



ILARIA OTTRIA

**“ETEOCLE E POLINICE” DA VENEZIA A
MODENA. VARIAZIONI OPERISTICHE
SUL MITO TEBANO**

1. *Un mito classico tra epica e tragedia e la sua fortuna teatrale e operistica in età barocca*

Nella moltitudine di miti classici incentrati sul racconto di colpe e vendette, poche vicende appaiono maggiormente portatrici del senso del tragico di quanto lo sia la storia di Edipo e dei suoi discendenti.

Narrati da numerose fonti classiche, fra cui una triade di poemi epici andati perduti (*Edipodia*, *Tebaide* ed *Epigoni*)¹ e celebri tragedie come i *Sette contro Tebe* di Eschilo e le *Fenicie* di Euripide, il funesto destino di Edipo e la folle contesa per il potere tra i suoi figli Eteocle e Polinice

¹ Si conservano alcune testimonianze di tali poemi (la cui vicenda è per molti versi simile a quella dei poemi del ciclo epico troiano, di cui ci sono pervenuti soltanto pochi frammenti) nelle opere di Omero ed Esiodo; si veda E. Cingano, *Riflessi dell'epos tebano in Omero e in Esiodo*, in “Incontri triestini di filologia classica”, II, 2002-2003, pp. 55-76.

costituiscono il tema centrale di uno dei più importanti poemi epici latini: la *Tebaide* di Stazio.² Nella *Tebaide*, composta indicativamente fra l'80 e il 92 d.C., l'*incipit* della narrazione coincide con il fattore più empio che si possa immaginare: un odio senza limiti tra due fratelli che, accentuato da un folle attaccamento al *regnum*, comporta l'inizio di una lunga guerra civile, da cui scaturisce la distruzione di Tebe. Guerra, potere e morte sono infatti i temi portanti del poema di Stazio, in cui si descrive un conflitto atroce, che è in contrasto con le leggi del sangue e sconvolge l'ordine del mondo stabilito dagli dèi.³

Ambientato nel funesto scenario di Tebe, la città in cui regno e tirannia inevitabilmente coincidono,⁴ il terribile scontro tra Eteocle e Polinice conosce una grande fortuna nel panorama del teatro (musicale e

² In merito alle numerose fonti antiche impiegate sulle tragiche vicissitudini della stirpe dei Labdacidi cfr. S. B. Ferrario, *Aeschylus and Western Opera*, in *The Reception of Aeschylus' Plays through Shifting Models and Frontiers*, edited by S. E. Constantinidis, Leiden-Boston, Brill, 2016, p. 184. Tale studio fornisce anche un utile profilo della fortuna del teatro eschileo nell'operistica moderna (sull'*Eteocle e Polinice* cfr. specialmente le pp. 184-186).

³ Si legga in proposito F. Bessone, *La "Tebaide" di Stazio. Epica e potere*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 19-20: "Nel suo ritorno all'epos mitologico, Stazio prosegue la trasformazione del genere epico operata da Lucano stringendo con la tragedia un rapporto più profondo. Il mito dei Sette a Tebe è un mito tragico per eccellenza: è un paradigma di quei conflitti fra consanguinei (anziché fra nemici) che Aristotele, nella *Poetica*, raccomanda come soggetto ai poeti di tragedie; ed è un esempio delle contese dinastiche e civili che Hegel, nell'*Estetica*, definisce 'più adatte alla rappresentazione drammatica', distinguendole dalle guerre fra popoli stranieri, le sole 'di natura autenticamente epica'. Il passo della *Poetica* in cui Aristotele dichiara che i conflitti tra consanguinei rappresentano il tema ideale per il genere tragico è 1453b, 19-22.

⁴ Della vasta bibliografia sui risvolti tragici del potere politico nella *Tebaide* si vedano almeno (in aggiunta al lavoro di F. Bessone menzionato nella nota precedente): W. J. Dominik, *Monarchal Power and Imperial Politics in Statius' "Thebaid"*, in *The Imperial Muse. Ramus Essays on Roman Literature of the Empire. Flavian Epicist to Claudian*, edited by A. J. Boyle, Bendigo (Victoria), Aureal Publications, 1990, pp. 74-97; Id., *The Mythic Voice of Statius. Power and Politics in the "Thebaid"*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1994; F. Ripoll, *La "Thébaïde" de Stace entre épopée et tragédie*, in "Pallas", XLIX, 1998, pp. 323-340; R. T. Ganiban, *Statius and Virgil. The "Thebaid" and the Reinterpretation of the "Aeneid"*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

recitato) del Seicento. Tale fortuna non deve sorprendere, dato che in età barocca la *Tebaide* era di certo conosciuta (come le opere di altri classici antichi, greci e latini),⁵ ma probabilmente non nell’originale latino, bensì grazie alla mediazione di alcuni volgarizzamenti redatti tra il XVI e il XVII secolo. La prima traduzione della *Tebaide* in ottava rima, composta dal poeta friulano Erasmo da Valvasone (1528 ca.-1593), viene pubblicata nel 1570,⁶ ed è seguita da quella di Giacinto Nini (1630) e da quella in versi sciolti, ben più famosa, del cardinale Cornelio Bentivoglio (1729).⁷

Se si pensa all’ambito teatrale, occorre ricordare due tragedie francesi: l’*Antigone* di Jean Rotrou, ideata fra il 1636 e il 1637 e rappresentata di lì a poco all’Hôtel de Bourgogne, e la *Thébaïde ou les Frères ennemis* di Jean Racine, andata in scena per la prima volta il 20 giugno 1664 presso il teatro del Palais-Royal di Parigi.⁸ Per quanto

⁵ A titolo di esempio basti citare *Performing Homer. The Voyage of Ulysses from Epic to Opera*, edited by W. Heller and E. Stoppino, Routledge, Taylor & Francis Group, 2019 (dedicato alla sopravvivenza, nell’opera barocca, dei poemi omerici, in particolare dell’*Odissea*). Della stessa Wendy Heller si ricordino poi i vari lavori inerenti alla fortuna teatrale e operistica delle *Metamorfosi* di Ovidio, inclusa una monografia in preparazione (*Animating Ovid. Opera and the Metamorphosis of Antiquity in Early Modern Italy*).

⁶ Si veda M. Favaro, *Un’autorità alternativa per l’epica cinquecentesca? Stazio e il volgarizzamento della “Tebaide” di Erasmo da Valvasone*, in “Studi rinascimentali”, XVI, 2018, pp. 89-97. Tale volgarizzamento, edito a Venezia da Francesco de’ Franceschi, è preceduto dal *Thebano* di Battista Caracini da Macerata (stampato nel 1503 sempre a Venezia, però da Giovanni Sessa), da considerarsi tuttavia “più propriamente un poema mitologico che segue a grandi linee la materia della *Tebaide*, piuttosto che una traduzione” (ivi, p. 89). Sul *Thebano* rinvio a B. Guthmüller, *Note sul “Thebano” di Battista Caracini da Macerata*, in “Rassegna europea di letteratura italiana”, IX, 1997, pp. 23-34.

⁷ Sulla traduzione di Cornelio Bentivoglio, pubblicata a Roma con lo pseudonimo di Selvaggio Porpora, si vedano R. Rabboni, *La “Tebaide” di Stazio di Cornelio Bentivoglio*, Roma, Salerno Editrice, 2000; Id., *La “Tebaide” di Cornelio Bentivoglio: la stesura collaborativa, la parte del Frugoni e la princeps*, in “La parola del testo”, XX, 2016, pp. 105-114; Id., *Rinnovamento epico: la “Tebaide” volgarizzata di Cornelio Bentivoglio d’Aragona*, in “AOQU”, I, 1, 2020, pp. 225-258.

⁸ Attinenti allo stesso tema mitico sono anche l’*Antigone ou la Piété* di Roland Garnier (1580), la *Thébaïde* di Jean Robelin (1584), e l’*Œdipe* di Pierre Corneille (1659).

concerne la tradizione operistica del mito tebano, l'episodio più significativo è senz'altro l'*Eteocle e Polinice*, un dramma in tre atti basato sul libretto di Tebaldo Fattorini, con musica di Giovanni Legrenzi (1626-1690), e rappresentato per la prima volta nel 1675 al Teatro Vendramin di Venezia, noto anche come Teatro San Salvatore.⁹ Con ogni probabilità, questa *pièce* rientrava in un progetto unitario composto da quattro opere a carattere storico-mitologico, tutte allestite al Teatro Vendramin fra il 1675 e il 1676: l'*Eteocle e Polinice*, la *Divisione del Mondo* (libretto di Giulio Cesare Corradi e musica di Giovanni Legrenzi), l'*Adone in Cipro* (libretto di Giovanni Matteo Giannini e musica di Giovanni Legrenzi) e il *Germanico sul Reno* (libretto di Giulio Cesare Corradi e musica di Giovanni Legrenzi). Tale progetto nasceva verosimilmente dalla stretta collaborazione tra Andrea Vendramin, membro di spicco della famiglia proprietaria del teatro, e Guido III Rangoni (1625-1696), marchese di Spilamberto originario di Modena, finanziatore degli spettacoli stessi.¹⁰

⁹ Si tratta del più antico teatro della città attivo ancora oggi, conosciuto come Teatro Carlo Goldoni dal 1875. Per avere notizie sulla storia di questo teatro, che venne inaugurato nel 1622 con un'opera della Compagnia Gli Accesi guidata da Pier Maria Cecchini (1563-1645), in arte Frittellino, si vedano almeno: F. Mancini, M. T. Muraro e E. Povoledo, *I teatri del Veneto. Venezia. Tomo I. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Corbo e Fiore, 1995, pp. 209-293; R. Zambelli, *Il teatro Vendramin tra il 1675 e il 1676. Storia documentaria di opere scelte*, tesi di laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, Università Ca' Foscari Venezia, anno accademico 2014-2015 (<http://hdl.handle.net/10579/7735>). Il libretto di Fattorini, dal quale sono tratti i passi menzionati nel lavoro (di cui è stata ammodernata in certi casi la grafia seicentesca), esce a Venezia nel 1675: *Eteocle e Polinice*. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro a S. Salvatore l'anno-M.DC.LXXV. Consacrato alle nobilissime dame di Venezia. In Venezia, M.DC.LXXV, appresso Francesco Nicolini. Con Licenza de' Superiori e Privilegio. Una presentazione della trama dell'*Eteocle e Polinice* è reperibile sul sito dell'Accademia Musicale IAMR (Italian Academy of Musical Research), all'indirizzo <https://www.iamr.eu/giovanni-legrenzi/>. Il medesimo sito riporta: partitura manoscritta; microfilmatura su nostra richiesta; I-Nc, Rari: 32.3, 33.

¹⁰ Cfr. F. Mancini, M. T. Muraro e E. Povoledo, *I teatri del Veneto. Venezia. Tomo I. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, cit., pp. 245-246: "Nel 1675 ne era protettore [*scil.* del Teatro Vendramin] un cavaliere illustre, Guido Rangoni, nobile modenese, assiduo frequentatore dei Carnevali e dei Teatri Veneziani, protettore di

Accolta con favore, la messa in scena del 1675 fu seguita da altre: a Napoli nel 1680 presso il Teatro di Corte, a Milano nel 1684 presso il Teatro Regio, e a Modena nel 1690 presso il Teatro Fontanelli.¹¹ Senz’altro degna di nota è la messa in scena napoletana, che si svolse in occasione di uno dei più fastosi carnevali della città, e fu curata dal maestro della cappella reale Filippo Coppola (1628-1680), il quale deteneva tale ruolo dal 1658, e dai musicisti suoi collaboratori (per Coppola si trattò, peraltro, dell’ultima fatica, in quanto morì di lì a poco, il 26 febbraio di quell’anno).¹² Posteriore alle rappresentazioni di Napoli e Milano, quella di Modena presenta modifiche di rilievo rispetto alla *pièce* del 1675. Tramite un confronto tra i due libretti, questo contributo si propone di mettere in

musici e canterine”. Su Guido Rangoni, nobile e mecenate, si veda S. Bracca, *Il “sublime genio” del marchese Guido III Rangoni: la passione per il teatro melodrammatico di un cortigiano del Seicento tra Venezia, Modena e Parma*, in “Parma per l’Arte”, XXV, 2019, pp. 205-253.

¹¹ Sulla storia del Teatro Fontanelli, che si trovava al crocevia tra la Strada Maggiore (l’odierna via Emilia) e la Rua Grande (ora via Farini, nota per la splendida facciata del Palazzo Ducale che si profila sullo sfondo), e fu ultimato nel 1643, diventando il maggiore centro di spettacoli della città fra Sei e Settecento, resta ineludibile G. Martinelli Braglia, *Il Teatro Fontanelli: note su impresari e artisti nella Modena di Francesco II e Rinaldo I*, in *Alessandro Stradella e Modena. Atti del Convegno internazionale di studi, Modena, 15-17 dicembre 1983*, a cura di C. Gianturco, Modena, Teatro Comunale, 1985, pp. 139-159. I passi citati relativi alla messa in scena modenese (la cui grafia originale, come quella del libretto veneziano, è stata talora ammodernata) provengono da: *Eteocle e Polinice*. Dramma per musica da rappresentarsi in Modena nel Teatro Fontanelli. Consacrato all’Altezza Serenissima di Francesco II, duca di Modena, Reggio, & c. In Modena, M.DC.XC. Per gli Eredi Soliani, Stamp. Duc. Con Lic. de’ Sup.

¹² Si veda A. Ascarelli, *Coppola, Filippo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XXVIII, 1983, *ad voc.* Sul teatro a Napoli si leggano B. Croce, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891; U. Prota-Giurleo, *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in F. De Filippis e U. Prota-Giurleo, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L’arte tipografica, 1952, pp. 17-146; Id., *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962; V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1969; D. Fabris, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, London-New York, Routledge-Taylor & Francis Group, 2016² (Aldershot, Ashgate, 2007). È pure utile I. Mauro, *Spazio urbano e rappresentazione del potere. Le cerimonie della città di Napoli dopo la rivolta di Masaniello (1648-1672)*, Napoli, Federico II University Press, 2020.

luce le principali differenze che sussistono tra la versione veneziana e quella modenese, caratterizzata anche da una rielaborazione della parte musicale realizzata da Antonio Giannettini (1648-1721).¹³ Senza trascurare gli illustri precedenti delle tragedie francesi, in particolare la *Thébaïde* di Racine, l'*Eteocle e Polinice* allude ai modelli classici, in primo luogo alla *Tebaide* di Stazio, menzionata in entrambi i libretti al termine dell'*Argomento* dopo un riassunto della vicenda (“Tutto ciò riferisce Stazio nella *Tebaide*”).¹⁴ La trama del dramma non consiste però in una fedele riproposizione del poema latino. Alla guerra per il trono di Tebe, tema centrale dell'ipotesto classico, si affianca nell'opera barocca il potere dell'amore, e il *furor* distruttivo, che sostituiva qualsiasi forma di eroismo nell'opera di Stazio, appare vinto dall'*eros*, il quale determina la variazione maggiore rispetto alla *Tebaide*: il lieto fine della vicenda.

2. Sulla soglia del testo: la dedica dell'opera

Direttamente ispirata all'*Eneide*, con cui condivide il numero di libri (dodici) e la concentrazione della parte bellica nella seconda metà dell'opera, la *Tebaide* è dedicata all'imperatore Domiziano, divenuto *princeps* nell'81 d.C., all'età di trent'anni. Dopo aver rivelato con una *praeteritio* la materia del poema, che non verterà sull'intera storia della

¹³ Si veda R. Emans, *Giovanni Legrenzi Oper "Eteocle e Polinice" in der Bearbeitung Antonio Gianettinis. Ein Beitrag zur musikästhetischen Entwicklung der Aria*, in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza. Atti del III convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana nel secolo XVII (Lenno-Como, 23-25 giugno 1989)*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, Amis, 1993, pp. 561-590. Segnalo, inoltre, che sono presenti alcune notizie riguardanti la messa in scena di Modena (partitura manoscritta; I-MOe, MS. MUS. F. 628) sul sito dell'Accademia Musicale IAMR (Italian Academy of Musical Research): <https://www.iamr.eu/giovanni-legrenzi/eteocle-e-polinice/>.

¹⁴ *Eteocle e Polinice* (Venezia 1675), cit., p. 8; *Eteocle e Polinice* (Modena 1690), cit., p. 7.

casata di Tebe (a partire dal fondatore Cadmo), ma soltanto sul conflitto tra Eteocle e Polinice, Stazio ricorre al modulo della *recusatio*, affermando di aver deciso di rimandare a un futuro imprecisato l'elogio delle grandiose imprese di Domiziano a cui, peraltro, l'opera è indirizzata, come si legge ai vv. 15-24 e 32-37 del libro I:

“Atque adeo iam nunc gemitus et prospera Cadmi
 praeteriisse sinam: limes mihi carminis esto
 Oedipodae confusa domus, quando Itala nondum
 signa nec Arctos ausim spirare triumphos
 bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum
 et coniurato deiectos vertice Dacos
 aut defensa prius vix pubescentibus annis
 bella Iovis, teque, o Latiae decus addite famae
 quem nova maturi subeuntem exorsa parentis
 aeternum sibi Roma cupit. [...]
 Tempus erit, cum Pierio tua fortior oestro
 facta canam: nunc tendo chelyn; satis arma referre
 Aonia et geminis sceptrum exitiale tyrannis
 nec furiis post fata modum flammisque rebelles
 seditione rogi tumulisque carentia regum
 funera et egestas alternis mortibus urbes.”¹⁵

Senza inserire alcun accenno a Tito, il fratello e predecessore di Domiziano che aveva regnato su Roma dal 79 all'81 d.C. (anche in concomitanza con la terribile eruzione del Vesuvio) ed era scomparso

¹⁵ “No, per il momento tralascierò le sventure e le gioie di Cadmo: sia confine al mio canto la casa sconvolta di Edipo. Ancora non oserei infatti dar voce ispirata alle italiche insegne e ai trionfi del nord, al Reno due volte aggiogato, all'Istro due volte ridotto a obbedienza, e ai Daci ribelli cacciati dalle loro montagne o alle guerre sostenute da un principe ancora adolescente, in difesa di Giove, e cantare te, splendore che accresci la gloria del Lazio, tu che subentri alle nuove imprese dell'anziano genitore, e che Roma si augura di avere per sé in eterno. [...] Un giorno verrà, quando, reso più ardito dall'estro delle Muse, canterò le tue gesta: per ora mi limito a tendere la mia cetra. Mi basta raccontare la guerra tebana, lo scettro che fu fatale a due tiranni, la furia che dilaga oltre la morte, le fiamme discordi che si danno battaglia anche sul rogo, i corpi dei re privi di sepoltura e le città desolate da morte vicendevole”. Testo e traduzione sono tratti da Stazio, *Tebaide*, a cura di L. Micozzi, Milano, Mondadori, 2010, pp. 4-7. Per alcune note di commento su questi versi e, più in generale, sul proemio della *Tebaide*, cfr. *ivi*, pp. 599-602.

prematuramente, Stazio rievoca le campagne militari condotte dall'attuale imperatore (fra cui quella contro i Daci, guidati dal re Decebalò), e la sua strenua difesa del Campidoglio nel 69 d.C., definito "anno dei quattro imperatori" in quanto vide, tra un susseguirsi di guerre e uccisioni, l'alternanza di Galba, Otone e Vitellio prima della definitiva presa di potere da parte di Vespasiano, padre di Tito e Domiziano, che portò all'instaurarsi della dinastia flavia. In questo modo, il poeta celebra implicitamente le *res gestae* del destinatario, secondo una *consuetudo* che si ritrova spesso nelle dediche, comprese quelle dei due libretti d'opera.

Accomunate dal numero di atti (tre) e dal contenuto dell'*Argomento*, le due versioni del dramma presentano infatti una prima, rilevante differenza nell'identità del destinatario. Il libretto della *pièce* veneziana contiene una dedica piuttosto breve rivolta alle "Nobilissime Dame" della città. Tale scelta è dettata dal desiderio dell'autore di ottenere il favore, essenziale per la buona riuscita della messa in scena, di una parte ben definita del pubblico:

"Ecco, richiamati dalla Reggia di Tebe a rinascere su le Scene dell'Adria Eteocle, e Polinice, ricorrono ambiziosi a consacrarsi al Nume della Vostra Nobiltà, o Nobilissime Dame. Essi come Regnanti non sanno tracciare altrove la Reggia della Maestà, che in voi stesse: come Amanti non riconoscono più bella sfera d'Amore, che voi medesime: e come agitati da una sempre instabile Sorte, non possono ritrovare asilo più sicuro ai loro avvenimenti, che nella tutela di voi, che siete maggiori di ogni Fortuna. Non è ordinario l'ardire, che si prendono di aspirare con tanta franchigia a un così alto patrocinio; ma di gran lunga maggiore è l'umanità dei vostri animi generosi, dalla quale sperano del pari d'essere e graditi, e protetti."¹⁶

I due protagonisti assumono in questa dedica la duplice veste di "Regnanti" e "Amanti". "Regno" e "Amore" rappresentano, non a caso, i motivi chiave dell'opera. Nella *première* veneziana del 1675 e nelle successive repliche la sete di potere e la passione amorosa sono descritte

¹⁶ *Eteocle e Polinice* (Venezia 1675), cit., pp. 3-4.

come due forze travolgenti e irrazionali che regolano l’esistenza dei vari personaggi, sottoposti al volere del fato. Alla centralità della componente politica, veicolata dalla sete di potere, si unisce una chiara espansione della tematica amorosa, in pieno accordo con le consuetudini del teatro veneziano dell’età barocca. Proprio in questo aspetto risiede la maggiore novità dell’*Eteocle e Polinice*, rispetto sia ai modelli classici, in cui l’*eros* possedeva un ruolo marginale, sia alla *Thébaïde* di Racine, che privilegiava la dimensione tragica del mito tebano sviluppando il tema amoroso soltanto in merito a figure relativamente minori come Antigone ed Emone.

Al contrario, nell’opera in musica è appunto l’amore a consentire il felice scioglimento della vicenda, che si conclude con la riconciliazione tra i due fratelli e la celebrazione di ben tre unioni nuziali (rispettivamente tra Eteocle e Deifile, Polinice e Argia, Tideo e Antigona). Tale riscrittura profonda del mito è d’altronde funzionale a soddisfare precise esigenze del pubblico,¹⁷ secondo quanto fanno intendere i principi di “diletto” e “universale compiacimento” a cui il librettista Tebaldo Fattorini dichiara di essersi uniformato nell’*Avvertenza* ai lettori.¹⁸

Più vicina al modello classico è la dedica del libretto modenese, indirizzata alla “Serenissima Altezza” del duca Francesco II d’Este, signore

¹⁷ Come si può ricavare dall’analisi dell’*Eteocle e Polinice* e del suo rapporto con la *Tebaïde* di Stazio, l’inserimento di un lieto fine comporta, in molti casi, una forte manipolazione delle fonti classiche, se non addirittura la perdita di ogni forma di verosimiglianza. Cfr. D. Pietropaolo and M. A. Parker, *The Baroque Libretto. Italian Operas and Oratorios in the Thomas Fisher Library at the University of Toronto*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2011, p. 11: “Probably the most common alteration of historical and literary models occurred in the pursuit of the increasingly obligatory happy ending”. Sullo stesso tema si veda anche B. Corrigan, *All Happy Endings: Libretti of the Late Seicento*, in “Forum Italicum”, VII, 2, 1973, pp. 250-267.

¹⁸ L’obiettivo del “diletto” perseguito dai librettisti è menzionato frequentemente nelle *Avvertenze* iniziali, talvolta mediante l’utilizzo di espressioni sinonimiche, come “dolcezza”, “soavità” e “armonia”. Si vedano al riguardo P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d’opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990; D. R. B. Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 121-123.

di Modena e Reggio dal 1662 al 1694. Questo fatto non stupisce, dal momento che – come è stato evidenziato dalla critica – Francesco II d’Este fu un grande mecenate, nonché artefice di iniziative architettoniche legate al Palazzo Ducale e “raffinato intenditore e promotore dell’arte musicale”.¹⁹ Lo stesso compositore Antonio Giannettini, autore della parte musicale, aveva lasciato nel maggio 1686 i suoi prestigiosi incarichi a Venezia (dove viveva dal 1672 circa e aveva rivestito la carica di organista presso la Basilica dei Santi Giovanni e Paolo e la Basilica di San Marco) per recarsi a Modena e diventare maestro di cappella del duca Francesco II d’Este, ruolo che manterrà sino alla morte, fatta eccezione per alcuni brevi periodi trascorsi a Venezia e a Bologna.²⁰

Anche questa dedica si configura come una *captatio benevolentiae*, ma è di estensione di gran lunga superiore all’altra e reca la firma non più del librettista Tebaldo Fattorini, bensì di Decio Fontanelli, un esponente di primo piano della ricchissima stagione musicale che fiorì a Modena nella seconda metà del XVII secolo presso la corte estense di Francesco II. Decio Fontanelli acquistò e diresse dal 1685 il teatro omonimo, dove andò in scena un numero elevatissimo di opere,²¹ soprattutto drammi per musica,

¹⁹ Cfr. A. Cont, “*Sono nato principe libero, tale voglio conservarmi*”: Francesco II d’Este (1660-1694), in “Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena. Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie”, serie VIII, 12, 2, 2009, p. 408. Per notizie bibliografiche sul mecenatismo del duca in merito alla produzione strumentale e oratoriale cfr. pp. 408-409, n. 2. Tra le iniziative culturali attribuitegli più o meno correttamente dagli storici filo-estensi tra il XVII e il XVIII secolo si annoverano anche la rifondazione dello Studio pubblico e la creazione dell’Accademia dei Dissonanti, nota oggi come Accademia di Scienze, Lettere e Arti.

²⁰ In relazione ad Antonio Giannettini, oltre alla voce redatta da Raoul Meloncelli nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. LIV, 2000), cfr. E. J. Luin, *Antonio Giannettini e la musica a Modena alla fine del secolo XVII*, in “Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi”, VII, 7, 1931-1932, pp. 145-230.

²¹ Occorre ricordare la collezione di libretti per musica della famiglia Fontanelli, acquistata dalla Biblioteca Estense nel dicembre del 1778, ossia all’epoca in cui essa era

molti dei quali importati da Venezia, come nel presente caso. Un fenomeno simile si riscontra nello stesso periodo in altre città italiane, per esempio Firenze.²² Diventata la capitale del ducato estense nel 1598, Modena si conferma quindi uno dei centri artistico-culturali di maggiore rilievo della penisola italiana, in grado non di eguagliare, ma di avvicinarsi a Venezia, dove sorgevano numerosi teatri; tra questi tendeva a scatenarsi spesso un'accesa rivalità.²³ Non si dimentichi, peraltro, che da Modena proveniva pure il già menzionato marchese Guido III Rangoni, direttore del Teatro Vendramin dal 1675.

L'importanza della dedica a Francesco II d'Este risiede però anche in un altro motivo. La constatazione dell'attitudine empia e feroce di Eteocle e Polinice, che non esitano ad anteporre al bene dell'intera città di Tebe la loro sfrenata *libido regnandi*, si traduce inevitabilmente nella lode delle

diretta da Girolamo Tiraboschi (1731-1794). Tale fondo è costituito da 1352 libretti a stampa, relativi a un arco temporale che va dall'inizio del Seicento al 1760 circa.

²² Riprendo le considerazioni presenti in *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, edited by T. Carter and J. Butt, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, vol. I, p. 243: "Later in the century, leading members of the ruling Medici family in Florence worked closely with Venetian theatre-owners to recruit, nurture and exploit talented singers, and acted as impresarios to arrange performances in a number of different theatrical spaces within their state, some courtly, some public, and some linked to academies. Similarly, Duke Francesco II d'Este of Modena was quite happy, it seems, to stage operas imported from Venice with singers from his *cappella*, from others nearby courts, and even professionals recruited on the 'open' market, in a theatre that was seemingly independent from the court (and run by an impresario, Marchese Decio Fontanelli) and yet strongly supported by the ducal treasury". Sulla produzione musicale che ha origine a Firenze fra il tardo Rinascimento e l'inizio dell'età barocca rimando poi a T. Carter, *Music, Patronage, and Printing in Late Renaissance Florence*, Aldershot, Ashgate, 2000.

²³ È celebre la forte concorrenza esercitata nei confronti del Teatro San Salvatore dal Teatro Santi Giovanni e Paolo appartenente alla famiglia Grimani, proprietaria anche del Teatro di San Samuele (attivo dal 1655 al 1894). Cfr. F. Mancini, M. T. Muraro e E. Povoledo, *I teatri del Veneto. Venezia. Tomo I. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, cit., p. 243: "Fin dal Carnevale del 1661, uno dei più brillanti per la presenza di molti personaggi illustri, tra il Teatro Vendramin e il Grimani fu guerra aperta". Il Teatro Santi Giovanni e Paolo, che rimase attivo sino al 1715, sorgeva vicino all'omonima Basilica e fu inaugurato nel Carnevale del 1639; sulla sua storia cfr. *ivi*, pp. 294-322.

virtù di clemenza e giustizia che dovrebbe possedere l'*optimus princeps*, virtù qui apertamente attribuite al destinatario. Subito all'inizio si individua un chiaro rimando alla fonte latina nell'immagine delle due fiamme ribelli che si danno battaglia anche sul rogo:

“Eteocle, e Polinice sortirono per natura Fratelli, ma per costumi, e per odio così nemici, e divisi, che ancora estinti, costretto a ridursi unitamente in cenere il corpo di entrambi, mostrò la stessa avversione lo spirito, separatasi prodigiosamente la fiamma, che in un solo rogo li ardeva.”²⁴

Tale immagine, presente nel già citato proemio della *Tebaide* (I, v. 35: “*flammasque rebelles*”), ritorna al termine del poema nella descrizione della pira su cui sono posti i corpi dei due fratelli dopo il duello che ha decretato la morte di entrambi. L'odio che li aveva divisi in vita non si esaurisce neppure con la celebrazione delle esequie:

“Ecce iterum fratres: primos ut contigit artus
ignis edax, tremuere rogi et novus advena busto
pellitur; exundant diviso vertice flammae
alternosque apices abrupta luce coruscant.
Pallidus Eumenidum veluti commiserit ignes
Orcus, uterque minax globus et conatur uterque
longius; ipsae etiam commoto pondere paulum
secessere trabes.”²⁵

²⁴ *Eteocle e Polinice* (Modena 1690), cit., p. 3.

²⁵ Stazio, *Tebaide*, cit., pp. 574-575 (XII, vv. 429-436): “Ma ecco di nuovo i fratelli! Non appena il fuoco vorace ebbe lambito le membra, il rogo si mise a tremare e il nuovo venuto fu scacciato dalla catasta; traboccarono le fiamme divise alla sommità facendo balenare a turno le loro lingue di fuoco, in barbagli intermittenti. Era come se il pallido Orco facesse conflagrare le torce delle Furie: entrambe quelle masse infuocate minacciavano e ciascuna cercava di spingersi più lontano dall'altra; sussultò la catasta e persino i tronchi si scostarono un poco”. Per *loci paralleli* relativi al motivo delle due fiamme (a cominciare da quelle dantesche degli eroi greci Ulisse e Diomede collocati tra i consiglieri fraudolenti, nell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio, in *Inferno*, XXVI, vv. 52-54) cfr. *ivi*, p. 670.

Dopo questa *ouverture* particolarmente evocativa, nella prosecuzione della dedica al duca si immagina che i due figli di Edipo si rendano conto, seppur a distanza di parecchi secoli, della follia del loro comportamento e, pentitisi, riconoscano che l'unico modo per conservare a buon diritto il titolo di re e ottenere il favore dei sudditi è governare con equilibrio e saggezza, evitando le discordie e cercando di instaurare un clima di pace:

“Impareranno specchiandosi nell'Idea generosa dell'A.V.S. che la vera grandezza è quella dell'animo, che se non è giusta, e fondata sulla Virtù, non è gloriosa l'emulazione, e condannando l'odio, che fu in loro parto di smoderata ambizione s'accorgeranno riflettendo in lei, che il dominio più desiderabile è quello degli affetti, non quello dei Regni. E quello, che sui cuori si stabilisce con l'Amore, non quello, che dai sudditi esige la Forza, e la Tirannide.”²⁶

Risulta evidente che questa dedica si iscrive nella ben consolidata tradizione degli *specula principis*, un “genere letterario che enuncia regole di comportamento per un ‘re ideale’ e fornisce consigli etici a mani che si apprestano, in genere, a macchiarsi di sangue; a bere, tirannicamente, il sangue di inermi cittadini, di velenose oligarchie o di popoli interi”.²⁷ Dopo quella tappa di fondamentale importanza della letteratura antica che è il trattato *De clementia* di Seneca, indirizzato al giovane imperatore Nerone,²⁸ tale genere conosce una straordinaria fioritura tra Quattro e Cinquecento. È necessario tenere conto del fatto che i libretti teatrali composti fra il XVII e il XVIII secolo nutrono un forte debito di riconoscenza nei confronti sia

²⁶ *Eteocle e Polinice* (Modena 1690), cit., p. 4.

²⁷ Riporto l'icastica definizione coniata da O. Proietti, *Spinoza e il “De clementia” di Seneca*, in “Rivista di storia della filosofia”, LXIII, 2008, p. 415.

²⁸ La composizione dell'opera risale indicativamente al 55 d.C., quando Nerone, l'ultimo esponente della dinastia giulio-claudia, era da poco asceso al trono. Si veda L. A. Senecae *De clementia libri duo*, prolegomeni, testo critico e commento a cura di E. Malaspina, edizione riveduta e corretta, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005² (2001). Si veda anche E. Malaspina, *Educare il monarca in età moderna. Tra Seneca, Giovanni Calvino e gli specula principis*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti dell'Undicesima Giornata di Studi, Sestri Levante, 14 marzo 2014*, a cura di S. Audano e G. Cipriani, Foggia, Edizioni Il Castello, 2015, pp. 183-202.

delle fonti classiche sia dei principali generi della letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento, da cui riprendono un cospicuo numero di stilemi e motivi.²⁹ L’elogio dell’ideale etico-politico della clemenza, attributo che, sin dall’Antichità classica, distingue il re giusto e saggio dal tiranno, nonché strumento imprescindibile per garantire un rapporto pacifico e collaborativo tra un principe e i suoi sudditi,³⁰ assume qui un carattere spiccatamente encomiastico, nella misura in cui il ritratto del buon governante viene fatto coincidere alla perfezione con quello del duca di Modena e Reggio il quale, come si legge nella conclusione della dedica, non è soltanto fonte di ispirazione per gli altri sovrani, ma anche oggetto di lode per tutti gli intellettuali e i poeti (“e in ristretto dalle forme del suo

²⁹ L’operistica barocca trae ampio materiale, per esempio, anche dalla produzione novellistica e dai grandi poemi epico-cavallereschi del XVI secolo, come sottolinea B. Corrigan, *All Happy Endings: Libretti of the Late Seicento*, cit., pp. 250-251: “In fact the *dramma musicale* is, like the *commedia dell’arte*, a professional response to a rapidly increasing request for skilled entertainment. Just as the latter is closely related to Renaissance comedy based on classical models, so the *dramma musicale* is related to Renaissance tragedy. Both the new genres borrow from each other’s ancestral tradition, as well as from the pastoral drama which was one of the most important innovations of the sixteenth century. The *dramma musicale* also owes much to the *novella* and to the epics of Ariosto and Tasso; indeed Alcina and Armida cast their melodious spells uninterruptedly throughout the eighteenth as well as the seventeenth century”. Sulla fortuna teatrale di certi personaggi del poema tassiano si vedano per esempio I. Gallinaro, *La non vera Clorinda: tradizione teatrale e musicale della “Liberata” nei secoli XVII-XIX*, Milano, FrancoAngeli, 1994; N. Di Nino, *La strega innamorata. Riprese della figura di Armida sulla scena teatrale*, in “Italica”, XCV, 3, 2018, pp. 334-371.

³⁰ Si ricordi che nell’ultimo libro della *Tebaide* si manifesta l’esigenza di un comportamento giusto e clemente da parte dei sovrani, esigenza veicolata dall’evocazione di Teseo e dalla descrizione dell’altare dedicato alla dea Clemenza, presso cui i supplici trovano rifugio e le donne di Argo possono piangere liberamente i loro defunti. Si vedano J. F. Burgess, *Statius’ Altar of Mercy*, in “Classical Quarterly”, XXII, 1972, pp. 339-349; S. M. Braund, *Ending Epic: Statius, Theseus and a Merciful Release*, in “Proceedings of the Cambridge Philological Society”, XLII, 1996, pp. 1-23; F. Bessone, *Teseo, la clementia e la punizione dei tiranni: esemplarità e pessimismo nel finale della “Tebaide”*, in “Dictynna”, V, 2008 (<http://dictynna.revues.org/200>); Ead., *Clementia e philanthropia. Atene e Roma nel finale della “Tebaide”*, in “Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici”, LXII, 2009, pp. 179-214. Per un orientamento generale sulla clemenza si veda A. Borgo, *Clementia: studio di un campo semantico*, in “Vichiana”, XIV, 1985, pp. 25-73.

vivere, e del suo governo, prendano gli altri Dominanti norma, ed esempio, argomento di lode, e di encomi le penne dei Letterati”).³¹

In questa prospettiva, la dedica a Francesco II d’Este risulta per certi versi accostabile a quella del libretto relativo alla rappresentazione milanese del 1684, caratterizzata sempre dalla musica di Giovanni Legrenzi e indirizzata all’“Eccellentissima Signora” Donna Anna Catarina della Zerda e Fox, figlia del nobile Giovanni Antonio Luis della Zerda. Di quest’ultima vengono infatti enfatizzate le molte virtù, in particolare la propensione alla giustizia e alla pietà, come si legge nella dedica firmata dai due fratelli Federico e Antonio Piantanida:

“Quindi fu, che desiderando noi di non veder deluse le loro sì giuste speranze, non abbiamo saputo implorargli Patrocinio più alto, e più Autorevole di una Principessa pari a V.E., che nella regale discendenza dell’Animo suo grande, e generoso, non sa riconoscere cosa più degna di castigo, che una mancanza di fede, né ha cosa più geniale, che il sollievo dei miseri.”³²

Ricollegandosi a tratti alla tradizione classica e fornendo informazioni preziose per comprendere il contesto storico, politico e sociale in cui nascono i libretti d’opera, queste dediche dimostrano pienamente l’importanza delle forme paratestuali, che hanno il compito di guidare la fruizione del testo di cui fanno parte e offrono ai lettori una sorta di corredo esegetico.

³¹ *Eteocle e Polinice* (Modena 1690), cit., p. 5.

³² Si cita da *Eteocle e Polinice*. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Milano l’anno 1684. Dedicato, e consacrato all’Eccellentissima Signora Donna Anna Catarina della Zerda e Fox, In Milano, Per Ambrogio Ramellati, M.DC.LXXXIV. Sulle origini e sugli sviluppi dell’opera barocca a Milano si vedano R. L. Kendrick, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996; Id., *The Sounds of Milan, 1585-1650*, New York, Oxford University Press, 2002; D. Daolmi, *Le origini dell’Opera a Milano (1598-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998.

3. *Vecchi e nuovi personaggi tra mondo umano e mondo divino*

Caratterizzati da una forte presa di distanza rispetto ai modelli classici, i due libretti presentano una trama sostanzialmente identica. La scena si apre, in entrambi, sulla figura trionfante di Eteocle di fronte ai corpi esanimi di alcuni alleati di Polinice, il cui tentativo di insurrezione è miseramente fallito. L'odio del sovrano di Tebe nei confronti del fratello, che considera un traditore e che brama di vedere morto, attraversa tutta la prima parte del dramma, e trova una sua catarsi soltanto grazie alla comparsa di Deifile, di cui Eteocle si innamora senza essere ricambiato. Per vincere tale resistenza, Eteocle le promette di esaudire ogni suo desiderio, e Deifile gli chiede di risparmiare la vita di Polinice, sostenuto dal padre Adrasto e promesso sposo della sorella Argia. Sebbene a malincuore, Eteocle non può venire meno alla parola data: Polinice avrà così salva la vita. A causa dell'eliminazione del duello fratricida, epilogo della guerra civile narrata nella *Tebaide* e "culmine di orrore"³³ incompatibile con qualunque parametro eroico, gli scontri bellici sono posti in minore rilievo nell'*Eteocle e Polinice* e, per quanto si abbiano notizie in merito al procedere del conflitto, che si conclude poi con la vittoria argiva,³⁴ la maggior parte del testo è riservata alla descrizione delle storie d'amore tra i vari personaggi, i cosiddetti "interlocutori" del dramma.

³³ Cfr. F. Bessone, *Un mito da dimenticare. Tragedia e memoria epica nella "Tebaide"*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", LVI, 2006, p. 95.

³⁴ Tale vittoria è proclamata da Adrasto, il re di Argo, con due battute praticamente uguali. Nel libretto veneziano si legge: "S'è vinto Campioni / vittoria, vittoria: / d'Adrasto la Gloria / intorno risuoni" (atto terzo, scena ventiquattresima). In quello modenese troviamo: "Vittoria, vittoria: / s'è vinto Guerrieri, / d'Adrasto è la gloria. / Vittoria, vittoria" (atto terzo, scena diciannovesima). I passi sono tratti, rispettivamente, da *Eteocle e Polinice* (Venezia 1675), cit., p. 70; *Eteocle e Polinice* (Modena 1690), cit., p. 69. Di conseguenza, alla fine del dramma Eteocle viene condotto sulla scena in catene da Tideo, al cospetto di tutti gli altri personaggi.

L'insieme di questi ultimi si può suddividere in due gruppi. Il primo è costituito dai personaggi principali, ossia Eteocle, il re di Tebe in carica, suo fratello Polinice, Antigona, sorella di entrambi, il re di Argo Adrasto con le due figlie Argia e Deifile (quest'ultima raffigurata come un'autentica principessa guerriera), e il principe d'Etolia Tideo, alleato di Polinice. Sono questi gli unici personaggi della *Tebaide* riprodotti nell'opera in musica. Dal momento che non si verificano duelli individuali, scompaiono tutti gli eroi protagonisti di *aristie* nel poema latino (per esempio Anfiarao, Capaneo, Ippomedonte e Partenoepo). Non mancano chiari rimodellamenti rispetto al testo classico, come mostra il caso di Tideo, che nella *Tebaide* era l'incarnazione del combattente leale e coraggioso, mentre nell'opera in musica appare maggiormente coinvolto nelle vicende di carattere amoroso; in particolare, egli oscilla tra l'amore di due donne, Deifile e Antigona, risolvendosi a sposare la seconda soltanto nell'ultima scena del dramma.³⁵

Quasi tutti i personaggi maggiori sono poi coadiuvati da una sorta di servitore-confidente; in ambedue i testi Arbante è il maestro (l'“aio”) di Antigona, e Silena è la nutrice di Argia. A mutare è invece la figura associata al principe d'Etolia: nella messa in scena veneziana troviamo Eurillo, paggio di Tideo, mentre in quella modenese Lenone, servo di Tideo. In quest'ultima (di cui sono noti i nomi degli attori, al pari di quanto avviene per la rappresentazione milanese del 1684, mentre il libretto

³⁵ Di questo tema mi occupo più estesamente in un'altra sede. Per maggiori approfondimenti sulla caratterizzazione dei personaggi presenti nell'*Eteocle e Polinice*, collegata al ridimensionamento della componente bellica e all'amplificazione di quella amorosa, sia dunque consentito il rimando a I. Ottria, *Odiare il fratello. L'opera in musica “Eteocle e Polinice” e il suo rapporto con la “Tebaide” di Stazio*, in “Frammenti sulla Scena (online)”, 2, 2021 [ma stampa 2022], pp. 324-354. In tale contributo l'indagine si concentra esclusivamente sul libretto di Tebaldo Fattorini relativo alla *pièce* veneziana.

veneziano è privo di tali informazioni)³⁶ si individuano inoltre certi personaggi muti, che costituiscono una specie di seguito della figura di riferimento: gli Alabardieri di Eteocle, i Mori di Polinice, gli Arcieri di Adrasto e i Paggi di Antigona.

Questi cambiamenti si riverberano, a tratti, sullo sviluppo narrativo. La principale novità della versione modenese rispetto a quella veneziana risiede nelle schermaglie tra Silena e Lenone, legati da un rapporto ambivalente di amore e odio. Quasi tutte le scene che li vedono protagonisti sono infatti contraddistinte da bruschi trapassi di tono cosicché, nell'arco di poche battute, si assiste a un passaggio rapidissimo dalle dichiarazioni più dolci e romantiche agli insulti più atroci e insolenti. Un bell'esempio è offerto dalla scena settima dell'atto primo, di cui si legga un estratto:

“(Lenone) Silena abbi pazienza
 la sorte vuol, che in campo
 io tratti lancia, e scudo
 né può l’Arciere ignudo
 rendermi adorator del tuo semblante.
 (Silena) Marte nume dell’armi,
 depresso il suo rigore
 amò pur Citerea.
 (Lenone) Tu dici il vero,
 ma io, che son Martino
 non voglio destare incendi
 qual Paride novello
 a un’antica, e vacillante Troia.
 (Silena) O birbante, guidone,
 temerario, insolente
 così tratti con me? Giuro alle Stelle.
 (Lenone) Taci Vecchia rugosa,
 sono un Soldato onorato.

³⁶ Riporto i nomi di tutti i personaggi del dramma modenese, seguiti da quelli dell'attore (e/o cantante) che impersonava il relativo ruolo: Eteocle (Domenico Cecchi); Polinice (Francesco Grossi); Antigona (Francesca Sarti Cottini); Arbante (Antonio Cottini); Cleante (Antonio Borosini); Adrasto (Antonio Francesco Carli); Deifile (Maria Maddalena Musi); Argia (Lucrezia Pontissi); Silena (Colomba Pancotti); Tideo (Giovanni Buzzoleni); Lenone (Giuseppe Marsigli). Dei vari interpreti è altresì indicata l'origine, e si rileva che la maggior parte di essi proviene dai teatri di Mantova e Parma.

(Silena) Taci tu scellerato,
faccia di Babbuino, volto di Boia.”³⁷

In questo passo vale la pena di notare la presenza di numerose allusioni a personaggi maschili e femminili del mito, i cui nomi sono accompagnati da epiteti (“Marte nume dell’armi”), oppure designati tramite perifrasi (“Arciere ignudo” per Cupido) o appellativo (“Citerea” per Venere), e le cui azioni sono messe di volta in volta in relazione con quelle di Lenone e Silena. A questi riferimenti mitologici, che elevano e impreziosiscono l’andamento stilistico del discorso, subentrano, creando un forte contrasto, espressioni estremamente offensive, tese a mettere in luce l’età non più giovane della donna, un motivo che affiora anche altrove, come nella scena ventitreesima dell’atto primo. Malgrado l’estrema virulenza con cui vengono espressi, questi contrasti sono destinati ad appianarsi, e già nella scena dodicesima dell’atto secondo osserviamo un felice epilogo della storia, con i due personaggi in questione che progettano di sposarsi e “partono abbracciati”, come attesta la didascalia conclusiva di tale scena:

“(Silena) Questo seno è già placato
se sdegnato
un tempo fu,
ma non tornarvi più.
(Lenone) Così pietosa offerta
lascio dir a ciascun se un bacio merta.
(Silena) Sì mio core
(Lenone) Sì mia vita
(Silena) La mia furia
(Lenone) La paura
(Silena e Lenone) È già svanita,
con gioie veraci,
con dolci trofei
al suono dei baci
rimbomba la tromba

³⁷ *Eteocle e Polinice* (Modena 1690), cit., pp. 17-18.

dei Nostri Imenei.
Partono abbracciati.”³⁸

In aggiunta, si registra nella messa in scena del 1690 l’assenza dei cosiddetti balli, due intermezzi che in quelle del 1675 e del 1684 si trovavano al termine degli atti primo (Ballo di soldati e cavalieri) e secondo (Ballo di fantasmi). Tali intermezzi,³⁹ che contribuiscono ad attenuare almeno in parte la *Stimmung* epico-tragica della *pièce*, rimandano nell’*Eteocle e Polinice* a una dimensione militare e soprannaturale, come in altre rappresentazioni appaiono strettamente legati all’ambientazione delle vicende trattate.⁴⁰

Nella replica modenese scompare anche l’ombra di Edipo, che nei libretti di Venezia e Milano si palesava in sogno a Eteocle nella scena ultima dell’atto secondo, persuadendolo dell’esigenza di cedere il potere al fratello:

“Dagli Elisi beati,
ove in eterno Aprile,
ho tra gli Eroi soggiorno, a te m’invio,
figlio, Edipo sono io,

³⁸ Ivi, p. 43.

³⁹ Sui balli nell’opera barocca si vedano K. Hansell Kuzmich, *Il ballo teatrale e l’opera italiana*, in *Storia dell’opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1987-1988, 6 voll., vol. V, pp. 177-306; *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, a cura di G. Morelli, Firenze, Leo S. Olschki, 1996; I. Alm, *Winged Feet and Mute Eloquence. Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in “Cambridge Opera Journal”, XV, 3, 2003, pp. 216-280.

⁴⁰ Appare indicativo, in questo senso, l’insieme dei balli esotici presenti nel teatro veneziano proposto da I. Alm, *Dances from the “Four Corners of the Earth”. Exoticism in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D’Accone*, edited by I. Alm, A. McLamore and C. Reardon, Stuyvesant (NY), Pendragon Press, 1996, pp. 233-257. Sulle origini dell’opera a Venezia resta essenziale E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991. Si rammenti che, in quanto repubblica marinara, la Serenissima era sia un polo commerciale di grande importanza sia un crocevia di differenti culture.

scritto è lassù, che Polinice regni.
Placa dunque gli sdegni,
che contrastar non vale
ai decreti del Ciel forza mortale."⁴¹

A differenza di quanto accade nella *Tebaide* di Stazio, Edipo è rappresentato qui come se fosse già morto, e pronuncia unicamente questa battuta, che però è significativa per il procedere dell'azione. Benché avvenga in una dimensione onirica, l'apparizione dell'antico re di Tebe lascia intendere l'esistenza di divinità interessate alle vicende dei mortali e desiderose, in questo caso, di vedere l'ascesa di Polinice al trono della città.

L'eliminazione di tale scena nel libretto modenese determina la scomparsa di ogni forma di contatto con la sfera del divino; di conseguenza, si ricava l'immagine di un mondo in cui l'unica dimensione reale è quella terrena. A ricoprire il ruolo di maggiore rilievo non sono più gli episodi eroici dello scontro bellico, bensì gli intrecci amorosi, che nella versione più tarda si estendono anche ai personaggi di condizione, per così dire, subalterna (si pensi alla coppia formata da Lenone e Silena), e danno origine, talvolta, a scene simili a quelle riscontrabili nella tradizione comica e novellistica.

4. *Dall'epos all'eros: un nuovo ruolo per le figure femminili*

Si è già osservato che, sebbene abbia un'estensione un po' più breve rispetto all'antecedente veneziano,⁴² la versione modenese ne ripropone

⁴¹ *Eteocle e Polinice* (Venezia 1675), cit., p. 53; *Eteocle e Polinice* (Milano 1684), cit., p. 53.

⁴² Come si desume da un confronto numerico relativo alle scene contenute in ogni atto. Nel libretto della messa in scena del 1675 si trovano ventiquattro scene nel

complessivamente le tappe essenziali. Analoghe sono pure le scene che rivestono una funzione chiave, da quella iniziale, ambientata nel salone regio dopo la strage dei congiurati alleati di Polinice, a quella conclusiva, in cui Eteocle cede il trono al fratello a patto, però, di ottenere la mano di Deifile che, suo malgrado, è costretta dal padre Adrasto ad accettare tale condizione (si veda la sua risposta, identica nei due libretti: “Se così vuole il Fato, / ecco Eteocle la destra”).⁴³ Senza tale consenso, non vi sarebbe spazio per un epilogo felice tanto sul piano bellico quanto su quello amoroso. Al termine del dramma tutti i personaggi sono presenti sulla scena e le figure femminili (Antigona, Argia e Deifile) occupano una posizione pressoché paritaria rispetto a quelle maschili, similmente a quanto accade nel resto dell’opera. È questa un’altra importante differenza nei confronti della *Tebaide*, dove le donne assumevano un ruolo centrale soltanto nell’ultimo libro, contrassegnato dall’immagine del corteo funebre delle Argive.⁴⁴ Consumatosi l’orrore dello scontro che ha provocato la morte dei due fratelli nemici, queste donne, guidate dalla principessa Argia, vedova di Polinice, sono intenzionate a dare degna sepoltura ai loro caduti, in contrasto con l’editto emanato dal nuovo re Creonte, che vuole riservare tale onore soltanto ai combattenti tebani.

Nell’ultimo scorcio del poema latino la figura femminile di maggiore rilievo è proprio Argia, che persegue fermamente il suo scopo dando vita a una “gloriosa e inedita epica al femminile”.⁴⁵ La nobile impresa delle donne di Argo, che non esitano a chiedere l’aiuto di Teseo, re di Atene, per

primo atto, ventisei nel secondo e ventisei nel terzo; il libretto datato 1690 presenta ventitré scene nel primo atto, ventiquattro nel secondo e ventuno nel terzo.

⁴³ *Eteocle e Polinice* (Venezia 1675), cit., p. 72; *Eteocle e Polinice* (Modena 1690), cit., p. 72.

⁴⁴ La processione delle donne in lutto, simili a una schiera di prigioniere, viene descritta ai vv. 105-140 del libro XII: cfr. Stazio, *Tebaide*, cit., pp. 554-557.

⁴⁵ Cfr. F. Bessone, *La “Tebaide” di Stazio. Epica e potere*, cit., p. 205.

tributare gli estremi onori ai loro caduti, giunge infatti dopo undici libri dominati dal tema del *nefas*, nei quali l'eroismo maschile assume spesso le sembianze del *furor*, essendo irrimediabilmente contaminato da una guerra empia, di cui si raggiunge l'apice con il duello fratricida.⁴⁶ Nell'*Eteocle e Polinice* Argia è sempre ritratta come una donna innamorata, analogamente ad Antigona (i sentimenti delle due donne si rivolgono, rispettivamente, verso Polinice e Tideo). In aggiunta, Antigona non cessa mai di cercare una conciliazione tra i suoi fratelli Eteocle e Polinice, e pertanto ottiene il favore del re Adrasto, che elogia questo suo sforzo nell'ultima scena di ambedue i libretti ricorrendo all'espressione “Magnanima pietà”.⁴⁷ Tuttavia, il personaggio femminile più forte e innovativo è senza dubbio Deifile, unica figura estranea ai turbamenti prodotti dall'*eros* in un universo in cui, come si è visto, esso è imperante. In numerosi punti del dramma Deifile, l'indomabile *virgo bellatrix*, dichiara con orgoglio che il suo unico amore è quello per le armi, e rifiuta con decisione le *avances* sia di Eteocle, a cui si unirà forzatamente solo alla fine, sia di Tideo, pronto a tutto pur di conquistarla; nel libretto del 1690, per esempio, Deifile pronuncia questa battuta nella scena dodicesima dell'atto primo: “Tideo, tu porgi invano / teneri detti, e amorse note, / a chi sanar le piaghe tue non puote. / Sono seguace di Marte, e non d'Amor”.⁴⁸

Nell'opera barocca seicentesca l'espansione dello spazio riservato ai personaggi femminili (storici e mitologici)⁴⁹ si lega alla centralità della tematica amorosa che però, a differenza di quanto avveniva nell'epica classica, è spesso disgiunta dalla componente eroica e non esclude risvolti

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Eteocle e Polinice* (Venezia 1675), cit., p. 72; *Eteocle e Polinice* (Modena 1690), cit., p. 72.

⁴⁸ *Eteocle e Polinice* (Modena 1690), cit., p. 21.

⁴⁹ Si veda in proposito W. Heller, *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley, University of California Press, 2003.

comici, come si è rilevato a proposito della coppia Lenone-Silena, presente soltanto nella *pièce* modenese. Nei due libretti esaminati, anche quando si riscontra una riflessione didascalica, essa viene posta in relazione con equivoci e fraintendimenti. È indicativo, al riguardo, un discorso pronunciato da Silena sulla necessità di agire sempre con fedeltà e trasparenza in amore. Tale discorso, che si trova nell'atto terzo di entrambi i libretti,⁵⁰ scaturisce da un'improvvisa ostilità di Argia per Polinice, dettata dal timore (poi rivelatosi privo di fondamento) che egli l'abbia tradita durante la sua permanenza a Tebe. Come è noto, il tema della fedeltà in amore è ricorrente nella produzione operistica; basti pensare alle famose parole pronunciate da Olinto nel *Demetrio* di Metastasio (1731) nella scena terza dell'atto secondo: “È la fede degli amanti / come l'araba fenice: / che vi sia, ciascun lo dice; / dove sia, nessun lo sa”),⁵¹ poi riecheggiate da Don Alfonso in *Così fan tutte* di Lorenzo Da Ponte (1790), dove l'incostanza in amore è attribuita al solo genere femminile (atto primo, scena prima: “È la fede delle femmine / come l'araba fenice: / che vi sia, ciascun lo dice; / dove sia, nessun lo sa”).⁵²

Il confronto tra le due versioni dell'*Eteocle e Polinice* permette di comprendere come la ricezione barocca di temi e testi classici si realizzi su più piani e sia frutto di un sapiente intreccio di elementi antichi e moderni; appare emblematica, al riguardo, la dedica al duca Francesco II d'Este nella

⁵⁰ Nel primo testo si legge: “Ingannar le Gioviette / in amor dover non è / sempre costante / giovane amante / non deve mai mancar di fé. / Fare inganno a donna bella / in amor non è dover / se per brev'ora / da te s'adora, / non de' poi cangiar pensier” (scena diciassettesima). Nel secondo: “Adular con lusinghe, e inganni / bella donna dovere non è, / fingere, vivere tra pene, e affanni, / è un violar di Cupido la fé” (scena tredicesima). I passi sono tratti, rispettivamente, da *Eteocle e Polinice* (Venezia 1675), cit., p. 65; *Eteocle e Polinice* (Modena 1690), cit., p. 64.

⁵¹ Si segue la seguente edizione: P. Metastasio, *Opere*, a cura di F. Nicolini, vol. II, Bari, Laterza, 1913.

⁵² Si cita dalla versione del libretto disponibile sul sito <http://www.librettidopera.it/zpdf/cotutte.pdf>.

versione modenese del 1690, che risponde a un progetto di elogio politico e si avvale tanto della tradizione classica (riprendendo alcuni motivi dall'epica e dalla trattatistica politica), quanto del nuovo linguaggio dell'opera in musica, che non può fare a meno del patrocinio di illustri protettori. Questo riuso non passivo delle fonti classiche è dettato dalla natura stessa dell'opera in musica (genere ibrido per eccellenza in quanto situato al confine tra epica e teatro, soggetti mitologici e reali, fonti letterarie e storiografiche),⁵³ e va posto in relazione con la necessità di dare vita a eventi in grado di accordarsi pienamente alle esigenze del pubblico.⁵⁴ Inserite in progetti organici e ideologicamente coerenti come i quattro spettacoli andati in scena al Teatro Vendramin di Venezia negli anni 1675-1676, le opere teatrali ideate tra Sei e Settecento conferiscono nuovi significati alle vicende mitiche, in consonanza con il contesto storico-culturale in cui nascono e con i gusti degli spettatori a cui si rivolgono.

⁵³ Accanto a libretti che traggono i loro argomenti da opere epiche e/o mitologiche (quali sono appunto la *Tebaide* di Stazio e le *Metamorfosi* di Ovidio) non mancano, infatti, casi di recupero di materiale desunto da altre fonti, fra cui la storiografia tacitiana, come attesta W. Heller, *Tacitus Incognito. Opera as History in "L'incoronazione di Poppea"*, in "Journal of the American Musicological Society", LII, 1, 1999, pp. 39-96. L'ampiezza e la varietà del bacino di fonti a cui attinge l'operistica barocca persistono nel passaggio dal Sei al Settecento, secondo quanto rivela l'imprescindibile studio di M. Feldman, *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007. Soffermandosi sulla storia teatrale e musicale del XVIII secolo, contraddistinto da compositori eccezionali come G. F. Händel, F. J. Haydn e W. A. Mozart, l'autrice evidenzia lo stretto legame che intercorre tra produzione operistica e rivolgimenti politico-sociali; come si deduce dal titolo, l'attenzione si focalizza sul concetto di 'sovranità', analizzato in tutte le sue manifestazioni (celebrazioni, riti, simboli del potere). Ai fini del presente discorso è di particolare interesse il capitolo VI (*Myths of Sovereignty*), che conferma la compresenza di storia e mito, essendo incentrato su figure di eroi, condottieri e imperatori (per esempio Temistocle, Alessandro Magno e Adriano) realmente esistiti, ma ormai entrati in una dimensione leggendaria.

⁵⁴ Cfr. T. Korneeva, *The Dramaturgy of the Spectator. Italian Theatre and the Public Sphere, 1600-1800*, Toronto, University of Toronto Press, 2019, p. 5: "Audiences have always been vital to performance and thus a primary concern of playwrights attempting to create a strong connection between the self-contained artificial reality of the stage and the experience of the spectator".

Sottoposti a un processo di rielaborazione che sconfinava talvolta in una vera e propria riscrittura, i miti classici diventano così la fonte di ispirazione per l'eccellenza del teatro barocco, un teatro che, discostandosi per certi versi da quello antico, unisce all'obiettivo di *prodesse* quello di *delectare* il suo pubblico.⁵⁵

⁵⁵ Naturalmente mi riferisco qui alla distinzione tra utilità e piacere introdotta da Orazio nell'*Ars poetica* ai vv. 333-334: "Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae" ("I poeti si propongono di piacere o di formare, oppure di parlare in modo insieme piacevole e utile alla vita"). Si cita da Orazio, *Le lettere*, a cura di E. Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 2013⁷ (1983), pp. 276-277.