

Paolo Isotta

*Il mito di Medea e la musica**

Abstract

Medea's character in Ovid's *Metamorphosis* and *Heroides* inspired many European musical works and composers during 18th and 19th centuries.

Il personaggio di Medea raccontato nelle *Metamorfosi* e nelle *Eroidi* di Ovidio ispirò molti compositori europei fra Settecento e Ottocento.

I

Nella cronologia tradizionale, e anche per Ovidio, la storia di Medea si svolge avanti quella di Arianna¹. Dopo l'estremo misfatto ella si rifugia ad Atene e sposa Egeo (la premessa è in Euripide): e qui tenta di avvelenare il giovane Teseo, di lui figlio. Ma il poeta delle *Argonautiche* sembra considerarla una sorta di ripetizione di quella di Arianna². I due miti sono così strettamente avvinti che la stessa successione storica

* I Direttori e la Redazione sono particolarmente grati a Paolo Isotta per aver accettato di offrire a *Dionysus ex machina* alcune parti del IV capitolo del volume recentemente pubblicato per i tipi di Marsilio (Venezia 2018) – *La dotta lira. Ovidio e la musica* –, dedicate al mito di Medea.

Il contributo affronta, nella I sezione, il tema del *contrasto d'affetti*, rappresentato in particolare dalla Medea ovidiana, rintracciandone echi in alcune arie operistiche del Settecento e dell'Ottocento. La II sezione introduce la figura del Maestro polacco Georg Benda, che si ispira a figure ovidiane del mito (Medea, insieme ad Arianna e Pigmalione) per il nuovo genere, misto di musica e declamazione in prosa, del Melologo o Melodram. Nella III sezione, al centro dell'analisi è il *Giasone* di Francesco Cavalli. Nella IV sezione è protagonista la scena teatrale e musicale francese ispirata a Medea, con Corneille e Charpentier e Luigi Cherubini. La V sezione è, infine, dedicata ad alcune Medee dell'Ottocento italiano, da Mayr a Pacini e Mercadante.

La riduzione è stata curata da Luigi Spina, col consenso dell'Autore.

¹ La ricostruzione del mito, delle fonti e delle successive metamorfosi, oltre che nei classici testi di Graves e Kerényi, può leggersi nel modo più esauriente in tre bellissimi libri recenti: IERANÒ (2010); BETTINI – ROMANI (2015), ove alla Romani è affidata una dottissima narrazione, partente dalle origini cretesi e micenee, che si legge con grande piacere letterario; BETTINI – PUCCI (2017).

² Libro III, vv. 997-1007. Traduzione di Guido Paduano (Milano 1986). Giasone prega Medea di aiutarlo e salvarlo invocando l'aiuto dato da Arianna a Teseo; in tal modo Apollonio prefigura il tradimento ch'egli perpetrerà ai danni di quella ch'è ancora la bionda vergine della Colchide.

Anche Teseo fu salvato nella durissima prova / da un affetto di vergine, da Arianna, la figlia / che diede a Minosse Pasifae, la figlia del Sole; / quando Minosse placò la sua ira, salì sulla nave / con lui, e lasciò la sua patria: fu cara / anche agli dei, e un segno nel mezzo del cielo, / una corona di stelle che porta il nome di Arianna, / si volge tutta la notte fra le figure celesti. / E così anche a te renderanno grazie gli dei, se tu salvi / un così grande stuolo di eroi. Dal tuo aspetto / sembra che tu posseda la bontà più soave.

Pare a me che Giasone racconti di mala fede la favola di Arianna: il Minosse placato, la metamorfosi in corona connessa a Teseo, senza far cenno dell'abbandono e dell'arrivo di Dioniso, sembrano, più che l'eco di una differente versione tradita, espedienti retorici da avvocaticchio per convincere Medea a soccorrerli. Giasone itera il falso racconto ai vv. 1096-1101. Contraddittoriamente, solo dopo Apollonio

s'inverte: la prima e insuperabile rappresentazione poetica di Arianna che la poesia dal mondo antico in poi conosce, quella di Catullo, è a sua volta influenzata, e proprio nel carattere operistico avanti la lettera, dalla figura della maga della Colchide proveniente dalla poesia di Euripide.

La necessità di sintesi ci costringe però ad abbandonare subito Arianna, per dedicarci alla sorella, insieme maggiore e minore, Medea.

Ovidio le aveva dedicato una Tragedia di successo; e purtroppo essa non ci è giunta. Ma nella sua poesia Medea è a tal punto presente che possiamo, di tale Tragedia, quasi farci un'ideale ricostruzione nell'immaginativa. La Dodicesima Epistola delle *Eroidi* riassume il mito sin dall'arrivo di Giasone nella Colchide; lo riassume, mi sembra, proprio come la ricostruzione dei motivi a discarico in un'arringa; e si arresta alla soglia dell'atroce vendetta che a Corinto la maga si prenderà con lo sterminio della famiglia della nuova sposa di Giasone e, soprattutto, dei propri stessi figli. Già la minaccia era annunciata poco prima (v. 184): *hostis Medae nullus inultus erit, nessun nemico di Medea resterà impunito*. La conclusione dell'Epistola esce dal tono giudiziario e lo promette con terribili sentenze.

La mia ira è gravida di minacce smisurate. Dove l'ira mi porterà, io la seguirò. Della mia azione forse mi pentirò; mi pento però anche di aver dato aiuto a un marito infedele. Ma di questo si occupi il dio che ora sconvolge il mio petto. Sì, la mia mente sta meditando qualcosa di enorme³.

Nella poesia la principale fonte sul mito di Medea è la Tragedia di Euripide. Essa si svolge a Corinto e ha per argomento l'abbandono della maga da parte di Giasone per nuove nozze con la figlia di Creonte, il Re della città. Mi ripeto: Medea la uccide inviandole una veste sulla quale ha esercitato un incantesimo: la donna muore così come morirà Ercole indossando il peplo che il centauro Nesso ha intinto nel suo sangue prodigiosamente infetto⁴. E soprattutto, per vendicarsi del padre loro, Medea uccide i suoi stessi figli. Il tema della Tragedia è a tal punto estremo, e la poesia di Euripide è così potente, che l'immaginazione europea, nel tornare in forma artistica al mito, si è quasi solo ispirata alla Tragedia. E già in Euripide Medea possiede caratteri che *ex post* dobbiamo definire operistici: lo si vede dall'apostrofe a Giasone del secondo Episodio

(IV 430-34) – ma forse contraddizione non c'è, parlando egli qui in funzione di narratore – ricorda in via incidentale l'abbandono e Dioniso che stringe Arianna fra le braccia.

La più antica versione del mito è omerica. Nel Diciottesimo Libro dell'*Iliade* (590-605) ella appare al centro di una scena di lietissimo idillio: sullo scudo di Achille è al centro di una danza di giovani e ragazze, forse una danza rituale del labirinto, e gode dell'epiteto di *calliplocama*, "dalla bella chioma". Nell'Undicesimo Libro dell'*Odissea* (321-25) Arianna fa parte del catalogo dei morti incontrati da Ulisse: ella non è assunta in cielo né abbandonata ma viene uccisa a Nasso da una freccia di Artemide, dunque sottratta a un onesto Teseo, "su denuncia di Dioniso".

³ Vv. 210-14... *ingentis parturit ira minas. / Quo feret ira, sequar! facti fortasse pigebit; / Et piget infido consuluisse viro. / Viderit ista deus, qui nunc mea pectora versat! / Nescio quid certe mens mea maius agit.*

⁴ O per mezzo della freccia da Nesso morente estratta dalla ferita e data per vendicarsi a Deianira.

e, ancor più, dal monologo del quinto. Le contraddizioni, il dibattito interno, le esitazioni: è delineato quel *contrasto di affetti* che sappiamo esser la sostanza di tante Scene e Arie operistiche.

Ma la favola è lunga, complessa, attraente. Dopo Euripide il Terzo e il Quarto Libro delle *Argonautiche* ne raccontano l'inizio e lo sviluppo. Il grande poeta alessandrino chiude l'opera dopo le peregrinazioni seguite all'avventura nella Colchide: quindi non narra né dell'uccisione di Pelia con un altro incanto e un altro inganno di Medea né la vicenda di Corinto. Nelle *Argonautiche* è perfettamente chiaro che Medea è per Giasone niente più di uno strumento; dopo aver da lei ricevuto vita e onore, l'eroe è pronto a sacrificarla ogni volta che gli convenga, perché il difenderla comporterebbe prezzi da pagare. Il carattere della maga evolve da quello della donna adolescente innamorata a quello di una maga dotata di titanica forza di volontà; ma Apollonio con grande arte rappresenta il tormento psichico di continuo sottostante in un carattere che in ogni momento è minacciato nell'onore e nella vita: le radici dei delitti di Corinto. I tre poeti antichi che Medea ritraggono, Euripide, Apollonio, Ovidio, posseggono la grandiosa obbiettività propria della poesia, la stessa che troveremo in Shakespeare: Medea è maga e assassina, ma al tempo stesso vittima non solo di Giasone, del suo stesso mondo: quello che consente a Giasone di usarla, ingannarla, abbandonarla: come una *res*, una cosa. A Ovidio è affidata la sintesi dell'intera favola che precede quella svolta da Euripide. Omette molto di quanto narrato da Apollonio, e fra ciò l'agguato che ella pone al fratello per farlo uccidere da Giasone. La Medea del Settimo Libro delle *Metamorfosi* si arresta alle soglie della Tragedia di Euripide e ne è la potente premessa; e così sussume e supera quella delle *Eroidi*. Di più: col racconto dell'incantesimo che ridona nuova vita a Esone, il padre di Giasone, e quello dell'inganno ordito da Medea alle figlie di Pelia, Ovidio crea il ponte mitico fra Apollonio e Euripide⁵. E per quanta forza abbia la Tragedia di Euripide è difficile comprendere come mai il contenuto psicologico della storia di Medea – basta pensare all'incontro notturno con Giasone nel tempio di Ecate –, e quello fiabesco della conquista del vello d'oro, non abbiano trovato echi: nel teatro musicale ancor più che in quello parlato.

L'incantesimo che prepara il ringiovanimento di Esone è un piccolo poema nel grande poema (vv. 179-296), di straordinaria fantasia visionaria. Il volo sul carro tirato dai draghi, la Grecia contemplata dall'alto e di volta in volta visitata nei suoi luoghi; e il secondo volo, dopo l'uccisione di Pelia: un Poema Sinfonico moderno che vorresti veder trasposto nella musica, pur essa visionaria, di Gustav Holst, l'Autore de *I Pianeti*. All'interno dell'episodio, Medea pronuncia un'invocazione alla Notte, un grande luogo

⁵ La parte finale del vero e proprio poema dedicato a Medea (vv. 350-425) narra, di scorcio, della vicenda di Corinto, e anche del tentato assassinio di Teseo una volta ch'ella ha sposato il di lui padre Egeo in Atene: la premessa di questa favola è in Euripide. L'ultima immagine che abbiamo della maga è di lei in fuga ma non vinta: *Effugit illa necem nebulis per carmina motis*, «Ella sfuggì alla morte suscitando una nebbia col suo canto»; ove *carmen* intende, ovviamente, l'incantesimo esercitato con magici versi, magici carmi.

poetico nel quale sono elencate tutte le forze di che una maga possente come lei dispone; e tutto ciò ch'è soggetto alla sua magia, compreso il corso dei fiumi, dei mari, delle stelle. Questi versi (192-219) sono pur essi un'Aria operistica della maniera solenne; li vedresti ammantati dalla musica di Wagner: per esempio là ove, nel *Lohengrin*, Ortruda, maga pur ella, invoca gli dei germanici spodestati dalla nuova religione.

Ma torniamo al monologo di Medea all'inizio del Settimo Libro (vv. 9-88): quello che, costruito com'è proprio sul contrasto di affetti, sull'antitesi retorica, sulla *climax* del sentimento, sul tentativo che fa l'animo di una donna d'ingannare dapprima se stessa: mi sembra il luogo della poesia antica che più prefigura la Scena e Aria operistica del Settecento e, ancor più, dell'Ottocento. Il brano potenzia ulteriormente il carattere della Decima Epistola, che abbiamo già vista, e di altre delle *Eroidi*; e, in tale funzione, le affiancherei un altro mirabile monologo delle *Metamorfosi*, quello di Altea del Libro Ottavo (vv. 478-511). Non riprodurrò anche questo luogo; basti ricordare che non solo ne è affine lo schema formale, ne è affine, anzi, ancor più forte, la sostanza affettiva, del sentimento: è il *contrasto di affetti* di una donna la quale prepara la magica uccisione del suo stesso figlio, Meleagro, che le ha ucciso i fratelli. Il grande monologo è intriso di sentenze antitetiche destinate a esser imitatissime e che sono fra le memorabili della poesia. Trascogliamo due.

E invece, mio malgrado, un impulso mai prima provato mi trascina, e la bramosia mi consiglia una cosa, la mente un'altra. Vedo il bene e l'approvo, e seguo il male⁶.

Ancora:

Lascerò cose non grandi, per cose grandi⁷.

Il monologo va letto per intero. Fra le varie traduzioni, scelgo quella di Piero Bernardini Marzolla, che unisce alla precisione filologica un moto aderente all'avvicinarsi delle passioni in lotta fra loro.

Intanto, però, una gran fiamma si accende nel cuore della figlia del re, la quale, dopo avere a lungo lottato, quando vede di non poter vincere con la ragione quella folle passione, dice:

“Invano, Medea, cerchi di resistere: dev'esserci qualche dio che si oppone. Strano comunque se non fosse questo (o almeno qualcosa di molto simile a questo), quel sentimento che è chiamato amore. E infatti, perché gli ordini di mio padre mi sembrano troppo duri? Però... sono troppo duri davvero! Perché ho paura che muoia uno che vedo per la prima volta? Quale è la causa di tanta paura? Scaccia dal tuo petto di vergine la fiamma che vi si è accesa, se ci riesci, infelice! Se ci riuscissi... avrei la mente a posto. E invece, mio malgrado, un impulso mai prima

⁶ Vv. 19-21: *sed trahit inuitam noua uis, aliudque cupido, / mens aliud suadet: uideo meliora proboque, / deteriora sequor.*

⁷ Vv. 55s.: *non magna relinquam, / magna sequar.*

provato mi trascina, e la bramosia mi consiglia una cosa, la mente un'altra. Vedo il bene e l'approvo, e seguo il male. Perché, principessa, bruci per uno straniero e sogni nozze con uno di un mondo che non è il tuo? Anche in questa tua terra potrai trovarlo, un essere da amare. Che lui sopravviva oppure perisca, dipende dagli dèi. Che sopravviva, però! Questo si può augurare anche senza essere innamorate. E del resto, che male ha fatto Giasone? Bisognerebbe essere ben crudeli, per restare insensibili alla giovinezza, alla nobiltà, al valore di Giasone! Anche se non avesse altro, chi non incanterebbe con quel suo viso? Almeno il cuore mio... l'ha incantato. Ma se non verrò in suo aiuto, sarà bruciato dal fiato infuocato dei tori, si scontrerà con nemici che spunteranno dal suolo su cui avrà seminato, o finirà crudelmente preda all'ingordo drago. Se io permetterò una cosa simile, dovrò ben dire di essere nata da una tigre, di portare nel cuore ferro e sassi! E perché anzi non assisto anche alla sua morte contaminandomi gli occhi con quello spettacolo? Perché non aizzo contro di lui i tori feroci figli della terra e il drago che non dorme mai? Speriamo in bene, o dèi... Benché, che sto a pregare? Devo fare! Ma allora venderò il regno di mio padre, e questo straniero (e chi lo conosce?) si salverà grazie al mio aiuto per poi spiegare le vele ai venti senza di me, una volta scampato, e sposare un'altra mentre io, Medea, rimango nei guai? Se è capace di fare una cosa del genere, di preferirmi un'altra, muoia, l'ingrato! Ma no... Ha un'aria così buona, un animo così nobile, una figura così gentile, che non ho da temere che m'inganni e dimentichi i meriti miei. E prima mi darà la sua parola, e pretenderò che gli dèi siano testimoni del nostro patto. Di che hai paura, se sei al sicuro! All'opera, dunque, senza più indugi! Giasone ti dovrà gratitudine eterna, si unirà a te con nozze solenni, e in tutte le città dei Pelasgi folle di madri inneggeranno a te chiamandoti salvatrice. E così io lascerò sorella e fratello e padre e dèi e terra natale, portata via dai venti? Veramente... mio padre è cattivo, veramente la mia terra è barbara, mio fratello è ancora un bambino, mia sorella sta dalla mia parte, e un dio grandissimo è in me. Lascerò cose non grandi, per cose grandi: la gloria di aver salvato i giovani Achei, la conoscenza di un paese migliore, e città la cui fama è giunta perfino qui, e usi e costumi dei vari popoli, e colui che non cederei per tutto l'oro del mondo, il figlio di Esone, lo sposo col quale sarò per tutti la donna più felice e più cara agli dèi e toccherò le stelle! Però... non si parla di non so quali montagne che si scontrano in mezzo al mare, di Cariddi pericolosa per le navi, che ora risucchia ora rigetta le acque di uno stretto, di Scilla vorace che ricinta di cani feroci latra sugli abissi del mare di Sicilia? Sarà, ma stretta al mio amore, in grembo a Giasone, a lui aggrappata, me ne andrò per lunghe distese marine. Nulla temerò, abbracciata a lui, o se avrò paura di qualcosa, avrò paura solo per mio marito. Ma... lo consideri proprio un matrimonio, Medea? Non è questo un nome specioso col quale mascheri la tua colpa? Guarda piuttosto che grande empietà stai per commettere, e finché sei in tempo, evita questo crimine!"

Così ragionava, e davanti ai suoi occhi erano parati la rettitudine, il dovere, il pudore, e la voglia amorosa, sconfitta, già voltava le spalle.

Essa si stava recando agli antichi altari di Ecate, figlia di Perse, celati in un bosco ombroso, in una macchia appartata. E ormai si sentiva forte, e l'ardore represso tendeva a svanire, quando scorse il figlio di Esone, e la fiamma sopita ridivampò. Le si arrossirono le guance, si arroventò in tutto il viso, e come la piccola favilla rimasta nascosta sotto un velo di cenere suole prendere alimento dal vento, e crescere, e agitata risorgere e riacquistare il perduto vigore, così quell'amore già fiacco, che ormai avresti detto languente, si riaccese, come essa vide il giovane, di

fronte a tanta bellezza. E per caso quel giorno il figlio di Esone era ancora più bello del solito: scusiamola se rimase incantata.

Lo guarda, e tiene gli occhi fissi su quel volto, come se solo ora finalmente lo vedesse, e smarrita crede di vedere il viso di un dio, e non se ne distacca.

Il contrasto fra l'amore e il dovere è la sostanza sentimentale della gran parte delle eroine del teatro musicale. Gli esempi di personaggi modellati, in modo consapevole e, più spesso, inconsapevole, sul monologo di Medea, sono tanti che il lettore può scoprirli da sé. E quando dico "in modo inconsapevole" è proprio perché il monologo è un modello insieme formale e psicologico, per grandi linee, al quale possono adattarsi i casi apparentemente più vari. Onde basti sceglier qualche esempio a titolo di dimostrazione.

Leggiamo il Recitativo e Aria di Donna Elvira che Mozart nell'aprile del 1788 aggiunge al secondo atto del *Don Giovanni* per l'esecuzione viennese.

In quali eccessi, o Numi,
 In quai misfatti orribili tremendi,
 È avvolto il sciagurato! Ah no, non puote
 Tardar l'ira del cielo!...
 La giustizia tardar! Sentir già parmi
 La fatale saetta
 Che gli piomba sul capo! aperto veggio
 Il baratro mortal... Misera Elvira,
 Che contrasto d'affetti in sen ti nasce!...
 Perché questi sospiri, e queste ambasce? –
 Mi tradì quell'alma ingrata:
 Infelice, oddio, mi fa.
 Ma, tradita e abbandonata,
 Provo ancor per lui pietà.
 Quando sento il mio tormento,
 Di vendetta il cor favella:
 Ma se guardo il suo cimento,
 Palpitando il cor mi va.

Il testo è di bassa qualità letteraria. Ma dobbiamo vederlo quale esempio di un tipo. Sotto il profilo drammatico, s'inserisce bene nella vicenda a completare il ritratto di un personaggio. Una giovane nobile è stata da Don Giovanni sedotta, abbandonata e perfino ridicolizzata; ella tuttavia lo ama ancora e, dopo aver cantato quest'Aria (o, nella prima versione dell'Opera, senza averla cantata) farà un estremo tentativo per salvarlo dal destino di morte che lo attende. Ella stessa vive solo in funzione dell'amore per Don Giovanni, la sola esperienza della sua vita; e alla fine non potrà che farsi monaca, il che equivale a morire. Non è molto diversa da Arianna in alcune versioni della favola. Ma per lei non c'è alcun Dioniso.

Osserviamo ora una (sotto un certo rispetto, e solo uno) Arianna e Medea dell'epoca di Luigi Filippo. Violetta è una cortigiana; è di così alto sentire da esser

degnata della stirpe regale delle due eroine. Un Teseo-Giasone l'abbandona per effetto del suo sacrificio: è costretta a fingersi indegna dell'amore di questo giovane egoista per accontentare il padre di lui, dopo aver per lui sacrificato anche la sua fortuna. Sacrificio pari a quello di abbandonare patria e genitori regali e dei. È mortalmente malata e morirà sola; il conforto dell'arrivo, alla sua morte, del pentito Alfredo, è fittizio: potremmo considerarlo addirittura un'allucinazione degli estremi istanti; e mi sorprende che i registi attuali, pronti nella loro insipienza a ogni violazione della vicenda drammatica, non abbiano mai pensato a questa, lecita se non doverosa. Alla fine del primo atto Violetta è incerta se cedere all'amore sincero che prova per il giovane, il quale – in quel momento – sinceramente l'ama. Sapendo d'esser malata senza speranza, vorrebbe dimenticare se stessa perdendosi in fittizie gioie che la stordiscano. Vive, dunque, un *contrasto d'affetti* che ripete lo schema da noi appena visto: Francesco Maria Piave, e prima di lui Alessandro Dumas figlio, debbono aver letto le *Metamorfosi*.

È strano!... è strano!... in core
 Scolpiti ho quegli accenti!...
 Saria per me sventura
 Un serio amore?
 Che risolvi, o turbata anima mia?
 Null'uom ancora t'accendeva... o gioia
 Ch'io non conobbi, essere amata amando!...
 E sdegnarla poss'io
 Per l'aride follie del viver mio?
 Ah forse è lui che l'anima
 Solinga ne' tumulti
 Godea sovente pingere
 De' suoi colori occulti!...
 Lui che modesto e vigile
 All'egre soglie ascese,
 E nuova febbre acese
 Destandomi all'amor.
 A quell'amor ch'è palpito
 Dell'universo intero,
 Misterioso, altero,
 Croce e delizia al cor.
 A me fanciulla un candido
 E trepido desire
 Questi effigiò dolcissimo
 Signor dell'avvenire,
 Quando nei cieli il raggio
 Di sua beltà vedea,
 E tutta me pascea
 Di quel divino error.
 Sentia che amore è il palpito
 Dell'universo intero,
 Misterioso, altero,

Croce e delizia al cor!
 (*Resta concentrata un istante, poi dice:*)
 Follie... Follie... delirio vano è questo!...
 In quai sogni mi perdo,
 Povera donna sola,
 Abbandonata in questo
 Popoloso deserto
 Che appellano Parigi,
 Che spero or più? Che far degg'io?... gioire,
 Di voluttà nei vortici finire.
 Sempre libera degg'io
 Travolar di gioia in gioia,
 Perché ignoto al viver mio
 Nulla passi del piacer.
 Nasca il giorno, il giorno muoia
 Sempre me la stessa trovi;
 Le dolcezze a me rinnovi
 Ma non muti il mio pensier.

È poesia non banale, reminescente di sensi classici, anche a prescindere dalla classicista ipallage delle *egre soglie*. Piave viene sovente da Verdi, ch'è miglior librettista di tutti, costretto *brevitatis causa* a qualche contorsione concettuale, ma va valutato con maggior considerazione di quanto talora non si sia fatto. È palese che l'Autore di questi versi ha nel suo bagaglio la poesia classica: il modo col quale Violetta pensa ad Alfredo e lo idealizza deriva pur sempre da quello di Arianna verso Teseo, Didone verso Enea, Medea verso Giasone. Anche il proceder delle antitesi concettuali mostra l'influenza della poesia classica e, credo, in particolare dei passi ovidiani qui citati. Ma la più forte antitesi poetica è in questo brano fatta da Verdi in persona: nel mentre Violetta canta nella Cabaletta il proposito di buttarsi nei godimenti, giunge la voce di Alfredo che, fuori scena, canta la melodia della Cavatina, *A quell'amor*: un *memento* del destino della donna, alla quale l'amore porterà un'effimera gioia e non effimere sofferenza e morte.

Vediamo un altro bel *contrasto di affetti* che Piave desume da un altro poeta, Ángel de Saavedra, detto *il duca di Rivas*, e che sempre Verdi trasfigura con la sua musica. Ne *La forza del destino* Don Carlo vive posseduto da un fanatico desiderio di vendetta nei confronti di Don Alvaro che, disonorandogli la sorella per averla amata senza averne i requisiti di classe, gli ha disonorato il blasone. In guerra viene salvato dal valoroso Alvaro che si cela sotto falso nome. Questi, gravemente ferito e ignaro della sua identità, gli affida una valigia contenente un plico sigillato: sia distrutto se morisse. Carlo giura di non dissuggellarlo; ma vien preso dal sospetto che l'ufficiale possa essere l'uomo che ha giurato di uccidere. Una vera Scena e Aria, pur essa divisa in due sezioni, "Cantabile" e Cabaletta.

Morir!... tremenda cosa!...

Sì intrepido, sì prode,
 Ei pur morrà! Uom singolar costui!...
 Tremò
 Di Calatrava al nome!...
 A lui palese
 N'è forse il disonor? Cielo! Qual lampo!...
 S'ei fosse il seduttore?...
 Desso in mia mano... e vive!
 Se m'ingannassi? Questa chiave il dica.
(Aprire convulso la valigia e ne trae un plico suggellato.)
 Ecco i fogli!... *(fa per aprirlo)* che tento! *(S'arresta.)*
 E la fè che giurai?... e questa vita
 Che debbo al suo valor?... anch'io lo salvo!...
 E s'ei fosse quell'Indo maledetto
 Che macchiò il sangue mio?...
(Risoluto)
 Il suggello si franga, *(sta per eseguire)*
 Niun qui mi vede... *(s'arresta.)*
 No?... Ben mi vegg'io.
(Getta il plico, e se ne allontana con raccapriccio.)
 Urna fatale del mio destino,
 Va, t'allontana, mi tenti invano;
 L'onor a tergere qui venni, e insano
 D'un'onta nuova nol brutterò,
 Un giuro è sacro per l'uom d'onore;
 Que' fogli chiudano il lor mistero...
 Disperso vada il mal pensiero
 Che all'atto indegno mi concitò.
 E s'altra prova rinvenir potessi?...
 Vediam.
(Torna a frugare nella valigia e vi trova un astuccio.)
 Qui v'ha un ritratto... *(Lo esamina)*
 Suggel non v'è... nulla ei ne disse... nulla
 Promisi... S'apra dunque...
(Eseguisce) Ciel! Leonora!...
 Don Alvaro è il ferito!...
 Ora egli viva... e di mia man poi muoia...
 CHIRURGO *(si presenta lieto sulla porta della stanza):* Lieta novella, è salvo.
(rientra)
 CARLO Oh gioia! oh gioia!
 Egli è salvo!... gioia immensa
 Che m'inondi il cor, ti sento!
 Potrò alfine il tradimento
 Sull'infame vendicar.
 Leonora, ove t'ascondi?
 Di': seguisti tra le squadre
 Chi del sangue di tuo padre
 Ti fe' il volto rosseggiar?
 Ah felice appien sarei
 Se potesse il brandio mio

Amendue d' Averno al Dio
D' un sol colpo consacrar!

Da questa stessa Opera, anche su testo poetico di Piave, scelgo alcuni versi tratti dal monologo di Leonora del quarto atto. La nobildonna si è ridotta in romitaggio in uno speco presso un monastero; ritiene di dover espiare, eppure l' amore che sente per il suo Alvaro non ha perso forza; e se pensa a lui la sua immagine gli appare come quella di Giasone a Medea e quella di Enea a Didone.

Pace, pace, mio Dio, cruda sventura
M' astringe, ahimè, a languir;
Come il dì primo da tant' anni dura
Profondo il mio soffrir. –
L' amai, gli è ver!... ma di beltà e valore
Cotanto Iddio l' ornò,
Che l' amo ancor, né togliermi dal core
L' immagine saprò.

Su di un altro personaggio di Verdi vorrei fare un' osservazione, sempre che essa non sia per parere al lettore un' arguzia. Il testo poetico dell' *Aida* non si deve più al Piave, nel frattempo scomparso, ma all' ottimo Antonio Ghislanzoni. Qualcosa di Medea, della Medea che sta per abbandonare la casa e la stirpe per amor di Giasone, è anche in Radamès. Medea, infatti, deve fare una *detestatio sacrorum*, abbandonare per Giasone anche gli dei suoi propri⁸. Ed è questo che nel terzo atto spaventa Radamès quando Aida gli propone di fuggire con lei abbandonando l' Egitto per l' Etiopia.

Sovra una terra estrania
Teco fuggir dovrei!
Abbandonar la patria,
L' are de' nostri Dei!
Il suol dov' io raccolsi
Di gloria i primi allori,
Il ciel dei nostri amori
Come scordar potrem?
(*Aida gli risponde fungendo, in questo caso, da Giasone*)
Sotto il mio ciel, più libero
L' amor ne fia concesso;
Ivi nel tempio istesso
Gli stessi Numi avrem.

Quanto alla figura di Medea, tra Ovidio e i postclassici s' interpongono *Le Argonautiche* di Valerio Flacco, che sono una delicatissima parafrasi poetica di

⁸ *Metamorfosi*, VII 51s.: *ergo ego germanam fratremque patremque deosque / et natale solum, uentis ablata, relinquam?* «E così io lascerò sorella e fratello e padre e dèi e terra natale, portata via dai venti?».

Apollonio⁹; e, soprattutto, la Tragedia di Seneca. Il suo valore poetico è altissimo; e tuttavia non mi pare essa rientri nell'argomento. Scritta in uno "stile sublime", retta da una fantasia visionaria, piena d'immagini e sentenze, il valore suo in quanto poesia supera e, oso dire, assorbe il valore drammatico: è teatro ideale, da leggersi, declamarsi e meditarsi, più che da mettere in scena¹⁰. Non possiede il tratto vividamente teatrale e rappresentativo di Ovidio. Onde vediamo che un poeta epico fa teatro e influenza lo stile del teatro, un poeta teatrale fa epos e, almeno quanto a quest'opera, non ha sullo stile teatrale influenza. In Seneca la rappresentazione del *contrasto di affetti* c'è solo – e non potrebbe non esserci – nella perorazione di Medea che precede l'uccisione dei figli: persino questo gigantesco *monstrum* esita e sta per pentirsi della risoluzione presa. Ma è un contrasto forse oratorio ancor più che teatrale.

II

All'inizio della seconda metà del Settecento nasce il *Melodram* o *Melologo*, un nuovo genere ibrido nel quale la musica si accompagna alla declamazione in prosa. Metterà capo a esempî illustri, fino al Novecento: ma di essi il più alto sono le parti del *Fidelio*, ove, nel secondo atto, Beethoven nel modo più impressionante, fonde la recitazione con la trasposizione musicale e dell'evento e del sentimento. Prima Mozart aveva impiegato la stessa tecnica, anche con grande arte, nelle musiche di scena per il dramma *Thamos Re d'Egitto* del Gebler; e dopo Weber ne avrebbe fatto la scena più impressionante del *Freischütz*. Altri alti esempî del genere sono il *Manfred* di Schumann, da Byron, e *Die glückliche Hand* e il *Pierrot lunaire* di Schönberg: quest'ultimo ne è, nel suo surrealismo espressionista, l'epicedio. La tecnica del Melologo viene adoperata anche da Auber ne *La muette de Portici* (1828), con questo di rilevante (e per ciò non sempre l'Opera è ricordata in tema di *Melodram*), che, la protagonista essendo muta, i frammenti strumentali debbono coniugarsi non alla recitazione, ma solo all'attitudine scenica senza parole.

Ma l'origine del Melologo è ancora una volta legata a Ovidio. Pare che il genere principiasse in Francia con Jean-Jacques Rousseau, che nel 1762 scrisse un *Pygmalion* messo in musica da Horace Coignet nel 1770. Il *Pygmalion* penetra in Germania, dapprima a Vienna (1772), poi, nello stesso anno, a Weimar, ove trova la musica del notevole compositore Anton Schweitzer. Ma la vera vita tedesca del *Melodram*, tradotta in superiore arte, nasce con il boemo Georg Benda (Jiří Antonín, 1722-1795), appartenente a una stirpe musicale di rilievo. Maestro di cappella della Corte di Gotha, entra in contatto con la compagnia teatrale di Abel Seyler, trasferitosi colà dopo

⁹ LAZZARINI (2012). Chi tuttavia volesse leggere i versi del poeta volti in italiano, si troverebbe in imbarazzo, essendo *Le Argonautiche* per ora irrimediabilmente.

¹⁰ La prevalente dottrina ritiene infatti il teatro di Seneca non concepito per la rappresentazione ma per la declamazione in ristretto circolo.

l'incendio del teatro di Weimar. Nel gennaio del 1775 si rappresentò l'*Ariadne auf Naxos*, nel maggio la lunga, imponente *Medea*; e nel 1779 il *Pygmalion*. Mozart ascoltò la seconda, una vera Tragedia in un atto, ne rimase impressionato e ne colse, non solo nel *Thamos*, suggerimenti stilistici ed espressivi; e l'*Arianna* ricevette il più alto apprezzamento, nel 1777, da Christian Gottlob Neefe, che a Bonn sarebbe stato l'insegnante di composizione di Beethoven. L'arte di Benda presceglie dunque tre temi ovidiani per la fondazione del nuovo genere. E vedremo che sia il genere del Melologo sia l'arte di Benda attuano l'elemento drammatico posseduto dalla poesia, di Catullo, prima, del Sulmonese, poi: e davvero è fra questi poeti una non comune affinità di *ethos*.

Or l'arte di Benda non è solo fine e ispirata. Questo Maestro ha il merito di fondare il nuovo tipo drammatico e compositivo sottraendolo al pericolo dell'impressionismo, del rapsodismo, di un inane *Sturm und Drang*. In famiglia il tema dell'espressione nella musica strumentale, che diviene centrale nell'estetica settecentesca, era stato affrontato: il fratello di Georg, Franz (1709-1786), era stato a Berlino collega e amico di Carl Philipp Emanuel Bach. Il principio generale del *Melodram* è che la declamazione è accompagnata da brevi, o meno brevi, frammenti strumentali aventi la funzione di commentare. Il commento implica una serie di diversi fatti. L'imitazione *ab extra* dell'attitudine teatrale di chi recita: diciamo pure, un ampliamento, per mezzo della musica, del gesto teatrale. Ma anche una trasposizione del sentimento intimo compreso nelle parole del testo poetico affidato alla recitazione. È evidente che il punto di partenza di ciò è nel grande Recitativo accompagnato operistico (e della Cantata), il quale, a partire da Alessandro Scarlatti (e ancor prima, da Carissimi a Purcell) sviluppa un proprio lessico retorico. I modelli più vicini a Benda sono Händel da un lato, Jommelli e Paisiello dall'altro. Ma i frammenti strumentali di carattere rappresentativo potrebbero esser *meri gesti strumentali*. Benda li inserisce in una concezione formale forte seppur dissimulata con artificio. Li fa nascere da una preesistente forma di Sonata la quale viene sminuzzata e ridotta a un caleidoscopio; ma le parti dello Sviluppo di tale forma, nascenti dunque da un sottostante impianto tematico, si mescolano a gesti strumentali irrelati assicurando così il massimo equilibrio fra il teatro drammatico puro e la forma musicale. E che questo Maestro si spinga il più innanzi possibile nell'attuare il puro teatro si vede da ciò, che nelle sue tre opere non sempre si cura dell'unità tonale. Or Mozart non aveva bisogno d'imparare da Benda l'arte del Recitativo accompagnato, avendo egli veri e propri elezione e genio teatrale: come si vede dal *Mitridate Rè di Ponto* e dal *Lucio Silla*, due capolavori drammatici scritti prima d'incontrar la *Medea*. E tuttavia, se si pone mente alla suprema arte dei Recitativi dell'*Idomeneo*, forse dobbiamo dire ch'egli sa cogliere i suggerimenti del più anziano collega.

Il secondo *Melodram* di Benda è dedicato, come dicevamo, a Medea. Dei tre è il più ampio: dura quasi un'ora, e può esser quella che si dice una *pièce de résistance* per

una grande attrice tragica – se ancora ce ne sono. Come quasi tutte le opere in musica alla maga dedicate, tratta solo la parte finale della sua vicenda. Si svolge a Corinto, e narra diffusamente dell’oltraggio arrecato alla principessa della Colchide col nuovo matrimonio di Giasone; e dei crimini da lei per vendetta commessi, fino all’uccisione dei figli. Il bel testo si deve a Friedrich Wilhelm Gotter; sulla linea principale della Tragedia di Euripide il poeta innesta versi, immagini, sin episodî delle due opere di Ovidio dedicate a Medea: con un sì fine lavoro di tarsia che dovremmo fare un raffronto minuto, verso per verso, per dimostrarlo. Ai nostri fini, vale osservare che il *contrasto di affetti* nella decisione di uccidere i figli, presente in Euripide con la mirabile sintesi che sappiamo, viene qui ampliato sino a esser quasi il tema principale. Il Gotter trasforma il teatro antico in teatro moderno; e se alla lettera aderisce in primo luogo a Euripide, nello stile drammatico è debitore a Ovidio e a Seneca. La musica di Benda, sempre con il suo aristocratico stile classico, dona alla scena teatrale il suo ampio sfondo.

L’introduzione strumentale è notevole. In Re minore (tonalità nella quale si chiuderà l’opera) alterna grandi gesti drammatici a un armamentario di figure patetiche proprie del dolore, le stesse sia del Recitativo operistico che, ancor più, dei luoghi “espressivi” di alcune Sinfonie di Haydn. Ma dopo il secondo gruppo tematico ne giunge, inatteso, un terzo: è una giubilante Marcia in Re maggiore. Lo Sviluppo della forma avverrà, per frammenti, solo dopo che Medea sarà entrata in scena. Nel corso del monologo le giunge, da lontano, la Marcia che festeggia le nozze di Giasone con Creusa. Ma si tratta di altra e diversa musica rispetto alla Sinfonia. Dunque, il terzo gruppo tematico di questa è un *presagio* che simboleggia il matrimonio, non la musica di scena che lo accompagna.

Il Melologo è diviso in otto scene, definite “atti”. È notevole che, seppure il genere stesso comporti un qual frazionamento formale, ancor più che nell’*Arianna a Nasso* – e proprio per le maggiori dimensioni – il Maestro definisca la forma per mezzo di aree tonali le quali sono al tempo stesso aree drammatiche. Nasce una mirabile convergenza fra le aree degli “affetti” costruite dal testo e quelle costruite dalla musica.

Nel primo atto Medea è ancora smarrita e vittima; e constata incredula che, se ha il potere di sconvolgere la Natura e far tornare gli spiriti dall’Orco, non ha quello di agire sul cuore di Giasone¹¹. Il sentimento della tenerezza produce anche qui un Concerto per violino; che tuttavia principia e non si sviluppa: è solo un annuncio; incomincerà a metà del terzo atto, il secondo e ancor più lungo monologo della protagonista, al pensiero dei figli, introdotto dal rammarico che Giasone figli non abbia ancora da Creusa per vendicarsene: alle parole *Dass er schon Kinder von Kreusa hätte!*

Nel terzo atto abbiamo la grande esplosione del *contrasto di affetti*. La divisata vendetta non può esser la morte di Giasone: sarebbe per lui quasi un dono. Dal pensiero

¹¹ Ciò deriva dal terzo atto della Tragedia di Corneille.

dei figli di Creusa la principessa passa ai suoi: e lungo, e mirabilmente commentato dalla musica, è l'interno dibattito. Medea sente una forte tenerezza, un vero amore per i figli: sono i suoi figli, ella dice: e qui vediamo anticipato anche l'interno dibattito che nell'Opera di Bellini si svolge nell'animo di Norma, e proprio le stesse parole mettono capo all'esito opposto. Se sono i miei, sono anche di Giasone: e ciò basti. Il quarto atto è il dialogo di Medea con la nutrice; ed ella scaccia i figli nell'estremo tentativo di risparmiarli. Nel quinto li uccide, il primo avanti il secondo perché rassomiglia di più a Giasone: e questo viene da Seneca, che frange ogni regola per rappresentare il delitto invece che farlo annunciare da un nunzio. Nel sesto ella compie un sacrificio a Ecate, i particolari del quale provengono dalle *Metamorfosi* ma si riferiscono alla favola di Esone ringiovanito. È un bel tratto, che diresti romantico, che Medea con un incantesimo faccia dal giorno sorgere la notte perché la luce non può assistere all'orrore di quel che ha compiuto. Dopo *Zur Rache!* Benda scrive un vasto sviluppo sinfonico, quasi contemplazione di ambo i delitti. E dopo *Es ist geschehen, geschehen!* (che potremmo volgere "Consummatum est!") la musica ha una stagnazione interrogativa, quasi Medea fosse ella stessa sgomenta per l'enormità del fatto. L'ottavo atto è un breve dialogo con Giasone; Medea fugge sul carro tirato dai draghi e Giasone – questa è interpretazione di Gotter, derivante dalla Tragedia di Pierre Corneille – si getta sulla spada. La musica si spegne rievocando l'apertura dell'opera.

Medea è sì forte personalità, sin dal capolavoro di Euripide, e sì forte è il suo mito, che la musica vuole impadronirsene. Ma ne parleremo solo di passata: come ho detto, la parte del mito narrata nelle *Metamorfosi* è del pari potente pur non toccando il caso estremo dell'uccisione dei figli; ma tutto il teatro musicale dedicato all'incantatrice della Colchide trae spunto dal poeta tragico ateniese. Salvo che per le scene infernali di evocazione e incantesimo. Queste sono assenti in Euripide, interessato più al dramma della gigantesca psiche di Medea; Ovidio è il modello di queste scene, pur se la grandiosa e già descritta non si svolga a Corinto ma prima, in Tessaglia; il traspositore di Euripide attraverso Ovidio, Seneca, sviluppa con ancor maggiore enfasi il rapporto di Medea con le potenze inferi nel grande affresco dei versi 670-848 della sua Tragedia.

III

Fa eccezione alla prevalenza di Euripide e Seneca la prima Opera che vede Medea, se non protagonista, il più importante carattere femminile. Il *Giasone* di Francesco Cavalli, su testo di Giacinto Andrea Cicognini (1649), è un'Opera meravigliosa; il poema drammatico è una fantasia tragicomica, che alterna scene ctonie (quella di Medea che compie l'incantesimo per consentire a Giasone di conquistare il vello), tragiche (il dolente personaggio di Isifile, regina abbandonata), di quello che modernamente diremmo mezzo carattere (Isifile derisa in un modo che anticipa la Donna Elvira di Mozart al primo e al secondo atto del *Don Giovanni*), comiche e addirittura farsesche.

Ma è fantasia raffinatissima, in una mescolanza di generi affatto barocca, parente di quella di più alti poeti come Calderon, Lope, lo stesso Shakespeare. Evocato, il Bardo di Stratford, dal fatto che il terzo atto del *Giasone* è un'inverosimile, eppure deliziosa, *Commedia degli Errori*, coronata da lieto fine. Un altro aspetto del *Giasone*, nelle parti gnomiche (alcune delle quali farsesche) è d'esser, *inter alia*, un'Accademia d'Amore. Il mito è portato alle condizioni della vita quotidiana della metà del Seicento; e non solo nelle scene comiche: Giasone è in fondo un *galant* fatuo, un po' concettista, un po' effeminato, che potrebbe stare alla Corte di Luigi XIII.

Come dico, il *Giasone* è un'eccezione rispetto al prevaler della fonte euripidea. È la sola Opera che si svolga a Iolco e non a Corinto; e che narri, a suo modo, della vicenda poetata nel Terzo Libro delle *Argonautiche*; e quindi taccia degli ultimi delitti della figlia di Eeta. Tuttavia, la grande parte ctonia, che di Medea mostra l'aspetto spaventoso, è ispirata al colto Cicognini dalle *Metamorfosi*. Il finale dell'atto primo è un'ampia scena d'incantesimo: Medea evoca le potenze infernali, che le rispondono, affinché intervengano a favore di Giasone nelle prove postegli dal di lei padre Eeta per la conquista del vello d'oro. I versi sono una parafrasi di quelli 179-274 del Settimo Libro, dedicati però a un altro episodio, la complessa operazione magica che permette il ringiovanimento del padre di Giasone. Parti di Aria si alternano a un mobile Recitativo, denso di melodia; e da questo si trapassa con efficacia drammatica all'Arioso. La prima Aria, *Dell'antro magico*, è cantata sopra la ossessiva ripetizione di una figura ritmica in quinario sdrucchiolo, sulla tonica di Mi minore o sui gradi dell'arpeggio; e tale ripetizione ha di per sé un carattere incantatorio. Cavalli spoglia il linguaggio musicale della ricchezza polifonica per farlo tornare a un carattere elementare che esprime la natura arcaica dell'orrido sacrificio. Verdi non conosceva il *Giasone*, ma la sua immaginativa ricrea questa Medea nella maga Ulrica de *Un ballo in maschera*: taluni tratti di lei paiono rinascere nel complesso stile classico-romantico di quest'Opera. Nel terzo atto, ella canta una più breve Aria, *L'armi appressatemi*: essa pare un prototipo del genere dell'"Aria di furore" che tanta fortuna avrà nel teatro musicale. Destinato a diventare un *tòpos* dell'Opera del Medio Barocco, in specie veneziano, è il tipo di Demo, gobbo e balbuziente. Un erede lontano ma simillimo ne sarà il Don Anselmo Tartaglia della Commedia di Eduardo Scarpetta *O scarfalietto*, con quella sua Declamazione divenuta un classico della comicità napoletana; un erede più sottilmente mediato, ma non meno comico, sarà il Beckmesser dei *Meistersinger von Nürnberg* di Wagner¹².

¹² ISOTTA (2016).

Infine, la parte dolente di Isifile, con i suoi Lamenti, trasferisce su questo personaggio, abbandonata regina e pur essa già madre per mezzo di Giasone, gli aspetti tipici di Arianna e Medea fin qui narrati¹³.

IV

La Tragedia di Thomas Corneille *Médée*, musicata da Marc Antoine Charpentier nel 1693, il capolavoro dell'Opera secentesca francese, s'ispira ad Euripide e stabilisce un modello di vicenda al quale ci si attiene d'ora in avanti, sino al 1938, l'anno della prima rappresentazione della *Médée* di Darius Milhaud¹⁴. Charpentier potette scrivere per l'Académie Royale de Musique solo perché era scomparso il suo conculcatore Lully; e deve seguire le regole del genere della *Tragédie Lyrique*. Onde un Prologo encomiastico e i *Divertissements*. Il Recitativo del grande Maestro è forte, più di quello del creatore dell'Opera francese; ha, insieme con le Arie, l'incisività e l'epigrafica potenza di quello dell'altro Maestro col quale Charpentier si era formato a Roma, Giacomo Carissimi. Non solo per questo la *Médée* è creazione di rilievo; anche perché il poema drammatico, pur aggiungendo a Euripide personaggi ed episodî, contravviene ad alcune regole della Tragedia classica. Creusa non solo è un carattere presente, da assente ch'è in Euripide e Seneca, ma muore pateticamente in scena soffrendo per il manto affatturato inviatole dalla maga¹⁵. Certe scene fantastiche si lasciano alle spalle il poeta ateniese per evocare in qualche modo lo spirito di un Barocco del tardo Antico, quello di Nonno, anticipato da Ovidio.

La più famosa, e giustamente, delle Opere a Medea dedicate, è quella di Luigi Cherubini, risalente al 1797. Sul capolavoro aleggiò sin dal primo momento un sinistro destino, quasi evocato dal nome della protagonista. Di alti sensi tragici la musica, e di buoni sensi tragici anche il poema drammatico dovuto al celebre poeta teatrale

¹³ Su Cavalli in generale, e sul *Giasone* in specie, belle pagine di Lorenzo Bianconi, da ultimo nell'edizione da lui curata, con Fausta Antonucci e Nicola Usula, della partitura in facsimile e dei Libretti, Milano 2013.

¹⁴ *L'abandon d'Ariane*, di questo Autore (1928), è la terza delle *Opere in miniatura*. È una graziosa parodia mitologica, nella quale Teseo imbarca sulla nave Fedra per errore, rendendo felice la sorella, che non lo sopporta.

¹⁵ Questa novazione rispetto a Euripide e Seneca è suggerita a Thomas dalla Tragedia del maggior fratello, del 1682. La lunga, e per certi versi pedante, *Avvertenza* di Pierre, da lui chiamata *Examen*, osserva molte inverisimiglianze dei due antichi e spiega gli espedienti da lui apportati per evitarle. Non cita fra le sue fonti Apollonio né Ovidio. Eppure, nel primo atto, il racconto dell'antefatto, recitato a Polluce da Giasone, contiene l'episodio dell'uccisione di Pelia che deriva dalle *Metamorfosi*. Così pure la descrizione dell'attitudine di Medea durante il rito magico fatta da lei stessa nel monologo del terzo atto (vv. 980-84). Ma soprattutto, la tirata di Creonte *Loin de me soulager, vous croissez mes tourments* (atto V, scena III), con la descrizione dei tormenti provocatigli dalla veste incantata offerta da Medea a sua figlia, ricalca la descrizione dell'effetto del peplo affatturato con il quale muore Ercole nel Nono Libro delle *Metamorfosi* (vv. 141-272). Corneille fa di Giasone il prototipo del "politico", che allora si definiva "machiavellico": osservando che, dopo aver abbandonato Ipsipile, ora abbandona Medea, dichiara: «Aussi je ne suis pas de ces amants vulgaires: / J'accommode ma flamme au bien de mes affaires».

François-Benoît Hoffmann. Il Maestro era giunto a Parigi ventiseienne nel 1786 per non più lasciarla: ma le sue fortune incominciarono con la Restaurazione, e l'avrebbero portato a esser secondo solo a Rossini quale dittatore della vita musicale parigina, da direttore del Conservatorio più che da compositore che ormai aveva negletto il teatro. Nell'agitata ma, nonostante tutto, non esausta epoca post-giacobina del Direttorio, capitava anche che una Tragedia trovasse quale sola strada quella del Teatro Feydeau; onde essa dovette esser concepita nell'ibrida forma dell'*Opéra Comique*, ossia con parti in prosa mescolate ai Recitativi, alle Arie, ai pezzi d'insieme. Vi corrisponde il tedesco *Singspiel*, al quale appartiene la più celestiale di tutte le Opere di teatro musicale, il *Fidelio*. Se persino la *Carmen*, il più bello degli *Opéras-Comiques*, si potette affermare, dopo l'iniziale sfortuna, solo grazie ai bei Recitativi di Ernest Guiraud, pensiamo quanto accidentato fosse il cammino della *Médée* in un'epoca nella quale il Melodramma tutto cantato dominava, e sarebbe presto giunto a insidiarlo il Dramma Musicale coniato da Wagner. Se quindi la *Médée* godette subito della più alta stima da parte di tutti i grandi compositori, da Beethoven a Wagner e, più di ogni altro, Brahms, le sue fortune teatrali furono esigue. Ma non solo la declamazione di Cherubini è mirabilmente incentrata sulla parola, come e più di altri Italiani giunti a Parigi – ma non più del suo vittorioso rivale Spontini; i brani d'insieme contrastano con l'angusta natura dell'*Opéra Comique*, e hanno già l'imponenza del futuro *Grand-Opéra*; che peraltro da due italiani, Spontini e Rossini, verrà creato. Nel 1854 l'ottimo compositore Franz Lachner, ch'era stato conoscente di Beethoven e amico di Schubert, vi scrisse dei Recitativi di grande qualità; e il paradosso fu che l'Opera incominciò a diffondersi nel Novecento in una traduzione italiana della versione tedesca: la quale si è conquistata a mio parere una sua legittimità storica, pur se alteri l'autentico carattere del capolavoro. Questo si gusta solo se leggiamo gli alessandrini di Hoffmann: il loro ritmo, il loro timbro, hanno un così forte sapore raciniano, pur se il modello diretto sia Corneille, che il nome di un altro grande poeta tragico si aggiunge a quelli antichi quale ispiratore, non della favola, del suo sapore; ben vero, Racine non avrebbe mai trattato in modo così cruento la vicenda, ma il coraggioso Pierre lo osa. La mia perplessità intorno all'esecuzione della versione autentica, che ora qualcuno ripropone, nasce dal fatto che i cantanti di oggi mai saprebbero recitare alessandrini francesi col tono tragico adeguato e col rispetto della prosodia: e si è visto da esecuzioni tentate, spesso scadute nel ridicolo. Oggi i cantanti *italiani* non sanno declamare il più semplice Recitativo operistico *italiano* rispettandone accenti, prosodia, pause, divisione delle sillabe; figuriamoci le regole di recitazione della Tragedia francese, che non vediamo più osservate nemmeno alla *Comédie Française*...

Anche Hoffmann è un colto poeta: il suo testo palesa una attenta lettura delle tre grandi fonti, Euripide, Seneca, Ovidio: presente, il Sulmonese, nella più generale natura modernamente teatrale di questa seconda *Medea* parigina, pur se la favola è circoscritta a Corinto. Merito del poeta, e soprattutto del compositore, d'aver fatto anche di Giasone

non un egoista catafratto nella sua decisione, ma un essere umano che soffre. La stessa ancella Neris, della quale la matrice è la Nérine della Tragedia di Corneille, da “politica” costretta alla dissimulazione, diviene una creatura palpitante di dolore: le è assegnata un’Aria, *Ah, nos peines seront communes*, che Cherubini scrive in un Sol minore pieno di pathos, con il fagotto solo ad accompagnare, e che trasfigura in cherubinismo il mozartismo di partenza. La *Medea* di Cherubini è una vera epitome di quella dei tre poeti: e innanzitutto per una qualità nuova della musica del Maestro fiorentino, quella di costruire il personaggio ancor più grazie alla musica che grazie al matrimonio fra parola, gesto teatrale fatto dalla musica, e melodia. Non solo Cherubini pare impossessarsi di quella capacità di trasformazione della musica in attitudine teatrale propria del Melologhi di Benda: i quali, nati da una trasposizione del Recitativo d’Opera in forma teatrale pur essa ibrida, a loro volta influenzano ciò da che influenzati erano stati. Di più: la musica riesce a dire, col suo commento precedente per una sua propria via, quel che la parola o non dice o volontariamente cela. Qualcosa di terribile e sinistro, nuovo per la musica, vediamo per esempio nel dialogo della maga della Colchide con Giasone alla fine del secondo atto. Egli acconsente alla preghiera di lei di aver ancora presso di sé i figli per qualche ora, prima della partenza per l’esilio: e quali accenti carezzevoli, teneri, di dolce supplica, sa trovare il compositore per l’implorazione di lei! Quando Giasone ha ceduto, ella risponde che «una così dolce generosità non rimarrà senza ricompensa»:

Ah! Seigneur, un bienfait si doux
Ne sera pas sans récompense.

La musica modula verso armonie gravitanti intorno alla dominante di Do minore; gli archi arpeggiano in sincopi; e su “récompense” ella emette la nota *La*, la quarta nota della più aspra fra le quadriadi, quella di “terza specie” (ossia, dal basso: *Si-Re-Fa-La*). *La ricompensa della morte* per i figli di Giasone: ché per lei solo *di lui* ora essi sono.

Ancora di più. Il carattere grandiosamente terribile di Medea emerge dalle parti sinfoniche dell’Opera, in una sintesi ideale con pochi confronti. La Sinfonia, i Preludî al secondo e al terzo atto, sono fra i più illustri esempî di Poema Sinfonico, per la loro capacità di rispettare il più classico senso della forma – in questo Cherubini è inflessibile – e al tempo stesso d’essere pittura. Possente è l’Aria nella quale Medea si rivolge a Tisifone: il rapporto col mondo ctonio poetato insuperabilmente da Ovidio; ma i due Preludî, e in particolare, quanto a ciò, quello al terzo, sono la raffigurazione stessa del Male che ella evoca. La didascalia scenica dettata da Hoffmann, per l’inizio del terzo atto, descrivente Medea che ha compiuto l’incantesimo, braccia nude e capelli sciolti, viene dalle *Metamorfosi*; e non mi pare sia stato osservato.

Naturalmente, questa Medea ha pur essa il suo *contrasto di affetti*: canta l’Aria *Du trouble affreux*; e sta per cedere, ordina alla serva Neris di nascondere i figli e sottrarli alla propria vista; ma ciò è vinto dalla forza inesorabile dell’odio. Qualcosa di

dottamente anticheggiante è nella natura modale dell'inno *Fils de Bacchus, descends des cieux!*, celebrante l'imeneo di Giasone e Dirce (così qui si chiama Creusa): e Medea con crudele ironia fa a sua volta una citazione da Catullo: *hymen, ô hymnée!*, ch'è il *refrain* del nuziale Carme Sessantaduesimo. Mentre l'inizio corale del Finale dell'Opera è un autentico Commo tragico. L'opera si chiude con alessandrini rivolti da Medea a Giasone, dalla musica certo raciniana.

Plus heureuse que toi, je vais dans les enfers
Par des chemins connus, pour moi toujours ouverts:
Après milles tourments je t'y verrai descendre,
Et sur les bords du Styx mon ombre va t'attendre¹⁶.

Musica raciniana, ma concetto, di nuovo, a Racine estraneo. La didascalia scenica dice:

A queste parole ella s'inabissa con le tre Eumenidi che l'afferrano. Sorgono fiamme dalla caverna nella quale è discesa; il fuoco si estende al tempio e al palazzo; scoppia il tuono; infine il tempio e la stessa montagna crolla e si inabissa; il popolo afferra Giasone e lo trascina.

L'incendio di Corinto è nella fonte antica; ma Medea che precipita all'inferno, più che una giusta punizione, come allora parve, sembra a me appartenere a un gusto del demonismo "gotico" proprio dell'incipiente Romanticismo letterario, che avrebbe fatto inorridire Racine; ma non il pubblico che avrebbe, di lì a poco, decretato il trionfo del *Freischütz* di Weber, e, ancora qualche anno più tardi, di *Robert le Diable* di Meyerbeer.

V

La più celebre delle Medee italiane dell'Ottocento è la *Medea in Corinto* di Simone Mayr, rappresentata per la prima volta al San Carlo di Napoli nel novembre del 1813¹⁷. Il Libretto è del venticinquenne Felice Romani, in equilibrio fra generi e compositori: nello stesso anno stese il poema drammatico dell'*Aureliano in Palmira* di Rossini, e l'anno successivo gli avrebbe elaborato il delizioso *Turco in Italia*. I versi delle Arie

¹⁶ «Più felice di te, vado agl'Inferi / Per noti e a me sempre dischiusi cammini: / Dopo mille tormenti, ti vedrò discendervi / E la mia ombra ti attenderà sulle rive dello Stige». (Il testo, dell'edizione critica adottata al Festival di Martina Franca del 1995, diverge leggermente da quello della partitura pubblicata da Le Duc a Parigi nel 1797 e dall'Autore dedicata a Méhul.) In questi versi, Hoffmann fa una sorta di ironica simmetria a quelli (1519-1524) dell'apostrofe di Giasone a Medea assente alla fine della Tragedia di Corneille: egli vuol aggiungere la sua morte a quella di Creusa, dopo essersi vendicato, per attendere Medea all'Ade e riprendere a torturarla.

¹⁷ Testo in edizione critica, varianti, analisi, notizie sul mito di Medea nella musica italiana, in RUSSO (2004). Mi piace osservare che la versione datasi alla Scala di Milano nel 1823 fu diretta dall'altamurano Vincenzo Lavigna, di scuola napoletana, che sarebbe stato l'unico insegnante di composizione di Verdi.

sono convenzionali, gli endecasillabi dei Recitativi sono nobilmente classicisti. La fonte poetica è indirettamente euripidea, più direttamente la Tragedia di Corneille e, naturalmente, quella di Hoffmann: la conoscenza dell'Opera di Cherubini da parte di Mayr è palese, e in parte essa è il modello del compositore. Ma ancora una volta per gl'incantesimi e le evocazioni si staglia la Medea delle *Metamorfosi*.

Mayr, bavarese e allora già divenuto del tutto italiano, aveva sette anni meno di Mozart e sette più di Beethoven. Era uomo colto anche fuor della musica, come mostrano i suoi scritti raccolti oggi sotto il nome di *Zibaldone*; fu l'insegnante di composizione di Donizetti, che gli restò filialmente attaccato. La sua figura è importante non solo per la qualità delle sue opere, ma perché egli coprì, insieme con Pietro Generali, Stefano Pavesi, Carlo Evasio Soliva e qualche altro, il breve interregno fra i Dioscuri Cimarosa e Paisiello e l'avvento di Rossini. Il suo stile è in parte quello di un Classico viennese annacquato all'italiana – lo stile di Rossini non lo è –, in parte quello di un elegante belcanto italiano; alcuni brani (per esempio il Finale I della *Medea*) assomigliano al dinamismo rossiniano, ma non ne hanno il genio. Un brano è ispirato direttamente alla *Médée* del Fiorentino tanto da esserne un diretto omaggio, lo stile anticheggiante della cerimonia nuziale di Creusa e Giasone, ch'è una vera e propria piccola Cantata neoclassica. La Corte napoletana di Gioacchino Murat aveva introdotto al San Carlo il gusto francese, come mostra anche l'*Ecuba* del giovanissimo Nicola Manfroce, rappresentata l'anno precedente; onde questo, oltre che l'intrinseco valore, spiega come i tratti caratteristici del personaggio di Medea modellato da Mayr s'ispirino a quella di Cherubini. L'invocazione *Antica Notte, Tartaro profondo*, è preceduta da un preludio orchestrale che imita, come può, quelli di Cherubini; ed è un impressionante e grandioso declamato, piuttosto nuovo per la musica italiana. (Quando ella sente che l'Averno le risponde, è squassata da sussulti che anticipano, ancora, quelli della Ulrica di Verdi.) Lo stesso può dirsi per la seconda invocazione alle Furie (*Furie, che un giorno / guidaste il ferro del germano in seno*); ed ella, come la Medea di Benda, chiede al sole di tramontare per non assistere al delitto contro i figli. Naturalmente, a proposito di esso non può mancare il conflitto interiore (*Mille contrari affetti*); pur con bella musica, è tuttavia già inserito in schematismo operistico che diverrà tradizionale, con un "Cantabile" e una Cabaletta che sottraggono a Medea la *unicità* conferitale da Benda e Cherubini.

La presenza stabile di due tenori di pari importanza nella compagnia del San Carlo fa sì che Egeo abbia un ruolo sviluppato, con musica di gusto ma pur essa convenzionale: la favola deriva da Corneille. Le grandi Tragedie di argomento classico del San Carlo negli anni a venire saranno la *Zelmira* e l'*Ermione* di Rossini, di ben altra forza e ispirazione; e la seconda si basa su Racine e in parte su di una delle Epistole delle *Eroidi*.

Nell'Ottocento italiano altri due compositori, Giovanni Pacini e Saverio Mercadante, scrissero una *Medea*, rispettivamente nel 1843 (prima versione) e nel 1853:

il primo su testo del filosofo e politico palermitano Benedetto Castiglia, il secondo su quello di Romani riadattato da Salvatore Cammarano. Pacini principia la carriera come Autore facile e prolifico: certe sue creazioni sono di modesto livello. Verso il 1840 ha la forza di meditare, di studiare di nuovo; le sue native qualità si attuano finalmente, il suo stile si eleva e un vero *Einfall* per la melodia rapinosa ne viene a sua volta elevato. La prima Opera della nuova fase è la *Saffo*, del 1840. Il poema drammatico di Castiglia non parte da Hoffmann né da Romani; tiene conto di Euripide e Seneca ma se ne discosta. A questo poeta interessa la dinamica psicologica assai più che il racconto mitico: Giasone è un carattere appassionato e tormentato, persino Creonte ha una sua umanità. Medea è più vittima che colpevole. Creusa non compare in scena. La vicenda si svolge in Corinto, ma è trattata solo come prodromo rispetto alla vendetta della maga della Colchide. Vengono rievocati i di lei passati delitti, ma gli assassini rappresentati da Euripide e Seneca appartengono a un futuro solo preannunciato. L'Opera si chiude con una grande Scena e Aria di Medea. Nella prima parte dell'Aria, una Cavatina con tromba e arpa sole, la maga si commuove all'idea dei figli, ed è pervasa da dolcezza alla loro immagine. Dunque, ancora una volta ella è raffigurata in preda al *contrasto di affetti*. Ma prima della Cabaletta le giunge la musica della cerimonia nuziale di Giasone. Ella infuria e afferma che potrebbe fare cose terribili¹⁸: dunque, la fonte principale è l'Epistola di Ovidio. La partitura di Pacini contiene luoghi ove l'Autore vuole ostendere dottrina, ed è sovente di uno stile armonicamente ardito; ma la convenzionalità e il Bel Canto prevalgono.

La *Medea* di Mercadante si basa su di un testo in gran parte simile a quello di Romani per Mayr. Le varie fonti usate da Salvatore Cammarano, se si risale all'indietro, si riassumono nella quindicesima Epistola delle *Eroidi*. Mercadante è l'ultimo grande esponente della Scuola Napoletana nato nel Settecento; e le sue creazioni posseggono, insieme col valore drammatico, una non comune raffinatezza di scrittura. Creusa è raffigurata come un secondo soprano, dal carattere or brillante or tenero; Giasone è baritono, e oscilla pur egli fra la pietà che prova per Medea e la necessità che sente di liberarsene. Il Finale del secondo atto è un grandioso Concertato nella forma ereditata da Rossini e trascorsa a Donizetti, Bellini, Verdi. Medea giunge a interrompere le nozze di Giasone: il tempo sospeso nella parte lenta del Concertato è un *Andante* in Sol bemolle maggiore ove la melodia concreosce in modo degno di Bellini, fra bei chiaroscuri armonici. La parte veloce passa per interessanti giri armonici. Medea è caratterizzata da ampî e possenti declamati, e notevole è l'arte di Mercadante nel combinare la particolarità del personaggio con il Bel Canto, pur presente, e la bellezza della linea melodica. L'evocazione *Antica notte, Tartaro profondo* è esempio tra i più

¹⁸ Mi baso sullo spartito della casa Lucca. L'Opera venne allestita a Savona negli anni Novanta sotto la direzione di Richard Bonyngé (si può ascoltare su "internet"), evidentemente in base a una posteriore versione. La Cabaletta finale è diversa da quella in Fa minore dello spartito, vi partecipa il coro ed evidentemente presuppone che i figli siano stati uccisi da Medea fuori scena nel breve intervallo.

alti del declamato di Mercadante, e tutta la scena è di particolare raffinatezza armonica: la medesima di Mayr non regge il paragone. Naturalmente anche questa Medea sente il contrasto fra l'amore di madre e il desiderio di vendicarsi di Giasone sui figli: e canta una patetica Aria, *Chi m'arresta? Il braccio mio*, nella quale pare volerli risparmiare. Già le era apparsa l'ombra di Absirto, il fratello da lei ucciso, che le indicava il pugnale; l'annuncio che Giasone sta per giungere per vendicare Creusa fa cadere ogni dubbio. Anche qui i figli sono uccisi fuori scena, e Giasone può solo contemplarne il cadavere.

Questa bella *Medea*, mai ripresa in epoca attuale, meriterebbe di tornare sulle scene, forse più di quella stessa di Mayr, che ha invece goduto di non poca fortuna.

referimenti bibliografici

BETTINI – PUCCI 2017

M. Bettini – G. Pucci, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino.

BETTINI – ROMANI 2015

M. Bettini – S. Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino.

IERANÒ 2010

G. Ieranò, *Arianna. Storia di un mito* (seconda edizione riveduta), Roma.

ISOTTA 2016

P. Isotta, *L'estetica della bellezza nei Meistersinger von Nürnberg di Richard Wagner*, in *La Bellezza. Atti del meeting "Le due Culture" del Biogem di Ariano Irpino*, Soveria Mannelli.

LAZZARINI 2012

C. Lazzarini (a cura di), *L'addio di Medea. Valerio Flacco, Argonautiche, 8, 1-287*, Pisa.

RUSSO 2004

P. Russo, *Medea in Corinto di Felice Romani. Storia, fonti, tradizioni*, Firenze.