

Frammenti sulla scena (online)
Studi sul dramma antico frammentario
Università degli Studi di Torino
Centro Studi sul Teatro Classico
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>
www.teatroclassico.unito.it
ISSN 2612-3908
2 • 2021



ODIARE IL FRATELLO. L'OPERA IN MUSICA *ETEOCLE E POLINICE* E IL SUO RAPPORTO CON LA *TEBAIDE* DI STAZIO*

ILARIA OTTRIA

SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA

ilaria.ottria@sns.it

1. Premessa. *Eteocle e Polinice* a Venezia

A Venezia, nel 1675 (o il 13 dicembre 1674 secondo quanto riportato nella *Chronology of Venetian Opera* redatta da Eleanor Selfridge-Field)¹, veniva rappresentata per la prima volta presso

* Ringrazio i membri del comitato scientifico e gli organizzatori del convegno internazionale *Parenti serpenti. Rapporti familiari difficili tra mito e teatro antico* (Università di Siena, 4-5 giugno 2020), nonché gli anonimi referees della rivista che, con i loro suggerimenti, mi hanno consentito di sviluppare alcuni punti del lavoro. Sono, inoltre, molto grata al Prof. Michele Napolitano dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale per le sue preziose osservazioni e per avermi fatto leggere in anteprima il suo articolo sul *Germanico sul Reno* (cf. NAPOLITANO 2020). Resta, naturalmente, soltanto mia la responsabilità di ogni errore o imperfezione.

¹ La datazione relativa alla prima messa in scena di questo dramma rimane una questione piuttosto controversa. In modo analogo al trattato in quattro volumi *Della storia e della ragione d'ogni poesia* di Francesco Saverio Quadrio (1695-1756), tutti gli studi moderni sono concordi nell'indicare il 1675 come anno di riferimento; cf. e.g. KIMBELL 1994, 121; MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1995, 273; PAXMAN 2014, 146; FERRARIO 2016, 184; GLIXON 2017, 269. L'unica eccezione è appunto costituita da SELFRIDGE-FIELD 2007, 61; 113-114, che riporta la data 13 dicembre 1674. Tale datazione è forse riconducibile alla presenza, come interprete, della bolognese Maria Maddalena Musi (cf. COSENTINO 1930), il cui soggiorno a Venezia (dove fu probabilmente ospite del marchese Guido III Rangoni a Palazzo Bragadin) negli anni 1674-1675 sembra attestato da alcuni carteggi epistolari; cf. SELFRIDGE-FIELD 2007, 113, n. 105: «The singer (who may have been Maria Maddalena Musi, although in later years she was associated with SS. Giovanni e Paolo) was still in Venice on 7 March 1675, when she was accompanied by the wife of Giovanni Molin at a *festa di cavallo* (I-MAas, AG, Carteggio da Venezia, Busta 1576, letters from Gio. Francesco Ferrari

il Teatro Vendramin di San Salvatore (il più antico della città attivo ancora oggi, conosciuto come Teatro Carlo Goldoni dal 1875)², l'opera *Eteocle e Polinice*, dramma in tre atti basato sul libretto di Tebaldo Fattorini³ con musiche di Giovanni Legrenzi (1626-1690), celebre compositore e organista di origini lombarde considerato all'unanimità uno dei maggiori esponenti del Barocco veneziano⁴. Come è noto, *Eteocle e Polinice* rientrava verosimilmente in un progetto unitario formato da quattro drammi di argomento storico-mitologico, tutti rappresentati al Teatro Vendramin fra il 1675 e il 1676: oltre all'*Eteocle e Polinice*, essi sono la *Divisione del Mondo* (libretto di Giulio Cesare Corradi e musiche di Giovanni Legrenzi), *L'Adone in Cipro* (libretto di Giovanni Matteo Giannini e musiche di Giovanni Legrenzi), e il *Germanico sul Reno* (libretto di Giulio Cesare Corradi e musiche sempre di Giovanni Legrenzi). Tale progetto è da ritenere con ogni probabilità il frutto della collaborazione tra Andrea Vendramin, membro della famiglia proprietaria del teatro stesso, e il marchese di Spilamberto Guido III Rangoni (1625-1696), nobile modenese finanziatore degli spettacoli citati⁵.

Accolto in modo favorevole anche oltre i confini veneti (la prima messa in scena fu seguita da altre, a Napoli nel 1680, a Milano nel 1684 e a Modena nel 1690, quest'ultima contraddistinta

dated 17 9bre [novembre] 1674 and 9 marzo 1675). Musi's singing career peaked in the 1690s». In assenza di prove certe a favore di questa ipotesi, mi attengo alla datazione più accreditata, ossia il 1675.

² Per notizie sulla storia di questo teatro, che sorge nel cuore della città (nei pressi del Ponte di Rialto), e fu inaugurato nel 1622 con un'opera della Compagnia Gli Accesi guidata da Pier Maria Cecchini (1563-1645), in arte Frittellino, si vedano MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1995, 209-293; ZAMBELLI 2016. Sul contesto storico-culturale in cui si sviluppa l'operistica veneziana è utile anche MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1975.

³ Il libretto di Fattorini, da cui sono tratti tutti i passi qui citati (di cui è stata rispettata fedelmente la grafia seicentesca), viene pubblicato a Venezia nel 1675: *Eteocle e Polinice*. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro à S. Salvatore l'anno-M.DC.LXXV. Consacrato alle nobilissime dame di Venetia. In Venetia, M.DC.LXXV, appresso Francesco Nicolini. Con Licenza de' Superiori e Privilegio. Una presentazione della trama dell'*Eteocle e Polinice*, con indicazioni relative anche alla partitura, è offerta dal sito dell'Accademia Musicale IAMR (Italian Academy of Musical Research), consultabile all'indirizzo <https://www.iamr.eu/giovanni-legrenzi/>.

⁴ Di gran lunga più famoso del librettista Fattorini, la cui paternità per questo dramma è comunque certa, Legrenzi aveva debuttato sulle scene veneziane del Teatro di San Salvatore (completamente rinnovato dopo l'incendio del 1653) nel 1664 con *L'Achille in Sciro*, un'opera già rappresentata l'anno precedente al Teatro di Santo Stefano di Ferrara. Il libretto dell'*Achille in Sciro* recava la firma del marchese Ippolito Bentivoglio, nobile protettore di Legrenzi e membro di rilievo dell'Accademia dello Spirito Santo, un'importante istituzione musicale ferrarese fondata nel 1597 proprio dalla famiglia Bentivoglio. Presso questa istituzione Legrenzi rivestì la carica di maestro di cappella indicativamente dal novembre 1656 ai primi mesi del 1665; si leggano in proposito MELE 1990; MORELLI 1994. Per un profilo della vicenda biografica di Legrenzi e della sua ricca attività musicale si vedano almeno FOGACCIA 1954; BUSSI 1986; DUBOWY 1994; EMANS 2003; MORELLI 2005; sui suoi esordi presso la Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo rimando a PADOAN 1994.

⁵ Cf. MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1995, 245-246: «Nel 1675 ne era protettore [scil. del Vendramin] un cavaliere illustre, Guido Rangoni, nobile modenese, assiduo frequentatore dei Carnevali e dei Teatri Veneziani, protettore di musicisti e canterine. Nel novembre del 1675 era in parola con Nicola Beregàn di finanziare al San Salvador un'opera nuova su suo libretto, *L'Ottaviano Cesare Augusto* della quale non è rimasta altra traccia. Si rappresentarono invece le due opere già citate di Legrenzi, *Eteocle e Polinice* e *La Divisione del Mondo*; altre due furono rappresentate nel Carnevale successivo, *L'Adone in Cipro* e *Germanico sul Reno*». Su questo ciclo di opere rinvio alle schedature fornite da MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1995, 273-275; SELFRIDGE-FIELD 2007, 113-117; sul *Germanico sul Reno* si veda poi il già citato NAPOLITANO 2020.

da numerose varianti rispetto alla rappresentazione veneziana del 1675)⁶, il dramma *Eteocle e Polinice* conferma la notevole fortuna teatrale ottenuta dal mito tebano in età barocca, che raggiunge le sue manifestazioni più note in Francia con *l'Antigone* di Jean Rotrou, rappresentata nel 1638 all'Hôtel de Bourgogne, e con la *Thébaïde ou les Frères ennemis* di Jean Racine, andata in scena per la prima volta il 20 giugno 1664 presso il teatro parigino del Palais-Royal⁷.

Senza trascurare l'importanza di tali precedenti, specialmente della tragedia in cinque atti di Racine, con la quale è inevitabile instaurare un confronto, *l'Eteocle e Polinice* guarda direttamente ai modelli classici, principalmente alla *Tebaïde* di Stazio, evocata dall'autore al termine dell'*Argomento* dopo una sintetica presentazione della vicenda («Tutto ciò, riferisce Stazio nella *Tebaïde*»). Questo riferimento non deve, tuttavia, indurre a pensare che il contenuto del libretto di Fattorini sia una fedele riproposizione in veste teatrale del poema latino, per quanto la *Tebaïde* sia l'unica fonte antica a essere menzionata esplicitamente⁸. Al contrario, come cercherò di mostrare in queste pagine, l'opera in musica presenta alcune differenze particolarmente significative rispetto al modello staziano, in parte attribuibili a una ben precisa volontà autoriale, in parte dovute al suo carattere drammatico, dunque performativo. In parallelo all'importanza del poema latino, questa dimensione performativa ha un precedente di indubbio rilievo nel ruolo chiave detenuto dalla saga dei Labdacidi nel teatro antico.

In ambito greco essa è infatti trattata nei *Sette contro Tebe* di Eschilo (ultimo atto di una tetralogia che ottenne la vittoria alle Grandi Dionisie del 467 a.C. e comprendeva anche le due

⁶ Sul rapporto fra la versione veneziana e quella modenese, caratterizzata da una rielaborazione della parte musicale compiuta dal compositore Antonio Giannettini (1648-1721), si legga EMANS 1993. Sul duca Francesco II d'Este, a cui è dedicata tale versione, cf. CONT 2009. Alcune notizie sulla messa in scena modenese (con relativa partitura) sono disponibili online, sempre sul sito dell'Accademia Musicale IAMR (Italian Academy of Musical Research), all'indirizzo <https://www.iamr.eu/giovanni-legrenzi/eteocle-e-polinice/>. A un confronto tra i due libretti ho dedicato l'articolo *Da Venezia a Modena. Variazioni operistiche sul mito tebano*, di prossima pubblicazione sulla rivista *Parole rubate*; ho ripreso qui, approfondendoli, alcuni passaggi di tale lavoro in relazione alla rappresentazione veneziana del 1675 (vd. OTTRIA c.d.s.).

⁷ Sullo stesso tema non si dimentichino *l'Antigone ou la Piété* di Roland Garnier (1580) e la *Thébaïde* di Jean Robelin (1584); nel 1659, cinque anni prima della tragedia di Racine, era andato in scena sempre all'Hôtel de Bourgogne di Parigi *l'Edipe* di Pierre Corneille. In Italia, nel XVIII secolo, le vicende della stirpe regale di Tebe saranno poi al centro della produzione teatrale di Vittorio Alfieri, autore di *Polinice* (1775-1789) e *Antigone* (1783-1789). Mentre il dramma di Fattorini si sofferma principalmente sulle figure dei due fratelli nemici, la maggior parte di queste opere pone al centro la figura di Antigone. La storia della ricezione moderna (letteraria e artistica) di questo personaggio è estremamente ampia e articolata; della ricca bibliografia sul tema cf. almeno BELARDINELLI/GRECO 2010; FORNARO 2012; MOTTA 2019.

⁸ Le numerose fonti antiche impiegate sulle sanguinose vicende di Tebe sono indicate da FERRARIO 2016, 184. Ai fini del presente discorso è però utile l'intero articolo (pp. 176-212), che offre una panoramica sulla fortuna del teatro eschileo nell'operistica moderna (sull'*Eteocle e Polinice* si veda in particolare FERRARIO 2016, 184-186). Sui motivi che indussero Fattorini a scegliere proprio la *Tebaïde* come principale modello classico cf. FERRARIO 2016, 185-186: «Of the Aeschylean version of this story, then, there remains virtually no trace; indeed, its actual influence on Staius may have been very limited, as well. [...] But Fattorini's structural goals, particularly the *lieto fine* brought about by the settling of multiple romantic disputes, were clearly better-served by beginning with the much more complicated and wide-ranging Staius, whose possibilities would have allowed for the crafting of a variety of different scenes and confrontations».

tragedie *Laio* ed *Edipo* e un dramma satiresco intitolato *Sfinge*), nei tre drammi sofoclei *Antigone*, *Edipo re* ed *Edipo a Colono*, e nelle *Fenicie* di Euripide; in ambito latino, si ispirano a tale mito l'*Oedipus* e le *Phoenissae* di Seneca, che riprendono, pur con alcune varianti, la trattazione proposta dai grandi tragici greci del V secolo a.C. Simbolo dell'irriducibile conflitto tra libertà e necessità, colpa e destino, nonché del trionfo dell'illusione e della verità come «forze antagoniste da cui l'uomo è condizionato e imprigionato e nelle cui catene, non appena si sforzi di raggiungere la più alta speranza, egli viene ricacciato e annientato»⁹, la vicenda di Edipo e dei suoi discendenti rivive in età moderna e contemporanea grazie a numerose riproposizioni che spaziano dal teatro (penso ai drammi *Ödipus und die Sphinx* di Hugo von Hofmannstahl e *Cedipe* di André Gide) alla musica (si ricordi l'opera-oratorio in due atti *Oedipus Rex*, basata sul testo in francese di Jean Cocteau con musica di Igor Stravinskij), senza escludere il cinema (come attesta il film *Edipo re* scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini).

Nella letteratura antica questa versatilità trova espressione, oltre che nel teatro, nel genere epico; in aggiunta a una triade di poemi greci andati perduti (*Edipodia*, *Tebaide* ed *Epigoni*), il tragico destino di Edipo e l'atroce conflitto per il potere tra i suoi figli Eteocle e Polinice sono appunto il tema centrale della *Tebaide*, uno dei principali poemi epici latini. A questo proposito, occorre tener conto del fatto che resta sostanzialmente ignoto il grado effettivo di conoscenza posseduto dagli autori dell'*Eteocle e Polinice* (in primo luogo il librettista Fattorini) tanto dei testi classici in cui il mito tebano era trattato più o meno estesamente quanto dell'opera di Stazio, che in età barocca era sicuramente conosciuta, però forse non nell'originale latino, bensì in forma ridotta, oppure tramite la mediazione di qualche volgarizzamento cinque-seicentesco¹⁰. Di conseguenza, l'immagine complessiva che si ricava dalla lettura dell'*Eteocle e Polinice* è quella di un testo che, pur riproponendo nelle sue linee essenziali uno dei miti più terribili della letteratura antica, non esita ad alterarne la sostanza, in pieno accordo con determinate esigenze di epoca e di pubblico. Tali esigenze si traducono in un profondo rimodellamento delle fonti classiche, avvertibile tramite una molteplicità di aspetti: dall'eliminazione di buona parte dei personaggi mitici all'inserimento di vari intermezzi musicali, dal ridimensionamento dell'azione a favore di un aumento delle arie sino all'immane lieto fine.

2. L'incipit del dramma di Fattorini: affinità e differenze rispetto alla *Tebaide* (e non solo)

La presente analisi dell'opera di Fattorini non può che iniziare dalla dedica, rivolta alle «Nobilissime Dame» di Venezia. Si tratta di una scelta non casuale, dettata verosimilmente dalla

⁹ Cf. REINHARDT 1947, 134.

¹⁰ Come spiega FAVARO 2018, la prima traduzione della *Tebaide* è quella in ottava rima del poeta friulano Erasmo da Valvasone, che esce nel 1570 proprio a Venezia presso la stamperia di Francesco de' Franceschi, ed è seguita da quelle di Giacinto Nini (1630) e Cornelio Bentivoglio (1729). Sul volgarizzamento del cardinale Bentivoglio si vedano anche RABBONI 2000; RABBONI 2016; RABBONI 2020. Dello stesso autore, sul teatro ferrarese tra XVII e XVIII secolo, segnalo RABBONI 2020a.

volontà del librettista di ottenere il favore di quella che era, con ogni probabilità, la componente privilegiata del suo pubblico. Costruita come una vera e propria *captatio benevolentiae*, questa dedica, che riporto interamente, anticipa i temi fondamentali del dramma attraverso la presentazione dei due fratelli tebani Eteocle e Polinice, che danno il titolo all'opera stessa:

Ecco, richiamati dalla Reggia di Tebe à rinascere sù le Scene dell'Adria Eteocle, e Polinice, ricorrono ambiziosi à consacrarsi al Nume della Vostra Nobiltà, ò Nobilissime Dame. Eglino 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 ponno ritrovar' asilo più sicuro a' loro avvenimenti, che nella tutela di voi, che siete maggiori d'ogni Fortuna. Non è ordinario l'ardire, che si prendono di aspirare con tanta franchiggia à così alto patrocinio; mà di gran lunga maggiore è l'umanità de' vostri animi generosi, dalla quale sperano del pari d'essere ed aggraditi, e protetti.

Protagonisti di una folle contesa per il potere su Tebe, i due figli di Edipo e Giocasta sono qui raffigurati nella duplice identità di «Regnanti» e «Amanti». «Regno» e «Amore» costituiscono, infatti, le due forze motrici dell'azione, come viene ribadito anche in seguito da Arbante, il servitore e confidente di Antigona che, commentando le ostilità tra i due fratelli e la passione della sua signora per Tideo (passione che la spinge a progettare una sortita notturna in campo nemico sotto mentite spoglie, simile all'Erminia tassiana, principessa di Antiochia, vanamente innamorata dell'eroe cristiano Tancredi nella *Gerusalemme Liberata*), afferma nella scena diciottesima dell'atto primo:

(Arbante) Che stravaganze, ò Dio!
 Folle, e cieco desio
 Di regno, e in un d'amore
 Cangia in un tempo à tre Germani '1 core.
 Duo fierissimi Tiranni
 Son de l'alme Amore, e Regno;
 Che nel petto in fiero agone,
 Movon guerra à la Ragione,
 E che ciechi a' propri danni
 Non han mai freno, ò ritegno.

Descritte come due forze tanto dirompenti quanto irrazionali, la sete di potere e la passione amorosa regolano l'esistenza dei personaggi, costretti a soggiacere alla volontà del destino. Viene così riproposto uno dei temi principali del poema staziano: il folle attaccamento di Eteocle e Polinice al *regnum*, da cui scaturisce un conflitto atroce che si oppone alle leggi del sangue e sovverte l'ordine del mondo stabilito dagli dèi, come si legge nei primi versi (Stat. *Theb.* 1, 1-3): *Fraternas acies alternaque regna profanis / decertata odiis sontesque evolvere Thebas / Pierius menti*

calor incidit («Una guerra tra fratelli e un regno posseduto a turno, che un odio disumano ha conteso, e le colpe di Tebe: questo mi detta nell'animo di raccontare il fuoco delle Pieridi»)¹¹.

Alla centralità di tale motivo schiettamente politico (la sete di potere) si somma una netta espansione della tematica amorosa, in pieno accordo con le consuetudini del teatro veneziano dell'epoca. Proprio questo aspetto, su cui ritornerò più avanti, rappresenta la maggiore novità dell'*Eteocle e Polinice* di Fattorini, rispetto non soltanto ai modelli classici, in cui l'*eros* rimaneva sostanzialmente sullo sfondo, ma anche alla *Thébaïde* di Racine. Importanti sono le osservazioni dell'autore francese nella *Préface* del dramma, composta per la pubblicazione delle *Œuvres* negli anni 1675-1676 (si tratta dunque di un testo pressoché coevo all'*Eteocle e Polinice*)¹². Dopo aver nominato l'illustre precedente dell'*Antigone* di Rotrou e aver sottolineato l'importanza delle *Fenicie* di Euripide come punto di riferimento, Racine spiega di aver riproposto il mito tebano privilegiando la dimensione propriamente tragica, con conseguente accentuazione di temi come la guerra, il potere, la morte (non è infatti un caso che la *Thébaïde* si concluda con la scomparsa di quasi tutti i personaggi). Dato che l'unico sentimento che anima i due fratelli protagonisti è uno smisurato e monolitico odio, l'amore può riguardare soltanto figure relativamente minori come Antigone ed Emone:

*L'amour, qui a d'ordinaire tant de part dans les tragédies, n'en a presque point ici : et je doute que lui en donnasse davantage si c'était à recommencer ; car il faudrait ou que l'un des deux frères fût amoureux, ou tous les deux ensemble. Et quelle apparence de leur donner d'autres intérêts que ceux de cette fameuse haine qui les occupait tout entiers ? Ou bien il faut jeter l'amour sur un des seconds personnages, comme j'ai fait ; et alors cette passion, qui devient comme étrangère au sujet, ne peut produire que de médiocres effets. En un mot, je suis persuadé que les tendresses ou les jalousies des amans ne sauraient trouver que fort peu déplace parmi les incestes, les parricides, et toutes les autres horreurs qui composent l'histoire d'Œdipe et de sa malheureuse famille*¹³.

L'amore, che di solito ha tanta parte nelle tragedie, qui non ne ha quasi nessuna. E dubito che gli darei una parte maggiore, se mai dovessi riscriverla. Bisognerebbe infatti che uno dei due fratelli fosse innamorato, oppure entrambi. E come dare loro altri sentimenti all'infuori del celebre odio da cui sono posseduti interamente? Oppure bisogna gettare l'amore sopra uno dei personaggi minori, come ho fatto. E allora questa passione, divenuta estranea al tema centrale, finisce per produrre effetti mediocri. Sono convinto insomma che tenerezze e gelosie di innamorati hanno ben poco peso tra gli incesti, i parricidi e tutti gli altri orrori della storia di Edipo e della sua infelice famiglia¹⁴.

¹¹ Per i passi latini della *Tebaide* e le relative traduzioni italiane seguo qui e più avanti l'edizione di MICOZZI 2010; in questo caso testo e traduzione sono tratti da MICOZZI 2010, 4-5.

¹² La prima edizione della *Thébaïde* era, infatti, priva di prefazione, ma presentava una dedica a François de Beauvilliers (1610-1687), prima conte e poi duca di Saint-Aignan, a cui Luigi XIV (il Re Sole) aveva conferito l'incarico di organizzare divertimenti e spettacoli per intrattenere la corte (vd. GATULLE 2013).

¹³ Si cita questo brano della *Préface* della *Thébaïde* da RAT 1960, 4.

¹⁴ Questa traduzione italiana di Racine, a cura di Milo De Angelis, è tratta da BERETTA ANGISSOLA 2009, 2-3.

Già nell'epistola dedicatoria dell'*Eteocle e Polinice* risulta pertanto evidente la grande distanza che intercorre tra quest'opera in musica e la tragedia di Racine, che pure Fattorini conosceva sicuramente e da cui è ipotizzabile che egli abbia tratto, almeno in parte, spunto¹⁵.

Non meno importante è l'*Avvertenza* al lettore, in cui il librettista preferisce rimanere anonimo mentre, come si legge nel seguente passo, riserva espressioni elogiative alla musica di Legrenzi e agli allestimenti scenici del pittore e scenografo Giovan Battista Lanbranzi, succeduto all'architetto e scenografo Francesco Santurini presso il Teatro di San Salvatore¹⁶:

Compariscono, ò benigno Lettore, sù le Scene di questa reggia Eteocle, e Polinice molto diversi da quello, che sù le Scene dell'Ausonia, gli viddero i Secoli trasandati. Tù ritroverai questo Drama nella sua dispositione poco accomodato alle Regole insegnate dagli Autori, perché, essendo stato composto all'uso di questi Teatri, l'Autore di lui hà creduto non dover seguir' altra legge, che quella del diletto, ne hà saputo prefiggersi altro fine, che l'universale compiacimento. [...] La Musica veramente incomparabile del Sig. Maestro Legrenzi, che hà superato in questa occorrenza, con infinita sua lode, la comune aspettatione, violando il proprio genio (avezzo à cose studiate, e sode) alla vaghezza, ed all'amenità, e le Scene del Sig. Gio: Battista Lanbranzi, con mirabile maestria, nobilmente pennellegiate, lo renderanno egualmente vago e maestoso.

Il destinatario viene informato di ciò che lo attende: due protagonisti ritratti in modo differente rispetto alle fonti classiche, e un dramma che non esita a prendere le distanze dalle norme che, sin dall'Antichità classica, erano solite regolare la produzione letteraria di tipo teatrale. Fattorini rivendica quindi una certa libertà nei confronti delle «Regole insegnate dagli Autori», che altro non sono se non le celebri unità aristoteliche di tempo, di luogo e di azione; in questo caso, a non essere rispettate pienamente sono soprattutto le prime due. L'opera in questione, infatti, occupa un periodo di tempo più esteso di un giorno e si svolge in luoghi diversi, corrispondenti a vari punti della città di Tebe e dei suoi dintorni, ossia il palazzo reale, le mura cinte d'assedio, la piazza centrale e altri luoghi.

Un altro aspetto degno di nota è la presenza dei cosiddetti balli, due intermezzi poi aboliti nella versione modenese del 1690 che si trovano al termine dell'atto primo e dell'atto secondo

¹⁵ Cf. FERRARIO 2016, 184-185.

¹⁶ Questa notizia viene riportata da MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1995, 245: «Nel Carnevale del 1672-1673 al SS. Giovanni e Paolo lavorava ancora Ippolito Mazarini (e continuerà fin oltre l'85), mentre al San Salvador era in organico uno degli scenografi più quotati del Barocco veneziano, Francesco Santurini detto il Baviera, da poco rientrato in Italia. [...] Al Santurini subentrò, per quanto ne sappiamo, Giovan Battista Lanbranzi uno scenografo importante ai nostri occhi per l'eccezionale documentazione visiva che di lui ci resta nei due gruppi di disegni conservati alla Palatina di Parma e alla Biblioteca dell'Opéra di Parigi. [...] I disegni interessano due Carnevali, quello del 1675 e quello del 1676, risalgono cioè agli anni in cui il teatro era saltuariamente condotto da Andrea Vendramin con l'appoggio di finanziatori più o meno scoperti». Per maggiori informazioni sulla figura di Francesco Santurini rimando a STEFANI 2018.

(rispettivamente Ballo di soldati e cavalieri e Ballo di fantasmi). Questi intermezzi¹⁷, che contribuiscono ad alleggerire almeno in parte il clima epico-tragico della *pièce*, rimandano nell'*Eteocle e Polinice* a una dimensione militare e soprannaturale, come in altri casi appaiono strettamente legati all'ambientazione della vicenda trattata¹⁸. La profonda riscrittura del mito tebano secondo determinate convenzioni teatrali e musicali trova pure conferma nei principi di «diletto» e «universale compiacimento» che Fattorini afferma di aver seguito e ricercato al tempo stesso¹⁹. Tali principi riguardano anzitutto la trama, che vuole suscitare un effetto di *delectatio* nel pubblico senza turbarlo con scene particolarmente cruente. È peraltro verosimile che questi concetti siano da ricondurre anche all'aumento del numero delle arie, una tendenza del teatro veneziano dell'epoca di cui *l'Eteocle e Polinice*, che ne contiene nel complesso ben 101, offre una testimonianza significativa²⁰. «Diletto» e «universale compiacimento» sono in perfetta sintonia con quelle caratteristiche di «vaghezza» e «amenità» da cui è contraddistinta la musica di Legrenzi, la quale deve aver ricoperto un ruolo fondamentale per la buona riuscita della messa in scena. A un intreccio avvincente e piacevole, segnato dalla preponderanza del tema amoroso, si accompagnava con ogni probabilità un impianto scenografico di grande pregio, caratterizzato da scene spettacolari in cui erano riprodotti luoghi e situazioni dell'opera²¹.

¹⁷ Sui balli nell'opera barocca cf. HANSELL KUZMICH 1987-1988; ALM 2003.

¹⁸ È emblematica, in questo senso, l'ampia casistica di balli esotici proposta da ALM 1996.

¹⁹ Sul «diletto» perseguito dai librettisti e spesso evocato nelle *Avvertenze* iniziali, anche tramite il ricorso a espressioni sinonimiche (e.g. «dolcezza», «soavità», «armonia»), cf. FABBRI 1990, *passim*; DUBOWY 1994, 460; KIMBELL 1994, 121-123 (con esplicito riferimento al passo di Fattorini facente parte dell'*Eteocle e Polinice*). Collegato alla ricerca del «diletto» è l'inserimento di un lieto fine, ottenuto in molti casi mediante una forte manipolazione delle fonti classiche; cf. PIETROPAOLO/PARKER 2011, 11: «Probably the most common alteration of historical and literary models occurred in the pursuit of the increasingly obligatory happy ending». Sugli effetti che tale desiderio di soddisfare i desideri del pubblico ha nel *Germanico sul Reno* cf. NAPOLITANO 2020, 326-327: «All'interno di una cornice altamente formalizzata, aliena da qualsivoglia preoccupazione di verosimiglianza, anche in relazione alle fonti, e anzi tutta contesta di elementi che afferiscono, per il diletto del pubblico, all'ambito del mirabolante, ove non *tout court* del fantastico, sarebbe vano cercare, nei personaggi che vi si muovono, *Germanico* compreso, prerogative che vadano oltre la dimensione dell'esemplare».

²⁰ Come è stato rilevato dalla critica, nella seconda metà del XVII secolo, e soprattutto negli anni in cui si colloca la messa in scena dell'*Eteocle e Polinice*, si assiste a un progressivo aumento del numero delle arie, al fine di esaudire i desideri del pubblico e incrementare così il successo del Teatro Vendramin. Non si dimentichi la forte concorrenza esercitata dal Teatro Santi Giovanni e Paolo di proprietà della famiglia Grimani, che sorgeva nei pressi dell'omonima Basilica e fu inaugurato nel Carnevale del 1639 con l'opera *La Delia*, ossia *La Sera Sposa del Sole* di Francesco Paolo Sacrati o Francesco Manelli (libretto di Giulio Strozzi); sulla storia di questo teatro, attivo sino al 1715, cf. MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1995, 294-322. I Grimani di Santa Maria Formosa possedevano anche il Teatro di San Samuele, attivo dal 1655 al 1894 (cf. MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1995, 379-421). Mettendo in relazione l'elevato numero di arie dell'*Eteocle* (101) con i principi di «vaghezza» e «amenità» a cui mira Legrenzi, DUBOWY 1994, 461 riconduce tale consuetudine all'intento di andare incontro alla «voga di un'udienza desiderosa di ascoltare – a detrimento del recitativo – sempre più arie». Su questo aspetto e, più in generale, sulle caratteristiche musicali del teatro d'opera nella Venezia del Seicento cf. FABBRI 1990; DUBOWY 1994, 461-462; KIMBELL 1994, 110-162. Sulle arie presenti nel *Germanico sul Reno* (64) cf. NAPOLITANO 2020, 326-327, n. 27.

²¹ Sulle scenografie degli spettacoli teatrali tra XVII e XVIII secolo, con particolare attenzione al contesto veneziano, cf. FABBRI 1990; FABBRI 2009; BRACCA 2014. Sull'apparato scenografico delle opere di Legrenzi andate in scena al

Alcune di queste immagini, ritenute particolarmente rappresentative per comprendere l'essenza dei drammi, venivano successivamente inserite nei libretti stessi una volta stampati, dove occupavano la carta che precedeva il frontespizio, la cosiddetta antiporta figurata²².

3. Il parziale ridimensionamento della componente bellica e l'*amplificatio* di quella amorosa

Raffigurato nella *Tebaide* come un tiranno empio e crudele, dedito esclusivamente al mantenimento del suo ruolo di re, Eteocle è il primo personaggio dell'*Eteocle e Polinice* a comparire sulla scena e l'ultimo a lasciarla; a lui sono affidate, infatti, la battuta iniziale e quella conclusiva del dramma, di tono e contenuto completamente diversi. Il sipario si apre sul salone della reggia; di fronte a Eteocle giace a terra una schiera di alleati di Polinice, il cui tentativo di insurrezione contro il sovrano in carica è miseramente fallito. Davanti ai corpi esanimi di questi congiurati, Eteocle pronuncia un discorso, che costituisce la scena prima dell'atto primo:

(Eteocle) Pur cadeste, ò Rubelli. Io qui svenati
 Vi scorgo al regio piede
 Trofei de la vendetta, e de lo sdegno
 Orgogliosi Tifei di questo Regno.
 Accendetemi pur il petto
 Inesorabili
 Ira, e Furor:
 E spiratemi sol d'Aletto
 Fiamme implacabili
 In mezzo al cor.

Dalle parole di Eteocle traspare una forte sete di potere e di vendetta; tali parole rivelano, dunque, la sua identità di sovrano pronto a tutto pur di impedire al fratello di impadronirsi dello scettro. Eppure, come si ha modo di constatare nella prosecuzione del dramma, la sua furia distruttiva rimane per molti versi in potenza più che tradursi in atto. Ciononostante, viene salvaguardata in buona misura la raffigurazione tirannica del personaggio, che nella

Teatro Vendramin nel biennio 1675-1676 si vedano VIALE FERRERO 1994; MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1995, 223-224; 245-248; BRACCA 2019, 241-253. Alcuni bozzetti delle scene realizzate da Lambranzi per la rappresentazione dell'*Eteocle e Polinice* sono visibili online negli Archivi (fondi E. Povoledo e U. Rolandi) dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini Onlus di Venezia all'indirizzo <https://www.cini.it/istituti-e-centri/teatro-e-melodramma>.

²² Cf. FABBRI 2009, 158: «Collocate in posizione di assoluto rilievo (proprio ad apertura degli apparati pre-testuali), quelle enfatiche estrapolazioni visive davano concreta testimonianza della capacità di richiamo di quadri o *topoi* drammatico-musicali. Vignette del genere risultano testimonianze preziose per documentare costumi e scenografie (almeno parzialmente), gesti, pose, e dunque anche natura e livello della vicenda e della sua ambientazione (eroica o comica, orientaleggiante o no)».

Tebaide costituiva un motivo ricorrente, individuabile sin dal primo libro dove era, per così dire, consustanziale al destino funesto di Tebe, città in cui regno e tirannia coincidono e l'ascesa al trono di qualsiasi membro della famiglia (tanto Eteocle all'inizio del poema quanto Creonte alla fine) non può che dare origine a un potere autocratico²³. Nel poema latino trova perciò espressione il paradigma del tiranno, la cui *longue durée* si estende dall'Antichità classica all'età moderna²⁴, costituendo l'oggetto di vari testi ascrivibili a una pluralità di generi (dal teatro alla trattatistica, talora in forma di dialogo), tutti accomunati dalla volontà di interrogarsi su grandi temi come la scomparsa della libertà e la relazione tra signore e sudditi²⁵.

La prima parte del primo libro della *Tebaide* è incentrata sul tema fondamentale dell'attaccamento al *regnum*; entrambi i fratelli vengono definiti tiranni (Stat. *Theb.* 1, 34): *geminis sceptrum exitiale tyrannis* («lo scettro che fu fatale a due tiranni»), e Tebe è la città dominata da una selvaggia brama di potere, che prescinde dall'acquisizione di qualsiasi ricchezza (Stat. *Theb.* 1, 150-151): *sed nuda potestas / armavit fratres, pugna est de paupere regno* («era semplice bramosia di potere ad armare i fratelli. Oggetto della contesa non è che un povero regno»)²⁶. È poi essenziale la caratterizzazione di Eteocle come tiranno, che coincide con la sua conquista dello scettro e il rifiuto di cederlo a Polinice dopo un anno, secondo quanto stabilito in precedenza (Stat. *Theb.* 1, 164-168): *Iam sorte carebat / dilatus Polyinice honos. Quis tunc tibi, saeve, / quis fuit ille dies, vacua cum solus in aula / respiceres ius omne tuum cunctosque minores, / et nusquam par stare caput!* («E già, privo del favore della sorte, il diritto di Polinice al regno era differito di un anno. Che giorno fu mai allora per te, spietato tiranno, quello in cui, solo nel tuo grande palazzo deserto, potesti finalmente vedere tutto il potere nelle tue mani e tutti gli uomini al di sotto di te e nessuno intorno che ti stesse alla pari!»)²⁷.

Tale caratterizzazione comporta un'accentuazione di alcuni tratti del personaggio che, nelle fonti greche, erano soltanto abbozzati o comunque dotati di un ruolo marginale rispetto ad altri. Se, a titolo di esempio, si prende in esame la raffigurazione di Eteocle proposta dai *Sette contro Tebe* di Eschilo, si nota che egli viene sempre presentato come signore assoluto di Tebe, ma la sua sete di potere passa in secondo piano di fronte alla fiera responsabilità con cui si assume il compito di difendere la città, in procinto di essere attaccata da Polinice alla testa di un grande esercito. Questo elevato senso di responsabilità affiora in particolare dalla sua reazione davanti al coro delle vergini tebane tormentate dai rumori provocati dall'esercito di Polinice e preoccupate per l'ormai imminente invasione. Come ha messo in luce Francesco Carpanelli, Eteocle «mostra un profondo disprezzo per un atteggiamento capace di arrecare angoscia e terrore ad una comunità che deve prepararsi all'ultimo atto di resistenza contro il

²³ Cf. e.g. DOMINIK 1990; DOMINIK 1994; GANIBAN 2007; BESSONE 2011; BRIGUGLIO 2018.

²⁴ Cf. LANZA 1977; TURCHETTI 2001; CATENACCI 2012.

²⁵ In merito alla riflessione relativa alla figura del tiranno contenuta in tre opere redatte tra Cinque e Settecento, ossia il dialogo *Il Costante, ovvero della Clemenza* di Torquato Tasso (1589), la tragedia *Aristodemo* di Carlo de' Dottori (1657) e il trattato *Della tirannide* di Vittorio Alfieri (1777), rinvio a CARTA 2019.

²⁶ Cf. MICOZZI 2010, 12-13. La citazione precedente (Stat. *Theb.* 1, 34) è tratta da MICOZZI 2010, 6-7.

²⁷ Cf. MICOZZI 2010, 14-15. Nella prima sezione del primo libro della *Tebaide* si incontrano così numerosi aspetti essenziali per comprendere l'intero poema; si veda in proposito il commento di BRIGUGLIO 2017a.

nemico»²⁸. Una simile reazione del re, che potrebbe sembrare spietata, è dettata in realtà dal suo desiderio di conservare a tutti i costi l'ordine pubblico in un momento di emergenza, così da evitare che gli abitanti di Tebe diventino vittime dell'angoscia e della paura; non a caso, si verifica in seguito una piena riconciliazione con le donne del coro, allo scopo di ripristinare un clima sociale all'insegna della collaborazione e della concordia. A contraddistinguere il modo di agire dell'Eteocle eschileo è quindi, soprattutto, il desiderio di assicurare gli animi dei cittadini, esortandoli al contempo ad affrontare con coraggio la guerra contro l'invasore, mentre nella *Tebaide*, opera dominata dalla maledizione dell'autocrazia, l'azione prende avvio proprio dalla metamorfosi di Eteocle in un tiranno²⁹.

Questa centralità della componente tirannica tipica del poema latino si ritrova, in parte, nell'*Eteocle e Polinice*. Come osserva Eleanor Selfridge-Field, le direttive imposte dal già menzionato marchese Guido Rangoni accordavano una netta preferenza alle opere dotate di una forte caratterizzazione bellica, in cui era presente una figura riconducibile al prototipo del tiranno³⁰. Occorre qui ricordare l'antiporta figurata del libretto veneziano, riproposta anche nella versione modenese del 1690, dedicata non più a un pubblico femminile (le «Nobilissime Dame» di Venezia), bensì all'«Altezza Serenissima» del duca Francesco II d'Este, signore di Modena e Reggio dal 1662 al 1694. A essere rappresentata è la scena iniziale del dramma, ovvero la strage dei congiurati nel Salone Regio di Tebe: Eteocle, armato di tutto punto e con la spada sguainata, è colto nell'atto di trafiggere un nemico (*Fig. 1*). Era questa, evidentemente, l'immagine scelta dall'editore per catturare l'attenzione del potenziale acquirente e lettore, come rileva Paolo Fabbri: «Formato e contenuto della vignetta ora parlavano all'ignoto acquirente di quel volumetto e del bollettino d'ingresso, attraverso l'occhio sollecitando la curiosità, e successivamente la memoria dell'orecchio»³¹.

Nella prima parte del dramma non mancano scene in cui Eteocle proclama il suo odio smisurato nei confronti di Polinice, che desidera vedere prostrato in veste di supplice (scena terza dell'atto primo), e a cui immagina addirittura di strappare il cuore dal petto, considerandolo un traditore (scena quarta dell'atto primo). Eppure, di tutte queste minacce, nessuna trova reale compimento. Si raggiunge il culmine quando Polinice, fatto prigioniero, è ormai in suo potere; sarebbe lecito aspettarsi un duello, e invece Eteocle preferisce assegnare il compito di ucciderlo al suo fedele servitore Cleante piuttosto che occuparsene lui stesso (scena prima dell'atto secondo). Si può quindi affermare che nel libretto di Fattorini l'indole tirannica di Eteocle concerne soprattutto la dimensione verbale e, per molti aspetti, è promessa più che realizzazione. A segnare una svolta decisiva è l'incontro con Deifile, figlia di Adrasto e sorella di Argia, di cui Eteocle si innamora perdutamente; questo evento determinerà il lieto fine della

²⁸ Cf. CARPANELLI 2021, 130. Sui *Sette contro Tebe* si leggano tutte le pp. 113-176.

²⁹ Riprendo qui alcuni punti di BRIGUGLIO 2018.

³⁰ Cf. SELFRIDGE-FIELD 2007, 114, n. 111: «Corradi's employer, the marquis Guido Rangoni, became the director of San Salvatore in 1675. Excluding his remake of *La schiava fortunata*, this stunning allegorical work (*scil. La divisione del mondo*) marked his Venetian debut. He developed a taste for military dramas highlighting the reigns of ancient tyrants». Sul nobile Guido Rangoni si faccia ricorso a BRACCA 2019.

³¹ Cf. FABBRI 2009, 159.

vicenda, mutamento principale rispetto alle fonti classiche e alla *Thébaïde* di Racine, che si concludevano con il terribile scontro fratricida in cui entrambi i contendenti trovano la morte.

Nel monologo iniziale il *furor* di Eteocle si esprime attraverso il riferimento alle Furie, in particolare ad Aletto, che gli dovrebbe ispirare «Fiamme implacabili / In mezo al cor». Nel poema staziano le Furie sono una presenza ricorrente, a partire dal primo libro, in cui la maledizione di Edipo nei confronti della sua stirpe coincide con l'invocazione a Tisifone, a cui rivela l'animo avido di potere e propenso alla violenza dei suoi figli (Stat. *Theb.* 1, 85-87): *Da, Tartarei regina barathri, / quod cupiam vidisse nefas, nec tarda sequetur / mens iuvenum: modo digna veni, mea pignora nosces* («Dammi, o regina del Tartaro profondo, un crimine tale che possa desiderare d'averlo veduto io stesso; e certo l'animo di quei giovani non tarderà a seguirti: tu cura solo di giungere degna di te stessa, i miei figli li riconoscerai»)³². Le Furie tornano in azione anche al termine dell'opera, quando lo scontro fratricida è ormai imminente, e appare un tale *nefas* da non poter essere posto sotto l'egida delle Muse, invocate per l'ultima volta, non a caso, nel libro decimo prima dell'*aristia* di Capaneo. Rivolgendosi alle *Stygiae divae* (Stat. *Theb.* 11, 576: «dee dello Stige»), il poeta conferisce loro un ruolo di primo piano (riscontrabile soltanto nella produzione tragica di Seneca), e le rende ispiratrici di un duello così empio da non appartenere più al dominio dell'epica, bensì a quello della tragedia³³.

Nel dramma seicentesco le Furie sono ancora presenti, ma il loro ruolo appare di gran lunga ridimensionato, oltre che ricondotto a una forma più tradizionale. Le Furie sono menzionate, infatti, come una sorta di *exemplum* mitico, senza però essere mai coinvolte direttamente nell'azione. Invocare le Furie equivale ad appellarsi alla massima *auctoritas* in tema di odio e vendetta; in modo simile, Proteo, dio multiforme e profeta, è evocato da Arbante in relazione al carattere effimero e mutevole delle speranze degli innamorati, che si tramutano facilmente in illusioni (scena quindicesima dell'atto secondo: «Folle è ben amante core, / Che troppo ama e troppo spera. / Come Proteo la speranza / Svanisce, / Sparisce, / E per base ha l'incostanza, / E in Amore / Quasi sempre è menzognera»).

³² Cf. MICOZZI 2010, 8-9. L'importanza che l'invocazione di Edipo alla Furia Tisifone riveste nell'economia del poema è così sintetizzata da GANIBAN 2007, 24: «The *Thebaid* opens with an infernal burst of horror. Oedipus – hands bloodied, eyes torn out – prays for the Fury Tisiphone to punish his sons for their maltreatment of him. His resulting curse, filled with all the violence and horror characteristic of early Imperial epic, sets in motion the events of the *Thebaid*».

³³ Cf. BESSONE 2006, 117-118: «Stazio ha segnalato nel modo più chiaro che lo scontro tra i fratelli è il nucleo tragico del racconto della *Tebaide*: lo ha fatto lasciando alle Furie piena autonomia di azione e investendole qui di un ruolo poetologico. Le Furie hanno sostituito le Muse: in questo tratto del racconto (e per il resto del poema) le Muse epiche tante volte invocate da Stazio sono scomparse, e hanno ceduto il posto alle 'Muse' della tragedia. [...] Solo le Furie possono presiedere a un'azione che supera ormai i limiti tradizionali dell'epica: un'azione che non vuole Muse, un'azione mitica 'da dimenticare'». Cospicua è la bibliografia inerente all'invocazione alle Furie di Stat. *Theb.* 11, 574-579 (cf. MICOZZI 2010, 536-537, da cui è tratta l'espressione latina citata, *Stygiae divae*, con relativa traduzione); oltre a BESSONE 2006, si vedano almeno DOMINIK 1990, *passim*; GANIBAN 2007, 199-206.

Al discorso iniziale di Eteocle fa da *pendant* una specie di maledizione di Polinice prigioniero che, nella già citata scena prima dell'atto secondo, promette di perseguire il fratello anche dal regno dei morti:

(Eteocle) Olà, Cleante. (Cleante) Sire.
 (Eteocle) Ad esser saettato
 Conduci Polinice incatenato.
 (Cleante) Ubbidirò fedele.
 (Polinice) Saziati pur crudele.
 Sì, sì morirò.
 Ma Furia d'Averno
 Il seno in eterno
 T'agiterò.
 Ti farò d'ogn'ora inante
 Nudo spirito, ed ombra errante.

Questo mutamento della valenza ricoperta dalle Furie, che nella tradizione epica latina (virgiliana prima ancora che staziana)³⁴ erano le ispiratrici per eccellenza del *furor* guerriero, è già un primo fattore che attesta la funzione di minore rilievo rivestita dalla componente bellica nell'opera di Fattorini. Non mancano scene che informano il pubblico sul modo di procedere del conflitto, ma non si verificano duelli individuali, e tutti i personaggi che nella *Tebaide* erano protagonisti di *aristie*, sostanzialmente tutti i cosiddetti "Sette contro Tebe" (in particolare Capaneo, Ippomedonte, Partenopeo e lo stesso indovino Anfiarao), sono scomparsi; altrettanto assente è il mondo divino, le cui frequenti e profonde interazioni con quello umano davano origine ad alcune delle scene più intense e drammatiche del poema latino³⁵. A parte i due fratelli figli di Edipo e il re di Argo Adrasto, strenuo sostenitore di Polinice, l'unico personaggio

³⁴ Si pensi al libro settimo dell'*Eneide*, dominato dall'azione nefasta di Aletto che, inviata dalla dea Giunone (ostile a Enea e quindi decisa a impedire un suo pacifico insediamento nel Lazio), agisce su certi personaggi, come Amata e Turno, per provocare l'inizio della guerra contro i Troiani; si legga il commento di Gianluigi Baldo (RAMOUS/CONTE/BALDO 1998, 721): «Aletto fa convergere tutte le linee di forza della realtà laziale nel gorgo della cieca violenza: prima la regina Amata, che trascina con sé le donne della sua gente; poi Turno, che spinge i Rutuli alla guerra; infine il contadino Tirro e i suoi figli che, costernati per la perdita dell'amato cervo di Silvia, chiamano a raccolta i contadini laziali. La Furia virgiliana, pur evocando modelli letterari diversi (la *Discordia* o le Erinni della tragedia), agisce con tratti nuovi, manifestando compiacimento nella sua fervida capacità di dilatare odio, quasi riproducendo se stessa nelle sue vittime».

³⁵ All'origine di tali scene si trova il rapporto privilegiato tra divinità e mortali. È indicativo, in questo senso, il dolore di Apollo e Diana per l'inevitabile morte di Anfiarao e Partenopeo, due eroi che essi hanno tentato, invano, di proteggere dalla volontà del fato, come rivelano nel corso di un dialogo in cielo (Stat. *Theb.* 9, 650-669). Ne deriva un amaro riconoscimento dell'impotenza degli dèi, che Apollo e Diana non possono fare a meno di constatare. In merito all'impossibilità di salvare la vita di Partenopeo, benché sia figlio di Atalanta (una ninfa assai cara a Diana), e goda pertanto del favore della dea, VESSEY 1973, 299 scrive: «These lines are, perhaps, the saddest exposition of a theme which underlies the whole *Thebaid*. A mother's grief, a goddess' favour cannot prevent the boy's death». Sul dialogo tra Apollo e Diana e, più in generale, sulla forzata sottomissione di tutti i personaggi della *Tebaide* (divinità comprese) alle leggi del destino, sia consentito il rimando a OTTRIA 2018.

maschile a comparire sulla scena è Tideo, principe d'Etolia. Anche in questo caso, però, si è ben lontani dagli scontri epici della *Tebaide*, in cui Tideo era protagonista di uno degli episodi più cruenti della letteratura classica: il combattimento con Melanippo, che si concludeva con la morte di entrambi gli avversari e l'orrida immagine di Tideo che, istigato dalla Furia Tisifone e pertanto in preda alla follia, divorava il cranio sfracellato del nemico che lo aveva colpito a morte (*Stat. Theb.* 8, 751-766). Dismessi completamente i panni di questo eroismo degenerato in ferocia³⁶ che, come è noto, ha ispirato Dante per la rappresentazione del conte pisano Ugolino della Gherardesca intento a rodere il capo dell'arcivescovo Ruggieri nella ghiaccia del Cocito (*Inf.* 32, 124-132)³⁷, nel dramma di Fattorini Tideo oscilla costantemente tra l'amore di Deifile e quello di Antigona, che alla fine diventerà la sua sposa.

Inoltre, benché Tideo partecipi agli scontri, è portavoce di una prospettiva completamente diversa: nella *Tebaide* egli appare coraggioso, leale e attivo in tutte le operazioni di guerra (scontri, ambascerie), sebbene sia tendenzialmente «rozzo nel parlare e sempre incline a lasciarsi trasportare dall'ira» (*Stat. Theb.* 2, 391-392: *utque rudis fandi pronusque calori / semper erat*)³⁸. Nell'opera in musica, invece, si mostra maggiormente coinvolto in vicende di carattere amoroso; per esempio, è vittima della gelosia quando, inviato a Tebe in veste di messaggero, apprende dell'amore di Eteocle per Deifile, un amore così intenso che Eteocle preferisce rinunciare all'offerta di pace propostagli da Adrasto a patto che egli lasci libera la figlia. Dopo aver udito la risposta del re (scena quinta dell'atto terzo: «Altro adunque non chiede / Adrasto? à lui ritorna, e gli dirai. / Che la pace, e l'impero / Cari mi son, ma che più cara assai / M'è Deifile poi d'un Mondo intero»), Tideo progetta di fermarsi a Tebe e, sordo ai saggi consigli del suo

³⁶ Cf. RIPOLL 1998, 331-332: «Ce *furor*, caractérisé par un sentiment d'exultation victorieuse (VIII, 755), est le moteur du *nefas* constitué par l'acte d'anthropophagie qui outrepassa, dit Stace, le "*fas odii*" (IX, 4). Le *nefas* final découle donc d'une *ira* pervertie basculant dans le *furor* tragique. [...] L'exemple de Tydée (et à un moindre degré de Capanée) montre comment la colère-passion pervertit la *virtus* héroïque pour l'entraîner vers la *crudelitas* qui culmine dans la *ferinitas*. La fatalité intérieure de la passion anéantit l'idéal épique d'un *thumos* maîtrisé et instrumentalisé. En mettant en évidence ce processus chez un héros "homérique" comme Tydée, Stace illustre la perversion de l'héroïsme épique traditionnel dans l'ambiance tragique de la guerre fratricide». Per una visione d'insieme del modo di pensare dei personaggi dell'epica flavia riconducibili al modello eroico, con particolare attenzione alla *Tebaide*, si ricorra a RIPOLL 1998a.

³⁷ In aggiunta a questo passo, si incontrano riferimenti al mito tebano anche in *Inf.* 26, 52-54: «"chi è 'n quel foco che vien sì diviso / di sopra, che par surger de la pira / dov'Eteocle col fratel fu miso?"» e *Purg.* 22, 55-60: «"Or quando tu cantasti le crude armi / de la doppia trestizia di Giocasta", / disse 'l cantor de' buccolici carmi, / "per quello che Cliò teco l'è tasta, / non par che ti facesse ancor fedele / la fede, senza qual ben far non basta"». Nel primo caso, le due fiamme in cui si trovano Ulisse e Diomede (inseriti tra i consiglieri fraudolenti nell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio) sono paragonate, sulla scia di *Stat. Theb.* 1, 35 e 12, 429-436, alla pira su cui furono posti i corpi di Eteocle e Polinice, il cui odio reciproco sopravvive alla morte, e si esprime attraverso l'immagine delle due fiamme ribelli, che si danno battaglia anche sul rogo. Nel secondo caso, mentre si dirigono verso la sesta cornice (quella dei golosi), Virgilio chiede a Stazio in quali circostanze avvenne la sua conversione al Cristianesimo, di certo posteriore alla composizione della *Tebaide*, poema incentrato sulla guerra fratricida tra i due figli di Giocasta.

³⁸ Cf. MICOZZI 2010, 70-71.

servitore Eurillo, che lo invita a vincere la gelosia e a non esporsi inutilmente a un grave pericolo, conferma la sua intenzione di rimanere, dichiarando di saper agire in modo prudente, per quanto sia in preda ai turbamenti dell'*eros* (scena sesta dell'atto terzo):

(Tideo) Nò, nò, saprò ben'io
 Guidar caute le piante:
 Argo è sempre in amor, chi vive amante,
 Benché bendato amor
 Nulla veda, e sembri cieco,
 Innamorato cor
 Porta ogn'or cent'occhi seco.
 Benché l'ignudo Arcier
 Sia fanciullo, e pargoletto,
 Amoroso pensier
 Sà ben dar consigli à un petto.

Questa battuta di Tideo descrive l'atteggiamento accorto degli innamorati tramite l'*exemplum* mitico di Argo, il pastore dai cento occhi incaricato da Giunone di sorvegliare Io, fanciulla amata da Giove e tramutata in giovenca dalla gelosa sposa del dio³⁹; l'amore assume qui le sembianze di Cupido «ignudo Arcier», un'immagine che compare più volte nel libretto, soprattutto nell'ultimo atto.

Il solo personaggio del dramma in cui si concentra la componente tirannica è dunque Eteocle. Fattorini elimina anche la figura di Creonte, il quale rappresenta nella *Tebaide* un altro esempio di sovrano empio e privo di scrupoli, che raggiunge l'apice della sua crudeltà nel momento in cui si rifiuta di dare degna sepoltura ai caduti in guerra. Non a caso, la sua conquista dello scettro ha molti tratti in comune con quella iniziale dei due fratelli. Dopo la morte di Eteocle e Polinice la vicenda sembrerebbe destinata a concludersi, e invece compare subito una nuova figura di regnante, «felice di starsene su un soglio maledetto e tenersi stretta la sanguinosa tirannide» (Stat. *Theb.* 11, 657-658: *Iuvat ecce nefasto / stare loco regimenque manu tractare cruentum*)⁴⁰. In merito all'ascesa al trono di Creonte Federica Bessone ha scritto: «È il ravvedimento di Edipo che annuncia la svolta del poema, come la sua maledizione lo aveva messo in moto: nella scelta del compianto e nell'incontro con Creonte, segnali di ripetizione e di inversione commentano la continuità e la frattura nel discorso epico della *Tebaide*. C'è il senso di una ripartenza: Edipo ritratta la maledizione iniziale contro Eteocle e Polinice, e scaglia una nuova maledizione contro Creonte; rovescia, di fronte ai corpi dei figli, le parole usate per maledirli, e le ripete per maledirne il successore»⁴¹.

³⁹ Il mito di Giove e Io è narrato in Ov. *Met.* 1, 568-750; il custode di Io, Argo «dai cento occhi», è menzionato in Ov. *Am.* 2, 2, 45-46; 3, 4, 19-20.

⁴⁰ Cf. MICOZZI 2010, 540-541.

⁴¹ Cf. BESSONE 2011, 56. Sulla figura di Creonte nella *Tebaide* segnalo anche BRIGUGLIO 2018.

Nell'*Eteocle e Polinice*, al depotenziamento delle figure maschili portatrici della *virtus* eroica corrisponde un potenziamento di quelle femminili, in particolare di Deifile, raffigurata come un'autentica principessa guerriera⁴². Sin dalla sua prima evocazione da parte di Cleante, servitore di Eteocle, essa viene presentata come una fanciulla di straordinaria bellezza dotata di un'indole fiera e coraggiosa (atto primo, scena seconda: «De l'Argivo Regnante / Deifile la figlia / Lo segue in campo. A par di lei sì bella / Sparta giamai l'Elena sua non vide; / E sì feroce à l'inimico à fronte / Non fù Amazone mai su'l Termodonte»). Strenua sostenitrice della causa argiva e direttamente coinvolta negli scontri⁴³, Deifile appare l'unica vera antagonista di Eteocle, ed è un'antagonista ancora più pericolosa e temibile, se così si può dire, di Polinice stesso. Dopo che entrambi sono stati catturati ed esibiti pubblicamente come prigionieri di guerra durante la celebrazione del trionfo nella piazza di Tebe, Deifile rivolge a Eteocle parole di grande disprezzo, affermando che il titolo di re spetta soltanto a chi agisce secondo giustizia (atto secondo, scena prima: «Anco il fraterno sangue / Non è da te sicuro, / Crudel, empio, spergiuro? [...] Non è Rè, chi del Regno / Non è giusto Signore»).

Inoltre, in un universo regolato dalla legge dell'*eros*, Deifile è l'unico personaggio sostanzialmente estraneo ai turbamenti prodotti da esso, e si sottometterà forzatamente a tale legge soltanto alla fine del dramma. La sua refrattarietà all'amore è rivelata nel corso di un monologo in cui Deifile manifesta con orgoglio la sua totale dedizione all'attività bellica e la conseguente impossibilità di cadere vittima dei dardi di Cupido, che su di lei non hanno alcun effetto (atto primo, scena undicesima):

(Deifile) Vibri pur di strali armato
I suoi colpi il Dio d'Amore.
D'adamante io porto un core,
Che non teme esser piagato.
Contro il mio petto invano
De l'arco onnipotente
Arma Cupido il fianco: Ei del mio seno

⁴² Questo fatto costituisce un'altra significativa novità rispetto al modello latino, che riservava un'attenzione di gran lunga maggiore ad Argia e Antigone, specialmente alla prima, come ha illustrato BESSONE 2011, 200-223 (su Argia e Antigone si leggano GANIBAN 2007, 207-212; BESSONE 2011, 210-212). Cf. BESSONE 2011, 202-203: «Argia è un personaggio in gran parte nuovo, creato da Stazio su pochi dati della tradizione. Nel disegno del poema, le nozze tra la figlia del re di Argo e Polinice non sono nient'altro che *semina belli*, uno strumento voluto da Giove perché si realizzi la spedizione dei Sette contro Tebe. Argia, sposa novella a cui la guerra strapperà presto lo sposo, appare così come una nuova Laodamia. All'inizio del racconto, quando la guerra si va profilando, Stazio costruisce per lei la situazione tipica della *relictæ*, solo per farle ben presto smentire le convenzioni di quel ruolo; dal timore per la guerra che la separerà da Polinice (2, 351 '*quo tendis iter?*') Argia passa, nel giro di un libro, alla richiesta della guerra, rivolta ad Adrasto (3, 696 '*da bella, pater*'). Paradossalmente, è proprio in nome dell'amore coniugale che Argia chiede la guerra: in nome dell'amore per uno sposo sventurato».

⁴³ È Deifile in persona, per esempio, a riferire l'esito fallimentare di un assalto compiuto da Polinice e Tideo ai danni delle truppe di Eteocle (atto primo, scena ventesima): «Ma d'improvviso foco / Caggion le mura, e timide, e smarrite / Fuggon le nostre Squadre impaurite».

Esser non puote à parte,
 Ma cede vinto ogni Sua gloria a Marte.
 Io quì, dove di Tebe
 Il suolo arder si vede,
 Porto frà l'ire à bei trionfi 'l piede.
 Frà trombe guerriere
 Quest'alma pugnace
 Si desta à l'ardire
 E in mezo à le schiere
 Di Marte seguace
 Sol gode al ferir.
 Trà bellici carmi
 Nel sen bellicoso
 Si sveglia al furore
 E in mezo de l'armi
 Lontano al riposo
 Sol gode il mio cor.

Il personaggio di Deifile si inserisce, dunque, in una ricca tradizione letteraria di figure femminili riconducibili al prototipo della *virgo bellatrix*. Il modello principale è la regina dei Volsci Camilla, alleata di Turno nell'*Eneide*, ma non meno celebri sono la regina delle Amazzoni Penthesilea, che compare per la prima volta nell'*Iliade* e conosce una straordinaria fortuna moderna, culminata nella tragedia *Penthesilea* di Heinrich von Kleist (1808), le guerriere Marfisa e Bradamante presenti nell'*Orlando Innamorato* e nell'*Orlando Furioso* e la principessa etiope Clorinda descritta nella *Gerusalemme Liberata*⁴⁴. Come ha mostrato Andrea Garavaglia⁴⁵, nelle opere liriche composte dalla seconda metà del Seicento in poi sono individuabili numerosi personaggi in cui sopravvive il mito delle Amazzoni; parzialmente rubricabili sotto questa categoria saranno anche le Valchirie della mitologia nordica, protagoniste del secondo dramma musicale della tetralogia *Der Ring des Nibelungen – L'anello del Nibelungo* di Richard Wagner, la cui composizione si snoda tra il 1848 e il 1874. Tali personaggi assumono di volta in volta connotazioni diverse, in rapporto ai temi trattati nei drammi e al contesto storico, politico e culturale. Nello specifico, le Amazzoni sono «personaggi di sesso femminile che però incarnano e ostentano un'identità virile, producendo un'ambiguità di genere che è essa stessa la principale ragion d'essere della loro persistenza nell'immaginario occidentale e della loro

⁴⁴ Il forte debito contratto dall'operistica barocca nei confronti dei poemi epico-cavallereschi è evidenziato da CORRIGAN 1973, 251: «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». Non meno utile è CORRIGAN 1964, che verte sulla presenza del personaggio tassiano di Erminia nel teatro italiano del Seicento.

⁴⁵ Cf. GARAVAGLIA 2015. Sul ruolo delle donne guerriere nella tradizione letteraria, con particolare attenzione all'epica cavalleresca, si vedano anche TOMALIN 1982; VERRIER 2003; LATELLA 2011; JOSSA 2012.

fortuna nell'opera barocca»⁴⁶. Abilissime combattenti, queste figure sono generalmente accomunate dalla rinuncia al matrimonio, e in questo senso Deifile non fa eccezione; come avveniva per la sua antenata virgiliana Camilla, spesso associata a Pentesilea⁴⁷, l'unico vero amore della figlia di Adrasto è quello per le armi, che la induce a rifiutare ogni proposta di nozze⁴⁸.

Per una sorta di ironia tragica, si innamora di Deifile l'uomo che essa aborre più di ogni altro: Eteocle. Dichiarandole il suo sentimento e rimproverandole la sua ostilità verso un sovrano innamorato («E sdegni un Rè, che t'hà donato il core»)⁴⁹, il re di Tebe afferma di essere disposto a soddisfare ogni suo desiderio, e Deifile, conscia del rapporto privilegiato tra suo padre Adrasto e l'esule Polinice, promesso sposo della sorella Argia, gli chiede proprio di risparmiare la vita a quest'ultimo⁵⁰. Sebbene si tratti di una richiesta notevole, Eteocle promette di esaudirla; pertanto, manda a chiamare il suo servitore Cleante per capovolgere l'ordine impartitogli in precedenza. Nella scena decima dell'atto secondo veniamo dunque a sapere che, anziché essere ucciso, Polinice avrà salva la vita:

(Deifile) De' tuo' affetti, ò Spietato,
Anco il pensiero abborro. (Eteocle) E così poco
Prezzi dunque il mio foco? A torto offendi
Deifile il mio amore,

⁴⁶ Cf. GARAVAGLIA 2015, 8.

⁴⁷ Cf. Dante, *Inf.* 4, 124-126: «Vidi Camilla e la Pantasilea; / da l'altra parte vidi 'l re Latino / che con Lavina sua figlia sedea» (si cita da PETROCCHI 1994); L. Pulci, *Morgante* 15, 109, 1-2: «Poi cominciò (*scil.* Antea) in battaglia andare armata / come Camilla o la Pentessilea» (si cita da PUCCINI 1989).

⁴⁸ Cf. Verg. *Aen.* 11, 581-584: *Multae illam frustra Tyrrhena per oppida matres / optavere nurum; sola contenta Diana / aeternum telorum et virginittatis amorem / intemerata colit* («Molte furono nei borghi d'Etruria le madri che invano l'ambirano come nuora: contenta della sola Diana, coltivava intemerata un eterno amore per verginità ed armi»); testo e traduzione sono tratti da RAMOUS/CONTE/BALDO 1998, 610-611. Per una presentazione di questa figura virgiliana si veda anche il commento di Gianluigi Baldo (cf. RAMOUS/CONTE/BALDO 1998, 743-749; per indicazioni bibliografiche cf. 771).

⁴⁹ Questa frase, che esprime la totale disponibilità di Eteocle nei confronti di Deifile, crea nella prosecuzione dell'opera un ironico gioco di parole. Nella scena ventiduesima dell'atto terzo Deifile invia a Eteocle una coppa contenente il cuore di un animale ucciso, facendogli credere che sia il suo; mentre Eteocle pensa che sia morta, essa fugge di nascosto da Tebe e torna dal padre. Al cuore metaforicamente donato da Eteocle si contrappone quindi il cuore realmente offertogli da Deifile con la complicità di Cleante; quest'ultimo, però, non è più un simbolo di amore, ma uno strumento di odio e inganno. Appare chiaro, in tale caso, l'influsso della tradizione novellistica; si pensi al *Decameron* di Giovanni Boccaccio, in cui il motivo del cuore strappato è ricorrente, in particolare nella novella di Tancredi e Ghismunda (la prima del quarto giorno, narrata da Fiammetta) e in quella di Lisabetta da Messina (la quinta del quarto giorno, narrata da Filomena).

⁵⁰ Si individua qui lo schema tipico della prova d'amore, presente non soltanto nella tradizione letteraria, ma anche nelle Sacre Scritture (si rammenti la decapitazione di Giovanni Battista ordinata dal re Erode Antipa per esaudire una richiesta di Salomè, istigata dalla madre Erodiade). Il possibile rimando alle Sacre Scritture non deve stupire, e ben si accorda, peraltro, con la visione cristiano-teleologica del librettista Fattorini, che nell'*Avvertenza* al lettore si scusa e ricorda la sua doppia identità di poeta e di cristiano: «Se in leggendo inciampassi in alcune voci di Fato, Deità, & altre simili, che sanno di Gentile, considerale, come espressioni di chi scrisse da Poeta, ma vive, e crede da Cristiano. Vivi felice».

E sdegni un Rè, che t'hà donato il core.
 (Deifile) Espression mendace.
 (Eteocle) Fà pur, fà, se ti piace,
 Prova de l'amor mio.
 Legge sia di quest'alma il tuo desio.
 (Deifile) S'egli è ciò ver, di Polinice in dono
 Io ti chiedo la vita.
 (Eteocle) Ohimè. (Deifile) Si turba. *à parte*
 (Eteocle) E che far deggio. (Deifile) Ei pensa. *à parte*
 (Eteocle) Ma la sentenza omai sarà eseguita. *à parte*
 Molto chiedesti, ò bella,
 Ma nulla à te si neghi.
 Venga tosto Cleante:
 Ora vedrai quanto ti sono amante.
 Amor che non può?

È questo il momento di svolta dell'intero dramma perché, con la liberazione di Polinice, si comprende che qui non avrà luogo il *geminum nefas* (Stat. *Theb.* 4, 643: «duplice delitto»)⁵¹ a cui tendeva il poema latino, ossia la morte dei due fratelli tebani l'uno per mano dell'altro. Viene così ribadita l'onnipotenza dell'amore, che appare addirittura superiore alla *pietas* fraterna; nella scena quarta del secondo atto, infatti, Antigona aveva supplicato Eteocle di salvare la vita di Polinice in nome del comune rapporto di parentela, ma la sua accorata preghiera non aveva sortito alcun effetto. A riprova di questa evoluzione "in positivo" del dramma giunge l'ombra di Edipo, che compare in sogno a Eteocle nella scena ultima dell'atto secondo e lo convince della necessità di cedere il potere al fratello. Questa è la volontà del Cielo, che il re di Tebe sarà costretto, suo malgrado, a rispettare:

Da gli Elisi beati,
 Ove in eterno Aprile,
 Ho tra gli Eroi soggiorno, à te m'invio.
 Figlio Edipo son'io,
 Scritto è là sù, che Polinice regni.
 Placa dunque gli sdegni,
 Che contrastar non vale
 Ai decreti del Ciel forza mortale.

Edipo, rappresentato come se fosse già morto, a differenza di quanto avveniva nel modello staziano, pronuncia in tutta l'opera solamente questa battuta, che però è senz'altro significativa per il procedere dell'azione e conferma la sua funzione di *deus ex machina* (questa scena scomparirà nella rielaborazione del libretto effettuata per la messa in scena del 1690 presso il Teatro Fontanelli di Modena). L'apparizione di Edipo, per quanto avvenga in una dimensione

⁵¹ Cf. MICOZZI 2010, 174-175.

onirica, costituisce il vero espediente drammaturgico che conduce allo scioglimento del dramma e rappresenta l'unico contatto con la sfera se non del divino, almeno dell'oltreumano. L'antico re di Tebe lascia intendere, infatti, la presenza di divinità interessate alle vicende dei mortali (desiderose, in questo caso, di vedere Polinice salire sul trono della città), ma i confini restano sfumati, di tali divinità non viene fornita alcuna descrizione e si manifesta soltanto la loro volontà, espressa attraverso esortazioni che somigliano a ordini veri e propri. Inoltre, vale la pena di osservare che questa scena è uno dei pochi passaggi del dramma da cui emerge una forma di affinità con le fonti greche, in particolare con l'*Edipo a Colono*; come nella *Tebaide*, anche nella tragedia sofoclea Edipo è ancora vivo ma, rispetto al poema latino, il suo ruolo non si traduce in una semplice maledizione della stirpe. Al contrario, come si comprende dal racconto del messaggero, prima di scomparire definitivamente e misteriosamente, chiamato a sé da una voce sovrumana, egli si congeda amorevolmente dalle figlie, non prima però di averle affidate al re di Atene Teseo, a cui rivolge parole di grande stima. In questa chiusa, da cui sembra affiorare la possibilità di una condizione eterna di pace anche per chi – come Edipo – ha tanto sofferto, il pianto di Antigone e Ismene, rincuorate da Teseo, lascia spazio al desiderio di arrestare il conflitto che insanguina Tebe, come si evince dalle parole di Antigone stessa⁵², e proprio l'esigenza di porre fine a una guerra tanto lunga quanto scellerata è alla base della comparsa di Edipo nell'opera in musica.

Con la liberazione di Polinice lo spettatore si attenderebbe la conclusione del dramma, e invece è presente un terzo atto, dominato pressoché interamente da vicende di carattere amoroso. Questo fatto non sorprende, se si pensa che le trame dei libretti d'opera composti fra Sei e Settecento sono quasi sempre caratterizzate da una tematica amorosa preponderante, a cui si aggiunge una certa espansione dello spazio riservato ai personaggi femminili⁵³. Anche nell'opera in musica qui esaminata, infatti, si incontrano tre figure femminili di grande rilievo:

⁵² Cf. Soph. OC 1768-1772: Ἀλλ' εἰ τὰδ' ἔχει κατὰ νοῦν κείνω, / ταῦτ' ἂν ἀπαρκοῖ: Θήβας δ' ἡμᾶς / τὰς ὠγγύους πέμψον, ἔάν πως / διακωλύσωμεν ἴοντα φόνον / τοῖσιν ὀμαίμοις («Se così a lui piace, tanto ci basti. Ma ora mandaci a Tebe l'antica, se mai possiamo arrestare la strage che incalza sui nostri fratelli»). Testo e traduzione sono tratti da FERRARI 2013, 384-385. Per maggiori informazioni, anche bibliografiche, sull'*Edipo a Colono*, rinvio alla voce redatta da FRANCISSETTI BROLIN 2017.

⁵³ Questa tendenza è propria del teatro dell'epoca, non soltanto di quello veneziano. Si pensi alle numerose riproposizioni del mito di Ercole che, pur basandosi sui racconti della morte e apoteosi dell'eroe contenuti nelle *Trachinie* di Sofocle e nell'*Hercules Oetaeus* dello Pseudo-Seneca, privilegiano aspetti legati ai personaggi di Deianira e Iole. È soprattutto Iole, la fanciulla di cui Ercole si innamora, a rivestire una funzione diversa, come osserva DEGIOVANNI 2019, 311: «Quest'ultima, in particolare, acquisisce come personaggio una fisionomia del tutto innovativa rispetto alle fonti classiche. La dolente prigioniera del dramma antico, la cui caratterizzazione si iscrive totalmente nella sua condizione di principessa della città distrutta divenuta schiava e concubina del conquistatore, nel teatro moderno acquisisce lineamenti autonomi, imponendosi per lo più come personalità autonoma all'interno della tessitura drammatica: Iole cessa di essere la vittima inerte della sua sventurata bellezza, come nel teatro antico, per trasformarsi in attiva artefice del suo destino. Un elemento che accomuna numerose riscritture è il fatto che ella non ceda alle *avances* di Ercole (e non ne divenga quindi la concubina), perché impegnata in una storia d'amore parallela, che, contrastata dal protagonista nel corso del dramma, trova un felice coronamento nel finale». Della stessa autrice, sulla figura di Iole nel teatro antico e moderno, si veda DEGIOVANNI 2018.

da una parte troviamo Deifile che, come si è notato, possiede un'identità autonoma e ben definita, dall'altra Antigona e Argia che, oltre a essere due donne innamorate (rispettivamente di Tideo e Polinice), assolvono i loro compiti di sorelle (soprattutto Antigona, spesso ritratta nell'atto di cercare di ottenere una conciliazione fra Eteocle e Polinice).

Nell'*Eteocle e Polinice* l'amore riveste una funzione negativa e positiva al tempo stesso. In vari punti dell'opera in musica si insiste sulla sua forza perturbante, che offusca la razionalità di uomini e donne e può esporli a gravi pericoli. Questa immagine di *eros*, presente nel già ricordato discorso di Arbante (scena diciottesima dell'atto primo), è riproposta in seguito, ovvero nella scena ventiduesima dell'atto secondo, in cui Eurillo, il «paggio di Tideo» (così viene definito all'inizio del libretto, nell'elenco dei personaggi o, per la precisione, degli «interlocutori» del dramma), arriva ad affermare esplicitamente che innamorarsi è un male («Quanto è male innamorarsi. / Trà la Speme, ed il Timor / Sempre vivo amante cor, / E se mai ti sparge il sen / Gelosia del suo velen, / Son pazzie da disperarsi»).

Il discorso di Eurillo scaturisce dalla constatazione dello stato di estrema sofferenza in cui versa Antigona, prostrata al pensiero dell'imminente partenza dell'amato Tideo per Tebe, con il compito di persuadere Eteocle a liberare Deifile. Il commiato di Tideo dall'accampamento di Adrasto è preceduto dal ritorno di Polinice, che può finalmente riabbracciare Argia. Alla gioia dei due promessi sposi, che trova espressione nella scena diciannovesima dell'atto secondo, subentra però un momentaneo allontanamento, dovuto a un'apparentemente immotivata gelosia di Argia, che sembra intenzionata persino ad annullare le nozze. Questo equivoco, che occupa buona parte dell'ultimo atto, appare l'ennesima conferma della potenza negativa di *eros*, e offre a Silena, la nutrice di Argia, lo spunto per una riflessione sulla necessità di essere sempre fedeli in amore: «Ingannar le Giovinette / In amor dover non è / Sempre costante / Giovine amante / Non de' mai mancar di fè» (scena diciassettesima dell'atto terzo). Subentra senza indugi la reazione di Polinice, che nella scena successiva proclama la sua fedeltà ad Argia e l'impossibilità di trovare pace qualora l'equivoco non venisse chiarito:

(Polinice) Qual inganno, qual colpa
 Commisi? Io non v'intendo,
 O stelle. Argia sdegnosa
 Mi fugge? E perché mai?
 Che feci, in che peccai?
 In un mar di cordoglio
 Misero errar si vede
 Frà tanti guai la mia sprezzata fede.
 S'è quest'alma
 Dolce calma
 Tù non rendi amico Amore,
 Frà tempeste
 Sì moleste
 Haurà sol naufragio il core.
 S'al mio seno

Bel sereno
 Tu non doni alato Infante.
 Trà procelle
 Sì rubelle
 Cadrà absorto il core amante.

L'importanza del monologo di Polinice risiede in almeno due motivi. In primo luogo, questo lamento presenta consistenti affinità con un discorso pronunciato da Eteocle nella scena terza dell'atto secondo⁵⁴. Innamorato di Deifile, il re di Tebe spera di vedere ricambiato il suo sentimento, e pertanto si rivolge a Cupido in cerca di protezione, consapevole dell'odio che la «bella Guerriera» nutre nei suoi confronti (come si apprende da una precedente battuta di Deifile: «Poco de' tuoi favori / A me cale, ò Tiranno»). Appare dunque evidente che, benché si trovino su fronti opposti, i due fratelli vivono situazioni molto simili, a tratti quasi sovrapponibili; analoga è l'intensità dei loro sentimenti indirizzati, non a caso, verso due sorelle, a differenza di quanto accadeva nella *Tebaide*, in cui a sposare Argia e Deifile erano, rispettivamente, Polinice e Tideo, il cui legame di fratellanza era sancito non dalla parentela di sangue, bensì dall'amicizia e dall'alleanza militare⁵⁵. Inoltre, e si arriva così al secondo motivo di interesse, tanto Eteocle, l'innamorato respinto, quanto Polinice, l'innamorato deluso, si rivolgono a Cupido, designandolo mediante una serie di perifrasi ricche di epiteti («alato Infante», «Pargoletto Dio bendato», «Amoroso Nume infante»), tali da richiamare le caratteristiche del dio, in ossequio allo schema classico della preghiera, che prevede tre momenti costitutivi: l'apostrofe alla divinità, l'elenco encomiastico delle sue virtù e prerogative (definito *aretologia* o *eulogia* nella tradizione greca, *dossologia* in quella cristiana), e infine la formulazione di una richiesta, la cosiddetta *supplicatio*. La presenza di Cupido è centrale nel dramma, e si manifesta attraverso un alto numero di solenni invocazioni o semplici riferimenti; in questo senso il monologo di Polinice è speculare alle ultime parole del discorso con cui Argia esprimeva l'ira nei suoi confronti, ritenendolo infedele: «Al tuo languir / A tuoi sospir / Sorda mi fè Cupido» (atto terzo, scena sedicesima). Nel corso di queste invocazioni sono messi in rilievo tutti i tratti distintivi della figura di Cupido: sebbene giovane e apparentemente innocuo (si ricordi che viene definito «fanciullo, e pargoletto» nel già citato discorso di Tideo della scena sesta dell'atto terzo), egli possiede uno straordinario potere, in grado di sottomettere uomini e dèi. La sua

⁵⁴ Riporto per intero il monologo di Eteocle: «Come bella costei / Rassembra à gli occhi miei. / Sento ben'io, ch'al core / Mi spira già da' vaghi lumi amore. / Pargoletto Dio bendato, / Che dal fianco faretrato / Vibri i dardi onnipotenti, / Per bear quest'alma à pieno / Dhe fà tu, che in quel bel seno / Goda un giorno i tuoi contenti. / Amoroso Nume infante, / Che con destra fulminante / Trattati fiamme, e l'alme accendi, / Perché io goda ogni diletto / Dhe fà tu, ch'entro à quel petto / Del mio cor tempri gl'incendi».

⁵⁵ Si ricordino il profondo dolore di Polinice alla notizia della morte di Tideo e le parole disperate che egli pronuncia sul cadavere dell'amico (Stat. *Theb.* 9, 32-85). Ai vv. 52-53 Tideo è definito da Polinice un fratello, di gran lunga migliore di Eteocle: *Nunc exul ego aeternumque fugatus, / quando alius misero ac melior mihi frater ademptus* («Adesso sì che mi sento un esule, bandito per l'eternità dalla patria: ora che, infelice, ho perduto un altro fratello, e molto migliore dell'altro!»); cf. MICOZZI 2010, 392-393.

indole dispettosa, conforme alla giovanissima età, è spesso all'origine di inganni e fraintendimenti (gli equivoci fra Argia e Polinice nonché fra Antigona e Tideo che occupano la maggior parte dell'ultimo atto), ma senza il fattore amoroso non sarebbe possibile ottenere quel lieto fine in grado di soddisfare le aspettative del pubblico⁵⁶.

L'importanza della componente amorosa è d'altro canto avvalorata da una raffigurazione di Cupido, che compare nella veste tradizionale di putto alato provvisto di arco e frecce all'inizio del libretto, subito prima della dedica alle «Nobilissime Dame» della città (Fig. 2). Si tratta di un'ulteriore conferma della centralità di questo tema nel dramma, a differenza di quanto accadeva nelle fonti classiche e soprattutto nella *Tebaide*, in cui l'amore rivestiva una funzione sostanzialmente marginale e l'*eros* si traduceva più che altro in *libido regnandi*, come è stato ampiamente messo in luce dalla critica a partire dalla lettura di alcuni passi del poema latino (e.g. Stat. *Theb.* 2, 399): *dulcis amor regni blandumque potestas* («è cosa dolce la passione del regno e seducente il potere»)⁵⁷. Nell'*Eteocle e Polinice* l'amore consente, invece, lo scioglimento felice della vicenda, caratterizzato da ben tre matrimoni preannunciati dal re di Argo Adrasto, a cui spetta la conciliazione dei contrasti e sotto la cui *auctoritas* vengono celebrati quei «Regali Himenei» menzionati nella scena venticinquesima dell'atto terzo. L'ultima scena dell'opera è infatti un trionfo della legge dell'*eros*, che non si configura più come amore per il potere, ma viene ricondotto alla dimensione coniugale.

Condotta in catene sulla scena da Tideo alla presenza di tutti gli altri personaggi, Eteocle riesce a ottenere il perdono di Polinice grazie alla benevola intercessione di Antigona e accetta di lasciare il trono di Tebe al fratello, cedendogli quei simboli del potere che in passato rivendicava soltanto per sé (atto secondo, scena prima: «Fin che Scettro, e Diadema / Su'l crine, e in man mi stanno / Son giusto Rè»). In cambio egli pretende le nozze con Deifile, che è costretta suo malgrado ad accettare, sottomettendosi alla volontà paterna (atto terzo, scena ultima):

(Eteocle) O generoso, anch'io

⁵⁶ Cf. CORRIGAN 1973, principalmente le pp. 250-255.

⁵⁷ Cf. MICOZZI 2010, 70-71. Sulla *libido regnandi* nella *Tebaide* cf. BESSONE 2002; BRIGUGLIO 2017; BESSONE 2018. La tesi sostenuta in questi studi è quella di un'erotizzazione del potere. Dal momento che l'unico oggetto di desiderio dei protagonisti del poema di Stazio è la *potestas*, essa esercita su di loro un'attrazione simile a quella erotica; si viene così a creare una sorta di rapporto amoroso tra il potere e chi lo possiede, in particolare il tiranno. Come è stato evidenziato in molti lavori (si vedano anzitutto LANZA 1977 e CATENACCI 2012), già nel teatro greco si individua un legame inscindibile tra *eros* e potere. Una caratteristica essenziale del tiranno, in aggiunta a una gestione del potere oltre i limiti consentiti, è infatti la dismisura, vale a dire la predisposizione all'eccesso in ogni ambito (positivo e negativo); dato che egli è provvisto di virtù (intelligenza, astuzia) e vizi (crudeltà, violenza) di intensità fuori dal comune, le sue manifestazioni e i suoi sentimenti non conoscono limiti, specialmente l'amore, l'odio e l'attaccamento al trono, che spesso assume le sembianze di un'autentica passione erotica. Questo motivo ritorna nella drammaturgia romana, sia in quella dell'età repubblicana (cf. DUNKLE 1967) sia nel teatro senecano, dove ricopre anzi una posizione di primo piano, come ha spiegato ROSATI 2006, che scrive (cito da pp. 94-95): «Un legame significativo tiene infatti insieme, in Seneca tragico, *eros* e *regnum*, di cui c'è traccia in alcune analogie tra l'erotodidattica ovidiana e la 'didattica del potere' contenuta soprattutto nel *Thyestes*: nella logica che governa questa *ars regnandi* sono percepibili gli echi di un'*ars amandi*».

Scettro, Diadema, Impero
 Ti rendo, e solo in sorte
 Deifile m'impetra oggi in consorte.
 (Polinice) Sire. (Adrasto) T'intendo, Figlia,
 Anco de' tuoi sponsali
 Goder convien. (Deifile) Se così vuole il Fato
 Ecco Eteocle la destra. (Eteocle) O me beato.
 (Deifile ed Eteocle) Dolcezza d'amore
 Beatemi il core.
 (Argia e Polinice) Nel seno ridenti
 Piovete contenti.
 (Antigona e Tideo) In placida calma
 Tranquillizzi l'alma.
 (Eteocle) E reso giocondo
 Rida il Ciel, rida Tebe, e rida il Mondo.

Proprio nel radicale mutamento di vita compiuto da Eteocle e Deifile che, più o meno spontaneamente, accettano di rinunciare a ciò che stava loro maggiormente a cuore (il controllo sul *regnum* per il primo, la gloria delle armi e l'assenza di vincoli nuziali per la seconda), si misura la notevole differenza tra l'opera in musica veneziana e il suo modello classico: nel dramma barocco non si assiste più, per adottare una felice espressione di Federica Bessone, a «una curva in crescendo, una gradazione di orrore»⁵⁸, bensì a un progressivo appianarsi dei contrasti, a una risoluzione di ogni equivoco per la gioia degli spettatori che, come scrive Beatrice Corrigan, «liked happy endings»⁵⁹. Rispetto alla *Tebaide*, in cui tutti i membri della stirpe tebana erano direttamente coinvolti in un vortice di colpe e vendette⁶⁰, non avviene più un passaggio dalle Muse alle Furie, ma un passaggio dalle divinità protettrici della guerra a quelle che presiedono all'amore e al matrimonio nel segno del «diletto» e dell'«universale compiacimento», come lascia chiaramente intendere l'ultima battuta di Eteocle, in cui la felicità dei protagonisti

⁵⁸ Cf. BESSONE 2006, 93.

⁵⁹ Cf. CORRIGAN 1973, 252. Lo scopo dell'opera in musica barocca, infatti, è divertire il pubblico, non fornire un insegnamento morale, e gli autori dei libretti ne sono pienamente consapevoli; cf. PIETROPAOLO/PARKER 2011, 11-12: «Baroque entertainment sought to please the audience, rather than to educate it [...]. In order to please the audience, it allowed virtuosos to do what gained them the greatest applause with the fewest rehearsals, and it encouraged stage artists to construct the most impressive technological effects».

⁶⁰ Mi riferisco a tutti i membri della stirpe tebana a partire da Edipo, la cui maledizione iniziale nei confronti dei figli lo rende partecipe di una sorte atroce, all'insegna del *nefas* e della negazione della *pietas*; cf. GANIBAN 2007, 25-26: «A defining aspect of Oedipus' characterization is captured in the first word of this passage: *impia* (1.46). It aptly describes his blinded eyes (*lumina*), because they witnessed his unwitting crimes of patricide and incest. But despite Oedipus' intellectual innocence, he still suffers for his physical criminality. [...] Moreover, his prayer for Tisiphone to punish his sons has *nefas* as its goal, implicating him, now consciously, in familial crime. His impiety and criminality are thus part of his past, present, and future. He is a patricide who married his mother, a paradigm of incest who fathered his brothers and sisters, a father who seemingly desires the deaths of his sons. In this one character, the quintessential virtue of *pietas* and the social boundaries and duties it entails are obliterated».

viene estesa non soltanto al mondo degli uomini, ma addirittura a quello degli dèi («E reso giocondo / Rida il Ciel, rida Tebe, e rida il Mondo»).

Non è un caso, forse, che la trasformazione maggiore riguardi proprio Eteocle e Deifile, i due personaggi che, all'inizio dell'opera, sembravano più tenaci nell'affermare le loro posizioni e, di conseguenza, meno propensi a cambiare prospettiva e a uniformarsi al volere altrui. Al termine della vicenda, però, è giunto il momento di esaudire i desideri del Cielo, che ha in serbo per loro un destino completamente diverso, in cui saranno marito e moglie. Nella scena undicesima dell'atto primo Deifile poteva affermare con orgoglio: «De l'arco onnipotente / Arma Cupido il fianco: Ei del mio seno / Esser non puote à parte, / Ma cede vinto ogni Sua gloria a Marte»; ora, invece, come dichiara suo padre Adrasto nella penultima scena del dramma, «Ma tempo è omai, che ceda / Marte ad Amor».

Bibliografia

- ALM 1996 = I. Alm, *Dances from the "Four Corners of the Earth": Exoticism in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in I. Alm, A. McLamore, C. Reardon (edd.), *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, Stuyvesant (NY) 1996, 233-257 [ristampato in GLIXON 2017, 235-259].
- ALM 2003 = I. Alm, *Winged Feet and Mute Eloquence: Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, "Cambridge Opera Journal" 15 (2003), 216-280.
- BELARDINELLI/GRECO 2010 = A.M. Belardinelli, G. Greco (edd.), *Antigone e le Antigoni. Storia, forme, fortuna di un mito*, Firenze 2010.
- BERETTA ANGUISOLOLA 2009 = A. Beretta Anguissola, *Jean Racine. Teatro*, trad. it. di M. De Angelis et alii, Milano 2009.
- BESSONE 2002 = F. Bessone, *Voce femminile e tradizione elegiaca nella Tebaide di Stazio*, in A. Aloni, E. Berardi, G. Besso et alii (edd.), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura. Atti del seminario internazionale (Torino, 21-22 febbraio 2001)*, Bologna 2002, 185-217.
- BESSONE 2006 = F. Bessone, *Un mito da dimenticare. Tragedia e memoria epica nella Tebaide*, "MD" 56 (2006), 93-127 [ristampato in BESSONE 2011, pp. 75-101].
- BESSONE 2011 = F. Bessone, *La Tebaide di Stazio. Epica e potere*, Pisa/Roma 2011.
- BESSONE 2018 = F. Bessone, *Stili di potere. Linguaggio politico, genere ed eros nella poesia imperiale romana*, "Eugesta" 8 (2018), 145-183.
- BRACCA 2014 = S. Bracca, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600. Incisori, pittori e scenografi all'Opera con un repertorio dei libretti illustrati stampati in Laguna tra il 1637 e il 1719*, Treviso 2014.
- BRACCA 2019 = 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*, "Parma per l'Arte" 25 (2019), 205-253.

- BRIGUGLIO 2017 = S. Briguglio, «*O voluttà del soglio*». *Eros e potere nella Tebaide di Stazio*, in *Atti del III seminario CUSL, "Biblioteca di Classico Contemporaneo"* 5 (2017), 310-326.
- BRIGUGLIO 2017a = S. Briguglio, *Fraternas acies. Saggio di commento a Stazio, Tebaide, 1, 1-389*, Alessandria 2017.
- BRIGUGLIO 2018 = S. Briguglio, *Rex genitor: Creonte, Edipo e la tragedia del potere nella Tebaide di Stazio*, "Dictynna (rivista online)" 15 (2018).
- BUSI 1986 = F. Busi, *Legrenzi, Giovanni*, in A. Basso (ed.), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM). Le biografie*, vol. IV: *Je-Ma*, Torino 1986, 349-351.
- CARPANELLI 2021 = F. Carpanelli, *Vincitori, vinti ed emarginati nel teatro classico: i Persiani, i Sette contro Tebe e le Supplici di Eschilo. Dalle guerre persiane alla morte di Efialte*, Alessandria 2021.
- CARTA 2019 = A. Carta, *Paradigmi del tiranno da Torquato Tasso a Vittorio Alfieri*, "DeM" 10 (2019), 501-518.
- CATENACCI 2012 = C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Storia e mito nella Grecia antica*, Roma 2012.
- CONT 2009 = A. Cont, «*Sono nato principe libero, tale voglio conservarmi*»: *Francesco II d'Este (1660-1694)*, "Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie. Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena", serie VIII, 12.2 (2009), 407-459.
- CORRIGAN 1964 = B. Corrigan, *Tasso's Erminia in the Italian Theater of the Seicento*, "Renaissance Drama" 7 (1964), 127-150.
- CORRIGAN 1973 = B. Corrigan, *All Happy Endings: Libretti of the Late Seicento*, "Forum Italicum" 7.2 (1973), 250-267.
- COSENTINO 1930 = G. Cosentino, *La Mignatta. Maria Maddalena Musi. Cantatrice bolognese famosa (1669-1751)*, Bologna 1930.
- DEGIOVANNI 2018 = L. Degiovanni, *Il silenzio e la voce di Iole: dalla scena antica al teatro contemporaneo*, in L. Austa (ed.), *The Forgotten Theatre. Mitologia, tradizione e drammaturgia del teatro frammentario greco-latino*, vol. I, Alessandria 2018, 215-233.
- DEGIOVANNI 2019 = L. Degiovanni, *Iole, Onfale ed Ercole innamorato: da Ovidio al teatro sei-settecentesco*, "SCO" 65.2 (2019), 311-331.
- DOMINIK 1990 = W.J. Dominik, *Monarchal Power and Imperial Politics in Statius' Thebaid*, in A.J. Boyle (ed.), *The Imperial Muse. Ramus Essays on Roman Literature of the Empire. Flavian Epicist to Claudian*, Bendigo (Victoria) 1990, 74-97.
- DOMINIK 1994 = W.J. Dominik, *The Mythic Voice of Statius. Power and Politics in the Thebaid*, Leiden/New York/Köln 1994.
- DUBOWY 1994 = N. Dubowy, «*Avezzo a cose studiate, e sode*». *Legrenzi compositore d'opera negli anni Settanta*, in F. Passadore, F. Rossi (edd.), *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di S. Marco. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia 24-26 maggio 1990, Clusone 14-16 settembre 1990)*, Firenze 1994, 457-494.
- DUNKLE 1967 = J.R. Dunkle, *The Greek Tyrant and Roman Political Invective of the Late Republic*, "TAPhA" 98 (1967), 151-171.

- EMANS 1993 = R. Emans, *Giovanni Legrenzi's Oper "Eteocle e Polinice" in der Bearbeitung Antonio Gianettinis. Ein Beitrag zur musikästhetischen Entwicklung der Aria*, in A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan (edd.), *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), Como 1993, 561-590.
- EMANS 2003 = R. Emans, *Legrenzi, Giovanni*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personen- teil Bd. 10*, Kassel/Weimar 2003, 1482-1490.
- FABBRI 1990 = P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna 1990.
- FABBRI 2009 = P. Fabbri, *Visione e ascolto nell'opera italiana del Seicento. Un'esperienza a due sensi*, in C. Fertonani, E. Sala, C. Toscani (edd.), *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, Milano 2009, 151-159.
- FAVARO 2018 = M. Favaro, *Un'autorità alternativa per l'epica cinquecentesca? Stazio e il volgarizzamento della Tebaide di Erasmo da Valvasone*, "Studi rinascimentali" 16 (2018), 89-97.
- FERRARI 2013 = F. Ferrari, *Sofocle. Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, Milano 2013²⁸ (1982).
- FERRARIO 2016 = S.B. Ferrario, *Aeschylus and Western Opera*, in S.E. Constantinidis (ed.), *The Reception of Aeschylus' Plays through Shifting Models and Frontiers*, Leiden/Boston 2016, 176-212.
- FOGACCIA 1954 = P. Fogaccia, *Giovanni Legrenzi*, Bergamo 1954.
- FORNARO 2012 = S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Roma 2012.
- FRANCISSETTI BROLIN 2017 = S. Francisetti Brolin, *Sophocles: Oedipus Coloneus [Oedipus at Colonus]*, The Literary Encyclopedia (<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=3152>), first published 08 August 2017.
- GANIBAN 2007 = R.T. Ganiban, *Statius and Virgil. The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*, Cambridge 2007.
- GARAVAGLIA 2015 = A. Garavaglia, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Milano 2015.
- GATULLE 2013 = P. Gatulle, « *Le corps guerrier, le corps dansant et l'esprit galant* ». François de Beauvillier, duc de Saint-Aignan (1610-1687), "Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles (rivista online)" (2013).
- GLIXON 2017 = B.L. Glixon (ed.), *Studies in Seventeenth-Century Opera*, London/New York 2017.
- HANSELL KUZMICH 1987-1988 = K. Hansell Kuzmich, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in L. Bianconi, G. Pestelli (edd.), *Storia dell'opera italiana*, Torino 1987-1988, vol. V, 177-306.
- JOSSA 2012 = S. Jossa, *Nemiche dell'uomo. Il mito delle Amazzoni nel poema cavalleresco*, in G. Izzi, L. Marcozzi, C. Ranieri (edd.), *Nello specchio del mito. Riflessi di una tradizione*. Atti del Convegno di studi (Università degli Studi Roma Tre, Roma, 17-19 febbraio 2010), Firenze 2012, 219-248.
- KIMBELL 1994 = D.R.B. Kimbell, *Italian Opera*, Cambridge 1994.
- LANZA 1977 = D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977.

- LATELLA 2011 = C. Latella, *“Giovane donna in mezzo 'l campo apparse”*. *Figure di donne guerriere nella tradizione letteraria occidentale*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli L'Orientale/Université François Rabelais de Tours 2011 (<http://opar.unior.it/625/>).
- MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1975 = F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo (edd.), *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*. Guida e catalogo della mostra, Vicenza 1975.
- MANCINI/MURARO/POVOLEDO 1995 = F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, *I teatri del Veneto. Venezia*, vol. I: *Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia 1995.
- MELE 1990 = D. Mele, *L'Accademia dello Spirito Santo. Un'istituzione musicale ferrarese del secolo XVII*, Ferrara 1990.
- MICOZZI 2010 = L. Micozzi, *Stazio. Tebaide*, Milano 2010.
- MORELLI 1994 = A. Morelli, *Legrenzi e i suoi rapporti con Ippolito Bentivoglio e l'ambiente ferrarese. Nuovi documenti*, in F. Passadore, F. Rossi (edd.), *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di S. Marco*. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia 24-26 maggio 1990, Clusone 14-16 settembre 1990), Firenze 1994, 47-86.
- MORELLI 2005 = A. Morelli, *Legrenzi, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2005, vol. LXIV, 310-315.
- MOTTA 2019 = V. Motta, *Antigone illustrata*, Roma 2019.
- NAPOLITANO 2020 = M. Napolitano, *Il Germanico sul Reno di Giulio Cesare Corradi e Giovanni Legrenzi. Appunti sulla fortuna di Germanico nell'opera in musica*, in M. Barbanera (ed.), *Germanico Cesare. A un passo dall'Impero*, Perugia 2020, pp. 317-345.
- OTTRIA 2018 = I. Ottria, *«Non hoc mutabile fatum»*. *Inesorabilità del destino e impotenza del mondo divino nella Tebaide di Stazio*, in L. Austa (ed.), *«Né la terra, né la sacra pioggia, né la luce del sole»*. *Il senso del tragico nelle letterature greco-latina e cristiana antica dalle origini al XII secolo d.C.* Atti del secondo convegno interuniversitario degli studenti laureati “Progetto Odeon” (Università degli Studi di Torino, 22-23 maggio 2017), Alessandria 2018, 145-178.
- OTTRIA c.d.s. = I. Ottria, *Da Venezia a Modena. Variazioni operistiche sul mito tebano, “Parole rubate”* c.d.s.
- PADOAN 1994 = M. Padoan, *Giovanni Legrenzi in Santa Maria Maggiore a Bergamo*, in F. Passadore, F. Rossi (edd.), *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di S. Marco*. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia 24-26 maggio 1990, Clusone 14-16 settembre 1990), Firenze 1994, 9-27.
- PAXMAN 2014 = J. Paxman, *A Chronology of Western Classical Music 1600-2000*, London 2014.
- PETROCCHI 1994 = G. Petrocchi, *Dante Alighieri. La Commedia secondo l'antica vulgata*, Firenze 1994² (Milano 1966-1967).
- PIETROPAOLO/PARKER 2011 = D. Pietropaolo, M.A. Parker, *The Baroque Libretto. Italian Operas and Oratorios in the Thomas Fisher Library at the University of Toronto*, Toronto/Buffalo/London 2011.
- PUCCHINI 1989 = D. Puccini, *Luigi Pulci. Morgante*, Milano 1989.

- RABBONI 2000 = R. Rabboni, *La Tebaide di Stazio di Cornelio Bentivoglio*, Roma 2000.
- RABBONI 2016 = R. Rabboni, *La Tebaide di Cornelio Bentivoglio: la stesura collaborativa, la parte del Frugoni e la princeps*, "PT" 20 (2016), 105-114.
- RABBONI 2020 = R. Rabboni, *Rinnovamento epico: la Tebaide volgarizzata di Cornelio Bentivoglio d'Aragona*, "AOQU" 1.1 (2020), 225-258.
- RABBONI 2020a = R. Rabboni, *Cornelio Bentivoglio e il teatro a Ferrara tra Sei e Settecento*, Milano 2020.
- RAMOUS/CONTE/BALDO 1998 = M. Ramous, G.B. Conte, G. Baldo, *Virgilio. Eneide*, Venezia 1998.
- RAT 1960 = M. Rat, *Jean Racine. Théâtre complet*, Paris 1960.
- REINHARDT 1947 = K. Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt am Main 1947³ (1933).
- RIPOLL 1998 = F. Ripoll, *La Thébaïde de Stace entre épopée et tragédie*, "Pallas" 49 (1998), 323-340.
- RIPOLL 1998a = F. Ripoll, *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne : tradition et innovation*, Louvain/Paris 1998.
- ROSATI 2006 = G. Rosati, *Libido amandi e libido regnandi, ovvero elegia e potere nel teatro senecano*, "Dioniso" 5 (2006), 94-105.
- SELFRIDGE-FIELD 2007 = E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford 2007.
- STEFANI 2018 = G. Stefani, *Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)*, "Dramaturgia" 15.5 (2018), 55-82.
- TOMALIN 1982 = M. Tomalin, *The Fortunes of the Warrior Heroine in Italian Literature. An Index of Emancipation*, Ravenna 1982.
- TURCHETTI 2001 = M. Turchetti, *Tyrannie et tyrannicide de l'antiquité à nos jours*, Paris 2001.
- VERRIER 2003 = F. Verrier, *Le miroir des Amazones : Amazones, viragos et guerrières dans la littérature italienne des XV et XVI siècles*, Paris 2003.
- VESSEY 1973 = D. Vessey, *Statius and the Thebaid*, Cambridge 1973.
- VIALE FERRERO 1994 = M. Viale Ferrero, *La tipologia delle scene per alcune opere musicate da Legrenzi e il catalogo tipologico delle «décorations» stabilito da C.F. Ménestrier*, in F. Passadore, F. Rossi (edd.), *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di S. Marco*. Atti dei convegni internazionali di studi (Venezia 24-26 maggio 1990, Clusone 14-16 settembre 1990), Firenze 1994, 419-431.
- ZAMBELLI 2016 = 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, a.a. 2014/2015 (<http://hdl.handle.net/10579/7735>).

Appendice iconografica

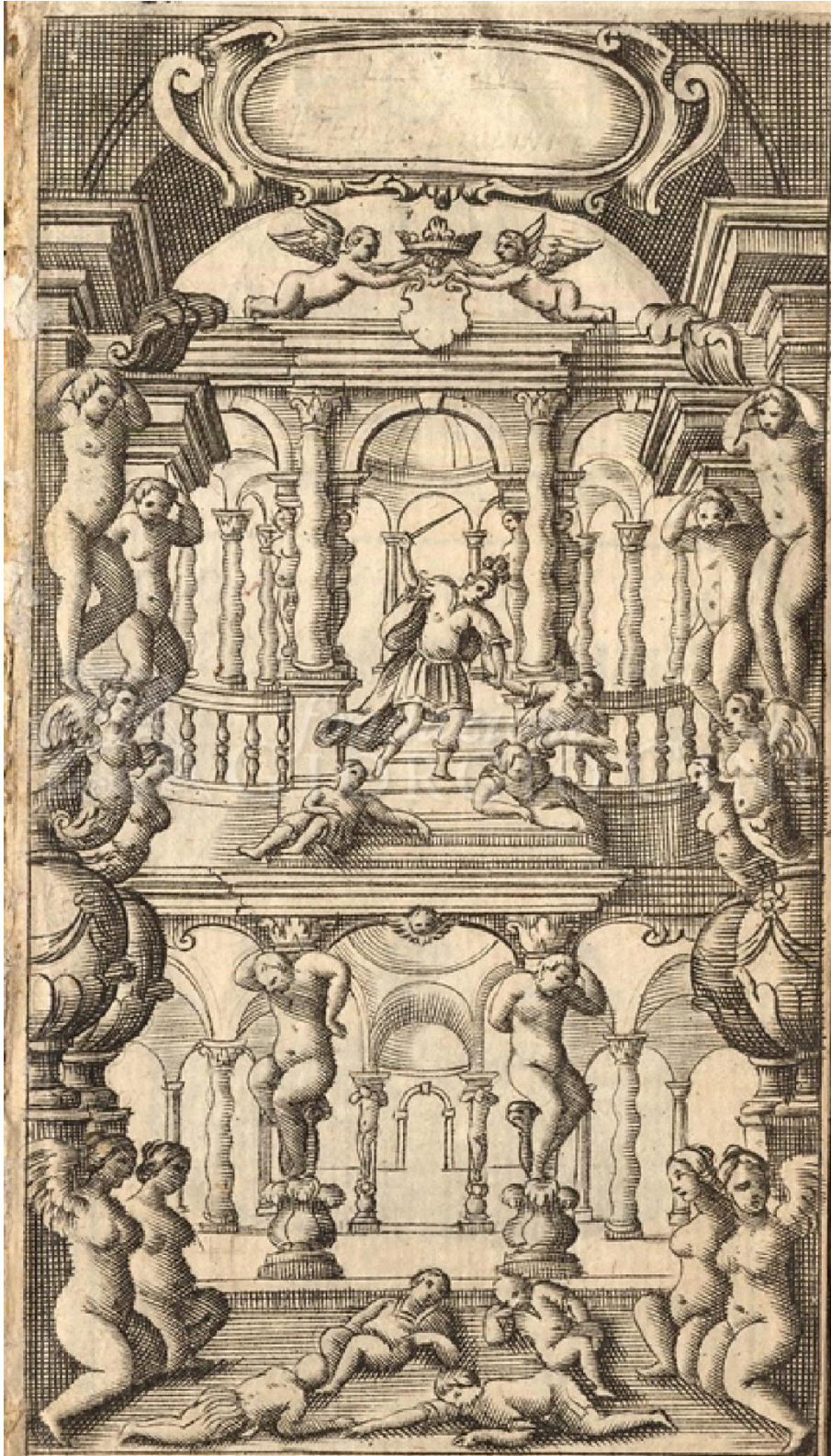


Fig. 1: antiporta figurata (atrio di palazzo con figure in lotta), raffigurazione del Salone Regio seminato di strage de' Congiurati con Eteocle (atto primo, scena prima).

Autore: Giovan Battista Lambranzi.

Editore: Francesco Nicolini.

Tecnica: incisione. Luogo di conservazione: I-Vgc, ITM Collocazione: ROLANDI, ROL.0969.01 (immagine tratta dal sito dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini Onlus di Venezia: <https://www.cini.it/istituti-e-centri/teatro-e-melodramma>).



Fig. 2: raffigurazione di Cupido collocata all'inizio del libretto, subito prima della Dedicà alle «Nobilissime Dame» di Venezia. *Eteocle e Polinice*. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro à S. Salvatore l'anno M.DC.LXXV. Consacrato alle nobilissime dame di Venetia. In Venetia, M.DC.LXXV, appresso Francesco Nicolini. Con Licenza de' Superiori e Privilegio (immagine tratta dal sito <https://archive.org/details/eteoclepolinice00legr/page/2/mode/2up>).

Abstract: The purpose of this article is to analyze Giovanni Legrenzi's *Eteocle and Polinice*, with a special focus on the libretto of three acts composed by Tebaldo Fattorini. This opera, which is traditionally recorded as having premiered in 1675 at the San Salvator Theatre in Venice, became so popular that it was performed later in other Italian cities, such as Milan and Modena. Although Fattorini cites Statius' *Thebaid* as his major reference point in the prefatory material of the libretto, *Eteocle and Polinice* shows many significant departures from the ancient literature. On the one hand, several important characters are deeply reinvented, especially if we make a comparison between Statius' poem and Fattorini's opera; on the other hand, this play ends with a *lieto fine*, which shows author's consciousness of popular taste and his wish to please it. As a result, *Eteocle and Polinice* can be considered emblematic of the ways in which artists of the 17th and 18th centuries often handled classical texts and subjects. Since Baroque entertainment wanted to please the audience, rather than to educate it, Fattorini built a new plot, based not only on classical models, but also on Medieval and Renaissance literature, as shown for example by the topic of substituted heart, which is a folktale motif.