

# Echi e silenzi: fortuna e sfortuna dell'Agamennone nel teatro musicale

Giovanna Casali

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

**Abstract** This essay aims to offer some considerations on the reception of *Agamemnon* in musical theatre. First of all, it will investigate the reasons why the presence of Aeschylus' tragedy on the operatic stage is so scant, highlighting the reasons for the compositional and thematic choices that have left the drama in silence. Then, through some specific examples, it will analyse the presence of echoes of the *Agamemnon* since, as a tragedy, it had rarely been a source of a specific libretto. In contrast, the Atreus' house protagonists have had ample fortune as characters in operas concerning, for example, the sacrifice of Iphigenia and not the *Oresteia* trilogy. The reflection on the reception of Aeschylus' tragedy will then allow for advancing some general suggestions on a possible path of investigation within the study of the fortune of the ancient Greek classics in musical theatre.

**Keywords** Ancient Greek drama. Classical reception studies. Musical theatre. Opera. Libretto.

La presenza di un numero esiguo di opere tratte dalle tragedie di Eschilo, all'interno di un quadro – quello del teatro musicale – che vede nel rapporto con il mondo classico uno scambio proficuo e costante sin dalla nascita del genere, ha portato diversi studiosi a interrogarsi, specificatamente, sul rapporto fra Eschilo e l'opera in musica, mettendo in luce la scarsa fortuna dell'autore in tale ambito. Basti pensare allo studio di S. Brown Ferrario, *Aeschylus and Western Opera*, nella cui introduzione l'autrice afferma di voler approfondire i fattori che avrebbero «negatively affected the adaptation of Aeschylean tragedy into opera», dal momento che «the very structure and content of Aeschylus' surviving dramas have likely contributed significantly

to their limited use for opera»: tale situazione sarebbe durata almeno fino a larga parte del XX secolo, «when changing musical and dramatic aesthetics increasingly fostered the deliberate embrace of the artistic challenges inherent in Aeschylean texts».<sup>1</sup> L'autrice sottolinea inoltre come «even from the genre's beginnings, Aeschylean dramas did not readily lend themselves to prevailing operatic styles».<sup>2</sup>

Allo stesso modo, M. Ewans, sempre approfondendo il rapporto fra Eschilo e l'opera, apre la sua indagine sottolineando come «only two operas drawn from a tragedy of Aeschylus were composed during the seventeenth and eighteenth century, despite this being a peak period for the use of Greek and Roman material», chiarendo inoltre che, sebbene le storie tratte dalla mitologia greca e latina fossero molto popolari, «no actual Greek tragedies were adapted for the stage for sixty years after the first opera (Peri's *Dafne* of 1597-8). Adaptations began with Pietro Andrea Ziani's *Antigona delusa da Alceste* (1660), and Euripides was the favoured author».<sup>3</sup> I due studi menzionati si soffermano, soprattutto, sulle difficoltà create dalle divergenze formali fra le tragedie di Eschilo e l'opera: Ewans (2017, 1), in particolare, sottolinea come i drammi eschilei fossero molto difficili da adattare al genere operistico, sia perché basati su soggetti molto lontani dal gusto del periodo, sia anche per alcuni specifici elementi di drammaturgia, come il Coro, «which is very difficult to reshape into opera», che nelle tragedie di Eschilo giocava un ruolo molto più preminente che in quelle di Euripide. Inoltre, il linguaggio utilizzato, «high-flown and sometimes obscure» e l'assenza, nei drammi eschilei, di «elements of adventure or potential for romance», fondamentali per il pubblico di Sei e Settecento, avrebbe portato, inevitabilmente, a evitare il tragediografo soprattutto nei primi secoli di storia dell'opera.

Alcune di queste considerazioni si riveleranno, nel corso della mia breve indagine, fondate, e offriranno altresì la possibilità di evidenziare perché, proprio attraverso una riflessione sulla ricezione dell'*Agamennone* nel teatro musicale, se ne possa avanzare una più ampia su una possibile modalità di approccio allo studio del rapporto fra mondo classico e opera, o, meglio, fra fonti antiche e librettistica, dal momento che sarà soprattutto la parte testuale quella qui tenuta in considerazione. È infatti evidente come, nel trattare della scarsa fortuna di Eschilo, vengano messe in luce, da contro, le fruttuose e varie riprese dei testi di Euripide e non solo riguardo alla casata degli Atridi, dato l'ingente numero di opere basate sulla vicenda di Ifigenia, ma specificatamente per la prima opera che sarebbe stata trat-

<sup>1</sup> Brown Ferrario 2016, 176.

<sup>2</sup> Brown Ferrario 2016, 176.

<sup>3</sup> Ewans 2017, 1.

ta da una tragedia greca, ovvero l'*Antigona delusa da Alcesta* (1660). Tuttavia, partire da tali premesse dà per scontata una considerazione, ovvero che già dal Seicento ci sia una specifica tragedia alla base della stesura di un libretto e che si ragioni, dunque, sulla maggior ricezione di un autore tragico piuttosto che di un altro, quindi di Euripide invece che di Eschilo. Per quanto riguarda lo studio della librettistica, soprattutto del Seicento, occorre invece muoversi seguendo un tracciato differente, che è quello ben esplicito da N. Badolato, il quale asserisce che nell'approcciarsi ai drammi per musica seicenteschi è necessario tenere in considerazione due momenti fondamentali della ricerca: «da un lato l'individuazione delle fonti alla base degli intrecci» e, solo una volta individuate, «la comparazione del trattamento della *fabula* nella fonte e nella rielaborazione del librettista, anche in vista della realizzazione musicale», dato che «solo di rado i librettisti si preoccupano di svelare al lettore-spettatore le fonti alla base delle proprie scelte poetiche».<sup>4</sup>

Il termine 'fonti' non è casualmente declinato al plurale, dal momento che è difficile sostenere che i librettisti del Seicento si basassero su un solo e specifico testo di riferimento: basti pensare, in questa sede, agli incalzanti ritmi di produzione del nuovo teatro di tipo impresariale, che vede nel Carnevale di Venezia il contesto dove offrire sempre nuovi spettacoli, all'insegna della varietà e del divertimento.<sup>5</sup> Dunque, più che a Euripide, anche per il libretto di Aurelio Aureli preso ad esempio da M. Ewans si dovrà pensare a fonti secondarie, come, ad esempio, le *Genealogiae* di Giovanni Boccaccio,<sup>6</sup> e si dovrà procedere nello stesso modo anche per gli altri libretti, di periodo successivo, menzionati nella sua analisi sul rapporto fra Eschilo e l'opera: se infatti lo studioso si sofferma sull'*Ipermestra* di Metastasio (1744) come esempio di libretto basato su soggetto eschileo, specificatamente «on the Danaid Trilogy»,<sup>7</sup> si dovrà piuttosto ipotizzare che per questa opera, ma soprattutto per quelle precedenti incentrate sul mito delle Danaidi, le fonti fossero certamente altre, in particolare le lettere di eroine ovidiane.<sup>8</sup>

Se quindi, certo, si dovrà rendere conto - e la tragedia centro di questa indagine si presta benissimo a tale compito - di come il contesto storico-culturale giochi un ruolo fondamentale per la scelta di un determinato soggetto, non si può dare per scontato che una spe-

<sup>4</sup> Badolato 2008, 341.

<sup>5</sup> Si vedano, fra gli altri, Bianconi 1982 e Rosand 1991.

<sup>6</sup> Affronto tale tesi in Casali (cda), di prossima uscita per Patron editore.

<sup>7</sup> Ewans 2017, 206.

<sup>8</sup> Riguardo, ad esempio, le fonti per l'*Ipermestra* di Andrea Moneglia, musicata da Francesco Cavalli, si veda l'analisi di Strohm 2010. Sulla influenza di Ovidio nella librettistica, invece, una panoramica è offerta in Solomon 2014.

cifica tragedia sia alla base di un dato libretto; bisogna insomma, come sostenuto da M. Napolitano, distinguere fra «the setting to music of a specific Greek tragedy, reworked and adapted as appropriate, and the adaptation of events and characters drawn from the classical mythological heritage more generally», e, inoltre, tra «operas that present themselves as reworkings or adaptations of specific tragedies, and operas which, despite having at their centre the fortunes of one or more characters who were portrayed in tragedies, are not actually modelled on a tragedy».<sup>9</sup>

Prendendo quindi le mosse dall'*Agamennone*, bisogna distinguere fra i vari personaggi che emergono dalle vicende mitiche degli Atridi - Clitemestra, Oreste, Elettra, Ifigenia e lo stesso Agamennone - e la tragedia eschilea. Ovvero: studiando opere in musica che derivano da un soggetto classico è necessario distinguere fra quelle che hanno al loro centro un personaggio tragico, ma non la tragedia che lo vede protagonista, e quelle che hanno come fonte principale del libretto uno specifico dramma. La distinzione non è capziosa, dal momento che un'opera in musica è fondata sul trinomio di musica, parola e azione e la parola, ovvero il libretto, costituisce il fulcro da cui tutto parte: si sceglie un soggetto, spesso derivato da preesistenti fonti, e si decide come elaborarlo, modificarlo, in vista della trasposizione musicale. È chiaro, quindi, che tale premessa suggerisce una ulteriore osservazione: sebbene si possa affermare che il sacrificio di Ifigenia sia presente - seppur silente - nell'*Agamennone*,<sup>10</sup> prendendo in considerazione opere che hanno Ifigenia come soggetto bisognerà considerare se si basino sulla tragedia di Eschilo, piuttosto che su un'altra fonte che ne conservi una eco.<sup>11</sup> Un personaggio, infatti, potrà avere una diversa connotazione sia a seconda del contesto storico-culturale in cui ne viene rielaborato il mito all'interno del tessuto drammaturgico musicale, sia a seconda di tale tessuto, poiché è evidente che in ogni rapporto fra un testo e un suo ipotesto quest'ultimo cambia in vista del genere d'arrivo; e il melodramma, che vive di sue specifiche regole e convenzioni, che si modificano nel tempo, certamente impone che le fonti - o sia essa an-

<sup>9</sup> Napolitano 2010, 31-2.

<sup>10</sup> Si veda a proposito l'articolo di Filippo 2005.

<sup>11</sup> È per questo che l'operazione compiuta da Zinar (1971) è rischiosa: la studiosa, a chiusura della sua indagine sull'uso della tragedia greca nella storia dell'opera crea una lista di «operas based on selected Greek Tragedies» e nella sezione dedicata all'*Oresteia* specifica: «i.e., operas dealing with Electra, Orestes, Clytemnestra, or Agamemnon»: non tutte le opere menzionate sono, dunque, basate sull'*Oresteia*, ma hanno piuttosto al loro centro personaggi appartenenti, sì, alla saga atridica, ma attestati in altre fonti. Si ritiene che sia fondamentale operare il tipo di distinzione postulato da M. Napolitano per affrontare lo studio della fortuna del classico nel teatro musicale, e segnatamente nella librettistica.

che una sola – alla base del libretto vengano rielaborate anche per funzionalità di genere.

Per quanto riguarda, in particolare, le modifiche che vengono necessariamente apportate a una tragedia se trasposta in opera, sono stati numerosi i contributi usciti negli anni, primo fra tutti quello di C. Dahlhaus sulla ricezione dell'antico nella storia della musica.<sup>12</sup> Il musicologo analizza opera e tragedia come due generi separati da una incolmabile distanza, dovuta sia alle esigenze formali sia al contesto storico-culturale profondamente diverso: ci sarebbe dunque un irrisolvibile divario, tale da impedire la completa trasposizione dell'uno nell'altro. Tale analisi offre spunti ovviamente preziosi, ma rispetto ai quali sono forse possibili alcune precisazioni: se si può certo sostenere che esistono convenzioni di genere che portano necessariamente a scegliere un soggetto piuttosto che un altro, è altrettanto chiaro che una riflessione su scarti e aderenze fra i due generi (tragedia e opera) sia da farsi non *a priori*, ma nel caso in cui una specifica tragedia sia davvero la fonte di un dato libretto: mettendo a fuoco il rapporto fra un librettista e le fonti antiche, si potrà rendere conto delle motivazioni e delle conseguenze – sia da un punto drammaturgico-formale sia concettuale – delle modifiche apportate sull'ipotesi e se vi sia un grado di consapevolezza culturale precisa. Solo nel caso in cui l'*Agamennone* sia la fonte di un libretto si potranno analizzare le difficoltà di genere sopra menzionate e le possibili soluzioni ad esse, altrimenti si cercherà di avanzare qualche ipotesi sul perché venga scelto un soggetto piuttosto che un altro, per quale ragione ci si concentri su un dato personaggio, e quale sia l'eventuale fonte presa in considerazione.

Si può quindi partire dall'*Agamennone* di Eschilo e, precisamente, dal suo silenzio. La scarsissima, se non quasi nulla, presenza di opere basate su questo dramma nei primi secoli di storia del genere operistico mette in luce, in primo luogo, come l'opera, in quanto genere, discenda dalla tragedia greca solo da un punto di vista 'idealistico'. Se certamente gli studiosi – in particolare i membri della Camerata dei Bardi – che contribuirono alla creazione di questo nuovo genere, lo fecero a partire dall'idea di tragedia che si erano fatti leggendo i trattati su di essa incentrati, primo fra tutti la *Poetica* aristotelica, tuttavia la discendenza dalla tragedia fu solo ideale: perché una azione interamente cantata risultasse verisimile, si dovette ricorrere, come genere di derivazione, al dramma pastorale.<sup>13</sup> I personaggi prescelti per le prime opere in musica furono quindi di

<sup>12</sup> Dahlhaus 1986.

<sup>13</sup> Non è possibile, in questa sede, approfondire il discorso circa la nascita del genere opera e la riflessione sulle fonti antiche. Fra i numerosi studi, si rimanda in particolare a Maniates-Palisca 1996; Palisca 1985; Restani 2001.

chiara derivazione ovidiana: personaggi mitici che ben potevano giustificare, in un contesto senza tempo, questo nuovo tipo di azione realizzata nel canto.<sup>14</sup>

È noto il passo della *Poetica* in cui Aristotele delinea il ritratto del personaggio tragico (1453a 5-10) e vi è naturalmente menzionata la casa di Tieste. Eppure, in nessuna opera del Seicento compare un qualsiasi personaggio di queste famiglie, caratterizzato in senso tragico come nei drammi originari, né certo le opere si basano davvero su una tragedia: basti ad esempio il prologo personificato dell'*Euridice* di Rinuccini (1600), ove è la tragedia stessa a dichiarare di abdicare alle meste usanze:

Lungi via, lungi pur da' regi tetti,  
simolacri funesti, ombre d'affanni:  
ecco i mesti coturni e i foschi panni  
cangio, e desto nei cor più dolci affetti.

L'assenza di personaggi propriamente tragici non deve dunque stupire: essi avrebbero contravenuto al principio del lieto fine, che rimane prassi da rispettarsi fino al Settecento e, inoltre, si deve tenere conto del contesto e delle fonti effettivamente disponibili per i librettisti, come già si è visto a proposito della *Antigona delusa da Alceste* di Aurelio Aureli. In realtà, dunque, dalla nascita del genere sino a tutto il Seicento, difficilmente veniva utilizzata come fonte di un libretto una specifica tragedia, fosse essa di Eschilo, Sofocle od Euripide; la scelta dei soggetti è basata piuttosto su fonti secondarie<sup>15</sup> e i miti su cui si intrecciavano nuove trame dovevano anzitutto non contravvenire ad alcune regole: il lieto fine e una serie di guazzabugli, soprattutto amorosi. L'*Agamennone* tragedia non trova spazio in questo contesto e condivide il silenzio con Agamennone personaggio, padre uccisore della figlia, a sua volta assassinato dalla moglie.

Procedendo nella – seppur necessariamente sommaria – riflessione sulla scelta dei soggetti, si arriva al Settecento, epoca in cui, nell'ambito di una più generale riforma del genere, il rapporto con il classico cambia nuovamente: la tragedia torna ad essere modello, ma in questo caso non solo ideale. Ciò è ben dimostrato dalle pagine di Francesco Algarotti, autore del *Trattato sopra l'opera in musica* (1755): basti pensare che un intero capitolo è dedicato al libretto, che per Algarotti è parte fondamentale del dramma, e, dunque, la

<sup>14</sup> Si veda, in particolare, Pirrotta 1969.

<sup>15</sup> Le già menzionate *Metamorfosi* di Ovidio, soprattutto nella versione vernacolare di Giovanni Andrea dell'Anguillara, insieme con le raccolte mitografiche di Giovanni Boccaccio e Natale Conti. Per le fonti della librettistica del Seicento si veda, oltre al già citato Badolato 2008, anche Curnis 2004.

scelta del soggetto assume il massimo rilievo. Uno dei libretti presi ad esempio dall'autore è l'*Iphigénie en Aulide*, scritto in prosa francese sul modello della tragedia di Racine e sulla traduzione di Euripide di Brumoy. Algarotti considera *Ifigenia* il miglior soggetto per un libretto e d'accordo con tale riflessione è anche Diderot, che nell'*Entretiens sur Le Fils Naturel* (1757) si concentra sulla figura di Clitemestra, elogiando la scena che la vede coinvolta. Appare evidente che la Clitemestra presa ad esempio da Diderot non è dunque, certo, il personaggio eschileo: viene sempre più delineandosi «the victimized wife and mother in Euripides' *Iphigenia in Aulis* who provided the dominant source material for composers of libretti about the Atridae»<sup>16</sup> e assistiamo, nel corso del Settecento, a un vero e proprio diluvio di titoli di *Ifigenia in Aulide* e *Tauride* in cui ella appare. Questo segmento del mito, che vede dunque al suo centro anche Agamennone e, naturalmente, Ifigenia, viene ripreso in una serie numerosissima di libretti e si può in molti casi sostenere che la fonte (o una delle fonti) sia non direttamente Euripide, quanto piuttosto la mediazione francese di Racine.<sup>17</sup> A tale proposito S. Filippo, suggerendo che l'eredità di Eschilo possa essere stata trasmessa indirettamente attraverso l'influenza di Euripide<sup>18</sup> chiarisce tale tesi di «line of descent» facendo proprio l'esempio di Racine, dal momento che il ritratto che di Clitemestra fa Jean Racine nella sua *Iphigénie* fu probabilmente influenzato dalla sua lettura – attestata – di Eschilo e di Euripide. Similmente, il rifacimento operistico di Gluck del dramma francese dovette avere, in questo senso, almeno un debito indiretto con la trilogia dell'*Oresteia*.<sup>19</sup>

Sebbene le suggestioni avanzate dalla studiosa siano molto interessanti, cercare di rintracciare una eco di Eschilo, anche se non è la fonte di riferimento, non permette di indagare opportunamente i meccanismi di ricezione del classico nel teatro musicale, cioè delle fonti antiche nella librettistica. È chiaro che la tragedia di Euripide – mediata dalla versione di Racine – viene favorita, nel caso delle *Iphigénie* settecentesche, in quanto permette il lieto fine e, dunque, la risoluzione: tale versione del mito è perfettamente in linea con le istanze della riforma che l'opera stava subendo in quel periodo. Tuttavia, nel momento in cui si analizza l'*Iphigénie* di Gluck, ciò che ha senso fare – riguardo all'ambito librettistico – è tenere in considerazione quelli che per il librettista sono i modelli e fra essi non ci fu l'*Agamennone*; del resto, come sostiene Zinar, tutte e tre le trage-

<sup>16</sup> Hall 2005, 69.

<sup>17</sup> A proposito dell'importanza del teatro francese nel teatro musicale si veda Questa 2008.

<sup>18</sup> Filippo 2005, 83.

<sup>19</sup> Filippo 2005, 78.

die che compongono l'*Oresteia*, al pari dell'*Edipo Re*, furono, in questo periodo, quasi del tutto ignorate.<sup>20</sup> L'*Agamennone* è dunque evitato e a motivo di tale silenzio si esprime anche Jean-François de La Harpe, influente critico del periodo, che sottolinea come nessuno potrebbe sopportare di vedere in scena Clitemestra per come rappresentata nel primo dei drammi della trilogia, nella sua rivoltante atrocità.<sup>21</sup> È dunque possibile evincere che la mancata ripresa operistica della tragedia nei secoli Sei e Settecento non sia dovuta solo alle difficoltà linguistico-formali insite nel teatro eschileo; il silenzio è dovuto anche a come il soggetto alla base dell'*Oresteia* venne recepito.

Non solo: se, infatti, la tragedia di Eschilo presenta aspetti drammaturgici e formali complessi, la vicenda di Agamennone e Clitemestra, come sottolinea sempre S. Filippo, si ritrova però anche nella versione latina di Seneca, che era, linguisticamente, molto più accessibile: dunque, la mancanza di una rappresentazione operistica tratta direttamente dal dramma greco non può essere semplicemente attribuita alla difficoltà insita nel linguaggio eschileo.<sup>22</sup> Inoltre, la figura di Clitemestra, come sottolinea sempre S. Filippo, è menzionata anche in altre fonti (Sen. *Ag.*; Ov. *ars* 2.397-408; Boccaccio, *De mulieribus claris* XXXIV). Se l'attestazione in fonti differenti avrebbe potuto comportare anche una diversa caratterizzazione del personaggio e, dunque, una maggiore fortuna, ciò non accade: Clitemestra, sebbene nella versione di Seneca acquisisca la passione per Egisto che manca in Eschilo,<sup>23</sup> non può e non diventa in alcun modo emblema di eroina d'amore; né Agamennone può essere relegato ad un altro ruolo che permetta una diversa drammatizzazione del segmento mitico. Sembra, questo, un fattore irrilevante, ma diviene centrale: se, infatti, si considera che le fonti più utilizzate per opere che hanno al loro centro soggetti tratti dal mondo classico sono le lettere di eroine di Ovidio e le raccolte di Boccaccio, risulta chiaro che per quanto possiamo ritenere l'*Oresteia* una tragedia aperta, essa non lo è forse abbastanza per le convenzioni operistiche, almeno fino all'Ottocento. Basti osservare, ad esempio, come una tragedia 'tragicissima' come le *Trachinie* non sia alla base di quasi nessun libretto, ma lo sia invece la vicenda di Ercole e Deianira, per la rielaborazione che di essa fanno le fonti intermedie: si pensi come il *servitium amoris* cui viene sottomesso Ercole nella *Heroidum epistula* IX e che consentirà lo sviluppo del tema amoroso, così come il finale senecano, ovvero l'apoteosi, permetta di rispettare - e realizzare - la regola del lie-

<sup>20</sup> Zinar 1971, 84.

<sup>21</sup> La Harpe 1777, 103.

<sup>22</sup> Filippo 2005, 79.

<sup>23</sup> Per una panoramica sulla versione senecana rimando agli altri contributi, sul tema, presenti in questo volume.



to fine.<sup>24</sup> Nel *De mulieribus claris* XXXIV, Clitemestra è presente, ma il ritratto tratteggiato da Boccaccio non origina un 'nuovo' personaggio, meno 'tragico' e dunque più adatto ad essere ripreso, come invece accade per quello della Deianira sofoclea;<sup>25</sup> insomma, il matricidio compiuto da Clitemestra è inespiabile, mentre l'uccisione di Ifigenia da parte del padre Agamennone può essere evitata, perché non la si fa avvenire - come accade nella versione euripidea. Quindi, fino a buona parte del Settecento, è la vicenda mitica che ha al suo centro un padre atterrito dalla scelta e una madre vittimizzata a offrire il maggior campo di indagine e rielaborazione.

Le cose cambiano nell'Ottocento, con la messinscena di un *Agamennone* su libretto di Domenico Perrone (1847). Tuttavia, prima dell'Argomento, è specificatamente dichiarata la fonte: la tragedia *Agamennone* di Vittorio Alfieri.<sup>26</sup> Inizia ad agire anche dal punto di vista operistico il soggetto politico, che, risentendo dei nazionalismi storico-culturali, diviene comune e non necessita di lieto fine. «Con Alfieri tira aria di rivoluzione»,<sup>27</sup> ma non solo: «la trama cortigiana» è costellata da una «Clitemestra più che mai pazza d'amore»<sup>28</sup> per Egisto. Perché dunque, prima, la trama amorosa non poteva essere ripresa e avere questa declinazione? La risposta è presto data e la si trova nei limiti dettati dalle convenzioni operistiche: nel Seicento le regole imposte da Giovanni Faustini implicano trame convenzionali che si articolano su due coppie di amanti le quali, attraverso i tre atti divenuti canonici, presentano, ingarbugliano e dispiegano l'intreccio; nel Settecento la linearità, la purezza tutta tragica, il nuovo - presunto - ritorno ad Aristotele, non avrebbero accettato né trame politiche né amori privi di una risoluzione lieta: anche l'*Agamennone* di Perrone, infatti, finisce tragicamente, non senza menzione agli dèi che si accaniscono sulla casa degli Atridi, eco, questa, certamente già di Eschilo, sebbene la tragedia non sia in questo caso la fonte diretta del libretto.

Quindi, silenzi sinora, se non qualche eco, ma che solo tale può definirsi perché Eschilo non sembra ancora essere stato direttamente coinvolto: la prima riflessione diretta sull'*Oresteia* avviene con Wagner. Durante la stesura del *Lohengrin*, Wagner legge Eschilo e scrive della svolta avvenuta nella sua vita attraverso la lettura dell'A-

<sup>24</sup> Fra le fonti secondarie per la vicenda di Ercole e Deianira si annoverano Seneca, *Herc. O.*; Ovidio, *Her. 9, met. 9*; Boccaccio, *De mulieribus claris* XXIII e XXIV.

<sup>25</sup> Si veda a tale proposito l'intero contributo di L. Degiovanni 2019 inerente all'influenza di Boccaccio nella caratterizzazione e vera e propria creazione di 'nuovi' personaggi fortunatissimi nel teatro musicale.

<sup>26</sup> Per approfondire il rapporto fra Alfieri ed Eschilo si rimanda a Di Martino 2019.

<sup>27</sup> Condello 2010, 98. Si rimanda all'intera riflessione di Condello su Alfieri, 94-8.

<sup>28</sup> Condello 2010, 95.

*gamennone*, tragedia che influenza completamente le sue idee sul significato del dramma:

nella maturità del sentimento e della ragione avevo ora compreso Eschilo per la prima volta. Specialmente le eloquenti didascalie di Droysen seppero presentare alla mia fantasia il quadro entusiasmante degli spettacoli tragici ad Atene, con tanta evidenza che specialmente l'*Orestide* agì su di me, sotto forma d'una simile rappresentazione, con inaudita potenza di penetrazione. Nulla è paragonabile alla sublime scossa che produsse in me l'*Agamennone*; fino alla fine delle *Eumenidi* rimasi in uno stato di rapimento, che non mi ha mai più permesso di riconciliarmi completamente con la letteratura moderna. Le mie idee sull'importanza del dramma e del teatro sono state promosse in modo decisivo da queste impressioni.<sup>29</sup>

Nello studio del rapporto fra classico e opera in musica la figura di Wagner viene letta come il primo, reale tentativo di ricreare l'antico; eppure, forse, non si deve tanto parlare di ricreazione, quanto, piuttosto, di fortissima ispirazione che porta però a creare un modello nuovo. La produzione scientifica sul rapporto fra Wagner ed Eschilo si è fatta via via più fitta negli ultimi anni<sup>30</sup> e si è fatto strada, più volte, il tentativo di individuare, soprattutto in relazione a *Der Ring des Nibelungen*, specifici riferimenti e richiami alla trilogia eschilea; tuttavia, non può essere questo il focus di tale indagine, quanto, piuttosto, il paradosso cui ci troviamo di fronte. Nel momento in cui l'*Oresteia* e l'*Agamennone* in particolare vengono presi in considerazione costituiscono un modello ideale, ma non una specifica fonte per il libretto e la creazione della trama dell'opera. La riflessione di Wagner, infatti, coinvolge il teatro greco in senso ampio: basti pensare che in *Oper und Drama* (1851), esito ultimo della riflessione del compositore sull'opera, Eschilo non viene mai menzionato: è piuttosto preso in considerazione Edipo, di cui si analizza il mito.<sup>31</sup> L'ispirazione derivante dalla tragedia greca appare evidente quando Wagner riflette sul centro vitale dell'espressione drammatica, riferendosi alla melodia del verso: essa costituisce un presentimento, che l'orchestra integra con l'unità dell'espressione. Se i modelli melodici sono indicatori di un sentimento, le colonne dell'edificio drammatico, l'orchestra è ciò che costituisce l'unità, la visione completa. È dunque indicativa la riflessione che, all'interno di questo scritto, egli fa del Coro:

<sup>29</sup> Wagner 1982, 250.

<sup>30</sup> Si veda, fra i più recenti contributi, Napolitano 2020, con riferimento alla ricca nota bibliografica (93-4) riportata dall'autore.

<sup>31</sup> Wagner 2016, 164 ss.

Il *coro della tragedia greca* ha ceduto il suo significato, emotivamente necessario per il dramma, all'*orchestra moderna*, onde svilupparsi in essa, libero da ogni restrizione, sino all'annuncio di smisurata varietà: il suo fenomeno reale, individuale e umano è però al riguardo trasferito dall'orchestra sulla scena, per sviluppare il germe, racchiuso nel coro greco, della sua individualità umana sino alla più rigogliosa autonoma fioritura come partecipante diretto, agente e sofferente, al dramma stesso.<sup>32</sup>

Appare estremamente significativo che in una lettera indirizzata alla figlia Cosima, Wagner riprenda il concetto di Coro greco e scriva, a proposito della composizione della marcia funebre di Siegfried, di aver composto un Coro greco, «ma un coro che viene cantato dall'orchestra».<sup>33</sup> Non è qui possibile soffermarsi su tutti i motivi che si ritrovano in questo componimento orchestrale, ma si può fare una breve considerazione sull'idea che vi è sottesa: nei motivi melodici vi sono tutte le linee del passato, del presente, di ciò che nel grande dispiegamento mitico è stato coinvolto sino a quel momento. Wagner aveva derivato il suo pensiero sul ruolo del Coro leggendo Eschilo e, più in generale, la produzione tragica greca, da cui aveva tratto l'idea che tale expediente drammaturgico fosse funzionale a tenere uniti i motivi che dominano il dramma. Si può tuttavia notare come E. Medda, a proposito del Coro dell'*Agamennone*, riferendosi nello specifico alla *parodo*, sottolinei come in realtà esso non possa essere custode oggettivo della memoria collettiva, «perché non è in grado di maneggiare col distacco necessario il materiale incandescente della vicenda di Aulide»:<sup>34</sup> tale osservazione rende nuovamente chiaro come l'*Oresteia* fosse stata per Wagner un modello anzitutto ideale, non una fonte specifica.

Una ultima, necessaria, precisazione: Wagner legge Eschilo con il commento di Droysen<sup>35</sup> e si è già detto come la fonte alla base di una qualsiasi riscrittura librettistica – in questo caso, riflessione – influenzi la stessa. Certo le osservazioni storiche di Droysen dovettero influenzare Wagner nella lettura dell'*Oresteia* e a stimolare il compositore fu soprattutto la consapevolezza di come il teatro antico influenzasse la società e potesse avere un vero e proprio ruolo politico.

La riflessione su questo Coro tutto moderno ha messo in luce un aspetto sinora non trattato: l'importanza fondamentale della musica nell'opera, che si è già detto essere formata dalla triade musica-

<sup>32</sup> Wagner 2016, 279-80.

<sup>33</sup> Wagner, 1982. La data della lettera è quella del 29 settembre 1871. Il testo originale si trova in Wagner 1988, 444.

<sup>34</sup> Medda 2018, 49.

<sup>35</sup> Vedi Wagner 1982, 250, citato *supra*. Su Wagner lettore di Droysen si veda Napolitano 2020.

parola-azione. La musica è di per se stessa un linguaggio e come tale viene utilizzata con una sua specifica funzionalità, come si vedrà nel prossimo esempio, ovvero la prima opera il cui libretto è basato sull'*Oresteia*: l'*Oresteia* del russo Sergei Taneyev, che compose le musiche tra il 1887 e il 1894 su libretto, in lingua russa, di A.A. Wenkstern. Tratta approfonditamente di questa opera A. Belina,<sup>36</sup> quindi verrà fatta solo qualche osservazione che riprenderà quanto sostenuto all'inizio. L'opera è formata da tre atti che si basano, ciascuno, sui tre drammi che formano l'*Oresteia*; tuttavia, ci si limiterà ad analizzare alcune questioni inerenti al I Atto, ovvero quello basato sull'*Agamennone*. A. Belina si sofferma sul confronto fra la tragedia di Eschilo e il libretto, mettendo in luce le principali modifiche drammaturgiche effettuate sull'ipotesi: nel momento in cui la tragedia è effettivamente fonte per il libretto, ha dunque senso rendere conto delle divergenze, formali e di contenuto, apportate al testo originale per le esigenze del nuovo genere d'arrivo.<sup>37</sup> Una delle modifiche certamente più rilevanti e qui degna di nota è l'anticipata apparizione di Egisto, alla scena IV, quando invece, nella tragedia di Eschilo, fa la sua comparsa nell'esodo. Nel dramma greco, il dialogo fra il Coro e Clitemestra, con cui la prima parte della trilogia sembrava finire, avrebbe potuto rappresentare una adeguata conclusione, «Eschilo però sceglie una strada diversa, e propone a questo punto l'entrata a sorpresa di Egisto»,<sup>38</sup> peraltro a uno stadio molto avanzato dell'azione, ed è questa una operazione eccezionale nella produzione eschilea.<sup>39</sup> Nella *rhexis* (1577-611), Egisto rievoca la storia familiare, attraverso un espediente che ci si sarebbe aspettato più nella parte iniziale di un dramma che in quella finale. E. Medda evidenzia come «il poeta sembra dunque aver voluto suggerire l'idea di un 'nuovo inizio', che da una parte riaccende lo scontro con il Coro e prepara il tema delle *Coefore*, dall'altra riporta in primo piano il tema della maledizione della stirpe».<sup>40</sup> Non stupisce, in questo senso, che da un punto di vista drammaturgico l'anticipazione in scena del personaggio di Egisto sia la soluzione preferita in ogni rifacimento

**36** Lo studio dell'*Oresteia* di Taneyev è il tema della tesi di dottorato di Belina 2009. Inoltre, l'analisi viene ripresa e approfondita in diversi contributi, fra i quali Belina 2008 e Belina, Ewans 2010.

**37** In particolare, il III capitolo della tesi della studiosa è intitolato *From Tragedy to Opera* e racchiude un puntuale confronto cui rimando: cf. Belina 2009, 65 ss. Si segnala come strumento fondamentale per questo tipo di indagine l'utilizzo di tavole sinottiche, che Belina riporta per ogni atto dell'opera; quella inerente al confronto fra l'*Agamennone* e l'Atto I è a p. 69.

**38** Medda 2017, 138. Oltre a ciò, si può osservare che l'arrivo di Egisto solo alla fine comporta una scarsa rilevanza del personaggio nella *pièce*.

**39** Medda 2017, 138. Si veda inoltre, a tal proposito, Taplin 1977, 327.

**40** Medda 2017, 139.

della tragedia che non preveda l'intera trilogia (è dunque presente in Seneca, Alfieri e, di conseguenza, nel libretto di Perrone), ma non solo. Si è visto come, in questo caso, l'opera russa riprenda l'intera trilogia: A. Belina evidenzia come la decisione di anticipare l'uscita in scena di Egisto sia funzionale ad informare il pubblico russo, di certo non avvezzo alla trama eschilea, dello sfondo mitico sotteso al dramma; per lo stesso motivo viene accentuato il ruolo informativo anche della sentinella, con cui si apre anche l'opera.<sup>41</sup>

Il libretto, nonostante alcune modifiche dovute sia al genere di arrivo sia all'orizzonte di attesa, cerca di seguire pedissequamente la trama dell'originale greco: vi è la scena dell'arrivo di Agamennone (I, VI), Cassandra conquista il palco (I, VIII) ricalcando la sua antecedente antica, addirittura menzionando il banchetto di Tieste, dei cui figli compaiono i fantasmi in scena. Eppure, ci troviamo di fronte a una modifica sostanziale rispetto all'antecedente eschileo, che si realizza sia nel testo sia nella musica. Nel dialogo fra Clitemestra e il Coro, che ha luogo nel finale dell'*Agamennone*, Eschilo impiega l'amebeo lirico-epirrematico, metro che caratterizza la risolutezza della regina, il suo vanto, la sua ferocia, la consapevolezza con cui ha compiuto l'omicidio di Agamennone.<sup>42</sup> Nell'opera russa, avviene il contrario: «Taneyev chose to set Clytemnestra's opening speech of triumph as accompanied recitative, rather than as full-blooded *arioso* which the Aeschylean situation demands».<sup>43</sup> Non è noto se il librettista e Taneyev avessero fatto una riflessione sulla metrica del testo greco; tuttavia, doveva essere loro evidente che la rappresentazione di Clitemestra in quel punto dell'opera avrebbe dovuto comportare un tripudio musicale, che viene volutamente evitato. Infatti, come indicato sempre da A. Belina, Taneyev «was unwilling to express fully the murderer's bloodthirsty glorying in her deed, either in the text or in the music - perhaps because the opera will tend towards a Christian conclusion», per la quale l'atto di Clitemestra, maestosamente rappresentato da Eschilo, «is viewed unequivocally evil».<sup>44</sup> Basti dire che, alla fine dell'intera opera, gli dèi greci moriranno, per far spazio a una Atena cristiana.

Cosa rimane, dunque, dell'*Agamennone* di Eschilo in questo libretto? Le necessarie modifiche apportate alla tragedia, pur nell'intento di seguirne la trama, portano a un inevitabile allontanamento dalla stessa, dovuto al contesto storico-culturale per cui, anche quando fonte, del dramma antico non rimane che una eco, certo più forte, ma sempre tale.

<sup>41</sup> Belina, Ewans 2010, 266.

<sup>42</sup> Si veda, a proposito, il contributo di L. Lomiento e G. Galvani in questo volume.

<sup>43</sup> Belina, Ewans 2010, 272.

<sup>44</sup> Belina, Ewans 2010, 272.

Gli dèi greci sono morti, ma la saga atridica no: anzi forse proprio in virtù di questa morte, di dèi e convenzioni operistiche,<sup>45</sup> essa può avere la sua piena espressione. Basti pensare, in primo luogo, all'entrata in scena degli altri personaggi della casata, con cui si apre il secolo Novecento: l'*Elettra* di Strauss (1909), che però è debitrice a Sofocle, si colloca in una dimensione atemporale, dove le chiavi psicoanalitiche permettono alle varie varianti mitiche che dalla trilogia derivano di esplicitarsi nuovamente.<sup>46</sup> Se *Elettra*, morendo, invita al silenzio lasciandosi andare alla danza, l'*Oresteia*, grazie alle nuove aperture drammaturgiche e formali offerte dal genere opera del Novecento, dove è venuta meno la necessità del lieto fine e la violenza, sia delle emozioni sia dell'azione, è accettata sulla scena,<sup>47</sup> verrà esplorata e fatta cantare. Le tante riprese susseguites sul palco del teatro musicale ne danno piena dimostrazione:<sup>48</sup> non più silenzi né solo eco, sia per quanto riguarda l'*Agamennone* di Eschilo sia Agamennone personaggio, insieme ai suoi «figli (e figlie)».<sup>49</sup>

La distinzione operata fra la tragedia di Eschilo e i personaggi che la popolano permette di evidenziare come, in un percorso di indagine nel contesto degli studi sulla fortuna - o sfortuna - del classico nel teatro musicale, invece che affrontare la questione concentrandosi sulla ricezione di uno specifico autore o investigando a priori i meccanismi di appropriazione di un determinato genere in un altro, si possa percorrere un'altra strada. Infatti, seguire l'avventura dei personaggi dalla fonte antica al libretto, senza dare per scontata una precisa derivazione testuale di quest'ultimo, permette di inquadrare le dinamiche sottese alla stesura di uno specifico testo creato per la musica, ove la scelta dei soggetti è naturalmente influenzata dal contesto storico-culturale, così come dal genere melodrammatico d'arrivo.

<sup>45</sup> Napolitano 2010, 45 ss.

<sup>46</sup> In questo contesto si può cogliere pienamente, anche nel teatro musicale, quanto sostenuto da Del Corno, che definisce l'*Oresteia* come «paradigma teatrale», cui si è ricorso per esprimere significati sempre autonomi a seconda delle varie epoche, contestualmente alle quali si sono stabilite e consolidate nuove tendenze sia culturali sia teatrali. Si veda l'intero contributo di Del Corno 1977.

<sup>47</sup> Cf. Zinar 1971, 89.

<sup>48</sup> Basti pensare all'*Oresteia* di Darius Milaud (1952) e a quella di Iannis Xenakis (1966). Si veda Brown 2004, 305-9; lo studioso riporta una lista con più di trenta titoli di opere tratte - o ispirate - dalla trilogia eschilea.

<sup>49</sup> Condello 2010, 11. Si rimanda all'intero volume per quanto riguarda, specificatamente, il personaggio di *Elettra*.

## Bibliografia

- Algarotti, F. (1764). «Saggio sopra l'opera in musica». *Opere del conte Algarotti*, t. 2. Livorno: Coltellini, 251-390.
- Badolato, N. (2008). «Sulle fonti dei drammi per musica di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli: alcuni esempi di "ars combinatoria"». *Musica e storia*, 16(2), 341-84.
- Belina, A. (2008). «Representation of Clytemnestra and Cassandra in Taneyev's *Oresteia*». *Studies in Musical Theatre*, 2(1), 61-81.
- Belina, A. (2009). *A Critical Re-Evaluation of Taneyev's "Oresteia"* [PhD diss.]. University of Leeds.
- Belina, A.; Ewans, M. (2010). «Taneyev's *Oresteia*». Brown, Ograjenšek 2010, 258-84.
- Bianconi, L. (1982). *Il Seicento*. Torino: EDT.
- Brown, P.; Ograjenšek, S. (eds) (2010). *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown Ferrario, S. (2017). «Aeschylus and Western Opera». Stratos, C. (ed.), *The Reception of Aeschylus' Plays through Shifting Models and Frontiers*. Leiden; Boston: Brill, 176-212.
- Casali, G. (cds). *Alceste. Euripide, Platone e i librettisti europei di Sei e Settecento*. Bologna: Pàtron.
- Condello, F. (2010). *Elettra. Storia di un mito*. Roma: Carocci.
- Curnis, M. (2004). «"...Vantaggioso patto, toccar con gl'occhi e rimirar col tatto". Drammaturgia, poetica e retorica nel *Giasone* di G.A. Cicognini (1657)». *Musica e storia*, 12(1), 35-90.
- Dahlhaus, C. (1986). «Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla ricezione dell'antico nella storia della musica». Bianconi, L. (a cura di), *La drammaturgia musicale*. Bologna: il Mulino, 281-308.
- Degiovanni, L. (2019). «Iole, Onfale ed Ercole innamorato: da Ovidio al teatro sei-settecentesco». Grilli, A.; Morosi, F. (a cura di), *Interpretazioni. Studi in onore di Guido Paduano*, 311-31. Studi Classici Orientali 65.2.
- Del Corno, D. (1977). «La discendenza teatrale dell'*Oresteia*». *Eschilo e l'"Oresteia"* = *Atti del VI congresso internazionale di studi sul dramma antico (19-22 maggio 1977)*. Siracusa: Istituto nazionale del dramma antico, 343-67. *Dioniso. Trimestrale di studi sul dramma antico* 48.
- Di Martino, G. (2019). «Vittorio Alfieri's Tormented Relationship with Aeschylus: Agamennone Between Tradition and Innovation». *Anabases*, 29, 121-33.
- Ewans, M. (1982). *Wagner and Aeschylus: The Ring and the "Oresteia"*. London: Faber and Faber.
- Ewans, M. (2017). «Aeschylus and Opera». Futo Kennedy, R. (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*. Leiden; Boston: Brill, 205-24.
- Hall, E. (2005). «Aeschylus' Clytemnestra Versus Her Senecan Tradition». Macintosh, Michelakis, Hall 2005, 53-75.
- Macintosh, F.; Michelakis, P.; Hall, E. (eds) (2005). *Agamemnon in Performance: 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.
- Maniantes, R.M.; Palisca, C.V. (1996). *Nicola Vicentino, Ancient Music Adapted to modern Practice*. New Haven; London: Yale University Press.
- Medda, E. (2017). «*Agamennone*», *Eschilo. Edizione critica, traduzione e commento*. Roma: Bardi.
- Napolitano, M. (2010). «Greek Tragedy and Opera: Notes on a Marriage Manqué». Brown, Ograjenšek 2010, 31-46.

- Napolitano, M. (2020). «Wagner e il Proteo di Droysen. Il Rheingold come dramma satiresco». Tafer, M. (a cura di), *Manipolazioni e falsificazioni nella e dell'antichità classica*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 79-94.
- Palisca, C.V. (1985). *Humanism in Italian Renaissance musical thought*. New Haven; London: Yale University Press.
- Philippo, S. (2005). «Clytemnestra's Ghost: The Aeschylean Legacy in Gluck's *Iphigenia Operas*». Macintosh, Michelakis, Hall 2005, 77-103.
- Pirrotta, N. (1969). *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Torino: Einaudi.
- Questa, C. (2008). «Soggetti antichi nel teatro d'opera». *Il Saggiatore musicale*, 11(1), 97-105.
- Restani, M. (2001). «Girolamo Mei et l'héritage de la dramaturgie antique dans la culture musicale de la seconde moitié du XVIe siècle». Decroisette, F.; Frontisi, F.; Heuillon, J. (éds), *La naissance de l'Opera. Euridice 1600-2000*. Paris: Harmattan, 57-96.
- Rosand, E. (1991). *Opera in Seventeenth Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Solomon, J. (2014). «The Influence of Ovid in Opera». Miller, J.F.; Newlands, C.E. (eds), *A Handbook to the Reception of Ovid*. Chichester; Malden; Wiley: Wiley Blackwell, 371-84.
- Strohm, R. (2010). *Ancient Tragedy in Opera, and the Operatic Debut of Oedipus the King (Munich, 1729)*. Brown, Ograjenšek 2010, 160-75.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Wagner, R. (1982). *La mia vita*. Introduzione e traduzione di M. Mila. Torino: E.D.T.
- Wagner, C. (1988). *Die Tagebücher*. Bd. 1, 1869-1872. Hrsg. von M. Gregor-Dellin, D. Mack. München; Zürich: R. Piper & Co.
- Wagner, R. (2016). *Opera e dramma*. Trad. it. di M. Gianì. Roma: Astrolabio.
- Zinar, R. (1971). «The Use of Greek Tragedy in the History of Opera». *Current Musicology*, 12, 80-95.