

Carolina Patierno*
Università degli Studi di Padova / Université Paris-Sorbonne IV

“DALLA PARTE DI MEDEA” SULLE SCENE MUSICALI FRA FRANCIA E ITALIA, DA CICOGNINI A MILCENT (1649–1813)

Abstract: L'articolo propone l'analisi critica dei finali non tradizionali sul mito di Medea in alcune riscritture destinate al teatro musicale di Italia e Francia nel periodo compreso tra la metà del XVII e l'inizio del XIX secolo.

Parole chiave: *Medea*, Giacinto Andrea Cicognini, Jean Baptiste de Milcent, Pierre Corneille, teatro d'opera europeo, Onorato Balsamo.

A' tragici crediam qualunque eccesso
finsero mai costoro
aver Progne, e Medea di già commesso
(Silvestri 1711: 229).

1. DALLA PARTE DI MEDEA: LE PREMESSE OPERISTICHE DEL NUCLEO ALTERATO

Prima di tornare sulle scene operistiche dell'Ottocento rettificando, grazie alla proposta di Milcent e Fontenelle (*Médée et Jason*, Parigi 1813), la propria condotta di madre snaturata, il personaggio di Medea aveva tentato, nel secolo precedente e ancor prima, nel Seicento, di liberarsi di quel nefando *cliché* in cui gli antichi l'avevano irrimediabilmente incastrata, insieme a un altro paradigmatico campione di *uxor* infanticida, quell'*impia* Procne che osò uccidere il figlio Iti per punire suo marito Tereo, stupratore della sorella. A ben ragione le aveva associate Ovidio, entrambe le genetrici disumane – *utraque saeva parens* (*Am.* II, 14, 31) – e nel farlo, coi ripetuti rimandi fra le sue opere, negli *Amores* (II, 14, 29), nell'*Ars* (II, 281 ss.), nelle

* patierno.carol@gmail.com

Epistulae ex Ponto (III, 119)¹, diede la misura di un accostamento inossidabile che non dovette sfuggire alla memoria letteraria del Seneca tragico, laddove la sua Medea sembrerebbe alludere a un passo della Procne delle *Metamorfosi*². Aveva tentato, dunque, Medea, nonostante l'intransigenza degli antichi, di trovare una possibilità di riscatto nell'estro dei moderni, di dare un nuovo *exitus* a quella fase 'corinzia' della sua storia personale che una serie di concause non trascurabili fra fortuna del dramma euripideo e apporto teorico aristotelico³, più dovettero costarle il fio di una irrepressibile persistenza "in memoria": pure vi era riuscita, nella sua velleitaria aspirazione a cambiare identità, col favore dei tempi moderni, più esposti alle novità ibride di teatro e *melos*, e la complicità di librettisti meno asserviti all'*auctoritas* antica e decisi a riscattare Medea dai vecchi pregiudizi caratteriali di ascendenza oraziana (*sit Medea ferox invictaque*) o ancora dai paradigmi poetici dello Stagirita.

¹ È stata, inoltre, evidenziata la presenza di richiami intertestuali fra i trattamenti ovidiani dei due miti: in particolare, il motivo della somiglianza che i figli hanno col padre, elemento tragico e probabile motore della decisione infanticida, è presente sia nell'epistola che Medea indirizza a Giasone (*Her.* 12, 189: «et nimum similes tibi sunt, et imagine tangor») sia nell'episodio di Procne in procinto di uccidere il figlio Iti (*Met.* 6, 619 ss.: «peragit dum talia Procne, / ad matrem veniebat Itys: quid possit, ab illo / admonita est oculisque tuens immitibus a, quam / es similis patri!» dixit nec plura locuta / triste parat facinus tacitaeque exaestuat ira»). Lo stesso parallelo fra i due miti è tracciabile nel frangente drammatico della commozione materna, segno dell'intenso turbamento precedente l'atto infanticida: la *iuncutura* "madeo" è infatti comune alla narrazione di Medea (*Her.* 12, 190: «et, quotiens video, lumina nostra madent») e di Procne (*Met.* 6, 624 ss.: «invitique oculi lacrimis maduere coactis»). Cfr. Bessone (1997: 256–259) e Guastella (2001: 79–83, 104–105). In merito alla tecnica narrativa usata da Ovidio, che avrebbe attinto motivi ed elementi da testi tragici differenti vedi Cazzaniga (1951), Ciappi (1998) e Larmour (1990).

² Il parallelo fra quanto afferma Procne (*Ov. Met.* VI, 634: «cui sis nupta vide»), nel frangente in cui si avvia a superare dialetticamente il dissidio fra vendicare la sorella e risparmiare il figlio, e l'espressione usata dalla Medea senecana nel dialogo con la nutrice (*Sen. Med.* 171: «cui sim vide») è posto da Guastella (2001: 132–133) in relazione al valore antropologico che la funzione materna aveva nella realtà matrimoniale romana: «essere sposa ed essere madre sono due funzioni collegate al vantaggio dello stesso uomo. E dunque il sacrificio dei figli diventa manifestamente il suggello di una separazione che danneggia il beneficiario di quell'unione».

³ A Medea (e all'azione infanticida, così come agli altri atti omicidi fra consanguinei) Aristotele dedica un posto speciale nella *systasis ton pragmaton*, fra i casi che il poeta deve ricercare (*tauta zeteteon*) per produrre l'effetto di pietà e terrore (*Poet.* 1453B 15–22). Aristotele distingue, inoltre, fra azione omicida consapevole (Medea) e inconsapevole (Edipo), preferendo il gesto criminale compiuto senza piena avvertenza, ai fini di una maggiore resa tragica che sia nel contempo miserevole e terribile (*Poet.* 1454A 4–9).

Le prove librettistiche condotte in direzione di una *fabula* di Medea positivamente riformata nella sua vicenda finale, dalla preistoria operistica sia italiana, col *Giasone* (1649) del vicentino Giacinto Andrea Cicognini, sia francese, con *La Toison d'Or* di Pierre Corneille, si prolungano nei secoli – sempre nel contesto franco-italiano e intrecciandosi alle coeve versioni teatrali europee che a quella visione meno pregiudiziale si rifacevano – con la *Vendetta di Medea* (1798) di Onorato Balsamo fino a giungere al *Medée et Jason* (1813) di Jean-Baptiste de Milcent, emblematica per questa spinta riformista, riabilitativa della sua figura, laboriosamente difesa in un *avant-propos* dottissimo che le assicura una base di consapevolezza ideologica e documentaria direttamente saldabile alla tradizione pre-euripidea sul mito: ciò che dimorava nelle tragedie classiche, quasi incistato nel suo mitologema, cioè lo *scelus* dei propri affetti teneri, quel *nefas* attuato nel *furor* ma pure condotto con lucido e deliberato *logos*, trova sulle scene dell'*Opéra de Paris* un nuovo significato nel quadro assiologico, un nuovo livello di comprensione che nella deresponsabilizzazione dell'azione nefanda stabilisce il primato della componente emozionale, portata all'estremo dell'incontrollabilità, dell'ottundimento e dell'allucinazione, su quella razionale. La forza nuova e imponente con cui questa *Médée* contrasta la tradizione dominante, volgendo al deciso smorzamento di quelle caratterizzazioni psicologiche e di quella negatività di giudizio che pure la trattatistica erudita settecentesca con acribia filologica andava supportando nella sua tesi di supposta innocenza, è di certo una forza rinnovatrice che svela il prevalere di un nucleo alterato della *fabula*, relativo alla fase corinzia del mito, da riconsiderare non solo internamente, nelle sue specifiche esigenze storico-culturali, ma pure in relazione ai suoi momenti preparatori, lungo l'asse verticale di sviluppo in cui esso si è venuto via via affermando oltre le specificità interne di un dato periodo e di una data cultura: momenti di certo molto lati, diversificati nel loro significato e carattere, nella loro risoluzione in poesia e drammaturgia, arroccati a una fase diacronica non separabile dalla propria contestualità, ma che fungono da via empirica a indicare lo sviluppo, nel contesto delle forme teatral-musicali, di un'idea eversiva del finale tradizionale.

La tradizione delle *Medee* "riformate" nel nucleo corinzio, si va quindi svolgendo in uno spazio scenico-musicale modulato su un quadro di riferimenti culturali profondamente modificati rispetto ai modelli antichi, che ridisegnano quei caratteri antropologici (l'opposizione *eros-thanatos* misurata attraverso il caso estremo del figlicidio), e sociologici (la coesistenza fra il codice eroico tradizionale – il fare del bene agli amici e male ai nemici – e l'identità femminile) appartenenti di diritto alla figura della scellerata maga e pure fondanti del conflitto tragico relativamente alle questioni sulla colpa e responsabilità degli atti nefandi. Ne fa fede la 'rinnovata' *Medea* del Cicognini (*Giasone*, 1649), sottoposta alla sperimentazione scenica del

mondo melodrammatico veneziano con le sue immancabili interrelazioni letterarie: binomio indissolubile che concorse a una svolta correttiva del finale, purgativa di ogni atto nefando, più degna di essere esibita alla “maraviglia” del pubblico pagante veneziano, più consonante alle poetiche letterarie dell’epoca barocca e alla stessa *Weltanschauung* seicentesca, all’ideologia contestataria e irriverente nei confronti delle codificazioni, della tradizione classica, del repertorio mitologico e della trattatistica antica. Un aspetto, quest’ultimo, che nelle sezioni paratestuali dei drammi per musica si andava costantemente argomentando, delle volte attraverso una laboriosa difesa delle nuove licenze contro «la puntualità degli antichi»⁴, col rigetto della precettistica aristotelica – «perché le mutazioni dei secoli fanno nascere la diversità del comporre» (*Al signor Michelangelo Torcigliani* in Badoer 1644: 11) –, col bisogno di libera fruizione delle proprie capacità inventive, del comporre per «mero capriccio» (cfr. *Ai lettori* in Cicognini 1649: 13), col centrale edonismo, di cui costituisce segno evidente il diffuso sovvertimento del repertorio mitico e dei finali tragici, con la derisione delle divinità pagane – «tutte sciocchezze, onde ci si può scherzare sopra allegramente» (cfr. *l’Avviso ai lettori* in Strozzi 1639: 8). Dissensi teorici questi, al cui fondo vive quella personale visione di erudizione, di poetica e poesia che fu della mitologia incognita, come essa era apparsa al Lalli o al Loredano in direzione di una giocosità dello stile, tendenzialmente bernesca o braccioliniana⁵, o al Pallavicino della *Rete di Vulcano*, detrattore indefesso della retorica antica (e dei suoi seguaci) e pure convinto sbeffeggiatore, a suo dire «per non pregiudicare alla fede del vero Dio», delle divinità mitologiche. È, dunque, nel contesto culturale delle reciproche influenze ed esperienze fra Incogniti e librettisti⁶, fra i salotti di Santa Maria Formosa e il Teatro Novissimo di cui loro stesso furono promotori, con tutto l’interscambio letteratura-teatro musicale profilatosi in direzione di una *detorsio in comicum* dei modelli antichi, con contaminazioni romanzesche, novellistiche o pastorali, che si

⁴ Per le numerose posizioni di poetica presenti nelle prefazioni dei drammi per musica, sia sul versante della precettistica drammaturgica (le tre unità aristoteliche) sia sul versante della manipolazione delle *fabulae* antiche, rimando, per ragioni di sintesi, al fondamentale saggio di Fabbri (1990: 69). Per l’analisi e l’antologia di paratesti dei libretti veneziani vedi Chiarelli & Pompilio (2004).

⁵ Cfr. Lalli (1635): «Conveniva ch’io trattassi questa materia bassamente come fatta per ischerzo e per ridurre quel gravissimo poema in stil giocoso». Inoltre, nella lettera di Enrico Giblet, annessa all’*Iliade Giocosa* (Loredano 1653), si precisa che «l’Autore si è servito di tutte le licenze perché ha voluto far vedere che in una poesia giocosa non si deve ubbidire alla severità di quelle leggi».

⁶ Numerosi i librettisti appartenenti all’Accademia degli Incogniti: Torcigliani, Strozzi, Errico, Fusconi, Bisaccioni, Busenello. Sui rapporti fra gli Incogniti e il teatro Novissimo vedi si veda Bianconi & Walker (1975).

inscrive la riscrittura in *novissima fabula* del Cicognini. Mutuando dalla saga argonautica le vicende amorose di Ipsifile e Giasone, e dal mito di Medea, quelle appartenenti alla fase colchica (Medea e Giasone) e ateniese *post* figlicida (Medea e Egeo), l'intreccio del dramma di Cicognini se ne serviva per la costruzione di un complesso sistema di polarità amorose che, facendo leva sui meccanismi della passione non corrisposta e del rifiuto d'amore, alimentava l'interscambiabilità sentimentale fra le coppie con esiti ludici di inganni, astuzie e clamorosi cambi di personalità, del tutto estranei alle versioni antiche (Medea non più 'donna abbandonata', abbandona lei stessa Giasone; Isifile *furente, innamorata, ingelosita* sembra assumere su di sé quei tratti caratteristici che furono della maga colchica)⁷. Costruita ad arte, secondo i canoni della drammaturgia veneziana e all'insegna di uno scioglimento lietissimo che risolvesse in un rapporto di simmetrica parità (il matrimonio di Isifile-Giasone e di Medea-Egeo) la confusione prodotta dai *jeux de couples* lungo il corso della vicenda, la versione cicogniniana aveva saputo distogliere dall'esito figlicida, nemmeno lontanamente contemplato in senso vendicativo, con la ricucitura di due tessuti, tragico e comico in un prodotto ibrido di efficace resa teatral-musicale.

Isifile

Nel tuo seno languire mi sento già,
ch'a tanto gioire
un'alma sola resister non sa.

Giasone

Nel tuo seno morire mi sento già,
ch'a tanto gioire
un'alma sola resister non sa.

Medea

Godi, Isifile, godi,
stringa amor, Giason, suoi dolci nodi...

Isifile

Godi, Medea, godi,
stringa amor, Egeo, suoi dolci nodi...

Medea, Isifile

... e fra nodi tenaci

Egeo, Giasone

rimbombin queste valli al suon di baci (Cicognini 1649: 126)⁸.

⁷ Sulla compresenza, nel *Giasone*, di elementi appartenenti alla tradizione antica del mito di Medea, e nuove acquisizioni, rimando a Ragno (2004).

⁸ Un'edizione moderna del libretto si può leggere in Gronda & Fabbri (1997: 107–207).

Pure nel *Toison d'or* (Chateau de Neufbourg, 1660) che rappresenta lo sforzo lirico-spettacolare del Corneille più innovativo e antitragico, il nucleo alterato del mito scuote sempre più il classicismo sulle scene musicali fino a farne scoria inerte e il poeta spinto a creare un mondo nuovo, espressione della fusione fra opera italiana e *tragédie française*⁹: il nuovo Corneille guarda alla *Finta pazza* del Saccati e all'*Orfeo* del Rossi, rappresentati a Parigi grazie al Mazzarino e promotori del nuovo gusto spettacolare delle *pièces à machines*, non più alla sua vecchia *Médée* (1639) né ai suoi *Discours* coinvolti nel clima infuocato delle *querelles* sulla poetica aristotelica: del passato, di quel *funeste poignard* e dei *chemins ouverts* presenti nella sua tragedia non c'è più traccia, già cassati negli anni Quaranta dalla critica degli *Esthéticiens* francesi come il La Mesnardière che al terrore andava preferendo altri criteri catartici più adatti alla sensibilità delle *belles âmes*¹⁰. La scelta dell'autore, di aver escluso la fase corinzia dell'infanticidio, limitandosi alla vicenda argonautica con una inedita e festosa chiusa matrimoniale fra Absirto e Isifile, ha probabilmente le sue ragioni storico-politiche, legate alle circostanze celebrative per cui l'opera è stata composta, «l'heureux mariage de sa Majesté, et la Paix qu'il lui a plu donner à ses peuples»¹¹. Proprio nei dettagliati *Desseins de la Toison d'or* che Corneille premise all'edizione parigina del suo libretto con l'intenzione di informare dell'*Argument*, del *Prologue* e delle *décorations*, l'evidenza forte assegnata dal poeta all'*œil*¹², alla componente visiva, quale mezzo per scoprire il meraviglioso scenografico, invita lo spettatore al proposito di «démêler la vérité d'avec la fable»¹³, considerando tutta una rete di in-

⁹ Su Corneille creatore e promotore del genere *pièce à machines* si veda Akiyama (2010).

¹⁰ Si intende il criterio, invalso dai teorici classicisti francesi, della giustizia distributiva ovvero concludere la tragedia ricomponendo l'ordine sconvolto dei valori, premiando i buoni e punendo i malvagi. La Mesnardière aveva proposto di finalizzare la catarsi scaturita dalla pietà alle *belles âmes*, mentre quella generata dal terrore ai malvagi. Alle *belles âmes* infatti si adatta meglio la *douce compassion* (cfr. Sala di Felice 1986: 62).

¹¹ Il riferimento alle nozze di Luigi XIV con Maria Teresa d'Austria e al trattato di pace dei Pirenei è espresso da Corneille nel Prologo del libretto stampato in occasione della seconda rappresentazione, al Théâtre du Marais di Parigi nel 1661.

¹² «L'œil y découvrira des beautés que ma plume n'est pas capable d'exprimer, et la satisfaction qu'en remportera le spectateur l'obligera à m'accuser d'en avoir trop peu dit dans cet avant-goût que je lui donne» (Corneille 1661: 31).

¹³ Corneille ne parla anche nella sua *Défense des fables dans la poésie* (1669), vv. 41–48: «L'œil se peut-il fixer sur la vérité nue? / Elle a trop de brillant pour arrêter la vue; / Et telle qu'un éclair qui ne fait qu'éblouir, / Elle échappe aussitôt qu'on présume en jouir. / La fable, qui la couvre, allume, presse, irrite / L'ingénieuse ardeur d'en voir tout le mérite: / L'art d'en montrer le prix consiste à le cacher, / Et sa beauté redouble à se faire chercher» (Corneille 1987b: 734).

terpretanti simboliche visive di natura encomiastica (per cui vedi Wagner 1986) – il Prologo allegorico, le personificazioni gloriose della Francia, della Pace e dell’Imeneo con ritratto della Regina, l’oro come emblema reale – che trasfigurano la vicenda in un’atmosfera di ottimismo galante incompatibile con qualsiasi risvolto tragico-sanguinario. Se l’esclusione della fase corinzia allontana dalla memoria collettiva il ricordo della madre che uccide i propri figli, l’assenza del fratricidio, di cui pure si macchiò Medea durante la vicenda argonautica, completa maggiormente il processo di redenzione a carico della colchica: un particolare che Corneille argomentava nell’*Examen*¹⁴ col supporto di fonti antiche, a suo dire «pas connues de tout le monde», ben sapendo quanto esso fosse divergente dalla *commune opinion*, fortemente legata all’immagine senecana e ovidiana del fratellino fatto a pezzi da Medea. La presenza di Absirto non più *enfant* ma in *âge d’homme*, per quanto derivata da Apollonio Rodio, limitatamente alla questione dell’età ma non al destino del giovane che il poeta greco faceva pure morire in un’imboscata per ordine della sorella, diventa anche occasione per giustificarsi da ciò che sembrerebbe in contraddizione evidente fra le proprie versioni del mito, fra la *Médée* del 1639 che a quello smembramento di Absirto bambino alludeva, e la successiva *pièce à machine* che lo presenta vivo, in età da marito e prossimo alle nozze con l’amata: un dettaglio che, al di là delle puntualizzazioni¹⁵ in difesa del proprio operato drammaturgico (il riferimento esemplare a Seneca che aveva fatto morire Giocasta nell’Edipo, per riportarla in vita nella Tebaide), prospetta il nuovo bisogno del poeta di rasserenare la memoria pubblica con la mancanza di un futuro tristemente noto – che sia lo smembramento del fratello in tenera età, che sia quel momento in cui Medea, in un doloroso e deprecabile ritorno al passato, alle illusioni svanite, alla fedeltà tradita, elencava all’ingrato Giasone tutti i *beneficia* a lui resi, fra cui l’azione omicida verso il fratello.

¹⁴ L’*Examen* che si trova nelle edizioni successive è molto simile all’*Argument* del 1661, con l’aggiunta di un paragrafo finale relativo alle fonti antiche su Absirto.

¹⁵ «C’est avec un fondement semblable que j’ai introduit Absyrte en âge d’homme, bien que la commune opinion n’en fasse qu’un enfant, que Médée déchira par morceaux. Ovide et Sénèque le disent; mais Apollonius Rhodius le fait son aîné; [...] Médée, se voyant perdue avec tous ces Grecs, qu’elle voyait trop foibles pour lui résister, feignit de les vouloir trahir; et ayant attiré ce frère trop crédule à conférer avec elle de nuit dans le temple de Diane, elle le fit tomber dans une embuscade de Jason, où il fut tué. Valérius Flaccus dit les mêmes choses d’Absyrte que cet auteur grec; et c’est sur l’autorité de l’un et de l’autre que je me suis enhardi à quitter l’opinion commune, après l’avoir suivie quand j’ai mis Médée sur le théâtre» (Corneille 1987b: 209–210).

2. DALLA PARTE DI MEDEA: IL CASO SANCARLIANO (*LA VENDETTA DI MEDEA*, 1798)

L'esemplare parabola della vicenda corinzia tracciata dalle versioni operistiche seicentesche è, a ben vedere, un processo riabilitante nei confronti di quella natura omicida, spiccatamente egoista e distruttiva che aveva marchiato la personalità dell'eroina, più comprensibile nel vasto quadro del meraviglioso-stravagante barocco, meno prevedibile nel contesto delle progressive affermazioni preromantiche in cui la traduzione delle letterature occidentali si fece viatico, nella produzione letteraria e teorica italiana, degli elementi della nuova cultura e della nuova sensibilità di natura spiccatamente luttuosa e orrificica: indice di un nuovo gusto, passato sulle scene musicali con i caratteri tipici delle situazioni notturne, sepolcrali, infere (cfr. Coletti 2003: 127 ss.), ossessivamente perseguito da un'idea di morte, che già Franco Piperno faceva notare ricorrente nei titoli dei libretti tardosettecenteschi¹⁶. In questo periodo di fine Settecento, in cui Medea, ormai fuori dalle condizioni barocche, è naturalmente orientata a riacquistare l'originaria personalità, più adeguata al proprio significato e alla propria potenza deflagrante, come evidente già nel titolo di un dramma per musica napoletano, *La vendetta di Medea* (Balsamo 1798, musica di F. Piticchio), con cui si richiamano i ben noti effetti conclusivi della frustrazione interiore della maga colchica, essa veniva tuttavia mostrandosi positivamente rinnovata nella sua figura di madre, dotata di una forte carica attualizzante in grado di cassare l'inspiegabile assassinio di *philoï*, con le sue anacronistiche ragioni punitive verso il fedifrago *pater*, in nome di una rivendicazione 'femminista' dei diritti materni nelle contese coniugali.

Giasone

Rendimi i cari pegni

Rendili a questo sen

Medea

I figli vedi e trema.

(*Medea va vicino ai figli*)

Giasone

Modera que' tuoi sdegni

Sugl'innocenti almen.

Medea

Meco venite allato

(*Medea prende i figli e ascende sul carro*)

L'aria si fenda a volo

Resta crudel tu solo

Per sempre a delirar.

¹⁶ Per citarne alcuni: *La morte di Semiramide* (1792) e *La morte di Cleopatra* (1800) di Sografi-Nasolini, *La morte di Cesare* (Sertor-Bianchi, 1797) *La morte di Mitridate* (Sografi-Zingarelli, 1797). Cfr. Piperno (1995: 180–185).

È questa – la fuga di Medea, insieme ai figli in vita, negli *alta spatia* senecani – un’immagine scevra d’atrocità familiari, che non manca di connessioni teoriche, legate a quella poetica del «finimento lieto» che il napoletano Planelli, esponente massonico molto vicino ai reali borbonici, codificava nel suo trattato *Dell’opera in musica* (vagheggiando una sua possibile nomina a Direttore de’ Regi teatri di Napoli) per correggere gli eccessi di «quel terribile delle tragedie greche»¹⁷, inadeguato al «carattere di una nazione» plasmata dal progresso, esterofila, e professante una religione di carità e pace: una proposta che, adattandosi alle richieste della scena moderna, dava prova di coltivare un modello drammaturgico-musicale che virasse dalle costrizioni della precettistica aristotelica, in direzione di uno scioglimento antitragico, di una ridefinizione dei caratteri dei protagonisti¹⁸ e in un più ampio quadro emozionale¹⁹ che non il limitato e ormai immotivato binomio di pietà e terrore.

Ma è soprattutto la storicità di questa Medea nel pieno della vita teatrale contemporanea, per celebrare sulla scena sancarlina di ultimissimo Settecento «il fausto nascimento di Maria Carolina d’Austria», sovrana volubile e ambiziosissima negli affari politici del suo Regno²⁰, a farsi spia di una rilettura mediata da allusività politiche che coinvolgono in una corrispondenza identitaria con la maga colchica la stessa regina, secondo un

¹⁷ Vedi Planelli (1772: 72, *del finimento tristo e lieto*, cap. IV): «l’antica tragedia si amava il finimento tristo [...] per opposito la moderna tragedia o sia il melodramma ama il finimento lieto e pochissime se ne incontrano di tristo [...]. Le tragedie che di essi [i greci] rimangono spirano da per tutto questo carattere della nazione: essendo i personaggi di quelle magnanimi e grandi ma a un tempo stesso impetuosi e inumani. [...] Per muovere dunque un popolo di tal carattere ebbe mestier l’antica tragedia d’adoperar favole di somma atrocità che terminassero con esili, miserie, morti di personaggi del più alto affare [...]. Ma la moderna tragedia, nata in mezzo a un popolo da molti secoli incivilito, amico del commercio, e degli stranieri, e professante una religione, che ispira la carità la mansuetudine, la pace, la compassione, la beneficenza, dovette scemare d’atrocità».

¹⁸ Cfr. Planelli (1772: 75): «la moderna tragedia siccome, quella, che non è a finimento tristo obbligata, può avere un protagonista sovranamente virtuoso. Ciò rende questa ben più istruttiva dell’antica e più atta a formare i nostri costumi; potendo nella persona del protagonista esporre l’esempio delle virtù più eminenti; il che, per la soprallegata ragione non era permesso all’antica».

¹⁹ Cfr. Planelli (1772: 76): «Noi ci sentiamo per lui ondeggiare il cuore fra il timore, la compassione e la speranza: e giunti finalmente allo scioglimento proviamo un sentimento totalmente straniero all’antica tragedia, qual è il passaggio dal quell’agitazione al contento di vedere il personaggio, che noi amiamo, passare di misero in prospero stato».

²⁰ Sulla figura Maria Antonietta, anche in relazione alla critica positiva e negativa, si veda almeno Ajello (1991). Sulla riorganizzazione del governo borbonico Astuto (2007) e Galasso (2007).

meccanismo già rodato lungo la filiera delle rappresentazioni sulla scena napoletana. Anche l'*Elfrida* (1792), «carattere eroico e audace che da colpi di avversa fortuna sbigottir non si lascia» (Calzabigi 1994: 586), dal Calzabigi concepita in una stagione di sconvolgimenti personali per la regina, prostrata dall'urto rivoluzionario e dalla morte della cara sorella Maria Antonietta, pur tuttavia combattiva nel contrastare il nuovo panorama liberale, aveva dato adito all'ipotesi attualizzante²¹, all'idea di una identificazione che esaltasse la figura di una donna militante, dotata di connotazioni virtuose ed eroiche, di qualità alte e regali e pure di fragili femminilità: una linea che già Montserrat Frigola (1987) faceva notare nella sua riflessione sui festeggiamenti reali al San Carlo, per le interazioni fra il piano della scena e quello della realtà monarchica, fra i personaggi rappresentati – «la mitologica Ero Amata da Leandro, l'esotica e infedele Semiramide, l'ebrea Debora, le greche Ipermestra, Antigone e la vendicatrice Medea» – e la complessa figura della sovrana, con le sue diverse anime, dell'esuberanza e sensualità e dell'esemplare attivismo in campo politico.

Appare dunque plausibile che, attraverso un gioco sottile di identificazioni e insieme di calcolata equidistanza dalla figura di Medea della tradizione antica, il poeta drammaturgo abbia voluto scongiurare l'atto furente di una madre verso gli affetti teneri – azione del tutto inadeguata all'occasione celebrativa in onore di Maria Carolina, che fu madre amorevole di numerosa prole e pure provò l'intenso dolore della morte prematura di un figlio²² – e similmente un finale alla maniera senecana, tragicamente ateo e nichilista, troppo lontano dall'idea di una sovranità dispensatrice di giustizia, preferendo dare invece maggior conformità ideologica a un costume tragico che doveva agire entro un quadro di valori progressisti di cui la regina si faceva portatrice: l'atto di rivendicazione esclusiva sui propri figli (il «resta crudel tu solo») a chiudere il sipario sulla Medea napoletana, sconfessando quelle che nella mentalità antica erano le ragioni vendicative dell'orrenda soppressione del proprio sangue, si fa contrassegno di un'inter-

²¹ Del Donna (2012: 104–108) ha studiato le relazioni fra la monarchia Borbonica e l'opera napoletana con particolare riguardo alle probabili congiunture fra le protagoniste femminili e la regina Carolina (nell'*Elfrida*, Enea e Lavinia e Debora e Sisara).

²² L'elogio di Maria Carolina, redatto dal nobile Carmine Lancellotti (1829: 7–8), ritrae la regina come ottima madre e valida educatrice: «di prole numerosa [...] loro prodigando le sue cure e, nella guisa stessa di ogni madre volgare andava spesso a visitarli nel giorno, voleva essere istruita de' loro più leggieri bisogni e negl'incomodi di salute passava le notti intiere in perfetta veglia accanto a loro [...]. Provvide i suoi figli di ottimi direttori di spirito, facendo cominciare il gran fondamento della loro educazione dalla pura e maschia religione e richiamò i più conosciuti soggetti in letteratura ed in probità alla loro istruzione».

pretazione femminista dei diritti di madre, non estranea alla sfera moderna dei valori illuminati e riformisti di cui non erano mancate applicazioni concrete all'interno del regno borbonico. Ne è esempio il codice di leggi per la Colonia Reale di San Leucio²³ che si vuole pensato, secondo la storiografia moderna, dalla stessa regina, poiché collimano in esso, per fondamenti e articolazione del pensiero, le sue convinzioni riformatrici di formazione illuminista: un'opera che, nell'impalcatura globale delle regole sociali «pel buon governo della popolazione di S. Leucio», nel campo dell'istruzione, del matrimonio, del lavoro, delle pari opportunità, dava prova di coltivare una visione protosocialista e un pensiero femminista, per quella costante attenzione rivolta all'egualitarismo di genere nel diritto all'istruzione («la scuola in cui s'insegna a' fanciulli e alle fanciulle sin dall'età di anni, il leggere, lo scrivere, l'abbaco»), alla successione dei beni («né mai resti esclusa la femina dalla paterna eredità»), al salario equo e, nel quadro più intimo degli sfera privata, alla responsabilità nell'educazione dei figli («entrambi son tenuti di educarli») e nella scelta del coniuge («nella scelta non si mischino i Genitori ma sia libera dei giovini»). Sempre nel Codice, nel tono perentorio dei doveri che un marito deve alla moglie («l'obbligo di amarla, di difenderla, di garantirla da' pericoli [...] di non tirannegiar mai la sua moglie, né di esserle ingiusto») e nel fine più nobile della serenità filiale («non sien i figli infelici, e negletti tra le dissenzioni, e le discordie domestiche») – ciò che un ingrato Giasone, col suo ingiusto *repudium*, aveva inadempito, come coniuge e come padre – si dovrà avvertire il senso del nuovo comportamento di Medea, la diversa risoluzione del conflitto psicologico-introspectivo. Ancorata alla realtà antropologica moderna, profondamente differente rispetto ai tempi antichi, Medea mutava, su una via più storica e praticabile, i modi della vendetta verso un marito traditore della *fides* e dei *pacta* comuni: non il barbaro omicidio ma il possesso esclusivo dei propri figli, cui inneggia uno spirito femminista, forse estremo nel rivendicare il diritto all'autodeterminazione, tuttavia speculare ai tratti ideologici messi in campo dalla politica borbonica.

²³ Comunemente noto col nome di Codice Leuciano, firmato nel 1789 da Ferdinando IV di Borbone (1789), il testo regolamentava in 5 capitoli e 22 paragrafi la Real Colonia di San Leucio, secondo i principi illuministici di uguaglianza sociale e economica per uomini e donne. Sulle numerose questioni relative allo Statuto di San Leucio si veda Verdile (2010).

3. DALLA PARTE DI MEDEA: LA *DISSERTATION* DI MILCENT E LA TRATTATISTICA SETTECENTESCA ERUDITA

A questa via di riconversione storico-politica del mito possiamo ricondurre il nucleo alterato della storia di Medea quale appare nella versione che Jean Baptiste de Milcent e il compositore Grange de Fontenelle predisposero per l'*Académie Impériale de Musique*, (*Médée et Jason*, 1813): una scena già da tempo sottoposta a una rigida e coordinata censura e capace di rivestire, fra le pieghe dei soggetti mitologici, storici o religiosi, un ruolo celebrativo dell'impero napoleonico. Proprio i contributi più completi dell'ultima critica, da Jean Mongrédien (1986) a David Chaillou (2004), hanno ampiamente dimostrato, col puntuale supporto documentario e archivistico, la progressiva intromissione di Napoleone negli affari dell'*Opéra* dagli anni del Consolato fino al totale controllo amministrativo del periodo imperiale e l'asservimento dell'istituzione operistica ai fini della propria propaganda personale. A questa tendenza storico-politica, di interpretazione e significato dei fatti artistici in tutta la loro connessa storicità imperiale fa riferimento il Chaillou concentratosi sulla stagione operistica del periodo di massimo controllo censorio (1810–1815)²⁴: così che tutto lo svolgimento delle azioni sceniche, dalle coppie mitiche in cui far rifluire l'idillico riferimento al matrimonio con Maria Luisa d'Austria (*Hippomène et Atalante*, *Persée et Andromède*, *Vertumne et Pomone*), al tema dell'eroe invincibile, fecondo di parallelo con l'imperatore (*Persée*), alle palesi commemorazioni di conquista (*La Jérusalem délivrée* sulle scene il giorno stesso dell'entrata vittoriosa di Napoleone a Mosca), fino ad allusioni di natura differente, di rimando a crisi del paese felicemente superate (*Le laboureur chinois* in riferimento al problema agricolo del 1811), fungono da osservatorio privilegiato per l'analisi del rapporto fra storia politica e finzione scenica.

Oltre l'istanza di storicizzazione, da attuare proprio di fronte all'interpretazione e delineazione che il Chaillou ha offerto dell'opera lirica di periodo imperiale, si pone con particolare insistenza per la piena comprensione della tragédie Ivrique *Médée et Jason* e soprattutto del frangente finale, anche l'istanza più propriamente letteraria, scevra da pregiudizi politici, intesa come scelta di poetica consapevole del suo autore, di elaborazione personale di modelli antichi e moderni, che trovarono il loro punto di sbocco non nell'aspirazione tragico-eroica (quale poteva essere per la precedente Medea francese, del Cherubini al Feydeau) quanto negli affetti patetici rapportati a una distensione finale, saldamente lieta e armonica

²⁴ Al capitolo *Une lecture polique*, David Chaillou (2004: 251–281) passa in rassegna anno per anno le opere rappresentate e i sottesi riferimenti al potere e agli avvenimenti nazionali e personali dell'Imperatore.

(l'intervento risolutore di Giunone e il ricongiungimento felice di Medea e Giasone con i figli):

Junon

Livrez vos cœurs à des transports plus doux.
Le ciel, garant des droits de l'hyménée,
Veillait sur votre destinée.
Revoyez vos enfans échappés à vos coups.
Vivez pour les aimer. Faites voir sur le trône
Les plus nobles vertus triomphant du malheur.
Que leur éclat pare votre couronne,
Et par l'appui des Dieux retrouvez le bonheur
(At. III, sc. 8; Milcent 1813: 43).

(Pendant que Junon remonte au ciel, Théane et le Pretresses ramènent les enfans qui volent dans les bras de leur mère).

Questo librettista coltissimo²⁵, che sappiamo esser stato un brillante allievo dei Gesuiti, addirittura un protetto di D'Alembert e Diderot, ha precisato in un saggio corposo, di tipo filologico-erudito, come raramente se ne vedono a introduzione di un libretto, le fonti alla base della propria meditazione poetica (*Dissertation historique et mythologique de la fable de Médée et Jason*, in Milcent 1813: i–xvi): una scelta di evidente impronta critico-militante, di giustificazione del proprio operato drammaturgico e di lucida sintesi nel vagliare le testimonianze epiche e liriche arcaiche e tardoarcaiche²⁶ del mito, respingendo quelle tradizioni «plus que douteuse qui font de Médée une magicienne et une furie souillée de tous les crimes». Dal rigetto di questa tradizione dubbia, colpevole di aver «mal interprété» il motto oraziano (*sit Medea ferox*) in senso omicida e antimaterno, ne consegue, nella *dissertation*, una riflessione in chiave etimologica della parola *ferox* che ricodifica positivamente il termine – «fier, orgueilleux, superbe, genereux» – in aperta rottura, quindi, col significato esibito dalla feroce scena senecana. La critica di Milcent al *Medea ferox* di senso negativo, quale incomprensibile fonte di interesse, di inverosimiglianza e di efficacia drammatica per le scene moderne («jamais un pareil personnage ne peut être dramatique») trova nella traduzione dell'Abbé Batteaux («Médée sera fière, inébranlable»)²⁷ e nell'*usus* del termine presso gli autori latini, valida prova a difesa dell'*ethos* magnanimo della protagonista:

²⁵ Sulla figura di Jean-Baptiste de Milcent, vedi Wauters (1997).

²⁶ Per una disamina delle fonti pre-euripidee del mito di Medea, particolarmente utile Giannini (2000).

²⁷ Milcent cita dalla traduzione della poetica oraziana di Charles Batteux (1750: 373).

così da «démontrer jusqu’à l’évidence», in una sorta di tribunale retorico al servizio della filologia classica, «le véritable caractère de Médée»²⁸ e conseguentemente, la sua effettiva estraneità all’accusa d’infanticidio. L’innocenza di Medea, vittima di una ingiusta manipolazione dei fatti storici, appare, di fatto, a Milcent, come assolutamente incontestabile sulla base di «une foule d’autorités» attinte dalla *Mythologie* dell’Abbé Banier (1740), quest’ultimo convinto assertore di una tesi favorevole a Medea – quella che alla falsità poetica di Euripide riconduce la cattiva reputazione dell’eroina – cui il librettista dichiara di rifarsi. Concordando in via di principio col noto mitografo francese sul proposito «de démêler la vérité d’avec la mensonge» (Banier 1740: 253–264)²⁹, la stessa scelta delle fonti greche – Apollodoro³⁰, Parmenisco³¹, Pausania³², Eliano³³ – da Banier solamente parafrasate (e nemmeno tutte), e qui, invece, riportate con scientificità certosina, nelle traduzioni latine di Bon Joseph Dacier, Egio Benedetto, Natale Conti, circoscrive l’ambito della ricerca di Milcent in una zona chiaramente classicistica e caratterizza il suo orizzonte intellettuale come interprete di tutta una linea erudita settecentesca finalizzata alla

²⁸ «Mais il y a plus, je vais démontrer jusqu’à l’évidence, par des monuments historiques et mythologiques, que c’est là le véritable caractère de Médée [...] que non seulement Médée ne fut coupable d’aucun des crimes dont quelques poètes se sont plu à noircir sa mémoire, mais encore qu’elle fut une princesse accomplie, célèbre par sa beauté, son savoir et ses vertus» (Milcent 1813: viii).

²⁹ In realtà, oltre che nella *Mythologie*, la stessa tesi dell’innocenza di Medea, della colpevolezza dei Corinzi e il concorso poetico di Euripide nell’azione diffamatoria è sostenuta da Banier (1769).

³⁰ Vedi Milcent (1813: x): «Apollodore [...] établit que Médée dans sa fuite fut obligée de laisser ses enfans aux pieds de l’autel de Junon, où ils étaient en prières, et qu’ils furent massacrés par les Corinthiens». La traduzione latina di *Apollod.* 1.9.28 riportata da Milcent è di Egio Benedetto (*Apollodori Bibliothecae sive De deorum origine libri III*, Romae, Aedibus A. Bladi, 1555): «Qua in fuga, filios infantes adhuc, supplices ante Junonis aram constitutos omisit; quos surgere jussos, Corinthii multis vulneribus contrucidarunt».

³¹ Sempre Milcent (1813: x), in riferimento allo scolio al verso 264 della *Medea* di Euripide: «Parmeniscus auteur très-ancien, cité par un des scholiastes d’Euripide, est parfaitement de cet avis».

³² «Voici un passage de Pausanias qui confirme le récit d’Apollodore: Fama est apud nonnullos, Medae filios quod illa munera attulissent, fuisse a Corinthiis lapidibus abruptos» (Milcent 1813: xi). Il passo di *Paus.* 2.3.6 è nella traduzione di Natale Conte.

³³ «Voici comme il s’exprime: J’ai lu quelque part que tout ce qu’on a dit de Médée est faux; que ce n’est point à elle, mais aux Corinthiens qu’il faut imputer le meurtre de ses enfans; qu’Euripide, à la prière des Corinthiens, inventa cette fable, dont il plaça la scène dans la Colchide, et en fit le sujet de sa tragédie; en sorte que l’art du poète a fait prévaloir le mensonge sur la vérité». Milcent (1813: xi) cita dalla traduzione di Eliano di Bon Joseph Dacier (1772: 211).

difesa dell'eroina. Un aspetto che pure Gian Rinaldo Carli³⁴, coerentemente con il suo spiccato interesse per l'erudizione e la storia della mitologia, metteva a fuoco nel terzo libro *Della spedizione degli Argonauti* (1745) dove andava constatando, col supporto delle stesse fonti antiche usate da Banier e da Milcent, come l'impostura di Euripide «il quale attribui a Medea quella strage che fecero gli stessi Corintj» in fondo non contraddicesse le esigenze della sua stessa poetica per una «vaghezza particolare di contraffare i caratteri delle persone e di alterare le storie»³⁵. L'interesse argonautico coltivato dal Carli – nel corso degli anni intenzionato a meglio sondare alcune questioni relative al soggetto e ad aggiornare la sua opera – fu quello che, più di quarant'anni dopo, un altro Carli, Giovan Girolamo, accademico senese e autore di due dissertazioni sul tema (G. G. Carli 1785), ereditò quasi «per un certo diritto d'uniformità di cognome» (G. R. Carli 1785), come lo stesso Gian Rinaldo ebbe a dire, cassando ogni sentore di rivalità o di rimostranza per quell'aggiornamento mai dimesso e ormai tardivo. Da parte sua, Giovan Girolamo, nell'intento di «passar di volo» sui punti già trattati dal suo omonimo, approfondendone altri, ritornava sulla questione del figlicidio, precisando una forte presa di distanza dalla linea euripidea, tradizionalmente perseguita dal Barnes, dal Carmeli e dal Brumoy per poi affiancare, con il suo personale e più incisivo apporto di prove e testimonianze a favore di Medea, la causa congiunta del Banier e del Carli (G. G. Carli 1785: 146–157): una scelta, fatta di esami, confronti fra i testimoni antichi e di procedimenti dialettici, al cui fondo vive quel centrale bisogno di erudizione e antiquaria orientata in senso razionalistico che segna tutto un filone della cultura erudita settecentesca.

Orbene, nel rimaneggiamento di Milcent, la traccia di letture e di presenze erudite relative ai fatti di Corinto, retaggio di una cultura accademica dispiegatasi in numerose discipline³⁶, si configura nella *Dissertation*

³⁴ Per una ricostruzione del profilo intellettuale del Carli, nell'ambito dei suoi interessi eruditi e scientifici e della relativa produzione vd. Montanile (2013). Vi si sofferma anche Selmi (2015).

³⁵ «Chiaramente scrive Filostrato che ognianno da' Corintii faceansi sacrifici ai figliuoli di Medea, ch'essi aveano uccisi per compiacere Glauce; e così Eliano soggiunse, mercè dell'arte e dell'ingegno del Poeta, la verità fu superata dalla bugia. Anzi Parmenisco presso lo scoliaste d'Euripide rapportato da Tommaso Munchero ci vuol persuasi, che Euripide ciò fingesse corrotto da Corintj di cinque talenti» (Carli 1745: 97).

³⁶ Riferimenti alla verità storica di Medea si trovano anche in opere di cronologica biblica *post* scaligera come il *Chronicon historiam catholicam complectens, ab exordio mundi ad nativitatem D. N. Iesu Christi* (Oxford, 1652) del gesuita Edward Simpson, il quale fa corrispondere i fatti di Corinto all'anno A.M. 2753 anti Christum 1250 Gedeonis XXV, affermando: «quanquam vero Medae crudelitatem multi scriptores Euripidem secuti, exagitant; tamen liberos eius non ab ipsa matre, sed Corinthiis fuisse interfectos, vetustiores

soprattutto come difesa del proprio tipo di melodramma che egli ha creato operando all'incrocio fra una poetica della verità mitologica, perseguita nell'immagine di Medea «telle que l'histoire nous la représente», e una concezione drammaturgica nuova, costituita da un equilibrato apporto di riscritture antiche e moderne sul mito della colchica – la Medea di Euripide e quella dell'inglese Richard Glover – precisate e discusse in funzione della giustificazione della novità del suo melodramma: scartando la soluzione tragica pura, le scene che avviano il congegno drammaturgico del finale, oltre a favorire l'istanza euripidea della complessità delle alterazioni affettive, dei tormenti materni di Medea, sviluppano dalla *pièce* del drammaturgo inglese, l'apporto dell'infanticidio involontario e inconsapevole, come prodotto di un irrazionalità incontrollabile e ottenebrante (At. III, sc. 7: «un mouvement affreux, involontaire, / Egare ma raison et déchire mon coeur!») condotta attraverso un linguaggio psicologico («Je ne me connais plus !... A ma sombre fureur... [...] Quel est le sang dont mes mains sont rougies?») che si mostra abile nel smorzare la colpevolezza e suscitare il perdono dello spettatore³⁷. Ma nel finale, tralasciata la traccia dei due modelli, la rettifica dell'infanticidio da parte della divinità e l'immagine finale di un inedito quadretto familiare felicemente ricomposto, sembra risolvere esigenze di realtà e di sogno, di tensione storica e di finzione teatrale: che forse scongiurava, in una condizione privata, felice e armonica, i timori di un tragico destino che di lì a poco separeranno per sempre Napoleone dalla regina e dal suo piccolo erede.

BIBLIOGRAFIA

- Ajello, R. (1991). I filosofi e la regina. Il governo delle Due Sicilie dal Tanucci al Caracciolo (1776–1786). *Rivista storica italiana*, 103, 398–454.
- Akiyama, N. (2010). Corneille et ses pièces à machine. *Dix-septième siècle*, 3, 248, 403–417.
- Astuto, G. (2007). Dalle riforme alle rivoluzioni. Maria Carolina D'Asburgo: una regina “austriaca” nel Regno di Napoli e Sicilia. In S. Aleo & G. Barone (a cura di), *Quaderni del dipartimento di studi politici* (Vol. 1, pp. 27–51). Milano: Giuffrè.

quidem prodiderunt» (Simpson 1652: 39, pars secunda). Similmente N. Gurtler (1708: 634–635) riporta le fonti greche pro-Medea al capitolo *De rebus Achivis et praesertim Corinthiacis* della sua opera storiografica *Origines Mundi*.

³⁷ È quanto afferma nella sua *préface* il traduttore francese della *Medea* di Glover, Jean Florimond Boudon de Saint-Amans (1784: 12): «c'est le crime involontaire commis dans l'égarement e la raison, éveillant la sensibilité au fond de l'âme du Spectateur qui frémit l'idée d'un châtement injuste».

- Badoer, G. (1644). *Ulisse errante*. Venezia: Pinelli.
- Balsamo, O. (1798). *La vendetta di Medea*. Napoli: Flautina.
- Banier, A. (1740). *La Mythologie et les fables expliquées par l'histoire*. Vol. 3. Paris: Briasson.
- Banier, A. (1769). Histoire de Médée. *Mémoires de Littérature, tirés des registres de l'Académie Royale Des Inscriptions et Belles-Lettres*, 21, 68–92.
- Batteux, Ch. (1750). *Les poésies d'Horace*. Vol. 2. Paris: Desaint et Sailant.
- Bessone, F. (a cura di). (1997). *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula XII*. Firenze: Le Monnier.
- Bianconi, L. & Walker, T. (1975) Dalla *Finta pazza* alla *Veremonda*. Storie di Febiarmonici. *Rivista italiana di Musicologia*, 10, 410–424.
- Boudon de Saint-Amans, J. F. (1784). *Traduction du théâtre anglais*. Vol. 5. Paris: Vve Ballard et fils.
- Calzabigi, R. de' (1994). Lettera sull'*Elfrida*. In R. de' Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari* (Vol. 2, pp. 585–587), a cura di A. L. Bellina. Roma: Salerno.
- Carli, G. G. (1785), *Dissertazioni due: sull'impresa degli Argonauti, e i posteriori fatti di Giasone e Medea; sopra un antico bassorilievo rappresentante la Medea d'Euripide*. Mantova: Braglia.
- Carli, G. R. (1745). *Della spedizione degli Argonauti in Colco libri quattro*. Venezia: Recurti.
- Carli, G. R. (1785). Osservazioni sul libro intitolato *Dissertazioni due* dell'Ab. Gio. Girolamo Carli. In *Opere del Conte Gian Rinaldo Carli* (Vol. 10, pp. 387–400). Milano: nell'Imperial Monastero di S. Ambrogio Maggiore.
- Cazzaniga, I. (1951). *La saga di Itys nella tradizione letteraria e mitografica greco-romana*. II. *L'episodio di Procne nel libro sesto delle Metamorfosi di Ovidio: ricerche intorno alla tecnica poetica ovidiana*. Milano-Varese: Cisalpino.
- Chaillou, D. (2004). *Napoléon et l'Opéra. La politique sur la scène 1810–1815*. Paris: Fayard.
- Chiarelli, A. & Pompilio, A. (2004). "Or vaghi, or fieri". *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640–1740)*. Bologna: Clueb.
- Ciappi, M. (1998). Contaminazioni fra tradizioni letterarie affini di ascendenza tragica nel racconto ovidiano di Procne e Filomela (Met. VI 587-666). *Maia*, 50, 433–463.
- Cicognini, G. A. (1649). *Giasone*. Venezia: Batti.
- Coletti, V. (2003). *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*. Torino: Einaudi.
- Corneille, P. (1661). *Dessein de la Toison d'Or*. Paris: Courbé.

- Corneille, P. (1987a). Défense des fables dans la poésie. In G. Couton (a cura di), *Œuvres complètes de Pierre Corneille* (Vol. 3, pp. 733–735). Paris: Gallimard.
- Corneille, P. (1987b). Le Toison d’or. Examen. In G. Couton (a cura di), *Œuvres complètes de Pierre Corneille* (Vol. 3, pp. 207–210). Paris: Gallimard.
- Dacier, B. J. (1772). *Histoires diverses d’Elie traduite du grec avec des remarques*. Paris: Moutard.
- Del Donna, A. R. (2012). *Opera. Theatrical Culture and Society in late Eighteenth-Century Naples*. Oxford: Routledge.
- Fabbri, P. (1990). *Il secolo cantante*. Bologna: il Mulino.
- Ferdinando IV, re delle due Sicilie (1789). *Origine della popolazione di San Leucio e sui progressi fino al giorno d’oggi colle leggi corrispondenti al buon governo di essa*. Napoli: Stamperia Reale.
- Frigola, M. M. (1987). Festeggiamenti reali al San Carlo (1737–1800). In G. Cantone e F. C. Greco (a cura di), *Il teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all’Europa* (pp. 173–196). Napoli: Edizioni scientifiche.
- Galasso, G. (2007). *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico*. Torino: Utet.
- Giannini, P. (2000). Medea nell’epica e nella poesia lirica arcaica e tardoarcaica. In B. Gentili & F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell’arte* (pp. 13–27). Venezia: Marsilio.
- Gronda, G. & Fabbri, P. (a cura di). (1997). *Libretti d’opera italiani dal Seicento al Novecento*. Milano: Mondadori.
- Guastella, G. (2001). *L’ira e l’onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*. Palermo: Palumbo.
- Gurtler, N. (1708). *Origines Mundi*. Amsterdam: Wetstein.
- Lalli, G. B. (1635). *Eneide travestita*. Venezia: Sarsina.
- Lancellotti, C. (1829). *Elogio di Maria Carolina, Arciduchessa d’Austria, Regina del Regno delle Due Sicilie*. Napoli: Flautina.
- Larmour, D. H. J. (1990). Tragic contamination in Ovid’s *Metamorphoses*: Procne and Medea, Philomela and Iphigenia (6.424–674). *Illinois Classical Studies*, 15, 2, 131–141.
- Loredano, G. F. (1653). *L’Iliade giocosa*. Venezia: Guerigli.
- Milcent, J.-B. (1813). *Médée et Jason*. Paris: Ballard.
- Mongrédien, J. (1986). *La musique en France des Lumières au Romantisme*. Paris: Flammarion.
- Montanile, M. (2013). Il Discorso sull’indole del teatro tragico antico e moderno di Gian Rinaldo Carli. In R. Giulio (a cura di), *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico* (pp. 313–325). Napoli: Liguori.

- Piperno, F. (1995). L'opera in Italia nel secolo XVIII. In A. Basso (a cura di), *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale* (Vol. 2, pp. 97–199). Torino: Utet.
- Planelli, A. (1772). *Dell'Opera in Musica*. Napoli: Stamperia Campo.
- Ragno, T. (2004). L'infanticidio negato. Note sulla fortuna di Medea nel teatro musicale italiano del XVII secolo. *Kleos*, 8, 258–274.
- Sala di Felice, E. (1986). Vertu et bonheur à la Cour de Vienne: les livrets d'Apostolo Zeno et Pierre Métastase. In H. Plard (a cura di), *Morale et vertu au siècle des Lumières* (pp. 55–65). Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Selmi, E. (2015). Alla ricerca di una tradizione moderna: attraverso le Meropi del teatro italiano. In E. Zucchi (a cura di), «*Mai non mi diero i dei / senza un egual disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713–2013)* (pp. 15–48). Milano-Udine: Mimesis.
- Silvestri, C. (1711). *Giuvendale e Persio spiegati con la dovuta modestia in versi volgari ed illustrati con varie annotazioni*. Padova: Stamperia del Seminario.
- Simpson, E. (1652). *Chronicon historiam catholicam complectens ab exordio mundi ad nativitatem D. N. Iesu Christi*. Oxford: Robinson.
- Strozzi, G. (1639). *La Delia, ossia la Sera sposa del Sole*. Venezia: Pinelli.
- Verdile, N. (2010). Maria Carolina e la Colonia di San Leucio. In M. Maffrici (a cura di), *All'ombra della corte. Donne e potere nella Napoli borbonica (1734–1860)* (pp. 83–95). Napoli: Fridericiana.
- Wagner, M.-F. (1986). Vision métaphorique du Roi dans *La Conquête de la Toison d'or* de Pierre Corneille. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 10.2, 217–227.
- Wauters, E. (1997). Un homme de lettre engagé: Jean-Baptiste Milcent (1747–1833). In J.-P. Bertaud (a cura di), *Mélange Michel Vouelle sur la Révolution. Approches plurielles* (pp. 343–354). Paris: Société des études Robespieristes.

“DALLA PARTE DI MEDEA” ON THE FRENCH-ITALIAN MUSICAL STAGES,
FROM CICOGNINI TO MILCENT (1649–1813)

Summary

The article offers a critical analysis of non-traditional finals of Medea Myth on the Italian and French musical stages in the period between the mid-17th and the early 19th century.

Keywords: *Medea*, *Giacinto Andrea Cicognini*, *Jean Baptiste de Milcent*, *Pierre Corneille*, *European Opera Theatre*, *Onorato Balsamo*.