

# Il tema del martirio degli amanti dalla *Theodora* di Händel alla letteratura operistica ottocentesca

di Andrea Terracciano

*Ere this their Doom is past, and they are gone  
To prove, that Love is stronger far than Death.  
(Theodora, III, 7)*

Nel suo famoso saggio *Il caso Wagner* Nietzsche attacca duramente il grande operista tedesco e la sua concezione di dramma musicale. Nietzsche sostiene che la musica di Wagner è decadente, 'malata', poiché provoca nell'ascoltatore l'intorpidimento dei sensi, l'indebolimento della natura. Ad opere come *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*, *Parsifal* – le «tetraggini nordiche», come le chiamava lui – il filosofo tedesco contrappone la *Carmen* di Bizet, vista come esempio perfetto di musica serena, solare, 'mediterranea'. E all'amore profondamente idealizzato che lega i personaggi wagneriani oppone quello sensuale, carnale direi, di *Carmen* appunto. Dopo aver elogiato il capolavoro di Bizet con toni entusiastici, Nietzsche esclama soddisfatto:

Finalmente l'amore, l'amore ritradotto nella natura! Non l'amore di una 'vergine superiore'! Nessun sentimentalismo tipo Senta! Sibbene l'amore come *fatum*, come fatalità, cinico, innocente, crudele – e appunto in ciò natura! L'amore che nei suoi strumenti è guerra, nel suo fondo è l'odio mortale dei sessi!<sup>1</sup>

Com'è ben noto, a Nietzsche – che in passato era stato grande ammiratore di Wagner, ed ora si dichiara 'guarito' – non andava giù quella che potremmo definire la componente cristiana del wagnerismo. Nella musica di Wagner Nietzsche percepiva i sintomi della decadenza morale dell'occidente, della fuga dalla tragicità dell'esistenza. Nelle pagine de *Il caso Wagner* egli ironizza ripetutamente sul concetto di 'redenzione', elemento cardine della poetica wagneriana, e respinge con forza la concezione dell'amore che a quest'idea è collegata. Un amore cristianamente inteso come legame indissolubile.

Ma questa concezione non appartiene solo a Wagner. Tutta l'opera dell'Ottocento, e in special modo quella italiana, è espressione di amori idealizzati, perfetti nella loro reciprocità. Lo schema tipico di queste sto-

*Presentato dall'Istituto di Storia dell'Arte e di Estetica.*

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner*, Milano, Adelphi 1979, p. 167. La traduzione è di Ferruccio Masini.

rie, tanto caro a Verdi, prevede due amanti e un antagonista, più spesso un uomo che non una donna, che in qualche modo ostacola il felice compimento del loro amore. Non che gli amanti verdiani siano in tutto e per tutto assimilabili a quelli wagneriani, ci mancherebbe. Leonora e Manrico non assomigliano poi tanto a Tristano e Isotta. Ma c'è qualcosa di importante che accomuna queste due coppie, e questo qualcosa ha a che vedere con il concetto di 'martirio'. Il martirio di cui si parla naturalmente non è quello prettamente cristiano. Se con questo vocabolo intendiamo il sacrificio della vita a difesa della propria fede, allora per Tristano e Isotta non si può parlare di martirio. Se invece allarghiamo il significato del termine, così da comprendervi chiunque muoia per un ideale, allora l'opera romantica è piena di martiri (di solito martiri dell'amore).

Quando Nietzsche sosteneva che «gli artisti» – non solo Wagner, quindi – «misconoscono l'amore»<sup>2</sup>, si riferiva a questo genere di amore. Lo trovava falso, ipocrita, e gli preferiva quello di Carmen, che prima ama Don José, poi Escamillo, ma sempre in maniera ben poco idealizzata. Ma Nietzsche sapeva anche che «una tale concezione dell'amore [...] è rara: essa mette in risalto tra mille un'opera d'arte»<sup>3</sup>. Credo si possa definire quello di Carmen un anti-martirio. Ella non sceglie volontariamente la morte per amore, poiché non ha un amore per il quale valga la pena di morire; né pensa che dopo la vita vi sia qualcosa di meglio della vita stessa. Carmen vorrebbe vivere conservando la propria libertà individuale; questa è la sua utopia, che la gelosia di Don José renderà irrealizzabile.

Due opere entrambe celeberrime, nelle quali il legame romantico tra amore e morte assume connotati estremamente chiari, sono *Norma* (1831) e *Aida* (1871); non a caso forse l'una amatissima da Wagner, l'altra appartenente al penultimo Verdi, quando il *Tristan* è già scritto e conosciuto. Qui il martirio non è singolo, ma di coppia. Non è tanto singolare il fatto che entrambi gli amanti muoiano, giacché la letteratura operistica abbonda di casi del genere, quanto il modo in cui ciò avviene. Tutti gli appassionati di opera lirica hanno impressa nella memoria la scena conclusiva di *Norma*, quando Norma e Pollione si avviano insieme verso il rogo innalzato dai Galli. E tutti gli appassionati di opera lirica sanno che *Aida* si nasconde nella tomba dove poco dopo sarà rinchiuso Radames per morire insieme a lui. Ma nei momenti che precedono la morte questi quattro personaggi non appaiono in preda alla disperazione. Essi hanno capito che la morte è l'unica via d'uscita alle loro sofferenze.

La domanda che a questo punto è lecito porsi è: da dove proviene al melodramma questa idea di martirio? Naturalmente gli operisti di età romantica potevano trovare esempi di storie a sfondo tragico nella lettera-

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

tura o nel teatro coevi. Oppure potevano prendere spunto da autori più antichi, come Shakespeare o i classici, o dalla lunga esperienza europea del teatro a sfondo religioso e didascalico. Ma, volendo confinare il problema all'ambito del teatro musicale, ci chiediamo se esistono modelli operistici antecedenti Bellini, Verdi, Wagner, che in qualche modo anticipano alcuni tratti delle storie di martirio da loro musicate.

L'idea di cercare questi modelli nel melodramma settecentesco può sembrare bizzarra. Infatti è ben noto come nel Settecento il finale tragico sia un'autentica rarità. Ne esistono alcuni esempi dovuti a Metastasio, ma in generale si può dire che tutti i compositori d'opera di quel periodo, grandi e piccoli, rispettarono fedelmente la convenzione che prevedeva per ogni forma di dramma musicale l'obbligo del lieto fine. Mozart non fa eccezione, e neppure il 'riformatore' Gluck.

Il terzo grande operista del Settecento, Georg Friedrich Händel (1685-1759), fu il più innovativo in tal senso. Pur non essendo un teorico della riforma come Gluck, Händel era un compositore che amava sperimentare nuove soluzioni drammaturgiche. Già in alcune opere appartenenti alla fase centrale della sua parabola creativa, come *Tamerlano* (1724)<sup>4</sup>, egli aveva sperimentato delle strade alternative al canonico lieto fine. Ma la soluzione più radicale fu senza dubbio quella di *Theodora*. I due protagonisti di quest'opera, infatti, vengono condannati e giustiziati sul finire della storia, dopo aver attraversato una serie di vicissitudini poco piacevoli. Per la verità, *Theodora* non è un'opera, ma un oratorio in lingua inglese, il penultimo di Händel. Tuttavia questo non è molto importante per noi. Quasi tutti gli oratori di Händel, ma in particolare gli ultimi<sup>5</sup>, sono assimilabili al genere dell'opera per la loro natura spiccatamente drammatica<sup>6</sup>. E questo vale a maggior ragione per *Theodora*, un oratorio – come si vedrà – dall'intreccio molto 'operistico'<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> In quest'opera Bajazet, imperatore dei turchi e nemico del tirannico Tamerlano, muore poco prima della fine, ingerendo per errore il veleno destinato all'avversario. Il dramma si conclude poi con il ravvedimento *in extremis* di Tamerlano, che acconsente alle nozze tra Andronico e Astrea, figlia di Bajazet.

<sup>5</sup> Come *Semele* (1744) o *Hercules* (1745), che però sono oratori di argomento profano.

<sup>6</sup> Tra gli oratori della maturità solo *Israel in Egypt* (1739) e il *Messiah* (1742) non hanno forma drammatica. I libretti di questi due oratori non sono altro che una giustapposizione di brani presi dalla Bibbia.

<sup>7</sup> Basterebbe la presenza in *Theodora* di una scena di prigione, senza dubbio uno dei *topoi* più fortunati della storia del teatro musicale, a dar prova di ciò. Un'opera molto famosa, nella quale il tema della prigionia è molto insistito, è il *Fidelio* di Beethoven. Tra *Theodora* e *Fidelio* esistono notevoli somiglianze a livello di struttura narrativa. La triade formata da Florestano, Leonora e Pizarro (ovvero prigioniero, salvatore e tiranno) ricorda molto da vicino quella comprendente Teodora, Didimo e Valente, sia come funzione narrativa che come caratterizzazione psicologica. Inoltre alcune situazioni sceniche presenti in *Fidelio*, come il travestimento, sono parte integrante anche di *Theodora*. Nel *Singspiel* di Beethoven però, come nel libretto antecede-

La prima esecuzione di *Theodora* ebbe luogo il 16 marzo 1750, al Covent Garden di Londra<sup>8</sup>. Il libretto era opera del reverendo Thomas Morell<sup>9</sup>, che aveva già fornito ad Händel i testi per *Judas Maccabeus* (1747) e *Alexander Balus* (1748), e che sarebbe stato l'autore del libretto di *Jephtah* (1752). Il cast, notevole, annoverava tra le sue file i cantanti

dente del Bouilly, non c'è martirio. I due protagonisti non muoiono; anzi, nel finale dell'opera essi si ricongiungono, mentre il crudele Pizarro viene portato via dalle guardie. La parte conclusiva di *Fidelio*, dunque, è di segno opposto rispetto a quella dell'oratorio di Händel. Le somiglianze aumentano se circoscriviamo l'analisi (e il confronto) a quello che può essere considerato a buon diritto il momento centrale, il fulcro drammatico ed emotivo delle due opere: la scena di prigione appunto. Questo argomento è stato di recente affrontato da Angela Romagnoli in *Fra catene, fra stili, e fra veleni... ossia Della scena di prigione nell'opera italiana (1690-1724)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana 1995. La Romagnoli attraversa il percorso storico della scena di prigione nel melodramma italiano tra Sei e Settecento, con particolare attenzione al periodo a cavallo tra i due secoli, mettendone in luce situazioni tipiche ed elementi ricorrenti. Alcuni di questi (il sonno, il travestimento, la liberazione) sono presenti sia in *Theodora* che in *Fidelio*. Già lo studioso tedesco Hugo Leichtentritt, molti anni or sono, aveva notato delle sorprendenti analogie tra le scene di prigione di *Theodora* e *Fidelio* (in *Händel*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1924, pp. 513 e 515-516). Le affinità da lui scoperte sono però di carattere prettamente musicale, e non vengono inserite in un discorso più ampio, capace di mettere in relazione i fattori musicali con quelli drammaturgici. Ciò nonostante, le osservazioni di Leichtentritt sono molto stimolanti, poiché confermano la probabile esistenza di un nesso tra le due opere. I canali attraverso i quali poter entrare in contatto con la musica di Händel sicuramente non mancavano. Nella Vienna a cavallo tra Sette e Ottocento, infatti, erano numerosi i rappresentanti dell'aristocrazia appassionati di musica 'antica'. Di questi una gran parte svolgeva attività di patronato nei confronti dei compositori risiedenti nella capitale asburgica. Haydn, Mozart e Beethoven, tanto per citare i nomi più celebri, impararono a conoscere i loro più illustri predecessori grazie ad insigni esponenti dell'alta società, e soprattutto grazie alle loro vaste biblioteche private. Di particolare interesse è la figura del barone Gottfried Bernhard van Swieten (1733-1803). Mecenate, organizzatore di concerti, compositore dilettante, van Swieten contribuì enormemente alla rinascita degli interessi verso la musica di età barocca, e in particolare verso Bach e Händel. Egli occupa un ruolo importante nelle biografie di Haydn e Mozart, ma fu anche protettore di Beethoven nei suoi primi anni a Vienna. A questa eccezionale personalità della vita musicale di fine Settecento dedica ampio spazio Alberto Basso in *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei lumi*, Milano, Garzanti 1994, pp. 512-520 e 673-683.

<sup>8</sup> Tutte le notizie su *Theodora* riferite in queste pagine sono prese da *Händel-Handbuch*, II, a cura di Bernd Baselt, Kassel, Bärenreiter 1984, pp. 369 e 383-384, e soprattutto da Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London, Oxford University Press 1959, pp. 571-578, 638 e 655-656. Per gli accenni biografici su Morell, Frasi e Guadagni ho fatto riferimento anche alle relative voci del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan 2001.

<sup>9</sup> Quella di Morell (1703-1784) è una figura interessante, ancorché poco conosciuta, nel panorama letterario inglese del Settecento. Tra i suoi scritti, un commento sul *Saggio sull'intelletto umano* di Locke, un lessico di metrica greca (che rimase in uso per tutto il XIX secolo) e numerose poesie d'ispirazione religiosa. Inoltre tradusse e pubblicò le opere di Eschilo, Sofocle, Euripide, e Seneca. Come librettista non collaborò con altri compositori al di fuori di Händel. Classicista, erudito, letterato, pare fosse anche un buon organista.

italiani Giulia Frasi<sup>10</sup>, nella parte di Teodora, e Gaetano Guadagni<sup>11</sup>, in quella di Didimo. Tutto insomma lasciava presagire l'ennesimo trionfo di Händel a Londra. Si trattò invece di un totale insuccesso, uno dei pochi nella lunga e fortunata carriera teatrale del grande musicista tedesco.

Händel rispettava il parere del pubblico, ma non lo condivideva. Morell ci ha lasciato un resoconto sulla collaborazione tra lui e il compositore. Qui egli afferma che *Theodora* era, tra tutti gli oratori di sua composizione, il preferito di Händel, il quale riteneva anche che il coro *He saw the lovely Youth* (che chiude la seconda parte dell'oratorio) fosse qualitativamente superiore all'*Hallelujah* del *Messiah*. Come si spiega allora il fallimento di *Theodora*? Perché il pubblico voltò improvvisamente le spalle a un musicista che in quasi quarant'anni di permanenza a Londra aveva ottenuto una serie incredibile di successi sia nel campo dell'opera che in quello dell'oratorio?

I commentatori hanno cercato di dare delle risposte a questo interrogativo, adducendo motivazioni di carattere sia musicale che drammaturgico. *Theodora* in effetti fa storia a sé all'interno della produzione oratoriale händeliana per più di una ragione. Innanzitutto è un oratorio cristiano. A differenza degli altri drammi sacri non è tratto dall'Antico Testamento, ed è l'unico oratorio di Händel ambientato in epoca cristiana. La storia, infatti, è quella di due martiri di Antiochia, Teodora e Didimo, vissuti tra il III e il IV secolo d.C.. C'è poi la questione che riguarda Guadagni. Negli oratori in lingua inglese quello di Didimo è soltanto il secondo caso di una parte scritta per la voce di castrato, tradizionalmente associata nell'opera al ruolo dell'eroe amoroso. Ciò nonostante, *Theodora* è un dramma profondamente spirituale e intimistico, mai magniloquente, e dove i virtuosismi vocali sono quasi del tutto assenti. Questa è la grandezza e al tempo stesso la peculiarità di *Theodora*: riuscire a conciliare le intriganti peripezie del melodramma con la spiritualità dell'oratorio. E forse fu proprio questa commistione di generi a lasciare perples-

<sup>10</sup> La Frasi (not. 1742-72) era uno dei soprani preferiti dal pubblico londinese e dallo stesso Händel, il quale scrisse per lei le principali parti di soprano di *Susanna* (1749), *Solomon* (1749) e *Jephtah* (1752), oltre a quella di *Theodora* naturalmente. Cantò praticamente in tutti gli oratori inglesi di Händel, anche dopo la sua morte, oltre che nel *Lucio Vero* (1747) e nell'*Admeto* (1754).

<sup>11</sup> Guadagni (1729-1792) era il castrato più famoso di quegli anni. Giunto a Londra nel 1748, catturò subito l'attenzione di Händel, che gli affidò le parti di contralto del *Messiah* e di *Samson*, e scrisse appositamente per lui quelle di Didimo in *Theodora* e di Ercole in *The Choice of Hercules* (1751). Studiò recitazione con David Garrick a Londra e canto con Gioacchino Conti a Lisbona; si affermò poi nei teatri di tutta Europa. Ma Guadagni è noto soprattutto per essere stato il primo protagonista a Vienna dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck (1762), opera che divenne uno dei suoi cavalli di battaglia.

so il pubblico londinese. Per non parlare del finale tragico della storia, che dovette rappresentare per molti una spiacevole sorpresa<sup>12</sup>.

A noi, invece, la tragicità di *Theodora* risulta molto gradita. Forse abbiamo trovato, infatti, quello che stavamo cercando: un dramma musicale settecentesco le cui caratteristiche ricordano da vicino quelle di alcune opere liriche ben note, e sul quale vale la pena soffermarsi. Prima di fare questo però è opportuno dare qualche ragguaglio sulla vicenda che ci accingiamo a trattare, al fine di agevolare la comprensione delle osservazioni che seguiranno.

ATTO I. Nella scena d'apertura il governatore romano Valente proclama un giorno di festa in onore dell'imperatore Diocleziano; tutti quelli che si rifiuteranno di sacrificare agli dei saranno duramente puniti. Didimo, un giovane ufficiale romano convertitosi segretamente al cristianesimo, chiede libertà di coscienza per coloro che non credono agli dei romani, ma Valente implacabilmente la rifiuta. Didimo allora cerca l'appoggio di Settimio, un ufficiale suo amico; questi si dimostra comprensivo, ma afferma che i soldati devono obbedire. Nella scena successiva troviamo Teodora in un'assemblea di Cristiani; la giovane principessa è accompagnata dalla sua confidente Irene. Giunge Settimio, che su ordine di Valente arresta e conduce via Teodora, condannata a servire come prostituta nel tempio di Venere. Didimo, venuto a conoscenza dei fatti, offre la propria vita per salvare l'amata.

ATTO II. Mentre i Romani si preparano ai piaceri che li attendono, Teodora, sola nel bordello, lotta con le sue paure. Intanto Didimo confessa a Settimio di essere cristiano e innamorato di Teodora; gli chiede inoltre di poter accedere alla stanza di lei, e Settimio acconsente. Una volta entrato da Teodora, Didimo propone alla ragazza di scambiare i vestiti e fuggire. Sulle prime ella rifiuta, ma alla fine accetta l'offerta.

ATTO III. Teodora torna presso i Cristiani riuniti in preghiera, i quali si rallegrano molto nel vederla. Ben presto però si viene a sapere che Valente sta per condannare a morte Didimo e minaccia di dare la stessa sorte a Teodora. Ella allora si precipita in tribunale, tra le proteste di Irene. Lì inizia una contesa tra Teodora e Didimo: ciascuno dei due chiede di morire al posto dell'altro. Ma Valente, irritato dal loro atteggiamento, condanna a morte entrambi, e ai Cristiani non rimane che pregare Dio affinché conceda loro la stessa fede dei due martiri.

<sup>12</sup> Dice Lang, citando prima Young e poi Dean: «La scomoda insistenza sulla definitiva degenerazione dei valori cristiani in un mondo non cristiano» era imbarazzante per un pubblico che voleva grandi peana tratti dall'Antico Testamento, storie d'amore e vigorosi strombazzamenti nei cori. Tutto sembra aver concorso al fiasco di *Theodora*. Il finale tragico, al pari dell'introspezione, era insolito; e il pubblico nemmeno poteva capire un personaggio come Teodora che non "indossava l'abito di una verginità formale» (Paul Henry Lang, *Händel*, trad. Maria Delogu, Milano, Rusconi 1985, pp. 555-556).

## Le fonti

La fonte principale della *Theodora* di Händel e Morell è senza alcun dubbio il romanzo di Robert Boyle *The Martyrdom of Theodora and of Didymus* (1687)<sup>13</sup>. La struttura narrativa dei due testi è del tutto simile; i personaggi di contorno sono gli stessi: la cristiana Irene, il romano Settimio, il governatore di Antiochia<sup>14</sup>. Inoltre lo stesso Morell, nell'*Advertisement* che introduce il libretto a stampa, fa esplicitamente riferimento a Boyle<sup>15</sup>. Va da sé che il testo di Boyle, trattandosi di un romanzo, è molto più ampio e dettagliato di quello di Morell. I dialoghi, in particolare, sono spesso assai lunghi e si soffermano su questioni di carattere teologico certamente poco adatte a un libretto 'operistico', che per sua natura di azione in musica ricerca la concisione e l'efficacia drammatica. Più ancora che dalla notevolissima somiglianza dell'intreccio narrativo, la derivazione diretta del libretto di *Theodora* dal romanzo di Boyle è dimostrata dalle frequenti e sistematiche citazioni di passi del testo di Boyle. Morell raggiunge nella maggior parte dei recitativi una quasi letterale trasposizione in versi delle parti dialogate di Boyle, come ha dimostrato Dean<sup>16</sup>. Ma l'uso di citazioni 'corrette' non riguarda soltanto i recitativi. In un testo così poco narrativo come quello di Boyle – pur trattandosi di un romanzo di circa ottanta pagine, infatti, gli accadimenti sono decisamente pochi – e così carico di riflessioni di carattere etico, Morell trovò alcuni spunti interessanti da cui trarre testi per arie<sup>17</sup>.

C'è però da fare una considerazione di non poca importanza, ossia che la versione pubblicata di *The Martyrdom of Theodora and of Didymus* comprende soltanto il secondo libro, la prima parte dell'opera, manoscritta, essendo andata parzialmente perduta<sup>18</sup>. In altre parole, il ro-

<sup>13</sup> Il romanzo di Boyle è stato appena pubblicato in *The works of Robert Boyle*, XI, a cura di Michael Hunter e Edward B. Davis, London, Pickering & Chatto 2000, pp. 3-78. Le notizie qui riferite sono prese dalla nota introduttiva al romanzo.

<sup>14</sup> Il quale nell'oratorio risponde al nome di Valente, mentre nel romanzo è anonimo.

<sup>15</sup> «I believe nothing more need be mention'd to account for, or recommend the Choiche of the following Subject on this Occasion, than that the great Mr. Boyle thought it worthy his Pen» [«Io credo che nulla debba essere menzionato, per spiegare o per raccomandare la scelta del seguente soggetto in questa circostanza, più del fatto che il grande Mr. Boyle lo ritenesse degno della sua penna»]. La citazione è presa da *The works of Robert Boyle*, XI, cit., p. XIII; la traduzione è mia.

<sup>16</sup> Vedi Dean, *Handel's Dramatic Oratorios...*, cit., pp. 558-559.

<sup>17</sup> Ne sono la dimostrazione le arie *Though the Honours* (Settimio) e *The Pilgrim's Home* (Teodora), o lo splendido duetto d'addio *To thee, thou glorious Son*.

<sup>18</sup> Così almeno pensava Boyle. Per la verità, la stesura originale del romanzo di Boyle è sopravvissuta. In tempi molto recenti, infatti, è stato ritrovato un manoscritto appartenuto a John Mallet, amico di Boyle, contenente la prima versione, completa, dell'opera, ora pubblicata in *The works of Robert Boyle*, XIII, cit., pp. 3-41. Essa risale con ogni probabilità agli anni Quaranta del XVII secolo, ed è molto più con-

manzo di Boyle non comincia 'dall'inizio', ma da un punto avanzato della vicenda tradizionale. Il Capitolo I, infatti, dopo un breve accenno alla condizione miserrima in cui versa la protagonista, descrive il dialogo tra Didimo e Settimio, un soldato romano di fede pagana, ma del tutto contrario ai metodi coercitivi e violenti del presidente. Didimo cerca di convincere l'amico, posto con i suoi soldati a guardia del bordello, ad aiutarlo a liberare Teodora, lì rinchiusa. Nella *Theodora* di Händel questa situazione si ritrova, praticamente identica, in II, 3. Quello che conta è sottolineare come la fonte principale di Morell non sia una fonte 'completa'. Dean sostiene<sup>19</sup> che, per la parte dell'oratorio non coperta dal manzo di Boyle, Morell dovette fare affidamento sulla propria inventiva. Questo è senz'altro vero. Non esiste, infatti, un altro rapporto di dipendenza paragonabile a quello che Morell instaurò con Boyle. Ma è altresì vero che, nell'Europa di metà Settecento, la storia di Teodora e Didimo era conosciuta in varie versioni, diverse tra loro per epoca e per genere letterario. A completamento di questo discorso, sarà bene dunque ripercorrere brevemente le tappe della tradizione letteraria dei santi Teodora e Didimo; tradizione che prende le mosse da molto lontano.

Tra le tante storie di martiri cristiani che la tarda antichità ci ha lasciato, una racconta le vicissitudini di due giovani di Alessandria, una vergine e un soldato, i quali, vivendo in un'epoca in cui la religione ufficiale dell'Impero è ancora quella pagana, vengono perseguitati e processati a causa della loro fede cristiana. La *Passio de SS. Didymo et Theodora*<sup>20</sup> risale alla prima metà del IV secolo d.C., quando ancora le *Passiones* e gli *Acta Martyrum* avevano grande diffusione. I due protagonisti del racconto hanno sorte differenti: la giovane, rifiutando perentoriamente il sacrificio agli dei, viene condannata al *meritorium*, ma si salva grazie all'aiuto del soldato, mentre egli viene giustiziato.

Alcuni decenni dopo, Ambrogio è il primo autore noto a parlare dei

cisa della versione stampata nel 1687, anche in considerazione del fatto che copre un arco narrativo più lungo. Tuttavia, se al lettore odierno è consentito di conoscere entrambe le versioni della *Theodora* di Boyle, è invece praticamente impossibile pensare che Morell potesse far uso, nel 1749, di un testo di cui lo stesso Boyle, più di sessant'anni prima, aveva difficoltà a recuperare varie parti. Inoltre c'è da dire che *The Martyrdom of Theodora and of Didymus*, dopo la prima pubblicazione londinese, fu ristampato una prima volta nel 1703, poi di nuovo nel 1744, sempre a Londra, nell'ambito di un'edizione integrale delle opere di Boyle curata da Birch; in pratica, pochi anni prima che Händel e Morell mettessero mano alla loro *Theodora*. In altre parole, è assai verosimile che l'incontro tra Morell e Boyle sia avvenuto proprio grazie all'edizione del 1744, la più vicina nel tempo.

<sup>19</sup> Vedi Dean, *Handel's Dramatic Oratorios...*, cit., p. 558.

<sup>20</sup> La *Passio*, che è stata ampiamente studiata dal Franchi de' Cavalieri, è conosciuta in due versioni, greca e latina. Sono entrambe pubblicate in *Acta Sanctorum Aprilis*, III, Bruxelles, Culture et Civilisation 1968, pp. 63-65 e 572-575.

due santi nel secondo libro del *De Virginibus*, suo primo scritto sul tema della verginità<sup>21</sup>, datato al 377. La vicenda, per la verità, viene qui ambientata ad Antiochia e non ad Alessandria, e l'autore non fa mai il nome dei protagonisti del suo *exemplum*. Tuttavia le linee principali del racconto ci sono tutte, e le corrispondenze con la *Passio* sono molte, talvolta quasi letterali<sup>22</sup>. In entrambi i testi la vergine (Teodora nella *Passio*) viene condannata e portata al lupanare, per essere poi liberata da un soldato cristiano (Didimo nella *Passio*) grazie a un ingegnoso stratagemma (i due si scambiano i vestiti); il soldato prende così il suo posto e viene a sua volta condannato a morte. Ambrogio aggiunge però un'appendice importante al racconto: la vergine raggiunge il soldato sul luogo del supplizio, dove i due si contendono la palma del martirio, prima di essere entrambi condannati a morte. Ci troviamo dunque di fronte a un doppio martirio. Oggi nessuno dubita più del fatto che l'anonima vergine antiochena altri non sia se non la Teodora d'Alessandria di cui parlava la *Passio* veterocristiana<sup>23</sup>. Ciò nonostante, l'aggiunta del *De Virginibus* rimane un fatto rilevante, soprattutto per le conseguenze che da essa derivano. Il ritorno della vergine dal soldato, infatti, contiene i presupposti per l'introduzione della componente erotica nella vicenda di Teodora e Didimo. Ma perché si arrivi a questo dovrà passare parecchio tempo.

Nel Medioevo di Teodora e Didimo non si perdono le tracce. Particolarmente importante per il prosieguo della tradizione è il racconto dell'agiografo bizantino Simeone Metafraste (X sec.), la cui fonte è palesemente la *Passio*. È persino limitativo parlare di somiglianze tra i due testi, dato che Metafraste ripete pedissequamente, frase dopo frase, il contenuto della sua fonte, limitandosi a pochi e non significativi cambiamenti. Egli dà però le coordinate temporali della storia – cosa che non avviene invece nella *Passio* – facendo da subito riferimento agli imperatori Diocleziano e Massimiano e al governatore di Alessandria Eustrazio<sup>24</sup>. Prima del Metafraste, già Adone (m. 875) aveva narrato la vita di santa

<sup>21</sup> Si tratta di un tema particolarmente caro ad Ambrogio. Tra gli altri scritti specificamente dedicati a questo argomento vanno ricordati almeno il *De Virginitate*, l'*Exhortatio Virginitatis* e il *De Institutione Virginis*.

<sup>22</sup> Vedi *Tutte le opere di sant'Ambrogio*, XIV: *Verginità e vedovanza*, 1, a cura di Franco Gori, Milano, Biblioteca Ambrosiana 1989, pp. 84-85. L'*exemplum* che ci riguarda, nella traduzione di Gori, è alle pp. 183-195.

<sup>23</sup> Furono i bollandisti a negare tale corrispondenza, ritenendo improbabile che Ambrogio (o un copista) sia incorso in un *lapsus* (*Antiochia* per *Alessandria*). Vedi in proposito *Acta SS. Aprilis*, III, cit., p. 572. Quella dell'errore di copiatura rimane però la spiegazione più verosimile.

<sup>24</sup> La politica repressiva di Diocleziano iniziò nel 303, quando, di fronte all'opposizione suscitata dal suo rilancio del carattere divino dell'imperatore, emanò una serie di editti di persecuzione contro i cristiani. In quegli anni il pretore della città di Alessandria era un certo Eustrazio Procolo. Nel 305 Diocleziano depose il potere assieme a Massimiano a favore dei cesari Galerio e Costanzo.

Teodora vergine, che si ritrova, nel Cinquecento, negli *Annales ecclesiastici* del Baronio e nei martirologi del Lippomano e del Surio<sup>25</sup>, che contribuirono alla sia pur limitata notorietà di Teodora e Didimo.

I due santi conoscono il loro momento di gloria tra il XVI e il XVIII secolo, quando escono dagli angusti confini delle raccolte agiografiche per diventare personaggi letterari. In epoca moderna, infatti, molti hanno ripreso la storia di Teodora, in campo sia letterario che, soprattutto, drammatico e melodrammatico<sup>26</sup>. Anche Corneille comporrà nel 1645 la *Théodore*<sup>27</sup>, che fu peraltro il suo primo insuccesso. Inoltre è giunto sino a noi un libretto di Rospigliosi per il dramma musicale *Santi Didimo e Teodora* (1635)<sup>28</sup>, di autore anonimo per quanto riguarda la musi-

<sup>25</sup> I testi di Metafraste e di Ambrogio sono riportati dal Marty-Laveaux in *Oeuvres de P. Corneille*, V, Paris, Hachette 1862, pp. 103-111, come appendici alla tragedia *Théodore vierge et martyre*. Entrambi i brani sono tratti dalla raccolta *De probatis vitis sanctorum* dell'agiografo tedesco Lorenzo Surio (Lorenz Sauer, 1522-1578).

<sup>26</sup> Ci sono rimaste due sacre rappresentazioni cinquecentesche, una *Santa Teodora* anonima e la *Teodora* di Flaminio Malaguzzi (1578); e due tragedie seicentesche, la *Teodora d'Alessandria* di Agostino Faustini (1613) e la *Santa Teodora* di Girolamo Bartolomei Smeducci (1632).

<sup>27</sup> Nell'*Advertisement* Morell cita la tragedia francese *Théodore vierge et martyre*, sia pur omettendo il nome dell'autore. Non bisogna tuttavia cedere alla tentazione di credere che il dramma di Corneille possa aver rappresentato per Morell una sorta di modello secondario complementare a Boyle. È vero, in *Theodora* si riscontrano alcune tracce del dramma di Corneille, come la ripresa del nome del governatore di Antiochia. Tuttavia, come ha osservato Dean (*Handel's Dramatic Oratorios...*, cit., p. 559), le somiglianze tra il testo di Morell e quello di Corneille rimangono a livello di superficie. La tragedia di Corneille rappresenta un caso particolare all'interno del *corpus* di scritti dedicato alla vergine Teodora. I momenti caratterizzanti la vicenda ci sono tutti: il rifiuto di sacrificare agli dei pagani, la reclusione nel bordello, il travestimento e la fuga, il ritorno di Teodora, il duplice martirio finale. Ma l'intreccio è in realtà molto diverso da quello abituale. Nel dramma di Corneille il conflitto centrale, del quale non c'è traccia in Boyle o Morell, è tra il figlio di Valente Placido e la sua matrigna Marcella, riguardo al rifiuto di Placido (che è innamorato di Teodora) di sposare la figlia di Marcella. Valente è un debole di carattere, totalmente sottomesso a sua moglie. Ma, soprattutto, Didimo non appare prima della fine dell'Atto IV, e non può quindi essere considerato un protagonista della storia. Anche il martirio dei due giovani cristiani presenta i caratteri dell'originalità. Non è infatti Valente a condannare a morte Teodora e Didimo; è Marcella, desiderosa di vendetta, a ucciderli con le proprie mani. In altre parole, è come se il nucleo narrativo tradizionale fosse inglobato da un'altra storia, che fa da cornice ad esso. Il personaggio della vergine cristiana fa da *trait d'union* tra le due storie, quella preesistente e quella nata dalla fantasia di Corneille. Si può dunque concludere che la dipendenza di Morell da Corneille vale soltanto in misura limitata. L'unica traduzione italiana moderna della *Théodore* è quella di Maria Ortiz pubblicata in Pierre Corneille, *Teatro*, II, Firenze, Sansoni 1964, pp. 81-139.

<sup>28</sup> Conosciuto anche con i titoli *Rappresentazione dei Santi Didimo e Teodora* e *Santa Teodora*. Non è da escludere che Händel o il suo librettista abbiano conosciuto anche questa versione della leggenda dei due martiri, per quanto il confronto tra i testi di Morell e Rospigliosi non sembri incoraggiare questa ipotesi. Gli aspetti secondari dell'intreccio, infatti, sono totalmente differenti. Nel melodramma di Rospigli-

ca. Se Corneille colloca la vicenda ad Antiochia, come fa Ambrogio, Rospigliosi, fedele in questo alla *Passio*, ambienta la sua *Santa Teodora* ad Alessandria d'Egitto, nel 304 d.C.. Una novità importante, rispetto ai testi antichi, accomuna però i drammi di Corneille e Rospigliosi: Didimo ora non è più soltanto un soldato di fede cristiana che salva la vergine imprigionata nel lupanare, ma è un innamorato. Didimo ama Teodora, sia pure di un amore virtuoso, e la libera non solo al fine di ottenere la corona del martirio, ovvero la salvezza eterna, ma anche e soprattutto per salvare la sua castità. La stessa conversione di Didimo al cristianesimo è da attribuire alla benefica influenza esercitata dalla fanciulla su di lui. Si tratta – come si diceva – di un'importante novità. Infatti sia nella *Passio* che nel *De Virginibus* l'amore di Didimo per Teodora non compare. I due, a quanto si intuisce, neppure si conoscono. In epoca moderna, dunque, «il dramma [...] si stempera con concessioni ai martiri del tutto nuove rispetto alla leggenda religiosa»<sup>29</sup>. Boyle dichiara, nella prefazione al romanzo, di aver incontrato per la prima volta la storia sfogliando un martirologio. Ma è assai probabile che lo scienziato-letterato irlandese conoscesse anche la tragedia di Corneille, dalla quale recupera non solo l'ambientazione antiochena e il finale col doppio martirio, ma anche la tematica erotica. Tutti aspetti della vicenda che ritroveremo poi nell'oratorio che è al centro del nostro interesse. In questo modo, attraverso vari passaggi e modificazioni, la leggenda di due martiri cristiani è giunta ad ispirare la musica di un compositore geniale e versatile come Händel.

#### *Ripartire da Händel: Theodora come tragedia musicale dell'amore*

Nel melodramma del Settecento, anche in quello di argomento serio, il lieto fine è praticamente un obbligo al quale il compositore deve sottostare. Negli intrecci tipici dell'opera seria non mancano certo episodi dolorosi, anche di morte, ma è raro che spetti una sorte tragica all'eroe o agli eroi della storia. *Theodora*, da questo punto di vista, è in controtendenza. Non uno, ma addirittura tutti e due i protagonisti muoiono, vittime del potere dispotico del governatore. Questo doppio martirio non avviene in due tempi separati. Teodora e Didimo muoiono insieme, o quantomeno escono di scena insieme, andando incontro al medesimo supplizio.

Ho definito 'operistica' la situazione nella quale un uomo e una don-

giosi figurano personaggi, come la madre di Teodora o il padre di Didimo, assenti nel nostro oratorio, e notevole spazio hanno i personaggi allegorici (Ricchezza, Piacere, Ozio, Vanità). Il testo di questo libretto in Giulio Rospigliosi, *Melodrammi sacri*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino 1999, pp. 7-70.

<sup>29</sup> Rosella Cristofori, *Le opere teatrali di Giulio Cesare Rospigliosi*, in *Studi Romani* XXVII, 3, Roma, Istituto di Studi Romani 1979, p. 309 n. 28.

na, uniti da un legame affettivo, trovano una morte ingiusta e crudele a causa di una terza persona. Occorre però fare una precisazione. Questa situazione non è tipica tanto dell'opera seria settecentesca, che predilige appunto il lieto fine, quanto dell'opera romantica ottocentesca. Nell'Ottocento, infatti, si diffondono anche nell'ambito del teatro musicale nuove tendenze estetiche. L'epilogo tragico si afferma con forza, mentre il tenore prende il posto del contralto nella raffigurazione dell'eroe maschile. Le modalità della tragedia, che generalmente coinvolge la coppia degli innamorati, sono varie. Quella che ci interessa non è certo tra le più diffuse, ma è proprio la sua rarità a renderla particolarmente interessante. Essa, infatti, richiama subito alla mente due opere celeberrime, entrambe di autore italiano. Sto parlando di *Norma*, di Vincenzo Bellini, e di *Aida*, di Giuseppe Verdi.

La parte finale di *Theodora* è quindi di stampo operistico, ma lo è soprattutto in prospettiva. Il penultimo oratorio di Händel potrebbe avere fissato un modello ripreso alcuni decenni più tardi in un genere diverso ma affine. Sia *Norma* che *Aida* possiedono i requisiti giusti per essere considerate 'ripresе' di questo modello. L'una e l'altra opera presentano un finale tragico, ma questo naturalmente sarebbe troppo poco. Quello che mi preme sottolineare, invece, è che in entrambe la tragicità si esplicita nella morte di tutti e due i protagonisti, l'uomo e la donna, che, come quasi sempre avviene in questi casi, si amano. Sia in *Norma* che in *Aida* i due amanti protagonisti muoiono insieme. Questa è, a mio avviso, una considerazione di fondamentale importanza in questo contesto, dato che permette da sola di distinguere questi due melodrammi da tutti quelli citati in precedenza. Ma si può andare oltre. Non solo *Norma* e *Pollione*, come *Aida* e *Radames*, muoiono congiuntamente, ma muoiono in seguito a una condanna, che, almeno nel primo caso, riguarda entrambi. E questa condanna è per buona parte la conseguenza dell'appartenenza a due popoli diversi e in conflitto. Se ora torniamo a concentrarci sull'oratorio che è al centro di questo lavoro, vediamo con soddisfazione che le considerazioni fatte a proposito di *Norma* e *Aida* valgono anche per la *Theodora* di Händel. Ripensiamo alla parte conclusiva della storia (III, 4-6). Didimo è sotto processo, alla presenza di Valente, e rischia la condanna a morte. Soprraggiunge Teodora, che chiede la morte per sé e la libertà per Didimo. Inizia una vera e propria 'gara' per il martirio. Poi Valente emette la sentenza di morte per entrambi. I due si incamminano insieme verso il patibolo, scortati dalle guardie. Come accade ai protagonisti di *Norma* e di *Aida*, anche Teodora e Didimo sono vittime di una condanna che agli occhi dello spettatore non può che apparire ingiusta; e il loro martirio pone fine tragicamente alla vicenda. Mi pare ci siano quindi le condizioni per cercare di stabilire una connessione tra un oratorio a lungo dimenticato e tuttora poco noto al grande pubblico e due opere al contrario popolarissime. Connessione

che difficilmente potrà essere trovata in un rapporto di derivazione diretta tra il libretto di Morell e quelli di Romani e Ghislanzoni, ma che potrebbe avvenire a livello più sotterraneo. Rimane il fatto che i drammi musicali che si concludono alla maniera di *Theodora* sono assai pochi, e nessuno di questi è antecedente all'oratorio di Händel. Oltre a *Norma* e ad *Aida*, si potrebbero menzionare *Poliuto* (1838) e *Andrea Chénier* (1896)<sup>30</sup>; senza dimenticare, fuori dall'Italia, la *Chovanščina* dell'anti-occidentalista Musorgskij<sup>31</sup>. Tutte opere nelle quali torna la rappresentazione del martirio come estrema difesa di un ideale etico. *Theodora* potrebbe quindi aver rappresentato l'origine di uno schema drammatico che avrà maggior fortuna nell'Ottocento, e che da ora in avanti chiameremo 'martirio degli amanti'.

### Uno sguardo a *Norma*...

Date queste premesse, è bene procedere con uno studio più minuzioso delle scene finali dei due melodrammi che sono oggetto del nostro interesse. Potranno forse affiorare nuovi suggestivi elementi di somiglianza con la scena del martirio di *Theodora*. Cominciamo con *Norma*.

La storia di *Norma* è nota a tutti gli appassionati di opera lirica. Essa si svolge nelle Gallie, all'epoca dell'invasione romana, e ha per soggetto la passione di Norma, sacerdotessa dei druidi, per il proconsole romano Pollione, dal quale ha avuto due figli. Pollione, che non ama più Norma, vorrebbe lasciarla per Adalgisa (sacerdotessa anch'ella), della quale è segretamente innamorato, tanto che vorrebbe portarla con sé a Roma. La situazione è quindi quella del triangolo amoroso, assai diffusa nella letteratura operistica, ma che ha ben poco a che vedere con il genere dell'oratorio. È nell'ultima parte del dramma che le analogie tra *Norma* e *Theodora* diventano forti ed evidenti. Le ultime scene di *Norma* preparano infatti la strada al martirio dei due amanti. In esse prende corpo la tragedia. Lo stesso avviene in *Theodora*, e con modalità simili. Nel melodramma di Bellini e Romani, a dire il vero, non c'è un giudice o un governatore che emette la sentenza; è l'intero Coro dei Galli a de-

<sup>30</sup> Nell'opera di Donizetti *Poliuto* viene condannato a morte in quanto cristiano, e la moglie Paolina decide di dividerne la sorte. Similmente, nel melodramma di Giordano *Maddalena* si sostituisce ad una prigioniera per poter morire assieme all'amato Andrea, rivoluzionario deluso. Addirittura palesi sono le analogie tra *Theodora* e *Poliuto*, se consideriamo che l'azione di quest'ultimo si svolge nella tarda antichità romana e che i protagonisti sono due cristiani.

<sup>31</sup> Benché si tratti di un'opera molto distante dalla tradizione italiana, l'epilogo di *Chovanščina* ricorda sorprendentemente quello di *Norma*. Anche qui la vicenda si conclude con un rogo, sul quale Marfa trascina con sé l'ex-amante Andrej Chovan-skij, di cui è ancora innamorata. Ma nella *Chovanščina* i due amanti non muoiono da soli. Tutti i Vecchi Credenti si immolano sul rogo per testimoniare la loro fede.

cretare la condanna a morte sia di Norma che di Pollione. Non c'è quindi nemmeno un vero e proprio processo, come in *Theodora* o in *Aida*; la punizione per chi ha ingannato il popolo gallico o profanato i suoi dèi appare un fatto scontato. Però lo schema drammatico che conclude le due opere è davvero molto simile. L'eroe maschile viene fatto prigioniero e condannato. L'elemento femminile della coppia 'raggiunge' poi il compagno, condividendone la sorte. In *Theodora* il congiungimento è reale, in *Norma* solo ideale, visto che Norma è già in scena quando Pollione viene condotto in catene. Ma ciò che colpisce è che sia Teodora che Norma si mettono volontariamente nelle mani del carnefice, aggiungendosi di fatto ai loro compagni già destinati alla morte.

Le somiglianze tra gli epiloghi delle due opere, poi, sono addirittura lampanti. Qualunque buon conoscitore di *Norma* non può che rimanere colpito dall'uscita di scena di Teodora e Didimo, che richiama da vicino l'immagine di Norma e Pollione che, fianco a fianco, si avviano verso il rogo. Se teniamo conto soltanto degli elementi essenziali del testo – 'cardinali', verrebbe da dire, anticipando quanto seguirà tra breve – possiamo dire che *Theodora* e *Norma* hanno lo stesso finale.

Se andiamo a scavare più in profondità, scopriamo un altro dato interessante, che riguarda proprio le ultime battute dell'opera, quando Norma e Pollione pronunciano insieme queste parole:

Là più puro, là più santo  
Incomincia eterno amor.

«Là» è naturalmente il cielo, la vita ultraterrena, mentre l'amore che unirà i due dopo la morte è definito con tre aggettivi: «puro», «santo» ed «eterno». Anche nel duetto conclusivo di *Theodora* (III, 6) si fa riferimento a un «pure Desire»:

Thither let our Hearts aspire.  
Objects pure of pure Desire,  
Still increasing,  
Ever pleasing,  
Wake the Song, and tune the Lyre,  
Of the blissful holy Choir.

L'idea di eternità, poi, contrapposta alla caducità della vita terrena, è presente lungo tutto l'arco dell'oratorio. Ora scopriamo che questa stessa idea, questa stessa contrapposizione, appartiene anche a *Norma*, sebbene solo accennata nel finale. Come Teodora e Didimo, Norma e Pollione cercano in cielo quella felicità che non hanno trovato in terra; cercano una compensazione per le loro sofferenze. Non importa che siano pagani e non cristiani. Nelle ultime parole da loro pronunciate Norma e Pollione condividono con Teodora e Didimo l'attesa di un mondo migliore.

... e uno ad *Aida*

Spostiamo ora la nostra attenzione su un'altra scena di martirio, quella dell'*Aida* di Verdi, seguendo lo stesso metodo adottato per *Norma*. Partiamo quindi dall'intreccio di *Aida*, che, come tutti sanno, è ambientato nell'antico Egitto, all'epoca dei faraoni. Esso racconta dell'amore tra Radames, capitano delle guardie egizie, e la schiava etiopie Aida. Si tratta naturalmente di un amore contrastato; i due giovani appartengono infatti a popoli diversi e in conflitto. Non solo: anche Amneris, figlia del Re, ama Radames, senza esserne corrisposta. Dunque, anche se la vicenda si svolge parecchi secoli prima rispetto a *Norma*, e a dispetto del fatto che vi siano coinvolte popolazioni diverse, la situazione di fondo è la stessa, quella del triangolo amoroso. E come per il melodramma di Bellini e Romani, anche in questo caso bisogna aspettare il finale per riuscire a cogliere le somiglianze più notevoli con la *Theodora* di Händel e Morell. Ancora una volta ci troviamo di fronte alla situazione che ormai ben conosciamo: i due amanti, ingiustamente condannati, muoiono mano nella mano. Per la verità, in *Aida* la condanna riguarda Radames soltanto, e non la protagonista. Aida, infatti, non viene giudicata dai sacerdoti, né viene emessa alcuna sentenza contro di lei. Ella sceglie di sua iniziativa di condividere il supplizio con l'uomo che ama. Tuttavia Aida è martire né più né meno che Teodora o Norma. Come loro preferisce morire piuttosto che vivere in quella «valle di pianti» che è la Terra. Come loro è portata ad idealizzare la morte, nella convinzione che essa sia solo il passaggio verso un luogo dove «ogni affanno cessa». È notevole anzi che nella scena finale di *Aida* venga rispettato lo schema secondo cui il componente femminile della coppia raggiunge quello maschile sul luogo del martirio. Aida non si presenta dinanzi ai giudici e, come abbiamo detto, non subisce alcuna condanna; ella 'raggiunge' Radames direttamente nella tomba<sup>32</sup>. La sua apparizione nel sotterraneo si configura comunque come un colpo di scena, esattamente come l'irruzione di Teodora nel palazzo del governatore o come la rivelazione-shock di Norma. Ma il comportamento dell'eroina verdiana ricorda più da vicino quello di Teodora. Come lei, infatti, anche Aida è stata 'liberata' da Radames; non da una prigione, o da un lupanare, ma dalla condizione di schiavitù in cui versava. Potrebbe fuggire, tornarsene a casa sua in Etiopia. Potrebbe insomma scegliere la vita. Invece sceglie la morte, proprio come Teodora. A Radames e a Didimo non resta che prendere atto di questa decisione. Il loro sacrificio è stato vanificato, è vero, ma una ricompensa più grande attende in cielo le due coppie.

Nel complesso, mi pare che le somiglianze tra la parte conclusiva di

<sup>32</sup> In realtà lo anticipa; ma la decisione di nascondersi nel sotterraneo è una conseguenza dell'esito del processo.

*Aida* e quella di *Theodora* siano ancora più evidenti rispetto a quanto visto a proposito di *Norma*. La sequenza degli eventi è praticamente identica: il protagonista maschile viene dapprima catturato, poi processato, infine condannato a morte; a questo punto la protagonista femminile si aggiunge volontariamente al martirio del compagno, morendo al suo fianco. Questa stessa sequenza appartiene anche a *Poliuto* e ad *Andrea Chénier*. Cambiano naturalmente le motivazioni della condanna, come, del resto, le modalità del martirio. Ma, come ci insegna Propp, 'motivazioni' e 'attributi' non contano quando si va alla ricerca della *fabula* di un testo.

È bene fare attenzione anche a ciò che dice Aida poco prima di abbandonarsi tra le braccia di Radames per duettare con lui:

Su noi già il ciel dischiudesi...  
Ivi ogni affanno cessa...  
Ivi comincia l'estasi  
D'un immortale amor.

In *Norma* si parlava di «eterno amor»; qui l'amore che viene dopo la morte è detto «immortale». Più in generale, ritorna in questi versi quell'attesa di un mondo migliore, quell'atteggiamento rassegnato ma sereno di fronte alla morte che già abbiamo ravvisato negli amanti belliniani e, prima ancora, nei martiri händeliani. Ciò che ella dice a Radames è molto simile nella sostanza al breve discorso di Didimo nell'aria *Stream of Pleasure*<sup>33</sup>, dove egli parla del Paradiso rivolto alla compagna:

Streams of Pleasure ever flowing,  
Fruits ambrosial ever growing,  
Golden Thrones,  
Starry Crowns,  
Are the Triumphs of the Blest.  
When from Life's dull Labour free,  
Clad with Immortality,  
They enjoy a lasting Rest.

In entrambi i casi la descrizione degli «eterni gaudii» precede immediatamente il duetto conclusivo, che, sia in *Aida* che in *Theodora*, non fa che ribadire i concetti già espressi.

<sup>33</sup> L'aria di Didimo forma col duetto *Thither let our Hearts aspire* un unico pezzo musicale. Dean (*Handel's Dramatic Oratorios...*, cit., p. 570) riferisce che *Stream of Pleasure* era stata originariamente concepita come un'aria col *da capo*, separata quindi dal duetto. Successivamente Händel tolse il *da capo* e procedette alla fusione dei due brani.

*Conclusioni: all'inizio fu Händel?*

Mi pare che a questo punto sia possibile trarre alcune conclusioni riguardo sia alla *Theodora* di Händel che al tema del martirio degli amanti. L'obiettivo iniziale – si ricorderà – era quello di far emergere alcuni tratti drammatici che legano la *Theodora* di Händel a due famosi melodrammi italiani, ad essa posteriori. Partendo da Bellini e da Verdi siamo risaliti all'oggetto principale di questo lavoro, riscontrando numerose affinità non solo tra *Norma* e *Aida*, ma anche, ed è quello che più ci interessa, tra le due opere in esame e l'oratorio händeliano. Se ora accettiamo l'idea che queste affinità non siano casuali, significa forse che abbiamo trovato il modello al quale le due opere citate si rifanno. Il debito – come è stato detto – riguarderebbe soprattutto la parte conclusiva della storia, il suo tragico scioglimento. Sarebbe inutile, oltre che assai complicato, andare alla ricerca dei canali attraverso i quali il modello è giunto sino alle sue 'imitazioni'. Il libretto di Ghislanzoni fu sicuramente il prodotto di fonti diverse<sup>34</sup>, e lo stesso si deve dire di quello di Romani<sup>35</sup>. Conviene invece cercare di dare una formulazione definitiva dell'insieme di elementi narrativi e scenici che compongono la situazione che abbiamo chiamato 'martirio degli amanti'. Per fare questo è utile seguire la strada tracciata da studiosi come Propp, Barthes, Segre, nei loro saggi dedicati all'analisi del racconto. Nelle prossime righe l'oggetto del nostro interesse non saranno più i versi di Morell, e neppure Teodora e Didimo in quanto personaggi di una determinata vicenda. Quello che cercherò di fare è individuare qualcosa di più profondo, ovvero la *fabula* sottostante alla *Theodora* di Morell ed Händel.

La *fabula*, nelle parole di Cesare Segre<sup>36</sup>, consiste negli «elementi cardinali» del testo preso in considerazione «riordinati in ordine logico e cronologico»<sup>37</sup>. Gli 'elementi cardinali' comprendono tutto ciò che è ve-

<sup>34</sup> Parlare di Ghislanzoni come del librettista di *Aida* non è del tutto esatto. Egli non fece altro che tradurre e mettere in versi il testo in prosa francese scritto da Camille Du Locle (il librettista del *Don Carlos*), il quale a sua volta si era rifatto a un soggetto dell'egittologo Auguste Mariette. L'idea della scena finale articolata su due piani fu invece dello stesso Verdi.

<sup>35</sup> Il libretto di *Norma* è tratto dalla tragedia omonima di Alexandre Soumet, data a Parigi nel 1831. Ma nella trasposizione Romani tenne conto anche di altre fonti, con particolare attenzione a musicisti come Cherubini, Spontini, Mayr, che avevano composto melodrammi affini. Soprattutto Romani modificò sostanzialmente lo scioglimento della storia. Nel finale della tragedia, infatti, Norma va incontro alla morte trascinandosi con sé i due figli avuti dalla relazione con Pollione. Se ne deduce che l'idea del martirio dei due amanti fu presa altrove.

<sup>36</sup> Segre, in un saggio pubblicato all'inizio del volume *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi 1974, propone la seguente quadripartizione: (1) discorso; (2) intreccio; (3) *fabula*; (4) modello narrativo (pp. 14 sgg.). Nell'intenzione dell'autore essa consentirebbe un'analisi completa della struttura del racconto.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 4.

ramente sostanziale ai fini del racconto, ed escludono invece le qualità 'episodiche' del testo. Usando la terminologia di Propp, possiamo dire che la formulazione fabulare non prende in considerazione le 'motivazioni' e gli 'attributi' dei personaggi, che sono variabili. I personaggi contano solo in quanto funzioni, che sono invariabili<sup>38</sup>. Proviamo quindi a pensare a Teodora, a Didimo e a tutti gli altri personaggi del nostro oratorio in modo nuovo, spogliandoli cioè del loro ruolo sociale, delle loro convinzioni religiose, delle loro relazioni di affetti e persino del loro sesso. Proviamo altresì a togliere dall'intreccio di Morell ogni connotazione spazio-temporale. In questo modo, riducendo i personaggi del dramma a mere funzioni narrative (che indicheremo con delle lettere), otterremo per l'appunto una *fabula*, che dovrà essere quanto più possibile generale<sup>39</sup>, in modo cioè da poter andar bene per tutte e tre le opere che stiamo trattando. L'obiettivo è portare alla luce gli elementi essenziali, 'costruttivi', di questi tre testi drammatici. La formulazione potrebbe essere questa:

«A e B appartengono a comunità diverse e ostili tra loro, e sono uniti da un legame affettivo. Dopo una serie di vicissitudini B viene fatto prigioniero e condannato a morte da C. A rinuncia alla propria libertà e decide di morire accanto a B».

Proseguendo in questo tipo di analisi testuale, possiamo anche dare un nome ad ogni funzione, esplicitandone così la relativa sfera d'azione. A appartiene senz'altro alla sfera d'azione dell'eroe, e C a quella dell'antagonista. B può essere considerato un 'eroe secondario'<sup>40</sup> (secondario non per un minor eroismo delle sue azioni, ma per la minore centralità nell'ambito della *fabula*). Naturalmente A si identifica con Teodora, Norma e Aida; B con Didimo, Pollione e Radames. La funzione C corrisponde senza dubbio al Valente di Händel e Morell, mentre in *Norma* e in *Aida* non trova realizzazione in un singolo personaggio. Sono rispettivamente i guerrieri galli e i sacerdoti egizi a decretare la morte dei compagni traditori.

Il tema del tradimento verso la patria accomuna le opere di Händel, Bellini e Verdi. In *Theodora* e in *Aida* è l'eroe maschile (B) a subire il

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 10-13. Ma Segre si rifà ampiamente a Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi 1966.

<sup>39</sup> Volendo seguire fino in fondo la quadripartizione di Segre dovremmo a questo punto parlare di 'modello narrativo' più che di *fabula*, «essendo il modello la forma più generale in cui un racconto può essere esposto mantenendo l'ordine e la natura delle sue connessioni» (*Le strutture...*, cit., p. 15). Altri studiosi (Doležel, Genot), come osserva lo stesso Segre, non distinguono invece tra *fabula* e modello narrativo.

<sup>40</sup> Questo tipo di terminologia, di derivazione proppiana, è mutuata dal saggio di Cesare Questa *Il ratto dal serraglio*, Urbino, Quattroventi 1997, p. 18 sgg.

processo. In *Norma*, invece, la stessa protagonista confessa la sua colpa, firmando in questo modo la sua condanna a morte. La colpa di Norma, come di Didimo e di Radames, è quella di aver tradito il proprio popolo, le sue leggi, i suoi dei. Ognuno di essi finisce per favorire la fazione nemica, non importa se volontariamente o meno. Così facendo, questi personaggi si autoescludono dalla loro comunità di appartenenza, con le conseguenze che sappiamo.

Quanto appena detto ci permette di introdurre un'altra considerazione. Tutte e tre le opere di cui ci stiamo occupando raccontano storie che si sviluppano sullo sfondo politico di due comunità contrapposte. Non necessariamente due popoli, dato che in *Theodora* lo scontro non avviene tanto tra romani e siriani, quanto tra pagani e cristiani. Sempre però due 'partiti' in lotta tra loro, la cui conflittualità finisce per ripercuotersi negativamente sui protagonisti dei tre drammi. Pollione non può amare liberamente né Norma né Adalgisa, poiché esse appartengono ad una popolazione nemica. Anche l'amore tra Aida e Radames è ostacolato da questioni politiche. Per *Theodora* la questione è un po' diversa. Qui la diversità etnica tra Didimo e Teodora non rappresenta di per sé un ostacolo ai loro rapporti affettivi. La persecuzione dei romani non è diretta verso un popolo, ma verso una setta religiosa, quella cristiana. Il Didimo di Morell – a differenza di quello di Boyle<sup>41</sup> – è romano e cristiano insieme. Egli appartiene contemporaneamente a due diverse culture, e da qui ha origine la tensione psicologica del personaggio. In questo Didimo è diverso da Pollione, ad esempio, che ama una donna gallica pur rimanendo in tutto e per tutto un romano. Mi pare comunque che siamo di fronte a un nuovo interessante elemento di continuità tra Händel e gli operisti italiani. Caratteristica comune di questi melodrammi è l'intrecciarsi della sfera pubblica con quella privata. I personaggi di *Theodora*, *Norma* e *Aida* vivono le loro vicende personali sullo sfondo di avvenimenti più grandi di loro, che ne condizionano inevitabilmente le sorti.

Altra caratteristica comune, la più astratta ma forse anche la più importante, è il fatto che i protagonisti di queste tre opere muoiono tutti per un ideale. Teodora e Didimo hanno una fede religiosa per cui vale la pena morire, ma anche un casto legame amoroso impossibile da coltivare in un mondo così ostile. Norma sceglie di morire quando comprende che il suo sogno d'amore si è infranto per sempre, e così facendo ritrova, anche se solo per pochi istanti, il suo Pollione. E anche Aida muore inseguendo il sogno di un amore perfetto ma irrealizzabile su

<sup>41</sup> Nel romanzo di Boyle Didimo è un siriano che in passato ha servito nell'esercito romano. L'idea di un Didimo romano, sia stata di Morell o di Händel, è uno degli apporti più significativi rispetto alla fonte. Vedi in proposito Dean, *Handel's Dramatic Oratorios...*, cit., p. 561.

questa terra. Ecco perché questi personaggi sono dei martiri: essi vivono in un mondo che rende impossibile il conseguimento del loro ideale, senza il quale la vita diventa invivibile. La morte, sembrano dirci, è meglio di una vita senza amore. Da qui deriva quella concezione della morte altamente idealizzata di cui Didimo si fa portavoce quando, nel momento dell'addio, contrappone le fatiche terrene al «riposo eterno». Va detto peraltro che questa stessa concezione si ritrova non solo in *Norma* e *Aida*, ma in un numero imprecisato di melodrammi ottocenteschi, italiani e non. È la situazione tipica dell'amore romantico, che, in quanto amore impossibile e quindi destinato allo scacco, implica il sacrificio e la morte. Alla passione si addice dunque una dimensione spirituale, celeste, oltre i vincoli del tempo, cioè oltre la condizione umana. L'esperienza amorosa trova la più autentica realizzazione in questa dimensione di sogno sovrumano, pervenendo a vette di purezza ed eternità non attingibili nella vita comune. Ma questo meccanismo di sublimazione dell'amore – lo abbiamo visto – si trova già, tra le righe, nella tragica morte degli 'amanti platonici' Teodora e Didimo. Il legame tipicamente romantico, e più ancora tardoromantico, tra amore e morte appartiene già alla tarda maturità händeliana.

Abbiamo in questo modo isolato alcuni tratti fondamentali che appartengono a *Theodora* come a *Norma* e ad *Aida*, ottenendo un modello di finale d'opera. È innegabile però che il modello abbia subito delle trasformazioni nei centoventi anni di storia del teatro musicale che separano *Theodora* da *Aida*. Una di queste riguarda il tipo di rapporto affettivo tra A e B della *fabula*. Ciò che fa di Teodora e Didimo una coppia è soprattutto il loro appartenere alla stessa comunità religiosa, il fatto cioè che essi lottino per la medesima causa. Lui ama lei, ma non si può affermare il contrario con certezza. Si tratta ad ogni modo di una coppia casta, protagonista di una storia dove la tematica erotica e quella religiosa sono intimamente ed indissolubilmente connesse. *Norma* e Pollione da una parte, *Aida* e Radames dall'altra, sono invece coppie 'comitali'. Il loro amore non è platonico; è concreto e corrisposto, idealizzato ma anche realizzato, sia pure tra tante difficoltà.

Altro elemento di novità, sia in *Norma* che in *Aida* l'intreccio amoroso coinvolge una terza persona, rispettivamente Adalgisa e Amneris. Viene così introdotta una nuova funzione, quella della rivale in amore, che possiamo chiamare D. In *Theodora* di questa funzione non c'è traccia. Essa aggiunge un elemento di interesse, modificando inevitabilmente la struttura stessa del racconto. In questo modo, infatti, la tematica erotica prende decisamente il sopravvento su quella politica, che fa da sfondo all'intrigo di passioni che coinvolge i tre personaggi principali. In *Theodora*, al contrario, le questioni politico-religiose sono al centro della vicenda, e la loro comprensione è indispensabile affinché si possa cogliere

fino in fondo il messaggio trasmesso da Händel e Morell. È corretto dire che con l'introduzione della sfera d'azione D l'intreccio diventa più operistico e probabilmente anche più romantico, se si considera che nel melodramma ottocentesco sono numerose le trame costruite su uno schema di questo tipo. Il che equivale a dire che i musicisti e i librettisti dell'Ottocento non hanno fatto altro che adattare il modello proposto da Händel e Morell alla sensibilità romantica, conservandone però i tratti principali, quelli cioè indispensabili al mantenimento di una precisa fisionomia drammatica. Nella *Theodora* di Händel, invece, non c'è rivalità amorosa, né ci può essere gelosia, sentimento preponderante nelle opere di Bellini e di Verdi. L'antagonista di Teodora non è una donna, ma il governatore Valente. È questa la dimostrazione più evidente del fatto che in *Theodora* l'intreccio amoroso rimane comunque subordinato a quello politico-religioso. L'amore c'è, fatto singolare in un oratorio, ma Händel e Morell non si preoccupano di svilupparne l'intrigo. Il messaggio morale ha la precedenza. Eros e spiritualità devono coincidere. Così, con questo suo penultimo oratorio, Händel si appropria di un argomento che è sempre stato appannaggio del melodramma, e tra lupanari e travestimenti (di costumi e di sembianti vocali) lo rende pregno di spiritualità e di etica cristiana. Questa singolare commistione di sacro e profano fa di *Theodora* un *unicum* nella storia del teatro musicale. Toccherà forse proprio a Wagner reintrodurre compiutamente questo modello sulla via maestra dell'opera e del teatro musicale<sup>42</sup>, attirandosi per questo le ire di Nietzsche e il marchio di traditore della laicità del pensiero drammatico-musicale.

<sup>42</sup> Pensiamo non solo al *Tristan*, ma anche ai personaggi femminili 'virginali' di Wagner, come Senta o Elsa.

