

COLLOQUIA

Il teatro delle emozioni: la gioia

a cura di
Mattia De Poli

PADOVA
UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

Prima edizione 2019, Padova University Press

Titolo originale *Il teatro delle emozioni: la gioia*

© 2019 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

In copertina: *Texture*, disegno di Davide Sceck Osman

ISBN 978-88-6938-184-3



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License

(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Il teatro delle emozioni: la gioia

*Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi
(Padova, 20-21 maggio 2019)*

a cura di
Mattia De Poli

Comitato scientifico:
Rocco Coronato, Lucia Degiovanni, Mattia De Poli,
Anna Scannapieco, Davide Susanetti

Indice

Prefazione	7
Sulla drammaturgia antica e moderna della gioia (quasi un'introduzione) <i>Mattia De Poli</i>	13
La gioia fra tragedia e commedia	
Le parole della gioia nel teatro e nel pensiero greco antico <i>Xavier Riu</i>	25
La gioia nelle scene di riconoscimento: tragedia attica e commedia nuova (Menandro) <i>Mattia De Poli</i>	47
Tutto il resto è gioia <i>Piermario Vescovo</i>	69
La gioia e l'amore	
Nozze rubate e morte incombente: la messa in scena della gioia delusa <i>Costanza Uncini</i>	97
«It is too much of joy»: The Exaltation of Love in Three Shakespearean Tragedies <i>Angela Leonardi</i>	113
Beethoven's Ninth and <i>Fidelio</i> : An Ineffable Joy <i>Alessandra Petrina</i>	123
<i>Agréable émotion</i> , violento affetto, vero contento. Possibilità di gioia nelle tragedie di Metastasio <i>Giovanni Ferroni</i>	139
Realtà, illusione, apparenza, finzione	
Gioia e lieto fine nel <i>Filottete</i> di Sofocle <i>Sara Di Paolo</i>	183

La cornice dei canti di gioia delle tragedie di Sofocle: forma e scena <i>Daniela Milo</i>	223
Una riflessione sulla parte finale del terzo episodio e sul terzo stasimo dell' <i>Edipo re</i> <i>Classe IV Dc dell'I.I.S. "C. Marchesi" di Padova</i> <i>prof.ssa Maria Antonietta Ciano, prof. Giangiacomo Gerevini</i>	249
Euforia euripidea: mania straniante e <i>performance</i> di genere <i>Caterina Di Daniel</i>	261
In un tempo sospeso fra sogno e sorpresa: variazioni di gioia illusoria in Euripide <i>Silvia Onori</i>	283
Il duetto Ione-Creusa (Euripide, <i>Ione</i> 1437-1509) tra dimensione gestuale, metrica e linguistica <i>Simona Olivieri</i>	297
Gioia simulata e gioia indotta. Il godimento della vendetta in Seneca tragico <i>Luigi Di Raimo</i>	313
Fra arte e natura: la gioia nella <i>Tempesta</i> di Shakespeare <i>Rosanna Camerlingo</i>	327
«Credi di aver riso mai tu?». La gioia in <i>Come le foglie</i> da Giacosa a Visconti <i>Chiara Pasanisi</i>	337
<i>Et manchi pietà</i> : la gioia velata di Artemisia Gentileschi nel teatro di Anagoor <i>Andrea Vecchia</i>	359

Teatro e società

La gioia dei <i>Choes</i> . La festa dei Boccali negli <i>Acarnesi</i> di Aristofane e nella pittura vascolare del V secolo a.C. <i>Diana Perego</i>	391
Gioia dei servi e gioia dei padroni nelle commedie di Terenzio <i>Carmela Cioffi</i>	425
Pittori, artisti e dilettanti in scena: declinazioni della gioia nelle pratiche e nella drammaturgia della Roma della prima metà del Seicento <i>Isabella Molinari</i>	441
<i>Mercuzio non vuole morire</i> : la gioia di un personaggio in fuga dal suo destino <i>Lucia Bottinelli</i>	471
Appendice iconografica	491

Sulla drammaturgia antica e moderna della gioia (quasi un'introduzione)

Mattia De Poli

1. La gioia (ed altre emozioni) nel teatro antico e moderno: il caso dell'Alcesti (Euripide e Wieland)

L'*Alcesti* (1773) di Christoph Martin Wieland¹ si apre con le parole appassionate della protagonista che, sola in scena, nell'attesa di conoscere l'oracolo del dio di Delfi, supplica gli dei di preservare dalla morte il marito Admeto, e intanto il suo animo è in preda a sentimenti contrastanti, di paura e di speranza:

Alcesti

[...]

Tra l'angoscia e la speranza oscilla
la vita mia, come sull'abisso d'irati flutti
tra gli scogli alla deriva erra
nell'angoscia una navicella.

(atto I, scena 1)

Con un perfetto parallelismo, all'inizio dell'atto successivo solo in scena c'è Admeto, il quale sente che inaspettatamente la vita è tornata a scorrere nel suo corpo, e, sorpreso di essere stato sottratto alla morte, nutre il desiderio di stringere in un abbraccio la moglie Alcesti per moltiplicare la propria gioia attraverso il contatto fisico con la donna amata, e benedice gli dei che lo hanno salvato:

Admeto

Dov'è lei, affinché io possa trasfondere nel suo petto questa gioia,
provare con lei questa delizia, sentire doppiamente nelle sue braccia
questa nuova vita? Quale miracolo mi ha richiamato così repentinamente
dalla riva oscura dello Stige?

¹ La traduzione dell'*Alcesti* di Wieland e delle sue lettere è tratta da MARELLI 2004.

A chi devo questa vista, a chi devo questa gioia
d'esser nato un'altra volta?
Con quale voluttà, o sole che tutto ristori,
i miei occhi bevono i tuoi raggi!
O dèi benefattori, a voi devo la gioia
d'esser nato un'altra volta.

(atto II, scena 1)

La gioia è più intensa se è condivisa con le persone care, ma ben presto la gioia di Admeto si rivela illusoria, perché l'uomo si accorge che la propria salvezza è stata possibile a prezzo del sacrificio personale di Alceste, e la vista della moglie morente lo precipita in un profondo dolore.

La donna, al contrario, in punto di morte, vedendo Admeto rinvigorito, ribadisce con forza la propria decisione di sacrificarsi per lui, senza rimpianti:

Alceste

[...]

Avessi mille vite
da dar per la sua vita,
con gioia le darei.

(atto II, scena 3)

E anche negli ultimi istanti di vita la donna, profondamente innamorata del marito, trova motivo di gioia proprio nell'aver donato la propria vita ad Admeto:

Alceste

Non piangere, idolo del mio cuore!
Nel momento dell'addio a me concedi
la più dolce delle gioie: che la mia morte
sia per te la vita.

(atto II, scena 5)

L'abbraccio gioioso fra Alceste e Admeto, però, è solo rinviato perché, grazie all'intervento di Ercole, marito e moglie alla fine del dramma musicale, sfuggiti entrambi alla minaccia mortale, riescono a riunirsi:

Admeto

O dei dell'Olimpo! Che vedo? – No, non vedo nulla,
[...] – È un'illusione!
[...]

Alceste

O mio Admeto! (*gli corre incontro e lo abbraccia*)

Admeto

[...] Abbraccio te, Alceste, e non un'ombra?

Alceste

Sono proprio io, Admeto, colei che nelle tue braccia

trova il risarcimento per un Elisio perduto.

Admeto

Oh! Abbracciami ancora una volta, mia adorata, e un'altra ancora!

Non posso sincerarmi mai abbastanza della mia felicità.

[...] O dèi, quale gioia sublime!

(atto V, scena 7)

Wieland, mentre riscrive in tedesco la trama dell'*Alcesti* di Euripide, è consapevole di avervi apportato diverse modifiche²: ha eliminato i personaggi divini (Apollo e Thanatos) e quelli episodici (l'ancella e il servo) e inventato la figura di Partenia, sorella di Alcesti, che funge da intermediaria, con una riduzione complessiva del numero dei ruoli; ha eliminato i canti corali e alleggerito il testo con l'esclusione di lunghi discorsi. «Il mio canovaccio, dunque, – scrive il poeta all'amico Friedrich Heinrich Jacobi nella seconda delle cinque lettere pubblicate sulla rivista *Der Deutscher Merkur* nel 1773 – doveva essere assolutamente semplice; ma appunto per questo tanto maggiore doveva essere la cura con la quale venivano sfruttate le situazioni più commoventi offerte dall'argomento». Per questo, ad esempio, Wieland decide di drammatizzare il momento del sacrificio volontario di Alcesti, sostituendolo alla circostanza in cui la donna rivolge l'estremo saluto alla casa del marito, che nella tragedia greca viene solamente raccontato dall'ancella al Coro: costruisce una scena densa di «forti emozioni» come la «violentissima angoscia» di Alcesti che attende di conoscere l'oracolo del dio di Delfi. Da questo mutamento deriva anche l'effetto particolare prodotto dalla prima scena del secondo atto: «la gioia di Admeto, ancora ignaro, per la propria guarigione riempie lo spettatore, che sa già tutto, di una compassione tanto più commovente, quanto più siamo inclini a condividere i suoi sentimenti».

Nella quarta lettera il poeta tedesco dichiara di essere stato «costretto ad *abbellire* Alcesti [...] un sacrificio involontario, che ogni poeta è costretto a compiere in nome del genio del proprio tempo», ma analoghi miglioramenti interessano anche i personaggi di Admeto e di Eracle/Ercole. Questi interventi mirano a perfezionare la coerenza delle varie figure, in sintonia con il gusto del pubblico moderno ma, in effetti, Wieland introduce così nel suo *Singspiel* una varietà di stati emotivi – un'altalena fra angoscia, gioia, dolore e ancora gioia – che non trova riscontro nella corrispondente tragedia greca di Euripide³.

Qui il dolore per la morte di Alcesti domina la scena sia prima che dopo il decesso della donna, e viene interrotto per un breve frangente dall'ira che ca-

² A proposito del rapporto fra la tragedia di Euripide e il *Singspiel* di Wieland, vd. PATTONI 2006, pp. 20-28.

³ Per un'analisi delle trame emotive nell'*Alcesti* di Euripide, vd. DE POLI 2019, pp. 59-61. Sul rapporto fra questa tragedia greca e il *Singspiel* scritto da Wieland sulla stessa vicenda, vd. PATTONI 2006, pp. 20-28.

ratterizza il dialogo fra Admeto e suo padre Ferete, nella prima scena del quarto episodio. La gioia viene evocata da Admeto in diversi momenti, ma non è mai rappresentata: prima egli lamenta la privazione della gioia di vivere, causata da Alcesti con la sua morte (v. 347 σὺ γάρ μου τέρψιν ἐξείλου βίου, “tu ti sei portata via la mia gioia di vivere”); poi prefigura la possibilità di una gioia fittizia nell’abbraccio di una statua modellata sulle sembianze della moglie defunta, ma resterà inevitabilmente “una gioia fredda” come la morte (v. 353 ψυχρὰν ... τέρψιν)⁴; infine, dopo che Alcesti ha esalato l’ultimo respiro, Admeto si duole dell’impossibilità di godere della vita, che non conserva più per lui alcuna gioia (vv. 868-869 οὔτε γὰρ ἀύγαῶς χαίρω προσορῶν / οὔτ’ ἐπὶ γαίας πόδα πεζεύων, “non provo gioia a guardare i raggi del sole né a calpestare la terra”). Solo il ricongiungimento finale fra marito e moglie si accompagna a manifestazioni di gioia insperata: un’emozione autentica, di fronte alla quale Admeto è esitante, perché teme che si tratti di un’illusione, frutto di un inganno divino (v. 1125 ἢ κέρτομός μ’ ἐκ θεοῦ τις ἐκπλήσσει χαρά;, “sono sconvolto dalla gioia! Ma non sarà un inganno degli dei?”)⁵. Ma in questo caso non è stato realizzato alcun artificio: reale è tanto l’abbraccio fra marito e moglie (vv. 1134-1135) quanto la gioia che ne deriva. In questo particolare dramma euripideo, dunque, lo sviluppo emotivo dei personaggi sulla scena è piuttosto lineare: dal dolore all’ira, terminando dopo il rovesciamento nella gioia del lieto fine.

2. Gioia sincera, simulata, perversa: l’Agamennone di Eschilo

Nell’*Alcesti* di Euripide (438 a.C.) la gioia reale viene rappresentata ed espressa in scena da marito e moglie felicemente riuniti (al silenzio di Alcesti supplisce la voce di Eracle), mentre la gioia fittizia è semplicemente evocata dal personaggio di Admeto. In una precedente tragedia di Eschilo, l’*Agamennone* (458 a.C.), ci sono invece tre situazioni sceniche dominate dalla gioia, ma questa stessa emozione viene declinata in altrettante diverse sfumature⁶: una gioia reale e sincera ma destinata a dissolversi, una gioia plausibile ma simulata, una gioia sincera ma perversa.

All’inizio del prologo paura e speranza tormentano la sentinella in attesa del segnale luminoso che annunci la fine della guerra e la vittoria dei Greci sui Troiani, ma, quando finalmente lo scorge, l’uomo dà sfogo alla propria gioia: “O bagliore, che gioia vederti! [...] In seguito al tuo chiaro annuncio, in massa la gente si metterà a danzare nella città di Argo per festeggiare questo lieto

⁴ A proposito dei vv. 347 e 353 dell’*Alcesti* di Euripide, vd. SUSANETTI 2001, pp. 203-204.

⁵ Per un approfondimento sui vv. 1123-1127 dell’*Alcesti* di Euripide, vd. SUSANETTI 2001, pp. 276-277.

⁶ Per un’analisi delle trame emotive nell’*Agamennone* di Eschilo, vd. DE POLI 2019, pp. 49-53.

evento. Evviva! [...] Sarò io stesso a dare avvio alle danze” (vv. 22-25 ὦ χαῖρε λαμπτήρ ... φάος πιφάυσκων καὶ χορῶν κατάστασιν πολλῶν ἐν Ἄργει τῆσδε συμφορᾶς χάριν. ἰὸὺ ἰοῦ, v. 31 αὐτός τ' ἔγωγε φροίμιον χορεύσομαι). Le ultime parole della sentinella gettano, però, un'ombra inquietante: questa gioia sincera è minacciata dalla situazione in cui versa il palazzo reale e in merito alla quale egli preferisce tacere⁷.

Nel primo episodio Clitemnestra annuncia agli anziani del coro la notizia trasmessa dal segnale luminoso: “apprenderei una gioia che supera ogni speranza, ad ascoltarla” (v. 266 πέρσῃ δὲ χάρμα μείζον ἐλπίδος κλύειν). La previsione fatta dalla sentinella in precedenza, secondo cui la regina avrebbe presto levato grida di gioia (vv. 28-29 ὀλολυγμὸν εὐφημοῦντα ... ἐπορθιάζειν) trovano conferma nelle parole della stessa regina (v. 587 ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὑπο, “da tempo ho iniziato a gridare di gioia”), nel corso del secondo episodio, dopo che un messaggero⁸ è giunto a preannunciare l'imminente arrivo di Agamennone. Finalmente, nel terzo episodio, Clitemnestra può dichiarare pubblicamente e senza vergogna il suo amore al marito, incontrandolo di fronte alla reggia, e, dopo aver fatto stendere per lui drappi rossi, non riesce a contenere la propria gioia: “ora, con il cuore libero dal dolore, potrei definire quest'uomo ... terra che appare insperata ai naviganti, giorno splendido da guardare dopo la tempesta”⁹. Attraverso queste ed altre immagini la donna descrive lo stato di soddisfazione che è proprio della gioia¹⁰.

Tuttavia, la gioia di Clitemnestra per il ritorno del marito è simulata¹¹, almeno per i motivi apertamente dichiarati. Il suo vero obiettivo, infatti, è quello di vendicare l'uccisione della figlia Ifigenia perpetrata dal padre in Aulide e, solo dopo che l'assassinio di Agamennone è stato compiuto, la donna rivela il piano

⁷ Vd. MEDDA 2017, I, pp. 41-44.

⁸ Anche questo personaggio esprime la propria gioia per essere tornato finalmente in patria (vv. 539-541 χαίρω ... ὥστ' ἐνδακρῦειν γ' ὄμμασιν χαρᾶς ὑπο, “sono felice ... tanto da piangere per la felicità”) e ritiene che tutta la città dovrà rallegrarsi per l'esito dell'impresa (v. 572 καὶ πολλὰ χαίρειν συμφοραῖς καταξιῶ, “ritengo giusto gioire (e molto!) per l'accaduto”), mettendo da parte il dolore per quanti sono caduti sul campo di battaglia.

⁹ A proposito delle immagini evocate da Clitemnestra, vd. MEDDA 2017, III, pp. 56-59: in particolare quella dei marinai sembra ripresa da Omero, *Odissea* 23.233-238, dove viene descritta «la gioia di Penelope che riabbraccia Odisseo», ma il «paragone, che in Omero esprimeva la sincera gioia della sposa per il ritorno del marito, è piegato da Clitemnestra alla sua costruzione ipocrita: la sua gioia è falsa, o meglio è motivata solo dalla possibilità, finalmente realizzata, di compiere su di lui la vendetta» (p. 57).

¹⁰ GAUTHIER, JOLIF 1959, p. 133, a proposito di Aristotele, *Etica a Nicomaco* 1105b 22, notano che la gioia forma una coppia con l'invidia e, se questa è il dolore che l'anima prova di fronte al successo di un'altra persona che non lo meritava, la gioia andrà intesa come il piacere che deriva da un proprio successo. Cf. Aristotele, *Retorica* 1386b 19-20.

¹¹ La gioia che Clitemnestra esprime nell'incontro con Agamennone è simulata come quella di Atreo durante il banchetto in cui fa mangiare al fratello Tieste le carni dei suoi figli: l'episodio è ricordato da Egisto nell'esodo della tragedia (vv. 1590-1602).

che aveva ordito fin dal principio e dà sfogo alla propria gioia: “prima ho detto molte cose per convenienza, ed ora non mi vergognerò di dire il contrario ... e, spruzzando uno schizzo violento di sangue, mi colpisce ... e io ne godo ... così stanno le cose ... e rallegratevene, se potete; io ne vado fiera” (vv. 1372-1394 πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων / τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι ... κάκφρυσίων ὀξεῖαν αἵματος σφαγῆν / βάλλει μ' ... / χαίρουσαν ... ὡς ὄδ' ἐχόντων ... χαίρουτ' ἄν, εἰ χαίρουτ', ἐγὼ δ' ἐπέυχομαι). Questa gioia sincera è, tuttavia, una gioia perversa, perché nasce dal raggiungimento di un bene ovvero da una soddisfazione, che implica necessariamente il danno altrui.

3. La gioia “tragica” del canto corale iporchematico e della monodia senza responsione

Nella tragedia attica la gioia in scena viene espressa non solo dai personaggi ma, in alcune circostanze, anche dal coro. Sono, in particolare, i cosiddetti canti iporchematici, quelli in cui i coreuti, in preda a un'inattesa euforia, si lanciano in una danza sfrenata o *hyporchema* (ὑπόρχημα). Caso emblematico è il secondo stasimo dell'*Aiace* di Sofocle¹², che, compreso nella prima metà della tragedia, segna un passaggio importante nella tragedia.

I marinai di Salamina, facendo il loro ingresso nell'orchestra, nella lunga parodo (vv. 134-200) esprimono un misto di paura (v. 139 μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι, “provo una grande angoscia e sono in preda alla paura”), vergogna (vv. 173-174 ὦ μεγάλα φάτις, ὦ / μᾶτερ αἰσχύνας ἐμᾶς, “o potente Fama, o madre della mia vergogna!”) e dolore (v. 200 ἐμοὶ δ' ἄχος ἔστακεν, “in me si è radicato il dolore”). Dopo aver inteso il proposito suicida di Aiace, nel primo stasimo (vv. 596-645) il coro sprofonda in uno stato in cui la nostalgia per la terra patria e l'afflizione per la condizione in cui si trova a Troia sono acuite dalle immagini dei genitori dell'eroe addolorati alla notizia della sua perdita¹³. Con una svolta imprevista, però, Aiace pronuncia una *rhesis* in cui sembra aver mutato le proprie intenzioni: allora i marinai, rianimati da questa speranza e rimasti da soli davanti alla scena, cantano il secondo stasimo (vv. 693-718), esordendo con parole che segnalano immediatamente il cambio di umore (v. 693 ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν, “Che brivido di piacere! Che gioia straordinaria! Spicco il volo”). La loro gioia è tanto più intensa quanto meno prevedibile, ma è un'illusione effimera, passeggera: il precedente discorso di Aiace è stato un abile inganno retorico, una *Trugrede*, che l'eroe ha pronunciato per rimanere solo ed essere libero di uccidersi. Dopo il secondo stasimo, i coreuti lasceranno vuota

¹² Per un'analisi approfondita di questo passo dell'*Aiace* di Sofocle, vd. RODIGHIERO 2012, pp. 19-60.

¹³ A proposito della composizione metrica di questi primi interventi corali in relazione alla paura, vd. DE POLI 2018, pp. 60-61.

l'orchestra per cercare Aiace, insieme a Tecmessa, come indicato da Teucro; intanto, però, l'eroe avrà modo di togliersi la vita. D'altra parte, lo stesso canto iporchematico è intessuto di espressioni ambigue e di spie lessicali che insinuano la possibilità di una prospettiva opposta, tutt'altro che gioiosa¹⁴.

Nella drammaturgia sofoclea stasimi con queste caratteristiche sono presenti in numerose tragedie: ad esempio, il quinto stasimo (vv. 1115-1154) dell'*Antigone*¹⁵, un canto corale infraepisodico (vv. 205-224) e il secondo stasimo (vv. 633-662) delle *Trachinie*¹⁶, e il terzo stasimo (vv. 1086-1109) dell'*Edipo re*¹⁷. Ed è probabile che in tutti questi casi la combinazione di musica, canto e danza producesse degli effetti singolari proprio in relazione all'emozione che il tragediografo voleva esprimere: ne restano tracce nelle frequenti invocazioni, esclamazioni e interiezioni, nelle esortazioni a gridare e a lanciarsi nel ballo, oppure nell'uso di sequenze giambiche e trocaiche, a cui vengono associati cretici, bacchi e molossi.

Elementi simili a questi si trovano anche nella parte iniziale della monodia di Giocasta (vv. 301-354, in particolare vv. 301-316) all'inizio delle *Fenicie* di Euripide. La donna, ormai molto anziana, arriva in scena con un passo tremante ma, dopo aver riabbracciato il figlio Polinice, la gioia è tanta da darle comunque la forza di accennare alcuni passi di danza intorno a lui, e i versi in cui allude a questi movimenti scenici terminano significativamente con una sequenza di cinque metri cretici (vv. 316-317). Le emozioni espresse da Giocasta nell'intera monodia – un misto di gioia e dolore – sono simili a quelle a cui danno voce i personaggi coinvolti nelle scene di riconoscimento, ma il suo canto non trova il conforto e la partecipazione del figlio. Di solito, coloro che si incontrano dopo un arco di tempo più o meno lungo – siano essi un genitore e il figlio o la figlia oppure il marito e la moglie – condividono lo stesso stato d'animo, le stesse emozioni, e si alternano in un dialogo che assume l'aspetto di un amebeo lirico-epirrematico: anche se uno canta e l'altro pronuncia versi recitati o in recitativo, tra loro si crea ugualmente una comunione sul piano emotivo. Questo, però, non avviene nelle *Fenicie*: alla lunga monodia della madre Polinice risponde con una *rhesis* in trimetri giambici recitati (vv. 357-378)¹⁸. Il giovane trova parole solo per esprimere il dolore causato dal conflitto che lacerava i rapporti interni alla famiglia e alla patria.

¹⁴ Vd. RODIGHIERO 2012, pp. 20-21, a proposito dei verbi ἔφριξ(α) e ἀνεπτάμην.

¹⁵ Vd. GRIFFITH 1999, pp. 313-317; SUSANETTI 2012, pp. 363-364.

¹⁶ Per i vv. 205-224, vd. EASTERLING 1982, p. 104, e CENTANNI 1991, pp. 37-42; per i vv. 633-662, vd. EASTERLING 1982, p. 151.

¹⁷ Vd. FINGLASS 2018, pp. 492-493.

¹⁸ Vd. CERBO 1989.

4. Conclusioni

L'operazione, compiuta consapevolmente da Wieland, di sfruttare le situazioni più commoventi, alternando emozioni contrastanti come dolore e gioia, porta il poeta tedesco a modificare significativamente la trama della sua *Alceste* rispetto a quella della tragedia di Euripide, ma la drammatizzazione delle emozioni non è, in assoluto, una novità del teatro moderno. Anzi, è plausibile supporre che la conoscenza di altre tragedie attiche del V secolo a.C., di Eschilo, di Sofocle o dello stesso Euripide, gli abbiano mostrato la via da seguire: tragedie con trame più complesse, in cui le oscillazioni emotive sono più varie e marcate.

Tanto nel teatro antico quanto in quello moderno la gioia può assumere diverse sfumature: è la gioia sincera ma illusoria o effimera e presto frustrata; è la gioia eccessiva ma simulata; è la gioia sincera ma perversa. Solo nel lieto fine della vicenda, invece, può trovare spazio una gioia solida e sincera.

E se essa è essenzialmente una condizione dell'anima, uno stato interiore, è nel corpo che trova espressione, nella foga della danza, e attraverso il contatto fisico che viene condivisa e trova una conferma, nella stretta dell'abbraccio. Gli oggetti esterni possono concorrere a esternare la forza di questo sentimento, ma gli eccessi raggiunti da Clitemnestra nel ricorso a sfarzosi drappi purpurei, fatti stendere a terra per accogliere Agamennone quasi fosse un re orientale, sono l'indizio di una gioia artefatta, simulata, che cela la sua vera ragion d'essere.

Bibliografia

CENTANNI 1991

Centanni Monica, *I canti corali infraepisodici nella tragedia greca*, Roma 1991.

CERBO 1989

Cerbo Ester, "La scena di riconoscimento in Euripide: dall'amebeo alla monodia", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 33, 1989, pp. 39-47.

DE POLI 2018

De Poli Mattia, "The Metres of Fear in Attic Drama", in De Poli Mattia (a cura di), *Il teatro delle emozioni: la paura*, Padova 2018, pp. 41-69.

DE POLI 2019

De Poli Mattia, *Il canto di Dioniso. Alle origini della tragedia greca*, Lugano 2019.

EASTERLING 1982

Easterling Patricia Elizabeth, *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982.

GAUTHIER, JOLIF 1959

Gauthier René Antoine, Jolif Jean Yves, *Aristote. L'Éthique à Nicomaque*, II.1, Louvain, Paris 1959.

GRIFFITH 1999

Griffith Mark, *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999.

FINGLASS 2018

Finglass Patrick, *Sophocles. Oedipus the King*, Cambridge, New York 2018.

MARELLI 2004

Marelli Cesare, "Due «Alcesti» nella drammaturgia tedesca: da Wieland a Hofmannsthal", in Maria Pia Pattoni, Roberta Carpani (a cura di), *Sacrifici al femminile. Alcesti in scena da Euripide a Raboni*, Milano 2004, pp. 451-558.

MEDDA 2017

Medda Enrico, *Eschilo. Agamennone*, 3 volumi, Roma 2017.

PATTONI 2006

Pattoni Maria Pia (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito (Euripide, Wieland, Rilke, Yourcenar, Raboni)*, Venezia 2006.

RODIGHIERO 2012

Rodighiero Andrea, *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen 2012.

SUSANETTI 2001

Susanetti Davide, *Euripide. Alcesti*, Venezia 2001.

SUSANETTI 2012

Susanetti Davide, *Sofocle. Antigone*, Roma 2012.

ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν
Che brivido di piacere! Che gioia straordinaria! Spicco il volo.
(Sofocle, *Aiace* 693)

Questo volume raccoglie gli interventi presentati al 2° Convegno internazionale "Il teatro delle emozioni - La gioia" (Università degli Studi di Padova, palazzo del Bo', aula I. Nieveo, 20-21 maggio 2019). I diversi contributi mostrano la "teatralità" della gioia, ovvero la possibilità di rappresentare questa emozione sulla scena, negli spettacoli sia tragici che comici, e sono stati organizzati in quattro sezioni per affinità tematica ("La gioia fra tragedia e commedia", "La gioia e l'amore", "Realtà, illusione, apparenza, finzione", "Teatro e società") e secondo un ordine cronologico all'interno di ciascuna di esse: si è inteso cercare così un equilibrio fra l'approccio che intende le emozioni come il prodotto particolare di una società, legato ad un tempo e un luogo ben precisi, e quello che le intende come l'espressione universale di qualcosa di innato, di intrinsecamente umano, indipendente da qualsiasi condizionamento esterno all'individuo.

ISBN 978-88-6938-184-3



€ 16,00