

COLLANA DI ITALIANISTICA

# Metastasio e la Francia

A cura di  
Giovanni Ferroni e Elisabetta Selmi

PADOVA  
**UP**

PADOVA UNIVERSITY PRESS



**Direttori**

Elisabetta Selmi, Franco Tomasi

**Comitato Scientifico**

Davide Cappelletti, Valentina Gallo, Fabio Magro, Alessandro Metlica, Attilio Motta, Lisa Sampson, Emanuela Tandello, Emanuele Zinato.

# **Collana di Italianistica**

Prima edizione 2024, Padova University Press  
Titolo originale: Metastasio e la Francia

© 2024 Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova  
[www.padovauniversitypress.it](http://www.padovauniversitypress.it)

Redazione Padova University Press  
Progetto grafico Padova University Press

ISBN 978-88-6938-315-1



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License  
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

# **Metastasio e la Francia**

a cura di Giovanni Ferroni ed Elisabetta Selmi



## Indice

Premessa IX

### Parte prima La Francia in Metastasio

«Sommeil, veille et illusion».  
Nota su Metastasio e Fénelon  
(con qualche osservazione sull'edizione romana del 1737 delle *Opere* metastasiane) 3  
*Sabrina Stroppa*

Una *Sofonisba* di Metastasio tra Pansuti, Corneille,  
M.me de Scudéry e d'Aubignac 19  
*Valentina Gallo*

Metastasio e la Francia: prassi teatrali e letterarie 41  
*Francesca Menchelli-Buttini*

«Scrivere originalmente cosa propria».  
Metastasio e i tragici francesi 97  
*Giovanni Ferroni*

*Demofonte* nel Settecento.  
Circuiti e cortocircuiti testuali tra Italia e Francia 119  
*Enrico Zucchi*

«Venti del mar della vita»:  
il teatro delle passioni in Metastasio e Cesarotti, passando per la Francia 143  
*Francesca Bianco*

### Parte seconda Metastasio in Francia

Il giudizio dei francesi su Metastasio nella *Dissertazione* di Calzabigi 165  
*Paola Luciani*

«Le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le duo».  
Metastasio nel dibattito francese sul duetto (1741-1791) 175  
*Lucio Tufano*

Regards croisés sur Métastase : réflexions sur la diffusion en langue française de l'image du poète dans la deuxième moitié du XVIII <sup>e</sup> siècle <i>Jean-Louis Haquette</i>	199
Quel che resta di Metastasio <i>Sergio Durante</i>	221
Metastasio sbarca all'Opéra. I libretti di Morel de Chédeville <i>Paolo Russo</i>	229
«Gli uomini quali dovrebbero essere»: Metastasio nelle antologie letterarie degli italiani in Francia (1800-1848) <i>Anna Maria Salvadè</i>	261
Da autore a personaggio. Note sulla ricezione ottocentesca della figura di Metastasio in Francia <i>Monica Zanardo</i>	277
Sintesi dei saggi e biografie degli autori	303
Indice dei nomi	311

## Premessa

Questo volume raccoglie e riordina i contributi presentati nel corso di due seminari svoltisi presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova il 15 luglio 2021 e il 16 febbraio 2022. I due seminari e la pubblicazione che adesso ne deriva sono stati finanziati grazie a un Piccolo Progetto di Dipartimento (PPD) intitolato *Metastasio e la Francia. Fonti, teoria e prassi, ricezione ed esecuzioni* (2020-2022, prorogato al 2023 per compensare l'interruzione dei lavori dovuta al diffondersi del COVID-19). Non ai seminari, ma alla presentazione del progetto di ricerca avevano invece partecipato anche le colleghe Anna Bettoni, per la letteratura francese, e Alessandra Munari, nel gruppo degli italianisti: a entrambe va il nostro ringraziamento per la disponibilità nella fase, decisiva, della richiesta di finanziamento. Allo stesso modo, ci piace ricordare qui e ringraziare Maria Silvia Tatti per aver presieduto e coordinato i lavori del primo seminario.

Idealmente destinati a stimolare la cooperazione fra i molti settori disciplinari che formano l'identità scientifica del Dipartimento padovano, i PPD hanno come obiettivo la costituzione di gruppi di ricerca su temi d'interesse comune. Una tale linea di finanziamento è parsa perciò lo strumento più adatto sia allo studio collaborativo di un autore come Metastasio, la cui opera e la cui ricezione si collocano, di per sé, all'incrocio di discipline diverse, sia al tentativo di restituire nuova linfa agli studi sul poeta a Padova, in un ateneo cioè tradizionalmente e tuttora impegnato nelle ricerche sulla civiltà letteraria e teatrale del Settecento italiano e che, fino a un passato molto recente, ha contribuito in modo determinante alla diffusione dell'opera metastasiana e alla comprensione del contesto culturale e spettacolare della sua fortuna – senza entrare nei dettagli bibliografici, sarà sufficiente richiamare le figure di Anna Laura Bellina, Bruno Brizi, Gianfranco Folena, Daniela Goldin Folena per aver subito presenti una serie di strumenti e di studi che fanno parte del bagaglio di chiunque intraprenda lo studio delle opere teatrali di Metastasio, certo, ma anche di Zeno, Goldoni, Da Ponte.

D'altra parte, a dispetto della perdurante marginalizzazione dell'opera settecentesca nella didattica scolastica e, talora, universitaria, le ricerche su Metastasio sembrano godere di un momento di non occasionale ripresa. È d'obbligo ricordare qui un progetto di ampia portata come il *M.E.T.A. – Metastasio's Epistolary Texts Archive*, condotto in seno al Dipartimento di italianistica, romanistica, antichistica, arti e spettacolo dell'Università degli Studi di Genova: dedicato alla ricostruzione dei carteggi del poeta – quindi a uno strumento imprescindibile

per la conoscenza dell'autore e della sua rete di relazioni – ha di recente iniziato a produrre, con quelli digitali, anche i suoi primi risultati a stampa, con edizioni commentate di testi e raccolte di studi. Molti dati stanno emergendo anche da una ricerca costruita su premesse e con finalità del tutto diverse qual è quella del progetto ERC Advanced Grant *DIDONE. The Sources of Absolute Music: Mapping Emotions in Eighteenth-Century Italian Opera* diretto da Álvaro Torrente Sánchez Guisande presso l'Universidad Complutense di Madrid: qui lo studio del rapporto fra musica ed emozioni, fondamentale per tutto il teatro d'opera e per la concezione stessa della musica fra Sei e Settecento, fa perno su un *corpus* di testi formato dalle arie di cinque fra i più celebri drammi metastasiani (*Dido-ne abbandonata, Alessandro nelle Indie, Artaserse, Adriano in Siria, Demofonte*).

Naturalmente, ad alcune delle linee di ricerca su cui questi progetti insistono – la rete e la ricezione transnazionali di Metastasio, la sua affermazione come modello, il rapporto fra musica e affetti – contribuisce anche il concerto delle voci intervenute in questa raccolta di saggi, mostrando come il progetto del PPD si sia inserito con consapevolezza all'interno di una precisa tradizione di studi e in un contesto scientifico, nazionale e internazionale, caratterizzato da programmi vasti, ambiziosi e di lunga durata, e lo abbia fatto affrontando, nei suoi limiti tematici, economici e temporali, un nodo storico-critico che è sembrato fin da subito non meno importante. Per quanto infatti l'argomento su cui convergono i saggi raccolti in questo volume possa apparire circoscritto, il rapporto con la cultura francese finisce per coinvolgere tutta la personalità letteraria e l'opera di Metastasio, influenzandone la ricezione nell'Europa settecentesca e, senza fratture troppo nette, anche quella nella tradizione critica del Novecento.

Non basta. Poiché si tratta di un caso significativo, ma particolare, di una relazione che ha un rilievo e un carattere più generali, esso dovrebbe essere letto alla luce delle complesse vicende che connettono la cultura francese e quelle, diversificate, provenienti dagli stati che occupano la Penisola: un capitolo fondamentale degli studi sulla cultura europea dal Medioevo in poi e su cui hanno insistito moltissime diverse ricerche sugli eventi politico-dinastici, religiosi e culturali del Sei-Settecento. Si pensi, per limitarci a questi ultimi e al loro versante artistico-letterario entro il primo trentennio del XVIII secolo, ad alcuni momenti salienti: il soggiorno di Poussin a Roma; quello di Marino a Parigi con la stampa dell'*Adone*; l'ascesa di Mazzarino in Francia e il suo sostegno alla cultura italianizzante a corte, ivi compresa l'introduzione dell'opera veneziana; la fortuna di Tasso e di un testo d'importanza storica fondamentale come *Aminta*; l'attenuarsi dell'influenza italiana con la salita al trono di Luigi XIV; l'invito e il fallimentare soggiorno di Bernini a Parigi, evento emblematico di una inversione nei rapporti di forza; l'affermarsi di Lulli, anzi Lully, e della separazione fra

i princìpi e le prassi teatrali, spettacolari, musicali francesi e quelli *des italiens*; il diffondersi delle opere e del pensiero di Cartesio; lo screditamento della letteratura italiana e l'affermazione del primato di quella francese, sostenuto dall'opera di Bouhours e attestato dall'incontrastato dominio della cultura e della lingua francesi in Europa; più in piccolo, il successo delle tragedie francesi sui palcoscenici italiani, prima in originale o tradotte, poi acquisite come "fonti" nei libretti d'opera; il successo parigino della musica strumentale di Vivaldi; quello dei pastelli di Rosalba Carriera e la sua intesa con Watteau.

Si potrebbe, ovviamente, proseguire, completando a piacere e riordinando questo lacunosissimo elenco. Ciò che conta, in prima battuta, è che ciascuno di questi esempi rappresenta non solo un paragrafo nella lunga storia delle relazioni italo-francesi, cui contribuisce con la sua specifica tonalità, ma che quasi a ciascuno è connesso, in modo implicito o esplicito, un rapporto competitivo. Proprio su questo tipo di rapporto si concentra il volume, mostrando l'inserirsi di Metastasio nella *querelle* antichi-moderni e nelle varie stagioni di quella italo-francese – inserimento diversificato, diverse essendo le sue prospettive all'inizio e alla fine della carriera, come evidenziano alcuni degli interventi qui pubblicati che rileggono secondo categorie diverse, "teoriche" e "pratiche", il mutare stesso del suo teatro. È infatti questo tipo di rapporto che grava su Metastasio fin dalla sua formazione, un rapporto di cui egli è consapevole erede e a cui contribuisce, direttamente e indirettamente, con la sua opera letteraria e con il suo incontestabile successo nei teatri italiani, iberici e dell'Europa centrale. Si pensi solo a quanto acutamente Metastasio abbia coscienza del "genio" della lingua francese in prosa e in poesia, quanto ne avverta la pressione e, per contro, con quanta consapevolezza sorvegli il proprio uso, scegliendo, per il proprio selezionatissimo lessico, voci proprie non soltanto dal punto di vista semantico, ma anche, pur senza affettati purismi, da quello dell'appartenenza al codice linguistico e alla sua storia. Talché l'opera di vera e propria traduzione dai modelli francesi che si può riscontrare in alcuni passaggi dei suoi drammi – ampiamente documentata in alcuni dei saggi qui pubblicati – vale certo come segno di dipendenza da modelli di indiscussa qualità, ma anche come forma di appropriazione linguistica: un delicato esercizio poetico, quindi, tramite cui si dimostra la piena capacità dell'italiano di ridire concetti già espressi in francese, e nel miglior modo possibile, senza punto cedere in chiarezza, in purezza o in grazia di lingua e di stile.

D'altra parte, la dimensione europea della fama e dell'affermazione di Metastasio, il luogo, eminentissimo e separato, che subito egli occupa nella coscienza dei suoi contemporanei all'interno del canone letterario italiano, rende specialissimo il caso della sua relazione con la Francia. Metastasio infatti, a dispetto

dei legami che lo uniscono alla cultura transalpina, a cominciare dall'educazione cartesiana, rappresenta, proprio rispetto a quell'ambiente, anche un elemento di rottura, l'incarnazione di una civiltà letteraria, di un sistema di produzione teatrale, del tutto diversi e, per certi aspetti, opposti a quelli francesi. In questo modo insomma il rapporto fra la Francia e Metastasio sale di grado: diviene il rapporto fra la Francia e l'Italia, fra la Francia e la poesia italiana, fra la Francia e l'opera italiana. Tutti rapporti che, storicamente, come già accennato, sono stati vissuti di qua e di là dalle Alpi in una logica spesso agonistica, col risultato che, dal punto di vista interpretativo, questo "salire di grado" coincide con un "calare di precisione" e di comprensione e con una perdita di affidabilità nella costruzione storiografica tradizionale – qui infatti ampiamente e ripetutamente discussa.

Quella fra Metastasio e la Francia è quindi una relazione resa ancor più interessante dal fatto di essere una relazione complicata, ricca di fraintendimenti, una relazione che prevede non solo lo scambio, magari in forma di conflitto, ma che presenta anche delle interruzioni, dei momenti di vera e propria chiusura. Nessun rapporto di Metastasio, per esempio, con i compositori e con il teatro musicale francesi. D'altra parte, quando i francesi, del Sette e del Novecento, chiudono il "caso Metastasio" accusando il poeta di plagio, null'altro fanno che rifiutarsi di interpretare, di ravvisare il diverso in ciò che è simile. A dispetto però delle reciproche sordità, si tratta di una relazione importante per entrambi. Se Metastasio vuol dire Italia e se quindi Metastasio vuol dire l'Europa che canta – e se canta commuove, tocca i sensi e il cuore – e se con quest'Europa che canta e che canta in un modo e con una lingua diversi da quelli con cui si canta in Francia, presto o tardi anche i francesi dovranno venire a patti, è pur vero che essere accettati e compresi in Francia, essere apprezzati dagli intellettuali francesi è, nel Settecento, trovare posto nell'Europa che conta: un fatto di cui Metastasio stesso sarà perfettamente consapevole e a cui attribuirà il debito valore.

Così, pur nella varietà dei possibili punti di vista, questo progetto ci sembra richiedesse innanzitutto la ricomposizione di una lunga serie di consonanze e dissonanze, di continuità e fratture in modo tale da comprendere meglio i protagonisti del rapporto che si intendeva indagare, il loro essere l'uno per l'altro, scambievolmente, "fonte", occasione di riflessione "teorica" e di realizzazione in "prassi", soggetto di "ricezione" ed "esecutore", quindi, in ultima istanza, interprete.

Molto di ciò a cui si è ora cursoriamente alluso è discusso con maggiore ampiezza e precisione nei saggi raccolti in questo volume che, come è ben visibile dall'indice, rispecchia, nelle due parti in cui è diviso, la doppia direzione secondo cui si è indagato il rapporto di Metastasio con la Francia, documentando cioè e discutendo, nella prima, l'influsso della cultura filosofica, letteraria e teatrale

francese sulla scrittura metastasiana, nella seconda invece il dibattito sui drammi cesàrei, le vicende della loro riproposizione e la memoria del loro autore in Francia fino quasi al termine dell'Ottocento. Molto di più, rispetto a quanto già era nei voti e nelle intenzioni dei curatori, hanno poi aggiunto la competenza e la creatività dei colleghi che hanno accolto l'invito a partecipare al progetto di ricerca e a questo volume. Per mantenere in termini contenuti queste pagine introduttive, rinunciamo a dare conto della ricchezza di orientamenti e di risultati messi a disposizione dei lettori e rinviando senz'altro alla sezione *ad hoc*, posta all'altro capo del libro, per una descrizione del contenuto dei singoli contributi e per una succinta presentazione dei loro autori. Ancora alla libera curiosità e all'autonoma intelligenza dei lettori è poi lasciato il giudizio sull'insieme e il riconoscimento delle linee di continuità e di demarcazione che passano fra le due parti del volume e che connettono fra loro i saggi.

Concludendo, però, un'ultima questione sembra rilevante in questa sede. Siamo certi che questo volume rappresenti un utile strumento a chi voglia affrontare il rapporto fra l'opera di Metastasio e la cultura francese; sarebbe tuttavia eccessivo presentarlo come un'assoluta novità giacché una messe non piccola di dati e di studi era stata prodotta dai molti che, a partire almeno dalla fine dell'Ottocento, si sono interessati del teatro settecentesco, per musica o di parola, o che hanno illustrato i rapporti italo-francesi nel corso del XVIII secolo. Tuttavia, il successivo differenziarsi delle discipline, per metodologie e finalità, e lo specializzarsi progressivo delle ricerche, hanno fatto sì che indagini parallele finissero spesso per ignorarsi e che gli studi procedessero talora in modo concorrenziale anziché sostenersi a vicenda, contribuendo, per quanto compete a ciascun ambito, a illuminare un oggetto che trova proprio nel reciproco incontro di arti diverse gran parte del suo inestinguibile fascino. In aggiunta alle altre finalità, il progetto intendeva collaborare alla rimozione di questo oggettivo impedimento alla ricerca, nella speranza che chi in futuro volesse, com'è auspicabile, riprendere in mano il filo di questo tema e ritessere la tela di quel rapporto, potesse farlo certo a partire dalle riflessioni e dai suggerimenti che qui si pubblicano, ma avendo anche a disposizione un quadro più ordinato di quello che si era ricevuto.

Giovanni Ferroni  
Elisabetta Selmi



**Parte prima**  
**La Francia in Metastasio**



**«Sommeil, veille et illusion».**  
**Nota su Metastasio e Fénelon (con qualche osservazione  
sull'edizione romana del 1737 delle Opere metastasiane)**

*Sabrina Stroppa*

1. Quali che fossero le «solide ragioni» a cui Metastasio allude, in una lettera del 1757, per giustificare il freno posto alla composizione di poesia d'occasione da quando si è trasferito a Vienna, è certo che le sue consuetudini di scrittura in terra d'Austria sono radicalmente mutate, rispetto ai poeti che operano in Italia. Come scrive ad Antonio Filippo Adami, «nozze, battaglie, morti, nascite, coronazioni» si sono succedute da che il poeta cesareo vive a corte, senza che mai abbia preso la penna per comporre e inviare il sonetto d'obbligo, stante la «freda accoglienza» decretata in quei climi alle Muse liriche.<sup>1</sup> In un'altra lettera, che segna il trentennale dell'impiego presso gli Asburgo, Metastasio sottolinea quanto la poesia italiana vi venga apprezzata solo nella sua funzione scenica, come strumento per la realizzazione di spettacoli di cui sono depositari i soli artisti italiani: «la nostra poesia non vi alligna», scrive a Daniele Florio, «se non quanto la musica la condisce o la rappresentazione l'interpreta».<sup>2</sup>

La «scarsa frequentazione» del genere sonetto discende anche da resistenze di ordine struttivo, parendo a Metastasio non consono alla sua vena – piuttosto narrativa ed effusiva – la delimitazione della realizzazione poetica entro il «letto di Procuste» dei quattordici versi, che mal si adatta alle «menti vaste e feconde».<sup>3</sup> Tra i sonetti dello stesso Petrarca, denuncia, non se ne potrebbero trovare

<sup>1</sup> Lettera ad Antonio Filippo Adami del 21 febbraio 1757, in METASTASIO 1951, n. 994: 1162-1163.

<sup>2</sup> Lettera a Daniele Florio del 13 febbraio 1760, in METASTASIO 1954, n. 1129: 130-131. La «scarsa frequentazione» della forma breve è ricostruita da Lucio Tufano nelle prime pagine di un contributo in cui illustra la genesi e il testo di due componimenti d'occasione pubblicati in miscellanee per nozze, e fin qui non inclusi nelle edizioni delle poesie metastasiane (TUFANO 2021, con citazione delle lettere all'Adami e al Conte Florio); cfr. anche METASTASIO 2009: 211.

<sup>3</sup> Sono espressioni tratte dalla celebre lettera a Leopoldo Trapassi del 20 ottobre 1766 (METASTASIO 1954, n. 1540: 505-506).

che «cinque o sei irreprensibili»: un'osservazione che rivela l'impossibilità per il poeta cesareo di concepire il metro al di fuori dell'irrigidito canone moderno, a costo di sollevare dubbi sulle realizzazioni dell'*auctor* stesso del genere, in sé mosse e problematiche.

Relativamente a queste ben note posizioni del Trapassi, risulta tanto più notevole il "caso" di *Sogni e favole io fingo*, che non solo, pur appartenendo al periodo viennese, rappresenta un'evidente infrazione all'autocensura verso il comporre sonetti, ma in più, configurandosi come sensibilmente diverso dal tono dei suoi non numerosi compagni<sup>4</sup> – invero tutti piuttosto rigidi e paludati, tanto da far pensare a una "letteratura di letteratura" –, spicca nel novero delle forme brevi esercitate dal poeta, così da comparire in tutte le antologie a lui dedicate, e da essere stato indicato come il più profondo e autentico «nucleo della sua poetica», o «l'unico sonetto davvero memorabile di Metastasio».<sup>5</sup> Il celebre saggio che Cesare Galimberti, nel 1969, aveva dedicato a *Sogni e favole* facendone il perno di una lettura di Metastasio come poeta "puro", sulla scorta di alcune pagine di Ezio Raimondi, aveva definitivamente ascrivito il sonetto a quel novero di poesie nelle quali è possibile ravvisare il sostrato filosofico della sua opera, indicato essenzialmente nel gioco della "teatralità riflessa", della «gioia intellettuale» recata dalla finzione della rappresentazione, e dalla consapevolezza di tale finzione, che interviene a doppiarla.

Questa eminenza del sonetto gli era in realtà stata riconosciuta fin dal suo primo apparire, in testa al primo volume dell'edizione veneziana di Giuseppe Bettinelli, che nel 1733 aveva dato l'avvio alla pubblicazione delle *Opere drammatiche* di Metastasio con piano editoriale approvato dall'autore.<sup>6</sup> Il testo di *Sogni e favole* si trovava alla fine della lettera dell'*Editore a chi legge*, e prima dell'*Artaserse*, con il quale si apriva il volume. Le ultime righe della lettera dedicatoria descrivevano il sonetto come primizia poetica appena giunta tra le mani dell'editore, che subito ne ravvisava l'importanza per delineare la poetica meta-

<sup>4</sup> I sonetti metastasiani, insieme alle altre forme poetiche non riconducibili all'arte scenica, sono pubblicati e commentati in METASTASIO 2009.

<sup>5</sup> I due giudizi sono, rispettivamente, di Cesare Galimberti, che lo riferisce ai «critici più attenti» della poesia metastasiana (GALIMBERTI 1969: 164, con implicito riferimento a RAIMONDI [1967] 1994), e di Rosa Necchi (*Introduzione* a METASTASIO 2009: XXVIII, nota 47). Una lettura del sonetto che punta a illustrare la creazione del "personaggio" autoriale attraverso l'identificazione con il personaggio scenico è quella di BENISCELLI 2000: 160-176 («*In sen del vero*»).

<sup>6</sup> La descrizione del progetto editoriale dei «cinque raffinati volumi in-quarto» e la ricostruzione dei rapporti di Metastasio con Giuseppe Bettinelli sono svolte da Pietro Giulio Riga nell'edizione commentata delle lettere (METASTASIO 2021), pubblicata come esito del progetto M.E.T.A. dell'Università di Genova (<https://epistolariometastasio.unige.it/>), nell'ambito del PRIN 2017 *La costruzione delle reti europee nel 'lungo' Settecento: figure della diplomazia e comunicazione letteraria*.

stasiana, dato il suo carattere di “solida” traduzione di un pensiero riguardante il rapporto tra ingegno e finzione, tra “vero” scenico e “vero” reale:

Mentre si stava disponendo la stampa, mi è capitato un sonetto del medesimo Signor Abbate. È un pensiero venutogli nell'atto che, componendo una scena dell'*Olimpiade*, si trovò commosso egli stesso di quell'affetto che esprimeva ne' suoi versi. Se ne avvide, e vi rifletté. Sarebbe stato scusabile se si fosse compiaciuto d'un tocco d'arte sì fino, che era arrivato a sorprendere in lui medesimo la natura, e a fargli dimenticare che era tutto lavoro del suo proprio ingegno ciò che giugneva a farglisi sentire al cuore nulla meno di quello che avrebbe fatto la realtà stessa del vero. Ma egli pensò in quel punto più solidamente, come vedrete.<sup>7</sup>

La posizione isolata nell'edizione corrisponde all'intenzione di Bettinelli di evidenziare a tutto tondo il sonetto come espressione di una compiuta poetica, ch'egli per primo plasticamente riconosce («parendomi che potesse quel Sonetto servire come di proemiale a tutte le sue Opere, l'ho posto loro in fronte»), esaltandone il ruolo di chiarificazione della *mens* autoriale che ne discende («Felicite il Teatro se tutti gli autori avessero sovente di sì fatti motivi di far Sonetti!»). Non “un” sonetto, ma “il” sonetto è dunque *Sogni e favole*, fin dalla sua prima apparizione a stampa.

Questa collocazione a sé stante ed eminente del sonetto si ritrova anche nell'edizione romana del 1737, in sei volumi, procurata da Pietro Leoni: anche se in una modalità diversa di rilievo, come si vedrà. Riguardo a questa impresa di stampa, occorre dire che il discredito gettato sulle edizioni delle opere metastasiane, in primis dall'autore stesso, nonché l'oggettiva difficoltà di orientarsi nel ginepraio di riedizioni, ristampe e riprese che affollavano il mercato coevo, quasi tutte abusive, hanno oggettivamente ostacolato sia un loro studio sistematico (non possediamo tuttora una ricognizione e mappatura, nemmeno approssimativa, delle edizioni di Metastasio), sia una loro considerazione come documenti storici della fortuna metastasiana in Italia e in Europa. Fa eccezione in sostanza la sola Hérissant, promossa da Giuseppe Pezzana, che da Parigi, alla fine del 1776, si propone al poeta cesareo come editore dei suoi testi poetici e melodrammatici, arrivando a produrre, pur con mille ritardi, quel «monumento dell'editoria settecentesca», uscito parzialmente postumo, che rimane il punto di riferimento per i testi metastasiani.<sup>8</sup> I progetti di edizione delle opere, compresi quelli riversati in rete, si fondano, per lo studio degli assetti testuali e delle varianti d'autore, sulle quattro edizioni licenziate da Metastasio dopo la prima apparizione dei vari libretti: Venezia, Bettinelli, 1733; Parigi, Quillau, 1755; Tori-

<sup>7</sup> METASTASIO 1733: [IV]v (*L'Editore a chi legge*).

<sup>8</sup> Cfr. SPAGGIARI 1984 (185 per la citazione), che prende avvio dalla celebre *doléance* del Carducci: «Non v'è diligenza bibliografica che tenga dietro alle raccolte dei drammi» del Metastasio.

no, Stamperia Reale, 1757; Parigi, Hérisson, 1780;<sup>9</sup> licenziate, occorre ricordarlo, sempre tuttavia con resistenze e proteste di vario tipo da parte dell'autore, invariabilmente scontento dell'opera degli stampatori e riluttante ad affidarsi alle loro mani.

Nonostante non sia mai stata oggetto di analisi meno distratte, l'edizione del 1737 di Pietro Leoni mi sembra del più alto interesse in questa prospettiva, soprattutto per il suo paratesto.

Qualche incertezza sulla genesi di questa stampa permane. Nel 1732 proprio al Bettinelli, con cui stava discutendo l'edizione delle *Opere drammatiche* in via di allestimento, Metastasio lamentava infatti che il Leoni avesse «già stampata una raccolta di tutte le mie poesie con mio infinito rammarico», non essendo ancora state da lui riviste e selezionate a quella data.<sup>10</sup> Tale raccolta, risalente evidentemente ai primissimi anni Trenta, resta per ora un fantasma bibliografico, non essendo stata ancora individuata in cataloghi o fondi antichi. Sappiamo solo che all'inizio del decennio il Leoni si era fatto promotore della ristampa di alcuni oratori metastasiani rappresentati a Vienna (il *Giuseppe riconosciuto* nel 1733; la *Betulia liberata* nel 1734; il *Gioas* nel 1735) o di libretti usati per rappresentazioni locali (l'*Artaserse* nel 1731); sarà forse possibile che a queste edizioni singole, vendute all'insegna di San Giovanni di Dio, Metastasio pensi quando, nel 1735 e nel 1736, parla con il fratello Leopoldo di una «ristampa» delle sue opere che il libraio romano aveva in animo di allestire, o meglio stava preparando, e che coincide appunto con le *Opere drammatiche* stampate in sei volumi dal Leoni nel 1737.

Non è fruttuoso, tuttavia, arrestarsi al giudizio liquidatorio dell'autore. L'eventuale ascrizione di questa edizione al novero di quelle che, tirate com'erano dalla Bettinelli, avevano inevitabilmente «aggiunto al proprio tutto il limo della fangosa sorgente», come scriverà Metastasio al Calzabigi nel 1754, è contraddetta dalla lettera dedicatoria di Pietro Leoni, che, al contrario, rivendica di aver lavorato su originali rivisti e corretti dall'autore.

Non solo i drammi scenici, dunque, ma anche

le altre poesie sagre e profane di qualunque metro [sono state] da me ultimamente raccolte nella più ampia forma, che con l'assistenza e buon grado dell'Autore m'è stata possibile, e ristampate per la quarta volta in una edizione, ardisco dire la più corretta ed esatta di quante se sieno viste fin'ora, perché

<sup>9</sup> Così accade, ad esempio, nel portale dell'Università di Padova *Pietro Metastasio. Drammi per musica*, di Anna Laura Bellina e Luigi Tessarolo (cfr. <https://www.progettometastasio.it/public/indici/indice/indice/c/scroll/0>), che tuttavia recupera «alcune stesure dimenticate dopo la *princeps*», nell'intento di dar conto delle varie redazioni d'autore, nella consapevolezza che alcune serie di correzioni sono da attribuire a curatori e stampatori (<https://www.progettometastasio.it/public/pagine/presentazione>).

<sup>10</sup> Lettera a Giuseppe Bettinelli del 14 giugno 1732 (METASTASIO 2021: 43).

tirate sugl'originali che il medesimo mi ha trasmessi, con quelle correzioni ed aggiunte che più gli sono piaciute.<sup>11</sup>

Sebbene tale annuncio di una collaborazione d'autore all'edizione possa essere pianamente assimilato alle tante consimili affermazioni, funzionali a una necessità di posizionamento nel mercato, che la fama sempre crescente dell'autore cesareo portava a collocare in testa a edizioni di certo abusive, ma che tuttavia «lodavano la sua “benigna condiscendenza” nell'autorizzare le ristampe, ostentando una familiarità che in effetti non esisteva»,<sup>12</sup> il paratesto – e segnatamente una lunga lettera latina firmata dal fratello – potrebbero far propendere per l'ipotesi di una partecipazione di Metastasio all'allestimento dell'edizione, a conforto della sua cerchia familiare romana.

La data di pubblicazione dell'edizione Leoni, 1737, rende inevitabile il riferimento all'edizione veneziana, che del resto era immediatamente servita da esemplare per tempestive ristampe. Sono basate sulla Bettinelli, ad esempio, le *Opere drammatiche del signor abate Pietro Metastasio romano poeta cesareo, fra gli arcadi di Roma Artino Corasio*, uscite a Milano nel 1734 in tre volumi, e le *Opere drammatiche* stampate a Lucca nel 1735, inizialmente in tre volumi: entrambe furono poi aumentate a seguito delle aggiunte veneziane. Nell'edizione del Leoni, la ripresa si estende ai testi di presentazione: all'inizio del primo volume lo stampatore romano, di seguito alla lettera dedicatoria alla contessa Faustina Acciaioli Bolognetti che è a propria firma, ripubblica tale e quale la lettera dell'*Editore a chi legge* di Giuseppe Bettinelli.<sup>13</sup>

L'adesione alla *princeps* non è tuttavia meccanica. Alla lettera dell'editore, privata del testo di *Sogni e favole* che la concludeva, fa infatti seguito un *Avviso* riguardante la struttura dell'opera in sei volumi. Nel testo si riconosce la traccia dell'*Avviso* che nell'edizione del Bettinelli era premesso al secondo volume («Eccovi, o benigni lettori, la continuazione ed il compimento de' drammi del signor abate Metastasio. Sette ve ne ho dati nel primo volume, e cinque ne troverete in questo secondo, che sono tutti e quanti fin'ora ne ha scritti l'autore. Dopo i drammi ho poste le feste teatrali [...] seguiranno nel terzo volume gli oratori sacri [...] e dopo questi le poesie liriche»), ma che tuttavia il Leoni adatta alla struttura della propria edizione, in formato minore rispetto all'in-quarto della Bettinelli, e dunque con diversa distribuzione delle opere:

Eccovi o benigni lettori il compimento de' drammi del signor abate Pietro Metastasio. Sedici ve ne ho dati ne' primi quattro volumi, cioè quattro per ciascheduno, che sono tutti e quanti fin'ora ne ha scritti l'autore. Dopo de'

<sup>11</sup> METASTASIO 1737, I: VI (*All'illustrissima Signora contessa Faustina Acciaioli Bolognetti, Pietro Leone*: III-VI).

<sup>12</sup> SPAGGIARI 1984: 175; cfr. anche *Introduzione a METASTASIO* 2021: 20.

<sup>13</sup> METASTASIO 1737, I: III-VI e VII-VIII rispettivamente.

drammi ho poste nel quinto volume le feste teatrali [...] indi gli oratori sagri [...] seguiranno nel sesto volume le poesie liriche. Con che in sei volumi, giusta la mia promessa, io vi avrò data una esatta e intiera raccolta di tutto il fin qui o stampato, o inedito del lodatissimo autore.<sup>14</sup>

A questo *Avviso* fa seguito la parte più interessante del paratesto, tesa a illustrare il peso poetico dell'opera di Metastasio, la sua adesione ai precetti della *gravitas* e della filosofia della rappresentazione, insomma la sua ascrizione al novero dei poeti tragici. La sezione era del tutto assente nella Bettinelli, che dopo la lettera dedicatoria a Giacomo Soranzo, la lettera dell'*Editore a chi legge*, e una carta contenente, insieme, il sommario delle opere del primo volume e l'*imprimatur*, iniziava subito con l'*Artaserse*. L'edizione di Pietro Leoni esibisce invece, dopo l'*Avviso*, una lunga lettera latina di Leopoldo Trapassi indirizzata al fratello, seguita da una serie di componimenti poetici, latini e italiani, in lode dell'autore e delle sue opere: poesie composte da pastori arcadi, con le quali si tentava probabilmente di ricomprendere Metastasio nell'alveo dell'Accademia abbandonata.

Sebbene, a mia conoscenza, non sia mai stata studiata in modo organico, la lettera di Leopoldo (*Leopoldus Metastasius Petro Metastasio Aug[usti] Caes[ari] Poetae fratri suo S[alute] P[lurimam] D[ico]*) è in realtà molto interessante. Si tratta in sostanza di un trattatello di poetica, uno dei primi saggi di critica metastasiana, inteso a leggere il teatro del fratello sullo sfondo della teoria antica della rappresentazione e dei *mores*, presentandolo come erudito, poeta e intellettuale a tutto tondo, attraverso l'illustrazione di come la sua poesia aderisse ai precetti dei classici, e della capacità del teatro metastasiano di delineare personaggi in grado di muovere gli affetti. Di particolare rilievo è il modo in cui Leopoldo descrive il carattere di "dubbezza" costitutiva, risolta dal ritorno alla chiarezza intellettuale, che muove i personaggi delle favole sceniche di Pietro, capaci di tornare a governarsi rettamente e con virtù dopo l'ondeggiare delle passioni discordanti:

quamobrem jure laudantur Heroes tui, qui supra humanitatem haudquaquam attolluntur, et quamvis, ut natura fert nostra, vel animi affectionibus, vel perturbationum discordia circumvolvantur, ubi eis rectae lux rationis affulserit, redeunt statim in mentis, atque virtutis potestatem.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Ivi: IX. Il primo volume presenta i drammi nello stesso ordine della Bettinelli (*Artaserse*, *Adriano*, *Demetrio* e *Olimpiade*), ma l'edizione veneziana, in quarto, ne conteneva sette, compresa la *Didone abbandonata*, della cui scorrettissima impressione l'autore si lamenterà per lettera (cfr. *Introduzione a METASTASIO* 2021: 20-21).

<sup>15</sup> Ivi: XV ("per questo, a ragione si lodano i tuoi personaggi, che non vengono trasportati a una condizione che oltrepassi l'umano, e benché – come accade normalmente – vengano agitati da sentimenti vari e da passioni discordanti, allorché brilli in loro la luce della retta ragione, subito ritornano nella potestà di pensieri e virtù" [trad. mia, qui e *infra*]).

L'apertura della lettera consente poi di valutare sulla base di più solidi fondamenti l'origine e il peso di questa edizione nella storia delle opere metastasiane. L'avvio dell'impresa romana viene infatti giustificato con la pressione del pubblico, in virtù della quale le copie dell'edizione veneta (la Bettinelli, qui identificata nella versione in tre volumi, giacché il quarto era uscito nel medesimo 1737) risultavano insufficienti alle richieste del mercato:

Quum tuarum Tragoediarum libellos, qui paucis ante annis sparsim et indiscriminatim volitabant, unum in corpus tribus dispertitum libris Venetus Typographus conguessisset atque [...] curasset, incredibile dictu est quanto doctorum hominum plausu fit exceptum [...]; sed quoniam Venetae editionis exemplaria pauciora huc allata sunt, quam fortasse eruditorum numerus postulabat, consilium coepimus, ut in gratiam potissimum Romanorum omnia poëmata tua [...] recuderentur.<sup>16</sup>

Non mi sembra poter essere revocato in dubbio, anche per via della data della lettera, che la “nuova edizione” di cui parla Leopoldo sia quella del Leoni, della quale egli stesso assume il ruolo di curatore, con il sostegno solidale di alcuni amici che procurano di adornarla con poesie dedicate all'autore:

Quamobrem, curam ego omnem in id, cogitationemque converteram, ut nova haec editio, quoad eius fieri posset, quam emendatissime proderet. [...] Verum cum amicorum complures, docti illi quidem, rescivissent me ad hanc Romanam editionem appulisse animum, in eaque emendanda plurimum elaborasse, certatim carminibus sive latinis, sive vernaculis, quibus nomen tuum in coelum extolleretur, eam ornandam locupletandamque duxerunt.<sup>17</sup>

L'annuncio corrisponde in effetti al paratesto dell'edizione, se si pensa alla già citata serie di versi latini dedicati all'autore (un epigramma *Ad eximium vatem Petrum Metastasio*; un *Propempticon* a Metastasio che va a Vienna; una lunga *Elegia* sul suo ruolo di poeta di corte), e ai sei sonetti in lode di lui e di alcuni suoi drammi, che seguono la lettera di Leopoldo: così che solo al termine di questa lunga sequenza, appena prima dell'*imprimatur*, viene a trovarsi il *Sonetto proemiale del signor abate Metastasio*.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Ivi: X (è l'inizio della lettera: “Dopo che i libri dei tuoi drammi, che fino a pochi anni fa vagavano dispersi e isolati, furono riuniti in tre volumi e pubblicati da un tipografo veneto, è incredibile con quanta approvazione dei dotti l'impresa sia stata accolta; ma poiché gli esemplari dell'edizione veneta sono stati meno di quanto il numero degli eruditi avrebbe richiesto, abbiamo deciso di ripubblicare tutte le tue poesie per il pubblico romano”).

<sup>17</sup> Ibid. (“E per questo motivo ho volto ogni mia cura e ogni mio pensiero a che questa nuova edizione vedesse la luce nella forma più corretta possibile. E quando diversi amici, anch'essi molto dotti, mi persuasero ad applicarmi a questa edizione romana, e a lavorare per correggerla, ritennero opportuno adornarla e arricchirla a gara di carmi sia latini che volgari, nei quali il tuo nome veniva esaltato”). La lettera è datata Roma, 13 febbraio (XV Kal. Mart.) 1737.

<sup>18</sup> Ivi: XXXIX.

*Sogni e favole* risulta così sottratto alla corrispondenza con la lettera dell'editore, che nella sua prima comparsa a stampa ne sottolineava il contenuto e l'importanza: nell'edizione Bettinelli seguiva immediatamente la lettera che lo annunciava, stampato com'era nella stessa carta che accoglieva, in alto, le ultime tre righe di quella. Nell'edizione romana, nella quale è separato dalla lettera, appare dunque ancora più isolato, e apertamente fregiato di quel carattere di "proemio" che proprio il Bettinelli gli aveva riconosciuto, e che qui viene innalzato a titolo.

Il fatto che le edizioni moderne delle poesie di Metastasio si fondino sull'edizione Pezzana-Hérissant, assecondando il privilegio accordato al testo e alla sua costituzione, impedisce come si vede di valutare la storia della ricezione di questo sonetto, e il suo rapporto con gli altri metri dell'autore. A scorrere le edizioni settecentesche, si riscontra che la sua posizione varia: viene stampato dunque, come abbiamo visto, o come proemio a tutte le opere, secondo la definizione bettinelliana, con sensibile risalto della sua funzione metapoetica (la sezione dei sonetti inizia dunque, in questo caso, con *Del mio Giove terren ministro all'ira*); o come ultimo numero della sezione dedicata ai sonetti (Parigi, Quillau) o come primo, per la sua eccellenza (Torino, Stamperia Reale; Parigi, Hérissant); oppure ancora come numero intermedio della stessa sezione, quando la sequenza, con il procedere di una certa filologia metastasiana, viene ordinata secondo un principio cronologico (Firenze, Borghi, 1832). In tutti i casi, la sua collocazione discende da una presa di posizione del curatore, o dell'editore, rispetto al ruolo riconosciuto del sonetto in relazione al complesso delle opere metastasiane.

2. Sull'interpretazione di *Sogni e favole* ha pesato sia la didascalia che ha accompagnato il testo almeno dall'edizione Hérissant («Scrivendo l'autore in Vienna l'anno 1733 la sua *Olimpiade*, si sentì commosso fino alle lagrime nell'esprimere la divisione di due teneri amici...»), sia la pagina con la quale Francesco De Sanctis imputava a Metastasio una sostanziale distanza dal sentimento tragico e da un'attitudine autenticamente malinconica, per concludere appunto con la citazione della prima strofe del sonetto:

Aveva, come il Tasso, grande sensibilità, molta facilità di lacrime, ma superficiale sensibilità, che poteva increspare, non turbare il suo mondo sereno. Non si può dir che la sua sensibilità fosse malinconia, la quale richiede una certa durata e consistenza: era emozione nata da subitanei moti interni, e che passava con quella stessa facilità che veniva. Questo difetto di analisi e di profondità nel sentimento manteneva al suo mondo il carattere idillico, non lo trasformava, ma lo accentuava e lo coloriva nel suo movimento: perché l'idillio senza elegia è insipido. Una immaginazione non penetrata dalla serietà di un mondo interiore, appena ventilata dal sentimento, scorre leggiera su questo mondo idillico, e vi annoda e snoda una folla di accidenti, che gli danno varietà e vivacità.

Sembrano sogni che svaniscono appena formati, ma con tale chiarezza plastica ne' sentimenti e nelle immagini, che vi prendi la più viva partecipazione.<sup>19</sup>

L'ultima frase traduce in passione del lettore (*vi prendi*) quella che si trovava espressa nel sonetto da parte del soggetto lirico: «Sogni e favole io fingo; e pure [...] in lor [...] *prendo tal parte*, / che del mal che inventai piango e mi sdegno». Facile e immediata, e favorita dall'esplicitazione dell'«occasione» del testo (la composizione dell'*Olimpiade*) che si leggeva nelle edizioni a stampa, era l'identificazione di quell'*io* con la persona dell'*auctor* Metastasio. Il peso di quella soggettività rischia tuttavia di velare l'orizzonte filosofico cui allude l'argomento del sonetto, al di là e come integrazione di quel cartesianesimo dal quale, come si sa, era stata improntata la sua prima formazione italiana.

L'autore a cui forse occorre rivolgersi per tratteggiare tale orizzonte è Fénelon, la cui apologetica cristiana rivestirà un ruolo fondamentale nella formazione di Leopardi,<sup>20</sup> ma che già può essere considerato come punto di riferimento per Metastasio, all'altezza degli anni Trenta. Vorrei appuntare l'attenzione, in particolare, su alcune parti della teodicea svolta nella *Démonstration de l'existence de Dieu*: un'opera pubblicata per la prima volta nel 1712 senza il consenso dell'autore, e poi, dopo la morte del cardinale, aumentata dal nipote di una seconda parte (scritta in realtà vari decenni prima), e così pubblicata tra le *Oeuvres philosophiques* nel 1718, ristampate per tutto il secolo.<sup>21</sup> Le sezioni iniziali delle due parti di cui si trovò ad essere composta la *Démonstration* grazie a questo intervento editoriale consentono di delineare un orizzonte di filosofia cristiana, funzionale a rafforzare la fede «minacciata dal *libertinage*»,<sup>22</sup> nel quale si possono rintracciare immagini e argomenti accostabili a quello che anima la rappresentazione metastasiana del rapporto tra vero e reale.

Nelle righe iniziali della prima parte del trattato, che si occupa della dimostrazione dell'esistenza di Dio *tirée de la connoissance de la nature, et en particulier de la connoissance de l'homme*, Fénelon enuncia un principio di evidenza della presenza divina nel creato. Il cosmo reca in ogni sua parte le tracce di un ordine del tutto visibile e aperto, e che, come tale, risulta *proportionné à la portée des plus simples*, come annuncia la rubrica del titolo generale. Dato infatti che, come recitano i titoli dei primi due capitoli, *Les preuves métaphysiques de l'existence de Dieu ne sont pas à la portée de tout le monde*, mentre *Les preuves morales de l'existence de Dieu sont à la portée de tout le monde*, lo scopo dell'au-

<sup>19</sup> DE SANCTIS 1996: 729.

<sup>20</sup> Cfr. FENOGLIO 2008.

<sup>21</sup> FENOGLIO 2008: 214-215. All'importanza della *Démonstration* nella formazione del pensiero filosofico di Leopardi sono dedicate larghe parti del capitolo intitolato *Fénelon: concepire chiaramente il nulla*.

<sup>22</sup> Ivi: 220.

tore diventa quello di addurre prove di incontestabile evidenza e immediatezza, che consentano a ognuno di scoprire che quell'*ars* ravvisata nell'armonia della Natura vive ed esiste anche nel cuore dell'uomo, nel quale si riflette:

Je ne puis ouvrir les yeux, sans admirer l'art qui éclate dans toute la Nature. Le moindre coup d'œil suffit pour appercevoir la main qui fait tout. [...] Les hommes les moins exercent au raisonnement, et les plus attachés aux préjugés sensibles, peuvent d'un seul regard découvrir celui qui se peint dans tous ses ouvrages.<sup>23</sup>

Questo "minimo colpo d'occhio", lo "sguardo unico" che, pur in assenza di penetrazione intellettuale, risulta sufficiente a percepire la presenza della mano di Dio, si può addurre a confronto della celebre aria di Giovanni nella *Passione* metastasiana, inviata a Vienna prima della partenza per la nuova sede e lì messa in scena durante la settimana santa del 1730: «Dovunque il guardo giro, / immenso Dio, ti vedo; / nell'opre tue t'ammiro; / ti riconosco in me. // La terra, il mar, le sfere / parlan del tuo potere: / Tu sei per tutto, e noi / tutti viviamo in Te». Sebbene l'incipit ricalchi quello di un sonetto di Faustina Maratti Zappi, composto alla fine degli anni Dieci e già a stampa nel 1723 («Ovunque il passo volgo, o il guardo io giro, / parmi pur sempre riveder l'amato»),<sup>24</sup> è evidente che l'aria abbia tutt'altro passo, e ben altra pregnanza gnoseologica, collocata com'è nel punto in cui l'apostolo riconquista la chiarezza della fede dopo la lunga notte di dubbi e timori, in corrispondenza della percezione di quanto la morte di Cristo venga a inverare la figuralità dell'Antico Testamento, svelandone i misteri.

Meritevole di sottolineatura mi sembra il fatto che Fénelon associ questa capacità di vedere Dio nel Creato, o, meglio, l'incapacità di cui molti uomini danno prova, al turbine delle passioni che chiude loro gli occhi:

Si un grand nombre d'hommes d'un esprit subtil et pénétrant n'ont pas trouvé Dieu par ce coup d'œil jetté sur toute la Nature, il ne faut pas s'en étonner. Les passions qui les ont agitez, leur ont donné des distractions continuelles; ou bien les faux préjugés, qui naissent des passions, ont fermé leurs yeux à ce grand spectacle.

Tutta la prima parte dell'opera sarà dunque dedicata a sgombrare lo sguardo dell'uomo, per renderlo capace di sollevarsi sopra gli affetti distraenti e affissarsi sullo spettacolo della natura: fino a uno degli ultimi capitoli, che parla del sigillo apposto da Dio sulle sue opere, e sul quale pare ricalcato il distico metastasiano «La terra, il mar, le sfere / parlan del tuo potere»:

<sup>23</sup> FÉNELON 1718, I: 1-2, 5 (capp. I-II). E ancora, al cap. IV: «Mais enfin toute la Nature montre l'art infini de son auteur» (p. 7). Preciso che cito il testo dall'edizione settecentesca, riprendendone la grafia con lievi ammodernamenti.

<sup>24</sup> ZAPPI – MARATTI 1723: 142.

*Les cieux, la terre, les astres, les plantes, les animaux, nos corps, nos esprits: tout marque un ordre, une mesure précise, un art, une sagesse, un esprit supérieur à nous, qui est comme l'âme du monde entier, et qui mène tout à ses fins avec une force douce et insensible, mais toute puissante.*<sup>25</sup>

La dimostrazione dell'esistenza di Dio per via intellettuale occupa la seconda parte dell'opera, ed è egualmente ai suoi primi paragrafi, i più rilevanti per il lettore, che mi sembra utile volgersi per mostrare come il sonetto *Sogni e favole*, composto tre anni dopo l'aria della *Passione*, proceda forse dalla stessa lettura. La struttura della seconda parte, composta in anni assai lontani dalla prima (1684-1685), è assai diversa e si intende rivolta a un pubblico differente: se la prima, rivolta com'era agli spiriti disusati ai ragionamenti sottili, era costituita da una serie continua e lineare di novantadue capitoletti, ognuno dedicato a una delle varie parti del Creato o alla discussione di alcuni punti della filosofia "epicurea", la seconda è costruita su due soli capitoli principali, ben più corposi e strutturati dal punto di vista argomentativo, e internamente suddivisi in modo articolato.

Il primo di tali capitoli contiene, nella sua seconda parte, tre prove dell'esistenza di Dio, derivanti dall'idea dell'Essere per sé, infinito e necessario. Tutta la prima parte del capitolo, che di tali prove costituisce il fondamento, è dedicata a esplorare i concetti di dubbio e certezza, di sonno e veglia. Il discorso di Fénelon parte in effetti da un intento di decostruzione del principio di evidenza fino a quel punto invocato: «la clarté avec laquelle j'ai cru jusques-ici voir diverses choses, n'est point une raison de les supposer vraies».<sup>26</sup>

Per fare *tabula rasa* delle percezioni sensibili, che potrebbero offrire un fondamento falso all'impresa del ragionamento intellettuale, Fénelon riparte quindi dalla distinzione elementare, e già cartesiana, tra il sonno e la veglia, per arrivare a quello stato di dubbio radicale al quale aveva portato Metastasio l'insegnamento del maestro Caloprese: «j'ai appelé ce temps le temps du sommeil: mais qui m'a dit que je ne suis pas toujours endormi, et que toutes mes perceptions ne sont pas des songes?».<sup>27</sup>

Il passaggio successivo merita di essere ripreso per intero, dal momento che Fénelon ragiona su un possibile prolungamento dello stato di sonno (o *somnium*) per tutta la vita, al di là dell'alternanza di/notte (o, come nel sonetto di Metastasio, tempo della creazione poetica e tempo della lontananza dalle carte):

<sup>25</sup> FÉNELON 1718, I: 238-239 (cap. LXX, *Sceau de la Divinité dans les ouvrages*); mio il corsivo a testo. Il capitolo LXX della prima parte dell'opera chiude la lunga sezione dedicata all'esame di tutte le parti del mondo, intesa a dimostrare l'impronta della mano di Dio nella natura; dal capitolo successivo inizia una serie di obiezioni alle tesi degli Epicurei (ovvero della filosofia materialista e scettica) che si prolunga praticamente fino alla fine della prima parte della *Démonstration*.

<sup>26</sup> FÉNELON 1718, II: 318 (cap. I).

<sup>27</sup> Ivi: 319.

Si le sommeil dans un certain degré peut causer une illusion que la veille fait découvrir, qui est-ce qui me répondra que la veille elle-même n'est pas un autre espèce de sommeil dans un autre degré, d'où je ne sors jamais, et dont aucun autre état ne me peut découvrir l'illusion?<sup>28</sup>

La veglia potrebbe essere un sogno di grado solo lievemente diverso da quello notturno, dato che l'*illusione* creata dalle percezioni oniriche non è meno solida e forte di quella conferita dai sensi nella vita diurna. Fénelon accosta lo stato onirico a quello di chi delira per la febbre, mettendo in campo un termine che emerge, nel sonetto di Metastasio, in un punto cruciale come la fine della prima terzina di *Sogni e favole*, apice del momento disforico: «tutto è menzogna e delirando io vivo!» (v. 11):

Quelle différence suppose-t-on entre un homme qui dort et un homme que la fièvre met dans le délire? [...] *celui qui est en délire*, fait des espèces de songes pendant plusieurs jours ; la guérison est pour lui ce que le réveil est pour l'autre: il n'apperçoit ses erreurs qu'après la fin de la maladie.<sup>29</sup>

Portando ancora oltre il ragionamento, si arriva a scoprire che oltre a questa illusione lunga, che ha tuttavia precisi confini temporali, esistono illusioni di per sé impossibili da dissipare, «qui durent même toute la vie»; con Metastasio: «Sogno della mia vita è il corso intero» (v. 12).

Se il principio del dubbio filosofico è comune alla filosofia cartesiana e post-cartesiana, mi sembra che solo in queste pagine si trovi, tuttavia, un accenno a quella vertigine d'abisso, a quella confusione radicale e patetica che è tipica dei personaggi metastasiani, e che solo la levigatezza formale dei suoi versi ha fatto storicamente scambiare per maniera. Questo stato di sospensione, riconosce Fénelon poco più avanti, colpisce e spaventa chi lo patisce:

Il me jette au dedans de moi dans une solitude profonde et pleine d'horreur ; il me gêne, il me tient comme en l'air, il ne sçauroit durer. [...] O Raison, où me jetez-vous ! où suis-je ! tout m'échappe, je ne me puis deffendre de l'erreur qui m'entraîne, ni renoncer à la vérité qui me fuit. Jusques à quand serai-je dans le doute, qui est une espèce de tourment ? O abîmes de tenebres qui m'épouvantent ! Ne croirai-je jamais rien ! croirai-je sans être assuré ! Qui me tirera de ce trouble !<sup>30</sup>

Il dubbio è una tortura («une espèce de tourment»), uno sconvolgimento (un «trouble»): se anche i personaggi di Metastasio finiscono sempre per uscirne, mettendo all'opera ragione e virtù, non per questo la *dubbiezza* ri-

<sup>28</sup> *Ibidem*. Il passo è citato anche in FENOGLIO 2008: 234, con accostamenti a importanti luoghi leopardiani riguardanti il sonno e la veglia, l'errore e la ragione.

<sup>29</sup> FÉNELON 1718, II: 319-20 (cap. I; mio il corsivo).

<sup>30</sup> Ivi: 326.

sulta loro meno tormentosa, coincidendo con uno stato del quale non è dato conoscere i confini temporali.

Il tema, per inciso, ha contorni ancora inesplorati. Credo non sia stata ancora notata la prossimità dei versi chiave del sonetto metastasiano con la conclusione della *Familiare* VIII 8 di Petrarca al “suo” Socrate, penultima lettera della raccolta, nell’assetto testuale della tradizione a stampa cinquecentesca –, egualmente intesa a mostrare la coincidenza della vita intera con il *somnium*, e con un risveglio che sarà recato inevitabilmente dalla morte:

Somnus est vita quam degimus, et quicquid in ea geritur somnio simillimum.  
Sola mors somnum et somnia discutit. O si prius expergisci datum sit!<sup>31</sup>

Manca, nel sonetto di Metastasio, l’auspicio petrarchesco di un risveglio della coscienza prima della morte, che è tuttavia costante nei suoi personaggi; il testo di *Sogni e favole* appare molto più prossimo a quello di Fénelon, che ancora nelle pagine che stiamo illustrando tratta – con un ottativo *peut-être* – il punto del risveglio dal sogno della vita, rappresentato dalla morte:

Peut-être que dans le moment de ce que j’appelle la mort, j’éprouverai une espece de réveil qui me détrompera de tous les songes grossiers de cette vie, comme le réveil du matin me détrompe des songes de la nuit, ou comme la guérison d’un fou le désabuse des erreurs dont il a été le jouet pendant sa folie.<sup>32</sup>

Manca viceversa, nell’esclamazione di Petrarca, quell’endiadi di “sogni e favole” che appare centrale nel poeta settecentesco, e per la quale possiamo di nuovo attenerci al testo di Fénelon, sempre rimanendo sul primo capitolo della seconda parte della *Démonstration*, e che dovrà essere, credo, più attentamente considerato per valutarne il peso sulla formazione della riflessione metastasiana intorno al dubbio radicale.

Disegnando la vita dell’uomo come eternamente sospesa tra la veglia e il sonno, «entre un doute philosophique qui seul est raisonnable, et le songe trompeur de la vie commune», Fénelon illustra la necessità di ritornare spesso «au dedans de soi-même», per delegittimare tutti i giudizi precipitosi emessi fino a quel momento, rimettersi «en suspens», e smettere di fidarsi delle proprie percezioni sensibili. Ecco che cosa bisogna fare, scrive l’apologeta, se si vuole iniziare a seguire la ragione:

<sup>31</sup> Nella monumentale edizione di Basilea (1554 e 1581), che come è noto tramanda la redazione *beta* della *Familiari*, la lettera compare nella forma indivisa originaria, che raggruppava quelle che saranno le lettere 7, 8 e 9 dell’ottavo libro nella redazione *alfa*; per il passaggio citato (*Fam.* VIII 8, 5) cfr. PETRARCA 1581: 700.

<sup>32</sup> FÉNELON 1718, II: 322 (cap. 1).

Elle ne doit croire que ce qui est certain, elle ne doit douter que de ce qui est douteux. Jusqu'à ce que je trouve quelque chose d'invincible par pure raison, pour me montrer la certitude de tout ce qu'on appelle nature et univers, l'Univers entier doit m'être suspect de n'être qu'un songe et une fable.<sup>33</sup>

*Un sogno e una favola*: l'endiadi metastasiana, pur levigata e semplice, eppure di non così ampia attestazione nella poesia italiana,<sup>34</sup> potrebbe avere qui la sua radice, in questa escussione dei termini del dubbio filosofico funzionale a portare l'intelletto umano a riposare «in sen del Vero».

### Riferimenti bibliografici

- BIBLIOTECA ITALIANA, <<http://www.bibliotecaitaliana.it>> (30 marzo 2023)  
 BENISCELLI 2000  
 Alberto B., *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova, il melangolo, 2000  
 DE SANCTIS 1996  
 Francesco D.S., *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, introduzione di G. Ficara, Torino, Einaudi, 1996  
 FÉNELON 1718  
 François de Salignac de la Mothe F., *Oeuvres philosophiques. Première partie. Démonstration de l'existence de Dieu tirée de l'art de la Nature. Deuxième partie. Démonstration de l'existence de Dieu et de ses attributs, tirées des preuves purement intellectuelles, et de l'idée de l'infini même*, Paris, Florentin Delaulne, 1718<sup>3</sup>  
 FENOGLIO 2008  
 Chiara F., *Un infinito che non comprendiamo. Leopardi e l'apologetica cristiana dei secoli XVIII e XIX*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008  
 GALIMBERTI 1969  
 Cesare G., *La finzione del Metastasio*, «Lettere Italiane», 1969 (XXI), pp. 155-170  
 METASTASIO 1733  
 Pietro M., *Opere drammatiche del sig. abate Pietro M. romano, poeta cesareo*, I, Venezia, Bettinelli, 1733  
 METASTASIO 1737  
 Pietro M., *Opere drammatiche, Oratori sacri e poesie liriche del signor abate Pietro M., divise in sei volumi*, Roma, Pietro Leone, 1737  
 METASTASIO 1951  
 Pietro M., *Tutte le opere*, III, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951

<sup>33</sup> Ivi: 325.

<sup>34</sup> Una ricerca sulla banca dati in rete BIBLIOTECA ITALIANA offre due sole attestazioni prossime (Luigi Alamanni, *La flora*, II, 5: «cercheresti [...] di pagarmi di sogni e di favole»; Carlo de' Dottori, *Aristodemo*, V, 4: «Favole inette, / egizi sogni»).

## METASTASIO 1954

Pietro M., *Tutte le opere*, IV, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1954

## METASTASIO 2009

Pietro M., *Poesie*, a cura di Rosa Necchi, Torino, Aragno, 2009

## METASTASIO 2021

Pietro M., *Lettere a Giuseppe Bettinelli*, a cura di Pietro Giulio Riga, Genova, Genova University Press, 2021

## PETRARCA 1581

Francisci P. florentini *Opera quae extant omnia*, Basileae, per Sebastianum Henricpetri, 1581

## RAIMONDI 1967

Ezio R., “Ragione” e “sensibilità” nel teatro di Metastasio, in Vittore Branca (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento* (Lezioni tenute al VII Corso internazionale di alta cultura promosso dalla Fondazione Giorgio Cini e dal Comune di Venezia nel 1965), Firenze, Sansoni, 1967, I, pp. 249-67; ora in: Id., *I sentieri del lettore*, II (*Dal Seicento all'Ottocento*), a cura di Andrea Battistini, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 151-169 (da cui si cita)

## SPAGGIARI 1984

William S., *Giuseppe Pezzana e l'edizione Hérisant delle opere di Metastasio*, «Italianistica», 1984 (XIII), pp. 175-191; ora in: Id., *L'armonico tremore. Cultura settentrionale dall'Arcadia all'età napoleonica*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 104-124 (da cui si cita)

## TUFANO 2021

Lucio T., *Metastasio e il letto di Procuste. A proposito di due sonetti per nozze*, «Lettere Italiane», 2021 (LXXIII), pp. 302-316

## ZAPPI – MARATTI 1723

*Rime dell'Avvocato Giovan Battista Felice Zappi, e di Faustina Maratti sua consorte*, Venezia, Appresso Giovanni Gabriello Hertz, 1723



## Una *Sofonisba* di Metastasio tra Pansuti, Corneille, M.me de Scudéry e d'Aubignac

Valentina Gallo

L'argomento dei saggi raccolti in questo volume impone una ricerca sistematica in un campo di studi quanto mai accidentato, che non può essere circoscritto né dalla conoscenza della biblioteca francese di Metastasio, né da notizie indirette sulle sue letture (se non relativamente ad alcuni casi esemplari).<sup>1</sup> D'altra parte, come avvertirono finanche i contemporanei<sup>2</sup> e come ha dimostrato una solida tradizione storiografica, il teatro metastasiano, e soprattutto quello del periodo viennese, si nutre di una conoscenza (non sempre dimostrabile eppure evidente) dei modelli tragici cornelliani e raciniani, e delle discussioni teoriche e filosofiche sul teatro e sulle passioni, di matrice, anche, francese. Il caso che intendo affrontare, ovvero la progettualità metastasiana intorno alla storia di Sofonisba, si inserisce perfettamente in questo filone di ricerca, dal momento che non fa leva su riscontri testuali precisi, ma presuppone – perché storicamente e culturalmente inoppugnabile e perché suggerito dalla singolare indicazione di Pierre Corneille come fonte per l'argomento di Sofonisba –<sup>3</sup> la conoscenza da parte di Metastasio della tradizione francese del personaggio. Da un punto di vista metodologico, il dialogo con la Francia è dunque postulato e non dimostrato: saranno, semmai, le conclusioni cui approderà la ricerca a confermare la ragionevolezza del postulato.

<sup>1</sup> Si veda, almeno, il caso di Jean-Baptiste Du Bos studiato da SALA DI FELICE 2008: 369-396.

<sup>2</sup> Cfr. Francesco Algarotti a Carlo Innocenzo Frugoni, 15 ottobre 1752: «Non so già io, se i Francesi tasseranno a questa volta il Metastasio di non si fare scrupolo di appropriarsi le maggiori bellezze delle loro tragedie», in ALGAROTTI 1786: 135.

<sup>3</sup> Tra le *Annotazioni di soggetti* consegnate al ms. viennese 10279\*, cc. 36-37, alla voce Sofonisba, Metastasio, lungi dal riassumere la trama liviana o dall'indicare le fonti classiche, scrive laconicamente: «P. Corneille», analogamente a quanto fa per *Andromeda*.

## 1. Tra le carte metastasiane

Tra i manoscritti che nel 1823 Giuseppe d'Asburgo-Lorena, Arciduca d'Austria e Palatino d'Ungheria, donò alla biblioteca nazionale di Budapest, figura anche un nutrito fondo metastasiano, a suo tempo descritto da Luigi Zambra,<sup>4</sup> messo a frutto dall'edizione Brunelli.<sup>5</sup> Il fondo, unitamente a una succosa antologia d'autore, che si spera possa essere presto messa a frutto per chiarire i rapporti del poeta con i modelli arcadici, conserva anche la traduzione dell'episodio di Sofonisba narrato da Livio nel XXX libro degli *Ab urbe condita*; la traduzione, con il titolo d'autore *Estratto della storia di Sofonisba da Livio lib. XXX*,<sup>6</sup> figura in duplice redazione:

**E<sub>1</sub>**

Budapest, *Országos Széchényi Könyvtár*, ms. Quart. Ital. 6.

Manoscritto composito del XVIII-XIX sec., di 125 cc., con numerazione moderna a macchina, di cui a cc. 80-87 un quaterno autografo di mm. 175x230 mm, di cui bianche 80v e 87v; le restanti scritte nei due terzi destri del foglio, con frequenti cancellature e riscritture interlineari e nel margine sinistro della pagina. Sulla prima c., in alto, titolo: «Estratto Della storia di Sofonisba Liv. lib. XXX»; in basso, con inchiostro diverso: «L'anno 1740 quando etc.». Filigrana non rilevabile, in quanto implicata nella piegatura delle carte in corrispondenza della cucitura.

**E<sub>2</sub>**

Ivi, cc. 89-96, quaterno di mm 175x230 mm, numerazione moderna a macchina. Copia in bella del precedente con sporadiche correzioni. A c. 89r, in alto, titolo: «Estratto della Storia di Sofonisba». Filigrana non rilevabile, in quanto implicata nella piegatura delle carte in corrispondenza della cucitura.

L'estratto, edito non sempre impeccabilmente da Brunelli, qui riprodotto in appendice, ha tutta l'aria di uno studio preparatorio per un testo melodrammatico mai scritto. A dispetto della sua incompiutezza, anzi proprio in ragione di essa, lo scritto ha un alto valore documentario, in quanto, caso pressoché unico per Metastasio, ritrae il librettista seduto al tavolo, chino sulle sue carte e intento allo studio delle fonti storiche.

La data apposta in calce alla prima carta di E<sub>1</sub> (posteriore alla redazione del ms.), con quell'avverbio temporale che avverte di un processo memoriale in atto, di storicizzazione e ordinamento nel tempo del proprio archivio, consente di datare con una certa sicurezza l'*Estratto* al 1740, quando il librettista batteva le storie classiche e bibliche in cerca di personaggi consoni alla corte e al teatro

<sup>4</sup> ZAMBRA 1910 e ora GALLO 2023 e GALLO 2024.

<sup>5</sup> METASTASIO 1947: *Appendice*.

<sup>6</sup> Metastasio adotta il termine *estratto* anche per il trattato di poetica derivato da Aristotele (METASTASIO 1998).

viennesi.<sup>7</sup> Una Sofonisba rifiutata, dunque; un processo creativo interrotto che solleva due ordini di questioni, sulle quali sarà doveroso interrogarsi: a monte, il processo poetico che lo sosteneva, a valle, le ragioni dell'incompiutezza.

## 2. Sofonisba nel teatro del primo Settecento

Il tema Sofonisba, da cui rinasce la moderna tragedia europea, si affaccia al teatro italiano di primo Settecento gravato da una corposa serie di reinterpretazioni, provenienti soprattutto dall'area francese:<sup>8</sup> come era avvenuto in Italia, infatti, anche in Francia il classicismo elegge nella regina numida la sua portabandiera, con le tragedie di Antoine de Montchrestien (1596 e 1601: con il titolo di *La carthaginoise ou la liberté*) e di Nicolas de Montreux (*Sophonisbe*, 1601), seguite da quella di Jean Mairet (*Sophonisbe*, 1635), il cui successo aveva ispirato non solo una delle *harangues* di M.me de Scudéry, ma anche, in esplicito agonismo poetico, Pierre Corneille. Ed è proprio intorno alla *Sophonisbe* di Corneille (1663) che si sviluppa una delle più importanti *querelles* del teatro francese del XVII secolo, avviata dai *Remarques* dell'abbé d'Aubignac, ben noti al Metastasio viennese.<sup>9</sup>

Sui teatri italiani, dopo la fortunata versione trissiniana (ristampata più volta nel Cinquecento e all'inizio del Seicento), la regina numida, sospinta dalla celebrità raggiunta Oltralpe, ritorna nei panni di eroina romanzesca (*Sofonisba ovvero le vicende del fato*, 1661),<sup>10</sup> prima di calcare nuovamente le scene nella

<sup>7</sup> Cfr., oltre alla licenza (vv. 9-10) del *Sogno di Scipione* (in cui Metastasio lamentava di aver dovuto cercare «fra gli avanzi dell'oblio / Ciò che in te ne dona il ciel»), le lettere al fratello del 28 maggio 1735 (METASTASIO 1951, n. 96: 127) e del 25 giugno 1735 (ivi, n. 97: 128).

<sup>8</sup> Il personaggio di Sofonisba è stato oggetto di alcuni studi monografici, come quello, bisognoso peraltro di un aggiornamento metodologico, di RICCI 1904; più di recente cfr. AXELARD 1956 e, per quanto riguarda l'area francese da Montchrestien a Corneille, DELMAS 2002; una bibliografia nutrita, anche se non sempre affidabile, accompagna SOPHONISBE 2008: 20-24; in particolare il curatore segnala una *Sofonisba* del 1718 di Nicola Serino e un'anonima *Sofonisba* del 1744, entrambe semplici riedizioni di SILVANI 1708; così, della *Sofonisba* di Pansuti viene indicata la sola edizione del 1742 e non la *princeps* del 1726; infine (per quanto riguarda la prima metà del secolo), Jommelli è l'autore della partitura musicale e non del libretto (che è invece di Antonio Zanetti) della *Sofonisba* del '46.

<sup>9</sup> AUBIGNAC 1995; a d'Aubignac rispose Donneau de Visé (*Donneau de Visé* 2014). Sulla polemica, cfr. da ultimo MELI 2016. In SOPHONISBE 2008 sono state raccolte le tragedie di Mairet e di Corneille, l'*harangue* della Scudéry e la prima dissertazione di d'Aubignac in un unico volume. La concezione del melodramma come erede della tragedia classica è al centro del dibattito franco-italiano a cavallo tra sei-settecentesco, ben presente a Metastasio, come ricorda SALA DI FELICE 2008: 287-338 ed EAD. 1985: 89-104. Da questo allineamento deriva l'intenso dialogo di Metastasio con i tragici francesi, Corneille e Racine, per il quale cfr. VARESE 1950, in particolare il cap. V; ROUVIÈRE 2001 e BENISCELLI 2000: 66.

<sup>10</sup> BRUNACCI 1661.

tragicommedia omonima rappresentata nel teatro del Collegio Clementino nel 1681<sup>11</sup> e nel dramma per musica di Francesco Silvani, ormai in pieno Settecento (1708).<sup>12</sup>

La fortuna settecentesca del tema Sofonisba fa leva altresì sull'allestimento del testo trissiniano nel 1710 dalla ditta "Riccoboni & co.", animata da una progettualità e da una consapevolezza drammaturgica assente nei precedenti tragicomici e melodrammatici.<sup>13</sup> Nel segno di Trissino, d'altra parte, si apre anche il *Teatro moderno* ad opera di Scipione Maffei (1723),<sup>14</sup> cui tre anni più tardi risponde la *Sofonisba* di Saverio Pansuti.<sup>15</sup>

La figura di Sofonisba giunge dunque a Metastasio carica di memoria testuale, sommariamente scindibile in una duplice tradizione: quella francese, sia nella versione virilmente eroica di Madelaine de Scudéry, sia in quella moralmente più ambigua di Corneille (che aveva valorizzato la tonalità erotica, assente nell'archetipo trissiniano); e la filiera italiana, melodrammatica e tragica, in cui era invece esaltata la figura di Scipione e restaurato lo statuto eroico della protagonista trissiniana. Ciò che accomunava la tradizione italiana e quella francese, indistintamente, era il fascino promanante da un *ethos* eroico sospeso tra l'amore di libertà e il tradimento, che Trissino aveva ascrivito alla categoria del *formidabile*, ma che nella Francia del tardo Seicento aveva polarizzato l'opinione pubblica. La regina numida non era del tutto assimilabile al canone dell'*admiration*,<sup>16</sup> ma resisteva anche a un suo inquadramento nella dialettica impero romano-alterità con la quale il Settecento leggeva quella «cava inesauribile di marmi pregiati»<sup>17</sup> che furono i libri di Livio, e non soltanto perché eroina nemica, ma anche perché non consentiva di portare in scena la figura imperiale, surrogata dal console Scipione e dai re africani.

### 3. Il lavoro sul testo liviano

È in questa vivace ed eterogenea tradizione che si inserisce, dunque, il progetto interrotto di Metastasio, il cui *Estratto* ritaglia all'interno dei libri liviani XXIX-XXX gli episodi compresi tra la campagna africana di Scipione e la morte di Sofonisba.

<sup>11</sup> *SOFONISBA* 1681. Un adattamento uscì nel 1714 sotto il nome di BONMATTEI PIOLI 1714.

<sup>12</sup> SILVANI 1708; ristampato con varianti a Milano, da Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, 1713; a Napoli, da Michele Luigi Muzio, 1718; a Roma, stamperia del Bernabò, 1722.

<sup>13</sup> COURVILLE 1943: 125; ALFONZETTI 2016: 392; VARANO 2010-2011 e 2011.

<sup>14</sup> *TEATRO* 1723.

<sup>15</sup> PANSUTI 1726. Sulla quale cfr. ALFONZETTI 2014: 209-237. Sulla fortuna di soggetti tragici di derivazione romana, cfr. MORACE 2014.

<sup>16</sup> SALA DI FELICE 2008: 331.

<sup>17</sup> BILLANOVICH 1981: 1.

Nel sunteggiare la fonte storica, Metastasio omette, come prevedibile, tutti i riferimenti alle vicende belliche, secondo questo sistema di raffronto (a sinistra la paragrafatura del testo restituito da E<sub>2</sub> e riprodotto in Appendice; a destra quella della fonte liviana):

[1]-[3]: XXIX, 23

[4]: XXIX, 25-28

[5]-[20]: XXX, 12

[21]-[44]: XXX, 13

Il sostanziale rispetto della linearità degli eventi narrati da Livio conosce circoscritte infrazioni: «[3] Et ebbe egli la gloria di vedersi considerato come arbitro del loro destino dalle due più temute nazioni dell'Universo», che anticipa una considerazione attribuita, nel libro successivo, ai sudditi di Siface, attoniti di fronte al loro re in catene («addebat [...] Habuisse eum uno tempore in potestate duos imperatores, Poenum Romanumque»: XIII, 5), e consente a Metastasio di preparare il rovesciamento di fortuna cui andrà incontro Siface. D'altra parte, che Siface sia, nella transcodifica drammatica, un personaggio chiave lo rivela la prima redazione dell'*incipit* in E<sub>1</sub>, poi depennato: «Siface Re de' Numidi in Africa fu uno de' più celebri esempj dell'incostanza della Fortuna»,<sup>18</sup> e la cura con cui Metastasio ne cesella il carattere, aggiungendo precisazioni di ordine psicologico (in corsivo) assenti nella fonte liviana: «[22] *Fra la rabbia e la gelosia* rovesciò l'agitato Re su l'infedel Sofonisba tutta la colpa di sua ruina», rendendo più umanamente credibile la "confessione" di Siface; così anteposte, oltretutto, le passioni si vedono restaurate in posizione focale nella loro priorità di causa psicologica.

Il confronto tra la fonte latina e l'*Estratto* isola infine un'unica aggiunta: «[21] e quale acerbo rimprovero fosse per lui, benché benignamente accolto, il solo aspetto di Scipione che già ruscò per Amico», drammaturgicamente strategica per valorizzare lo statuto morale di Scipione<sup>19</sup> e il rimorso di Siface (un sentimento cardine nella dinamica passionale del melodramma viennese di Metastasio),<sup>20</sup> e per portare a compimento la *metabole* tragica.

Riordino degli eventi, ma anche diverso "peso" della narrazione liviana, di cui Metastasio restituisce un tessuto dalla trama ora più ora meno fine: si va dalla scrittura schiettamente riassuntiva di [1]-[5], alla traduzione libera di [5]-[9]

<sup>18</sup> E<sub>1</sub>; 81r.

<sup>19</sup> Sulla centralità della figura di Scipione nel teatro metastasiano, SALA DI FELICE 2008: 103-106.

<sup>20</sup> Ivi: 205-235, che riconduce questo aspetto della drammaturgia metastasiana alla lettura e alla ricezione della *Poétique* di La Mesnardière.

e [21]-[25], fino alla versione quasi letterale delle sequenze dedicate all'incontro tra Massinissa e Sofonisba [11]-[20], tra Scipione e Siface, tra Scipione e Massinissa (la più coerente con quella pedagogia del principe che Metastasio persegue in questi anni)<sup>21</sup> e alla sequenza finale della morte della regina [39]-[44].

Il diverso trattamento riservato alle parti del racconto liviano denota, come già in Pansuti, un'attenta considerazione alla *rhésis* dei personaggi, che nella fonte latina sono anche magistrali discorsi retorici, attraverso i quali si designano i caratteri di eroica virtù di Scipione (il vero protagonista della tragedia di Pansuti),<sup>22</sup> di forte passionalità dei due re africani e di straordinaria forza d'animo in Sofonisba.

Proprio su quest'ultima Metastasio interviene più liberamente, allineando l'*actio* della regina alla cultura d'arrivo della traduzione, in cui la regalità rifugge dai gesti di sottomissione e dalla prossemica narrata da Livio,<sup>23</sup> mostrando di avere ben a mente la versione di Pansuti, che pure corregge senza esitazione:

Livio, <i>Ab urbe condita</i> , XXX, xii, 11-13	Pansuti, <i>Sofonisba</i> , p. 8	Metastasio, <i>Estratto</i> , 11
et cum medio agmine amatorum Masinissam insignem cetero habitu conspexisset, regem esse, id quod erat, rata, genibus advoluta eius [...] sed si captivae apud dominum vitae necisque suae vocem supplicem mittere licet, si genua, si victricem attingere dexteram, precor	SOFONISBA O magnanimo, eccelso, invitto Duce; Ch'avesse sovra noi l'arbitrio intero A te ben degna, e meritata sorte, Il tuo valor, già concedero, e i Numi. Ma, se a misera donna, e prigioniera Al Signor di sua vita, e di sua morte Ora, pur si concede Formar di pianto supplichevol voce, E china, e genuflessa a piedi suoi Toccar l'invitta, e gloriosa mano.	[10] Essa argomentando, et dall'abito, e dal seguito, e dal Real portamento esser questi (come era) il Re Massinissa; gittossegli supplichevole a piedi, implorò piangendo la sua pietà [...] (se in quel misero stato le rimaneva almeno la libertà de' voti dinanzi al suo Vincitore) lo pregava

Nella sua *Sofonisba*, Metastasio rimuove il contatto fisico tra la donna ingi nocchiata e il sovrano stante; recupera da Pansuti il dettaglio patetico del pianto, ma introduce *ex novo* il sentimento "tecnico" della pietà.

Sono proprio le minute scelte lessicali a fare dell'*Estratto* qualcosa di più di una semplice traduzione/sintesi, piuttosto una partitura degli affetti, in cui Siface diventa *irrisolto* [3], *sventurato* [7], *infelice* [8], e, secondo una precisa dialettica passionale, prigioniero fra la rabbia e la gelosia [21]; Sofonisba si

<sup>21</sup> SALA DI FELICE 1983: 165; EAD. 2008: 81, 195-197.

<sup>22</sup> ALFONZETTI 2014: 231.

<sup>23</sup> SALA DI FELICE 2008: 77.

scopre essere *bella* [9], *artifiziose* [14] le sue parole, così come *infedel* a Siface e *implacabile* [22]; di converso *miser* e *miserabile* appare il suo stato di prigioniera [10] e [14], dal quale si rivolge a Massinissa non semplicemente affinché la vendicasse *ab Romanorum arbitrio*, ma da tanta vergogna la liberasse [13].

Altrettanto aggettato il ritratto di Massinissa, ora *stimolato dalla naturale impazienza* [6] (in cui si colga il valore tecnico di stimolato, riferito all'azione delle passioni sulla capacità di giudizio, e di naturale, che ha il significato di "sua natura"), che dapprima decide *saggiamente* [6] di anteporre al piacere il dovere militare, ma che poi si accende *in un punto ardentemente* della regina numida [14] (che sostituisce il troppo retorico «*amor captivae victor captus*» di Livio, XXX, xii, 18); un Massinissa *ardimentoso* ([15]) e non solo «*confusus*» (XXX, 15), ma disperato e confuso [37]: dove si colgano la complessità e la compresenza di passioni intrecciate e sovrapposte, secondo la fine "mistura" degli affetti che Metastasio presuppone nei suoi personaggi.<sup>24</sup> Di Massinissa Metastasio disegna una precisa e inedita parabola che lo porta a perdere il suo Real portamento [10] per divenire un tenero sposo [40], tracciando l'involutione del condottiero padrone di sé e fedele al suo "dovere" in un amante succube della passione e disperato.

Anche la figura di Scipione, pur nel rispetto del consolidato ritratto del console romano, acquista nuova evidenza, sulla scia dell'immagine disegnata nel Sogno di Scipione: impegnato a difendere la sua virtù dagli assalti femminili [25] e contraddistinto da una temperanza lodevole [28], che lo rende «*de propri desiderj Signore*» [28].

Più prevedibile l'aggiornamento storico di «*populi*» (Livio, XXX, xiii, 3) in «*nazioni dell'Universo*» [2], l'*amplificatio* di «*nullius forma*» in «*le più rare bellezze*» [25], il «*Vinci te stesso*» con cui Scipione esorta Massinissa [35], e il saltuario riordino dei costituenti, non tanto in una sequenza a *climax* quanto in una precisa progressione logica (Sofonisba è infatti cartaginese, moglie di Siface e figliuola d'Asdrubale [11]).

Degno di essere sottolineato il finale, di grande impatto drammatico, chiuso dal suicidio repentino della protagonista che intrepidamente senza segno di risentimento o di debolezza si sottrae al rischio e alla vita; in cui non si può non pensare, per antitesi, alle diverse uscite di scena, di Didone e di Catone nei due melodrammi omonimi.<sup>25</sup> Un finale in battere, sottolineato dallo stesso tradutto-

<sup>24</sup> LUCIANI 2016: 31.

<sup>25</sup> Un finale che riecheggiava, inequivocabilmente, quello della *Didone* (sul quale cfr. COTTICELLI 2001), con questa profonda differenza: mentre il suicidio di Didone è passionale, quello di Sofonisba è tutto razionale, derivato da uno stoicismo rispetto al quale Metastasio aveva più volte preso le distanze (cfr. ACCORSI 2002: 237-323); da questo punto di vista esso è più prossimo a quello di Catone nel *Catone in Utica* (cfr. GIARRIZZO 1985: 49).

re-adattatore, nell'*explicit* della prima stesura: «Le smanie di Massinissa, la cura che ne prese Scipione, e mille altre circostanze non appartengono alla presente istoria che termina con la morte di Sofonisba» (omesso nella versione definitiva),<sup>26</sup> che dà conto delle necessità drammaturgiche di concentrazione e unità della favola, sconfessando tanto la tradizione francese (in Mairet al suicidio di Sofonisba segue quello di Massinissa, mentre Corneille introduce altre due scene), quanto la versione melodrammatica di Silvani (in cui Scipione ricompensava i due re africani restituendo loro i rispettivi troni), ma anche il finale tragico di Pansuti, in cui Massinissa era perseguitato dall'ombra di Sofonisba.

La natura dell'estratto non autorizza a immaginare un melodramma troppo distante dalla fonte liviana, di cui Metastasio sposa il punto di vista filo-romano, riproducendo in Massinissa e Siface gli stereotipi del "barbaro" soggetto alle proprie passioni, in Scipione il fulgido esempio di virtù che sa domare i propri desideri e in Sofonisba una donna coraggiosa, patetica oratrice e di fulgida bellezza; un personaggio non del tutto coerente con il modello femminile che in quegli anni Metastasio andava dipingendo sulle scene.<sup>27</sup>

Quattro dunque i criteri che guidano la traduzione-riscrittura metastasiana: riordino logico-cronologico degli eventi e decantazione della *fabula* di Sofonisba attraverso il taglio netto finale e una forte concentrazione dell'antefatto; adattamento dell'*ethos* al concetto di regalità settecentesca e approfondimento psicologico dei personaggi, non più disegnati in monocromo, ma ritratti con una tavolozza composita. Degno di nota il trattamento rispettoso della fonte riservato a Scipione, segno evidente di una convergenza tra i valori del console liviano e quelli rilevati da Metastasio nel *Sogno di Scipione*: le virtù morali, la costanza e la temperanza, ma anche una spiccata umanità e benevolenza, coerenti con il sistema etico della cultura d'arrivo.

Sebbene non sia possibile individuare nell'Estratto la traccia di una scansione in atti, pure il racconto liviano nella condensazione di Metastasio individua sei "quadri":<sup>28</sup> il campo di battaglia in cui Siface viene catturato, la zona antistante le mura della città di Cirta, la reggia dove è celebrato il matrimonio con Sofonisba, la città di Cirta, l'accampamento romano e gli appartamenti della regina in cui si consuma il suo suicidio. Di questi, è probabile che per il primo, che nella fonte liviana è dislocato rispetto a Cirta, Metastasio avesse pensato a un "fuori campo" affidato alla narrazione dell'antefatto e che l'azione si sarebbe dovuta aprire con l'arrivo di Massinissa nella città di Cirta: una scena di massa

<sup>26</sup> E<sub>1</sub>: 87r.

<sup>27</sup> TATTI 2001.

<sup>28</sup> DE VAN 2001.

d'effetto spettacolare,<sup>29</sup> al pari della sequenza d'apertura del secondo quadro (l'accampamento romano).

L'esile traccia dell'*Estratto*, al di là di queste circostanziate evidenze, arretrata a una fase alta della progettualità drammaturgica, non è ancora tuttavia la trama di un'opera mai scritta, tutt'al più la linea di un'azione principale, cui Metastasio avrebbe potuto intrecciare – come già nella *Zenobia* – la voce di Appiano Alessandrino, che racconta di un amore giovanile tra Massinissa e Sofonisba (ammesso anche da Pansuti), riconducendo il matrimonio con Siface al volere del genitore Asdrubale; tanto più che alle ragioni del cuore avevano prestato ascolto, con esiti apprezzati, Jean Mairet e Pierre Corneille (le cui protagoniste sono amanti passionali al pari di Massinisse, che in Mairet si uccide sul corpo della donna)<sup>30</sup> e ancor più Pansuti che aveva chiuso la tragedia con le smanie di Massinissa perseguitato dall'ombra della regina Numida.

Ma la traccia consegnata all'*Estratto* è troppo sottile per consentire di intravedere gli sviluppi del testo nella fantasia creatrice del poeta; piuttosto essa dice qualcosa sul modo di lavorare di Metastasio, a partire dalla scelta della fonte liviana, alla quale Gravina esortava i suoi discepoli intenti allo studio del diritto romano, integrando filologia e giurisprudenza, il codice e le fonti letterarie.<sup>31</sup> E Livio è, seppure mediato da Machiavelli, lo storico commentato da Luigi Malabaila conte di Canale, che insieme al barone di Hagen, costituisce con Metastasio quel “triumvirato” classicista di cui si legge nell'epistolario del poeta cesareo.<sup>32</sup> L'*Estratto* documenta dunque una prassi di composizione che, ancora con il Gravina del *De repetendis fontibus*, prende l'avvio dalla lettura e dallo studio delle fonti classiche, dando sostanza e concretezza alle indicazioni paratestuali metastasiane.

In questa lettura-traduzione-adattamento Metastasio rivela, come già Pansuti, una singolare attenzione alle *rhésis*, un elemento cardine della storiografia liviana, attraverso le quali isolare le motivazioni interiori degli “attori”. Entrambi gli allievi di Gravina, cioè, mostrano una spiccata sensibilità per la lettura

<sup>29</sup> Una sequenza scenica la cui orchestrazione Metastasio esegue con cura nel *Demofonte* e nell'*Alessandro nelle Indie*, cfr. SALA DI FELICE 2008: 126.

<sup>30</sup> La Sophonisbe di Mairet muore in effetti con il nome di Massinisse sulle labbra, pregandolo di raggiungerla quanto prima: «Mais il m'est aussi doux de mourir que de viure, / Puisque mon Massinisse a iuré de me suiure. / Monstre donc, cher Espoux, ta constance & ta foy, / Et ne differe pas un instant apres moy» (MAIRET 1945: 106, vv. 1652-1655); mentre la scena finale è dedicata al soliloquio di Massinisse, che si dà la morte sul corpo esangue dell'amata (ivi: 115, V, 8, vv. 1823-1831).

<sup>31</sup> Cfr. TATTI 2001: 273.

<sup>32</sup> Sono grata ad Alberto Beniscelli per questa indicazione di lettura; su Malabaila, cfr. PIAZZA RUATA 1968; sul triumvirato tra Metastasio, Malabaila e il barone di Hagen, nel cui seno forse si leggeva anche Livio, cfr. SALA DI FELICE 2008: 369-396; VALENTE 2001 e soprattutto l'ampio affresco sulle letture e sulle frequentazioni del circolo viennese realizzato da BENISCELLI 2021.

“psicologica” dello storico liviano, alla ricerca di quelle motivazioni passionali che potevano illuminare le cause degli eventi storici.

#### 4. Ipotesi di contestualizzazione

Se letto alla luce della formazione metastasiana, in effetti, il progetto intitolato a Sofonisba risulterà quasi atteso, prevedibile: e non solo per il precedente di Pansuti e non tanto per il dramma per musica di Francesco Silvani – voglio dire per la diffusione e la risonanza che il “tema Sofonisba” aveva avuto nella cultura meridionale primoseptecentesca –, ma per quel peccato d’origine del Giustino, ispirato, com’è noto, ad un’altra opera di Trissino, *l’Italia liberata da’ Gotthi*.<sup>33</sup>

Negli ambienti filo-asburgici il tema di Sofonisba si era infatti caricato di un forte potere allusivo rispetto alla guerre austro-turco-russe, che nel primo Settecento avevano avuto alterne vicende: nel 1718 a Belgrado gli eserciti austriaci, condotti da Eugenio di Savoia, avevano trionfato su quelli ottomani; vent’anni dopo, però, l’ironia della sorte aveva voluto che proprio a Belgrado venisse stipulato il trattato (1739) che sancì la perdita di tutti i territori acquistati dagli eserciti imperiali.<sup>34</sup> Una disfatta bellica e diplomatica che avrebbe portato al processo e alla condanna a morte del responsabile della sconfitta militare: George Olivier Wallis, imprigionato e condannato, e graziato da Maria Teresa nel 1740.

Le guerre puniche, dunque, dovevano apparire di scottante attualità allo scadere del quarto decennio del secolo, tanto da offrire al Metastasio del 1740 un altro fondale sul quale proiettare le dinamiche tra l’impero asburgico e i suoi nemici, nello sfortunato melodramma *Attilio Regolo*, composto «per doversi produrre in occasione di festeggiare il prossimo giorno di nome dell’augustissimo [...] Carlo sesto, il dì 4 novembre 1740»,<sup>35</sup> ma sospeso per la morte dell’imperatore.

Sebbene non sia possibile datarlo con certezza, non si può non ricordare il ciclo di *Storie romane* dipinto da Antonio Guardi (rinvenuto nel 1959 nella villa di Bogstad, in Norvegia); quattro tele che dovevano ornare una residenza patrizia, raffiguranti episodi tratti dalla storia dell’antica Roma: *Muzio Scevola davanti a Porsenna*, *La continenza di Scipione*, *Sofoniba che accetta il veleno di Massinissa* e *Il trionfo di Aureliano su Zenobia e Cassio Longino*.<sup>36</sup> Con le incertezze cronologiche che si sono dette, non potrà non apparire singolare che i quattro

<sup>33</sup> Cfr. BENISCELLI 2000: 12-17.

<sup>34</sup> Cfr. BÉRENGER 2003: 54-56; AKSAN 2013: 83-123 e ROIDER 1972.

<sup>35</sup> METASTASIO 1953a: 972.

<sup>36</sup> Sul dialogo di Metastasio con le fonti pittoriche, cfr. ancora SALA DI FELICE 2008: 397-420 (in relazione a Giambattista Tiepolo); e ivi: 421-446.

soggetti trovino corrispondenza in altrettanti libretti metastasiani: *Il trionfo di Clelia*, *Il sogno di Scipione*, la presente *Sofonisba e Zenobia*.

## 5. Le ragioni dell'incompiutezza

L'annotazione apposta sulla prima carta di E<sub>1</sub> se consente di datare al 1740 la traduzione metastasiana, fa però registrare un'esplicita reticenza («Nel 1740 quando etc.»), un'allusione a un cambiamento di programma nei piani dell'autore o in quelli della corte viennese. Grazie ai lavori di Anna Laura Bellina siamo in grado di affermare che la *Zenobia*, andata in scena proprio quell'anno per il genetliaco di Elisabetta, era già stata rappresentata nel 1737 e che dunque il suo allestimento nel '40 dovette essere una soluzione di ripiego.

Se ripercorriamo la cronologia di questi anni di fine regno di Carlo VI, bisognerà prendere atto che, dopo *Zenobia*, Metastasio non scrive più melodrammi fino al 1740 (l'anno dello sfortunato *Attilio Regolo*), dedicandosi ai più agili (e meno onerosi) *componimenti drammatici*: sono gli anni, non si dimentichi, dello scontro austro-russo-turco, che avrebbe portato alla disastrosa pace di Belgrado del 1739. Durante questo periodo così difficile per il regno asburgico, Metastasio partecipa ai festeggiamenti per il genetliaco di Elisabetta con *Il Parnaso accusato e difeso* (1738), una sorta di "difesa" della poesia e una risposta, forse, a un fronte interno ostile alla musa metastasiana;<sup>37</sup> e scrive, nello stesso anno, un secondo *componimento drammatico* di breve respiro e di taglio allegorico: *La pace fra la virtù e la bellezza*, composto per l'onomastico della regina; l'anno seguente, sempre per il compleanno di Elisabetta, è la volta dell'*Astrea placata* (ancora il linguaggio allegorico per parlare della politica internazionale) e poi nell'ottobre del '40 *Il Natal di Giove*. Il ritrovamento dell'*Estratto* e la verifica di un progetto drammaturgico attivo intorno alla *Sofonisba* all'altezza del 1740 suggerisce l'ipotesi che l'allestimento della *Zenobia* quell'anno sia stato un ripiego, necessario per supplire all'indisponibilità di una *Sofonisba* mai completata.

A ben vedere, *Zenobia* e *Sofonisba* condividono alcuni elementi che potrebbero far pensare a una sorta di dittico sulle virtù muliebri del potere: entrambe si trovano a dover fronteggiare un matrimonio contratto in ottemperanza ai desideri del padre,<sup>38</sup> la perdita del regno, la prigionia del marito, l'esposizione al desiderio di un rivale, l'elezione della morte piuttosto che l'ignominia della

<sup>37</sup> Cfr. SALA DI FELICE 2008: 369-396.

<sup>38</sup> METASTASIO 1953b: 923: «La virtuosa Zenobia, figliuola di Mitridate, re d'Armenia, amò lungamente il principe Tiridate, fratello del re de' Parti; ma, a dispetto di questo suo tenerissimo amore, obbligata da un comando paterno, divenne secretamente sposa di Radamisto, figliuolo di Farasmane, re d'Iberia. Gran prova della virtù di Zenobia fu questa ubbidienza di figlia; ma ne diede maggiori la sua fedeltà di consorte».

prigionia;<sup>39</sup> ma è indubbio che rispondano in modo antitetico: se infatti Sofonisba non esita a “tradire” Siface, Zenobia è un esempio luminoso (una nuova Griselda) di costanza affettiva; se la prima è accostata a una furia ultrice, la seconda a una divinità benevola; se la prima va incontro alla morte, la seconda a una apoteosi.

Si fa avanti così l'ipotesi di una stagione melodrammatica durante la quale Metastasio lavora sul protagonismo femminile cercando di definire un *ethos* consono allo statuto “regale”; una galleria di *Femmes illustres* modellata su un classico della letteratura francese del Seicento, *Les harangues* di Madelaine de Scudéry (1644-1646),<sup>40</sup> in cui la lettera di Zenobia segue quella di Sofonisba ed è così introdotta:

Cette harangue et celle qui la précède font bien voir que toutes les choses ont deux faces, et que par des chemins différents, l'on arrive à même la fin, je veux dire à la vertu. Sophonisbe veut mourir, la vaillante Zénobie veut vivre. Toutes deux veulent vivre et mourir par des sentiments généreux. L'une regarde la liberté comme le souverain bien, l'autre croit que le souverain bien n'est qu'en la souveraine sagesse. L'une ne peut seulement souffrir l'idée d'un char, parce qu'elle le croit honteux à ceux qui le suivent, l'autre suit ce char presque sans douleur, parce qu'elle ne croit rien d'honteux que le crime.

L'une regarde le triomphe d'un vainqueur avec désespoir, comme sa suprême disgrâce, l'autre le considère avec mépris, comme un caprice de la fortune. L'une meurt et l'autre vit, l'une cherche la gloire, où l'autre croit l'infamie mais néanmoins, comme je l'ai dit, l'une et l'autre ont la vertu pour objet, tant il est vrai que toutes les choses ont de visages divers, selon le biais dont on les regarde. Vous avez entendu les raisons de l'une, entendez encor celles de l'autre, & jugez de toutes les deux.<sup>41</sup>

Se leggiamo la *Sofonisba* sullo sfondo di *Zenobia*, non solo risalta il diverso epilogo (tragico vs lieto), ma “l'incompiuta” acquista una sua valenza progettuale di costruzione di un modello problematico d'eroismo femminile, non più proponibile negli anni seguiti alla morte di Carlo VI, quando la successione di Maria Teresa fu a lungo osteggiata.<sup>42</sup> L'incompatibilità tra la regina numida («belle et déplorable reine», come la definì la Scudéry)<sup>43</sup> e il ruolo che il teatro di Metastasio assume nei primi anni di regno di Maria Teresa, d'altra parte, non

<sup>39</sup> Ivi: 923: «Abbandonato da tutti, non ebbe altro compagno nella sventura che la costante sua sposa. Volle questa risolutamente seguirlo; ma, non resistendo poi al disagio del lungo e precipitoso corso, giunta su le rive dell'Arasse, si ridusse all'estremità di pregare il consorte che l'uccidesse, pria che lasciarla in preda de' vicini persecutori».

<sup>40</sup> Sulle quali cfr. CHATELAIN 2002.

<sup>41</sup> SCUDÉRY 1991: 78.

<sup>42</sup> Sugli scrupoli di Metastasio sul grado di drammaticità di un soggetto storico, cfr. SALA DI FELICE 2008: 324-325.

<sup>43</sup> SCUDÉRY 1991: 77.

poteva passare inosservata a un attento lettore di d'Aubignac, come Metastasio. Nei panni di censore della *Sophonisbe* di Corneille, l'autore della *Pratique du théâtre* aveva rivolto pesanti critiche all'*ethos* dei personaggi cornelliani: a Sofonisba, affettivamente troppo volubile e implacabile, a Massinissa, a tratti perfino ignobile, fino a Siface, eccessivamente remissivo nell'accettare la propria sconfitta (e se ne sarà ricordato Metastasio, forse, nel dare al personaggio quell'aggressività passionale che si è visto) e ai personaggi secondari.

Il punto d'arrivo di questa serrata requisitoria riguardava in definitiva il rapporto del poeta con la storia – uno dei problemi drammaturgici centrali a partire dalla *Poetica* aristotelica:

il ne faut jamais s'attacher aux circonstances de l'histoire, quand elles ne s'accordent pas avec la beauté du Théâtre; il n'est pas nécessaire que le Poète s'opiniâtre à faire l'Historien, et quand la vérité répugne à la générosité, à l'honnêteté, ou à la grace de la Scène, il faut qu'il l'abandonne, et qu'il prenne le vraisemblable pour faire un beau Poème au lieu d'une méchante Histoire.<sup>44</sup>

Forse, sul progetto metastasiano di una “Sofonisba per musica”, modellata su quella eroicamente virtuosa di M.me de Scudéry, prevalsero le riserve di d'Aubignac, mettendo Metastasio di fronte all'irregolarità della regina numida, all'ambiguità di un personaggio femminile in chiaroscuro da rimuovere dal luminoso regno di Maria Teresa. Rimane il dubbio sul grado di adesione di Metastasio a questa rinuncia: la storia della regina Numida infatti avrebbe potuto rappresentare un'ulteriore occasione per indagare l'ambiguità del sentimento amoroso, la sua complessità, la legittimità stessa della istigazione al suicidio per sottrarsi all'onta della sconfitta.<sup>45</sup>

## 6. Epilogo

La storia del rifiuto di Sofonisba ha un epilogo paradossale, pirandelliano. Nel Carnevale del 1744, a Milano, i Cavalieri Delegati all'amministrazione del teatro Ducale offrono al federmaresciallo principe Johann Georg Christian von Lobkowitz, già al fianco di Eugenio di Savoia nella guerra contro gli Ottomani, una versione rivista della *Sophonisba* di Silvani con le scene dei fratelli Galliani, i balli di Andrea Cattaneo, gli abiti di Francesco Mainini, la musica di Gluck e le arie... di Metastasio; fu così che quella sera Scipione intonò l'aria di Serse del *Temistocle* (*Di' che a sua voglia eleggere*), Massinissa quella di Achille nell'*Achille in Sciro* (*Tornate sereni begli astri d'amor*) e Sofonisba gorgheggiò come la Vitel-

<sup>44</sup> AUBIGNAC: 13; e cfr. BENISCELLI 2001: 65.

<sup>45</sup> Sulla coerenza di una ricerca eto-psicologica di Metastasio in deroga a un rigido neostoicismo, cfr. ACCORSI 2002: 237-323.

lia della *Clemenza di Tito* (*Tremo tra i dubbi miei*);<sup>46</sup> metamorfosi imprevedibili e sublimi rivincite dei personaggi contro il loro, forse troppo scrupoloso, autore.

## Appendice

Si trascrive, intervenendo sulla punteggiatura, sul sistema accentuativo e sulle maiuscole, nonché sciogliendo le sporadiche abbreviazioni, regolarizzando i fenomeni di elisione e troncamento, e sostituendo *-j* con *-i*, l'*Estratto* nella redazione di E<sub>2</sub>, che rappresenta uno stadio redazionale successivo a E<sub>1</sub>.<sup>47</sup>

### *Estratto della storia di Sofonisba da Livio lib. XXX*

[<sup>1</sup>] Le due nelle antiche istorie tanto celebrate repubbliche di Roma e di Cartagine, rivali fra di loro nella potenza et ambiziose egualmente dell'impero del mondo, reputarono necessaria a' loro disegni l'amicizia di Siface, re de' Numidi nell'Africa, e la dimandarono a gara per mezzo de' loro illustri capitani Asdrubale e Scipione. [<sup>2</sup>] Questi (nulla sapendo l'uno dell'altro) s'incontrarono nel tempo medesimo e per il medesimo oggetto nella corte di Siface; et ebbe egli la gloria di vedersi considerato come arbitro del loro destino dalle due più temute nazioni dell'universo. [<sup>3</sup>] L'offerta che gli fece Asdrubale della bella Sofonisba sua figliola in consorte, determinò in mal punto l'irrisolto Siface a dichiararsi contro i Romani, e Scipione a trasportare in Africa l'esercito che avea lasciato in Ispagna, per vendicarsi con l'armi di sì oltraggioso rifiuto. [<sup>4</sup>] Militavano allora sotto il comando di Scipione Lelio e Massinissa: uno il più caro a lui fra' Romani; l'altro re de' Massili nell'Africa che, scacciato da Siface dal trono paterno, era ricorso all'aiuto et alla protezione di Roma. [<sup>5</sup>] Con questi due, che precedendo Scipione conducevano una parte dell'esercito romano, venne a cimento Siface, e con tanta infelicità che non solo si vidde perire intorno e disperdere tutti i suoi guerrieri, ma egli stesso caduto nel calor della pugna sotto il proprio cavallo rimase vivo in preda de' vincitori. [<sup>6</sup>] Massinissa benché stimolato dalla naturale impazienza di rivedere dopo così lungo intervallo il suo ricuperato paterno regno, stimò saggiamente non doversi trascurar per allora il favore della fortuna; onde propose a Lelio di seguirlo a comodo passo con tutti i pedoni e di consentire che egli intanto, seguitando la vittoria, con tutta la cavalleria sollecitamente

<sup>46</sup> SILVANI 1744.

<sup>47</sup> Brunelli mette a testo E<sub>2</sub>, ma adotta la veste grafica di E<sub>1</sub> (l'autografo), non senza alcuni errori di trascrizione, tra cui: *impetrò piangendo*] *implorò lagrimando* E<sub>1</sub>] *implorò piangendo* E<sub>2</sub>; *valore l'avevan*] *valore l'avean* E<sub>1</sub> E<sub>2</sub>; *fra le medesime*] *fra se med.* °E<sub>1</sub>] *fra se medesimo* E<sub>2</sub>; *ad ogni costo*] *ad ogni conto* E<sub>1</sub> E<sub>2</sub>; *popolo Romano fu vinto e fatto servo Siface, onde del popolo Romano è preda egli*] *popolo Romano è preda egli* E<sub>1</sub> E<sub>2</sub>.

lo precedesse. <sup>[7]</sup> Non s'oppose il Romano, et il re Massinissa indirizzando il corso alla volta di Cirta, reggia dello sventurato Siface, con tal velocità vi giunse, che l'arrivo di lui prevenne la fama del passato conflitto. <sup>[8]</sup> Erano gli abitanti di Cirta risoluti ad ostinatamente difendersi, ma al funesto spettacolo dell'infelice re prigioniero che, carico di catene, fu esposto loro a bello studio su gli occhi, perdettero affatto il coraggio, abbandonarono le difese et apersero le porte al vincitore. <sup>[9]</sup> Massinissa, lasciate opportune custodie intorno alle mura, corse ad occupare la reggia, et incontrossi con la bella Sofonisba appunto su l'ingresso di questa. <sup>[10]</sup> Essa, argomentando et dall'abito e dal seguito e dal real portamento esser questi (come era) il re Massinissa, gittossegli supplichevole a piedi, implorò piangendo la sua pietà, disse che gli Dei, la fortuna et il suo valore l'avean reso arbitro della sorte di lei, ch'ei potea disporre ormai come più a grado gli fosse della sua prigioniera, ma che (se in quel misero stato le rimaneva almeno la libertà de' voti inanzi al suo vincitore) lo pregava solo di non abbandonarla alla crudeltà et all'orgoglio de' superbi Romani. <sup>[11]</sup> Che considerasse qual trattamento dovrebbe attendere da quelli una Cartaginese, una moglie di Siface, una figliuola d'Asdrubale. <sup>[12]</sup> Che difendesse in lei quel real carattere e quel nome d'Africana che avea comuni con lui. <sup>[13]</sup> Lo scongiurò per le deità tutelari di quella reggia, le augurò tanto propizie al suo arrivo quanto erano state avverse al partir di Siface; e si ridusse a dimandar finalmente che, se per altra via non poteva, con la morte almeno da tanta vergogna la liberasse. <sup>[14]</sup> La florida età, l'insigne bellezza di Sofonisba, il miserabil caso, l'atto supplichevole e le artificiose sue non so se lusinghe o preghiere non mossero solo a compassione un Numida, già per istinto di sua nazione eccessivamente inclinato a gli amori, ma l'accesero in un punto ardentemente di lei. <sup>[15]</sup> Onde, senza esaminar più oltre, promise arditamente quanto ella chiedeva, obligò la propria fede, ne diede in pegno la mano e s'inoltrò nella reggia. <sup>[16]</sup> Ma, ricercando poco dopo fra se medesimo qual via tener dovesse per mantener la data fede, né ritrovandone alcuna, accettò un altro consiglio d'amore più temerario del primo. <sup>[17]</sup> Dispose di sposar Sofonisba et in quel giorno medesimo ne affrettò precipitosamente le nozze. <sup>[18]</sup> Supponendo che sopra di lei già divenuta sua moglie non conservarebbero più ragione alcuna i Romani. <sup>[19]</sup> Lelio sopragiunse già effettuate le nozze e le approvò così poco che pretese ad ogni conto di togliere al letto maritale la nuova sposa et inviarla a Scipione. <sup>[20]</sup> Ma, stretto dalle preghiere di Massinissa, condescese che il decidere se dovesse Sofonisba seguir la sorte del re vincitore o del vinto si riserbasse a Scipione. Inviò a lui con gli altri prigionieri solamente Siface, et egli con l'assistenza di Massinissa medesimo volò a ridurre in tanto all'ubbidienza di Roma quelle altre città che all'intorno erano occupate ancora da' presidi reali. <sup>[21]</sup> Lungo sarebbe il descrivere quanto fosse numeroso il concorso

della curiosa moltitudine all'arrivo di Siface nel campo romano, quali memorie della sua passata grandezza risvegliasse ne' circostanti lo spettacolo della sua presente fortuna, e quale accerbo rimprovero fosse per lui, benché benignamente accolto, il solo aspetto di Scipione che già ricusò per amico. <sup>[22]</sup> Fra la rabbia e la gelosia rovesciò l'agitato re su l'infedel Sofonisba tutta la colpa di sua ruina; e minacciò vicina a' Romani, anche l'inimicizia di Massinissa che, più temerario e men temperante di lui, non dovea stimarsi capace di lungamente resistere alle istanze dell'implacabil consorte. <sup>[23]</sup> Turbarono più che mediocrement l'animo di Scipione i detti di Siface contro del suo rivale. <sup>[24]</sup> Rende vano assai verisimile il suo presagio le precipitose nozze celebrate da Massinissa fra l'armi, prima dell'arrivo, senza il consenso di Lelio, nel giorno istesso della vittoria et in faccia a' domestici tutelari Numi del suo nemico. <sup>[25]</sup> E men che ad ogni altro compariva scusabile questa debolezza a Scipione che, giovane e vincitore, avea saputo difendere la sua virtù dagli assalti delle più rare bellezze di Spagna. <sup>[26]</sup> Era egli immerso ancora in questi pensieri, quando, terminate felicemente le loro spedizioni, giunsero nel campo e Lelio e Massinissa. <sup>[27]</sup> Gli accolse benignamente Scipione, esaltò prima in faccia della raccolta moltitudine e celebrò il lor valore, indi chiamò a sé Massinissa, lo trasse in disparte e gli disse: «Tu affermi, o Massinissa, che alcune da te osservate commendabili qualità dell'animo mio, t'indussero prima in Ispagna ad unirti meco in amicizia, et in Africa poi a commettere tutte le cose tue e te medesimo alla mia fede. [94v] <sup>[28]</sup> Or sappi che di nessuna di quelle virtù che in me credute t'alletterono io tanto mi glorierei possedendole quanto d'una lodevole temperanza che de' propri miei desideri mi rendesse signore. <sup>[29]</sup> Questa io vorrei che tu ancora al numero di tanti tuoi pregi procurassi d'aggiungere. <sup>[30]</sup> Rischio molto maggiore (e credimi o Massinissa) sono per l'età nostra i piaceri che ne circondano che i nemici che ci minacciano; ma quelli sottoposti e domati formano assai più nobil trionfo che Siface in catene. <sup>[31]</sup> Ciò che da me lontano tu lodevolmente operasti io ben volontieri esaltai; il resto tu fra te stesso considera senza che io ti faccia arrossir rammentandolo. <sup>[32]</sup> Sotto gli auspici del popolo Romano fu vinto e fatto servo Siface, onde del popolo Romano è preda egli, la consorte, il regno, il paese e quanto fu mai di sua ragione. <sup>[33]</sup> La consorte di lui quando non fosse Cartaginese, quando figliuola non fosse del condottier de' nemici, dovrebbe ancora inviarsi a Roma. <sup>[34]</sup> Il Senato et il popolo Romano è l'arbitro supremo della sorte di quella che ci tolse l'amicizia d'un re, che l'irritò a nostro danno, che lo spinse precipitosamente all'armi contro di noi. <sup>[35]</sup> Vinci te stesso. <sup>[36]</sup> Pensa a non macchiar con un fallo solo [95v] le molte virtù che t'adornano e a non corrompere tanti meriti tuoi con un error più grande che l'istessa cagion dell'errore». <sup>[37]</sup> Tacque, ciò detto, Scipione, e Massinissa, col volto coperto di rossore e con gli occhi pregni di lagri-

me, rispose ch'ei dipendeva dal suo volere: lo pregò a permettergli che per quanto fosse possibile ei mantenesse la data fede, e disperato e confuso ritornò alla sua tenda. <sup>[38]</sup> Ivi, rimasto solo, si abbandonò per qualche tempo al suo dolore in tal guisa che dalle tende vicine si compresero le smanie sue. <sup>[39]</sup> Chiamato finalmente a sé, con un profondo sospiro, il più fido de' servi suoi, alla custodia del quale era commesso il veleno che sempre ad ogni evento secondo il reggio costume avea seco, gli impose che preparato in una tazza lo recasse a Sofonisba e le dicesse in suo nome <sup>[40]</sup> che avrebbe egli più volentieri adempiuta la sua promessa in quella guisa che ad un tenero sposo si conveniva, ma che, togliendone a lui chi ben lo poteva l'arbitrio, era costretto ad offrirle l'unico funesto mezo che rimaneva per liberarsi da' Romani; <sup>[41]</sup> che memore del suo gran padre, della sua patria e di due re suoi consorti prendesse ella cura di se medesima. <sup>[42]</sup> Udito Sofonisba il messaggio: «accetto» disse «questo dono; e giaché a pro d'una sposa, di più non à potuto un consorte, lo gradisco, e m'è caro. <sup>[43]</sup> Riporta nulla di meno a Massinissa che più degnamente avrei terminati i miei giorni, se ne' miei funerali non si fosse parlato di nozze». <sup>[44]</sup> E senza dare altro segno di risentimento o di debolezza bevvé intrepidamente il veleno et uscì di rischio e di vita.

## Riferimenti bibliografici

JEAN DONNEAU DE VISÉ 2014

Bernard J. Bourque (édition critique par), *Donneau de Visé et la querelle de Sophonisbe. Écrits contre l'abbé d'Aubignac*, Tübingen, G. Narr, 2014

SOPHONISBA 1681

*La Sofonisba opera tragicomica rappresentata a Roma nel collegio Clementino* nell'anno 1681, dedicata all'Illustriss. Sig. il Sig. Conte Antonio Francesco Sanvitale, convittore in d. Collegio, in Roma, per il Bussotti, 1681

SOPHONISBE 2008

Dominique Descotes (édition et annotation de), *Sophonisbe*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008

TEATRO 1723

*Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena*, I, Verona, Vallarsi, 1723

ALFONZETTI 2014

Beatrice A., *Voci del tragico nel viceregno austriaco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014

ALFONZETTI 2016

Beatrice A., *Riccoboni, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 391-393

ACCORSI 2002

Maria Grazia A., *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2002

ALGAROTTI 1784

Francesco A., *Opere*, X, Cremona, Lorenzo Manini, 1784

AKSAN 2013

Virginia H. A., *Ottoman wars. 1700-1870 an empire besieged*, London-New York, Routledge, 2013

AUBIGNAC 1995

François Hédelin abbé d'A., *Dissertations contre Corneille*, édition critique par N. Hammond et M. Hawcroft, Exeter, University of Exeter Press, 1995

AXELARD 1956

José A., *Le thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale (France, Angleterre, Allemagne)*, Lille, Bibliothèque Universitaire, 1956

BENISCELLI 2000

Alberto B., *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova, il Melangolo, 2000

BENISCELLI 2021

Alberto B., *Diplomazia, letteratura, arti: l'amicizia tra Metastasio e il conte di Canale*, in *Diplomazia e letteratura tra Impero asburgico e Italia / Diplomatische und Literarische Beziehungen zwischen der Habsburgermonarchie und Italien (1690-1815)*, a cura di Sieglinde Klettenhammer et al., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021, pp. 71-92

BÉRENGER 2003

Jean B., *Storia dell'impero asburgico 1700-1918*, Bologna, il Mulino, 2003

BILLANOVICH 1981

Giuseppe B., *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, I (*Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*), Padova, Antenore, 1981

BONMATTEI PIOLI 1714

Giovanni Domenico B. P., *La Sofonisba ovvero l'infedele per esser fedele. Tragi-commedia... da recitarsi nella sala de' signori Rucellai l'anno MDCCXIV, dedicata all'Illustriss. e Reverendiss. Sig. il signor abate D. Alessandro Albani*, in Roma, per Giorgio Placho, s.d.

BRUNACCI 1661

Gaudenzio B., *La Sofonisba overo le vicende del fato*, in Venezia, per il Valvasense, 1661

CANFORA 1982

Luciano C., *Analogia e storia. L'uso politico dei paradigmi storici*, Milano, Saggiatore, 1982

CHATELAIN 2002

Marie Claire C., *L'héroïde chez madememoiselle de Scudery*, in *Madeleine de Scudéry: une femme de lettres au XVII<sup>e</sup> siècle*, éd. Delphine Denis, Anne-Élisabeth Spica, Arras, Artois Presses Université, 2002

COTTICELLI 2001

Francesco C., «Per comodità della rappresentazione»: scelte drammaturgiche ed echi letterari nella «*Didone abbandonata*» (Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1724), in *Il melodramma di Pietro Metastasio*, cit., pp. 405-421

COURVILLE 1943

Xavier de C., *Un apôtre du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio*, I, Paris, Droz, 1943

DELMAS 2002

Christian D., *Les Sophonisbe et le renouveau de la tragédie en France*, «XVII<sup>e</sup> siècle», 208/III, 2002, pp. 57-80

DE VAN 2001

Gilles D. V., *Il groviglio dell'intreccio: appunti sulla drammaturgia di Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio*, cit., pp. 161-172

GALLARATI 1985

Paolo G., *Zeno e Metastasio tra melodramma e tragedia*, in Elena Sala Di Felice e Laura Sannia Nowé (a cura di), *Metastasio e il melodramma* (Atti del Seminario di studi. Cagliari 29-30 ottobre 1982), Padova, Liviana, 1985, pp. 89-104

GALLO 2023

Valentina G., *Gli 'armari' di Metastasio*, in Paola Italia e Monica Zanardo (a cura di), *Le volontà d'archivio. L'autore, le carte, l'opera*, Roma, Viella, 2023, pp. 365-377

GALLO 2024

Valentina G., *Gondolieri, marine e girasoli: l'Arcadia di Metastasio*, in *Rileggendo le Rime degli Arcadi*, i.c.d.s.

GIARRIZZO 1985

Giuseppe G., *L'ideologia di Metastasio tra cartesianesimo e Illuminismo*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio*, Roma, 25-27 maggio, 1983, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1985, pp. 43-77

LUCIANI 2016

Paola L., «*Tutta la vita è mar*». *Metastasio e le passioni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016

MAIRET 1945

Jean M., *La Sophonisbe*, édition critique avec introduction et notes par Charles Dédéyan, Paris, Droz, 1945

MELI 2016

Cinthia M., *La critique dramatique à l'épreuve de la polémique: l'abbé d'Aubignac et la querelle de Sophonisbe*, «Littératures Classiques», 89, 2016, pp. 43-54

METASTASIO 1947

Pietro M., *Opere varie*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, II, Milano, Mondadori, 1947

METASTASIO 1951

Pietro M., *Epistolario*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, III, Milano, Mondadori, 1951

METASTASIO 1953a

Pietro M., *Attilio Regolo*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, I, Milano, Mondadori, 1953

METASTASIO 1953b

Pietro M., *Zenobia*, in Id., *Tutte le opere*, cit.

METASTASIO 1998

Pietro M., *Estratto dell'arte poetica*, a cura di Elisabetta Selmi, Palermo, Novecento, 1998

MORACE 2014

Aldo Maria M., *La tragedia a soggetto romano nella seconda metà del Settecento*, «Esperienze letterarie», 3, 2014 (XXXIX), pp. 27-44

PANSUTI 1726

Saverio P., *Sofonisba*, consecrata all'Illustrissima signora Marina Della Torre, marchesa di Novali, Baronessa di Carignani &c., in Napoli, Domenico Antonio, e Niccolò Parrino, 1726

PIAZZA RUATA 1968

Ada P. R., *Luigi Malabaila Di Canale. Riflessi della cultura illuministica in un diplomatico piemontese*, Torino, Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1968

RICCI 1904

Charles R., *Sophonisbe dans la tragédie italienne et française*, Torino, Paravia, 1904

ROIDER 1972

Karl A. R. jr., *The reluctant Ally. Austria's Policy in the Austro-Turkish War, 1737-1739*, Kingsport, Louisiana State University Press, 1972

ROUVIÈRE 2001

Olivier R., *Métastase et Crébillon (contribution à une recherche sur les rapports unissant théâtre français et livret italien)*, in Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento*, (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 2-5 dicembre 1998), Roma, Aracne, 2001

SALA DI FELICE 1983

Elena S. D. F., *Metastasio. Ideologia, drammaturgia e spettacolo*, Milano, Franco-Angeli, 1983

SALA DI FELICE 2008

Elena S. D. F., *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008

SCUDÉRY 1991

Madeleine de S., *Les femmes illustres ou les harangues héroïques 1642*, Préface de Claude Maignien, Paris, Côté-femmes éditions, 1991

SILVANI 1708

Francesco S., *Sofonisba, drama per musica. Da rappresentarsi nel famosissimo Teatro Grimani di S. Gio. Grisostomo l'autunno dell'anno MDCCVIII*, consegnato All'Illustrissimo Signor D. Francesco Girolamo Cravena, marchese di S. Giorgio &c., in Venezia, appresso Marino Rossetti, 1708

SILVANI 1744

Francesco S., *La Sofonisba, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell'anno 1744*, dedicato a sua altezza il Signor Giorgio Cristiano del sacro romano impero principe di Lobkowitz, duca di Sagan, Milano, Nella Regia Ducal Corte, per Giuseppe Richino Malatesta Stampator Regio Camerale, 1744

TATTI 2001

Mariasilvia T., *La romanità rivisitata dei melodrammi di Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio*, cit., pp. 267-303

VALENTE 2001

Mario V., *Pietro Metastasio tra mondo classico e modernità*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio*, cit., pp. 73-123

VARANO 2010-2011

Valentina V., «Per uso della scena». *Scipione Maffei e il rilancio del repertorio tragico nazionale*, Tesi di dottorato, relatrice Beatrice Alfonzetti, Università di Roma La Sapienza, a.a. 2010-11

VARANO 2011

Valentina V., *Il Seicento nel Teatro italiano di Scipione Maffei*, «Studi (e testi) italiani», 28, 2011 (*Miscellanea seicentesca*, a cura di Roberto Gigliucci), pp. 213-250

VARESE 1950

Claudio V., *Saggio sul Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1950

ZAMBRA 1910

Luigi Z., *Manoscritti editi e inediti di Pietro Metastasio nella Biblioteca del Museo Nazionale di Budapest*, «Bibliofilia», 11/I, 1910, pp. 402-410



## Metastasio e la Francia: prassi teatrali e letterarie

Francesca Menchelli-Buttini

Il saggio intende affrontare il tema nell'ottica sia del dibattito estetico-filosofico del Sei-Settecento sulla tragedia sia della circolazione di soggetti, intrecci ed episodi teatrali di sicuro effetto. Si considerano anzitutto gli enunciati di "poetica" disseminati all'interno dei drammi di Metastasio, e solo per riflesso *l'Estratto dell'Arte poetica di Aristotile e osservazioni sulla medesima* (1773), con particolare riguardo per la produzione dei primi anni Trenta, nella quale – poco dopo l'arrivo a Vienna – il poeta cesareo chiarisce i presupposti della propria attività di drammaturgo, sebbene sia possibile rintracciare spunti anche in testi antecedenti, come dimostra Reinhard Strohm.<sup>1</sup> Si procede a esaminare le influenze dei modelli francesi sul piano del racconto, a partire dagli adattamenti raciniani sino al riutilizzo di singole situazioni drammatiche, oltre che ai casi di contaminazione di fonti. Su entrambi i versanti, queste pagine riuniscono e ampliano diverse osservazioni ed idee su Metastasio maturate in scritti precedenti. Si tralasciano quei drammi e quegli argomenti già discussi sufficientemente in dettaglio: i contatti fra *Britannicus* (1699) di Jean Racine e *Adriano in Siria* (1732) riguardo alle due tipologie critiche dell'amore evento e dell'amore fraterno, utili per altro anche all'interpretazione delle relazioni affettive in *Olimpiade* (1733); gli influssi cornelliani e raciniani, di *Cinna* (1641) e di *Andromaque* (1667 e 1673), nella *Clemenza di Tito* (1734); i debiti di *Demofonte* (1733) con *Inès de Castro* (1723) di Houdar de La Motte; il ricorso in *Ciro riconosciuto* (1736) al tema noto – nel teatro italiano e francese – di una madre fermata sul punto di uccidere inconsapevolmente il figlio credendo di punirne l'assassino; infine, in *Issipile*

<sup>1</sup> Cfr. la relazione di Reinhard Strohm, che ringrazio vivamente per l'attenta lettura di questo testo e i suggerimenti utilissimi: «Sogni fatti in presenza della ragione»: *The Passions and Metastasio*, tenuta al Convegno Internazionale di Studi «Parole del Metastasio»: *Opera and Emotions in 18th-Century Europe* (Madrid, 4-7 maggio 2022).

(II,10-12), il richiamo al luogo topico della lama levata per colpire senza che si possa indentificare con certezza il potenziale omicida.<sup>2</sup>

## 1. Libretti e dibattito sulla tragedia

La metafora lucreziana del testimone che dalla terraferma contempla il travaglio di un naufragio, con commosso, sereno distacco,<sup>3</sup> rappresenta in *Olimpiade* (II, 5) l'istante di compiacimento del tutore Aminta, al riparo – per genere e per età – dalle passioni che nelle due scene precedenti quasi travolgono le due fanciulle Aristeia e Argene:

Dolce è il mirar dal lido  
chi sta per naufragar. Non che ne alletti  
il danno altrui ma sol perché l'aspetto  
d'un mal che non si soffre è dolce oggetto.<sup>4</sup>

Il processo di distanziamento che interviene subito dopo la *climax* emotiva introduce un riequilibrio e un margine di sicurezza, ma l'osservazione dei mali altrui risveglia l'interesse per i nostri: così l'interrogativo avversativo «ma che?» del successivo verso introduce un evento interiore preliminare alla metafora conclusiva dei venti delle passioni coi quali si solca il mare della vita, funzionale non al ripristino del criterio dell'immedesimazione nelle emozioni della scena, bensì alla costituzione di una dialettica continua fra il trasporto fuori di sé, nelle vicende rappresentate, e il ritorno a sé.

Ma che? L'età canuta  
non ha le sue tempeste? Ah che purtroppo  
ha le sue proprie e dal timor dell'altre  
sciolta non è. Son le follie diverse  
ma folle è ognuno; e a suo piacer ne aggira  
l'odio o l'amor, la cupidigia o l'ira.  
Siam navi all'onde argenti  
lasciate in abbandono;  
impetuosi venti  
i nostri affetti sono;  
ogni diletto è scoglio;

<sup>2</sup> Mi permetto di rinviare a MENCHELLI-BUTTINI 2004; MENCHELLI-BUTTINI 2010a; MENCHELLI-BUTTINI 2009; MENCHELLI-BUTTINI 2012; MENCHELLI-BUTTINI 2007; MENCHELLI-BUTTINI 2014. Il riferimento alle due tipologie di amore è in BARTHES 1963: 22 sgg.

<sup>3</sup> *De rerum natura*, II, vv. 1-4 (LUCRETIIUS CARUS 1975: 74): «Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est».

<sup>4</sup> Le citazioni dei drammi di Metastasio sono dalla prima stampa dei libretti nell'edizione elettronica a cura di Anna Laura Bellina (METASTASIO 2010). Su *Olimpiade* mi permetto di rinviare a MENCHELLI-BUTTINI 2010a.

tutta la vita è mar.  
 Ben qual nocchiero in noi  
 veglia ragion; ma poi  
 pur dall'ondoso orgoglio  
 si lascia trasportar.

Per altro un riferimento all'effetto quasi consolatorio che si prova dinanzi alle sofferenze degli altri è già in *Adriano in Siria* (I, 16, Emirena):

S'è ver che i mali altrui  
 siano a' propri sollievo, a me pensate,  
 anime sventurate. Avrete pace  
 nel veder quanto sia  
 della vostra peggior la sorte mia.

Fuori del *corpus* metastasiano, si segnala un'aria di qualche successo, inserita in *Amare per regnare* (Napoli, dicembre 1723) con musica di Nicola Porpora (II, 5), da *Il tradimento tradito* (1709) di Francesco Silvani,<sup>5</sup> poi in una ripresa livornese del 1724 dell'*Eumene* (1697) di Apostolo Zeno (III, 14): appaiono nella seconda strofa gli ingredienti della metafora nautica, del punto di osservazione esterno e protetto dello spettatore, della dialettica fra distanza e coinvolgimento, al riguardo della sola passione amorosa.

Passaggier che dell'onde paventa,  
 non si fidi alla calma del mare,  
 che se poi tempestosa diventa  
 nella fiera procella che prova  
 non gli giova gridare pietà.  
 È pur bello nel mare d'amore  
 lo star su la riva,  
 e veder ogni nave che passa,  
 chi di remi, chi d'arbore priva,  
 che portare da flutti si lassa;  
 in quell'acque si trova il mio core  
 e da quelle portare si fa.<sup>6</sup>

La metafora nautica ricorre in seguito nell'*Estratto dell'Arte poetica* a sostegno del principio di necessità di adoperare e di correggere utilmente gli affetti, non di estinguerli; vi si aggiunge la convinzione che l'amor proprio possa essere lusingato dalla riflessione su azioni lodevoli,<sup>7</sup> forse frutto di un ragionamento

<sup>5</sup> Ringrazio Reinhard Strohm per la segnalazione dell'occorrenza in *Amare per regnare*. Sull'ipotesi molto plausibile di un coinvolgimento di Metastasio nella stagione napoletana del 1723-1724 cfr. Rosy Candiani, Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, «Tu mi scorgi al gran disegno». *Metastasio concertatore del testo in "Didone abbandonata"*, Convegno Internazionale di Studi «Parole del Metastasio»: *Opera and Emotions in 18th-Century Europe* (Madrid, 4-7 maggio 2022).

<sup>6</sup> *AMARE PER REGNARE* 1723: 34-35.

<sup>7</sup> Cfr. *METASTASIO 1947-1954*, II: 1031-1033. Sull'amor proprio nel riconoscere i meccanismi

tardivo, atteso che negli anni Trenta il componimento drammatico *Il Parnaso accusato e difeso* (1738) riconosce all'arte l'opportunità di sedare anche gli affetti nocivi. Il luogo delle passioni "necessari venti" si trova almeno nel dialogo fra Erostrate e Démétrius de Phalere nei *Dialogues des morts* (1683) di Fontenelle («tra gli uomini le passioni sono i venti necessari per mettere in moto tutto, benché sovente provochino delle bufere»), e i naufragi sono per l'illuminismo «il prezzo da pagare perché assoluta calma di vento non renda impossibile agli uomini ogni rapporto con il mondo».<sup>8</sup> Sempre *Il Parnaso accusato e difeso* esprime l'idea che chi volesse estinguere le passioni nell'uomo «un tronco, un sasso / dell'uom faria. Non si corregge il mondo, / si distrugge così», per poi chiosare – non a caso – con l'auto-citazione del monologo di Aminta in *Olimpiade*, «quando l'aggira / l'odio, l'amor, la cupidigia o l'ira».<sup>9</sup> *Il Parnaso accusato e difeso* fa proprio anche il concetto di utilità, nel senso di insegnamento che lo spettatore riceve dalla rappresentazione, muovendo oltre la tradizione illustre del motto "insegnar diletando", da Orazio (*De Arte poetica*, vv. 343-344) a Tasso, «il vero, condito in molti versi, / i più schivi allettando ha persuaso» (*Gerusalemme liberata*, I, 3, vv. 3-4). L'immedesimazione dello spettatore avviene con l'intento di liberare l'animo affinché egli possa formare un giudizio, in un movimento continuo da e verso di sé, e quest'obbiettivo della riflessione morale costituisce il meccanismo garante della funzione educativa del teatro, della sua difesa.<sup>10</sup>

Sul faticoso ed erto  
giogo della Virtù l'alme ritrose  
sempre guidar per vie fiorite, e sempre  
insegnar diletando, è delle Muse  
cura e pensiero. A così bel disegno  
è stromento opportuno il falso e il vero,  
purché diletta. A diletta bisogna  
eccitar meraviglia; ed ogni evento  
atto a questo non è. L'arte conviene  
che inaspettato il renda,  
pellegrino, sublime, e che l'adorni  
de' pregi ch'ei non ha. Così diviene

dell'imitazione artistica, il cui oggetto non è l'illusione dello spettatore, cfr. ivi: 975-976 e 983, su cui METASTASIO 1998: XLI-XLV.

<sup>8</sup> BLUMENBERG 1985: 54-55, da cui si trae anche la citazione di Fontenelle.

<sup>9</sup> METASTASIO 1947-1954, II: 253, sebbene la sintesi di Giove medi fra le posizioni. La metafora dei venti "necessari affetti" e il concetto di vantaggio ricorrono anche in *Astrea placata* (1739): cfr. ivi: 284-286, commentato in LUCIANI 2016: 36. Vi riappare inoltre l'autocitazione da *Olimpiade*, «gli sdegni insani, / la stolidia superbia, / l'odio, l'amor, la cupidigia, e mille / altri affetti diversi» (METASTASIO 1947-1954, II: 284, citato in LUCIANI 2016: 42). Sulle feste teatrali di Metastasio, in particolare di *Il Parnaso accusato e difeso* ed *Astrea placata* cfr. JOLY 1978: 183-203, 215-228.

<sup>10</sup> Cfr. JAUSS 1987: 289. Sul concetto di distanza nelle teorie settecentesche della tragedia cfr. MATTIODA 2016: 70-92.

arbitra d'ogni cor; così gli affetti  
 con dolce forza ad ubbidirla impegna;  
 e, col finto allettando, il vero insegna.  
 Che nuoce altrui se l'ingegnosa scena  
 finge un guerriero, un cittadino, un padre,  
 purché ritrovi in esso  
 lo spettator sé stesso, e ch'indi impari  
 qual è il dover primiero  
 d'un cittadin, d'un padre e d'un guerriero?

Finta è l'immagine ancora  
 che rende agli occhi altrui  
 il consiglier talora  
 cristallo imitator:  
 ma scuopre il suo difetto  
 a chi si specchia in lui;  
 ma con quel finto aspetto  
 corregge un vero error.<sup>11</sup>

Un riferimento al sentimento della gioia intellettuale, dell'amor proprio, si trova – fra gli altri – in René Descartes (*Les passions de l'âme*, 1649), possibile modello o filtro della citazione lucreziana di cui all'inizio, insieme con Jean-Baptiste Du Bos (*Réflexions critique sur la poésie et sur la peinture*, 1719):

Et lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, cela excite quelquefois en nous la tristesse, quelquefois la joie, ou l'amour, ou la haine, et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination; mais avec cela nous avons du plaisir, de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle, qui peut aussi bien naître de la tristesse, que de toutes les autres passions.<sup>12</sup>

C'est le même attrait qui fait aimer les inquietudes et les allarmes que causent les perils où l'on voit d'autres hommes exposez sans avoir part à leurs dangers. Il est touchant, dit Lucrece, de voir du rivage un vaisseau luter contre les vagues qui le veulent engloutir, comme de regarder une bataille d'une hauteur d'où l'on voit en sûreté la mêlée.<sup>13</sup>

E questa diffusa domanda attorno alla questione del piacere tragico, del «perché la rappresentazione di eventi dolorosi provochi piacere»,<sup>14</sup> è infine riassunta in una battuta non priva d'ironia del *Componimento drammatico che introduce ad un ballo cinese* (1735):

<sup>11</sup> METASTASIO 1947-1954, II: 255-256.

<sup>12</sup> DESCARTES 1649: 202-203. Si è normalizzata la grafia e l'uso delle maiuscole. Riguardo all'influenza di Descartes e di Du Bois su Metastasio cfr. SALA DI FELICE 1986: 39-97.

<sup>13</sup> DUBOS 1719, I: 11 (sezione I, 2). Si è normalizzata la grafia e l'uso delle maiuscole.

<sup>14</sup> MATTIODA 2016: 71.

Il tragico sarebbe  
 senza fallo il miglior. Sempre mantiene  
 in contrasti d'affetti il core umano;  
 ma quel pianger per gusto è un poco strano.<sup>15</sup>

Decisi ad allestire «qualche cosa drammatica», ma incerti sul genere, i personaggi si cimentano in un pezzo di carattere o tragico o pastorale o comico, cui la scrittura di secondo grado garantisce valore emblematico, ciascuno oscillando in maniera più o meno ambigua fra ruoli multipli, quale parte dell'azione principale, interprete di una *pièce* all'interno della *pièce* e spettatore dell'esibizione degli altri, così da svelare i meccanismi su cui si fonda il rapporto fra palcoscenico e spettatore.<sup>16</sup> La scelta cade in fine sul balletto, che «non fa pianger, non secca e non offende»:<sup>17</sup> apparentemente una rinuncia, ma che sottotraccia è ulteriore conferma del potere della parola, e quasi un presagio della graduale riduzione del discorso alla pantomima nel tardo Settecento. L'interrogarsi, inoltre, su una possibile critica all'assenza di originalità, «Può dir qualcuno: / "Novità nella scelta io non ritrovo", / ma quel che si fa bene è sempre nuovo», può chiamare in causa la pratica del ricorso a intrecci collaudati per costruire un libretto, cioè a quei «preziosi materiali de' quali mi avean fornito le più illustri miniere», poiché «mi sarei vergognato della mia debolezza se mi fossi indotto ad abbandonar l'ottimo per la puerile vanità di creare il diverso».<sup>18</sup>

Torniamo a *Olimpiade*. Nel secondo atto il commento dell'attonito Licida al racconto del (fallito) suicidio di Megacle, «ah qual orrida scena / or si scuopre al mio sguardo!» (II, 13) rivela la violenza dell'effetto previsto dall'autore e una tale intensità di partecipazione che occorre ricordare allo spettatore come sia, tutto ciò, illusione, «scena» per l'appunto.<sup>19</sup> La battuta è pensata forse per recitarsi coprendo il volto con la mano, sull'abbrivo dello stratagemma del mantello di Timante, emblema della rappresentazione dell'orrore, che respinge la vista.<sup>20</sup> L'aggettivo «orrido» evoca un effetto che nel Sei-Settecento francese e italiano bisogna raccontare, non esporre, da un lato perché la vista delle cose atroci offende, dall'altro perché le sensazioni prodotte dagli occhi sono meno acute di quelle che il racconto può sollecitare: basti la prescrizione di D'Aubignac, secondo cui «les actions ne sont que dans l'imagination du spectateur à qui le

<sup>15</sup> METASTASIO 1747-1754, II: 352 (345 la citazione che segue).

<sup>16</sup> Cfr. MELLACE 2012: 203-218; BRIZI 1978: 389-406; JOLY 1978: 135-160.

<sup>17</sup> METASTASIO 1947-1954, II: 353, da cui si trae anche la citazione successiva.

<sup>18</sup> Ivi, IV, lettera n. 1200, Vienna, 30 aprile 1761, a Dormont de Belloy.

<sup>19</sup> Cfr. JAUSS 1987: 289 e BLUMENBERG 1985: 66-67.

<sup>20</sup> Sulla teorizzazione dell'orrore nell'estetica settecentesca cfr. MATTIODA 2016: 27-35, 259-260 sulla tradizione che deriva dalla scelta del pittore Timante di dipingere Agamennone che si vela il volto per non vedere la figlia immolata; cfr. anche *TRAGEDIE DEL SETTECENTO* 1999: 37-39.

poète par adresse le fait concevoir comme visibles, et cependant qu'il n'y a rien de sensible que le discours». <sup>21</sup> Il concetto di una superiorità dell'immaginazione rispetto alla vista, che sarà poi teorizzato con chiarezza da Denis Diderot nel *Discours de la poésie dramatique* (1758), <sup>22</sup> affiora ancora in *Olimpiade* (II, 1) al momento della proiezione fantastica che si fa della gara olimpica (fuori scena) tramite il presentimento del personaggio più coinvolto, Aristeia, in alternativa al più consueto resoconto del "messaggero":

[...] Io sono  
 presente ancor lontana. Anzi mi fingo  
 forse quel che non è. Se tu vedessi  
 come sta questo cor! Qui dentro, amica,  
 qui dentro si combatte; e più che altrove  
 qui la pugna è crudele. Ho innanzi agli occhi  
 Megacle, la palestra,  
 i giudici, i rivali; io mi figuro  
 questi più forti e quei men giusti. Io pruovo  
 doppiamente nell'alma  
 ciò che or soffre il mio ben, gli urti, le scosse,  
 gl'insulti, le minacce... Ah che presente  
 solo il ver temerei, ma il mio pensiero  
 fa ch'io tema lontana il falso e 'l vero.

Un'ulteriore strategia drammatica, per numero di occorrenze maggioritaria (*Ezio*, *Semiramide*, *Artaserse*, *Demetrio*, *Adriano in Siria* ecc.), trova corrispondenze (indirette) nella riflessione teorica del *Discours de la poésie dramatique*, ovverosia che la piena consapevolezza degli eventi drammatici pone lo spettatore in uno stato di costante tensione, mentre egli osserva precipitare i personaggi verso la catastrofe, preferibile rispetto all'alternativa di mantenerlo ignaro, di sottrargli informazioni cruciali, contando sulla sorpresa del colpo di scena conclusivo, logico dal punto di vista retrospettivo, ma incapace di indurre barlumi di riflessione. Si tratta al fondo di "drammi di conoscenza", non soltanto nell'accezione più antica di svelamento di un'identità nascosta ma ancora in quella più ampia e moderna, rinvenibile ad esempio nell'*Art poétique* (1674) di Nicolas Boileau, di svelamento di un fatto, di un segreto. <sup>23</sup>

<sup>21</sup> AUBIGNAC 1657: 372. Si è normalizzata la grafia e l'uso delle maiuscole. Sul rilievo dell'immagine nella tradizione meridionale, in anticipo rispetto a Gian Vincenzo Gravina, cfr. LUCIANI 2016: 21-22. Sulla teoria dell'immaginazione, anche attraverso la lente di Descartes, cfr. RAIMONDI 1967: 254-257.

<sup>22</sup> Sulla posizione di Diderot cfr. MATTIODA 2016: 31-32, 256-257.

<sup>23</sup> Sulla "riconoscenza" cfr. CAVE 2002<sup>2</sup>: 110-115, 126-131.

## 2. Definizione dei soggetti e loro trattamento

I libretti di Metastasio traggono la cornice o le linee più generali della storia di solito da fonti di matrice classica, citate nel relativo *Argomento*, mentre per la declinazione degli intrecci o di eventi isolati il poeta attinge tacitamente a modelli italiani e francesi, ricontestualizzati di preferenza in drammi di soggetto e/o titolo differente, sviluppando le potenzialità dell'originale nel contatto fra il contesto evocato e quello presente diverso,<sup>24</sup> quasi si astraessero dapprima i contorni del racconto, per poi imporre i nomi e gli episodi particolari.<sup>25</sup> Fa eccezione l'impianto metateatrale del *Componimento drammatico che introduce ad un ballo cinese*, in rapporto aperto con gli antecedenti, *Andromaque* (1667) di Racine e *Astianatte* (1701) di Antonio Salvi, tramite la "scena" emblematica di Andromaca «costretta a scegliere uno di questi due mezzi, o di dar la mano di sposa a un suo odiatissimo nimico, o di vedersi uccidere sotto gli occhi l'unico suo figliuolo».<sup>26</sup>

Al catalogo delle «più illustri miniere» che offrono preziosi materiali (di cui sopra) si iscrivono non solo Racine e i fratelli Corneille, Pierre e Thomas, ma ancora, fra gli altri, Jean Rotrou, La Motte, Prosper Jolyot de Crébillon e François Joseph de Lagrange-Chancel.<sup>27</sup> Nel complesso, le trame affettive in cui i personaggi si dibattono trovano ispirazione in Racine, mentre il teatro dei fratelli Corneille offre soprattutto un prezioso repertorio da cui estrarre avvincenti congiure politiche; non manca neppure il riuso di singole situazioni di grande momento, talora rielaborate in molteplici varianti per conformarsi a circostanze drammatiche sempre diverse. Le più strette corrispondenze sul piano della suggestione poetica si osservano laddove il ricorso a un modello serve per definire la configurazione psicologica dei personaggi e/o lo stato delle interrelazioni personali: ciò riguarda quasi sempre il "dialogo" con Racine, oltre che La Motte e *Polyeucte* (1640-1641) di Pierre Corneille. La convenzionalità retorica del genere melodrammatico, insieme con l'economia di parole,<sup>28</sup> favorisce la ricorrenza di immagini, sintagmi, voci verbali e formulazioni, quasi a guisa di motti, come ad esempio i reimpieghi dell'indelebile «Tu comptes les moments que tu perds avec

<sup>24</sup> Cfr. CONTE 1971: 325-333, e BELLINA 2019.

<sup>25</sup> L'*Estratto* fa riferimento al capitolo XVII della *Poetica*, discutendo anche la posizione di d'Aubignac: cfr. METASTASIO 1947-1954, II: 1092-1093.

<sup>26</sup> ARTEAGA 1783: 363-364. Sulla scelta di fidarsi di un'aria appartenente a un contesto metateatrale, «Prenditi il figlio... Ah no!» di Lisinga/Andromaca, cfr. GRONDONA 1996: 201-203. Il testo esibisce alcuni contatti con «Qui l'ombra pallida», introdotta in una ripresa dell'*Astianatte* di Antonio Salvi a Napoli nel 1725 con la musica di Leonardo Vinci (II, 13); questo ed altri indizi indurrebbero ad attribuire a Metastasio gli accomodi al libretto del 1725: cfr. STROHM 1985: 217-218.

<sup>27</sup> Per una ricognizione completa cfr. WEISS 1982.

<sup>28</sup> Basti ricordare le proteste di Niccolò Jommelli in una nota missiva del 1769 al librettista Gaetano Martinelli: cfr. McCLYMONDS 1979, II: 623-630.

moi» (*Andromaque*, IV, 5). Eventuali citazioni, reminiscenze o evocazioni possono tradursi nelle due forme dissimili del recitativo e dell'aria, ed è prerogativa del genere sia una maggiore concisione, da compensarsi nella messa in musica, sia un'esigenza di visibilità, donde talvolta la trasformazione dei punti di scena da duelli verbali a situazioni per gli occhi, specie dopo gli anni Trenta (vedi oltre *Antigono versus Mithridate*, *Artaserse versus Stilicon*, *Nitteti versus Héraclius*, *Zenobia versus Polyeucte*).

La stessa prefazione alla *Bérénice* (1670) accosta l'azione di Titus che allontana Bérénice da Roma pur amandola appassionatamente alla separazione di Enea e Didone in Virgilio, fatta salva la differenza di non poter condurre Bérénice al suicidio, donde una difesa – interessante per Metastasio e per il melodramma – della tragedia a lieto fine, senza morti:

C'est-à-dire que «Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, dès les premiers jours de son empire». Cette action est très fameuse dans l'histoire; et je l'ai trouvée très propre pour le théâtre, par la violence des passions qu'elle y pouvait exciter. En effet, nous n'avons rien de plus touchant dans tous les poètes que la séparation d'Enée et de Didon, dans Virgile. [...] Il est vrai que je n'ai point poussé Bérénice jusqu'à se tuer, comme Didon, parce que Bérénice n'ayant pas ici avec Titus les derniers engagements que Didon avait avec Enée, elle n'est pas obligée, comme elle, de renoncer à la vie. [...] Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie: il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.<sup>29</sup>

Così, *Didone abbandonata* (1724) condivide con *Bérénice* l'azione principale dell'abbandono dell'eroina eponima, per quanto a posizioni invertite fra chi resta e chi parte, oltre che la figura di un amante deluso della protagonista, ma il fine funesto di *Didone abbandonata* privilegia la caratterizzazione negativa del rivale e impedisce il contagio eroico verso un'esemplarità universale, «Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers / de l'amour la plus tendre et la plus malheureuse / dont il puisse garder l'histoire douloureuse» (V, 7), accolta al termine con un sospiro di rimpianto.<sup>30</sup> Da Racine Metastasio trae la situazione eminente del primo incontro degli amanti, come già evidenzia Aurora Trigiani,<sup>31</sup> esponendola tuttavia all'inizio del dramma, in I, 1-3 invece che in II, 1-5, grazie al taglio di qualsiasi premessa o raccordo; per il resto, le scene I, 17-18

<sup>29</sup> *Bérénice*, Préface (RACINE 1962: 165). Sull'elaborazione di una teoria della tragedia a lieto fine nel Settecento, tendente al trionfo della giustizia e alla riconciliazione finale, cfr. MATTIODA 2016: 4.

<sup>30</sup> *Bérénice*, V, 7 (RACINE 1962: 182). Su «hélas» quale ultima parola della *pièce* cfr. PARATORE 1983: 153 e *passim*.

<sup>31</sup> Cfr. TRIGIANI 1951: 65-67.

echeggiano IV, 4-5 in una più libera elaborazione, così come pochi altri luoghi sparsi (vedi oltre). In II, 2 Titus decide delle nozze con Bérénice sulla base delle informazioni che il suo confidente gli rende riguardo alla reazione contraria dei Romani: ciononostante, l'amore scaturisce dalla gloria e dalla virtù ed è stimolo tanto all'eroismo delle vittorie militari quanto alla generosità verso gli sventurati. La legge degli uomini si oppone alla felicità di Bérénice, mentre il destino e gli dèi prescrivono la partenza di Enea, persuaso al grave passo dal rinnovarsi in sogno del comando paterno, a dispetto del sentimento di gratitudine che lo lega alla regina, generosa dispensatrice di un rifugio e di riposo, nascendo la passione – *e contrario* – dalla pietà per le sfortune dell'eroe. A un simile repertorio di parole e di figure ricorrono Bérénice e Didone nel rimproverare l'amante di freddezza:

*Bérénice*, II, 4

BÉRÉNICE

[...] Hé bien, seigneur? Mais quoi! sans me répondre vous détournez les yeux, et semblez vous confondre! Ne m'offrirez-vous plus qu'un visage interdit?<sup>32</sup>

*Didone abbandonata*, I, 2

DIDONE

Tu non mi guardi e taci? In questa guisa con un freddo silenzio Enea m'accoglie?

L'altisonante giuramento di Titus e di Enea, sintomo d'imbarazzo quanto il distacco delle maniere, reclama la protesta, da parte di Bérénice e di Didone, di un semplice sospiro, una parola che occupa per entrambe la posizione marcata alla fine del verso e dell'intervento; e il riferimento supplementare di Didone allo sguardo si riconnette – con preciso calcolo – al «Tu non mi guardi e taci?» citato di sopra, in coerenza con il gesto, che per Titus giunge solo più avanti nel «Vous détournez le yeux» (v. 596).

*Bérénice*, II, 4

BÉRÉNICE

Dans vos secrets discours étais-je intéressée, seigneur? étais-je au moins présente à la pensée?

TITUS

N'en doutez point, madame; et j'atteste les dieux que toujours Bérénice est présente à mes yeux. L'absence ni le temps, je vous le jure encore,

<sup>32</sup> Questa e le successive citazioni da *Bérénice*, II, 4 (RACINE 1962: 172). I prestiti sono identificati in gran parte in TRIGIANI 1951: 65-67, ma interpretati tuttavia nel senso di riconoscere una superiorità del francese.

ne vous peuvent ravir ce cœur qui vous adore.  
 BÉRÉNICE  
 Hé quoi, vous me jurez une éternelle ardeur,  
 et vous me la jurez avec cette froideur!  
 Pourquoi même du ciel attester la puissance?  
 Faut-il par des serments vaincre ma défiance?  
 Mon cœur ne prétend point, seigneur, vous démentir,  
 et je vous en croirai sur un simple soupir.

*Didone abbandonata*, I, 2

DIDONE  
 Forse già dal tuo core  
 di me l'immagine ha cancellata amore?  
 ENEA  
 Didone alla mia mente,  
 il giuro a tutti i dei, sempre è presente.  
 Né tempo o lontananza  
 potrà sparger d'oblio,  
 questo ancor giuro ai numi, il foco mio.  
 DIDONE  
 Che proteste! Io non chiedo  
 giuramenti da te; perch'io ti creda  
 un tuo sguardo basta, un tuo sospiro.

Il congedo di Titus guida quello di Enea, con in più l'estensione e amplificazione della battuta conclusiva «Je ne lui puis rien dire» (v. 624) nell'aria di entrata, «Dovrei... Ma no...».

*Bérénice*, II, 4

BÉRÉNICE  
 Moi, dont vous connaissez le trouble et le tourment  
 quand vous ne me quittez que pour quelque moment,  
 moi, qui mourrais le jour qu'on voudrait m'interdire  
 de vous...  
 TITUS  
 Madame, hélas! que me venez-vous dire?  
 Quel temps choisissez-vous? Ah! de grâce, arrêtez.  
 C'est trop pour un ingrat prodiguer vos bontés.  
 BÉRÉNICE  
 Pour un ingrat, seigneur! et le pouvez-vous être?  
 Ainsi donc mes bontés vous fatiguent peut-être?  
 TITUS  
 Non, madame: jamais, puisqu'il faut vous parler,  
 mon cœur de plus de feux ne se sentit brûler.  
 Mais...  
 BÉRÉNICE  
 Achevez.

TITUS

Hélas!

BÉRÉNICE

Parlez.

TITUS

Rome... l'Empire...

BÉRÉNICE

Hé bien?

TITUS

Sortons, Paulin: je ne lui puis rien dire.

*Didone abbandonata*, I, 2

DIDONE

[...] Che a te non pensi?

Io che per te sol vivo, io che non godo

i miei giorni felici

se un momento mi lasci?

ENEA

Oh dio, che dici.

E qual tempo scegliești, ah troppo, troppo

generosa tu sei per un ingrato.

DIDONE

Ingrato Enea! Perché? Dunque noiosa

ti sarà la mia fiamma.

ENEA

Anzi giammai

con maggior tenerezza io non t'amai.

Ma...

DIDONE

Che?

ENEA

La patria, il cielo...

DIDONE

Parla.

ENEA

Dovrei... Ma no...

L'amor... oh dio, la fé...

Ah che parlar non so.

Spiegalo tu per me. (*Ad Osmida e parte*)

In II, 5 della tragedia e in I, 3 del libretto le regine subito si interrogano, incredule, sulla causa del freddo silenzio dell'amato e s'ingannano nell'attribuirlo alla gelosia, per un fallace ragionamento o per un intervento esterno. Mentre Bérénice è pronta a soddisfare personalmente i dubbi di Titus, Didone incarica la sorella Selene, a sua volta amante segreta di Enea; inoltre, l'ultimo verso di Racine si oggettivizza in una sentenza più distanziante, poiché la *climax* della

scena slitta sul *topos* del messaggio d'amore, che l'aria di entrata approfondisce, introducendo nei versi fra sé il conflitto interiore della seconda donna.

*Bérénice*, II, 5

BÉRÉNICE

Allons, Phénice, un mot pourra le satisfaire.  
Rassurons-nous, mon cœur, je puis encor lui plaire;  
je me comptais trop tôt au rang des malheureux:  
si Titus est jaloux, Titus est amoureux.

*Didone abbandonata*, I, 3

DIDONE

So che nel nostro core  
sempre la gelosia figlia è d'amore.

[...]

Vanne, amata germana,  
dal cor d'Enea sgombra i sospetti e digli  
che a lui non mi torrà se non la morte.

SELENE

(A questo ancor tu mi condanni, o sorte!)

Dirò che fida sei,  
su la mia fé riposa.

Sarò per te pietosa  
(per me crudel sarò).

Sapranno i labri miei  
scoprirgli il tuo desio.  
(Ma la mia pena, oh dio,  
come nasconderò?)

L'espedito del "messaggero" è adoperato anche da Racine, nella medesima fattispecie del rivale in amore, che in III, 2-3 ha il compito di informare Bérénice della necessaria partenza; in Metastasio I, 15 e I, 18 Enea stesso comunica la decisione, con un rovesciamento della persona nei versi più strettamente apparentati (si badi al catalogo delle forze maggiori che costringono Enea, sintomo della sua debolezza, e dello sforzo inevitabilmente superiore).<sup>33</sup>

*Bérénice*, III, 2

ANTIOCHUS

L'aimable Bérénice entendrait de ma bouche  
qu'on l'abandonne! Ah! reine! et qui l'aurait pensé,  
que ce mot dût jamais vous être prononcé!<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Il catalogo è elusivo e risente dell'imposizione divina di silenzio sulla missione, per cui cfr. Reinhard Strohm, *Rituale in Metastasio's Didone abbandonata und ihre historisch-politische Relevanz*, relazione tenuta al Convegno *I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento* (Vienna, 20-23 giugno 2019), i cui atti sono in corso di stampa.

<sup>34</sup> *Bérénice*, III, 2 (RACINE 1962: 175), da cui si trae anche la citazione che segue.

*Didone abbandonata*, I, 15

OSMIDA

Come? Da' labri tuoi

Dido saprà che abandonar la vuoi!

Ah, taci per pietà

e risparmia al suo cor questo tormento.

*Bérénice*, III, 3

ANTIOCHUS

Titus m'a commandé...

BÉRÉNICE

Quoi?

ANTIOCHUS

De vous déclarer

qu'à jamais l'un de l'autre il faut vous séparer.

BÉRÉNICE

Nous séparer? qui? moi? Titus de Bérénice?

ANTIOCHUS

[...]

Une reine est suspecte à l'empire romain.

Il faut vous séparer, et vous partez demain.

*Didone abbandonata*, I, 18

ENEA

[...] Vuole il destino...

DIDONE

Chiari i tuoi sensi esponi.

ENEA

Vuol (mi sento morir) ch'io t'abbandoni.

DIDONE

M'abbandoni! Perché?

ENEA

Di Giove il cenno,

l'ombra del genitor, la patria, il cielo,

la promessa, il dover, l'onor, la fama

alle sponde d'Italia oggi mi chiama.

La scena I, 18 si limita a seguire Racine IV, 5 nella disposizione degli argomenti, configurando una medesima azione persuasiva: così la notizia dell'abbandono; il ricordo del bene che in passato la protagonista ha donato in amore; le ragioni del dovere; il sarcasmo con cui le si accoglie («Hé bien, régné, cruel, contentez votre gloire»<sup>35</sup> / «Va pur, siegui il tuo fato»); l'immaginazione di una vendetta. Della ricognizione delle lacrime di Titus si ricorda, seppure

<sup>35</sup> *Bérénice*, IV, 5 (ivi: 178), da cui anche la citazione successiva.

per antitesi, II, 7 del libretto, dove l'aria di entrata, «Ah, non lasciarmi no», esprime un simile velato riferimento alla volontà di morire: così «[Bérénice] Vous êtes empereur, seigneur, et vous pleurez! / [Titus] Oui, madame, il est vrai, je pleure, je soupire, / je frémis» diventa «T'avessi pur veduto / d'una lagrima sola umido il ciglio. / Uno sguardo, un sospiro, / un segno di pietade in te non trovo». Precede (Racine, IV, 4) o segue (Metastasio, I, 19) il monologo dell'amato, vacillante a più riprese fra amore e dovere, cui il libretto aggiunge la gelosia, ma se Titus intende infine rompere gli indugi, interrotto dall'arrivo in scena di Bérénice, Enea non sa risolvere, e l'aria «Se resto sul lido» ne scolpisce la confusione fra «partire» e «restare». In V, 5 Bérénice tenta l'ultima prova dell'anticipazione improvvisa della partenza, così come in II, 14 Didone della gelosia.

*Alessandro nell'Indie* (1729) attinge a una vicenda storica prestabilita nelle linee principali, nota al pubblico settecentesco tramite fonti classiche e alcune versioni drammatiche, fra cui Metastasio considera *Porus, ou la générosité d'Alexandre* (1648) di Claude Boyer, la tragedia di Racine *Alexandre le Grand* (1665) e il libretto di Domenico David *L'amante eroe* (1691), dei quali si ricombinano gli eventi in base a nuovi equilibri e si reinterpretano i caratteri e l'intreccio.<sup>36</sup> L'azione principale consiste nella generosità di Alessandro, cui contribuisce la facile vittoria – non tormentata da incertezze – sulla parzialità per la regina indiana Cleofide, amante ricambiata di Poro.<sup>37</sup> La gelosia amorosa di Poro, ragion d'essere tutta interiore, oltre che vero motore del dramma e parola-chiave sia nei rimproveri degli altri personaggi a Poro sia come sua confessione, deriva dal *Porus, ou la générosité d'Alexandre* di Boyer, dove l'eroe eponimo è tuttavia ingannato sull'infedeltà della sposa, e volge in segno contrario la più nobile gelosia di gloria e il desiderio di emulazione del personaggio di Racine, di cui Alexandre non è rivale in amore. Si badi alle ricorrenze della parola “gelosia” nella tragedia e nel dramma per musica:

«Dans le noble transport de cette jalousie» (I, 2, Porus)<sup>38</sup>  
 «Jalouse de sa gloire» (I, 3, Axiane)  
 «Règne: Porus ni moi n'en serons point jaloux» (III, 2, Axiane)  
 «Hélas! nous l'admirions sans en être jaloux» (IV, 2, Axiane)  
 «Je l'aimai; je l'adore: et puisqu'un sort jaloux» (IV, 3, Axiane)  
 «Soupçonnez ma pitié d'un sentiment jaloux» (V, 2, Alexandre)

«Di geloso veleno il cor m'agghiaccia» (I, 1, Poro)  
 «L'anima intollerante e le gelose / furie» (I, 6, Cleofide)

<sup>36</sup> Una discussione esaustiva si trova in STROHM 1986; cfr. anche LOCKE 2016. Sulla grandezza di Porus in Racine cfr. anche STROHM 2019: 3-4.

<sup>37</sup> Il tema di Alessandro *exemplum magnanimitatis* (un filone prediletto nella pittura del Settecento) è discusso da WIESEND 1993: 69, 72-75.

<sup>38</sup> Questa e le successive citazioni da *Alexandre le Grand* (RACINE 1962: 89-90, 95, 98-99, 101).

«Del geloso tuo cor? Credimi, o caro» (I, 6, Cleofide)  
 «Altro pensiero / chiede la nostra sorte / che quel di gelosia» (I, 6, Cleofide)  
 «Il geloso amor mio» (I, 6, Poro)  
 «Se mai più sarò geloso» (I, 6, Poro)  
 «O quanto è folle / chi è geloso in amor» (I, 8, Erissena)  
 «Per vana gelosia» (I, 9, Gandarte)  
 «(Eccola. O gelosia!)» (I, 15, Poro)  
 «Già di nuovo è geloso» (I, 15, Cleofide)  
 «D'ingelosirsi / abbia ragion per suo castigo» (I, 15, Cleofide)  
 «Poro di me si fida, / più geloso non è» (I, 16, Cleofide)  
 «L'eccesso / della tua gelosia» (II, 6, Cleofide)  
 «De' tuoi dubbi gelosi» (II, 6, Cleofide)  
 «Del geloso mio cor le furie irrita» (II, 6, Poro)  
 «Dall'insano furor di gelosia» (II, 6, Poro)  
 «E a questo eccesso / del geloso mio re giunse il furore?» (II, 12, Gandarte)  
 «Le gelosie follie» (III, 9, Poro)  
 «Gelo ed avvampo / d'amor, di gelosia» (III, 9, Poro)  
 «Inumano e geloso» (III, scena ultima, Poro)

Questa superiore adeguatezza di Porus nell'opporci ad Alexandre pone la necessità di evitare sino all'ultimo il loro incontro: Porus appare nei primi due atti, Alexandre nel terzo e nel quarto, poiché dall'incontro potrebbe altrimenti discendere lo scioglimento con l'inevitabile liberazione del re sconfitto. Così avviene in II, 13 del libretto, in cui Alessandro concede la grazia a Poro dopo averne ammirato la virtù, ma si tratta in vero di Gandarte travestito. Le difficoltà dal punto di vista drammatico sono dunque superate da Metastasio mediante il ricorso a uno scambio di identità, fra l'eroe e un fedele capitano, uno stragemma già in uso nel modello dell'*Amante eroe*, inappropriato per il più fiero *alter ego* raciniano.<sup>39</sup> Metastasio rinuncia inoltre all'occasione di una patetica e sorprendente scena di riconoscimento a vantaggio dell'opportunità di disegnare tra gli amanti un confronto "paritario", riaccomodando all'uopo le situazioni più memorabili di *Britannicus* e dell'*Amour tyrannique* (vedi oltre). Ulteriori elementi di contatto con Racine sono la presenza di un traditore, seppure mutando il campo dall'India alla Grecia; l'abbattimento fra i due eserciti, nei termini di un *récit* in Racine, di un'azione scenica in Metastasio, in nome della maggiore esigenza di visibilità del genere melodrammatico; la notizia falsa della morte di Porus / Poro; il desiderio di morte di Axiane / Cleofide in seguito alla creduta perdita dell'amato; il magnanimo gesto di Alexandre / Alessandro di restituire il regno al nemico nella scena ultima, disseminata di evidenti reminiscenze poetiche da tragedia a libretto:

<sup>39</sup> Sul travestimento e sull'assunzione di una diversa identità, incluso *Alessandro nell'Indie*, cfr. STROHM 2016.

*Alexandre le Grand*, V, scena ultima

PORUS

Parle, et, sans espérer que je blesse ma gloire,  
voyons comme tu sais user de la victoire.

ALEXANDRE

[...] Parlez donc, dites-moi,  
comment prétendez-vous que je vous traite?

PORUS

En roi.

ALEXANDRE

Hé bien! c'est donc en roi qu'il faut que je vous traite.  
Je ne laisserai point ma victoire imparfaite;  
vous l'avez souhaité, vous ne vous plaindrez pas.  
Régnez toujours, Porus: je vous rends vos états.  
Avec mon amitié recevez Axiane:  
à des liens si doux tous deux je vous condamne.  
Vivez, régnez tous deux, et seuls de tant de rois  
jusques aux bords du Gange allez donner vos lois.<sup>40</sup>

*Alessandro nell'Indie*, III, scena ultima

ALESSANDRO

E ben scegliela. Io voglio  
che prescriva tu stesso a te le leggi.  
Pensa alle offese e la tua sorte eleggi.

PORO

Sia qual tu vuoi; ma sia  
sempre degna d'un re la sorte mia.

ALESSANDRO

E tal sarà. Chi seppe  
serbar l'animo regio in mezzo a tante  
ingiurie del destin degno è del trono.

E regni e sposa e libertà ti dono.

Alcune suggestioni si rinnovano al momento di delineare il ritratto dell'eroe eponimo e della sua ansia di gloria, che turba la pace di altre terre, popoli e re: Racine affronta il tema da molteplici punti di vista e in più luoghi (alcuni citati di seguito), mentre Metastasio lo circonda alle prime due scene, in particolare al dialogo che si svolge fra Alessandro e Poro in abiti di semplice soldato.

*Alexandre le Grand*, I, 1

TAXILE

Il cherche une vertu qui lui résiste moins;<sup>41</sup>

<sup>40</sup> *Alexandre le Grand*, V, scena ultima (RACINE 1962: 102).

<sup>41</sup> *Alexandre le Grand*, I, 1 (RACINE 1962: 87). Per le successive citazioni ivi: 88, 92 (cfr. anche IV, 2 in ivi: 97).

*Alessandro nell'Indie*, I, 2

ALESSANDRO

[...] Io cerco solo  
per compire i miei fasti  
un'emula virtù che mi contrasti.

*Alexandre le Grand*, I, 2

PORUS

Hé quoi! nous l'aurons vu, par tant d'horribles guerres,  
troubler le calme heureux dont jouissaient nos terres,  
et, le fer à la main, entrer dans nos états  
pour attaquer des rois qui ne l'offensaient pas.

*Alexandre le Grand*, II, 2

PORUS

Que vient chercher ici le roi qui vous envoie?  
[...]  
Avant que sa fureur ravageât tout le monde,  
l'Inde se reposait dans une paix profonde;  
[...]  
Pourquoi nous attaquer? Par quelle barbarie  
a-t-on de votre maître excité la furie?  
Vit-on jamais chez lui nos peuples en courroux  
désoler un pays inconnu parmi nous?

*Alessandro nell'Indie*, I, 2

PORO

[...] E qual ragione  
a' regni dell'aurora  
guida Alessandro a disturbar la pace?  
[...] Hai tributario ormai  
il mondo in ogni loco  
e tutto il mondo alla tua sete è poco.

Il libretto di *Antigono* (1744) trae da *Mithridate* (1673) di Racine il tema della rivalità in amore fra il padre e il figlio carissimo, che gli contende la donna promessa, cioè Antigono, Demetrio, Berenice come Mithridate, Xipharès, Monime, più l'episodio della passione sfortunata di un altro pretendente, il nemico Alessandro di contro a Pharnace primogenito di Mithridate, ma compromesso con i Romani. Il senso del dovere e dell'onore risalta nei discorsi di Monime e di Berenice, confinate in una sorta di limbo in attesa delle nozze:

*Mithridate*, I, 2

MONIME

Sans parents, sans amis, désolée et craintive,  
 reine longtemps de nom, mais en effet captive,  
 et veuve maintenant sans avoir eu d'époux,  
 seigneur, de mes malheurs ce sont là les plus doux.<sup>42</sup>

*Antigono*, I, 1

BERENICE

[...] Sola io rimango  
 né moglie né regina  
 in terreno stranier.

La prima oppone la fede verso il padre, avversario dei Romani, la seconda quella verso il promesso sposo, a giustificazione del rifiuto di Pharnace (I, 3) e di Alessandro (I, 8), che si propongono con la stessa sicurezza. Mithridate e Antigono provano da lungo tempo lo stesso crudele sentimento di folle gelosia, sebbene al ritorno in patria dopo la sconfitta Mithridate sia in balia di soli sospetti, mentre Antigono si è già spinto a condannare il figlio all'esilio:

*Mithridate*, I, 5

PHARNACE

Amant avec transport, mais jaloux sans retour,  
 sa haine va toujours plus loin que son amour.  
 Ne vous assurez point sur l'amour qu'il vous porte;  
 sa jalouse fureur n'en sera que plus forte.<sup>43</sup>

*Antigono*, I, 1

BERENICE

[...] A pena  
 questa reggia m'accoglie, ecco geloso  
 per me del figlio il genitore; a mille  
 sospetti esposta io senza colpa e senza  
 delitto il prence ecco in esiglio.

La prima scena è sostanzialmente informativa: il libretto l'affida al dialogo di Berenice con Ismene, figlia di Antigono, la tragedia – in termini complementari, anche di genere – al colloquio di Xipharès con il confidente Arbate. Xipharès descrive la sconfitta e la (falsa) morte di Mithridate, l'ostilità verso il fratello amico dei Romani, il momento dell'innamoramento per Monime, poi

<sup>42</sup> *Mithridate*, I, 2 (RACINE 1962: 207). I prestiti sono identificati in gran parte in TRIGIANI 1951: 35-46.

<sup>43</sup> *Mithridate*, I, 3 (RACINE 1962: 209).

scelta quale sposa dal padre, la discesa in guerra, e quindi ammette di amare: «Je l'aime». Berenice ricapitola la serie di sventure che la opprimono, essendo oggetto conteso fra Antigono e Alessandro, causa dell'invasione dei Macedoni e dell'isolamento del re, che ha imposto, geloso, l'allontanamento del figlio; nega una parzialità per Demetrio, con risolutezza dinanzi all'interlocutrice e in forme più dubitative nel successivo monologo, finché la vista del giovane eroe le procura un ignoto turbamento. Demetrio irrompe in scena in I, 2 per indurre Berenice a seguirlo dopo la vittoria di Alessandro, giurando «non bramo / che conservarti a lui [il padre], / vendicarlo e morir», in cui risuona un'eco lontana del «J'oubliai mon amour par le sien traversé: / je n'eus devant les yeux que mon père offensé» (I, 1),<sup>44</sup> per quanto le premure di Demetrio passino invero le convenienze. In I, 2 della tragedia si rinnova dinanzi a Monime la confessione di Xipharès amante, timoroso di non essere corrisposto, mentre il libretto ritarda quella medesima situazione sino a II, 3. Ai tronchi sospiri di Monime corrispondono le battute interrotte di Berenice, segnate dalle didascalie di espressione, traguardando infine dal recitativo all'aria, specie relativamente all'argomento di cedere al volere di colui che ama:

*Mithridate*, I, 2

MONIME

Prince... n'abusez point de l'état où je suis.

[...]

Pour me faire, seigneur, consentir à vous voir,  
vous n'aurez pas besoin d'un injuste pouvoir.<sup>45</sup>

*Antigono*, II, 3

BERENICE

Ma Demetrio! (Ove son?) Credei... Dovresti...

Quell'ardir m'è sì nuovo... (*Confusa*)

[...]

Dunque tu credi... Ah, prence... (*Tenera*)

[...] So ch'io non posso

voler che il tuo volere. (*Amorosa*)

[...]

Basta così; ti cedo.

Qual mi vorrai son io;

ma per pietà lo chiedo,

non dimandar perché.

Tanto sul voler mio

chi ti donò d'impero

<sup>44</sup> *Mithridate*, I, 1 (ivi: 206).

<sup>45</sup> *Mithridate*, I, 2 (ivi: 207).

non osa il mio pensiero  
né men cercar fra sé.

Se Monime è certa di non essersi tradita, Demetrio decifra gli stessi mezzi detti di Berenice:

*Mithridate*, II, 1

PHÆDIME

Sait-il en sa faveur jusqu'ouà va votre estime?

Sait-il que vous l'aimez?

MONIME

Il l'ignore, Phœcédime.

Les dieux m'ont secourue; et mon cœur affermi  
n'a rien dit, ou du moins n'a parlé qu'à demi.<sup>46</sup>

*Antigono*, II, 4

DEMETRIO

Che ascoltai! Berenice

arde per me! Quanto mi disse o tacque

tutto è prova d'amor.

Monime parla in II, 6, «Oui, prince: il n'est plus temps de le dissimuler»,<sup>47</sup> ma per imporre a Xipharès di evitarla, in nome del dovere e dell'onore, che la condannano al silenzio; Berenice si appella similmente alla virtù in II, 12, senza scoprirsi dinanzi all'insistenza di Demetrio, ormai sicuro di essere corrisposto («e morirò felice / or che so che tu m'ami»):

*Mithridate*, II, 6

MONIME

Enfin, je me connais, il y va de ma vie:

de mes faibles efforts ma vertu se défie.

Je sais qu'en vous voyant, un tendre souvenir  
peut m'arracher du cœur quelque indigne soupir;

que je verrai mon âme, en secret déchirée,

revoler vers le bien dont elle est séparée;

mais je sais bien aussi que, s'il dépend de vous

de me faire chérir un souvenir si doux,

vous n'empêcherez pas que ma gloire offensée

n'en punisse aussitôt la coupable pensée;

que ma main dans mon cœur ne vous aille chercher

pour y laver ma honte, et vous en arracher.<sup>48</sup>

*Antigono*, II, 12

BERENICE

<sup>46</sup> *Mithridate*, II, 1 (ivi: 210).

<sup>47</sup> *Mithridate*, II, 6 (ivi: 212).

<sup>48</sup> *Mithridate*, II, 6 (ivi: 213).

E tu dici d'amarmi? Ah non è vero.  
Ti sarebbe più cara  
la mia virtù; non ti parria trionfo  
la debolezza mia; verresti meno  
a farmi guerra; estingueresti un foco  
che ci rende infelici,  
può farci rei; non cercheresti, ingrato,  
saper per te fra quali angustie io sono.

Il duetto tradisce invece una reminiscenza del rimpianto per la situazione crudele che unisce due anime non destinate ad appartenersi:

*Mithridate*, II, 6

MONIME

Ah! par quel sort cruel le ciel avait-il joint  
deux cœurs que l'un pour l'autre il ne destinait point!<sup>49</sup>

*Antigono*, II, 12

BERENICE

Ah, per me tu non nascesti!

DEMETRIO

Ah, non nacqui, oh dio, per te.

Le parti si rovesciano nell'ultimo incontro, rispettivamente in IV, 2 e in III, 6, in cui sono Xipharès e Demetrio a rinunciare all'amata, ora pronta ad accoglierli, scegliendo inevitabilmente la morte, il primo nel tentativo di placare l'ira del padre, il secondo quale estrema prova di abnegazione; la parola chiave, "muoio", in posizione marcata all'interno del verso, trascorre dalla tragedia al libretto, nel duplice contesto del recitativo e dell'aria, che ne amplifica i significati:

*Mithridate*, IV, 2

XIPHARÈS

Que voudrais-je de plus? glorieux et fidèle,  
je meurs. Un autre sort au trône vous appelle:  
consentez-y, madame; et, sans plus résister,  
achevez cet hymen qui vous y fait monter.<sup>50</sup>

*Antigono*, III, 6

DEMETRIO

A morire innocente. Anche un momento  
se m'arresti, è già tardi.  
[...]

<sup>49</sup> *Mithridate*, II, 6 (ivi: 212).

<sup>50</sup> *Mithridate*, IV, 2 (ivi: 218).

Tanta virtù mi resta  
 quanto basta a morir. Lasciami questa.  
 Già che morir degg'io,  
 l'onda fatal, ben mio,  
 lascia ch'io varchi almeno  
 ombra innocente.  
 Senza rimorsi allor  
 sarà quest'alma ognor,  
 idolo del mio seno,  
 a te presente.

Il delirio di Berenice che segue rileva il momento d'incertezza in cui il personaggio prefigura timoroso la morte dell'amato, più che saperla per certa, poiché il poeta gioca – come di frequente – sulla potenza dell'immaginazione, mentre nella complementare situazione di V, 1 Monime non dubita e si dispera di aver perduto Xipharès. In Racine la scena madre coincide con l'artificio della dissimulazione che Mithridate finge per strappare a Monime la verità dei suoi rapporti con Xipharès (III, 5); vi si sostituisce nel libretto, in nome della solita esigenza di visibilità, l'azione di Demetrio in atto di minacciare Alessandro con la spada per ottenere il sigillo che apre la prigione del padre (III, 4-5). I dubbi ben presto assalgono Mithridate riguardo all'opportunità di punire il figlio che ama e che può essergli necessario contro i nemici Romani; ne restano reminiscenze nel rimorso che Antigono mostra dinanzi alla notizia (falsa) della morte di Demetrio:

*Mithridate*, IV, 5

MITHRIDATE

Mais quelle est ma fureur! et qu'est-ce que je dis!  
 Tu vas sacrifier... qui, malheureux? Ton fils!  
 Un fils que Rome craint! qui peut venger son père!  
 Pourquoi répandre un sang qui m'est si nécessaire?<sup>51</sup>

*Antigono*, III, 9

ANTIGONO

Dunque per colpa mia cadde trafitto  
 un figlio a cui degg'io  
 quest'aure che respiro! Un figlio in cui  
 la fé prevalse al mio rigor tiranno?  
 Un figlio... Ah, che diranno  
 i poster di te? Come potrai  
 l'idea del fallo tuo, gli altri e te stesso,  
 Antigono, soffrir? Mori; quel figlio  
 col proprio sangue il tuo dover t'addita. (*Vuol uccidersi*)

<sup>51</sup> *Mithridate*, IV, 5 (ivi: 219).

Nel libretto è il preludio alla riconciliazione finale, che passa attraverso la rinuncia di Antigono a Berenice, il qual esito è possibile nella tragedia soltanto con la morte di Mithridate, che si ferisce con la propria spada lontano dagli occhi degli spettatori e che viene poi a morire in scena.

Fra i libretti che contaminano più modelli, *Siroe re di Persia* (1726) deriva i nomi dell'eroe eponimo e del padre dal *Cosroès* (1649) di Jean Rotrou, in cui appaiono gli espedienti dell'agnizione dell'eroina, complicato nel libretto col mutamento di genere da Emira in Idaspe, e del trasferimento del diritto di primogenitura al fratello minore (sulla scorta del racconto biblico di Giacobbe e di Esaù). Quest'ultimo tema si osserva anche in *Nicomède* (1650-1651) di Pierre Corneille, con cui *Siroe* intrattiene rapporti più stretti, pur estrapolati dal tema rilevante – nella tragedia – del controllo di Roma.<sup>52</sup> Della scena parzialmente informativa che avviene all'esordio di *Nicomède* fra l'eroe eponimo e l'amata Laodice si ricorda l'incontro di *Siroe* con Emira in I, 4: l'azione persuasiva delle due donne tocca simili argomenti di stimolo alla ribellione, pur in ordine quasi retrogrado, dalla definizione del proprio stato al desiderio di vendetta, alla ricognizione del favore popolare che circonda *Nicomède* e *Siroe* (e viceversa), donde suggestioni e reminiscenze. Laodice reclama il rispetto dovutole di regina d'Armenia e contesta la sudditanza al nemico Romano, laddove Emira ambisce a vendicare la morte del padre e la perdita del regno per mano di *Cosroe*, provocando in *Siroe* un conflitto fra dovere e amore.

*Nicomède*, I, 1

LAODICE

Je suis Reine, Seigneur, et Rome a beau tonner,  
elle ni votre Roi n'ont rien à m'ordonner:  
si de mes jeunes ans il est dépositaire,  
c'est pour exécuter les ordres de mon père;  
il m'a donnée à vous, et nul autre que moi  
n'a droit de l'en dédire, et me choisir un Roi.

[...]

Retournez à l'armée, et pour me protéger  
montrez cent mille bras tous prêts à me venger.

[...]

Le people ici vous aime, et hait ces cœurs infâmes,  
et c'est être bien fort que régner sur tant d'âmes.<sup>53</sup>

*Siroe re di Persia*, I, 4

EMIRA

Tutto potresti. A tuo favor di sdegno  
arde il popol fedele, un colpo solo

<sup>52</sup> Sui rapporti fra Rotrou, Corneille e Zeno nell'*Ormisda* (*Cosroe*) (1721) cfr. ZENO 2017: 13-39.

<sup>53</sup> *Nicomède*, I, 1 (CORNEILLE P. 1963: 522).

il tuo trionfo affretta  
 ed unisce alla tua la mia vendetta.  
 [...]
   
 Ma quella io sono a cui da Cosroe istesso  
 Asbite il genitor fu già svenato.  
 Ma son quella infelice  
 che sotto ignoto ciel priva del regno  
 erro lontan da le paterne soglie  
 per desio di vendetta in queste spoglie.

Il libretto anticipa all'inizio l'argomento della successione al trono, e per svolgerlo il poeta recupera – ai fini di un *incipit* topico, marcato e spettacolare – l'espedito del giuramento, di sottomettersi ciascuno alla scelta del re, al qual atto Siroe si sottrae in coerenza con un carattere «valoroso ed intollerante» (*Argomento*): un'eco lontana del voto di obbedienza in I, 3 del *Don Sanche d'Aragon* (1649) dello stesso Corneille, rielaborato più fedelmente in *Demetrio* (vedi oltre). La scena I, 1 somma reminiscenze di II, 3 e di IV, 4 della tragedia: la proposta di fare re il secondogenito, che nelle scene precedenti si insinua come sospetto di Nicomède, sulle prime è imputata ai Romani, e successivamente è assicurata da Prusias. Sia Nicomède sia Siroe ricordano le proprie fatiche militari di contro ai riposi del fratello, con sottile ironia nel modello corneilliano:

*Nicomède*, II, 3

NICOMÈDE

Attale a le cœur grand, l'esprit grand, l'âme grande,  
 et toutes les grandeurs dont se fait un grand roi;  
 mais c'est trop que d'en croire un Romain sur sa foi.  
 Par quelque grand effet voyons s'il en est digne,  
 s'il a cette vertu, cette valeur insigne:  
 donnez-lui votre armée, et voyons ses grands coups,  
 qu'il en fasse pour lui ce que j'ai fait pour vous;  
 qu'il règne avec éclat sur sa propre conquête,  
 et que de sa victoire il couronne sa tête.

[...]

Si j'avais donc vécu dans ce même repos  
 qu'il a vécu dans Rome auprès de ses héros,  
 elle me laisserait la Bithynie entiere,  
 telle que de tout temps l'ainé la tient d'un père,  
 et s'empresserait moins à le faire régner,  
 si vos armes sous moi n'avaient su rien gagner.<sup>54</sup>

*Siroe re di Persia*, I, 1

SIROE

[...] E quali sono  
 i vantì onde Medarse aspiri al trono?

<sup>54</sup> *Nicomède*, II, 3 (ivi: 528).

Tu sai padre, tu sai  
 di quanto lo prevenne il nascer mio.  
 Era avezzo il mio core  
 già gl'insulti a soffrir d'empia fortuna,  
 quando udì il genitore  
 i suoi primi vagiti entro la cuna.  
 Tu sai di quante spoglie  
 Siroe finora i tuoi trionfi accrebbe.  
 Sai tu quante ferite  
 mi costi la tua gloria. Io sotto il peso  
 gemea della lorica in faccia a morte  
 fra 'l sangue ed il sudore, ed egli intanto  
 traeva in ozio imbelle  
 tra gli amplessi paterni i giorni oscuri.

Così Prusias e Cosroe puniscono l'alterezza del principe superando ogni indugio:

*Nicomède*, IV, 4

PRUSIAS

Je veux qu'au lieu d'Attale il lui serve d'otage,  
 et pour l'y mieux conduire, il vous sera donné,  
 sitôt qu'il aura vu son frère couronné.<sup>55</sup>

*Siroe re di Persia*, I, 1

COSROE

[...] No, per sua pena  
 voglio che in questo dì suo re t'adori,  
 voglio oppresso il suo fasto e veder voglio  
 qual mondo s'armi a sollevarlo al soglio.

Agisce in entrambi i sovrani un segreto timore nei confronti della possanza del primogenito, sebbene il lungo dibattito fra Prusias e Araspe (II, 1), di cui si riporta un passo significativo, sia ridotto magistralmente a una battuta di Araspe in prossimità della fine (III, 6):

*Nicomède*, II, 1

PRUSIAS

Te le dirai-je, Araspe? il m'a trop bien servi;  
 augmentant mon pouvoir, il me l'a tout ravi:  
 il n'est plus mon sujet qu'autant qu'il le veut être,  
 et qui me fait régner en effet est mon maître.  
 Pour paraître à mes yeux son mérite est trop grand:  
 on n'aime point à voir ceux à qui l'on doit tant.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> *Nicomède*, IV, 4 (ivi: 536).

<sup>56</sup> *Nicomède*, II, 1 (ivi: 526).

*Siroe re di Persia*, III, 6

ARASSE

[...] Parve pietoso  
perché più nol temea, se vivo il crede  
la sua pietà di nuovo  
diverrebbe timor.

Il conflitto culmina in IV, 3 della tragedia e in II, 11 del dramma: Prusias vorrebbe conciliare la tenerezza per il figlio e la passione per la sposa, l'amore e la natura, gli affetti di padre e di marito, ma Nicomède gli raccomanda di riprendere il nobile carattere di re; Cosroe porge per la seconda volta un'alternativa, di essere o giudice o padre, in riferimento circolarmente all'aria di entrata di I, 1, «Se il mio paterno amore / sdegnà il tuo cuore altero, / più giudice severo / che padre a te sarò», con un riscontro positivo in Siroe, «il giudice non temo e il padre adoro» (II, 11). Nel libretto, tuttavia, Cosroe ordina consapevolmente l'assassinio di Siroe, poi salvo grazie all'amicizia di Arasse, ed è Emira a perseguire la morte del re, vincitore del suo popolo; l'*Examen* premesso all'edizione della tragedia dichiara di non attribuire ai protagonisti un disegno parricida, poiché il fine è quello di sollecitare ammirazione per la fermezza della virtù dell'eroe, donde la rinuncia all'orrore d'una catastrofe in cui il figlio fa uccidere il padre, che aveva tentato lo stesso. L'ostilità e il timore del sovrano sono rinfocolati in Corneille dalla regina Arsinoé, che attira il figliastro a corte con un inganno, sicura di rivolgere a proprio vantaggio i dissapori fra padre e figlio, con il medesimo opportunismo con cui Medarse sfrutta il risentimento di Laodice, e il biglietto con cui Siroe tenta di avvertire il padre della congiura, per accusare a più riprese Siroe di tradimento. Almeno l'ultimo assalto della regina alla debole volontà di Prusias riecheggia nelle parole di Medarse:

*Nicomède*, IV, 2

ARSINOÉ

Mais sans doute, Seigneur, ma présence l'aigrit,  
et mon éloignement remettra son esprit,  
il rendra quelque calme à son cœur magnanime,  
et lui pourra sans doute épargner plus d'un crime.

[...]

Je n'aime point si mal que de ne vous pas suivre,  
sitôt qu'entre mes bras vous cesserez de vivre;  
et sur votre tombeau mes premières douleurs  
verseront tout ensemble et mon sang et mes pleurs.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> *Nicomède*, IV, 2 (ivi: 535).

*Siroe re di Persia*, II, 6

MEDARSE

Anzi il tuo amor l'irrita. Ha già sedotta  
del popolo fedel Siroe gran parte.  
[...] Altro non resta  
dunque per tua salvezza  
che appagar Siroe e sollevarlo al trono.  
Volentier gli abbandono  
la contesa corona. Andrò lontano  
per placar l'ira sua. Se questo è poco  
sazialo del mio sangue, aprimi il seno.  
Sarò felice appieno  
se può la mia ferita  
render la pace a chi mi diè la vita.

L'irradiazione della virtù su Medarse (III, 13) serve alla riconciliazione conclusiva così come il percorso di liberazione di Attalo (dal giogo della madre e di Roma), sebbene Attalo si mostri nel corso della tragedia suo malgrado generoso. Si badi infine all'ulteriore reminiscenza, svincolata dalla successione degli eventi e dal carattere dei personaggi, della succinta battuta di Arsinoé sulla corte nella più esaustiva tirata di Medarse, che ne declina le conseguenze in dettaglio:

*Nicomède*, III, 8

ARSINOÉ

Vous êtes peu du monde, et savez mal la cour.  
[...]  
Le temps vous apprendra par de nouveaux emplois  
quelles vertus il faut à la suite des rois.<sup>58</sup>

*Siroe re di Persia*, I, 16

MEDARSE

[...] A te dovrebbe  
esser nota la corte. È di chi gode  
del principe il favor questo il costume.  
Gli enigmi artificiosi  
sembrano arcani ascosi. Allor che il volgo  
gl'intende men, più volentier gli adora,  
figurandosi in essi  
quel che teme o desia, ma sempre invano,  
che v'è spesso l'enigma e non l'arcano.

*Ezio* (1728) ed *Artaserse* (1730) stringono legami simili con i rispettivi modelli, *Maximian* (1662) e *Stilicon* (1661), il cui contenuto politico, incentrato sull'opposizione fra un'idea di virtù ereditaria o naturale, lascia spazio nelle

<sup>58</sup> *Nicomède*, III, 8 (ivi: 533).

rielaborazioni all'esame di affetti maggiormente privati. In *Maximian* si trova la congiura ordita dal protagonista eponimo, sebbene nel libretto il personaggio suo equivalente, Massimo, abbia almeno l'attenuante dell'offesa subita in passato da Valentiniano; l'antagonismo in amore fra l'eroe e l'imperatore, cui nella tragedia *Fauste* è già sposa, mentre in *Ezio* le nozze sono promesse e, dunque, contendibili; la decisione del sovrano di maritare la propria sorella con il rivale, per allontanarlo dall'amata e da sé, in termini assai simili, seppure più concisi nel dramma:

*Maximian*, II, 1

CONSTANTIN

En couronnant ma sœur il engage Sévère,  
et par ce prompt hymen l'oblige d'étouffer  
un amour dont lui seul a droit de triompher.  
Outre qu'avecque lui partageant ma puissance,  
je l'éloigne des lieux où je crains sa présence,  
et le faisant régner où je ne serai pas.<sup>59</sup>

*Ezio*, I, 8

VALENTINIANO

[...] Voglio d'Onoria  
al talamo inalzarlo, acciò che sia  
suo premio il nodo e sicurezza mia.

Un'altra somiglianza consiste nella macchinazione di far ricadere la colpa del tentato regicidio su un innocente, d'inciampo al complotto, in *Maximian* con la complicazione aggiuntiva di un biglietto anonimo, il cui oscuro avvertimento è frainteso dall'imperatore Constantin, nel tentativo di prevenire l'assassinio senza compromettere il reo (qualcosa di segno analogo in *Siroe*, vedi di sopra); ciò si lega alle riflessioni sui temi etici e morali del vizio, dell'innocenza e della natura del crimine. Un ricordo del discorso con cui Maximian sollecita Sévère contro Constantin (II, 6) sembra permanere nelle parole di Massimo ad Ezio (I, 3), il cui alto senso dell'onore costringe il *vilain* a ritrarsi dissimulando:

*Maximian*, II, 6

MAXIMIAN

Ton choix seul peut résoudre ou sa perte ou la mienne.  
[...]  
Tu peux tout sur l'armée, et c'est assez te dire  
qu'en vain sans ton appui par mon ordre on conspire.

<sup>59</sup> CORNEILLE TH. 1662, da cui si traggono tutte le citazioni; si è normalizzata la grafia e l'uso delle maiuscole.

*Ezio*, I, 3

MASSIMO

Ah tu solo potresti  
franger i nostri ceppi,  
vendicar i tuoi torti. Arbitro sei  
del popolo e dell'armi.

Così come le successive raccomandazioni a Fulvia (I, 4) portano un'eco delle battute di Maximian a Martian (I, 3) e a Sévere (II, 6).

*Maximian*, I, 3

MAXIMIAN

Tout mon but est le trône, et pour y parvenir,  
les chemins les plus sûrs me plaisent à tenir.  
Ne dis point que l'éclat à ma gloire est contraire,  
ce scrupule n'est bon qu'à quelque âme vulgaire.

*Maximian*, II, 6

MAXIMIAN

Les crimes ne son faits que pour les ames basses,  
qui de leur fermeté s'osent trop défier  
pour se croire en pouvoir de le les justifier.  
Sur ce scrupule en vain tu trembles à resoudre,  
il n'est rien de honteux pour qui s'en peut absoudre;  
et, quoi q'un puisse oser, c'est aux foibles esprits  
a rougir d'un forfait dont le trône est le prix.

*Ezio*, I, 4

MASSIMO

[...] Io ti credea,  
Fulvia, più saggia e men soggetta a questi  
di colpa e di virtù lacci servili,  
utili all'alme vili,  
inutili alle grandi.

Allo stesso modo, i rimproveri adirati con cui Massimo congeda Fulvia in II, 4 devono qualcosa all'incontro fra Fauste e Maximian in fine del quarto atto. Il libretto tuttavia amplifica il tema, solo sfiorato in *Maximian*, del rapporto problematico fra una figlia innocente e un padre colpevole: Fulvia sperimenta il dilemma di scegliere fra amore e dovere, donde infine l'autoaccusa quale estremo tentativo di salvare Massimo, quando il *vilain* viene incolpato da uno dei congiurati morente, mentre Fauste è prigioniera di una ben più tragica alternativa, fra due doveri, cioè la lealtà al padre e al consorte:

*Maximian, III, 1*

FAUSTE

Si j'ose pour un père écouter la nature,  
mon devoir outragé souffre, tremble, murmure,  
et lors qu'en sa faveur je me laisse émouvoir,  
la nature à son tour frémit de mon devoir.

[...]

J'ai beau haïr les noms d'ingrate et de perfide,  
je ne m'en puis sauver que par un parricide,  
et de mes tristes maux l'excès monte à tel point  
que je commets un crime à n'en commettre point.

*Ezio, II, 5*

FULVIA

Che fo? Dove mi volgo? Egual delitto  
è il parlare e il tacer. Se parlo, oh dio,  
son parricida, e nel pensarlo io tremo.  
Se taccio, al giorno estremo  
giunge il mio bene. Ah che all'idea funesta  
s'agghiaccia il sangue e intorno al cor si arresta.

Nel subbuglio che segue il fallito assassinio del sovrano Fauste e Fulvia sono accusate di freddezza, di preoccuparsi del presunto colpevole invece che della vittima. Per Fauste è il prodromo dei sospetti di Constantin, fino all'accusa di tradimento che egli muove, lei assente, dinanzi a Maximian e a Sévère in IV, 3, complementare a II, 2, in cui Ezio assente è incolpato del delitto dinanzi a Massimiano e a Fulvia; le insinuazioni di Maximian e di Massimo attraggono i sottintesi dei tentativi di difesa di Sévère e di Fulvia:

*Maximian, IV, 3*

SÉVÈRE

Quoi, vous-même, Seigneur, vous pouvez l'accuser,  
vous à qui sa vertu par des clartés secrètes  
pour montrer ce qu'elle est, offre ce que vous êtes.

*Ezio, II, 2*

FAUSTA

Tu lo conosci ed in tal guisa, o padre,  
parli di lui?

Un colpo di scena avviene nella tragedia con l'ormai inevitabile rivelazione del responsabile della congiura da parte di Sévère (IV, 4), non creduto, mentre il libretto si appoggia a una rielaborazione d'un felice luogo del *Britannicus* (II, 12-13, vedi oltre).

*Artaserse*, come noto, trae la situazione del figlio leale su cui ricade la responsabilità dei misfatti del genitore da *Stilicon* (1660) di Thomas Corneille,<sup>60</sup> mentre alle convenzioni del genere dramma per musica, piuttosto che a improbabili reminiscenze,<sup>61</sup> si deve la scelta di derivare l'intestazione non dal nome del traditore bensì da quello del futuro re di Persia, come già Domenico Lalli e Giovanni Boldini nell'autunno del 1729, intitolando ad Onorio l'adattamento a quattro mani di *Stilicon*. Tuttavia, laddove *Stilicon* espone soltanto alla fine del primo atto i suoi propositi, dei cui sviluppi si è informati senza fretta in II, 3, il primo omicidio di Artabano irrompe teatralmente sulla ribalta a I, 2 attraverso la spada sporca del sangue di Serse e il semiante confuso del traditore, segnando un contrasto rispetto al 'preludio' notturno che in I, 1 affida il racconto dell'antefatto alla prima coppia, Mandane e Arbace, una soluzione notevole, a cominciare dalla parola incipitaria, «addio»: la sola scena di apertura dunque condensa mirabilmente quasi l'intero primo atto di Corneille, secondo un piano di riordino dell'intreccio che va ben oltre le diverse esigenze del genere. La proposta di nozze ineguali di Eucherius con Placidie è respinta dalla stessa principessa, pur amante in segreto, quella di Arbace con Mandane dal re Serse, e un'eco delle motivazioni passa suo malgrado in I, 1, da Eucherius a Mandane, insieme con la consapevolezza di un "errore" di nascita in Eucherius e in Arbace, meno disposto ad accettarne le irragionevoli conseguenze, con toni che lambiscono quelli di *Stilicon* in I, 6:

*Stilicon*, I, 1

EUCHERIUS

Jugez mieux d'un mépris dont le sort est complice,  
il détruit mon espoir, mais il lui rend justice,  
dans le chemin du trône à sa naissance ouvert,  
Placidie à son rang doit l'orgueil qui me perd,  
et de mon sang au sien l'union inégale  
ne lui saurait souffrir un choix qui la ravale.

[...]

S'ils ont pour mon amour une rigueur insigne,  
la faute en est au ciel qui m'en fit naître digne,  
et quelques rudes maux qu'il m'en faille sentir,  
je puis en soupirer, mais j'y dois consentir.<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Cfr. NIDERST 1991: 138-144. Per ulteriori approfondimenti mi permetto di rinviare a MENCHELLI-BUTTINI 2010b: IX-LXIII.

<sup>61</sup> Sulle tragedie francesi intitolate ad Artaserse o a Serse o a Dario, che raccontano episodi differenti, cfr. LANCASTER 1929-1942, II/2: 394-396, 587-588; ivi, IV/1: 193-194.

<sup>62</sup> *Stilicon* I, 1 (CORNEILLE TH. 1660, da cui sono tratte tutte le citazioni); si è normalizzata la grafia e l'uso delle maiuscole.

*Artaserse*, I, 1

MANDANE

[...] Di qualche scusa  
egli è degno però, quando ti nega  
le richieste mie nozze. Il grado... Il mondo...  
la distanza fra noi...  
[...]

ARBACE

[...] Il nascer grande  
è caso e non virtù, che se ragione  
regolasse i natali e dasse i regni  
solo a colui ch'è di regnar capace,  
forse Arbace era Serse e Serse Arbace.

*Stilicon*, I, 6,

STILICON

Contre ses ennemis affermi sa puissance,  
la généreuse ardeur d'une illustre amitié  
d'un tout sauvé par moi me devait la moitié.

*Artaserse*, I, 1

ARBACE

[...] Se gl'avi miei  
non distinse un diadema, in fronte almeno  
lo sostennero a' suoi. Se in queste vene  
non scorre un regio sangue, ebbi valore  
di serbarlo al suo figlio.

Il desiderio di Stilicon di sollevare la condizione del figlio, riconducibile al quadro più generale della riflessione sul contrasto fra virtù in natura e nobiltà di nascita (I, 6), si attenua in Artabano lasciando spazio alla brama di vendetta, nella comune idea che un grande crimine voglia anime grandi:

*Stilicon*, I, 6

STILICON

Peins-toi mon entreprise encore plus effroyable  
une grande âme seule en peut être capable.  
Plus l'attentat est noir, plus son indignité  
veut du cœur le plus haut l'entière fermeté.  
[...]  
Et pour faire un grand crime il faut de la vertu.

*Artaserse*, I, 3

ARTABANO

Né vi sgomenti un vano  
stimolo di virtù. Di lode indegno

non è, come altri crede, un grande eccesso;  
 contrastar con sé stesso,  
 resistere a' rimorsi, in mezzo a tanti  
 oggetti di timor serbarsi invitto  
 son virtù necessarie a un gran delitto.

Un'altra vistosa novità di indubbio vantaggio è proprio quella di proporre che Arbace 'sappia', mentre Euchérius non è mai messo a parte dei disegni delittuosi di Stilicon. Arbace diventa il principale ostacolo al compimento dell'intrigo e l'interlocutore di confronti serrati, in pubblico o in privato, con la possibilità di connettere alle battute significati più profondi, comprensibili agli spettatori, ma impenetrabili agli altri personaggi, come nella circostanza pubblica in cui l'eroe è giudicato colpevole: così l'attonita constatazione «Anche il padre congiura a' danni miei!» (I, 11) intensifica l'interrogativo «Et mon père lui-même aide au sort qui m'accable?» (III, 3), oppure la raccomandazione di proteggere la vita di Artaserse nell'aria di entrata di II, 11, «difendimi il mio re», al termine del processo che vede giudice Artabano, simile alla battuta di Euchérius «dans un péril si grand ayez soin de mon maître, / pour assurer ses jours ne l'abandonnez pas» (IV, 7). Così l'ammissione di Euchérius di non poter fare appello che alla propria innocenza, mancando prove incontrovertibili, e di non trovare ragioni a pentirsi si amplifica tramite la continua reiterazione – nel libretto – di «innocente» o «innocenza». Il progetto metastasiano si mostra dunque attento a rilevare il conflitto padre-figlio, che nella configurazione del nodo detiene una preminenza assicurata dalle scene di chiusura dei primi due atti, ove si tratta di decidere la colpa e la pena di Arbace, secondo i punti di vista speculari dell'innocente oppresso e del traditore; gli ostacoli interiori o le spinte emotive negli altri personaggi restano episodici. Anche la liberazione di Arbace per mano di Artaserse (III, 1), varia un episodio di Corneille (IV, 6), e il ricordo della rivelazione dei misfatti di Stilicon (V, 6), con l'obiettivo di portare sul trono il figlio, serve nei due momenti in cui Artabano dispera con Megabise la (presunta) morte del figlio e si scopre quale autore del complotto:

*Stilicon, V, 6*

STILICON

Mon amour dans ce fils, ou bien plutôt ma rage  
 du titre de sujet ne pût souffrir l'outrage.  
 Et sans l'en consulter, mon ingrate fureur  
 voulut par votre perte en faire un empereur.  
 J'en prononçai l'arrêt, et je la crus certaine.  
 Jugez par cet aveu de l'excès de ma peine.  
 Pour élever mon fils au rang où je vous vois  
 j'ai trahi vos bien-faits, j'ai violé ma foi;  
 j'ai démenti mon sang, j'ai pris le nom de traître,

j'ai porté le poignard dans le sein de mon maître,  
j'ai souillé lâchement la gloire de mon sort;  
cependant, cependant, seigneur, mon fils est mort.

*Artaserse*, III, 3

ARTABANO

[...] Era il mio figlio  
la tenerezza mia. Per dargli un regno  
divenni traditor; per lui mi resi  
orribile a me stesso; e lui perduto  
tutto dispero e tutto  
veggo de' falli miei rapirmi il frutto.

*Artaserse*, III, scena ultima

ARTABANO

[...] Dissimular non giova;  
già mi tradi l'amor di padre. Io fui  
di Serse l'uccisore. Il regio sangue  
tutto versar volevo. È mia la colpa,  
non è d'Arbace. Il sanguinoso acciario  
per celarlo io gli diedi. Il suo pallore  
era orror del mio fallo. Il suo silenzio  
pietà di figlio.

*Catone in Utica* (1728) deriva da *Cato* (1713) di Joseph Addison il personaggio della figlia e il suo nome, Marzia; il principe di Numidia, Giuba, cambiato nel libretto in Arbace, amante di Marzia; l'idea della morte in scena dell'eroe eponimo, appoggiato a un suo fido dopo essersi ferito con la spada lontano dagli occhi degli spettatori.<sup>63</sup> In *Cato* il confronto politico non è direttamente con il rivale Caesar, ma con un inviato di Roma, così come in *Sertorius* (1662) di Pierre Corneille, in cui l'alter ego Sylla è rappresentato dal generale Pompée. *Sertorius* offre il tema del conflitto fra repubblica (più libertà) e tirannia, «lo slancio a celebrare la *virtus* romana come garante e fattrice di una salda e saggia costituzione statale»;<sup>64</sup> l'espedito di ambientare l'incontro in un luogo in cui Sertorio comanda, visto che la contrapposizione fra due anime generose e romane esclude il timore di un pericolo; l'iniziale risentimento dell'antagonista femminile Aristie, ripudiata da Pompée, sebbene ella non trascorra sino al furore incontrollato di Emilia contro Cesare, ritenuto responsabile dell'uccisione del

<sup>63</sup> Un riferimento ad Addison è in MARKSTROHM 2007: 118; per i possibili contatti con *Caton d'Utique* (1715) di François Michel Chrétien Deschamps vedi MENCHELLI-BUTTINI 2010c: 272. I temi della rivalità politica, del rapporto padre-figlia e del suicidio sono trattati anche in *Tamerlan, ou la mort de Bajazet* (1676) di Pradon e in *Tamerlano* (1711) di Piovone: cfr. STROHM 2008, II: 548-550.

<sup>64</sup> PARATORE 1983: 131.

consorte Pompeo, come nella *Mort de Pompée* (1643) di Corneille, altro esempio di tragedia politica ambientata nel contesto dell'antica Roma,<sup>65</sup> il corrispettivo personaggio di Cornélie, che tuttavia rifiuta di perseguire la vendetta con un tradimento. Sertorius muore fuori scena per mano del suo luogotenente Perpenna, spinto da gelosia, accolto quale traditore e scellerato da Aristie, delle cui parole si ricorda la breve invettiva di Catone sul punto di morire:

*Sertorius*, V, 4

ARISTIE

Crains les Dieux, scélérat, crains les Dieux, ou Pompée,  
crains leur haine ou son bras, leur foudre ou son épée,  
et quelque noir orgueil qui te puisse aveugler,  
apprends qu'il m'aime encore, et commence à trembler.  
Tu le verras, méchant, plus tôt que tu ne penses:  
attends, attends de lui tes dignes récompenses.<sup>66</sup>

*Catone in Utica*, III, 17

CATONE

[...] Anima rea  
io moro sì, ma della morte mia  
poco godrai. La libertade oppressa  
il suo vindice avrà; palpita ancora  
la grand'alma di Bruto in qualche petto.  
Chi sa...  
[...] Chi sa, lontano  
forse il colpo non è. Per pace altrui  
l'affretti il cielo, e quella man che meno  
credi infedel, quella ti squarci il seno.

Le reminiscenze o le evocazioni sono di scarsa entità e variamente disseminate, anche nel caso di situazioni condivise, come il solo grande dibattito fra Sertorius e Pompée (III, 1), modello degli incontri di Catone con Cesare (I, 4 e II, 10). Si ammette anzitutto la venerazione per l'interlocutore:

*Sertorius*, III, 1

POMPÉE

Les sièges, les assauts, les avances retraites,  
bien camper, bien choisir à chacun son emploi,  
votre exemple est partout une étude pour moi.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> Cfr. *ivi*: 131-152.

<sup>66</sup> *Sertorius*, V, 4 (CORNEILLE P. 1963: 639).

<sup>67</sup> *Sertorius*, III, 1 (*ivi*: 629).

*Catone in Utica*, I, 4

CESARE

È ver, noto mi sei; già il tuo gran nome  
fin da' primi anni a venerare appresi.  
In cento bocche intesi  
della patria chiamarti  
padre e sostegno e delle antiche leggi  
rigido difensor.

L'offerta di unire le forze passa da Sertorius, che adduce la necessità di sconfiggere il tiranno Sylla, a Cesare, disponibile a condividere quanto ottenuto con «l'usurato comando» pur di ottenere pace e amicizia (II, 10), così che la reazione è in entrambi i casi di rossore. L'ultimo argomento messo in campo per sancire un'alleanza è quello di uno sposalizio, che in *Sertorius* ha come destinataria Aristie, in *Catone in Utica* Marzia. L'ulteriore riuso del motivo della sorprendente sicurezza con cui si conferisce su un territorio governato dal nemico, esposto in I, 2 della tragedia e giustificato nell'avviso al lettore, riappare in I, 4 del libretto con sfumature parzialmente differenti:

*Sertorius*, Au lecteur

Le même Pompée semble s'écarter un peu de la prudence d'un général d'armée, lorsque, sur la foi de Sertorius, il vient conférer avec lui dans une ville dont ce chef du parti contraire est maître absolu, mais c'est une confiance de généreux à généreux, et de Romain à Romain, qui lui donne quelque droit de ne craindre aucune supercherie de la part d'un si grand homme.<sup>68</sup>

*Sertorius*, I, 2

SERTORIUS

Apprenez un dessein qui mi vient de surprendre.  
Dans deux heures Pompée en ce lieu se doit rendre:  
il veut sur nos débats conférer avec moi,  
et pour toute assurance il ne prend que ma foi.

PERPENNA

La parole suffit entre le grand courages,  
d'un homme tel que vous la foi vaut cent otages.  
Je n'en suis point surprise.<sup>69</sup>

*Catone in Utica*, I, 4

CESARE

[...] Senz'armi e solo,  
sicuro di tua fede  
fra le mura nemiche io porto il piede.

<sup>68</sup> *Sertorius*, Au lecteur (ivi: 620).

<sup>69</sup> *Sertorius*, I, 2 (ivi: 622).

Tanto Cesare onora  
la virtù di Catone, emulo ancora.  
CATONE  
Mi conosci abbastanza, onde in fidarti  
nulla più del dovere a me rendesti.  
Di che temer potresti?

Il concetto di nozze utili a più grandi disegni politici, scevre della dimensione privata dell'affetto e della tenerezza, è di Aristie in *Sertorius*, mentre in *Catone in Utica* l'argomento serve a completare il ritratto dell'austerità dei costumi del protagonista eponimo:

*Sertorius*, I, 3

ARISTIE  
Laissons, Seigneur, laissons pour les petites âmes  
ce commerce rampant de soupirs et de flammes;  
et ne nous unissons que pour mieux soutenir  
la liberté que Rome est prête à voir finir.  
Unissons ma vengeance à votre politique,  
pour sauver des abois toute la République:  
l'hymen seul peut unir des intérêts si grands.<sup>70</sup>

*Catone in Utica*, I, 1

CATONE  
Deggion le nozze, o figlia,  
più al pubblico riposo  
che alla scelta servir del genio altrui.  
Con tal cambio di affetti  
si meschiano le cure. Ognun difende  
parte di sé nell'altro, onde muniti  
di nodo sì tenace  
crescon gl'imperi e stanno i regni in pace.

Viriante e Marzia strappano ai loro infelici amanti, Perpenna e Arbace, la promessa d'impedire un matrimonio sgradito, lasciandoli tuttavia nell'incertezza riguardo al premio, nel libretto con estrema coerenza – salvo le prerogative formali – fra recitativo e aria:

*Sertorius*, II, 4

VIRIATE  
Voulez-vous me servir?  
PERPENNA  
Si je le veux? J'y cours,  
Madame, et meurs déjà d'y consacrer mes jours.  
Mais pourrai-je espérer que ce faible service

<sup>70</sup> *Sertorius*, I, 3 (ivi: 624).

attirera sur moi quelque regard propice,  
que le cœur attendri fera suivre...

VIRIATE

Arrêtez!

Vous porteriez trop loin des vœux précipités.  
Sans doute un tel service aura droit de me plaire,  
mais laissez-moi, de grâce, arbitre du salaire:  
je ne suis point ingrate, et sais ce que je dois,  
et c'est vous dire assez pour la première fois.<sup>71</sup>

*Catone in Utica*, I, 2

MARZIA

Forse i sospetti tuoi  
dileguar io potrei, ma tanto ancora  
non deggio a te. Servi al mio cenno e pensa  
a quanto promettesti, a quanto imposi.

ARBACE

Ma poi quegli occhi amati  
mi saranno pietosi o pur sdegnati?

MARZIA

Non ti minaccio sdegno,  
non ti prometto amor.  
Dammi di fede un pegno,  
fidati del mio cor,  
vedrò se m'ami.  
E di premiarti poi  
resti la cura a me,  
né domandar mercé  
se pur la brami.

Gli echi del dialogo di Césare con Cléopâtre nella *Mort de Pompée* (IV, 3) risuonano nell'incontro del primo atto fra Cesare e Marzia (I, 10), nell'idea che Cesare abbia combattuto soprattutto per serbarsi in vita («mon bras ambitieux [...] il a tiré l'épée / plus pour le conserver que pour vaincre Pompée» / «combattei per difesa. A te dovevo / conservar questa vita») e per rendersi degno dell'amata (i cui occhi «m'ont rendu le premier et de Rome et du monde» / «e se pugnando / scorsi poi vincitor di regno in regno / sperai farmi così di te più degno»), oltre che nella provocazione di non riconoscerlo da parte di Marzia («je sais ce que je suis, je sais ce que vous êtes» / «[Marzia] e tu chi sei? / [Cesare] Chi sono!»).<sup>72</sup>

*Nitteti* (1756) ha in comune con *Nitétis* (1724) di Antoine Danchet i nomi dei protagonisti, Nitteti, Sammete e Amasi da Nitétis, Psammenite e Amasis; il legame amoroso che li lega; la falsa identità dell'eroina, seppur nota al tiranno Amasi, che l'ha cresciuta come sua figlia; ma nel complesso il nucleo dell'intreccio di

<sup>71</sup> *Sertorius*, II, 4 (ivi: 628).

<sup>72</sup> *Mort de Pompée*, IV, 3 (ivi: 329-330).

*Nitétis* è quello dell'usurpatore che stermina in una notte terribile tutta la famiglia del re legittimo, salvo un o una erede. Lo scambio di fanciulli alla nascita e fra classi sociali diverse, una disuguaglianza che Metastasio accentua, discende dall'*Héraclius, empereur d'Orient* (1648) di Pierre Corneille, mutando tuttavia il genere, da maschile a femminile, e lo stato di Beroe da consapevole, come l'eroe eponimo di Corneille, a inconsapevole. Nel libretto l'agnizione giunge quindi come colpo di scena conclusivo, preparato come sempre tramite la disseminazione di indizi sulla nobiltà d'animo di Beroe, rivelatrice della nobiltà dei suoi natali; il mezzo è quello di un biglietto, lo stesso che in Corneille dissipa ogni dubbio dopo l'assassinio di Amasis. *Héraclius* porge inoltre il tema della legittimazione della tirannia mediante le nozze con un membro dell'antica famiglia reale, sebbene Amasi possa vantare la prova di essere stato costretto ad accettare la corona su ordine del legittimo sovrano Aprio. Si aggiunge in Metastasio l'ulteriore travestimento di Sammete in abiti pastorali per conquistare l'affetto della (creduta) pastorella Beroe, oltre che il tema dell'ottenimento di un bene nel momento in cui si è disposti generosamente a rinunciarvi («Sorgi. Il tuo pentimento / chiede il premio e l'avrà», III, scena ultima). Il contenuto politico ed eroico di Corneille, che offre la cornice del dramma, mal si presta a reimpieghi verbali, se non pochissime reminiscenze, marginali e lontane. Beroe oppone ad Amasi un desiderio di morte (II, 4), come già Pulchérie in ultima istanza (I, 3); entrambi i testi si pongono il problema dell'educazione del principe incognito, nella tragedia per farne un eroe, distante dall'empietà del padre (IV, 4), nel libretto per garantire sensi di grandezza e d'innocenza, con l'unione mirabile delle migliori inclinazioni della corte e della selva (II, 4). I punti di scena del libretto rispondono, tuttavia, alla solita esigenza di visibilità, nel rappresentare Beroe in atto di minacciare di ferirsi (III, 6) per ottenere da Sammete il consenso alle nozze con Nitteti, e nel porre al termine del secondo atto (II, 11-12) il tentativo di Sammete di trascinare via Beroe dal tempio, verso il porto, nel mezzo di un combattimento con le guardie reali e di una fragorosa tempesta, che sommerge in parte le imbarcazioni, auto-rielaborazione in senso più spettacolare del finale centrale di *Demofonte*.

*Zenobia* (1737) riadatta da *Polyeucte* (1640-1641) di Pierre Corneille il tema della donna (Pauline, Zenobia) che per obbedienza al dovere filiale va in isposa a Polyeucte / Radamisto, soffocando un precedente affetto per Sévère / Tiridate, entrambi all'oscuro dello sposalizio: un'invenzione di Corneille rispetto al precedente *Polietto* (1632) di Girolamo Bartolomei. Il racconto dell'antefatto di Pauline alla confidente Stratonice (I, 3) è il modello del discorso di Zenobia alla pastorella Egle (I, 4), che si scoprirà in seguito sua sorella, sebbene in Corneille

la sublimazione e il superamento di sé siano sentimenti meno forti nella protagonista, anche nella dimensione del ricordo: si descrivono i meriti di Sévère; si ammette di averlo amato; si descrive (o si accenna tremanti) al momento della separazione; si narra la decisione del padre e il sacrificio della virtù.

*Polyeucte*, I, 3

PAULINE

Je l'aimai, Stratonice, il le méritait bien.

[...]

Me fit voir Polyeucte et je plus à ses yeux,  
et comme il est ici le chef de la noblesse,  
mon père fut ravi qu'il me prît pour maîtresse,

[...]

Il approuva sa flamme, et conclut l'hyménée,  
et moi, comme à son lit je me vis destinée,  
je donnai par devoir à son affection  
tout ce que l'autre avait par inclination.<sup>73</sup>

*Zenobia*, I, 3

ZENOBIA

Mi amò, l'amai. [...]

Sento dal padre un giorno  
dirmi che a Radamisto  
sposa mi vuol, che a variar consiglio  
lo sforza alta cagion, che s'io ricuso,  
la pace, il trono espongo

[...]

Bramai morir; ma l'ubbidii. Né solo  
la mia destra ubbidii; gli affetti ancora  
a seguirla costrinsi. Armai d'onore  
la mia virtù; sacrificai costante  
di consorte al dover quello d'amante.

I contatti verbali si intensificano nel momento di far esprimere a Pauline e a Zenobia una medesima volontà di evitare l'incontro con l'amante perduto:

*Polyeucte*, I, 4

PAULINE

[...] Elle [la virtù] vaincra sans doute;  
ce n'est pas le succès que mon âme redoute:  
je crains ce dur combat et ces troubles puissants  
que fait déjà chez moi la révolte des sens.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> *Polyeucte*, I, 3 (ivi: 295).

<sup>74</sup> *Polyeucte*, I, 4 (ivi: 297).

*Zenobia*, I, 3

ZENOBIA

[...] Non ch'io diffidi,  
Egle, di me. Con la ragion quest'alma  
tutti, io lo sento, i moti suoi misura.  
La vittoria è sicura,  
ma il contrasto è crudel.

L'argomento del passato amore ritorna nel dialogo fra Sévère e Pauline in II, 2 e, sulla sua falsariga, nell'incontro imprevisto in II, 3 fra Tiridate e Zenobia, che vorrebbe fuggire il cimento, mentre Pauline deve attenersi all'ordine paterno di vedere Sévère; donde una diversa posizione degli eventi e il nuovo motivo dell'errare dei protagonisti alla ricerca o in fuga gli uni degli altri: Tiridate insegue Zenobia che lo schiva e che insegue invano, a sua volta, Radamisto. Gli echi corneilliani, numerosi in II, 3, includono la ricognizione di un aspetto freddo o indifferente dell'eroina, il conflitto fra libera scelta (o fato) e dovere, la preghiera di conservare la gloria:

*Polyeucte*, II, 2

PAULINE

Si le ciel et mon choix eût mis mon hyménée,  
a vous seules vertus je me serais donnée,  
[...]  
Mais si vous estimez ce vertueux devoir,  
conservez-m'en la gloire, et cessez de me voir.<sup>75</sup>

*Zenobia*, II, 3

ZENOBIA

[...] Io, se le stelle  
m'avesser di me stessa  
conceduto l'arbitrio, in Tiridate  
sol ritrovato avrei  
chi rendesse felici i giorni miei.  
Ma questo esser non può.  
[...]  
No, se la pace,  
no, se la gloria mia, prence, t'è cara.

A cui bisogna aggiungere la traduzione quasi letterale di due versi:

*Polyeucte*, II, 2

PAULINE

Votre mérite est grand, si ma raison est forte,  
je le vois encor tel qu'il alluma mes feux.

<sup>75</sup> *Polyeucte*, II, 2 (ivi: 298-299, da cui sono tratte anche le citazioni successive).

*Zenobia*, II, 3

ZENOBIA

[...] La mia ragione è forte,  
ma il tuo merito è grande. Ei basta almeno  
a lacerarmi il core,  
se non basta a sedurlo.

Le nozze sono state rivelate a Sévère in II, 1 dal confidente Fabian, ma non in II, 3 a Tiridate, che le apprende dalla stessa Zenobia soltanto in III, 10, onde nel libretto il meccanismo del contagio eroico non può che innescarsi verso l'*explicit*, nei termini che Sévère già esplicita in II, 1-2:

*Polyeucte*, II, 1

SÉVÈRE

Elle n'est point parjure, elle n'est point légère:  
son devoir m'a trahi, mon malheur et son père.

*Polyeucte*, II, 2

PAULINE

Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins sincère  
n'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère.

*Zenobia*, III, 10

ZENOBIA

Non son io, Tiridate,  
quella che ti tradi; fu il ciel nemico,  
fu il comando d'un padre. Io non so dirti  
[...] Dove sarebbe  
quell'anima innocente,  
quel puro cor che in me ti piacque? Indegna  
dimmi allor non sarei d'averti amato?

Nella scena I, 6, corrispettiva di II, 1, Mitrane informa invece Tiridate della presunta morte dell'amata, non senza reminiscenze del modello, nel ritratto del messaggero oltre che nell'«è morta» (I, 6) in posizione marcata in fine di verso, come il «mariée» (II, 1) della tragedia, dall'effetto altrettanto laconico e ferale.

*Polyeucte*, II, 1

SÉVÈRE

D'où vient que tu frémis et que ton cœur soupire?  
Ne m'aime-t-elle plus? Éclaircis-moi ce point.<sup>76</sup>

<sup>76</sup> *Polyeucte*, II, 1 (ivi: 297).

*Zenobia*, I, 6

TIRIDATE

[...] Eccolo. Oimè. Che mesto,  
che torbido sembiante!

Il desiderio di morire che Sévère palesa più volte in II, 1, «je ne veux que la voir, soupirer, et mourir»,<sup>77</sup> è posto in atto da Tiridate in I, 7, ma Zenobia esce dal proprio nascondiglio per fermarlo. Con un ulteriore passaggio dal discorso alla vista, seppure meno stringente, il riferimento di I, 1 della tragedia al sogno premonitore della morte dello sposo che tormenta Pauline si traduce in I, 1 del libretto nel *topos* tangibile della scena di sonno, in cui Radamisto dormiente, nel punto di sognare probabilmente l'ombra dell'amata Zenobia, è esposto inerme alle insidie di Zopiro.

La presenza del *vilain*, amante di Zenobia, sostituisce nell'intreccio la funzione che la cristianità di Polyeucte riveste in Corneille a partire da III, 2: il sacrificio di Polyeucte è il veicolo della conversione di Pauline e di suo padre Felix, così come la sconfitta degli intrighi del *vilain* contribuisce in *Zenobia* alla riconoscenza delle relazioni che intercorrono fra i personaggi verso lo scioglimento, attraverso i passaggi culminanti di II, 6 e di III, 2, in cui Zopiro induce con l'inganno Zenobia a scegliere fra la vita del consorte e di Tiridate, quindi si propone egli stesso come suo sposo, sotto gli occhi increduli di Radamisto in disparte. Il cristianesimo porgerebbe una giustificazione all'odio nei confronti di Polyeucte (III, 2), così come il «geloso furor» (I, 1 e I, 3) di Radamisto nello svenare la sposa, ma Pauline e Zenobia reclamano più rispetto verso il consorte; per altro, in Radamisto il peccato è involontario, e Polyeucte si dice corrotto dall'amico Néarque. L'episodio descritto in I, 1 nel quale Radamisto in fuga ferisce Zenobia (poi creduta morta) e sé stesso, pazzo di gelosia vedendo comparire Tiridate, discende da II, 7 dell'*Amour tyrannique* (1638) di Georges de Scudéry, modello dell'*Amor tirannico* (1710) di Domenico Lalli (nello specifico II, 7-8), ma con uno slittamento dalla scena al racconto, quale parte dell'antefatto, forse sull'abbrivo di II, 1 del *Rhadamiste et Zénobie* (1711) di Crébillon, da cui l'aggiunta del movente della gelosia, del convincimento della morte dell'eroina e dell'idea di ritenere Radamisto responsabile della morte del suocero, in Metastasio al posto del proprio genitore, mentre il particolare del venir meno delle forze di Zenobia si osserva in Lalli (si badi anche, in Crébillon e in Metastasio, all'impiego del discorso diretto, seppure per esemplificare il dialogo fra i personaggi invece che fra sé).

<sup>77</sup> *Polyeucte*, II, 1 (ivi: 298).

*Rhadamiste*, II, 1

RHADAMISTE

Tant d'attraits cependant, loin d'attendrir mon cœur,  
ne firent qu'augmenter ma jalouse fureur.

«Quoi! – dis-je en frémissant – la mort que je m'apprête  
va donc à Tiridate assurer sa conquête!»

Les pleurs de Zénobie irritant ce transport,  
pour prix de tant d'amour je lui donnai la mort;  
et, n'écoutant plus rien que ma fureur extrême,  
dans l'Araxe aussitôt je la traînai moi-même.<sup>78</sup>

*Zenobia*, I, 1

RADAMISTO

[...] Già de' feroci

persecutori il calpestio frequente  
mi cresceva alle spalle. «Io manco, o sposo  
– mi dice alfin – salva te sol; ma prima  
aprimi il seno e non lasciarmi esposta  
all'ire altrui». Figurati il mio stato.

[...] Impetuoso, insano

strinsi l'acciar. Della consorte in petto  
l'immersi, indi nel mio. Di vita priva  
nell'Arasse ella cadde, io su la riva.

Una rielaborazione del tema è già in I, 8 di *Semiramide riconosciuta* (1729), che con *Zenobia* condivide il ruolo del *vilain* amante segreto della protagonista, nel ricordo della tragica fuga dall'Egitto di Semiramide e di Scitalce. L'opzione alternativa che privilegia la visibilità, alla maniera di Scudéry / Lalli, si trova nell'*Alessandro nell'Indie* (1730), nei termini tuttavia di un tentativo di mutuo suicidio, impedito dall'arrivo di Alessandro.<sup>79</sup> Il movente resta quello della gelosia: Cleofide è fermata da Poro sul punto di gettarsi nel fiume, dopo aver implorato di seguirlo; si celebrano le nozze fra le rovine e, alla vista del nemico, senza più scampo, Poro disperato impugna la spada per ferire entrambi.

La scena dell'*Amor tirannique / Rhadamiste* è fra quelle situazioni di grande momento che circolano sui teatri in diverse varianti e sollecitano l'invenzione del poeta al reimpiego molteplici volte (così *Britannicus*) o in singoli drammi (*Amasis* o *Merope*, *Don Sanche*, *Camma*), in un circuito di reminiscenze, imitazioni o allusioni, evocazioni che conferma il valore della tradizione quale condizionamento e soccorso al dettato poetico.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> CREBILLON 1711: 17. Si è normalizzata la grafia e l'uso delle citazioni.

<sup>79</sup> Cfr. STROHM 2016: 170. Sui modelli della storia di Radamisto e Zenobia cfr. BUCCIARELLI 2000: 145-155.

<sup>80</sup> Sull'arte allusiva e l'intertestualità cfr. PASQUALI 1951: 11-20. Sui concetti di memorabilità e tradizione cfr. anche CONTE 1971: 329-330.

Il luogo del *Britannicus* di Racine in cui Néron, celato, assiste all'incontro fra l'odiato fratello-rivale Britannicus e Junie, che ama non corrisposto, costretta ad allontanare l'amato (II, 6), conobbe larga fortuna isolato dal corpo della tragedia: fra gli altri, Metastasio ne dette quattro differenti variazioni, in *Ezio* (II, 12-13), *Alessandro nell'Indie* (I, 15), *Adriano in Siria* (I, 5) e *Ipermestra* (II, 10).<sup>81</sup> In *Ezio* l'imperatore Valentiniano, cui Fulvia finge amore nella speranza di salvare l'amato, pretende che la promessa di fede sia rinnovata al cospetto del rivale Ezio, per umiliarlo, ma Fulvia, incapace di sostenere l'inganno fino in fondo, confessa la verità. L'eroe risorge quale vincitore morale del confronto, come conferma il tono di sfida dell'aria «Ecco alle mie catene» (II, 13), in risposta all'ordine di Valentiniano alle guardie di condurlo al carcere: qualcosa di simile a III, 8 del *Britannicus*, in cui le guardie scortano l'eroe eponimo ai suoi appartamenti. *Alessandro nell'Indie* svolge l'incontro in toni più lievi, poiché è della stessa eroina la volontà di punire l'incontrollabile gelosia dell'amato simulando un affetto per il rivale Alessandro, che quindi guadagna per primo l'entrata con l'aria «Se amore a questo petto», lasciando il finale d'atto al bisticcio degli amanti. In *Ipermestra* (1744) il re Danao si nasconde per assistere al dialogo fra gli sposi promessi Ipermestra e Linceo, e l'eroe corre un pericolo di vita, così che i penosi indugi di Ipermestra costituiscono il "tema" di tutta la scena, finanche del duetto che conclude l'atto centrale, sotto la minaccia di Danao di uccidere Linceo qualora ella lo disinganni e si difenda dall'accusa di amare un altro. Vale come per Junie il vano tentativo di comunicare significati nascosti, seppur di diverso segno:

*Britannicus*, II, 6

JUNIE

Vous êtes en des lieux tout pleins de sa puissance:  
ces murs mêmes, seigneur, peuvent avoir des yeux;  
et jamais l'empereur n'est absent de ces lieux.<sup>82</sup>

*Ipermestra*, II, 10

IPERMESTRA

[...] No. Teco mai  
celarmi io non pensai. So che t'è noto  
troppo il mio cor, che mi conosci appieno,  
che ingannar non ti puoi. (Capisse almeno).

Soltanto nel caso di *Adriano in Siria* il reimpiego si colloca entro una trama di più strette corrispondenze tematiche e formali con la tragedia. La rivelazione dell'amore di Néron a Junie nella prima parte di II, 3 di *Britannicus* si rinnova fra

<sup>81</sup> Sull'individuazione della scena di *Britannicus* quale modello di *Ezio*, *Alessandro nell'Indie* e *Adriano* cfr. rispettivamente STROHM 1977; STROHM 1986; STROHM 1993.

<sup>82</sup> *Britannicus*, II, 6 (RACINE 1962: 152).

Adriano ed Emirena nell'*Adriano in Siria*, ma slitta a I, 6, dopo la scena madre del confronto con Farnaspe; in particolare, Metastasio trae l'argomento dell'indegnità dell'offerta di nozze, dal momento che Junie si macchierebbe della colpa di prendere il posto d'una legittima consorte ed Emirena di una promessa sposa. La seconda parte di II, 3, in cui Néron ordina a Junie di mentire sulla propria dedizione e di allontanare l'amato nel loro prossimo incontro, è imitata in I, 4, nei consigli che Aquilio offre a Emirena per salvarsi dall'ira di Adriano: Emirena dunque teme per sé, più che per Farnaspe, di cui immagina la confusione e il turbamento, quale prefigurazione dei successivi eventi, invece di interrogarsi – come Junie – sull'impossibilità di sostenere l'inganno; lo sgomento è serbato per le esclamazioni pronunziate fra sé in I, 5, con una certa gradualità di affetti («Che pena è simular!», «Che affanno!», «Oh tormento!», «Questo è martiro»):

*Britannicus*, II, 3

JUNIE

Moi! que je lui prononce un arrêt si sévère!  
Ma bouche mille fois lui jura le contraire.  
Quand même jusque-là je pourrais me trahir,  
mes yeux lui défendront, seigneur, de m'obéir.

*Britannicus*, II, 5

JUNIE

Ah! cher Narcisse, cours au-devant de ton maître;  
dis-lui... Je suis perdue! et je le vois paraître.<sup>83</sup>

*Adriano in Siria*, I, 4

EMIRENA

E il povero Farnaspe  
di me che mai direbbe? Ah tu non sai  
di qual tempra è quel cuore. Io lo vedrei  
a tal colpo morir sugli occhi miei.  
[...] Odimi. Almeno  
Corri, previeni il prence...

La scena II, 6 in cui Nerone, celato, assiste all'incontro fra Giunia e Britannico è rielaborata liberamente in I, 5, dove il timore di Emirena nasce tuttavia da un inganno del *vilain* Aquilio, poiché se in Néron vi sono già i semi dei futuri crimini, come Racine sottolinea nella prefazione, Adriano riconquisterà in fine il controllo, pur precario, di sé. Farnaspe evoca Britannicus nello stupore per la freddezza dell'amata («Quelle glace!» / «Qual freddezza!»), nell'insistenza affinché ella parli («Parlez» / «Parla»), nel richiedere spiegazioni sulla fine dell'amore («Eclaircissez le trouble où vous jetez mon âme. / Parlez. Ne suis-je plus

<sup>83</sup> *Britannicus*, II, 3 e II, 5 (ivi: 151-152, da cui sono tratte anche le successive citazioni).

dans votre souvenir?» / «Spiegami almeno / l'arte con cui di così lungo amore / imparasti a scordarti»), nel rilevare come ella eviti lo sguardo («Vous craignez de rencontrer mes yeux!» / «Ma guardami una volta»), il tema cui si ricongiunge l'aria di entrata, «Dopo un tuo sguardo, ingrata!». Nella tragedia l'apice della tensione emotiva avviene subito dopo la partenza di Britannicus, nella commozione ingenerata da pochi versi memorabili, quasi bisbigliati da Junie prima di abbandonare precipitosamente la scena («Laissez couler du moins / des larmes dont ses yeux ne seront pas témoins» / «A pianger sola. Il pianto / libero almen mi resti, / già che tutto perdei»). Metastasio colse la *climax*, traducendo i versi quale risposta sollecitata dal momento culminante delle ultime battute di Farnaspe, vacillante fra i rimproveri («crucele», «barbara», «ingrata», nel recitativo e nell'aria), gli imperativi contraddittori («guardami», «non mirarmi») e la descrizione di una scena immaginata e, forse, auspicata.

Gli eventi di *Demetrio* (1731) sono foggiate sul piano tematico-narrativo attraverso i modelli del *Don Sanche d'Aragon* (1650), commedia eroica di Pierre Corneille, e dell'*Astarto* (1708) di Zeno, dai quali deriva l'argomento dell'eroe incognito che viene amato per il suo valore dalla giovane regina, sia ella erede legittima o figlia dell'usurpatore, fino al momento in cui si scoprono illustri natali o, addirittura, una discendenza dalla linea principale di successione al trono.<sup>84</sup> La novità di Metastasio consiste nel rendere lo spettatore subito edotto delle circostanze, tramite l'informativa di Fenicio a Mitrane (I, 5), onde si possa creare uno stato di costante interesse per il destino dei protagonisti, in particolare per il processo di riconoscimento delle qualità del buon sovrano, mentre al contrario lo stratagemma dell'agnizione in prossimità della fine di Clearco / Astarto e di Carlos / Don Sanche si fonda sull'accentuazione di un unico, sorprendente colpo di scena. Da Corneille *Demetrio* trae ispirazione specie per la scena della (mancata) proclamazione di uno sposo e re (*Don Sanche*, I, 3; *Demetrio*, I, 8), nella quale il contrasto di vedute fra la regina e la nobiltà si esteriorizza in un cerimoniale organizzato attorno alle azioni di levarsi in piedi e di accomodarsi seduti, anche se il libretto riordina gli ingredienti del modello: il tentativo dell'eroe di sedersi, ostacolato dalla nobiltà per ragioni di nascita (soldato Carlos, pastore Alceste); l'intervento sbrigativo dei rivali per tagliar corto con il suo racconto («Et savons mieux que vous ce que peut votre bras» / «Sappiamo Alceste / la pugna, le tempeste, / di lui la morte e le vicende...»); la sollecitazione della regina a continuare («Laissez-le me l'apprendre» / «Il resto / dunque giovi ascoltar. Siegui»); la richiesta di render noti i nomi degli avi, cui si risponde con un riferimento alle proprie qualità («Souffrez qu'auparavant il nomme ses parents», «Seigneur, pour mes parents je nomme mes exploits» / «Ma qual de'

<sup>84</sup> Cfr. BENISCELLI 2000; STROHM 2014.

tuoi maggiori / a tant'oltre aspirar t'aprì la strada?», «Il mio cor, la mia destra e la mia spada»); la volontà della regina di nobilitarlo («Je l'anoblis» / «Nel mio comando / si nobilita Alceste»); il contro-argomento che si tratti di rango dovuto solo ai gradi supremi («Oui, mais ce rang n'est dû qu'aux hautes dignités» / «In questo loco / solo ai gradi supremi / di seder è permesso»); il conferimento del titolo («marquis de Santillane / comte de Pennafiel, gouverneur de Burgos» / «sieda duce dell'armi, / del sigillo real sieda custode»); la didascalìa secondo cui «Don Manrique et Don Lope se lèvent, et Carlos se sied» / «Alceste siede e Olinto si alza»; il perdono della temerarietà di Manrique e Olinto («Arretèz, insolent; vtre reine pardonne / [...] qu'elle prend vos transports pour un excès de flamme» / «Ai meriti tuoi, / all'inesperta età tutto perdono»);<sup>85</sup> In Metastasio si aggiunge l'effetto visivo dell'arrivo improvviso di Demetrio / Alceste su una «picciola barca» e, dopo (non prima) di quello, assume maggior rilievo il tema del giuramento che impone di accettare la volontà di Isabelle o Cleonice, «Giuri ciascuno / di tolerar del nuovo re l'impero, / sia di Siria o straniero / o sia di chiaro o sia di sangue oscuro», un giuramento che Olinto ricusa (qualcosa di simile negli antecedenti di *Siroe re di Persia* e di *Semiramide riconosciuta*). Nel *Don Sanche* Isabelle consegna invece a Carlos l'anello di fidanzamento, affinché egli lo conferisca al più degno degli aristocratici rivali, come ad esempio in I, 10 del *Tigrane* (1715) di Domenico Lalli, comparabile a sua volta con *Demetrio* e altri drammi di Metastasio:

Tomiri che ama uno sconosciuto suo generale, che sta sul punto di scegliere uno sposo fra più pretensori e che fa sedere l'amante cogli altri che se ne sdegnano, ci fa sovvenire di Cleonice, di Alceste e di Olinto del Demetrio metastasiano. Tigrane che permette a' rivali di duellar seco affinché rimanga al vincitore la mano di Tomiri e questa regina che per toglierlo al pericolo si riprende la real gemma colla quale gli avea comunicata l'autorità di eleggere il di lei sposo, ci fanno ravvisare in essi i personaggi della Semiramide del poeta cesareo.<sup>86</sup>

## Riferimenti bibliografici

AMARE PER REGNARE 1723

*Amare per regnare*, Napoli, Francesco Ricciardo, 1723

TRAGEDIE NEL SETTECENTO 1999

Enrico Mattioda (a cura di), *Tragedie nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1999

ARTEAGA 1783

Stefano A., *Le rivoluzioni del teatro musicale*, Bologna, I, Trenti, 1783

<sup>85</sup> Le citazioni di Corneille sono tratte da CORNEILLE P. 1963: 501-502.

<sup>86</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1784-1786, V: 439.

AUBIGNAC 1657

François Hedelin d'A., *La pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657

BARTHES 1963

Roland B., *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963

BELLINA 2019

Anna Laura B., *Trapassi Pietro, detto Metastasio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IVC, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 2019 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/trapassi-pietro-detto-metastasio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/trapassi-pietro-detto-metastasio_%28Dizionario-Biografico%29/)> (20 gennaio 2022)

BENISCELLI 2000

Alberto B., *Felicità sognate: il teatro di Metastasio*, Genova, il Melangolo, 2000

BLUMENBERG 1985

Hans B., *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinmetapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969; traduzione *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, a cura di Francesca Rigotti, revisione di Bruno Argenton, Bologna, il Mulino, 1985 (da cui si cita)

BRIZI 1978

Bruno B., *Le componenti del linguaggio melodrammatico nelle «Cinesi» di Pietro Metastasio*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *Venezia e il melodramma del Settecento*, I, Firenze, Olschki, 1978, pp. 389-406

BROSSES 1973

Charles de B., *Le Président de Broesses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, [1799]<sup>1</sup>, Didier, 1858; traduzione *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, a cura di Bruno Schacherl, Bari, Laterza, 1973 (da cui si cita)

BUCCIARELLI 2000

Melania B., *Italian Opera and European Theatre (1680-1720): Plots, Performers, Dramaturgies*, Amsterdam-Cremona, Brepols, 2000

CAVE 2002

Terence C., *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 2002<sup>2</sup>

CONTE 1971

Gian Biagio C., *Memoria dei poeti e arte allusiva (a proposito di un verso di Catullo e di uno di Virgilio)*, «Strumenti critici», 16, 1971, pp. 325-333

CORNEILLE P. 1963

Pierre C., *Œuvres complètes*, a cura di André Stegmann, Paris, Seuil, 1963

CORNEILLE TH. 1660

Thomas C., *Stilicon*, Paris, Courbé e Luyne, 1660

CORNEILLE TH. 1662

Thomas C., *Maximian*, Paris, Courbé e Luyne, 1662

- CREBILLON 1711  
Prosper de C., *Rhadamiste et Zénobie*, Paris, Ribou, 1711
- DESCARTES 1649  
René D., *Les passions de l'âme*, Paris, Le Gras, 1649
- DUBOS 1719  
Jean Baptiste D., *Reflexions critiques sur la poësie et sur la peinture*, Paris, Mariette, 1719, 2 voll.
- FERRARI 1925  
Luigi F., *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII<sup>o</sup> e XVIII<sup>o</sup>. Saggio bibliografico*, Parigi, Édouard-Champion, 1925
- GRONDONA 1996  
Marco G., *La perfetta illusione. Ermione e l'opera seria rossiniana*, Lucca, Akademos & Lim, 1996
- JAUSS 1987  
Hans Robert J., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, I, München, Wilhelm Fink, 1977; traduzione *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, I, a cura di Bruno Argenton, Bologna, il Mulino, 1987 (da cui si cita)
- JOLY 1978  
Jaques J., *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, Clermond-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermond-Ferrand II, 1978
- LANCASTER 1929-1942  
Henry Carrington L., *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929-1942
- LOCKE 2016  
Ralph L., *Alexander the Great and Indian Rajah Puru. Exoticism in a Metastasio Libretto as Set by Hasse and by Handel*, «Revue de musicologie», 102/II, 2016, pp. 275-317
- LUCIANI 2016  
Paola L., «Tutta la vita è mar». *Metastasio e le passioni*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016 («Biblioteca di letteratura» 25)
- LUCRETIUS CARUS 1975  
Titus L.C., *De rerum natura*, Milano, Garzanti, 1975
- MARKSTROHM 2007  
Kurt Sven M., *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, Hillsdale, Pendragon Press, 2007
- MATTIODA 2016  
Enrico M., *Teorie della tragedia nel Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016

McClymonds 1979

Marita M., *Niccolò Jommelli. The Last Years (1769-1774)*, Ann Arbor, UMI, 1979

Mellace 2012

Raffaele M., *Metateatro come autorappresentazione. Le Cinesi tra Metastasio e Gluck*, in Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione (a cura di), *Il teatro allo specchio. Il metateatro tra melodramma e prosa*, Napoli, Turchini Edizioni, 2012, pp. 203-218

Menchelli-Buttini 2004

Francesca M-B., *Il libretto dell'Adriano in Siria: vent'anni di rappresentazioni (1732-1754)*, in Maria Giovanna Miggiani (a cura di), *Il canto di Metastasio (Atti del convegno di studi, Venezia, 14-16 dicembre 1999)*, Bologna, Forni, 2004, I, pp. 201-229

Menchelli-Buttini 2007

Francesca M-B., *Literary motifs in Metastasio's and Jommelli's *Ciro riconosciuto**, in Melania Bucciarelli, Berta Joncus (a cura di), *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2007, pp. 250-274

Menchelli-Buttini 2009

Francesca M-B., *Echi corneliani e raciniani nella *Clemenza di Tito* di Metastasio-Hasse*, in Damien Colas, Alessandro Di Profio (a cura di), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe, II (La musique à l'épreuve du théâtre)*, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 109-124

Menchelli-Buttini 2010a

Francesca M-B., *Fra musica e drammaturgia: l'Olimpiade di Metastasio-Pergolesi*, «Studi musicali. Nuova serie», 1/II, 2010, pp. 389-430

Menchelli-Buttini 2010b

Francesca M-B., *Storia e analisi dell'Artaserse di Baldassare Galuppi*, in Pietro Metastasio-Baldassare Galuppi, *Artaserse*, partitura in facsimile, edizione del libretto, saggio introduttivo a cura di Francesca Menchelli-Buttini, Milano, Ricordi, 2010 («Drammaturgia Musicale Veneta», 20)

Menchelli-Buttini 2010c

Francesca M-B., Recensione di Kurt Sven Markstrohm, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, Hillsdale, N.Y., Pendragon Press, 2007, «Journal for Eighteenthcentury Studies», 33/II, 2010, pp. 270-273

Menchelli-Buttini 2012

Francesca M-B., *Sources, Literature and Dramaturgy in Metastasio's and Leo's *Demofonte* (1741)*, «Studi Musicali. Nuova serie», 3/I, 2012, pp. 127-166

Menchelli-Buttini 2014

Francesca M-B., *Metastasio's *Issipile* and the music by Hasse*, «Studi Musicali. Nuova serie», 5/II, 2014, pp. 441-478

METASTASIO 1947-1954

Pietro M. [Pietro Trapassi], *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1947-1954

METASTASIO 1998

Pietro M., *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile*, a cura di Elisabetta Selmi, Palermo, Novecento, 1998

METASTASIO 2010

Pietro M., *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, Università di Padova, 2010, <<http://www.progettometastasio.it/public/>> (20 gennaio 2022)

NAPOLI SIGNORELLI 1784-1786

Pietro N.S. *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia Storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli dalle colonie straniere insino a noi divisa in quattro parti*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1784-1786

NAPOLI SIGNORELLI 1790

Pietro N.S., *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Vincenzo Orsino, 1790

NIDERST 1991

Alain N., *Métastase et Corneille*, in Irene Mamczarz (a cura di), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles* (3<sup>e</sup> Congrès International, Paris, 28-31 mai 1986), Paris, Presses Universitaires de France 1991, pp. 138-144.

PARATORE 1983

Ettore P., *Studi su Corneille*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983

PASQUALI 1951

Giorgio P., *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951

RACINE 1962

Jean R., *Œuvres complètes*, a cura di Luc Estang, Paris, Éditions du Seuil, 1962

RACINE 1999

Jean R., *Œuvres complètes*, I, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999

RAIMONDI 1967

Ezio R., «*Ragione*» e «*sensibilità*» nel teatro del Metastasio, in Vittore Branca (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, I, Sansoni, Firenze, 1967, pp. 249-267

SALA DI FELICE 1986

Elena S. *Il desiderio della parola e il piacere delle lacrime nel melodramma metastasiano*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 39-97

STROHM 1977

Reinhard S., *Handel, Metastasio, Racine: The Case of Ezio*, «The Musical Times», 118, 1977, pp. 901-903

STROHM 1985

Reinhard S., *Leonardo Vinci's Didone abbandonata (Rome 1726)*, in Id., *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985

STROHM 1986

Reinhard S., *Metastasios Alessandro nell'Indie und seine frühesten Vertonungen*, in Walther Siegmund-Schultze (a cura di), *Probleme der Händelschen Oper insbesondere am Beispiel Poro*, Halle-Wittenberg, Martin-Luther Universität 1982 («Wissenschaftliche Beiträge», XXI), pp. 40-61; poi traduzione *L'Alessandro nell'Indie del Metastasio e le sue prime versioni musicali*, in Lorenzo Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino 1986, pp. 157-176 (da cui si cita)

STROHM 1993

*Auf der Suche nach Drama im «Dramma per musica»: die Bedeutung der französischen Tragödie*, in Peter Cahn, Ann-Katrin Heimer (a cura di), *Die Musica et Cantu: Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und Oper Helmut Hücke zum 60. Geburtstag*, Hildesheim, Olms, 1993, pp. 481-493

STROHM 2008

Reinhard S., *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2008, 2 voll.

STROHM 2014

Reinhard S., *Demetrio by Pietro Metastasio and Johann Adolf Hasse: A Dramma per Musica for Vienna and Venice*, in Pietro Metastasio–Johann Adolf Hasse, *Demetrio*, ed. facs. e libretto, con saggi introduttivi di Reinhard Strohm e Francesca Menchelli-Buttini, Milano, Ricordi, 2014 («Drammaturgia musicale veneta» 17), pp. VII-LVIII

STROHM 2016

Reinhard S., «Le roi caché». *Incognito in the dramma per musica*, «Il Saggiatore musicale», 23/II, 2016, pp. 163-188

STROHM 2019

Reinhard S., *The Music Road: Coherence and Diversity in Music from the Mediterranean to India*, Oxford, Oxford University Press, 2019

TRIGIANI 1951

Aurora T., *Il teatro raciniano e i melodrammi di Pietro Metastasio*, Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1951

WEISS 1982

Piero W., *Teorie drammatiche e infranciosamento: motivi della 'riforma' melodrammatica nel primo Settecento*, in Lorenzo Bianconi, Giovanni Morelli (a

cura di), *Antonio Vivaldi: Teatro musicale, cultura, società*, Firenze, Olschki, 1982, II, pp. 273-296

WIESEND 1993

Reinhard W., *Metastasio Alexander: Herrscherfigur und Rollentypus. Aspekte der Rezeptionsgeschichte*, in Klaus Hortschanky (a cura di), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, Hamburg, Eisenach, Karl Dieter Wagner Verlag, 1991, pp. 139-152; poi traduzione *La rappresentazione dell'eroe come ruolo drammatico: l'Alessandro di Metastasio*, in Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro, Giovanni Morelli (a cura di), *Opera & Libretto*, Firenze, Olschki, 1993, II, pp. 67-83

ZENO 2017

Apostolo Z., *Ormisda (Cosroe)*, a cura di Giordano Rodda, Venezia, Lineadacqua edizioni, 2017 <[https://iris.unige.it/retrieve/handle/11567/972817.2/551644/1.%20Apostolo\\_Zeno\\_Ormisda\\_edizione\\_a\\_cura\\_di.pdf](https://iris.unige.it/retrieve/handle/11567/972817.2/551644/1.%20Apostolo_Zeno_Ormisda_edizione_a_cura_di.pdf)> (20 gennaio 2022)



## «Scrivere originalmente cosa propria». Metastasio e i tragici francesi\*

Giovanni Ferroni

Nell'accostare originalità e modelli, individualità e tradizione, il titolo di questo intervento – da ridimensionare nelle pretese, come fra poco si dirà – precisa il punto di vista da cui si è scelto di osservare il rapporto fra Metastasio e la cultura letteraria transalpina: quello, cioè, della relazione intertestuale che lega la scrittura dei drammi italiani – tragedie o libretti che dir li vogliamo – ai prestigiosi modelli tragici del *grand siècle*. L'analisi di questa relazione consente infatti d'individuare alcuni presupposti teorico-pratici della scrittura di Metastasio e di cogliere un elemento importante della costruzione della sua identità d'autore.<sup>1</sup>

Il tema, in realtà, non è affatto nuovo: non soltanto perché moltissimo ha già detto e mostrato la non piccola e varia tradizione critica culminante nei numerosi studi di Francesca Menchelli-Buttini – il più recente proprio in questo volume –,<sup>2</sup> ma perché la dipendenza dai poeti francesi – e più in generale da illustri predecessori –<sup>3</sup> è un argomento fondativo e ricorrente della critica su Metastasio e delle polemiche attorno al suo teatro. I pregi della versificazione e

\* Pubblico qui, con poche varianti e l'aggiunta delle note, ma mantenendone il tono discorsivo, la relazione letta al seminario del 15 luglio 2021; per una diversa elaborazione delle idee qui esposte vd. FERRONI 2022: 3-62.

<sup>1</sup> È noto quanto Metastasio fosse refrattario alla teoria letteraria, sempre subordinata alla pratica teatrale e alla riuscita scenica, e alle trattazioni compiute: cfr. da punti di vista diversi GOLDIN FOLENA 2012 e TATTI 2020: 271-278.

<sup>2</sup> Per gli studi d'ambito musicologico vd. almeno STROHM 1977, 1985: 223-248, e poi, derivanti dalla sua scuola, quelli di MENCHELLI-BUTTINI 2004, 2007, 2009, 2010a, 2010b, 2012 e 2014; sul rapporto fra Metastasio e la tragedia francese vd. però anche i contributi, d'ambito più storico-letterario, di DÉJOB [1897]: 107-289 e DÉJOB 1897, DE SANTIS 1914, TRIGIANI 1951, PARATORE 1973, MOBERLY 1974, NIEDERST 2001, PESNEL 2007, LÉVY 2009. Sulla ricezione di Metastasio in Francia vd. almeno JONARD 1966, SOZZI 1984 e 1985, SCHNEIDER 1999, DA POZZO 2001.

<sup>3</sup> Vd., ad esempio, il caso del confronto con Zeno che Metastasio afferma più volte di voler evitare:

della drammaturgia metastasiana si impongono con la forza di un'evidenza ai lettori settecenteschi ma, proprio per l'approccio che essi hanno ai testi, il paragone cogli autori precedenti e coevi, teso a stabilire il grado di dipendenza o di originalità e quindi il valore del poeta e della sua opera, diviene un passaggio obbligato. Svincolati infatti, anche se solo in parte, da poetiche prescrittive e privati quindi del metro di regole oggettive, i lettori contemporanei esercitano su Metastasio il loro giudizio di gusto, un gusto e un giudizio che, in quanto empirici, non possono che formarsi per confronto ed esprimersi nel confronto. Accade così che l'argomento del paragone nel dibattito settecentesco su Metastasio, inserito nella competizione fra i genî delle nazioni e inquinato dalla reciproca rivendicazione del primato, si riduca spesso da parte francese all'accusa di plagio o di furto e da parte italiana alla difesa d'ufficio o all'ammissione sbrigativa di una ripresa ridotta a spunto. Quando poi, in stagioni molto diverse, la questione è stata ripresa, se non lo si è fatto semplicemente per evidenziare ed elencare le fonti di Metastasio, essa è stata resa funzionale all'espressione di un giudizio di valore estetico misurato questa volta però rispetto a un ideale di poesia che si sarebbe voluto assoluto, ma che risultava poi non solo storicamente determinato, ma anche turbato da pregiudizi d'ordine morale circa l'intima serietà della scrittura metastasiana.

Affrontando oggi il problema nel suo insieme, si tratterebbe, in linea di principio, di individuare con sicurezza tutti i passi paralleli – cosa tutt'altro che facile o meccanica e su cui, come vedremo, si può ben essere in disaccordo –, di discriminare quindi le forme di questa intertestualità secondo il loro accostarsi al polo dell'implicito o dell'esplicito, del volontario o dell'involontario, distinguendo così citazioni, traduzioni, riscritture, allusioni, e infine di valutare se, nel passaggio dai tragici francesi a Metastasio, si produca uno spostamento di senso e, nel caso, se esso sia, per così dire, caldo o freddo, poco o molto, se cioè implichi una ricontestualizzazione o meno, se abbia un impatto solo locale o generale. Una serie di analisi di questo tipo, condotta in modo sistematico, sul tutto il *corpus* dei drammi metastasiani, dovrebbe produrre innanzitutto un indice di corrispondenze, un catalogo dei *loci* paralleli. Confesserei anch'io, con Croce, di riconoscere senz'altro l'«importanza» e però anche la sensazione di «aridità» e di «vuoto» di fronte a «simili ricerche [...] di mera erudizione» che, frammentando un testo nelle sue «componenti», «non si prestano mai a una trattazione organica», che «non ci conducono mai, da sole, a intendere un'opera

cfr. le lettere del 25 giugno 1735 al fratello Leopoldo (in METASTASIO 1943-1954, III: 128-129) e del 3 maggio 1739 a Stelio Mastraca (in ZORIĆ 1966: 328); ma su questo tema, con riferimento a *CONSIDERAZIONI* 1735: 26 ss. sul confronto indiretto tra il *Demofonte* e l'*Eumene* di Zenò, vd. la lettera del 23 luglio 1735 a Giuseppe Bettinelli, ora in METASTASIO 2021: 86-92 (e le pagine introduttive del curatore 29-31).

letteraria». Meno concorde mi trova però l'affermazione, sempre di Croce, che simili ricerche «non ci fanno mai penetrare nel vivo della creazione artistica»,<sup>4</sup> quando per “vivo” si intenda, diversamente da Croce, l'elaborazione letteraria di un poeta che, prima ancora di essere autore, è lettore.

D'altra parte non si tratterebbe neppure di «mera erudizione» e solo un'occhiata distratta o poco interessata potrebbe equiparare quell'ipotetico e arido regesto di corrispondenze a un catalogo: se davvero potessimo disporre di un simile strumento, avremmo in mano una sorta di portolano letterario, una mappa *double face*, la cartografia del Metastasio lettore e del Metastasio autore. Non soltanto la topica drammatica, i ferri del mestiere di un eccezionale poeta di teatro, ma un'antologia dell'imitabile, del bello incontrato e memorizzato, un documento di gusto, la testimonianza di ciò che, fra gli anni Venti e gli anni Sessanta del Settecento, era ancora possibile usufruire del teatro francese del secolo precedente. Avremmo in mano, insomma, uno strumento utile non soltanto ad avviarci finalmente a una più minuta e attenta annotazione dei suoi drammi, a comprendere un po' più nel “vivo” come siano concepiti e costruiti, ma anche a fornirci per similitudine e per contrasto, un'immagine più chiara del poeta, della sua cultura, delle sue preferenze.

Questo punto di vista ovviamente presuppone una fiducia nella possibilità di impacchettare e spacchettare i dati che si possono estrarre dai testi, nella loro confrontabilità, nell'esattezza scientifica del risultato che, per esser franco, non mi sostiene e che, al di là delle inclinazioni individuali o delle limitazioni disciplinari, è incrinata dalla possibilità, per nulla teorica, di riecheggiamenti multipli, misti, incrociati, mediati soprattutto. Si tratta di avere a che fare non solo con la molteplicità delle forme dell'imitazione ma con la complessità che deriva dal loro continuo porsi in relazione con la tradizione drammaturgica che nel nostro caso, quello cioè di un lettore di eccezionale intelligenza e memoria e di un autore arciconsapevole della propria arte, è tutta la tradizione, dai tragici greci agli autori europei contemporanei. Il rapporto, insomma, non è puramente quello fra i francesi e Metastasio, ma fra i francesi, i loro precedenti (le molteplici “fonti” classiche e moderne), i loro intermediari italiani anteriori a Metastasio e, da ultimo, Metastasio. Né quindi è solo la mappa del Metastasio esploratore dei francesi che qui dovrebbe essere coinvolta per ricostruire i suoi percorsi di lettura e di memoria, ma anche quelle degli itinerari tracciati da lettori e autori a lui precedenti e contemporanei.

Affrontare correttamente lo studio del rapporto fra Metastasio e i tragici francesi significherebbe quindi coinvolgere anche la complessa vicenda della ricezione di quei modelli nei drammi per musica italiani, vicenda considera-

<sup>4</sup> Tutte le citazioni in CROCE 1910: 75.

ta però teleologicamente, come se cioè essa dovesse tendere all'opera teatrale metastasiana e in essa poi risolversi – un inconveniente critico cui però hanno sopperito e mostrato come sopperire studi eccellenti.<sup>5</sup> A questa difficile, e però indispensabile, ricostruzione della trafia storico-letteraria che unisce Sei e Settecento, Francia e Italia, che implica l'attenta considerazione di tradizioni critiche, poetiche, spettacolari diverse e che consente anche di descrivere il palpabile e tuttavia sfuggente mutamento estetico che avviene fra gli ultimi decenni del XVII secolo e i primi del XVIII, è ciò a cui altri studiosi si sono dedicati e a cui qui, a dispetto di quanto ho fin ora detto, non si darà alcun contributo. Piuttosto, nella consapevolezza di quanto sia alta l'asticella che si dovrebbe saltare e di restare molto al di sotto di essa, e ben sapendo di esaminare i rapporti fra i testi come *in vitro*, vorrei tornare a rileggere qualche esempio di imitazione metastasiana, per altro già noto e a basso coefficiente di difficoltà, per caratterizzarne meglio le modalità e per evidenziare come essa non sia, nell'ottica metastasiana, un processo compositivo limitante l'originalità individuale, ma al contrario ciò su cui questa si fonda. Quanto poi ai "tragici francesi" annunciati nel titolo, essi saranno ridotti ai soliti due, i due più celebri: Jean Racine, quasi esclusivamente, e, come comparsa, Pierre Corneille.

Della coppia, privilegio il primo elemento perché la relazione di Metastasio con i suoi testi è particolarmente interessante, caratterizzata com'è tanto da un'estrema vicinanza quanto da un'irriducibile diversità. Un fatto questo che era stato già rilevato, nel 1951, da Aurora Trigiani, autrice, a quanto ho potuto vedere, dello studio a tutt'oggi più ampio sull'argomento. La Trigiani però rimarcava tale diversità per poi giungere a indicare, come esito conclusivo del raffronto fra i due poeti, un fatto vero e tuttavia un po' superficiale: che cioè l'imitazione di Metastasio tende a depotenziare sistematicamente la tensione tragica raciniana – concludendo poi su questa base, come ovvio, che la superiorità spettasse al francese.<sup>6</sup> Ora è un fatto che se si ama la poesia di Racine – e come si può non farlo? –, se si subisce il fascino di quell'universo tragico e poi si pensa di ricercarlo in Metastasio, si resta delusi. Questo accade per forza di cose,

<sup>5</sup> Vd., ad esempio, gli studi monografici di GRONDA 1990 e GIUNTINI 1994 mentre su Zeno si attende la monografia di DE FEO [i.c.s.]; vd. anche i saggi di STROHM 1988-1991, 1993 e la ampia indagine di BUCCIARELLI 2000.

<sup>6</sup> «In sostanza, esaminando le imitazioni metastasiane dal Racine, abbiamo tratto spesso la deduzione che Metastasio non è Racine, e che il poeta melodrammatico ha imitato quasi sempre solo esteriormente le invenzioni del poeta tragico, che è stato inferiore per forza drammatica, intuizione psicologica, virtù evocatrice, intima 'serietà' spirituale al suo modello. Se questo confronto però ci portasse soltanto a concludere che i due autori sono diversi, sarebbe inutile, e se ne deducessimo che dal confronto il Metastasio appare un cattivo imitatore, sarebbe un errore. Il Metastasio non è mai un poligrafo privo di ispirazione e di originalità come tanti rifattori settecenteschi del teatro francese: semplicemente non è poeta tragico, contrariamente alle ambizioni sue e all'opinione dei contemporanei» (TRIGIANI 1951: 78).

in parte, perché cioè una tragedia francese non è la stessa cosa – come genere, come prodotto teatrale e spettacolare – di un melodramma italiano. Ma anche per ragioni tutte interne al teatro di Metastasio – non ultima delle quali è che la sua tragicità risiede, rispetto a quella raciniana, altrove.

Per restare, come anticipato, a un caso molto noto di ripresa da parte di Metastasio, si apra il *Britannicus* a una delle sue pagine più suggestive.<sup>7</sup> Atto secondo, scena seconda: Néron a colloquio con la sua anima nera, il liberto Narcisse, confessa di essere innamorato di Junie e ne descrive il rapimento – l'evento decisivo, della tragedia, più ancora del conclusivo assassinio di Britannicus, l'evento cioè che determina la prima, irrimediabile rottura del precario equilibrio nella corte imperiale:

NÉRON

Narcisse c'en est fait. Néron est amoureux.

NARCISSE

Vous ?

NÉRON

Depuis un moment, mais pour toute ma vie,  
J'aime (que dis-je aimer ?) j'idolâtre Junie.

NARCISSE

Vous l'aimez ?

NÉRON

Excité d'un désir curieux,  
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,  
Triste, levant au Ciel ses yeux mouillés des larmes,  
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes,  
Belle, sans ornements, dans le simple appareil  
D'une Beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.  
Que veux-tu ? Je ne sais si cette négligence,  
Les ombres, les flambeaux, les cris, et le silence,  
Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs  
Relevaient de ses yeux les timides douceurs.  
Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue,  
J'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue :  
Immobile, saisi d'un long étonnement  
Je l'ai laissé passer dans son appartement.  
J'ai passé dans le mien. C'est là que solitaire  
De son image en vain j'ai voulu me distraire.  
Trop présente à mes yeux je croyais lui parler.  
J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.  
Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce ;  
J'employais les soupirs, et même la menace.  
Voilà comme, occupé de mon nouvel amour  
Mes yeux sans se fermer ont attendu le jour.

<sup>7</sup> Leggo questa e le altre tragedie raciniane in RACINE 1999.

*Britannicus* è la tragedia di un «un monstre naissant», così Racine definisce il suo Néron nella prima *Préface* dell'opera (quella della stampa del gennaio/febbraio 1670).<sup>8</sup> Di questo mostro in fasce, attraverso il suo mostruoso sguardo e le parole che ce lo rappresentano, vediamo il suo primo e subitaneo innamoramento. Néron è appena comparso in scena per la prima volta: fin qui di lui ci hanno parlato gli altri ambigui personaggi che sono sfilati sul palco, dandoci informazioni contraddittorie circa i suoi comportamenti e la sua natura. Ma qui, finalmente, Néron si mostra e si rivela per ciò che è, subito cancellando ogni possibile dubbio: è il contatto con quella forza basilare che è l'amore a chiarire quanto era restato nell'ambiguità.<sup>9</sup> C'è infatti qualcosa di intrinsecamente perverso nel modo in cui Néron idolatra Junie: il capriccio del «*désir curieux*» di andare a vedere uno spettacolo un po' diverso; il voyerismo – perché Néron, inizialmente è lontano non visibile – con cui guarda; lo spettacolo fondato su violenti contrasti di ombra e luce, di innocenza e ferocia di cui Néron stesso che osserva è la causa; il gusto per la violenza inferta a un innocente, («*J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler*»); l'incapacità di relazionarsi con la persona vera per rifugiarsi, nella propria solitudine, nel colloquio col fantasma di quella persona; l'addentrarsi quindi in un labirinto di aggressività e impotenza («*les soupirs [...] la menace*»). L'immagine di Junie «*sans appareil*», struccata, senza finzioni, l'intuizione della sua purezza e innocenza, suscita l'autoinganno di un amore virtuoso, di quell'evento che decide tutta la vita e a cui restare fedeli («*depuis un moment et pour toute ma vie*»), ma quell'immagine in realtà irrita la natura intrinsecamente corrotta di Néron suggerendogli l'idea di un bene perduto e perciò odiato, di qualcosa di diverso da sé, di desiderabile, invidiabile anche, ma di opposto, che si vuole possedere, ma che non può essere posseduto se non distruggendolo.

Ora, questi versi, come segnalano da un paio di secoli i lettori attenti, riecheggiano nell'*Adriano in Siria* un dramma nel quale il ricordo del *Britannicus*, ci dicono a ragione gli stessi lettori, è molto presente.<sup>10</sup> Adriano è in Antiochia, vincitore dei Parti, ed è stato appena nominato imperatore. Lo raggiunge la sua promessa, Sabina, proprio quando egli vorrebbe invece unirsi a Emirena principessa dei Parti, e amante e promessa sposa di Farnaspe. Proprio nella prima scena Farnaspe si presenta ad Adriano per chiedere la restituzione della principessa che ama e che, dice lui, «quando meco / esser doveva in dolce nodo unita,

<sup>8</sup> Ivi: 372 (vd. anche il passo parallelo nella *Préface* delle edizioni successive, ivi: 444 e, per la datazione della stampa della prima edizione cfr. la *Notice* di Forestier a p. 1401).

<sup>9</sup> Cfr. su questo punto quanto scrive Forestier (ivi: 1419-1420).

<sup>10</sup> Illustrano i rapporti fra l'*Adriano* e *Britannicus* TRIGIANI 1954: 8 ss. e, soprattutto, importante anche per i riferimenti teorici, MENCHELLI-BUTTINI 2004: 204-207.

/ signor, che crudeltà!, mi fu rapita» (vv. 81-83).<sup>11</sup> Tralasciamo come qualmente Adriano non restituisca a Emirena e annotiamo intanto l'identità di situazione di Emirena e Junie: entrambe rapite a forza, entrambe sottratte all'amante e legittimo promesso sposo, entrambe in potere di un imperatore romano che, mancando ai propri impegni, se ne è invaghito. Più avanti, nella terza scena del secondo atto, Adriano, come Néron, racconta il suo innamoramento. Non lo fa però a un personaggio luciferino come Narcisse, ma alla sua virtuosa, costante, onestissima fidanzata, Sabina, che egli, entrando in scena, e scambiandola per la principessa dei Parti, apostrofa goffamente «Emirena, mio ben...». Adriano subito tenta la ritirata, «(Numi, che dissi!)», ma Sabina stessa, con la nobile intelligenza emotiva prestata al suo personaggio dall'autore, coglie l'occasione propizia dell'involontaria confessione e, conciliante, invita Adriano a spiegarsi, a raccontare:

SABINA

Perché fuggi, Adriano? Un sol momento  
non mi negar la tua presenza; e poi  
torna al tuo ben, se vuoi.

ADRIANO

Come? Supponi...

Qual è dunque il mio bene?

SABINA

Ah non celarmi

quell'onesto rossor! Tu non sai quanto  
grato mi sia. Non arrossisce in volto  
chi non vede il suo fallo. E chi lo vede  
è vicino all'emenda.

ADRIANO

Oh dio!

SABINA

Sospiri?

Lascia me sospirar. Numi del cielo,  
chi creduto l'avria? L'onor di Roma,  
l'esempio degli eroi, la mia speranza,  
Adriano incostante!

È possibile? È ver? Chi ti sedusse?

Parla; di', come fu?

[...]

ADRIANO

Era tuo questo cor. S'io lo difesi,  
se a te volli serbarlo  
il ciel lo sa. Ne chiamo  
tutti, Sabina, in testimonio i numi.

<sup>11</sup> METASTASIO 2003: 161.

Le bellezze dell'Asia  
 erano vili per me. Freddo ogni sguardo  
 a paragon de' tuoi  
 lunga stagion credei che fosse.

SABINA

E poi?

ADRIANO

E poi... Non so. Di mia virtù sicuro  
 trascurai le difese;  
 ed amor mi sorprese. Ero nel campo,  
 pien d'una vittoria  
 e caldo ancor de' bellicosi sdegni,  
 quando condotta innanzi  
 mi fu Emirena. Ad un diverso affetto  
 è facile il passaggio,  
 quando è l'alma in tumulto. Io la mirai  
 carica di catene  
 domandarmi pietà, bagnar di pianto  
 questa man che stringea, fissarmi in volto  
 le supplici pupille  
 in atto così dolce... Ah! Se in quell'atto  
 rimirata l'avesse a me vicina,  
 parrei degno di scusa anche a Sabina.<sup>12</sup>

Sabina è buona e brava, ma a tutto c'è un limite: a questa conclusione di Adriano, un tantino indelicata, sbotta: non solo, dice ad Adriano, mi lodi la rivale, ma «Pretenderesti ancora, / per non vederti afflitto, / ch'io facessi la scusa al tuo delitto?» (vv. 609-611). L'invito per Adriano a raccontarsi sarebbe, da parte di Sabina, un invito a rispecchiarsi nel proprio errore, quindi a rivelare la causa dell'«onesto rossor», di una vergogna che dovrebbe produrre la respiscenza e quindi, risvegliando il senso morale, produrre il ravvedimento, l'«emenda». Adriano però, proprio per come è costruito il suo carattere – molto sensibile, con una fortissima capacità di autosuggestione – cercando di spiegare ciò che gli è accaduto, ripresenta sì ai propri occhi interiori la causa dell'errore – Emirena –, ma in tutta la sua capacità seduttiva. E si perde nella propria fantasticheria al punto da terminare il proprio discorso nel modo in cui si è visto. La goffaggine con cui il neoimperatore esce dalle quinte trova quindi conferma nel modo con cui chiude la propria confessione e nel modo in cui si comporta nel corso di tutta questa la scena, nella quale, se si avesse la pazienza di rileggerla, questa coppia di imborghesiti reali sembra essere alle prese con il più trito dei triangoli amorosi. Cosicché il riecheggiamento di Racine c'è, ovviamente, ma suona lontano, allontanato dalle molte differenze.

<sup>12</sup> METASTASIO 2003: 184-186, vv. 549-562, 581-604.

La seduzione di Metastasio è, tanto per cominciare, molto più rettilinea, topica: quel che è andato in scena in occasione dell'incontro fra Adriano ed Emirena è la vittoria di Venere su Marte, della bellezza afflitta sul potere, degli effetti della violenza sulla guerra che li ha causati, il trionfo insomma della *tendresse*. Così i contrasti, che pure sono presenti anche nell'immagine creata da Metastasio – sdegno guerriero vs pietà, bellezza vs catene, bellezza vs lacrime –, sono molto più spostati verso il polo della dolcezza. E poi Adriano non vede di lontano Emirena, ce l'ha davanti; Emirena non è muta di fronte a lui, ma gli parla, lo tocca; Emirena non seduce involontariamente ma, in certo modo, volendolo – l'innamoramento è l'effetto indesiderato di una capacità di persuasione, d'intenerimento eccessiva ma che la principessa ricerca deliberatamente; Adriano, soprattutto, non è il diretto responsabile della condizione di Emirena («condotta innanzi mi fu...»), non ha ordinato di farla rapire a Farnaspe, anzi neppure sa – diversamente da Néron a proposito di Junie e Britannicus – che gli è promessa sposa; non va a vederla incatenare ma gli è mostrata in catene. La marcata coloritura petrarchesca infine di questo innamoramento («Tempo non mi pareva da far riparo / contra' colpi d'Amor: però m'andai / secur, senza sopetto [...] Tròvommi Amor del tutto disarmato, / e aperta la via per gli occhi al core, / che di lagrime son fatti uscio e varco»:<sup>13</sup> così accampa scuse Francesco che si è innamorato nel poco idoneo momento d'un venerdì santo) pur se illustrata con un'aggiornata capacità d'analisi psicologica («ad un diverso affetto...»), ci avverte infine che qui si tratta di una caduta, di un grave errore, che Adriano è goffo, debole, incostante, colpevole fin che si vuole ma, proprio perché è consapevole di essere tutto ciò, proprio perché di fronte a Sabina prova vergogna, non è un uomo corrotto dal male.

Ciò che quindi distingue le due scene, le due situazioni, è proprio la diversa qualità del monarca. L'antieroisimo di Adriano, il suo essere qui e poi per tutto il dramma così al di sotto delle attese, così incoerente con i suoi proclami di giustizia, di fedeltà a Roma e al suo ideale di virtù, sono gli effetti del suo errore, non dell'inabilità poetica di Metastasio il quale ce lo mostra così decaduto perché, come fidanzato incostante e ingiusto verso Sabina, in quanto viene meno alla propria virtù e a Roma egli non può essere neppure un buon re. Una statura che riguadagna solo nelle battute conclusive del dramma. Lo spettacolo della virtù di Sabina, Farnaspe ed Emirena che, uno dopo l'altro nell'ultima scena dell'opera, dimenticando i propri diritti seconderanno la sua debolezza – Sabina, per esempio, finirà per fare proprio «la scusa al delitto» dell'amato – saranno proprio ciò che restituiranno Adriano a sé stesso e alla propria gloria. Nulla, per contro, può riguadagnare Néron alla virtù, una volta entrato in contatto con Junie. Invano Burrhus, il suo austero precettore, lo consiglia, gli presenta l'immagine del Ne-

<sup>13</sup> *R.v.f.* 3, vv. 5-7 e 9-11 (PETRARCA 2016: 8).

rone buono che è stato fino a quel momento e lo invita ripetutamente alla libertà di scelta: «Coroyez-moi, quelque amour qui semble vous charmer, / On n'aime point, Seigneur, si l'on ne veut aimer»<sup>14</sup> gli dice all'inizio del terzo atto e ancora, nella terza scena del quarto, quando, per un istante, tutto sembra risolversi per il meglio e la pace con Britannicus cosa fatta, «C'est à vous à choisir, vous êtes encor maître. / Vertueux jusqu'ici, vous pouvez toujours l'être».<sup>15</sup> Il buon seme delle parole di Burrhus cade però in un terreno sassoso – germoglia in fretta ma secca presto – o, meglio, sulla strada – e verranno gli uccelli a portarlo via. Nella scena successiva, la quarta del quarto atto, sarà Narcisse, per la conformità nel vizio che li accomuna, a spingere Néron al misfatto che è già nel suo cuore, quello verso il quale, inesorabilmente, la natura avvia l'imperatore che già «a en lui les semences de tous ses crimes».<sup>16</sup>

E quindi come mai Metastasio nell'*Adriano in Siria* sceglie di imitare *Britannicus*? Perché dare ad Aquilio il ruolo di Narcisse – ancorché con significative varianti? Perché riprendere anche la scena in cui Junie è costretta da Néron ad allontanare Britannicus – e qui Emirena Farnaspe? Vedremo fra poco come l'imitazione di Metastasio sia da intendersi più come un intarsio che come palinodia di un singolo modello, ma in questo caso è difficile sottrarsi all'idea che Adriano rovesci Néron, che Metastasio, proprio come Racine, abbia voluto rappresentare un dramma del libero arbitrio. «Qual è dunque il mio bene?» si chiede Adriano e questa sua domanda che abbiamo ascoltato poco fa rimane sospesa, irrelata quasi, all'interno del dialogo con Sabina: Adriano parla qui d'amore, ma non soltanto. È allora forse proprio ciò che Racine scrive nella sua prima *Préface* – «il [sc. Néron] a toujours été un très méchant homme. Il ne s'agit point dans ma Tragédie des affaires du dehors. Néron est ici dans son particulier et dans sa famille» –<sup>17</sup> a giustificare l'interesse di Metastasio e quindi insieme il calco e l'allontanamento: cogliere *le dedans* d'un imperatore messo al cimento dell'eros e farne discendere immediate conseguenze d'ordine morale e politico.<sup>18</sup> Il traviato ma redimibile Adriano, futuro imperatore illuminato, viene perciò opposto al già dannato, ineducabile Néron, futuro despota. Così mentre Metastasio propone la conversione e la vita, Racine invece la morte del peccatore – non intanto di Néron, ma sì invece quella di Narcisse, massacrato

<sup>14</sup> RACINE 1999: 403, vv. 789-790.

<sup>15</sup> Ivi: 422, vv. 1339-1340.

<sup>16</sup> Ivi: 444. Sull'importanza della affinità fra Néron e Narcisse insiste Racine a partire dal passo tacitiano che la evidenziava e che, sostiene il poeta nelle sue prefazioni, «prouve deux choses. Il prouve que Néron était déjà vicieux, mais qu'il dissimulait ses vices, et que Narcisse l'entretenait dans ses mauvaises inclinations» (*ibid.* e 372 per il passo corrispondente, ma meno esplicito, nella prima *Préface*).

<sup>17</sup> Ivi: 372.

<sup>18</sup> Cfr., su questo punto, per *Britannicus*, la relativa *Notice* di Forestier (ivi: 1400).

dal popolo alla fine della tragedia. Cosicché quello di *Britannicus* e *Adriano in Siria* appare un caso eclatante di prossimità e distacco dal modello francese, di trasformazione di un antecedente, adattato, variato, contraddetto fin nelle sue più intime ragioni.

D'altra parte, come accennavo, non è difficile riscontrare in *Adriano* altre riprese. Quando, ad esempio, Farnaspe nella già citata scena iniziale chiede ad Adriano la restituzione di Emirena, lo fa come promesso sposo. E alla domanda interessata di Adriano «Ed ella t'ama?» replica:

FARNASPE  
 Ah, fummo amanti  
 pria di saperlo ed apprendemmo insieme  
 quasi nel tempo istesso  
 a vivere e ad amar. Crebbe la fiamma  
 col senno e con l'età. Dell'alme nostre  
 si fece un'alma sola  
 in due spoglie divisa. Io non bramai  
 che la bella Emirena. Ella non brama  
 che 'l suo prence fedel.<sup>19</sup>

La rappresentazione di questa coppia d'amanti come innamorati da sempre, dell'amore come un diritto acquisito molto prima del nuovo pretendente trova riscontro nella coppia formata da Bajazet, fratello cadetto e in disgrazia del sultano Amurat, e Atalide i quali più volte dicono di amarsi fin dall'infanzia cosicché la, sultana, Roxane – innamorata anch'ella di Bajazet e gelosa e poi delusa nelle sue speranze – non può accampare diritti sul principe. Così narra Atalide alla confidente Zaïre (I, 4), così proclama Bajazet costretto infine alla confessione da Roxane (V, 4), e così ancora a Roxane lo ripete Atalide in un tentativo estremo di salvare l'amato (V, 6):

ATALIDE  
 Avant que dans son cœur cette amour fût formée,  
 J'aimais, et je pouvais m'assurer d'être aimée.  
 Dès nos plus jeunes ans, tu t'en souviens assez,  
 L'amour serra les nœuds par le sang commencés ;

BAJAZET  
 J'aime, je le confesse. Et devant qu'à ma vue  
 Prévenant mon espoir vous fussiez apparue,  
 Déjà plein d'un amour dès l'enfance formé  
 A tout autre désir mon cœur était fermé.

ATALIDE  
 Je l'aimai dès l'enfance; et dès ce temps, Madame  
 J'avais par mille soins su prévenir son âme.

<sup>19</sup> METASTASIO 2003: 160, vv. 73-81.

La Sultane sa Mère ignorant l'avenir,  
Hélas, pour son malheur ! se plut à nous unir.  
Vous l'aimâtes depuis [...] <sup>20</sup>

La riscrittura di queste battute avviene quindi sulla base di un luogo simile all'interno di un contesto in cui poco però si somigliano Emirena e Farnaspe da un lato e Atalide e Bajazet dall'altro. Ancora meno hanno a che fare Roxane e Temistocle, ma è inequivocabilmente all'innamorata e vendicativa sultana che l'integerrimo eroe ateniese, presentandosi a Serse e invitandolo ad essergli amico, può rubare le parole. L'esortazione che a noi suona distintamente metastasiana (I, 9):

Sono in tua man; puoi conservarmi e puoi  
vendicarti di me. Se il cor t'accende  
fiamma di bella gloria, io t'apro un campo  
degnò di tua virtù; vinci te stesso. <sup>21</sup>

è invece un calco delle parole che Racine mette in bocca a Roxane che sprona Bajazet a uccidere il fratello e sultano Amurat (II, 1):

J'arme votre valeur contre vos Ennemis.  
J'écarte de vos jours un péril manifeste.  
Votre vertu, Seigneur, achèvera le reste.  
[...]  
Commencez maintenant. C'est à vous de courir  
Dans le champ glorieux que j'ai su vous ouvrir. <sup>22</sup>

Calco reso possibile, ancora una volta, da un'incidentale identità di situazione: Bajazet e Temistocle sono di fronte a chi davvero può disporre delle loro vite. Calco in realtà brillantissimo perché identico ma mutato in dettagli decisivi: il locutore, il significato di "gloria" nei due contesti. E, di nuovo, l'opposto destino dei due protagonisti dei due drammi, Bajazet morto Temistocle in trionfo, è appunto indizio dell'opposta capacità dei due antagonisti Serse e Roxane di "vincer se stessi".

Un ultimo esempio. Cosa avranno mai a che spartire l'innamorata Atalide e Barce, la schiava cartaginese amata da Publio, il figlio di Attilio Regolo? Senza dubbio ben poco; eppure, congedandosi dal pubblico, decisamente stranita per l'incomprensibile comportamento dei romani e, in particolare, proprio di Publio, Barce cita una battuta della sfortunata principessa turca (III, 8):

BARCE  
Che strane idee questa produce in Roma  
avidità di lode! Invidia i ceppi  
Manlio del suo rival; Regolo abborre

<sup>20</sup> Ivi: 572 (vv. 357-360), 612 (vv. 1497-1500), 615 (vv. 1589-1593).

<sup>21</sup> METASTASIO 2003: 618, vv. 385-389.

<sup>22</sup> RACINE 1999: 574 (vv. 428-430 e 439-440).

la pubblica pietà; la figlia esulta  
 nello scempio del padre! E Publio... Ah questo  
 è caso inver che ogni credenza eccede;  
 e Publio ebro d'onor m'ama e mi cede!

Ceder l'amato oggetto  
 né sparger un sospiro  
 sarà virtù, l'ammiro  
 ma non la curo in me.

Di gloria un'ombra vana  
 in Roma è solo affetto;  
 ma l'anima mia romana,  
 lode agli dei non è.<sup>23</sup>

«Ceder l'amato oggetto» è per l'appunto ciò che fa anche Atalide che ha appena convinto Bajazet a fingere d'amare Roxane, a sposarla, per salvarsi la vita. «Né sparger un sospiro» cioè senza gelosia: quella che anche Atalide s'illude di aver soffocato dentro di sé ma che invece finirà per tradire lei, Bajazet, il loro celato amore conducendo entrambi alla morte come si intuisce dal subito risorgere della passione non appena sembra che i suoi piani si realizzino e che le nozze di Roxane con l'amato si compiano (III, 1):

ATALIDE

Sentiments trop jaloux, c'est à vous de vous taire.  
 Si Bajazet l'épouse, il suit mes volontés.  
 Respectez ma vertu qui vous a surmontés.  
 À ces nobles conseils ne mêlez pas les vôtres.  
 Et loin de me le peindre entre les bras d'une autre,  
 Laissez-moi sans regret me le représenter  
 Au Trône, où mon amour l'a forcé de monter.  
 Oui je me reconnais, je suis toujours la même.  
 Je voulais qu'il m'aimât, chère Zaïre, il m'aime.  
 Et du moins cet espoir me console aujourd'hui,  
 Que je vais mourir digne et contente de lui.

ZAÏRE

Mourir! Quoi vous auriez un dessein si funeste ?

ATALIDE

J'ai cédé mon Amant, Tu t'étonnes du reste.  
 Peux-tu compter, Zaïre, au nombre des malheurs  
 Une mort, qui prévient et finit tant de pleurs ?

[...]

J'aime assez mon amant pour renoncer à lui.  
 Mais hélas ! il peut bien penser avec justice  
 Que si j'ai pu lui faire un si grand sacrifice,  
 Ce cœur, qui de ses jours prend ce funeste soin,

<sup>23</sup> METASTASIO 2003: 189-190, vv. 1179-1193.

L'aime trop pour vouloir en être le témoin.<sup>24</sup>

L'assenza di gelosia di Publio, perduto dietro l'«ombra vana» di una virtù troppo astratta per la mentalità cartaginese, muove «l'anima» di Barce, vivace e concreta, alla rivendicazione della naturalità, della giustizia della gelosia, la stessa gelosia che è di Atalide il cui esempio, generosissimo eppur perdente, rende inconcepibile – «caso», appunto «che ogni credenza eccede» – il comportamento dei romani. Col che la battuta di Barce, indispettita dal comportamento di Publio e ferita nel suo orgoglio femminile, nel naturale desiderio di piacere, perde un po' della sua relativizzante leggerezza: non più solo controcanto ironico alla rigida – e un po' noiosa – virtù dei Quiriti, ma anche allusione ad altre potenzialità drammatiche, ad altre sofferenze, a un'altra idea della forza delle passioni, a un'idea d'amore come passione dominante in cui gli amanti formano un'unità scindibile solo a prezzo della perdita di sé.<sup>25</sup>

Il riecheggiare dei versi di *Bajazet* in tre drammi che davvero poco hanno a che fare con questa tragedia, il fatto che l'intertestualità si attivi al verificarsi di una puntuale identità di situazione drammatica, con accrescimento di senso più o meno evidente, più o meno esteso, non è certo casuale. Questo uso del modello, questo comporre il proprio testo a come se si trattasse di commettere in un disegno nuovo materiali diversi è quanto di più comune ci sia per chi abbia qualche familiarità con la tradizione del classicismo e con un'idea della poesia come retorica. È però ugualmente interessante leggere almeno una delle esplicite dichiarazioni di Metastasio in proposito.

Il 30 aprile 1761 da Vienna scrive a Pietroburgo, al francese Pierre Laurent d'Ormont Buyrette de Belloy, autore – oggi piuttosto oscuro, se ho visto bene – di un *Titus* donato a Metastasio e in parte imitato dalla sua *Clemenza*:

Sarebbero quasi tutti copisti i pittori, se convenisse questo nome a chiunque non è stato il primo ad esprimere co' suoi colori o la morte d'Abele o il sacrificio d'Abramo o altro qualunque avvenimento. I casi, gl'incontri e le passioni umane sono limitate, e rassomiglian fra loro come le nostre menti, le quali tanto più facilmente s'incontrano quanto più regolarmente pensano. E se il tempo o il genio pedantesco mi secondasse, vi addurrei una infinita serie di esempi de' più grandi antichi e moderni poeti, che la somiglianza delle occasioni ha obbligati a rassomigliarsi fra loro e ne' pensieri e nelle espressioni. Da questa

<sup>24</sup> RACINE 1999: 587-588 (vv. 818-832 e 836-840).

<sup>25</sup> I turchi di Racine assomigliano in realtà molto, per integralismo, ai romani di Metastasio, ma sono mossi da cause opposte, cioè da un eccesso di passione anziché da uno di ragione. Si rilegga la *Préface a Bajazet* in cui Racine difende la verosimiglianza dei suoi caratteri, evidentemente poco conformi agli anteroici costumi contemporanei: «si l'on trouve étrange qu'il [sc. Bajazet] consente plutôt de mourir, que d'abandonner ce qu'il aime, et d'épouser ce qu'il n'aime pas, il ne faut que lire l'Histoire de Turcs. On verra partout le mépris qu'ils font de la vie. On verra en plusieurs endroits à quel excès ils portent les passions, et ce que la simple amitié est capable de leur faire faire» (ivi: 626).

verità procede parimente che io non merito l'altra lode che cortesemente mi date d'aver saputo con destro e mirabile artificio rapire al vostro e adattare al teatro italiano le tragedie francesi: almeno io posso asserirvi candidamente che non me lo sono mai proposto. Provveduto con la lettura di tutta la merce teatrale di tutte le culte nazioni, ho sempre stabilito di scrivere originalmente cosa propria: e se la circoscritta condizione umana o la fedeltà della memoria, più tenace custode di quelle cose che ha ricevuto con ammirazione e piacere, mi ha suggerito nelle occasioni analoghe il bello da me già letto, il più delle volte credendomene inventore, me ne sono di buona fede applaudito; e quando mi sono avveduto del contrario, ho creduto che mi onorasse abbastanza il giudizio della scelta e dell'impiego de' preziosi materiali dei quali mi avevan fornito le più illustri miniere; e mi sarei vergognato della mia debolezza se mi fossi indotto ad abbandonar l'ottimo per la puerile vanità di creare il diverso.<sup>26</sup>

Al solito molto cortese, Metastasio non può fare a meno, spiegando in due parole come funziona la letteratura e respingendo ancora una volta la qualifica di rapinatore e adattatore dei tragici francesi, di rilevare che il Belloy ha capito poco dell'arte in genere e della sua in particolare. Buon per noi. Semplificando molto un discorso che potrebbe essere molto ampliato, seguendone le implicazioni, parafraserei così: esiste un insieme chiuso di eventi, di circostanze e di passioni e questo insieme chiuso è comune all'umanità come è comune il corretto procedere logico degli uomini che sanno pensare correttamente. Circostanze, pensieri e parole sono quindi necessariamente simili, soprattutto nei più grandi autori. Chi poi abbia letto tutti i migliori dei popoli migliori, conseguentemente, non potrà che imitarli sia per la detta somiglianza, sia perché lo stupore e il piacere, le emozioni che antologizzano una lettura estesa e continuata, rendono memorabile "il bello" e muovono, «nelle occasioni analoghe», alla sua riproduzione cioè all'imitazione. Questa non è mai censurabile: se involontaria perché non soggetta a valutazione, se volontaria perché rivelatrice dell'ottimo giudizio del lettore capace di riconoscere l'ottimo, ciò che non può essere detto meglio di così come è stato detto e che quindi sarebbe sciocco mutare. La capacità di scrivere «originalmente cosa propria» in un mondo in cui le cose necessariamente si ripetono sta quindi nella capacità di variare, ricombinare materie simili, di far fruttare a forza d'imitazione le letture, l'incastonamento dell'ottimo in contesti diversi da quelli originali, lasciarlo identico mutandogli significato, mutarne la forma conservando l'identico concetto.

Ci sarà anche un tanto di autoapologetico in questo passaggio, ma le notazioni di teoria letteraria connessa a quella della conoscenza e delle passioni, unite poi, se non bastasse, a quelle di psicologia della lettura, sono come sempre brillanti e molto precise nel loro antipedantismo.<sup>27</sup> E sono, sarebbero utili anche

<sup>26</sup> METASTASIO 1954: 195-197 (1200).

<sup>27</sup> Sarebbe ovviamente da precisare meglio cosa Metastasio intenda per "lettura". Fra i passi

per noi perché a voler realizzare quell'indice di *loci* di cui favoleggiavo all'inizio, è evidente che si dovrebbe procedere non tanto per materia o titolo dell'opera – che non determina il discrimine fra il «copista» e il «pittore» – quanto per «casi», «incontri», «passioni», per «occasioni analoghe», «pensieri» e talora, ma non in prima battuta, anche per «espressioni». Per questo l'imitazione di *Bajazet* appare così disseminata e gli echi raciniani rimbalzano in modo che può apparire immotivato e caotico se si prende in considerazione il soggetto complessivo di un dramma. Vi propongo, per concludere, una riprova.

Anna Laura Bellina, nel suo commento alla prima scena d'addio degli amanti nel *Demetrio* – è la dodicesima del secondo atto, la scena famosa “delle sedie”: a separarsi sono Cleonice, regina di Sira, e Alceste creduto di umili origini ma in realtà Demetrio, legittimo erede del medesimo trono siriano – la Bellina, dicevo, annota: «nessun legame con Corneille, *Tite et Bérénice*, e con Racine, *Bérénice*, malgrado gli addii». <sup>28</sup> Ancor più netta era stata la Trigiani: «Anche il *Demetrio* – scriveva – ripresenta, per quanto invertita, la situazione di Tito e Berenice: ma non ho riscontrato riprese testuali» <sup>29</sup>. Per entrambe l'assenza di comuni tessere linguistiche porta a escludere l'imitazione. Elena Sala Di Felice, all'opposto ravvisava in quel luogo proprio una ripresa raciniana. <sup>30</sup> Chi ha ragione? Ovviamente la Sala Di Felice perché a essere decisiva è l'analogia di situazione drammatica più della somiglianza verbale. Dimostrano vero il teorema e l'influenza di *Bérénice* ulteriori elementi, esterni e interni al dramma.

Il 13 giugno 1750 Metastasio invia a Farinelli, per una ripresa madrilena di *Demetrio*, il duetto *Mio bel nume, ah non scordarti* in sostituzione dell'aria *Non so frenare il pianto* con cui si concludeva in origine la scena e precisa:

Il duetto che vi accludo spero che farà conoscere che è scritto con premura di servir bene: non è certamente il peggiore de' miei. Leggetelo con attenzione, ed oltre la tenerezza ed il carattere delle due persone che parlano, ci troverete un'imitazione d'una risposta fatta a Luigi XIV da una signora che lo vide piangere sul punto di partire da lui: *Vous êtes roy: vous pleurez, et je parts*, che torna assai bene con l'avvenimento dell'opera. <sup>31</sup>

dell'epistolario in cui egli accenna alla questione, mi limito qui a segnalare le interessanti poche righe del 14 febbraio 1750 destinate al barone Wetzel: «Lo scrivere le regole della poesia non è impresa d'una lettera [...] Intanto la vieppiù sicura è legger i buoni, esaminarne l'artificio, osservarne le bellezze e rendersi familiare, con l'uso dello scrivere, l'imitazione di quelli» (METASTASIO 1951: 487).

<sup>28</sup> METASTASIO 2003: 744.

<sup>29</sup> TRIGIANI 1951: 68.

<sup>30</sup> Cfr. SALA DI FELICE 2001: 135-138 la cui proposta ha trovato l'indipendente conferma di LÉVY 2009.

<sup>31</sup> METASTASIO 1951: 536; cfr. anche RAIMONDI 1979: 35-36. Sui duetti di Metastasio e la loro ricezione francese vd. il saggio di Lucio Tufano in questo volume.

Fa finta di nulla Metastasio col suo caro gemello, ma in quella risposta di Marie Mancini a Luigi XIV, come si sa, sta l'origine e tutto il dramma della *Bérénice* raciniana che, in effetti, «torna assai bene» con *Demetrio* segno che la circostanza della separazione degli amanti rinvia di per sé a un testo tutto giocato su un addio – proprio come *Demetrio*. Quindi, a dispetto di quanto ne pensassero la Trigiani o la Bellina, l'influenza di *Bérénice* su *Demetrio* non soltanto è locale – le riscritture, raffinatissime, ci sono eccome –,<sup>32</sup> ma tocca le fondamenta del dramma, la sua concezione. Metastasio doveva infatti aver meditato parola per parola la *Préface* raciniana alla *Bérénice* e tutte le implicazioni estetiche e le possibilità drammatiche che vi erano dischiuse. Per restare a quel che qui interessa, vi si incontra anche un passo cruciale come quello che segue nel quale si discute del soggetto della tragedia. Quello di *Bérénice*, racconta Racine, modellato sulla separazione fra Didone ed Enea,

je le trouvai extrêmement simple. Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une Tragédie avec cette simplicité d'Action qui a été si fort du goût des Anciens. Car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés. 'Que ce que vous ferez, dit Horace, soit toujours simple, et ne soit qu'un.' [...] Et il ne faut point croire que cette Règle ne soit fondée que sur la fantaisie de ceux qui l'ont faite. Il n'y a que le vraisemblance qui touche dans la Tragédie. Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines? Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Il ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'Incidents a toujours été le refuge des Poètes qui ne sentaient dans leur Génie assez d'abondance, ni assez de force, pour attacher durant cinq Actes leurs Spectateurs, par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments, et de l'élégance de l'expression.<sup>33</sup>

Ora questo appello alla semplicità, questo richiamo teorico e lo stesso modello raciniano potrebbero apparire incongrui o provocatori poiché essi implicano che in *Demetrio* Metastasio abbia accostato due autori rivali e che per varie ragioni furono ritenuti opposti: Corneille e Racine. Perché, come era già noto e come testimonia con precisione il commento della Bellina, il soggetto di *Demetrio* è tratto dalla “commedia eroica” *Don Sanche d'Aragon* di Corneille e copiose sono le riprese di scene, battute – talora *ad verbum*.<sup>34</sup> Ma, appunto, Corneille aveva previsto il riconoscimento dell'eroe come sorpresa finale e poi due matrimoni per risolvere due questioni dinastiche intrecciate, due amori impossibili, tre pretendenti più uno per la regina di Castiglia, un duello ecc.: «une multitude

<sup>32</sup> Come mostra benissimo LÉVY 2009: 229 ss.

<sup>33</sup> RACINE 1999: 450-451.

<sup>34</sup> Su tutto questo, con l'aggiunta anche dell'*Astarate, roy de Tyr* di Quinault – per il tramite dell'*Astarto* di Zeno e Pariati – vd. ancora LÉVY: 219-228 e il contributo di Francesca Menchelli-Buttini in questo volume, cui rimando anche per ulteriori rinvii bibliografici.

des choses», insomma. Metastasio invece ereditando il soggetto cornelliano, ne elimina l'elemento della sorpresa conclusiva e lo svuota: una sola questione dinastica, un solo amore, gli intrecci e gli amori secondari sono presentati solo per poterne escludere la prosecuzione. Metastasio svuota il soggetto e gli aggiunge, per l'appunto, una sola cosa: l'addio, l'elemento fondante della tragedia di Racine e del quarto libro dell'*Eneide*. Corneille si direbbe quindi assunto da Metastasio solo per il gusto di tradirlo, *Don Sanche* è ripreso solo per essere berenicizzato e *Bérénice* diventa il modello per un gratuito virtuosismo formale, l'esempio che mostra cioè come sia possibile «faire quelque chose de rien». È questo certo l'esito di un'abilissima opera di contaminazione, ma ancor prima – e forse ancor di più – la dimostrazione di un'eccezionale intelligenza dei testi e delle loro ragioni formali ed ideologiche.

Per contro, tuttavia, l'esempio della stessa *Bérénice* e con esso il fondamento del tragico raciniano sono di nuovo negati e respinti perché l'abisso di infelicità in cui sprofondano tutti i personaggi diverrà invece gara di virtù fra gli amanti, finale trionfante, comunque glorioso anche se poi non si scoprisse che Alceste è Demetrio, che Cleonice lo può sposare, che cuore e trono sono felicemente uniti.<sup>35</sup> Non soltanto l'*admiration* per la vittoria su se stessi in atti di eccezionale generosità morale tipica degli eroi corneilliani; non la *tristesse* per i devastanti effetti del desiderio frustrato di essere amati – ciò che accomuna personaggi diversissimi quali Néron, Roxane, Atalide o Bérénice; ma piuttosto l'approfondimento psicologico e la persuasione affettiva al sacrificio di sé per dimostrare, contro ogni evidenza, la possibilità del bene e di un potere giusto, virtuoso e quindi degno d'obbedienza.

Così tutto conoscendo, tutto amando e tutto tradendo, nell'infinito gioco combinatorio della letteratura, cioè dell'imitazione, cioè dell'intertestualità, era possibile per Metastasio essere sé stesso, essere originale senza essere puerile, e finalmente, al di là di ogni somiglianza, riuscire a «scrivere [...] cosa propria».

## Riferimenti bibliografici

CONSIDERAZIONI 1735

*Considerazioni sopra il Demofonte dell'abate Metastasio scritte in una lettera da Evandro Edesimo* [Francesco Bosellini] *ad un suo amico*, In Venezia, Per Alvisè Pavino, 1735

BUCCIARELLI 2000

Melania B., *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720. Plots, Performers, Dramaturgies*, Brepols, Turnhout 2000

<sup>35</sup> Per questa lettura di *Demetrio* vd. FERRONI 2021 (ripreso poi in FERRONI 2022: 63 ss.).

CROCE 1910

Benedetto C., *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1910

DA POZZO 2001

Giovanni D. P., *Giudizi di Voltaire su Metastasio*, in Elena Sala Di Felice, Rossana Caira Lumetti (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma, Aracne, 2011, pp. 677-696

DE FEO [i.c.s.]

Adriana D. F., «*Gli affetti forti e nobili*»: *la poesia per musica di Apostolo Zeno tra Venezia e Vienna*, Wien, Böhlau Verlag, [i.c.s.]

DE SANTIS 1914

Angelo D. S., *Le imitazioni del Metastasio dal Corneille*, Gaeta, Salemme, 1914

DÉJOB 1897

Charles D., *Les amoureux éconduits ou transis dans Corneille et dans Racine, dans Apostolo Zeno et dans Métastase*, «*Révue d'Histoire littéraire de la France*», 4, 1897, pp. 393-406

DÉJOB [1897]

Charles D., *Études sur la tragédie*, Armand Colin, Paris [s.d. ma 1897]

FERRONI 2021

Giovanni F., *L'attesa del re. Note per una lettura del Demetrio di Metastasio*, «DNA-Di Nulla Academia. Rivista di studi camporesiani», 2/I, 2021, (*La regia dell'attesa*), pp. 138-164 <<https://doi.org/10.6092/issn.2724-5179/13801>> (20 settembre 2022)

FERRONI 2022

Giovanni F., *Voci metastasiane*, Firenze, Le Lettere, 2022

GIUNTINI 1994

Francesco G., *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della "riforma" del libretto nel primo Settecento*, il Mulino, Bologna 1994

GOLDIN FOLENA 2012

Daniela G. F., *Esiste un primo Metastasio?*, «*Lettere italiane*», 1, 2012 (LXIV), pp. 84-98

GRONDA 1990

Giovanni G., *La carriera di un librettista: Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, il Mulino, Bologna 1990

JONARD 1966

Norbert J., *La fortune de Métastase en France au XVIIIe siècle. Notes et réflexions*, «*Revue de Littérature comparée*», 4, 1966 (XL), pp. 552-566

LÉVY 2009

François L., *Métastase et le procédé de la contamination de sujets. Le cas Demetrio*,

in Damien Colas, Alessandro Di Profio (sous la direction de), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe, I (Les pérégrination d'un genre)*, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 215-238

MENCHELLI-BUTTINI 2004

Francesca M.-B., *Il libretto dell'Adriano in Siria: vent'anni di rappresentazioni (1732-1754)*, in Maria Giovanna Miggiani (a cura di), *Il canto di Metastasio (Atti del convegno di studi, Venezia, 14-16 dicembre 1999)*, Bologna, Forni, 2004, I, pp. 201-229

MENCHELLI-BUTTINI 2007

Francesca M.-B., *Literary motifs in Metastasio's and Jommelli's* *Ciro riconosciuto*, in Melania Bucciarelli, Berta Joncus (a cura di), *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2007, pp. 250-274

MENCHELLI-BUTTINI 2009

Francesca M.-B., *Echi corneliani e raciniani nella Clemenza di Tito di Metastasio-Hasse*, in Damien Colas, Alessandro Di Profio (a cura di), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe, II (La musique à l'épreuve du théâtre)*, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 109-124

MENCHELLI-BUTTINI 2010a

Francesca M.-B., *Fra musica e drammaturgia: l'Olimpiade di Metastasio-Pergolesi*, «Studi musicali. Nuova serie», 1/II, 2010, pp. 389-430

MENCHELLI-BUTTINI 2010b

Francesca M.-B., *Storia e analisi dell'Artaserse di Baldassare Galuppi*, in Pietro Metastasio-Baldassare Galuppi, *Artaserse*, partitura in facsimile, edizione del libretto, saggio introduttivo a cura di Francesca Menchelli-Buttini, Milano, Ricordi, 2010

MENCHELLI-BUTTINI 2012

Francesca M.-B., *Sources, Literature and Dramaturgy in Metastasio's and Leo's Demofonte (1741)*, «Studi Musicali. Nuova serie», 3/I, 2012, pp. 127-166

MENCHELLI-BUTTINI 2014

Francesca M.-B., *Metastasio's Issipile and the music by Hasse*, «Studi Musicali. Nuova serie», 5/II, 2014, pp. 441-478

METASTASIO 1951

Pietro M., *Tutte le opere*, III, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951

METASTASIO 1954

Pietro M., *Tutte le opere*, IV, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1954

METASTASIO 2003

Pietro M., *Drammi per musica*, II (*Il regno di Carlo VI: 1730-1740*), a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2003

## METASTASIO 2021

Pietro M., *Lettere a Giuseppe Bettinelli*, a cura di Pietro Giulio Riga, Genova, Genova University Press, 2021

## MOBERLY 1974

Robert Basil M., *The Influence of French Classical Drama on Mozart's La clemenza di Tito*, «Music and Letters», 3, 1974 (LV), pp. 286-298

## NIEDERST 2001

Alain N., *Métastase et Corneille*, in Irène Mamczarz (a cura di), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en France au XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, PUF, 2001, pp. 137-144

## PESNEL 2007

Stéphane P., *Présence de Pierre Corneille dans l'œuvre dramatique de Pietro Metastasio*, in Jean-Marie Valentin (a cura di), *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, Desjonquères, 2007, pp. 272-291

## PETRARCA 2016

Francesco P., *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, Torino, Einaudi, 2016

## RACINE 1999

Jean R., *Œuvres complètes, I (Théâtre, poésie)*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, 1999

## RAIMONDI 1979

Ezio R., *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini, 1979

## ROUVIÈRE 2001

Olivier R., *Métastase et Crébillon (contribution à une recherche sur les rapports unissant théâtre français et livret italien)*, in Elena Sala Di Felice, Rossana Caira Lumetti (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma, Aracne, 2001, pp. 325-341

## SALA DI FELICE 2001

Elena S. D. F., *Osservazioni sulla meccanica drammaturgica di Metastasio*, in Elena Sala Di Felice, Rossana Caira Lumetti (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma, Aracne, 2011, pp. 127-159

## SCHNEIDER 1999

Herbert S., *Metastasio in Frankreich*, «Händel-Jahrbuch», 1999 (XLV), pp. 186-205

## SOZZI 1984

Leonello S., *Nostalgia di trasparenza: cantate e canzonette del Metastasio in Francia*, «Italianistica», 1984 (XIII), pp. 193-210

## SOZZI 1985

Leonello S., «*Notre divin Métastase*»: fortuna e modelli francesi, in *Metastasio*

(Atti del convegno, Roma 25-27 maggio 1983), Roma, Accademia dei Lincei, 1985, pp. 301-320

STROHM 1977

Reinhard S., *Handel, Metastasio, Racine: The Case of Ezio*, «Musical Times», 1977 (CXVIII), pp. 901-903

STROHM 1985

Reinhard S., *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 223-231

STROHM 1988-1991

Reinhard S., “*Tragédie*” into “*Dramma per musica*”. *Parts i-iv*, «Informazioni e studi vivaldiani», 9, 1988, pp. 14-24; 10, 1989, pp. 57-101; 11, 1990, pp. 11-25; 12, 1991, pp. 47-75

STROHM 1993

Reinhard S., *Auf der Suche nach dem Drama im „dramma per musica“: Die Bedeutung der französische Tragödie*, in Peter Cahn, Ann-Kathrin Heimer (herausgegeben von) *De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und Oper. Helmut Hücke zum 60. Geburtstag*, Hildesheim, Olms, 1993, pp. 481-493

TATTI 2020

Silvia T., «*Riveritissima mia signora donna Eleonora*»: *Metastasio critico letterario nel carteggio con Eleonora de Fonseca Pimentel*, in Luca Beltrami, Matteo Navone, Duccio Tongiorgi (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Pietro Metastasio*, Milano, LED, 2020, pp. 271-290

TRIGIANI 1951

Aurora T., *Il teatro raciniano e i melodrammi di Pietro Metastasio*, Torino, Università degli Studi di Torino, 1951

ZORIĆ 1966

Mate Z., *Dieci lettere inedite di Pietro Metastasio*, «*Studia romanica et anglica zagabriensia*», 1966 (XXII-XXIII), pp. 321-336

## ***Demofonte* nel Settecento. Circuiti e cortocircuiti testuali tra Italia e Francia**

*Enrico Zucchi*

Rappresentato per la prima volta il 4 novembre 1733 alla corte di Vienna, con musica di Antonio Caldara, per l'onomastico dell'imperatore Carlo VI, il *Demofonte* godette sin dal principio di un successo straordinario, facilmente misurabile in termini quantitativi: Bruno Brunelli contava oltre una cinquantina di rifacimenti musicali, anche con parziali riscritture, tra il 1734 e il 1836, che impegnano compositori del calibro di Nicola Jommelli, Johann Adolph Hasse e Giovanni Paisiello.<sup>1</sup> L'elenco, peraltro, non annoverava neppure alcune importanti variazioni sul tema, come la versione in prosa del 1735, ad opera di Girolamo Baruffaldi, oppure le *tragédies lyriques* tardo-settecentesche, oggetto di altri pregevoli contributi all'interno del presente volume.<sup>2</sup>

Il successo è quindi immediato e clamoroso: lo testimonia, fra le altre cose, la pubblicazione di un libretto di Francesco Rosellini da Nonantola, uscito nel 1735, nemmeno due anni dopo la prima, firmato con lo pseudonimo di Evandro Edesimo.<sup>3</sup> In queste *Considerazioni sopra il Demofonte*, Rosellini celebra senza mezzi termini il libretto metastasiano, che risente «della vena soave e felice del suo celebre autore»<sup>4</sup>, e che a suo giudizio può essere senz'altro «annoverato

<sup>1</sup> BRUNELLI 1953: 1498.

<sup>2</sup> Sulla ripresa del *Demofonte* metastasiano in Francia è d'obbligo il riferimento al bel contributo di RUSSO 1992. Non è certo questo il luogo per passare in rassegna la notevole mole di contributi critici dedicati al *Demofonte*, sia sul versante musicologico che su quello drammaturgico; basti in questa sede rimandare a un paio di significativi contributi pubblicati di recente, come MENICHELLI-BUTTINI 2012 e JONÁŠOVÁ – VOLEK 2020, utili anche per ulteriori indicazioni bibliografiche.

<sup>3</sup> Il vero nome dell'autore si ricava da LANCETTI 1836: 102.

<sup>4</sup> EDESIMO 1735: 6.

fra le composizioni più eccellenti della Poesia italiana»<sup>5</sup>. Erroneamente ritenute, forse a causa di una lettura frettolosa, come uno dei primi documenti critici «contro il Metastasio»<sup>6</sup>, in realtà queste considerazioni incensano l'opera seria del Trapassi, apertamente elevata al rango di tragedia, difendendo il libretto dagli attacchi dei critici aristotelico-oraziani.<sup>7</sup> Pur non azzardandosi a reputare il *Demofonte* migliore dei drammi tragici greci e latini – confronto invece non eluso da Voltaire, che ritiene alcuni passaggi dei libretti metastasiani di pari se non superiore bellezza rispetto agli antecedenti classici –<sup>8</sup> Rosellini elogia la drammaturgia musicale italiana, soffermandosi anche sui pregi dell'*Eumene* di Apostolo Zeno, che egli difende dall'accusa di plagio delle contemporanee *pièces* francesi mosseglie d'Oltralpe. «Se anche ne ha tradotto», scrive l'autore delle *Considerazioni* rispetto ai presunti calchi zeniani dalle tragedie francesi sei-settecentesche, «sono però sue le bellezze ammirabili e divine»<sup>9</sup>.

Le ombre del plagio che intaccavano la fama dei drammi di Zeno sono tuttavia poca cosa rispetto a quelle che accompagneranno, a partire dalla metà del Settecento, la fortuna dell'opera metastasiana: le accuse provengono sempre dalla Francia, e convergono su numerosi libretti metastasiani, senza escludere il *Demofonte*. Rinfocolando la *querelle* italo-francese che con veementi uscite proto-nazionaliste aveva in qualche modo turbato la pace della sopranazionale repubblica delle lettere tardo-seicentesca,<sup>10</sup> gli stessi eruditi francesi che traducono e apprezzano i lavori di Metastasio denunciano che molti dei suoi intrecci sono in realtà riscritture di precedenti drammi francesi. César-Pierre Richelet, che traduceva in francese i libretti metastasiani, se si impegna a discolpare l'au-

<sup>5</sup> EDESIMO 1735: 25.

<sup>6</sup> Prende un abbaglio uno studioso solitamente molto scrupoloso e brillante come Giorgio Mangini, forse ingannato da un precedente contributo di Remo Giazotto (GIAZOTTO 1952: 49-51), quando cita le *Considerazioni sopra il Demofonte* come uno dei primi scritti contro la drammaturgia di Metastasio, da contrapporre ai giudizi positivi espressi per lettera da Zeno, Muratori e Charles de Brosses (MANGINI 1987: 114). In realtà l'unica critica a Metastasio riguarda la verisimiglianza del carattere di Creusa, che passa troppo rapidamente dalla durezza alla generosità, ma le parole spese da Rosellini sono nel complesso tutt'altro che critiche.

<sup>7</sup> Per un lucido esame del rapporto di Metastasio con Aristotele e con i precetti della tragedia antica si vedano SELMI 1988: I-LXV; CARUSO 2010: 152-185.

<sup>8</sup> Voltaire discute della poesia metastasiana nella *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* pubblicata in testa all'edizione della tragedia *Sémiramis* (1750).

<sup>9</sup> EDESIMO 1735: 43.

<sup>10</sup> Alludo ovviamente alla querelle Orsi-Bouhours, sulla quale si veda VIOLA 2001. Sulle motivazioni proto-nazionalistiche di tale contesa rimando a ZUCCHI 2019.

tore italiano dall'accusa di uniformità nella risoluzione lieta dei suoi drammi, non gli concede alcuna scusante quanto al plagio delle tragedie francesi:

Il n'est pas facile de le justifier sur une autre accusation, très-prouvée. Il ne s'est fait aucun scrupule de s'approprier les plus grandes beautés de nos tragedies françoises.<sup>11</sup>

Più *trenchant* ancora il giudizio di Caux de Cappeval, il quale, all'interno di un'apologia del gusto francese, riduce i libretti italiani a tragedie semplificate e considera i drammi di Metastasio come dei poco originali travestimenti in salsa italiana delle solenni tragedie di Corneille e di Racine:

Par la constitution du Poème, l'Opera italien n'est qu'un Tragédie fort simple, et bornée absolument à la vérité de l'histoire, ou du moins à la vraisemblance historique. Toutes les passions s'y traitent comme dans la Tragédie, mais avec plus de sécheresse et de precision. Tels sont les fameux Opéras de Métastase le plus renommées des Italiens dans ce genre. On y retrouve la plûpart des Héros de nos Tragédies Françaises, avec leurs situations un peu déguisées: c'est Corneille et Racine assez adroitement refondus dans un moule d'Italie.<sup>12</sup>

La caccia al plagio si infiamma presto anche in Italia, e non mancano eruditi che seguono i colleghi transalpini nell'additare presunte scopiazzature da parte di Metastasio. Su questo fronte si distingue Carlo Francesco Badini, critico piemontese che aveva vissuto a Londra e battibeccato con Giuseppe Baretti e il suo circolo di amici inglesi – *in primis* il professore di lingue Vincenzo Martinelli – rei di non avergli permesso di rappresentare i suoi drammi al Royal Theatre.<sup>13</sup> Nella *Bilancia di Pandolfo Scornabecco*, che ritorceva fin dal titolo la posa critica dell'autore della *Frusta letteraria* contro il suo gruppo di amici, Badini ne ha anche per Metastasio, definito addirittura, per la quantità dei plagii, «un vero Caco, strascinante il furto per la coda»<sup>14</sup>. Secondo il critico piemontese il poeta cesareo avrebbe ripreso la sua *Didone innamorata* dall'*Ambigu comique, où les amours de Didon et d'Aenée* di Montfleury, la *Zenobia* dall'omonima tragedia di Crébillon, l'*Eroe cinese* dall'*Athalie* di Racine, la *Clemenza di Tito* dal *Cinna, où la clémence d'Auguste* di Pierre Corneille e il *Demofonte* dall'*Inès de Castro* di Houdar de la Motte.

Il regesto dei furti coinvolge quindi anche il *Demofonte*, e sulla *querelle* critica che si origina, proprio a partire dalla pubblicazione dell'attacco di Badini, su tale libretto, il presente contributo mira a gettare nuova luce, esplorando appunto circuiti e cortocircuiti testuali che si dipanano a partire dall'esame di questo singolo dramma, toccando con un andirivieni che si spera non troppo vorticoso, tanto la complessa questione delle fonti, quanto la storia della ricezione del *Demofonte*.

<sup>11</sup> RICHELET 1750: XV.

<sup>12</sup> CAPPEVAL 1754: 14.

<sup>13</sup> Sulla polemica cfr. PICCIONI 1927.

<sup>14</sup> BADINI 1768: 57.

## 1. Il *Demofonte* difeso o giustificato

Se le accuse rivolte a Metastasio dal campo francese non avevano destato particolari reazioni da parte dei critici italiani, ben diverso è il caso della polemica, interna e circostanziata – con la menzione di alcuni libretti e dei presunti ipotesti francesi – innescata dalla *Bilancia* di un connazionale, seppur espatriato, come Badini. La prima difesa del *Demofonte* si ritrova in limine a una riscrittura dell'*Inès de Castro* di Houdar de la Motte ad opera del gesuita spagnolo Juan Bautista Colomé. Nato a Valencia nel 1740, Colomé, entra adolescente nella Compagnia di Gesù e si trasferisce in Italia dopo l'espulsione dei membri dell'ordine dalla città spagnola (1768), stabilendosi prima a Ferrara e poi a Bologna, dove muore nel 1808. Fu probabilmente in Emilia che si appassionò al teatro, cimentandosi come drammaturgo: autore di drammi storici di argomento romano (*Coriolano*, 1779; *Scipione in Cartagine*, 1783) o spagnolo (*Agnese di Castro*, 1781), nonché di un componimento allegorico (*La concordia tra la virtù e la sapienza*, 1786), è stato studiato di recente per la sua attività di saggiista, avendo pubblicato nel 1793 un volume in valenciano (*Les Filósofs al encant*, 1793), tradotto in francese nel 1796, che mette alla berlina in chiave satirica e luciana le posizioni illuministe di Voltaire, Rousseau, Diderot e D'Alembert.<sup>15</sup> Nel *Proemio* alla tragedia Colomé in prima battuta riconosce che il *Demofonte* di Metastasio, «sotto nomi diversi ci rappresenta l'azione stessa d'Agnese»<sup>16</sup>, ma avverte poi che il poeta cesareo ha di gran lunga superato, dal punto di vista poetico, l'archetipo francese, arrivando a coniare una favola completamente nuova e molto più bella di quella che vibrava nelle pagine di Houdar de la Motte:

Per quanto sia bella l'*Inès de Castro* del celebre Mons. de la Motte, le grazie onde ha saputo ornar Metastasio il suo *Demofonte* sono d'un genere ben diverso: e senza togliere nulla al merito del primo, debbe confessarsi col chiarissimo Marmontel che la poesia del Metastasio va di gran lunga più al core che non quella dell'autor Francese. Già nelle situazioni, e ne' pensieri non v'ha somiglianza veruna. Ma quando pur vi fosse, la differente originale maniera di esporli, con la quale caratterizza le sue opere il Metastasio, basterebbe per confondere un'accusa che in nessuno scritto può aver meno luogo che in quelli del fecondissimo ed immortale Autore del *Demofonte*. E perché mai ricorrere al vergognoso ripiego del plagio un Poeta che sino dai primi versi si slancia in un tratto nel più forte della sua azione? Che sfoga con maggior copia e varietà i sentimenti in una sola scena, che altri non farebbe in un atto intiero della sua Tragedia?<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Cfr. BONO GUARDIOLA, 2000; BONO GUARDIOLA, 2003.

<sup>16</sup> COLOMÉS 1781: IX.

<sup>17</sup> COLOMÉS 1781: X-XI.

La difesa di Colomés appare molto convincente ai letterati italiani, tanto che già nel 1783 essa viene sottoscritta pienamente da un altro gesuita spagnolo attivo nel panorama della critica drammaturgica italiana, il più noto Esteban Arteaga, il quale, nelle *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, pur ammettendo a sua volta che Metastasio in alcuni luoghi dei propri libretti ha imitato i drammaturghi francesi, sostiene che egli possiede «l'arte di adattare i pensieri che imita dall'altrui genere al proprio»<sup>18</sup> e cita, in appoggio alla sua tesi, le parole di Colomés riportate appena sopra.

Nel 1785, in un clima apologetico teso a difendere Metastasio come il campione del teatro nazionale, vengono pubblicati due volumi di *Osservazioni di varj letterati sopra i drammi dell'abate Metastasio*, in cui sono raccolti numerosi saggi, ciascuno dedicato all'elogio di un dramma: al *Demofonte* ne sono riservati ben due, il primo anonimo (*Osservazioni sopra il Demofonte del conte A. F. P.*) e il secondo ancora del Colomés, il quale si diffonde nuovamente in un più compiuto *Paragone fra il Demofonte di Metastasio e l'Inès di La Motte*, in cui mostra come non esistano sostanzialmente punti di tangenza fra le due *pièces*, caratterizzate da personaggi diversi, da intrecci non sovrapponibili, da finali completamente diversi: comico in Metastasio, tragico nell'autore francese.<sup>19</sup> Neppure le *Osservazioni* anonime eludono la spinosa questione del plagio, difendendo ancora una volta il *Demofonte*, nel quale l'autore ritrova piuttosto la traccia di autori antichi a partire dall'*Edipo* di Seneca.<sup>20</sup>

L'intera vicenda critica legata al *Demofonte* viene successivamente riasunta da uno dei maggiori storici del teatro italiano settecentesco, Pietro Napoli Signorelli, il quale torna a difendere Metastasio, incautamente attaccato da Badini nel mezzo dei suoi conflitti con gli italiani a Londra: più che l'*Inès*, a suo parere l'ipotesto principale del *Demofonte* sarebbe la *Semiramide* (1593) di Manfredi.<sup>21</sup> La questione dei presunti plagi assume una rilevanza tale da spingere Carlo Cristini, il biografo di Metastasio, ad affrontarla nella sua *Vita* del poeta inclusa nell'edizione *maior* delle *Opere*, laddove viene ricordato che taluni «hanno spacciato che Metastasio avea preso il *Demofonte* dall'*Inès de Castro*»<sup>22</sup>. In questo caso il biografo cita, a difesa di Metastasio, le parole stesse che il poeta cesareo aveva scritto per lettera al drammaturgo Dormont de Belloy, parole con cui rivendicava il diritto del poeta di riprendere soggetti già trattati da altri, anche a fronte della limitatezza delle vicende poetabili:

<sup>18</sup> ARTEAGA 1783: 383.

<sup>19</sup> COLOMÉS 1785: 174-202.

<sup>20</sup> OSSERVAZIONI DI VARJ LETTERATI 1785: 170-171

<sup>21</sup> NAPOLI SIGNORELLI 1790: 269-270.

<sup>22</sup> METASTASIO 1785: 169-170

Sarebbero tutti copisti quasi i pittori, se convenisse questo nome a chiunque non è stato il primo ad esprimere co' suoi colori o la morte di Abele, o il sacrificio di Abramo, o altro qualunque avvenimento. I casi, gl'incontri, e le passioni umane sono limitate, e si rassomiglian fra loro come le nostre menti, le quali tanto più facilmente s'incontrano quanto più regolarmente pensano. E se il tempo, o il genio pedantesco mi secondassero, vi addurrei una infinita serie di esempi de' più grandi antichi e moderni poeti che la somiglianza delle occasioni ha obbligati a rassomigliarsi e ne' pensieri e nelle espressioni.<sup>23</sup>

Ancora nell'Ottocento la discussione intorno ai rapporti di filiazione del *Demofonte* dall'*Inès* non si spegne e lo storico della letteratura francese Jean de la Harpe conferma la dipendenza del libretto italiano dalla tragedia francese, considerandola un incrocio tra *l'Inès* di de la Motte e *l'Ifigenia in Aulide*.<sup>24</sup> Non mancano neppure nel Novecento contributi che insistono sulle fonti dell'opera metastasiana: Berenice Pennacchietti riconosce dietro al *Demofonte* più che la tragedia francese il *Pastor Fido* di Battista Guarini, il cui protagonista, Mirtillo, riviverebbe nel personaggio di Timante.<sup>25</sup>

Nonostante il dibattito sulla questione delle fonti del libretto metastasiano e sul suo rapporto di derivazione dall'*Inès* di Houdar de la Motte sia stato molto acceso e si sia protratto a lungo, ad oggi manca un contributo che provi, attraverso un puntuale corpo a corpo testuale, a misurare la reale consistenza delle riprese metastasiane dal testo francese. Il breve contributo di Emilio Teza, di inizio Novecento, spesso citato nella bibliografia critica sull'argomento come saggio che analizza il rapporto fra *Demofonte* e *Inès*, in realtà ricostruisce la tradizione del mito di Inès de Castro dopo la tragedia di Houdar de la Motte, passando in rassegna i numerosi drammi italiani, portoghesi e spagnoli che tra Sette e Ottocento drammatizzano quel soggetto.<sup>26</sup> Il presente capitolo mira a esaminare nel concreto la questione del rapporto fra i due testi e a suggerire un'ulteriore ipotesi da aggiungere a quelle già avanzate circa le fonti del *Demofonte*.

## 2. *Inès* e *Demofonte* a confronto

Protagonista della *querelle des anciens et des modernes* come militante del partito dei moderni, autore di un adattamento "galante" e contemporaneo dell'*Iliade* di Omero, avversario di Madame Dacier, Houdar de la Motte passò dalla

<sup>23</sup> METASTASIO 1785: 170-171. Lettera del 10 aprile 1761.

<sup>24</sup> LA HARPE 1820: 98.

<sup>25</sup> PENNACCHIETTI 1913.

<sup>26</sup> TEZA 1902. Gli unici spunti, seppur fugaci, per una comparazione analitica fra i due testi, sono quelli offerti da Anna Laura Bellina in METASTASIO 2003: 766.

commedia e soprattutto dal libretto prima di arrivare alla tragedia. Ne compose quattro, tutte redatte tra il 1722 e il 1726, *Les Macchabees*, *Romulus*, la *Inès de Castro* (1723), che gli valse un grande successo in termini di pubblico e di critica teatrale, e infine l'*Edipe*. L'*Inès* fu tradotta in italiano precocemente: già nel 1728 esce a Roma per i tipi di Chracas una versione a cura di Francesco Gallio Trivulzio. Anche dal punto di vista critico l'*Inès* godette di una certa fortuna in Italia e fu al centro delle riflessioni del bergamasco Pietro Calepio, il quale, nelle *Giunte al Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, pubblicate postume nel 1770, ma scritte alcuni decenni prima, elogia la scelta di un soggetto così commovente e ben gestito dall'autore, non senza censurare alcuni difetti strutturali, come l'eccessivo spazio assegnato a personaggi secondari e a sottotrame alternative che distoglierebbero l'attenzione dello spettatore dalla patetica vicenda principale.<sup>27</sup>

Nel testo francese Alphonse, re di Portogallo, soprannominato «le Justicier» per il rigore con cui amministra la giustizia nel suo regno, vuole combinare delle nozze regali fra suo figlio, dom Pedre, e Costance, figlia di Isabella di Castiglia, che Alphonse aveva sposato in seconde nozze, rendendola regina. Tuttavia, la realizzazione di questo progetto che mira a riunire le due corone, spagnola e portoghese, è impossibile a causa di un precedente matrimonio segreto fra dom Pedre e la dama di Isabelle, Inès, dal quale sono nati già due figli. Il principe pensa di riuscire a distogliere il padre dal suo proposito, confessandogli l'amore per Inès, ma Alphonse si rifiuta di tornare sui propri passi, arrivando addirittura a incarcerare la dama di Isabelle. Questo gesto causa un ammutinamento pubblico da parte di dom Pedre, che si spinge a minacciare la vita di Alphonse, salvo poi pentirsi: ma la sua aperta ribellione viene condannata dal Gran Consiglio, che vota per incarcerarlo. La vicenda sembra volgere al meglio quando Alphonse si mostra incline a perdonare il figlio, intenerito da Inès, che gli mostra i nipoti sconosciuti; eppure, proprio quando il lieto fine sembra assicurato e dom Pedre può riabbracciare la moglie, questa muore, e si scopre essere stata avvelenata dalla Regina, infuriata per l'affronto fatto alla figlia.

Ora, è evidente che Metastasio convoglia molteplici fonti nella scrittura del *Demofonte*, che non ricalca in tutto e per tutto la tragedia di de la Motte, ma se ne distacca per almeno due macro-elementi: la sottotrama del sacrificio, presente in Metastasio e chiaramente derivata da altri ipotesti, e il lieto fine, che capovolge radicalmente l'esito dell'intreccio francese. Vi sono, tuttavia, anche innegabili elementi di convergenza, ben al di là di alcuni rispecchiamenti a livello di *fabula*; Metastasio, che conosceva bene il testo francese, non risparmia precisi calchi testuali dall'*Inès*. Se il primo atto, dedicato alla sottotrama del

<sup>27</sup> CALEPIO 2019: 315.

sacrificio di Dircea, si rifà ad altri modelli, il secondo invece si modula con tutta evidenza sulla struttura della *Inès*.

Il poeta cesareo plasma sul modello della tragedia di de la Motte la scena in cui la donna alla quale il re aveva promesso il figlio in sposo va a colloquio con il sovrano, dimostrandosi offesa per il comportamento freddo del principe. In entrambe le tragedie questo episodio occupa la prima scena del secondo atto: nell'*Inès* Constance confessa ad Alphonse di essersi perduto innamorate di dom Pedre e di temere un rifiuto da parte del principe, che non sembra essere altrettanto coinvolto sentimentalmente:

Cépendant, malheureuse, autant il m'intéresse,  
 autant je me sens loin d'obtenir sa tendresse:  
 objet infortuné de ses tristes tiédeurs,  
 je dévore en secret mes souûpirs et mes pleurs:  
 mais il me reste au moins une foible Esperance  
 de trouver quelque terme à son indifférence. [...]
 Attendez-le, Seigneur, ce jour, où plus heureuse,  
 je fléchirai pour moi, son âme généreuse,  
 et ne m'exposez pas à l'horreur de souffrir  
 la honte d'un refus dont il faudroit mourir.<sup>28</sup>

La Creusa di Metastasio esprime al re Demofonte, che cerca di giustificare il figlio in nome della ben nota ruvidezza degli uomini di Tracia, la medesima preoccupazione con parole molto simili; «la honte d'un refus» paventata da Constance ritorna nelle parole della principessa frigia: «Al rossor d'un rifiuto una mia pari / non s'espone però»<sup>29</sup>.

La seconda scena del secondo atto dell'*Inès*, in cui Alphonse parla a dom Pedre, ordinandogli di prendere in moglie Constance senza pensare agli affetti, che non si addicono a un sovrano, al quale spetta invece il compito di guardare, anche attraverso la politica matrimoniale, al bene dei sudditi, viene rifiuta da Metastasio nella scena II, 2, in cui Demofonte chiede a Timante il motivo della sua freddezza nei confronti di Creusa. L'andamento dei due drammi in questi passaggi del secondo atto è speculare; in entrambi il sovrano propone al figlio una lezione di ragion di stato che insiste sul dovere pubblico della figura del principe, a cui viene richiesto il sommo sacrificio delle passioni private. Così interviene Alphonse nell'*Inès*:

Ne croyez pas qu'ici je vous fasse une offense  
 de dérober vôte âme au pouvoir de Constance,  
 d'opposer à ses yeux la farouche fierté  
 d'un cœur inaccessible aux traits de la beauté:

<sup>28</sup> DE LA MOTTE 1723: 19.

<sup>29</sup> METASTASIO 2003: 328.

mais vous figurez-vous que ces grands hyménées  
 qui des Enfans des Rois règlent les destinées,  
 attendent le concert des vulgaires ardeurs,  
 et pour être achevez, veulent l'aveu des cœurs?  
 Non, Prince, loin du trône un penser si bizarre;  
 c'est par d'autres ressorts que le ciels les prépare.  
 Nous sommes affranchisse de la commune loi;  
 l'intérêt des états donne seul nôtre foi.  
 Laissons à nos Sujets cet égard Populaire,  
 de n'approuver d'hymen, que celui qui sçait plaire,  
 d'y chercher le rapport des cœurs et des esprits:  
 mais ce bonheur pour nous n'est pas d'assez haut prix;  
 il nous est Glorieux qu'un hymen politique  
 assure à nos dépens la fortune publique.<sup>30</sup>

Nella omologa scena del *Demofonte* il sovrano, interrogando il figlio, ha scoperto che costui ama in realtà Dircea, e per questo è ritroso a unirsi con Creusa; ecco allora che il padre ripropone la lezione di Alphonse con un dettato molto più conciso e assertivo, ritornando su uno dei punti cardine della rappresentazione del sovrano metastasiano, che è per eccellenza colui che, come Alessandro Magno, l'imperatore Adriano o lo stesso Augusto, sacrifica i propri affetti personali per il bene dello stato.<sup>31</sup>

Amor governa  
 le nozze de' privati. Hanno i tuoi pari  
 nume maggior che li congiunge: e questo  
 sempre è il pubblico ben.<sup>32</sup>

Se il rimprovero del padre al figlio renitente ad accettare le nozze si modula sulle stesse note nei due drammi, altrettanto si può dire della scena di ammutinamento di dom Pedre e di Timante. In entrambi i casi la ribellione si conclude con la resa da parte del figlio, che si pente nel momento in cui il padre gli offre il petto affinché egli possa immergergli la punta della spada e ottenere una piena vendetta. Nell'*Inès* l'episodio occupa l'ottava scena del terzo atto, aperta dal seguente intervento di Alphonse, il quale, a tutta prima, non si accorge della presenza di dom Pedre, ma poi, scorgendolo, gli si fa incontro, invitandolo a colpire:

Oui, trop coupable Fils,  
 de ta rébellion tu recevras le prix.  
 Rien ne peut te sauver... Mais je vois le perfide.  
 Eh bien! Ton bras est-il tout prêt au parricide?  
 Traître, rend ton épée, ou m'en perce le sein.

<sup>30</sup> DE LA MOTTE 1723: 21-22.

<sup>31</sup> Su questo punto mi permetto di rimandare a ZUCCHI 2016.

<sup>32</sup> METASTASIO 2003: 333.

Choisi.<sup>33</sup>

Nel *Demofonte* siamo invece ancora nel secondo atto, alla scena decima, ma le parole con cui il sovrano si rivolge a Timante sono molto simili a quelle impiegate nella omologa scena francese:

No, custodi,  
non si stringe il ribelle: al suo furore  
si lasci il fren. Vediamo  
fin dove giungerà. Via, su, compisci  
l'opera illustre. In questo petto immergi  
quel ferro, o traditor. Tremar non debbe  
nel trafiggere un padre  
che fin dentro a' lor tempi insulta i numi.<sup>34</sup>

Apertamente modellata sull'*Inès* è anche la scena della commozione del nonno: così come faceva Alphonse alla vista dei nipoti, anche Demofonte, vedendo infine il piccolo Olinto, il figlio di Dircea e Timante che gli era stato nascosto fino a quel punto, si emoziona e concede al principe il perdono. Nell'*Inès* si assiste alla scena in presa diretta, mentre nel *Demofonte* essa è rappresentata attraverso il racconto che a Timante, ancora incarcerato, fa il fratello Cherinto. Ecco i due passaggi a confronto:

INÈS  
Seigneur, du désespoir; pardonnez le langage  
tous deux à votre trône ont des droits solempnels.  
Embrassez, mes Enfans, ces genoux Paternels.  
D'un œil compatissant, regardez l'un et l'autre;  
n'y voyez point mon sang, n'y voyez que le votre.  
Pourriez-vous refuser à leurs pleurs, à leurs cris  
la grâce d'un Héros, leur père et votre Fils.  
[...]

ALPHONSE *au Garde*

Allez chercher mon Fils. Qu'il sache qu'aujourd'hui  
son père lui fat grâce et qu'*Inès* est à lui.<sup>35</sup>

CHERINTO

Quand'io m'avvidi  
che il genitor già vacillava, allora  
volo (il Ciel m'inspirò), cerco Dircea;  
con Olinto la trovo. Entrambi appresso  
frettoloso mi traggo; e al regio ciglio  
presento in quello stato e madre e figlio.  
Questo tenero assalto  
terminò la vittoria. O sia che l'ira

<sup>33</sup> DE LA MOTTE 1723: 41.

<sup>34</sup> METASTASIO 2003: 344.

<sup>35</sup> DE LA MOTTE 1723: 66.

per soverchio avvampar fosse già stanca;  
 o che allor tutte in lui  
 le sue ragioni esercitasse il sangue,  
 il re cedé; si raddolci; dal suolo  
 la nuora sollevò, si strinse al petto  
 l'innocente bambin; gli sdegni suoi  
 calmò; s'intenerì, pianse con noi.<sup>36</sup>

A fronte di tante somiglianze, come già anticipato, non mancano anche nette divergenze, a partire dalle sottotrame che, nel *Demofonte*, si affiancano alla vicenda principale: totalmente estraneo all'*Inès* è il tema del sacrificio, con cui si apre il libretto metastasiano, così come estranea è la storia d'amore fra Cherinto e Creusa, che permette al poeta cesareo di dare soddisfazione, nel finale del libretto, anche alla principessa rifiutata. Proprio in virtù di queste macro-varianti nella struttura del dramma i critici settecenteschi asserivano che Metastasio non aveva plagiato l'*Inès*, e quelli novecenteschi proponevano altri modelli, dal *Re Torrismondo* al *Pastor Fido*. In questa sede pare possibile aggiungere un nuovo tassello al dibattito sulle fonti del *Demofonte*, che parrebbe alludere, in diversi passaggi, a una delle più celebrate tragedie italiane del Seicento, ossia l'*Aristodemo* del padovano Carlo de' Dottori.

### 3. Una nuova fonte per il *Demofonte*?

Si è fino a questo punto riconosciuto che Metastasio segue indubbiamente il modello dell'*Inès* per quanto riguarda la vicenda portante del libretto, quella che si impernia sul matrimonio rifiutato da Timante, a causa di precedenti nozze già celebrate con un'altra donna di cui egli è sinceramente innamorato, mentre è stato possibile desumere che la sottotrama del sacrificio, con cui si apre il *Demofonte* non ha nulla a che vedere con l'ipotesto francese. In questo episodio secondario pare al contrario possibile riconoscere in controluce l'impronta appunto dell'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori, tragedia barocca che aveva goduto di un'immensa fortuna fino all'inizio del Settecento, prima di essere ripudiata dai letterati arcadici in nome di quell'«anti-seicentismo» più di facciata che condiviso a livello di poetica, sbandierato non soltanto da Crescimbeni e dai suoi sodali romani, ma anche da chi, come Pier Jacopo Martello, fino a qualche anno prima aveva dimostrato una stima patente nei confronti della tragedia del padovano.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> METASTASIO 2003: 354.

<sup>37</sup> Martello, nella *Conversazione di Mirtillo e d'Elpino*, scritta con Muratori e pubblicata da Corrado Viola (in VIOLA 2001: 351-390) reputava l'*Aristodemo* fra le migliori tragedie italiane, ma meno di due decenni dopo, nel trattato *Del verso tragico*, lo stesso autore bolognese censurava senza pietà

Metastasio non evoca mai direttamente il nome del Dottori, simbolo di una drammaturgia barocca che l'Italia settecentesca aveva manifestamente ripudiato, eppure, nell'allestire il commento all'edizione critica dell'*Aristodemo* da poco pubblicata, mi è sembrato di ravvisare, da parte del poeta cesareo, numerosi calchi dalla tragedia del padovano, specie nelle zone in cui riaffiora la tematica del sacrificio. Il libretto di Metastasio si apre con la denuncia da parte del povero Matusio, padre di Dircea: se sulla Tracia grava un infausto oracolo che impone annualmente il sacrificio di una giovane fanciulla del luogo, estratta a sorte, egli non ritiene giusto che Demofonte abbia mandato le proprie figlie lontano dalla patria per non includere il loro nome nell'urna. Anche nell'*Aristodemo* del Dottori al popolo messenico è richiesto il sacrificio di una vergine del posto: le papabili sono Arena, figlia di Licisco, e Merope, figlia di Aristodemo, pretendente al trono. Quando Arena, designata come vittima sacrificale dall'urna, scappa nella nemica Sparta con l'aiuto del padre, Aristodemo, desideroso di ottenere il consenso del popolo e di farsi eleggere sovrano, offre di propria volontà Merope, la quale va incontro con eroismo al sacrificio.

Al modello di Merope sembra innanzitutto rifarsi Metastasio nel tratteggiare l'imperturbabilità di Dircea. Come Merope, anche Dircea confessa di non temere di morire per la patria. Nell'*Aristodemo* la figlia del protagonista sembra quasi scontenta di non essere stata sorteggiata per il sacrificio, e confessa alla Nutrice:

Ho senso per i mali,  
ma per quelli della patria. I miei non furo  
e non parvero mali;  
che troppo gloriosa era la morte  
per atterrirmi.<sup>38</sup>

Allo stesso modo Dircea non manifesta alcun timore di morire e si dice pronta al sacrificio per la patria, ma si riconosce vittima non adatta, in quanto già madre:

E se dall'urna  
esce il mio nome, io che farò? La morte  
mio spavento non è: Dircea saprebbe  
per la patria morir. Ma Febo chiede  
d'una vergine il sangue. Io moglie e madre  
come accostarmi all'ara?<sup>39</sup>

la tragedia del Dottori, affermando che «l'*Aristodemo* passa di prolissità il *Solimano*, e pareggia quattro tragedie francesi» (MARTELLO 1963: 162).

<sup>38</sup> DOTTORI 2023: 113.

<sup>39</sup> METASTASIO 2003: 304.

Sono molto simili anche le voci che vengono utilizzate per descrivere l'estrazione del nome della vittima sacrificale: nei due passi a confronto – riporto prima quello dell'*Aristodemo* e poi quello del *Demofonte* – l'«urna» contiene i nomi delle giovani sfortunate e i loro padri «tremano» mentre il sacerdote sta per compiere la scelta:

Son posti in picciol'urna i nomi adunque  
di Merope e d'Arena,  
in cui si sente vivamente il danno,  
e che lascian di sé lutto solenne.  
Trema Licisco, e pave  
Aristodemo.<sup>40</sup>

A sé richiami  
le allontanate ad arte  
sue regie figlie. I nomi loro sponga  
anch'egli al caso. All'agitar dell'urna  
provi egli ancor d'un infelice padre  
come palpita il cor; come si trema  
quando al temuto vaso  
la mano accosta il sacerdote.<sup>41</sup>

Nel *Demofonte*, inoltre, come già accadeva nell'*Aristodemo*, il conflitto tra padri e figli si declina come un chiaro tradimento del diritto di natura che impone ai genitori l'amore nei confronti dei figli e a questi ultimi il rispetto dei padri. Nella tragedia di Dottori era la moglie di Aristodemo, Amfia, a ricordare al marito la legge naturale, per dissuaderlo dall'offrire la figlia in sacrificio:

Io ti prego Signor pel genio grande  
di questo nobil caso e per le sacre  
leggi più venerande  
d'Amore e di Natura  
non dir più che daresti  
in difetto d'Arena  
Merope al sacerdote<sup>42</sup>

Metastasio capovolge il discorso, insistendo tuttavia sempre sui principi cardini dello *ius naturale*; è questa volta il sovrano a incalzare Timante, che tentennando di fronte alle nozze orchestrate dal padre per lui, mostra di non avere il dovuto rispetto per il genitore:

Sudate, o padri,  
nella cura de' figli. Ecco il rispetto

<sup>40</sup> DOTTORI 2023: 109.

<sup>41</sup> METASTASIO 2003: 300.

<sup>42</sup> DOTTORI 1976: 6.

che il dritto di natura,  
che prometter si può la vostra cura.<sup>43</sup>

In entrambi i drammi viene poi evocata, per giustificare il sacrificio della giovane vergine, una logica quantitativa che supporta l'ottica della ragion di stato. Appare evidente in questo caso che Demofonte, quando decide di mandare a morte la nuora Dircea, prenda a prestito le parole e i pensieri di Aristodemo, il quale, per convincere Amfia della bontà del suo gesto, ammette che «una sol morte / mille vite risparmi»:

Necessità di Fato,  
obbligo con la patria, onor severo  
ti sgridano altamente. Una sol morte  
mille vite risparmi: or se tu nieghi,  
timida, non è questo  
un tradir la tua patria?<sup>44</sup>

In termini molto simili il protagonista del libretto di Metastasio asserisce che «quando al pubblico giova, / è consiglio prudente / la perdita d'un solo, anche innocente»<sup>45</sup>.

Sia nell'*Aristodemo* che nel *Demofonte* il sovrano è rappresentato come un rigido custode della legge, con una concordanza lessicale perfetta; se nell'*Aristodemo* il protagonista si autorappresentava come il modello di re giusto, che veglia sull'attuazione scrupolosa della legge e non ammette deroghe («Custode è della legge / il giusto re: né deve / da lei partirsi mai»<sup>46</sup>), allo stesso modo Matusio riflette, nella prima scena del libretto di Metastasio, su come Demofonte pretenda di essere un'icona di giustizia, mostrandosi come un severo guardiano del diritto divino: «Ei che si mostra / delle leggi divine / sì rigido custode»<sup>47</sup>.

Anche la contestazione del sacrificio da parte degli sposi delle vittime designate, Policare nell'*Aristodemo* e Timante nel *Demofonte*, denota un forte parallelismo, non soltanto nei meccanismi scenici – entrambi impediscono di fatto l'immolazione confessando che la ragazza non è più vergine, e quindi non atta a essere offerta – ma anche negli espedienti testuali. Ecco le parole con cui Policare, a colloquio con Aristodemo, annuncia che Merope non può essere sacrificata:

Sacrilego è 'l silenzio, ov'io permetta  
che tu sì ciecamente  
gli dèi, la patria e la natura offenda. [...]

<sup>43</sup> METASTASIO 2023: 100..

<sup>44</sup> DOTTORI 2023: 129.

<sup>45</sup> METASTASIO 2003: 335.

<sup>46</sup> DOTTORI 2023: 147.

<sup>47</sup> METASTASIO 2003: 300.

Merope è mia, donna già molto, e madre  
sarà fra poco.<sup>48</sup>

La rivendicazione di Timante appare speculare e fortemente condizionata dall'antecedente della tragedia dottoriana:

Sacri ministri, udite;  
sentimi, o padre. Esser non può Dircea  
la vittima richiesta. Il sacrificio  
sacrilego saria. [...]  
Ella è moglie, ella è madre e mia consorte.<sup>49</sup>

Entrambi i brani evocano il tema del «sacrilegio», entrambi insistono sul fatto che la donna è moglie e madre, e poco importa che nell'*Aristodemo* la maternità di Merope sia soltanto un'invenzione del fidanzato, che spera così di salvare la vita all'amata: i moduli con cui Metastasio predispone la sottotrama del sacrificio nel *Demofonte* appaiono fortemente debitori della tragedia di Dottori.

#### 4. Un cortocircuito fra Dottori e Metastasio: *Gli Epitidi* di Agostino Paradisi

Che Metastasio avesse squadrato sul proprio tavolo di lavoro l'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori mentre scriveva il proprio *Demofonte*, lo aveva già intuito un drammaturgo settecentesco nato, come Lodovico Antonio Muratori, a Vignola, ossia Agostino Paradisi. Educato a Roma, nel Collegio Nazareno, ed entrato precocemente in Arcadia, Paradisi entrò in contatto epistolare con molti eruditi e scienziati dell'epoca, da Francesco Algarotti a Carlo Goldoni, da Cesare Beccaria a Voltaire, e stimolato probabilmente dagli amici bolognesi Giuseppe Antonio Taruffi e Francesco Albergati Capacelli, si cimentò nella scrittura teatrale, pubblicando, nel 1760 una tragedia di argomento greco, gli *Epitidi*. Fu anche traduttore dei drammi di Corneille e di Racine, autore di opere filosofiche, come il *Saggio metafisico sopra l'entusiasmo delle belle arti* (1769), e storico-politiche, come il *Saggio politico sull'ultima decadenza d'Italia* (1770) e divenne professore alla neonata università di Modena, dove insegnò economia politica, assumendo posizioni fisiocratiche.<sup>50</sup>

Questo eclettico erudito, nella sua unica prova teatrale nota, seguendo i ben noti strali della polemica arcadica anti-seicentesca, scelse di offrire una ver-

<sup>48</sup> DOTTORI 2023: 149.

<sup>49</sup> METASTASIO 2003: 346.

<sup>50</sup> Oltre alla voce del *Dizionario biografico degli Italiani* dedicata a Paradisi da Alessandra Dattero, a proposito dell'autore si vedano, per quanto riguarda l'opera teatrale, il lavoro di DAVOLI 1980, mentre circa le posizioni politiche ed economiche, i contributi di TAMASSIA 1988; ROTHER 2004; VENTURELLI 2020.

sione riformata e corretta di una delle tragedie barocche italiane più celebrate, appunto l'*Aristodemo* di Dottori, a suo dire piena dei vizi tipici dell'epoca in cui fu scritta, ma imperniata su un soggetto molto fecondo dal punto di vista patetico. Per questo motivo Paradisi sceglie apertamente di contaminare l'*Aristodemo* con un libretto contemporaneo, eccellente dal punto di vista stilistico, come il *Demofonte* di Metastasio, di cui recupera lo scioglimento nel quarto atto. Tale contaminazione, che testimonia come a un lettore colto quale Paradisi era i due drammi parevano avere più di qualche somiglianza, è giustificata nell'apertura del volume, indirizzata «al leggitore», in questi termini:

Il soggetto di questa Tragedia ci è somministrato da Pausania, diligente Raccoglitore de' Greci monumenti. Fu nello scorso Secolo trattato dal conte Carlo de' Dottori sotto il titolo di *Aristodemo*. A me pare che l'ottimo argomento si rimanesse mal soddisfatto di quel Poeta non ottimo: i difetti di lui quanto più agevoli a conoscere, tanto più mi parvero facili ad evitare; il perché mi posi in animo di ritessere una nuova Tragedia, ritraendo beneficio dall'antica, in questo che mia accennò ciò che mi conveniva fuggire. [...] Quantunque fra l'*Aristodemo* e gli *Epitidi* ci sia tanta diversità di condotta, quanta può esserne mai fra due Tragedie di argomento differente, pur talvolta la necessità di conformarmi alla verità storica mi ha forzato di coincidere con esso *Aristodemo* in qualche luogo, dove sarebbe stato fallo usare della invenzione. Il fine del quarto Atto pare tolto dal Metastasio: ma è tutto, se non è qualche cangiamento non essenziale, in Pausania: cosicché egli è anzi da credere che il Drammatico nostro abbia imitato da Pausania quel bellissimo scioglimento, che fa tanto onore al divino *Demofonte*.<sup>51</sup>

In realtà la tragedia di Paradisi è molto più vicina all'*Aristodemo* di quanto l'autore non voglia far credere, e non mancano plagi palesi di interi versi, riportati di peso nel nuovo dramma. Nello scioglimento del quarto atto degli *Epitidi*, Cresfonte, il promesso sposo della vittima sacrificale, Ismene, figlia di Aristodemo, interrompe l'olocausto con un'azione che, se all'autore «pare tolta dal Metastasio», al critico si mostra con tutta evidenza come una riproduzione nuda e cruda dei versi del *Demofonte*, echeggiati nelle parole di Cresfonte, che disvelano in trasparenza il brano dell'*Aristodemo* a cui il poeta cesareo stesso si era ispirato:

Signor, perdona. Reo son io, se parlo,  
ma la mia colpa anche è maggior s'io taccio,  
che sacrilego fora il sacrificio.  
Ismene è Sposa, è mia Consorte, è Moglie.<sup>52</sup>

Poco importa ora misurare l'entità dei calchi dall'*Aristodemo* e dal *Demofonte* che Paradisi affastella nella propria tragedia: molto più rilevante è il discor-

<sup>51</sup> PARADISI 1768: 307-308.

<sup>52</sup> PARADISI 1768: 377.

so critico che si può articolare a partire dalle parole contenute nella premessa del poeta vignolese. Paradisi considera Metastasio il vero antidoto alla poesia barocca: guardando al modello del *Demofonte* è possibile, a suo dire, superare i difetti intrinseci di una tragedia seicentesca come l'*Aristodemo*.

Senza dubbio l'autore degli *Epitidi* aveva notato una rassomiglianza tra il libretto metastasiano e la tragedia di Dottori, ma non poteva in nessun modo supporre che il simbolo della nuova, riformata poesia arcadica, quel Metastasio che era stato maestro di buon gusto nell'arte drammaturgica, avesse tratto ispirazione da un testo così condizionato da quei secentismi che ogni buon letterato del secolo decimottavo sapeva di dover alacramente combattere, e quindi deduce che il poeta cesareo si sia rifatto direttamente alla fonte greca, Pausania, e che per pura coincidenza nel *Demofonte* ci siano passi che assomigliano all'*Aristodemo*: non ci sarebbero dunque tangenze dirette fra i due libretti, ma soltanto una fonte antica in comune.

Al di là delle questioni di gusto, che impedivano ai drammaturghi settecenteschi di riconoscere una matrice dottoriana nel testo di Metastasio – meglio che si ritenesse un plagio dei tragici francesi piuttosto che del teatro barocco italiano! – la maggiore differenza tra l'*Aristodemo* e il *Demofonte*, quella da cui procede la finale divaricazione delle due imprese drammaturgiche, che svoltano l'una verso una tragedia della serie delle «tragichissime»<sup>53</sup>, l'altra verso il lieto fine con cui non potevano non concludersi i drammi per musica viennesi, sta nel contesto politico d'approdo del testo. E su questo punto è bene, finalmente, trarre qualche conclusione.

## 5. Conclusioni

Dal punto di vista strettamente politico, assai più stringente, e in fondo determinante a livello di struttura dell'intreccio, appare il rapporto tra l'*Aristodemo* e il *Demofonte*, rispetto a quello che il libretto metastasiano intrattiene con l'*Inès*. Nel dare forma alla figura del sovrano che campeggia nel suo dramma, è evidente che Metastasio guardi alla tragedia di Dottori, riproponendo gli stessi nodi che erano centrali nella tragedia seicentesca, ma mettendoli al servizio di una prospettiva completamente diversa, quella dell'assolutismo illuminato della corte viennese.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Cfr. PICCOLOMINI 1575: 201

<sup>54</sup> Sull'assolutismo illuminato nell'opera metastasiana e in generale sul ruolo giocato dall'allievo di Gravina alla corte di Vienna rimangono ineludibili punti di partenza gli studi di JOLY 1976; SALA DI FELICE 1983; GIARRIZZO 1985.

Tanto nell'*Aristodemo* quanto nel *Demofonte* viene rappresentato il conflitto tra pubblico e privato che si consuma nella persona stessa del sovrano, uomo a tutti gli effetti con le proprie ambizioni e i propri affetti, ma anche ufficiale pubblico, il cui compito è quello di perseguire in prima istanza il bene e la felicità dei sudditi. In entrambi i casi i protagonisti sono posti di fronte alla medesima scelta: sacrificare il privato per il bene pubblico, oppure preservare i propri cari in virtù del ruolo di comando, anche a scapito del bene dei concittadini. Tra i due colui che sembra fare la scelta più giusta è senz'altro Aristodemo, il quale offre la figlia per ovviare alla fuga della vittima estratta dal sacerdote, mentre Demofonte sembra agire egoisticamente, garantendo dei benefici alle proprie figlie e condannando al sacrificio Dircea, figlia di quel Matusio che aveva osato contestare la sua parzialità nell'amministrazione del diritto.

Entrambi i comportamenti sono viziati dalle prerogative del sistema politico in cui i protagonisti sono calati. Demofonte agisce così perché è già re per diritto divino e nessuno può contestare legittimamente il suo comando; egli è l'emblema di un assolutismo cinquecentesco, di marca francese, forgiato sulle pagine dei *Six livres de la République* di Bodin, un assolutismo in cui il re è *legibus solutus*, al di sopra della legge, e può quindi decidere liberamente chi includere e chi risparmiare dal sorteggio. Al contrario Aristodemo vive in una Messenia in cui vige un sistema monarchico elettivo: il sovrano viene eletto dal popolo, e la sua offerta votiva non è determinata dal desiderio di favorire la comunità, ma dall'ambizione personale di salire al trono, conquistandosi con il suo estremo gesto non solo il titolo di salvatore della patria, ma il consenso che gli può assicurare il sostegno popolare. In entrambi i drammi i protagonisti mettono quindi al primo posto il proprio interesse personale, in forma più o meno mascherata a seconda di quanto il sistema politico in cui si trovano a vivere permette loro la dissimulazione dei propri veri desideri. Per questa ragione entrambe le vicende volgono inesorabilmente verso una fine tragica, ma se nell'*Aristodemo*, laddove gli Dei più volte inutilmente invocati restano lontani, la tragedia alla fine si compie, e nella maniera più tremenda possibile, nel *Demofonte* un classico *coup de théâtre* permette il lieto fine, che è ciò che un contesto monarchico d'approdo come quello della Vienna di Carlo VI giustifica e richiede.

Nel quadro della Vienna settecentesca la tragedia in senso stretto è bandita, sostituita da una teodicea che non soltanto premia i buoni, ma in virtù della bontà di uno solo, evangelicamente, perdona anche i peccati degli altri, i quali, ad ogni modo, si ravvedono sempre prima che cali il sipario. Nel *Demofonte* tanto il re eponimo, quanto il principe Timante, si macchiano di colpe gravi sulla dorsale del rapporto fra pubblico e privato che si è visto caratterizzare la sfera politica del libretto. Nessuno dei due è adatto a fungere da sovrano illuminato:

Demofonte mette in salvo proditoriamente le proprie figlie, danneggiando i sudditi in modo deliberato, e poi si spinge fino a condannare a morte il figlio ribellatosi a un ordine da lui imposto in qualità di re e non di padre. Timante mette in pericolo il futuro del regno agendo alle spalle del padre nel momento in cui sposa Dircea, assecondando degli affetti privati a cui gli altri eroi della galleria metastasiana, da Alessandro Magno all'imperatore Augusto, stoicamente rinunciano. A concedere il lieto fine non è soltanto l'intervento della rivelazione, un meccanico *deus ex machina*, che Dircea in realtà figlia di Demofonte e Timante è progenie di Matusio, ma la presenza di un buon sovrano *in pectore* come Cherinto, che alla fine si scopre essere l'erede legittimo e l'unico capace di mettere gli interessi dello stato davanti ai propri. Nonostante sia innamorato di Creusa, destinata al fratello dal padre, Cherinto rifiuta di uccidere il fratello, come gli chiedeva, sul modello della *Rodogune* di Corneille, la principessa offesa (I, 7), e poi si adopera per salvare Dircea e Timante, che pure gli è davanti nella linea di successione, e la cui morte favorirebbe la sua ascesa al trono.

Nell'*Aristodemo* di Dottori, laddove il contesto politico d'approdo non era quello della monarchia viennese, a cui il padovano aveva tentato invano di legarsi, ma quello assai più cupo e ideologicamente debole di una Repubblica di Venezia avvilita dall'andamento assai negativo della guerra di Candia, non c'è spazio per un erede al trono capace di meritare l'indulgenza del Cielo.

Per Metastasio, d'altra parte, la messa in scena di un sovrano così imperfetto come Demofonte alla corte asburgica non è operazione semplice, da compiersi senza precauzioni, e non basta l'introduzione di un erede buono a giustificare la rappresentazione di un monarca che fallisce nella somma aspirazione dell'imperatore austriaco, ossia quella di essere un buon padre. Si giustifica così l'introduzione della *Licenza*, che demarca specularmente, anche in funzione apologetica, le enormi differenze tra Demofonte e Carlo VI, a dimostrare che il lieto fine, in fondo, più che dalla presenza di Cherinto, è garantito proprio da quella dell'imperatore viennese:

Che le sventure, i falli,  
 le crudeltà, le violenze altrui  
 servano in dì sì grande  
 di spettacol festivo agli occhi tui,  
 non è strano, o signor. Gli opposti oggetti  
 rende più chiari il paragon. Distingue  
 meglio ciascun di noi  
 nel mal, che gli altri oppresse, il ben ch'ei gode:  
 e il ben che noi godiam, tutto è tua lode.  
 A morte una innocente  
 mandi il Trace inumano; ognun ripensa  
 alla giustizia tua. Frema e s'irriti

de' miseri al pregar; rammenta ognuno  
 la tua pietà. Barbaro sia col figlio;  
 ciascun qual sei conosce  
 tenero padre a noi. Qualunque eccesso  
 rappresentin le scene, in te ne scopre  
 la contraria virtù. L'ombra in tal guisa  
 ingegnoso pennello al chiaro alterna:  
 così artefice industrie,  
 qualor lucida gemma in oro accoglie,  
 fosco color le sottopone; e quella  
 presso al contrario suo splende più bella.<sup>55</sup>

### Riferimenti bibliografici

OSSERVAZIONI DI VARJ LETTERATI 1785

*Osservazioni di varj letterati sopra i drammi dell'abbate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1785, I

ARTEAGA 1783

Esteban A., *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, t. I, Bologna, Trenti, 1783.

BADINI 1768

Francesco B., *Bilancia di Pandolfo Scornabecco, nella quale si pesa la dottrina del dottor Vincenzio Martinazza*, Londra, Bingley, 1768

BONO GUARDIOLA 2000

María José B. G., *Una sátira filosófica: "Les philosophes à l'encan" del P. Juan Bautista Colomé*s, «Revista de historia moderna», 18, 1999-2000, pp. 411-430

BONO GUARDIOLA 2003

Juan Bautista Colomés, *Los filósofos en almoneda*, estudios preliminar y notas de María José B. G., Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003

BRUNELLI 1953

Pietro Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di Bruno B., vol. I, Milano, Mondadori, 1953

CALEPIO 2019

Pietro C., *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, edizione a cura di Enrico Zucchi, Bergamo, Sestante, 2019

CAPPEVAL 1754

N. de Caux de C., *Apologie du goût françois, relativement à l'opera. Poème avec un Discours apologetique*, Paris, s. e., 1754

CARUSO 2010

<sup>55</sup> METASTASIO 2003: 372.

- Carlo C., *Metastasio e il dramma antico*, «Dionysus ex machina», 1, 2010m pp. 152-185
- COLOMÉS 1781
- Juan Bautista C., *Agnese di Castro. Tragedia*, Livorno, Falorni, 1781
- COLOMÉS 1785
- Juan Bautista C., *Paragone fra il Demofonte di Metastasio e l'Inès di La Motte*, in *OSSERVAZIONI DI VARI LETTERATI*, 1785, pp. 174-202
- DAVOLI 1980
- Susi D., *Agostino Paradisi uomo di teatro*, in *Teatro a Reggio Emilia. I. Dal rinascimento alla rivoluzione francese*, a cura di Sergio Romagnoli ed Elvira Garbero, Firenze, Sansoni, 1980
- DOTTORI 2023
- Carlo de' Dottori, *Aristodemo. Biblioteca del Seminario di Padova*, codice 668, edizione critica e commento a cura di Enrico Zucchi, Milano, Ledizioni, 2023.
- DE LA MOTTE 1723
- Houdar D. L. M., *Inès de Castro. Tragédie*, Paris, Dupuis – Flahault, 1723
- EDESIMO 1735
- Evandro E. [Francesco Rosellini], *Considerazioni sopra il Demofonte dell'abate Metastasio scritte in una lettera da Evandro Edesimo ad un suo amico*, Venezia, Pavino, 1735
- GIARRIZZO 1985
- Giuseppe G., *L'ideologia di Metastasio tra cartesianesimo e illuminismo*, in *Metastasio* (Atti dei Convegni Lincei), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, pp. 43-77
- GIAZOTTO 1952
- Remo G., *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, Bocca, 1952
- JOLY 1976
- Jacques J., *Les fêtes théâtrales de Métastase à la Cour de Vienne (1731-1767)*, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1976
- JONÁŠOVÁ – VOLEK 2020
- Milada J. e Tomislav V. (a cura di), *Demofonte come soggetto per il dramma per musica: Johann Adolf Hasse ed altri compositori del Settecento*, Praga, Academia, 2020
- LA HARPE 1820
- Jean de L. H., *Œuvres*, t. XIII, *Correspondance littéraire*, Paris, Didot, 1820

LANCETTI 1836

Vincenzo L., *Pseudonimia, ovvero tavole alfabetiche de' nomi finti o supposti degli scrittori con la contrapposizione de' veri, ad uso de' bibliofili, degli amatori della storia letteraria e de' librai*, Milano, Pirola, 1836

MANGINI 1987

Giorgio M., *Le passioni, la virtù e la morale nella concezione tardo-settecentesca dell'opera metastasiana*, «Rivista italiana di musicologia», 22, 1987, pp. 114-144

MARTELLO 1963

Pier Jacopo M., *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963

MENICHELLI-BUTTINI 2012

Francesca M.-B., *Sources, literature and dramaturgy in Metastasio's and Leo's Demofonte (1741)*, «Studi Musicali. Nuova serie», 3/1, 2012, pp. 127-166

METASTASIO 1788

Pietro M., *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, t. XIV, Torino, Stamperia Reale, 1785

METASTASIO 2003

Pietro M., *Drammi per musica*, vol. II, *Il regno di Carlo VI (1730-1740)*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2003

NAPOLI SIGNORELLI 1790

Pietro N. S., *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Orsino, 1790, VI

PARADISI 1768

Agostino P., *Gli Eptidi. Tragedia*, in *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*, Modena, Soliani, 1768, III, pp. 303-398

PENNACCHIETTI 1915

Berenice P., *Studi metastasiani*, «Studi di letteratura italiana», 1915 (XI), pp. 155-174

PICCIONI 1927

Luigi P., *Beghe tra Piemontesi in Inghilterra*, in *Supplemento all'Annuario del Liceo-Ginnasio Vittorio Alfieri di Torino*, Torino, Tipografia Cooperativa, 1927

PICCOLOMINI 1575

Alessandro P., *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*, Vinegia, Guarisco, 1575

RICHELET 1750

Pietro Metastasio, *Quatre Tragédies-opera traduites en Française. Première partie*, traduit par César-Pierre R., Vienne, s.n, 1750

ROTHER 2004

Wolfgang R., *The beginning of higher education in political economy in Milan and Modena. Cesare Beccaria, Alfonso Longo, Agostino Paradisi*, «History of Universities», 2, 2004 (XIX), pp. 119-158

RUSO 1992

Paolo R., «*Lorsqu'on verra céder la force à la faiblesse*»: variazioni francesi sul Demofonte *metastasio*, «*Recercare*», 4, 1992, pp. 105-124

SALA DI FELICE 1983

Elena S., *Metastasio: ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 1983

SELMI 1998

Elisabetta S., *Introduzione*, in Pietro Metastasio, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, a cura di Elisabetta Selmi, Palermo, Novecento, 1998, pp. I-LXXIII

TAMASSIA 1988

Franco T., *Le idee di filosofia politica e giuridica di Agostino Paradisi*, in Maria Livia Fornaciari Davoli (a cura di), *Economisti emiliani fra il XVI e il XVIII secolo*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 172-259

VENTURELLI 2020

Piero V., *Alexandre Deleyre, Agostino Paradisi il Giovane e la polemica letteraria del 1765 sulla (presunta) decadenza dell'Italia*, «*Montesquieu.it*», 2020 (X), pp. 1-35

VIOLA 2001

Corrado V., *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001

ZUCCHI 2016

Enrico Z., *Sovrani temperanti e tiranni lascivi: allegorie della felicità pubblica e privata da Gravina a Metastasio*, in Elisabetta Selmi ed Enrico Zucchi (a cura di), *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, Bologna, I Libri di Emil, 2016, pp. 295-313

ZUCCHI 2019

Enrico Z., *European Network and National Identity: The Italian Journalism in the Early 18th Century from Il Giornale de' letterati d'Italia (1710-1740) to Il Gran giornale d'Europa (1725-1726)*, in Nicolas Detering, Clementina Marsico and Isabella Walser-Bürgler (edited by), *Contesting Europe: Comparative Perspectives on Early Modern Discourses of Europe (15th-18th Century)*, Leiden, Brill, 2019, pp. 347-363



**«Venti del mar della vita»:  
il teatro delle passioni in Metastasio e Cesarotti,  
passando per la Francia**

*Francesca Bianco*

Il Settecento «è una fase storica densa di suggestioni e di mutamenti nella concezione del mondo, è un'età innovativa per artefici e intellettuali che affidano al linguaggio delle arti il compito di rimodulare il senso dell'esistenza, a partire dall'analisi dei sentimenti».<sup>1</sup> All'interno di un contesto così complesso e ricco di determinanti cambiamenti storico-sociali, il teatro offre un prezioso contributo a una fase magmatica che ridefinisce i contorni del gusto,<sup>2</sup> dell'estetica e del ruolo stesso dell'arte teatrale, rivisitando i generi ma soprattutto ricodificando i sistemi teorici, posti a guida della drammaturgia. L'arco temporale definito dal XVIII secolo mantiene un indiscusso protagonismo in questo senso, poiché permette una contaminazione culturale di respiro internazionale e di profondità, capillarità ed entità pressoché inedite.

Al di là degli epocali cambiamenti sul piano politico, che pure impongono un peso molto rilevante all'interno di un simile quadro, a fare da cornice sono i grandi temi settecenteschi della *querelle des anciens et des modernes* e della traduzione, con il suo compito di mediazione culturale propriamente intesa oppure come conseguenza del *vertere*. Alla base di tale percorso, fondato su un costante dinamismo dialettico, che è anche la cifra dello spirito razionalista del momento, si pone l'ampia officina drammatica e melodrammatica del Settecento, con il compito di sottolineare lo sfasamento fra l'abbondanza di una produzione così imponente da diventare quasi simbolo socio-culturale del secolo stesso e la to-

<sup>1</sup> Cfr. ALBERTI 2016: 11 (*Premessa*).

<sup>2</sup> Per una prima, ampia panoramica estetico-filosofica riguardo al fenomeno, si vedano almeno BATTISTINI 2000; MORPURGO-TAGLIABUE 2002; e BATTISTINI 2014.

tale ridiscussione dei generi e dei loro fondamenti, ancora lontana dal giungere a una sistematizzazione finalizzata a costruire una minima solidità interna alle numerose direzioni del dibattito, che porteranno alla sostituzione del paradigma aristotelico con quello platonico-longiniano.<sup>3</sup> La pullulante trattatistica sul tema, censita da Enrico Mattioda, ma al cui studio hanno ampiamente contribuito anche Elisabetta Selmi ed Enrico Zucchi,<sup>4</sup> non lascia dubbi sulla fertilità di una riflessione corale, costituita sia da saggi pubblicati (poiché concepiti come interventi espliciti) sia da lavori privati, frutto di una lunga meditazione personale.

Fra i maggiori protagonisti di un tale scenario, Metastasio e Cesarotti rappresentano un binomio non inedito, ma certamente singolare: i due non avranno, infatti, mai occasione di incontrarsi, né esistono corrispondenze dirette nei rispettivi epistolari;<sup>5</sup> tuttavia, il poeta cesareo non può non costituire un importante termine di paragone estetico-ideologico per l'abate padovano, che quasi considera il suo melodramma come il vero prosecutore del teatro antico e non manca di farvi riferimento in alcuni carteggi, in particolare negli scambi con Van Goens e con Saverio Mattei (da cui recupera il concetto di continuità fra teatro antico e melodramma).<sup>6</sup> Da una parte, quindi, il drammaturgo dalla vena feconda, ideatore di una riforma che coinvolge parole e musica in un'unica armonia e la cui cantabilità del verso diventa il metro dell'espressività patetica dei personaggi, dall'altra l'abate e precettore padovano, abile mediatore nelle

<sup>3</sup> Cfr. MATTIODA 1994: 12 e la spiegazione più diffusa presente nel cap. V, *Paradigmi* (pp. 249-292).

<sup>4</sup> Cfr. MATTIODA 1994; METASTASIO 1998; MATTIODA 1999; ZUCCHI 2017.

<sup>5</sup> Per il materiale relativo alla corrispondenza del poeta cesareo non si può non rinviare al recentissimo progetto multimediale dell'Università di Genova, reperibile al link <<https://epistolariometastasio.unige.it/>> (10 luglio 2022). Quanto al padovano, dopo lunghe ricerche (FANTATO 2002; PIZZAMIGLIO 2002 e FANTATO-CHIANCONE 2010), si può ora fare riferimento a CESAROTTI 2022.

<sup>6</sup> Per un'analisi della conversazione scritta con il letterato olandese Michael Rijkloff van Goens, professore di Greco all'Università di Utrecht, si rinvia a CONTARINI 2011 e CONTARINI 2016. Le riflessioni che emergono dal carteggio con Saverio Mattei, soprattutto in direzione metastasiana, sono invece analizzate in BIANCO 2021. La triangolazione fra il poeta cesareo, l'abate padovano e il teatro è ricostruita in RANZINI 1998, *ad indicem* e in particolare il cap. dedicato (VI, *La "tragedia imperfetta": i tragici greci, Metastasio e Shakespeare*, pp. 135-156). L'idea che l'eredità della tragedia classica si fosse concretizzata nel teatro di Metastasio era nota a Cesarotti anche attraverso Voltaire, che nella sua *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, posta a prefazione della *Sémiramis*, tradotta poi dal padovano, così si esprime: «Où trouver un Spectacle qui nous donne une image de la scène Grècque? C'est peut-être dans vos Tragédies, nommées Opéra, que cette image subsiste. [...] Le récitatif Italien est précisément la mélopée des anciens [...]. Les chœurs [...] approchent d'autant plus des chœurs des anciens, qu'ils sont exprimés avec une musique différente du récitatif, comme le strophe, l'épode et l'antistrophe étoient chantées chez les Grecs tout autrement que la mélopée des scènes. Ajoutez à ces rassemblances que dans plusieurs tragédies-opéra du célèbre Abbé Metastasio, l'unité de lieu, d'action et de tems, sont observées» (VOLTAIRE 1756: 5-6).

vesti di traduttore e autorevole teorico di un palcoscenico per il quale non ha mai composto libretti in proprio, se non in rari casi,<sup>7</sup> ma che paradossalmente eredita comunque il testimone da Metastasio nell'alveo della librettistica europea di fine Settecento e di tanto Ottocento.

Questa sorta di "staffetta" si sostiene se ci si riferisce al fatto che nel momento in cui inizia a tramontare l'astro metastasiano sarà proprio Cesarotti, dopo la sua traduzione dell'*Ossian*, a influenzare con una decisa prepotenza il melodramma italiano. In questo senso, pur con le dovute cautele, si pensi, ad esempio, al caso di *Semiramide*: l'opera originale ideata da Metastasio (1729) conta svariate decine di riadattamenti sia nel libretto sia nella partitura fino al 1772, anno in cui l'abate padovano pubblica la sua traduzione della *Sémiramis* di Voltaire, riaccostandosi a un autore al quale, come si vedrà, aveva già affidato le sue prime prove di trasposizione letteraria e il primo approccio concreto al mondo letterario-teatrale.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Pochissimi sono, infatti, i testimoni di questa attività teatrale, fra i quali emerge un componimento d'occasione, *Il Genio dell'Adria. Canto panegirico dell'abate Melchior Cesarotti per l'esaltazione al Dogado del Serenissimo Principe Marco Foscarini* (1762). Il testo rivede la stampa una seconda volta, in CESAROTTI 1794 (a cura di Giuseppe Olivi e con dedica ad Antonio Marin Priuli) e successivamente in CESAROTTI 1799 musicata da Joseph Schuster, maestro della cappella di corte di Dresda e autore di numerose opere di successo in Italia e in Germania. Lo stesso tema del mito sapienziale dell'Adriatico viene nuovamente riproposto ne *L'Adria consolata* festa teatrale con musiche di Ferdinando Bertoni, composta per l'esaltazione dell'Imperatore Francesco II, signore di Venezia in seguito al trattato di Campoformio (CESAROTTI 1803) e ricompare infine, per la curatela di Giuseppe Barbieri, nella raccolta delle opere dell'abate padovano (CESAROTTI 1809: 65-89). Ricostruisce gran parte delle vicende del testo PUGGIONI 2012. Per i rapporti fra Cesarotti e la dimensione concreta del teatro, cfr. RANZINI 1998: 209-230 (cap. X, *Dalla scrittura alla messa in scena a teatro*). Diverso è invece il discorso per quanto riguarda la sensibilità melodrammatica del padovano, intesa in senso poetico: se la sua produzione si giova raramente di un risultato *ex novo*, allo stesso tempo tale *penchant* permane fermamente nella riflessione artistica dell'autore, il quale, già all'interno del grande laboratorio ossianico, consacra un intero poemetto a questa dimensione scenica, trasformando *Comala* in una vera e propria opera teatrale metricamente predisposta in direzione melodica, un «poemetto drammatico», secondo la definizione dello stesso Cesarotti. L'esperimento si assicura così una solida e lunga fortuna in campo operistico, aprendo la via al successo della materia ossianica sulla scena musicale. Sul celebre episodio si vedano le *Osservazioni* del traduttore al poemetto in questione in CESAROTTI 2018: 240-242 (vd. in particolare p. 240 dove Cesarotti definisce secondo la propria prospettiva il binomio tragedia-opera in musica: «La sua piccolezza non pregiudica alla regolarità. Si ravvisano in essa tutti i lineamenti e le proporzioni della tragedia. C'è il suo piccolo viluppo, i suoi colpi di teatro e la sua catastrofe inaspettata; gran varietà d'affetti, stile semplice e passionato: in somma questa poesia ha quelle virtù che si ammirano tanto nei Greci. Non pur Tespi, ma Eschilo avrebbe potuto compiacersi di questo saggio. Il coro e la varietà del metro la rende interamente somigliante ai melodrammi dei Greci. Adattata alla musica da un dotto maestro, e fregiata delle decorazioni convenienti, ella potrebbe essere un'opera d'un nuovo gusto e far grandissimo effetto anche ai tempi nostri»); sulla sua fortuna nella storia del melodramma, cfr. PIPERNO 2015. Per un inquadramento delle idee drammatiche dell'abate padovano si rinvia, invece, a CESAROTTI 1997.

<sup>8</sup> Oltre all'appena citata analisi di Paola Ranzini sugli approcci al mondo teatrale da parte di Cesarotti, si rinvia a GOLDIN FOLENA 1985: 190-229 in cui viene ricostruita interamente la storia

Un breve *excursus* fra i due lavori più significativi sul piano teorico composti dai due autori agevola l'indagine interna al processo di un mutamento delle categorie estetiche e di conseguenza del gusto ad esse sotteso, determinando una svolta priva di possibilità di ritorno. Tuttavia, pur riconoscendo la specifica originalità dei due letterati, questa non può essere disgiunta dal continuo confronto con la tradizione teatrale francese e con la trattatistica ad essa correlata, protagoniste dell'annosa *querelle* Orsi-Bouhours<sup>9</sup> e di una lunga riflessione sul teatro tragico d'oltralpe, radicato su un punto di partenza diverso rispetto al quadro italiano, poiché

Il teatro classico francese aveva trovato nell'ideologia della Corte – cioè in un codice d'onore fondato sulla fedeltà al sovrano e sull'eroismo – un succedaneo ai due fondamentali presupposti etico-religiosi della drammaturgia greca: immanenza di un Fato più forte degli uomini e degli dei; lealtà alla famiglia e alla *polis*. In questo senso, nella Parigi di Luigi XIII e di Luigi XIV era stato ancora possibile scrivere tragedie. Ma nessuno dei valori appena ricordati aveva più corso presso i dotti italiani, che nel primo Settecento si sforzavano di risuscitare la tragedia, stimolati per un verso dal generale clima di *revival* classicistico, ostacolati per un altro verso dalla formidabile concorrenza di altre, ben più accessibili forme di teatro, dalla commedia improvvisa all'opera in musica.<sup>10</sup>

In questo senso, quindi, diventa centrale la figura di Metastasio, simbolo del melodramma settecentesco italiano, ma anche teorico riflessivo e consapevole della necessità di una rivisitazione dei modelli antichi, e in particolare di quella che viene definita la «carta nautica» del panorama drammatico del secolo, ossia la *Poetica* di Aristotele. Il suo *Estratto sull'arte poetica di Aristotele*<sup>11</sup> è protagonista di una meditazione che accompagna per molti anni l'autore, tanto da diventare quasi l'opera di una carriera. La sua pubblicazione, nel 1783, rappresenta il punto di arrivo di un lavoro terminato dieci anni prima e iniziato nei primi anni '40: l'articolata riflessione si configura come un'aperta dichiarazione di antidogmatismo aristotelico, poiché fondata su una rilettura sostanziale del trattato greco, grazie soprattutto al filtro graviniano e cartesiano;<sup>12</sup> un percorso

di questo *topos* melodrammatico. A proposito dell'influenza cesarottiana nel mondo teatrale e musicale a cavallo fra i due secoli e per il pieno Ottocento cfr. GOLDIN FOLENA 2002 e GOLDIN FOLENA 2011.

<sup>9</sup> Ripercorre l'intera questione VIOLA 2001.

<sup>10</sup> Cfr. FIDO 1989: 11 (*Tragedie «antiche» senza fiato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*).

<sup>11</sup> Per il complesso percorso di composizione ed edizione dell'opera cfr. METASTASIO 1998, alla cui *Introduzione* di Elisabetta Selmi (ivi: I-LXXIII) si rinvia per la ricostruzione cronologica, filologica e ideologico-estetica che accompagna il commento al testo. La metafora della «carta nautica» è citata a p. VII.

<sup>12</sup> Delle presenze graviniane e cartesiane, nonché della profonda influenza di Caloprese, discute sempre Elisabetta Selmi, nella citata *Introduzione*.

volto a rimettere in discussione uno dei maggiori simboli del classicismo al fine di regolarizzare, proprio attraverso questa via, il genere del melodramma.

Alla luce dell'estetica sociale di una *bien-séance* sostanzialmente atragica,<sup>13</sup> quest'ultimo avverte la necessità di scandagliare analiticamente la dimensione che più lo caratterizza: le passioni e il loro controllo, inteso come temperato equilibrio dell'animo, poché

Son pur le umane passioni i necessari venti co' quali si naviga per questo mar della vita e, perché sien prosperi i viaggi, non convien già proporsi l'arte impossibile d'estinguerli, ma quella bensì di utilmente valersene, restringendo e allargando le vele, ora a questo ora a quello, a misura della loro giovevole e dannosa efficacia nel condurci al dritto cammino o nel deviarcene.<sup>14</sup>

A fianco dell'obiettivo di codificare il melodramma su base normativa classica, si pone quindi anche l'intento di conciliare un teatro di passioni con l'utilità civile, fine ultimo del piacere drammatico. Tali obiettivi, uniti all'esperienza di commento del testo aristotelico e di confronto con esso, inseriscono il poeta della corte di Vienna nel popolato filone dei chiosatori dell'opera greca e dei suoi rapporti con l'arte drammatica. In particolare è proprio nell'ambito dell'identificazione delle passioni che si fa serrata la polemica con André Dacier (1651-1722), traduttore e commentatore francese della *Poetica* e frequente bersaglio di critica nell'*Estratto*,<sup>15</sup> soprattutto in merito alle considerazioni relative alla categoria del "terrore". A questo proposito è notevole nel Settecento il rifiuto

<sup>13</sup> Si apre qui il tema del lungo percorso che dalla fine del Seicento accompagna per tutto il secolo successivo la riflessione relativa all'emotività esposta sulla scena teatrale: inizialmente considerata come una sfera troppo intima e percepita come un segno di debolezza, in seguito, lo *charme des larmes* si lascia scoprire nella sua accezione patetica e nella sua funzione edificante, pervadendo sempre più profondamente i gangli narrativi e psicologici delle *pièces*. La catarsi cristianizzata, sfumata nella carità di tipo cristiano, procede così verso un'articolazione secondo la quale il *movēre* assume un peso ormai molto maggiore rispetto al *delectare*, e se in questo modo i sentimenti suscitati non purgano il "terrore" e la "pietà", essi provocano, però, allo stesso tempo un'emozione intrinseca e piacevole in sé. La declinazione della "poetica delle lacrime" conquista, così, progressivamente una propria codifica attraverso vere e proprie *airs des larmes* e si articola in una pluralità di sfumature che dalla tragedia galante conduce al «genus grande aut vehemens» (Cicerone, *Orator*, V, 20), che ha il suo ambito d'elezione nel sublime longiniano, passando per la funzione benefica, morale e propriamente catartica delle lacrime stesse. Su questo processo cfr. PINTIAUX 2007 e HÉNIN 2007. In particolare, per quanto riguarda l'apporto di Metastasio relativamente alla funzione empatica delle lacrime, le quali, originandosi dall'attore arrivano a coinvolgere lo spettatore, dalla cui commozione si riconosce la vera riuscita dell'opera, cfr. SALA DI FELICE 1986, dove si discute di come azione, parola e sentimento – quest'ultimo bagnato dal tangibile turbamento dell'animo – costituiscano l'essenza omogenea delle opere del poeta cesareo. Per una panoramica generale sul tema nel Settecento, cfr. COUDREUSE 1999.

<sup>14</sup> METASTASIO 1998: 78.

<sup>15</sup> METASTASIO 1998: 78. Cfr. il commento di Elisabetta Selmi per l'individuazione e la contestualizzazione delle numerose figure d'oltralpe con cui dialoga il poeta cesareo, ci si limita qui a una breve sottolineatura del dialogo fra Metastasio e il commentatore francese della *Poetica*.

del suo eccesso, avvertito quasi come una colpa «perché sorpassa il limite tra rappresentazione teatrale e realtà: il confronto tra il piacere tragico e quello che si otterrebbe alla vista di un'azione terribile nella realtà, come le esecuzioni o i duelli gladiatori»,<sup>16</sup> non trova alcun appoggio in questo periodo in Italia. Tuttavia, forse proprio per tale stato di irrisolutezza, il 'terrore' rimane centrale nel trattato aristotelico, poiché alla base del meccanismo della catarsi, sostenuta, appunto, dal 'terrore' e dalla 'compassione':

La tragedia è dunque imitazione di una azione nobile e compiuta, avente grandezza, in un linguaggio adorno in modo specificamente diverso per ciascuna delle parti, di persone che agiscono e non per mezzo di narrazione, la quale per mezzo della pietà e del terrore finisce con l'effettuare la purificazione di cosiffatte passioni.<sup>17</sup>

Tra i passi più commentati in assoluto, il complesso concetto aristotelico rappresenta uno dei nodi maggiori della riflessione metastasiana e pervade i capitoli centrali dell'opera, dedicati proprio a una rielaborazione del sistema delle passioni in funzione della codificazione estetica del genere e dei suoi meccanismi interni di costruzione, finalizzati all'insegnamento morale, che, in ultima istanza, si concretizza nel piacere drammatico. Il principio oraziano del *miscere utile dulci*, rivisitato in direzione patetica, si pone alle fondamenta della meditazione sulle passioni; un ventaglio in origine binomico, che Dacier conferma coscienziosamente:

Mais la Tragédie n'en demeure pas là. En purgeant la terreur et la compassion, elle purge en même temps toutes les autres passions qui pourroient nous précipiter dans la même misère, car en étalant les fautes qui ont attiré sur ces malheureux les peines qu'ils souffrent, elles nous apprend à nous tenir sur nos gardes pour n'y tomber, et à purger et moderer la passion qui a été la seule cause de leur perte.<sup>18</sup>

Il concetto del binomio patetico è in origine ripreso dall'assunto originale, secondo cui è contemplata l'esistenza di due soli moti dell'animo. Il passo greco che definisce i meccanismi della catarsi è, infatti, così commentato dal francese: «Voilà donc le premier effet de la tragédie, elle purge la terreur et la compassion par elles-mêmes».<sup>19</sup> Ad essi (al 'terrore' e alla 'compassione') è demandata la responsabilità e la capacità di 'purgare' l'intera complessità dell'animo. Nei confronti di questo aspetto la reazione critica di Metastasio si rivolge in un primo tempo all'impossibilità di considerare uno spettro delle passioni così esiguo, in quanto per nulla fedele alla realtà dell'animo umano, e proprio per tale ragione

<sup>16</sup> MATTIODA 1994: 33.

<sup>17</sup> Cfr. *Poetica*, 6, 1449b 21-32 (ARISTOTELE 1981: 82).

<sup>18</sup> DACIER 1692: 79 (*Remarques sur le chapitre VI*). Si segnala che per tutte le citazioni dal francese è stata mantenuta l'ortografia originale.

<sup>19</sup> *Ibid.*

bisognoso di un ampliamento considerevole, in virtù di una profonda necessità di verosimiglianza, che rimane subordinata al fine ultimo della pratica teatrale, ossia l'ambito civile della «pubblica tranquillità»:<sup>20</sup>

Ma quello che meno d'ogni altra cosa intendo si è la ragione per cui le passioni del terrore e della compassione debbano essere i soli specifici rimedi in questa cura, e non tutti gli altri affetti umani da' quali le nostre azioni derivano. [...] Or, gli affetti nostri non si restringono al solo terrore ed alla sola compassione: l'ammirazione, la gloria, l'avversione, l'amicizia, l'amore, la gelosia, l'invidia, l'emulazione, l'avida ambizione degli acquisti, l'ansioso timor delle perdite, e mille e mille altri che si compongono dal concorso e dalla mistura di questi, son pure, anch'essi, fra quei venti che ci spingono ad operare e che conviene imparare a reggere, se si vuol procurar la nostra privata e la pubblica tranquillità.<sup>21</sup>

La concezione neo-stoica cristiana della catarsi, intesa come «purificazione delle passioni dagli eccessi, con il riequilibrio morale dell'emotività»,<sup>22</sup> è confutata attraverso il rifiuto di considerare il 'terrore' e la 'compassione' come unici responsabili dell'effetto catartico nel nome di una verosimiglianza che se da una parte può limitare la creatività dell'artista, dall'altra offre un ventaglio estremamente vasto di sfumature che ripercorrono tutta la complessità dell'animo

<sup>20</sup> Una discussione, quella sul "verosimile", che affonda le proprie radici nel dibattito cinquecentesco italiano e risale poi fino al Settecento francese, diventando forse la componente più responsabile del definitivo incrinarsi del modello tragico classico, sentito ormai come una sorta di astrazione intellettuale radicata sulla base dell'archetipo aristotelico (cfr. il cap. *Aporie del modello tragico* in LUCIANI 2016: 3-16). In un evolversi via via più consapevole della riflessione su questo tema nella seconda metà del secolo, si pensi, a titolo di esempio, a quanto contenuto in proposito nella *Préface* dello *Shakespeare traduit de l'anglois* di Pierre Le Tourneur. L'impresa editoriale, comparsa a Parigi fra il 1776 e il 1783, ma iniziata già nei primissimi anni '70, dedica un'ampia introduzione presentativa allo stile del Bardo, che riprende diffusamente le prefazioni dei curatori delle maggiori edizioni inglesi (ROWE 1709-1710, POPE 1725, THEOBALD 1733) e sottolinea l'efficacia e la potenza espressiva della non ottemperanza alle regole aristoteliche da parte del poeta inglese (BIANCO 2020). La dimensione del "verosimile" rappresenta un nodo fondamentale anche all'interno della riflessione cesarottiana: il professore patavino ne fa uno dei principi cardine della propria pratica traduttoria ponendolo a suo fondamento come uno di quegli aspetti in nome del quale è permesso forzare l'originale. Ne è un esempio, ancora una volta, l'esperienza legata alla traduzione del poemetto *Comala*, a proposito della quale il traduttore spiega le sue perplessità riguardo alla trama, appunto poco realistica, e illustra quindi le libertà assunte in ragione di ciò: «Questo luogo a dir vero è molto freddo e digiuno per esprimere il tumulto e 'l gruppo d'affetti che doveano allora agitar l'animo di Comala. Qui non si scorge né la sorpresa né il passaggio rapido e violento da un dolore estremo ad una eccessiva allegrezza, di cui la morte di Comala doveva esser la conseguenza. Quindi risulta un inconveniente ancora più grave, ed è che cotesta morte non è abbastanza preparata, e perciò la catastrofe ha più dello strano che del sorprendente, perché nell'espressioni antecedenti non c'è cosa che potesse farla prevedere al lettore, e perché sembra nata senza ragion sufficiente. Io ho procurato di supplire a questo difetto coll'aggiunger alcuni piccioli tratti espressivi della passione, i quali preparino alla catastrofe: ma ebbi cura nel tempo stesso di non dipartirmi dalla brevità e dalla maniera concisa di Ossian» (CESAROTTI 2018: 237-238).

<sup>21</sup> METASTASIO 1998: 78.

<sup>22</sup> Ivi: XXXI.

umano, spesso bilicato in meandri del cuore inquieti e poco nitidi. La creazione poetica metastasiana, nella sua convivenza e collaborazione con le esigenze del melodramma, ha dunque abbandonato l'*epos* delle passioni assolute ed esclusive per lasciarsi attrarre dai loro contorni molto più labili, sfumati e scomposti, lontani quindi dalla linea diretta che congiunge epica ed etica, e tipici invece di una psicologia più moderna, naturale e simile al vero.

Tuttavia, il ragionamento si spinge oltre: all'affiancamento alle principali componenti aristoteliche degli altri moti dell'animo, che ne definiscono la sua completezza, si aggiunge la volontà di dimostrare l'inutilità, o comunque la marginalità del "terrore", che non può essere centrale in un teatro di natura patetica finalizzato, invece, alla ricerca di un tranquillizzante equilibrio del cuore. Sulla propria contrarietà nei confronti dell'"orrido" e dello spaventoso, Metastasio insiste anche poco dopo:

Ma pure vuol costantemente Aristotile che il carattere orrido e funesto sia qualità essenziale ed impreteribile della tragedia, obbligata (secondo lui) a produrre per questo mezzo una specie di piacere a lei proprio; piacere che dee nascere dalla vista de' fisici altrui tormenti, cioè dai colpi, dalle ferite, dalle lacerazioni o da' recenti o vecchi, in pubblico esposti, cadaveri. Se vuol che questi ingredienti sien utili a purgarci, io non intendo per qual via lo conseguiscano, anzi, credo che per molti una tal medicina sia più insoffribile di qualunque infermità, e se ci consiglia a valercene, perché li creda efficaci a dilettarci, il consiglio ha gran bisogno d'esame.<sup>23</sup>

La riflessione tutta estetica sulla funzione del "terrore", che quindi inficia e quasi annulla uno dei precipitati più significativi della tragedia, ossia il piacere catartico e drammatico (che su di esso si fondano), rischiando di distruggere, in ultima analisi, l'obiettivo didattico civile, assume le forme di una confutazione nei confronti di quanto afferma invece Dacier:

Platon a fort bien prouvé dans le *Philebus* que toutes les passions donnent aux hommes un certain plaisir, et qu'elles sont toutes mêlées de douleur et de volupté; mais ce mélange est différent selon que celui qui vient de la colère et de la vengeance. Platon exprime ce mélange qui doit naître de la tragédie par *χαίροντες λλαωσι*, ils pleurent en riant. C'est donc ce plaisir qu'il faut chercher dans ce Poème. C'est le terrible et le pitoyable qui le donnent, et non pas le monstrueux et le surprenant.<sup>24</sup>

L'analisi metastasiana, al contrario, si radica quindi su una reinterpretazione sensistica ed emozionale del processo catartico, che il poeta cerca di ricreare secondo una linea più articolata (sul piano del numero delle passioni) e più moderata (in quanto a tipologia), secondo l'idea, quindi, di una cartesiana

<sup>23</sup> METASTASIO 1998: 79.

<sup>24</sup> DACIER 1692: 206 (*Remarques sur le chapitre XIV*)

«maîtrise des passions» profondamente introiettata. La marginalizzazione del ‘terrore’ all’interno del teatro patetico sfocia nella sua sostituzione con l’‘ammirazione’ della virtù, una categoria che nel 1651 Corneille, nella sua prefazione al suo *Nicomède*, inserisce a pieno titolo nell’alveo delle passioni tragiche,<sup>25</sup> ma al cui concetto si era vigorosamente opposto ancora una volta Dacier:

Mais ce n’est nullement le but de la Tragedie, de purger les passions par l’admiration, qui est une passion trop douce pour produire un si grand effet; elle n’employe que la crainte et la pitié, et laisse regner l’admiration dans le Poëme Epique, auquel elle est plus propre et plus necessaire, et où elle a plus de temps pour agir sur les habitudes et sur les mœurs.<sup>26</sup>

L’“ammirazione”, qui concepita come un tutt’uno di “ammirabile” e “mirabile” non ha quindi sufficiente nerbo per essere “tragediabile”, per dirla con Alfieri, ed è pertanto relegata al genere epico. Una posizione, quella del francese, che affonda le proprie radici all’interno del concetto aristotelico originario del termine. Tali considerazioni diventano però oggetto di un profondo dibattito nel Settecento e la passione dell’“ammirazione”, messa al primo posto fra i moti dell’animo dallo stesso Cartesio nel suo *Traité des passions de l’âme*, acquisisce un’importanza fondamentale, ma allo stesso tempo è oggetto di confusione per il suo altalenarsi fra l’essere intesa come “meraviglia epica” – secondo l’accezione più classica – e l’“ammirazione-meraviglia tragica-verisimile”, ormai proiettata verso il superamento del paradigma aristotelico.<sup>27</sup>

In aperto conflitto con la posizione filo-classicista di Dacier, il ragionamento metastasiano, invece, si struttura sulla validità di tale sostituzione, da una parte nel nome di una ricca articolazione su cui si fonda questa passione e dall’altra in virtù di una dimensione patetica tesa a una drammaturgia moderata, priva degli eccessi emotivi suscitati da continue scene terrificanti e dalla conseguente dubbia efficacia (sia sul piano dell’effetto catartico sia su quello dell’utilità civi-

<sup>25</sup> METASTASIO 1998: XXXVI e MATTIODA 1994: 49. Ma già l’ordine cartesiano l’aveva messa al primo posto fra le passioni, poiché da essa derivavano tutte le altre; tale gerarchia sussiste anche dal punto di vista figurativo: se si consultano le tavole di Le Brun in merito, l’*Admiration* rappresenta l’origine degli altri moti dell’animo, poiché essi si strutturano sulle alterazioni di questa espressione primaria («le visage [...] reçoit fort peu de changement en toutes ses parties; et s’il y en a, il n’est que dans l’élevation du sourcil: mais il aura les deux côtés égaux, et l’œil sera un peu plus ouvert qu’à l’ordinaire, et la prunelle également entre les deux paupieres et sans mouvement, attachés sur l’objet qui aura causé l’admiration. La bouche sera aussi entr’ouverte, mais elle paroitra sans aucune altération, non plus que tout le reste de toutes les autres parties du visage. Cette passion ne produit qu’une suspension de mouvement pour donner le temps à l’ame de déliberer sur ce qu’elle a à faire, et pour confider aver attention l’objet qui se presente à elle» (LE BRUN 1698: 1-2). Sulla profonda influenza dell’opera del pittore francese all’interno del dibattito estetico europeo si veda l’ancora valido studio di MONTAGU 1994.

<sup>26</sup> DACIER 1692: 142 (*Remarques sur le chapitre IX*).

<sup>27</sup> Ricostruisce la discussione sul tema MATTIODA 1994: 46-57.

le), che potrebbe così mettere a rischio il principio del *delectare et prodesse*, tra i fondativi del teatro stesso.

Parmi (come già di sopra più diffusamente si è detto) che l'ammirazione della virtù, rappresentata in mille diversissimi aspetti – come nell'amicizia, nella gratitudine, nell'amor della patria, nella costanza ne' disastri, nella generosità co' nemici ed in tante altre sue commendabili modificazioni –, e l'abborrimento, all'incontro, delle malvagie disposizioni del cuore umano, che fanno a quelle assai spesso impedimento e contrasto, parmi (dico) che siano tutti mezzi efficaci e lodevoli per dilettere, non meno che per giovare, senza condannar lo spettatore a dovere inorridire eternamente ed eternamente a compiangere.<sup>28</sup>

Il ragionamento si pone sulla linea generale di un'epoca *ancient régime* in cui l'ideale epico-eroico è abbandonato e sostituito da un'ideologia più rassicurante, tesa alla ricomposizione dei conflitti e a una teoria tragica ottimistica e consolatoria, che costituisce il corrispettivo teatrale e letterario dell'assolutismo illuminato.<sup>29</sup>

Su un piano molto simile, proprio relativamente all'"ammirazione", si pone Cesarotti, che nel 1762 pubblica un articolato volume contenente due *Ragionamenti* fondamentali: il *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* e il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*. I due studi sono preceduti da due traduzioni da Voltaire (*La morte di Cesare* e il *Maometto*), a loro volta introdotte da due rispettivi *Ragionamenti* ad esse dedicati.<sup>30</sup> L'intento della breve raccolta di scritti, pur essendo edita vent'anni prima dell'opera di Metastasio (la quale però era stata concepita nel decennio precedente rispetto alla pubblicazione cesarottiana), si iscrive in un'atmosfera e in una visione culturale molto diverse.

Qui l'"ammirazione", che nelle pagine del *Ragionamento* si concretizza su un piano intellettuale e non emozionale, si propone come la condizione stessa dell'insegnamento impartito dalla tragedia, poiché ad essa spetta il compito di ingenerare nello spettatore un messaggio morale; quest'ultimo è un obiettivo che, assieme al diletto (con il quale non di rado si identifica), rappresenta il fine più importante della tragedia stessa, che non può essere raggiunto dalla sola compassione. La realizzazione della finalità didattica, infatti, è possibile, secondo l'abate, solo se lo spettatore ammira le virtù del personaggio tragico,

<sup>28</sup> METASTASIO 1998: 121.

<sup>29</sup> MATTIODA 1994: 8.

<sup>30</sup> La struttura dell'opera, per quanto pertiene ai testi qui citati, è dunque la seguente: *Ragionamento sopra il Cesare*, *La morte di Cesare*, *Ragionamento sopra il Maometto*, *Il Maometto o sia Maometto Profeta*, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* e *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*. La raccolta accoglie anche altri scritti: per una sua descrizione completa si rinvia a CESAROTTI 2010: 61 (*Nota ai testi*).

il quale, in base alla nuova concezione tragica illuministica, deve presentare i tratti dell'uomo in generale, ossia privo di caratteristiche eccezionali.

Gli scritti pubblicati in questa raccolta propongono un antidogmatismo di ambito aristotelico, che anche in questo caso affonda le proprie radici ultime in Gravina e che si coordina qui con un quadro estetico in pieno mutamento, all'interno del quale si percepisce la modifica degli stessi modelli di riferimento. Va ricordato, infatti, che proprio in questo stesso periodo, il padovano sta già pienamente lavorando alla traduzione dell'*Ossian*, pubblicata nel 1763, e respira l'ambiente inglese presente a Venezia, dove si trovava come precettore (dal 1760 al 1767) presso la nobile famiglia del senatore Girolamo Grimani (1716-1780).

Se anche in questo volume uno dei bersagli polemici si identifica ancora una volta in Dacier, di cui Cesarotti aveva letto la traduzione della *Poetica*,<sup>31</sup> ora l'obiettivo non è più soltanto la confutazione critica di un'interpretazione ormai quasi sorpassata, bensì il rinnovamento del gusto poetico europeo partendo dalla poetica tragica classica.<sup>32</sup> Il binomio che inizia a delinarsi propone come nodi centrali la natura e la poesia, intesi come proiezione artistica del mito primitivistico europeo che si va codificando, secondo un orizzonte che però, pur originandosi dall'ambito teatrale, non vuole essere ad esso circoscritto.<sup>33</sup>

Il punto di riferimento diventa allora Voltaire, in questi anni entusiasta scopritore e mentore di Shakespeare (cui molto deve la sua *Mort de César*)<sup>34</sup> e fra i principali protagonisti in questo processo di rinnovamento in virtù della sua volontà di sottrarre il verso alle pretese della cantabilità. La scoperta della cultura inglese, avvenuta in parte direttamente dall'originale, se si pensa all'*Ossian*, e in parte attraverso la mediazione del filtro voltairiano, segna per Cesarotti una tappa determinante in direzione di una maggiore malleabilità e apertura dell'estetica tragica classicistica, che inizia così a considerare e ad assimilare il concetto di genio di natura e ad oltrepassare i limiti stessi del tragico ammetten-

<sup>31</sup> Ben lo dimostra RANZINI 1998: 87-110 (*Il Ragionamento sopra il diletto della tragedia e l'estetica classicistica*).

<sup>32</sup> Per un'approfondita disamina sulla nuova estetica cesarottiana, in particolare per quanto riguarda il *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, è indispensabile RANZINI 1998: 25-41 (*Il diletto tragico*).

<sup>33</sup> Il collegamento viaggia in automatico in direzione del cortocircuito Omero-Ossian, di cui Cesarotti si era reso padrino. Fra la vasta bibliografia sulla questione si scelgano almeno il già citato enciclopedico lavoro di Guido Baldassarri (CESAROTTI 2018) e BRUNI 2011.

<sup>34</sup> Sull'evoluzione del rapporto tra i due cfr. FAZIO 2020, che ricostruisce la vicenda. Riguardo al complicato dialogo fra il *Cesare* del poeta inglese e quello dipinto dall'abate di Ferney, si rinvia, per una prima panoramica di confronto, a LEFEVERE 1983. A chiudere il cerchio, si pone il versante cesarottiano, a proposito del quale è fondamentale PEROLINO 2014, per altro in buona parte incentrato sulla catarsi, dal padovano fino a Gravina. Si occupa della questione, contestualizzandola in un respiro più ampio, PIZZAMIGLIO 1985. Per gli attraversamenti relativi alla considerazione di Metastasio e Shakespeare si rinvia all'intervento di Jean-Louis Haquette, pubblicato in questa sede.

do il “terribile” e lo “spaventoso”, con il fine ultimo di riconquistare una forza e un’energia rinnovate all’interno della lingua stessa.

Nel sistema estetico tragico del padovano, sono infatti accolti quattro sentimenti fondamentali: la compassione, il terrore, l’interesse e l’ammirazione, di cui i primi due recuperati dalla speculazione aristotelica, mentre gli altri derivati rispettivamente dall’estetica sensistica e dalla riflessione corneilliana. Di alcune il professore padovano offre una definizione precisa, diventando per altro il primo a giungere a una distinzione consapevole fra le due categorie del “terrore” e dell’“orrore” e rivalutando il “terrore” come una componente del tutto fondamentale:<sup>35</sup>

La compassione è un dolore mitigato dalla moralità, per una disgrazia atroce, procacciata da un personaggio interessante a cagion di qualche imperfezione, di cui ci crediamo capaci.

Il terrore è un timore violento, ma mitigato dalla moralità, per cui lo spirito si concentra in sé stesso affine di premunirsi contro l’idea di un male atroce, ch’egli potrebbe tirarsi addosso per qualche colpa, o difetto.<sup>36</sup>

L’orrore è un fremito dell’anima, che tenta di respinger da sé la vista, o l’idea d’un fatto atroce, in cui l’eccesso del male non è temprato da venun bene, né compensato dalla moralità.

Quelle azioni dunque, in cui la disgrazia serve a punir le colpe, o le debolezze, sono compassionevoli insieme (riferendosi alla compassione particolarmente al paziente, il terrore all’agente, o all’azione istessa) ed in queste l’istruzione del fatto, correggendo intrinsecamente il dolore, e facendolo diventare una passione subordinata, mescolatasi con tutti i lenitivi esterni accennati dagli altri, trasformerà compiutamente il dolore nella natura del diletto predominante, e trarrà dagli occhi degli spettatori lagrime dolci e aggradevoli.<sup>37</sup>

Pur mantenendo fermi i tipici accorgimenti settecenteschi della moderazione patetica e dell’ideale didattico-morale, l’approccio alla gestione delle passioni in ambito teatrale si spinge quindi oltre i freni classicisti – per quanto allentati in Metastasio. Nella trattatistica tradizionale classico-razionalistica non vi è infatti traccia della distinzione fra “terrore” ed “orrore”, ma è proprio questo uno dei caratteri più innovativi della meditazione del padovano: la formazione

<sup>35</sup> Per una trattazione sui singoli sentimenti elencati si rinvia a RANZINI 1998: 43-61 (*I sentimenti tragici*).

<sup>36</sup> Si ricordi che Le Brun così aveva descritto tale passione: «le sourcil sera ancora plus froncé que dans la première action [le mépris], la prunelle au lieu d’être située au milieu de l’œil, sera située au bas, la bouche sera entr’ouverte, mais plus serrée par le milieu que per les coins qui doivent être comme retirés en arriere. Se formeront par cette action del plus aux jouë, la couleur du visage sera pâle, et les lèvres et les yeux un peu livides; et cette action a de la ressemblance à la fraieur» (cfr. LE BRUN 1698: 13). Va notato che il pittore francese nel suo scritto identifica il “terrore” con il termine *horreur*, mentre l’“orrore” è rappresentato dalla *frayeur* (per tale corrispondenza, cfr. MATTIODA 1994: 31).

<sup>37</sup> CESAROTTI 2010: 96 (*Ragionamento sopra il diletto della tragedia*). Per una prima riflessione cesarottiana sull’“ammirazione” vd. *infra*; per quanto riguarda l’“interesse” cfr. MATTIODA 1994: 44-48.

razionalistica, nella quale egli si identifica, viene infatti forzata a ricondurre, per quanto parzialmente, almeno il “terrore” nell’alveo della ragione, poiché per Cesarotti il messaggio tragico giunge a compimento solo se ricomposto all’interno della ragione stessa, benché per mezzo dei sentimenti (che però devono essere moderati). Solo l’“orrore”, quindi, viene momentaneamente escluso dalle passioni tragiche, poiché la ragione non può in alcun modo farvi fronte. E se l’“ammirazione” assume quasi la medesima funzionalità attribuitale nel saggio del poeta cesareo, il contesto in cui essa si inserisce è notevolmente cambiato:

Spettatore dell’altrui sciagure si sostituisce a’ suoi attori, e si mette nei loro casi. Compassiona le sventure dell’uomo virtuoso o amabile, ma la causa che le produsse lo chiama a sé, e concentrando col terrore il di lui spirito nel pericolo proprio, gli dà forze per sottrarsi a resistere all’esche e agli impeti di quelle passioni che potrebbero sedurlo e trarlo a mal fine. Il fatto reale non avrebbe permesso allo spettatore di coglier il frutto di questa grande istruzione, e l’angoscia avrebbe forse dominato sola nel di lui animo: ma presentata in lontananza di tempi, di luoghi, di relazioni dà campo alla riflessione di svilupparsi, e il diletto già tinto delle dolcezze dell’affetto, colpito dai tocchi dell’ammirazione, rinforzato dall’idee d’utilità può serpeggiar liberamente in mezzo al cordoglio, e sparso di care lagrime passar ben accolto nei recessi del cuore.<sup>38</sup>

Il “terrore”, fortemente marginalizzato in Metastasio,<sup>39</sup> è invece qui ammeso nel nome della finalità didattica ultima della rappresentazione teatrale, che però, in questo caso, si reifica anche in un intento educativo teso a un’estetica nuova,<sup>40</sup> la quale, a sua volta, si apre alla prospettiva antropologica nell’*Ossian*. Lavorando sulla distinzione fra “orrore” e “terrore”, il padovano reintegra quest’ultimo nella tragedia rendendolo l’anima stessa dell’opera e interpretandolo come la «capacità di sublimare l’orrore in adesione emotiva e insegnamento morale»,<sup>41</sup> da cui si origina il piacere tragico.

L’orrore prodotto da un personaggio, o da una parte dell’azione, se inserve alla compassione, al terrore, o all’ammirazione prodotta dal fondo del soggetto, non fa che l’azione cangi natura, e il diletto ancora prevale. Le azioni, in cui la compassione e il terrore è congiunta coll’ammirazione, o col diletto, sia per la fortezza dell’eroe, sia per la punizion de’ malvagi, e per la liberazione de’ buoni, sono visibilmente più dilettevoli che dolorose.<sup>42</sup>

<sup>38</sup> CESAROTTI 2010: 137-138 (*Ragionamento sopra il diletto della tragedia*).

<sup>39</sup> E pur tuttavia non completamente estraneo, come ben mostra in questa sede il suggestivo intervento di Enrico Zucchi.

<sup>40</sup> La campata analitica offerta dal professore padovano è in realtà molto più complicata e si incontra e scontra con le teorie filosofiche di Dubos, Fontenelle e Hume per tutto il *Ragionamento*. In particolare, sulla complessa oscillazione-identità fra “diletto” e “utile” come fine ultimo della tragedia, e per le incongruenze interne alla riflessione cesarottiana anche relativamente a questi concetti e alla stessa catarsi cfr. RANZINI 1998: 25-41.

<sup>41</sup> CESAROTTI 2010: 41 (*Introduzione*).

<sup>42</sup> Ivi: 152 (*Ragionamento sopra il diletto della tragedia*).

In questo senso il distacco del “terrore” dall’“orrore” necessita di uno stile sublime, che in un passaggio ulteriore permette la trasformazione dell’“orrore” in “terrore”.<sup>43</sup> La conclusione del lungo percorso dell’Arcadia sembra, dunque, ormai concretizzata (almeno sul piano teorico, viste le numerose concessioni in questo senso presenti nell’*Ossian*, anche in direzione melodrammatica – si pensi, ad esempio al poemetto *Comala* e al relativo carteggio con Saverio Mattei):<sup>44</sup> la tragedia assume così il ruolo di determinante banco di prova, teso a un rinnovamento antropologico ed estetico, in cui categorie come il “terrore”, anche da un punto di vista politico ormai prossimo, giocano un ruolo centrale, sottolineando la fase di slittamento dal paradigma poetico aristotelico a quello del “sublime”.

La progressione delle considerazioni sull’estetica teatrale da Metastasio a Cesarotti dimostra la centralità della loro riflessione all’interno di un quadro che dal contesto drammatico si espande poi agli ambiti retorico e poetologico, determinandone le premesse per i loro sviluppi successivi. In questo senso, allora, lo spostamento continuativo del quadro estetico e normativo dalla tradizione classica originaria verso i nuovi modelli, che ormai preludono all’incipiente “sublime” longiniano, inizia a dissodare il terreno verso un fine pedagogico-morale perseguito attraverso forme e strumenti tesi a una visione più affine alla natura (intesa anche come “natura umana”, soprattutto secondo la pluralità dei moti dell’animo invocata in suo nome da Metastasio) resa proprio per mezzo della scena. Vero protagonista diventa, allora, il palcoscenico e suo è il compito di *maîtriser les passions*, parafrasando l’originario significato cartesiano; la centralità dei moti dell’animo e della loro analisi, l’avvento della centralità del gesto come simbolo della passione, la riscoperta della danza e della pantomima proprio in questa direzione sono ormai prossimi,<sup>45</sup> così come iniziano a maturare i tempi per la grande scoperta del teatro shakespeariano.

<sup>43</sup> Ivi: 43 (*Introduzione*).

<sup>44</sup> Nel carteggio il padovano esprime un convinto apprezzamento nei confronti di Metastasio, ma allo stesso tempo gli muove alcune critiche in primo luogo nei confronti di ciò che considera come aspetti di innaturalità dei personaggi e successivamente riguardo allo stacco troppo sensibile fra recitativo e aria; un accorgimento, quest’ultimo, che però anche lo stesso Cesarotti applica ampiamente nella traduzione drammatica della sua *Comala*, sulla cui analisi attraverso il filtro filo-metastasio vertono le osservazioni di risposta di Mattei.

<sup>45</sup> Di grande interesse nella seconda parte del Settecento è proprio la rivalutazione della gestualità sulla scena e della fisicità corporea come simbolo delle diverse passioni; una dimensione di certo non sconosciuta ai decenni precedenti, ma che vede ora un approfondimento molto significativo. A ciò si aggiunge inoltre un cambiamento rivoluzionario nelle tecniche recitative, che si avviano progressivamente a pratiche sempre meno declamatorie e via via più inclini a una rappresentazione della naturalezza espressiva (*le jeu naturel*), sul quale si apre un ampio dibattito europeo. In questo senso uno degli inneschi più significativi di tale processo è rappresentato dal radicale cambiamento proposto sulla scena da David Garrick, non a caso fra i maggiori protagonisti della riscoperta del teatro shakespeariano (per chiudere il cerchio sulle passioni),

Non è un caso, infatti, che proprio un'allieva dell'abate padovano, la dogarressa Giustina Renier Michiel, nella sua *Prefazione* alla traduzione di tre drammi shakespeariani (i primi tre completi editi in sequenza: *Otello*, *Macbeth* e *Coriolano*, pubblicati a Venezia fra il 1798 e il 1801), al cui lavoro Cesarotti non era affatto estraneo,<sup>46</sup> affermi che

Shakespeare piace, e piacerà sempre sopra tutti gli Scrittori, come il Pittore della verità, e della Natura: egli sorprende per la magnificenza e fecondità della sua Poesia: egli istruisce, perché offre al Lettore uno specchio fedele della vita e de' costumi, e quadri veri dell'uomo in tutti gli stati, in tutti i movimenti, in tutte le situazioni della sua anima: egli interessa finalmente perché ha unito le due facoltà le più rare dell'invenzione, le due sorgenti principali dell'interesse drammatico, quella cioè di formar i caratteri, e quella d'imitar al naturale le passioni, e il loro linguaggio. I suoi caratteri sono il ritratto dell'umanità, tal quale ella si presenta in tutti i tempi, e in tutti i luoghi. I suoi Attori parlano, e agiscono per l'impulso delle passioni universali, le quali si fanno sentir in tutti i cuori; ciascheduno di essi è un originale che ha un'esistenza propria, come i reali individui della Società. [...]. Shakespeare si impadronisce di noi, ci muove, c'interessa anche nostro malgrado; e ciò nasce, perché egli non descrive, ma imita, e fa parlare le vere nostre passioni, le quali tutte obbediscono all'impero della sua penna.<sup>47</sup>

## Riferimenti bibliografici

ALBERTI 2016

Carmelo A., *Il teatro delle vere passioni. Le meraviglie dell'arte scenica tra Settecento e Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2016

ARISTOTELE 1981

Aristotele, *La Poetica*, introduzione, traduzione, parafrasi e note di Domenico Pesce, Milano, Rusconi, 1981

dopo il quale la recitazione non può più dirsi la stessa. Sono tutti aspetti e componenti del mondo teatrale che non possono essere disgiunti da una riflessione complessiva sul mutamento del gusto in atto, di cui la categoria del "terrore" rappresenta forse una delle tessere più esemplificative. Su questi temi si tengano presente almeno LUCIANI 2016: 101-139 (*Il gesto della passione*), che origina il proprio ragionamento dalle famose tavole seicentesche di Charles Le Brun, e MARIE 2019, lavoro dedicato proprio all'esperienza del celebre attore inglese.

<sup>46</sup> Poiché ridiscutere qui la linea molto accidentata che collega Cesarotti al drammaturgo inglese porterebbe inevitabilmente ad un allontanamento eccessivo rispetto al tema, si vedano in proposito almeno RANZINI 1998: 135-156 (*La «tragedia imperfetta»: i tragici greci, Metastasio e Shakespeare*) e BIANCO 2017.

<sup>47</sup> RENIER MICHIEL 1798, I: 11-12, 15 (*Prefazione della traduttrice*).

BATTISTINI 2000

Andrea B., *Tra estetica e gusto – La sensibilità pittorresca della linea serpentina*, in Andrea Battistini (a cura di), *Un europeo del Settecento: Aurelio de' Giorgi Bertola riminese* (Atti del Convegno internazionale di studi nel bicentenario della morte, Rimini, 10-12 dicembre 1998), Ravenna, Longo, 2000, pp. 1-26

BATTISTINI 2014

Andrea B., *Lo specchio e la lampada. Il paesaggio letterario settecentesco dal bello al sublime, passando per il pittorresco*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 2014 (III), pp. 293-311

BIANCO 2017

Francesca B., *Shakespeare: le traduzioni veneziane di Giustina Renier Michiel e Melchiorre Cesarotti*, in Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria di Iasio, Ester Pietrobon (a cura di), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica* (Atti del XIX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-11

BIANCO 2020

Francesca B., *Shakespeare in Italia «au tournant des Lumières». Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, presentazione di Guido Baldassarri, Padova, Padova University Press, 2020

BIANCO 2021

Francesca B., *Prima la musica o prima le parole? Il teatro metastasiano in Cesarotti e Casti*, in Simona Brunetti, Renzo Rabboni (a cura di), *Teatro e carteggi nel Sei-Settecento: da Aurelio Amalteo a Metastasio e oltre*, C.R.E.S., Verona, QuiEdit, 2021, pp. 105-118

BRUNI 2011

Arnaldo B., *Il Settecento e l'idea dell'antico da Ossian a Omero*, in Andrea Battistini, Claudio Griggio, Renzo Rabboni (a cura di), *La Repubblica delle Lettere, il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI* (Atti del Congresso internazionale, Udine, 8-10 aprile 2010), Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 9-18

CESAROTTI 1809

Melchiorre C., *Poesie originali*, Firenze, Presso Molini, Landi e Comp., 1809

CESAROTTI 1811

Melchiorre C., *Epistolario*, Firenze, Molini-Landi e Comp., 1811

CESAROTTI 1997

Melchiorre C., *Dramaturgia universale antica e moderna*, a cura di Paola Ranzini, Roma, Bulzoni, 1997

CESAROTTI 2010

Melchiorre C., *Sulla tragedia e sulla poesia*, a cura di Fabio Finotti, Venezia, Marsilio, 2010

CESAROTTI 2018

Melchiorre C., *Poesie di Ossian antico poeta celtico, secondo l'edizione di Pisa, 1801*, a cura di Guido Baldassarri, Milano, Mursia, 2018

CESAROTTI 2022

Melchiorre C., *Epistolario*, a cura di Claudio Chiancone e Michela Fantato, Milano, Angeli, 2022, 2 voll.

CONTARINI 2011

Silvia C., *Cesarotti e van Goens. Un carteggio europeo*, in Andrea Battistini, Claudio Griggio, Renzo Rabboni (a cura di), *La Repubblica delle Lettere, il Settecento italiano e la scuola del XXI secolo* (Atti del congresso internazionale, Udine, 8-10 aprile 2010), Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011, pp. 51-62

CONTARINI 2016

Silvia C., *Il fantasma dell'«Ossian»: in margine all'edizione del carteggio Cesarotti-van Goens*, in Guido Baldassarri, Valeria di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon (a cura di), *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo* (Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Padova, 10-13 settembre 2014), Roma, Adi, 2016, pp. 1-9

COUDREUSE 1999

Anne C., *Le goût des larmes au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999

DACIER 1692

André D., *La Poétique d'Aristote traduite en françois avec des remarques*, Paris, chez Claude Barbin, 1692

FANTATO 2002

Michela F., *Sull'epistolario 'veneto' di Melchiorre Cesarotti*, in Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti* (Atti del convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001), Milano, Cisalpino, 2002, I, pp. 80-114

FANTATO-CHIANCONE 2010

Michela F., Claudio C., «All'arrivo di una mia lettera tutti sono avidi di sentirla»: *Passato e futuro dell'epistolario di Cesarotti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 617, 2010 (CLXXXVII), pp. 108-117

FAZIO 2020

Mara F., *Voltaire contro Shakespeare*, Bari, Laterza, 2020

FIDO 1989

Franco F., *Le muse perdute e ritrovate*, Firenze Vallecchi, 1989

GOLDIN FOLENA 1985

Daniela G. F., *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino,

Einaudi, 1985

GOLDIN FOLENA 2002

Daniela G. F., *Cesarotti, la traduzione e il melodramma*, in Gennaro Barbarisi, Giulio Carnazzi (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti* (Atti del convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001), Milano, Cisalpino, 2002, I, pp. 343-368

GOLDIN FOLENA 2011

Daniela G. F., *Traduttori e traduzione in Europa e nel Veneto tra Sette e Ottocento*, in Helmut Meter, Furio Brugnolo (a cura di), *Vie lombarde e venete. Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, Berlino-Boston, De Gruyter, 2011, pp. 135-154

HÉNIN 2007

Emmanuelle H., *Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une catharsis galante*, «Littératures classiques», 62/I, 2007, pp. 223-244

LE BRUN 1698

Charles L., *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, De Lorme, Paris, Picart, 1698

LEFEVERE 1983

André L., *Voltaire, Shakespeare, Jules César et la traduction*, «Équivalences», 14/II-III, 1983, pp. 19-28

LUCIANI 2016

Paola L., «*Tutta la vita è mar*». *Metastasio e le passioni*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016

MARIE 2019

Laurence M., *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne université presses, 2019

MATTIODA 1994

Enrico M., *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994

MATTIODA 1999

Enrico M., *Tragedie del Settecento*, Modena, Mucchi, 1999, 2 voll.

METASTASIO 1998

Pietro M., *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, a cura di Elisabetta Selmi, Palermo, Novecento, 1998

MONTAGU 1994

Jennifer M., *The expression of the passion. The origin and influence of Charles Le Brun's «Conférence sur l'expression générale et particulière»*, Yale, Yale University Press, 1994

MORPURGO-TAGLIABUE 2002

- Guido M. T., *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, a cura di Luigi Russo e Giuseppe Sertoli, Palermo, Centro internazionale Studi di Estetica, 2002
- PEROLINO 2014
- Ugo P., *La Morte di Cesare, ovvero l'anti-Edipo. Osservazioni critiche su Cesarotti e il diletto della tragedia*, «OBLIO», 3, 2014 (IV), pp. 64-77
- PINTIAUX 2007
- Benjamin P., *Rhétorique et fonction du langage des larmes dans l'opéra français du XVIII<sup>e</sup> siècle: l'exemple du Jephté de Montéclair*, «Littératures classiques», 62/I, 2007 pp. 173-188
- PIPERNO 2015
- Franco P., *Cesarotti all'opera: appunti sulla librettistica ossianica*, «Studi (e testi) italiani. Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo», 2, 2015 (XXXVI), pp. 137-159
- PIZZAMIGLIO 1985
- Gilberto P., *Melchiorre Cesarotti: teoria e pratica della tragedia tra Voltaire e Alfieri*, in Christian Bec, Irène Mamczarz (sous la direction de), *Le théâtre italien et l'Europe (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)* (Actes du 2<sup>e</sup> Congrès International, Paris-Fontainebleau, 14-17 octobre 1982), Firenze, Olschki, 1985, pp. 33-51
- PIZZAMIGLIO 2002
- Gilberto P., *Per l'Epistolario di Melchiorre Cesarotti*, in Gennaro Barbarisi, Giulio Carnazzi (a cura di) *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti* (Atti del convegno di Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001), Milano, Cisalpino, 2002, I, pp. 71-79
- PUGGIONI 2012
- Salvatore P., *Melchiorre Cesarotti e il mito adriatico*, «Adriatico. Rivista di cultura tra le due sponde», 1-2, 2012, pp. 57-74
- RANZINI 1998
- Paola R., *Verso la poetica del sublime: l'estetica «tragica» di Melchiorre Cesarotti*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 1998
- RENIER MICHIEL 1798
- Giustina R. M., *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una dama veneta*, Venezia, Eredi Costantini, 1798
- SALA DI FELICE 1986
- Elena S. D. F., *Il desiderio della parola e il piacere delle lacrime nel melodramma metastasiano*, in Maria Teresa Muraro (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale*, premessa di Gianfranco Folena, Firenze, Leo S. Olschki, 1986, pp. 39-97
- VIOLA 2001
- Corrado V., *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001

VOLTAIRE 1756

Voltaire [François-Marie Arouet], *Dissertation sur la Tragédie ancienne et moderne*, in *Ouvrages dramatiques avec les pièces relatives à chacun*, 4 tt., in *Collection complete des Œuvres de Mr. de Voltaire*, III, première édition, s. l., s. n., 1756, pp. 1-32

ZUCCHI 2017

Enrico Z., *Il tiranno e il dilettante: La Dissertazione epistolare di Pietro Calepio sopra la Merope di Scipione Maffei e la critica teatrale del primo Settecento*, C. R. E. S., Verona, QuiEdit, 2017

**Parte seconda**  
**Metastasio in Francia**



## Il giudizio dei francesi su Metastasio nella *Dissertazione* di Calzabigi

Paola Luciani

La *Dissertazione su le poesie drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio*, premessa da Ranieri Calzabigi all'edizione Quillau delle opere del poeta nel 1755, se letta dalla prospettiva del pregiudizio nazionale, così forte al tempo specie in ambito teatrale, offre qualche indicazione circa la ricezione e, indirettamente, l'effettiva conoscenza della sua produzione drammatica. Oggetto di numerosi interventi critici, la *Dissertazione* è stata considerata soprattutto alla luce del rapporto biografico tra il poeta di corte, già anziano ed acclamato, ed il più giovane futuro astro della riforma dell'opera in musica, trasformatosi in seguito da apologeta in avversario. Opportunamente in un recente saggio Lucio Tufano sottolinea nella *Dissertazione* i suggerimenti dati da Metastasio a Calzabigi e in qualche modo rimasti latenti anche negli anni successivi;<sup>1</sup> altri studi si sono soffermati sul sostegno all'impresa editoriale da parte del poeta, già deluso dallo scempio testuale dei suoi drammi e desideroso di un riconoscimento in terra di Francia.<sup>2</sup> La puntigliosa difesa della drammaturgia di Metastasio da parte del prefatore è, oltre questi dati, anche un segnale esplicito di diffidenze che si intendono dissipare, benché talvolta Calzabigi paia accettare alcune critiche per così dire a doppio taglio, altresì denuncia un ambiente non proprio benevolo nei confronti del poeta. Prima di rintracciare nella *Dissertazione* qualche indizio in proposito, può essere opportuno ricordare come Goldoni, allorché pochi anni dopo giunge a Parigi, si trovi a fronteggiare di persona una situazione simile. Entrambi gli autori mettono in discussione i cardini della consolidata poetica teatrale francese, ciascuno all'interno di generi particolarmente in crisi in quegli anni, la commedia di tradizione molieresca e la *tragédie lyrique*. Innescato dalla

<sup>1</sup> TUFANO 2020: 71-90.

<sup>2</sup> CHEGAI 1998: *passim*.

*querelle des bouffons* nel 1752, il confronto/scontro tra le “sorelle rivali” trova in Metastasio, e successivamente in Goldoni, un’occasione imperdibile.

Si ricordino alcuni fatti immediatamente precedenti la *Dissertazione*: nel 1754 Rameau, ormai settantenne, nelle *Observations sur notre instinct pour la Musique, et sur son principe* ribatte alla *Lettre sur la musique française* di Rousseau apparsa nel novembre del 1753, ma ristampata di nuovo nel 1754, tornando indirettamente sulla *comparaison* Francia-Italia. L’analisi del celebre recitativo di Armide nell’opera omonima di Lully in risposta a Rousseau assume infatti anche questo significato. Oltre il profluvio di interventi suscitati dalla presenza a Parigi della *troupe* di Bambini, va osservato come il 1754 sia un anno in cui risultano particolarmente numerose le riprese di opere di Rameau, ben otto tra la *ville* e la *cour*, ivi compresa *Platée*, che è del 1745, messa in scena come risposta al modello dell’opera buffa.<sup>3</sup> Infine, sempre nel 1754 compaiono due scritti, dove il parallelo tra le due nazioni viene formulato in termini per niente conciliativi nel ribadire il primato dell’opera francese su quella italiana: *Les Réflexions d’un patriote sur l’opéra françois et sur l’opéra italien, qui présentent le parallèle du goût de deux nations dans les beaux-arts* di Rochemont e *La Dance ancienne et moderne ou Traité de la dance* di Louis de Cahusac. Testi in cui si menziona, sia pure cursoriamente, Metastasio. La *querelle* pare configurarsi non soltanto come una disputa tra musica italiana e musica francese, ma anche come una riedizione del contrasto tra *anciens* e *modernes*, di cui è spia il lemma *parallèle*, contrasto nel quale Metastasio viene coinvolto senza volerlo e di cui dai lidi viennesi probabilmente non si rende conto a pieno.<sup>4</sup> Alla luce di questa sequenza la *Dissertazione* di Calzabigi può essere inserita nella *querelle*, sia pure come tessera di un mosaico il cui disegno generale appare sfumato. In realtà, come si cercherà di vedere, il confronto non dichiarato, ma continuamente presente nello sviluppo del discorso, tra *tragédie lyrique* e opera italiana nonché quello più marcato tra tragedia e opera rimandano ad un dibattito all’interno del quale la drammaturgia di Metastasio assume talvolta una funzione strumentale.

Fin dalle prime pagine Calzabigi enuncia quale scopo della sua edizione di Metastasio «far conoscere agli stranieri», con tutta evidenza i francesi presso i quali i testi vengono pubblicati, che i suoi drammi sono «vere, perfette e preziose tragedie»<sup>5</sup>. Proprio questo punto, che suona come un sincero elogio del poeta contro i suoi detrattori e che verrà ribadito via via nel corso della trattazione, si rivela rischioso, perché considerare poesia tragica quella di Metastasio implica per un pubblico francese ritenerla impropria ad essere messa in musica. Collocato tra gli imitatori dei tragici francesi, Metastasio è più adatto ad esse-

<sup>3</sup> BOUSSOU 2005: 25-41.

<sup>4</sup> CHEGAI 2005: 228-250.

<sup>5</sup> CALZABIGI 1994, I: 24.

re declamato che cantato: «le dialogue de Métastase est écrit comme celui de toutes les tragédies françaises et italiennes», dichiara Rochemont.<sup>6</sup> A sua volta Louis de Cahusac, librettista di Rameau e autore di testi di grande fortuna esemplati sul modello di Quinault, nel suo *Traité de la danse* è fortemente critico nei confronti di Metastasio sul piano dei contenuti, non adatti a quello che viene ritenuto il modello esemplare dell'opera francese, dove la favola mitologica o magica e il *ballet* sono elementi imprescindibili. Ritenerne i drammi di Metastasio delle tragedie comporta una subalternità alla Francia preliminare ad ogni discussione, mentre l'opera italiana per la sua caotica irregolarità viene definita «un mélange du théâtre des Grecs, de la tragédie française et des rapsodies des tems gothiques»<sup>7</sup>. Non è un caso, a nostro avviso, che Calzabigi avvii le sue considerazioni a partire dalle *mœurs*, che tanto rilievo assumono nell'*Art poétique* di Boileau, dove al Canto III, vv. 123-124 si enuncia la regola: «mais la scène demande une exacte raison, / l'étroite bienséance y veut être gardée». Tra tutti i drammi di Metastasio viene proposto quale primo esempio *Achille in Sciro*: la conformità dell'Achille metastasiano al *prepon* è una risposta ai censori del personaggio storico rispetto a quello d'invenzione nell'azione dell'opera italiana. Oltre l'inevitabile rinvio a Boileau, che chiede un eroe non privo di «faiblesses», la discussione intorno ad Achille induce il raffronto con Racine, raffronto esplicitamente destinato a «disingannar coloro che reputano inferiore il nostro Poeta».<sup>8</sup> A conti fatti, per l'autore della *Dissertazione* l'Achille raciniano non è né amante né eroe guerriero. Pungente anche la citazione della serie aggettivale dell'*Ars poetica* di Orazio al verso 121 circa un Achille «impiger», «iracundus», «inexorabilis», «acer» che non ha nulla a che vedere con il «sillogizzare» del personaggio in Racine, allorquando all'Atto III. sc. 6 dialoga con Ifigenia sul rispetto dovuto ad Agamennone in quanto sovrano. Calzabigi esalta altresì, e qui va oltre il canone classicista, una qualità specifica dei drammi di Metastasio, ovverosia la mischianza di affetti, sia in figure storiche come Temistocle e Tito che in personaggi d'invenzione come Artabano e Megacle. Questa considerazione smentisce, ancora per via indiretta, quanti, come Rochemont e Cahusac, considerano tragedie di soggetto storico i drammi per musica di Metastasio. Si veda, ad esempio, la citazione dall'Atto I. sc.1 di *Temistocle*, dove il «mescuglio» è allegato come cifra della grandezza tragica del personaggio contro la diffidenza dei francesi, difensori sul piano teorico di un contrasto binario, l'amore per la patria ateniese e l'odio verso di essa una volta cacciato dalla città, in luogo delle sottigliezze analitiche da autentico esploratore delle *mœurs*:

<sup>6</sup> ROCHEMONT 1754: 13.

<sup>7</sup> CAHUSAC 1754, III: 62.

<sup>8</sup> CALZABIGI 1994, I: 42.

[...] L'odio che ammiri  
 è de' gran benefici  
 la mercè più frequente. Odia l'ingrato,  
 e assai ve n'ha, del beneficio il peso  
 nel suo benefattor; ma l'altro in lui  
 ama all'incontro i benefici sui.  
 Perciò diversi siamo:  
 quindi m'odia la patria e quindi io l'amo.<sup>9</sup>

Se un modello francese forte è attivo in Metastasio è infatti quello dei moralisti; ancora una citazione, l'aria che conclude la scena terza del primo Atto, dove all'inizio della seconda quartina il termine «scuola» si impone con l'evidenza pedagogica che la tradizione le ha consegnato:

Al furor d'avversa sorte  
 più non palpita e non teme  
 chi s'avvezza allor che freme  
 il suo volto a sostener.  
 Scuola son d'un'alma forte  
 l'ire sue le più funeste,  
 come nemi e le tempeste  
 son la scuola del nocchier.<sup>10</sup>

Alla fine dell'esposizione successiva circa il nobile carattere di Tito, Calzabigi giustifica lo spazio accordato al costume alla luce della sua importanza come «la parte più essenziale della Tragedia». La tragedia è infatti, occorre ribadirlo, il vero nodo della contesa: imitata dai francesi, essa è inadatta al teatro musicale, affermano all'unisono Rochemont e Cahusac; sottratta all'accusa di imitazione, essa costituisce la specificità e la grandezza dell'opera seria italiana, sostiene a *contrario* Calzabigi. Quest'ultimo però sviluppa le proprie riflessioni dall'interno del dibattito che si svolge a Parigi, consapevole della necessità di innovare la forma del dramma di Metastasio con il recupero di elementi favolistici e mitici come accadrà con la sua riforma. Nel 1755 Calzabigi è a Parigi da ormai un triennio e il filo che intesse la *Dissertazione* guarda all'orizzonte francese ed alle sue attese, senza dimenticare l'importanza della corte asburgica quale palcoscenico privilegiato. Parigino o viennese, è un orizzonte internazionale quello dove Calzabigi intende farsi largo e il più celebrato poeta italiano del momento può esserne un opportuno, anche se inconsapevole, mediatore.

Dopo quella dei costumi, la questione dell'imitazione, ripetutamente allegata dai lettori di Metastasio in Francia, provoca una certa «vivacità» di risposta in Calzabigi con il riconoscimento della originalità non nel contenuto ma nel modo di rappresentarlo: di qui il confronto tra *Athalie* e *Gioas*, entrambi ispirati

<sup>9</sup> Ivi: 48.

<sup>10</sup> Ivi: 49.

alle Scritture. Le pagine ad esso dedicate, ed estese alle azioni sacre, esaltano un moderno meraviglioso cristiano e lo contrappongono a quello fantastico della *tragédie lyrique*. Sull'imitazione, del resto, molte lettere di Metastasio parlano chiaro laddove indicano per un autore la necessità di nutrirsi dei grandi maestri del passato, anche in questo caso in stretta sintonia con Goldoni. Terzo punto è quello della «condotta», nella cui disamina si prendono le distanze dalla *fable* dei francesi e si procede al canonico *parallèle* tra i due modelli drammaturgico-musicali. Contro Rousseau, Rameau nelle *Observations* sopra menzionate rianima il valore musicale e poetico della *tragédie lyrique*, senza però entrare nel merito dell'argomento storico,<sup>11</sup> che invece Cahusac ritiene il limite intrinseco dei drammi di Metastasio:

Ce poète [...] a abandonné la fable et n'a puisé ses fonds que dans l'histoire. Ce sont donc les personnages les plus graves, les plus sérieux, et si on ose le dire, les moins chantans de l'antiquité, les Titus, les Alexandres, les Didons, les Cyrus etc. qui executent sur les théâtres d'Italie non seulement ce chant simple des Grecs; mais encore ces morceaux forts de composition, que les Italiens appellent Aria, presque toujours agréables, quelquefois même ravissans et sublimes. Le charme d'un pareil chant fait oublier apparemment ce défaut enorme de bienséance.<sup>12</sup>

Il giudizio è accompagnato da più maliziose annotazioni: la prima dichiara che la Francia possiede già un suo genere storico, la tragedia, che invece manca agli italiani i quali se la vanno a cercare nientemeno che nell'opera in musica: «Nous avons deux grands genres. Les Italiens n'en ont qu'un. Cette observation est décisive, et l'argument qu'elle fournit est sans réplique».<sup>13</sup> La seconda riguarda una quasi connaturata incapacità degli italiani di rispettare le regole, come nell'*Aminta* e nel *Pastor fido*, nei quali «[...] rien n'est plus aimable que leurs détails. Rien n'est moins théâtral que leur ensemble».<sup>14</sup> Del resto, da una prospettiva opposta, era giunto a tali conclusioni anche Charles de Brosses nelle sue *Lettres familières*, ignote al momento in quanto pubblicate postume nel 1836, ma scritte negli anni 1739 e 1740:

Pour les tragédies en forme d'opéras, ils [les Italiens] ont un excellent auteur actuellement vivant, l'abbé Métastase, dont les pièces pleines d'esprit, de situation, de coups de théâtre et d'intérêt, feroient sans doute un grand effet si on les jouoit en simples tragédies déclamées, laissant à part tout le petit appareil d'ariettes et d'opéra, qu'il seroit facile d'en retrancher.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> RAMEAU [1754] 1967-1972, III: XXX.

<sup>12</sup> CAHUSAC 1754, III: 60.

<sup>13</sup> Ivi: 70.

<sup>14</sup> Ivi: 61.

<sup>15</sup> BROSSES 1991, II: 984; ROUVIÈRE 2008: 19.

A sua volta Rousseau, nella *Lettre sur l'opéra italien et français* (1744, 1745), al tempo inedita e scritta in una stagione ancora filoramista, censura il fatto che Cesare, Catone e Temistocle affliggano la scena italiana violando ogni *bien-séance*. Si tratta di un argomento già sviscerato dai censori italiani dell'opera in musica premetastasiana: basti pensare alle ironie di Muratori in *Della perfetta poesia italiana* (1706) intorno all'inverosimiglianza dei personaggi storici che cantano.<sup>16</sup> La conclusione di Rousseau è che «Les opéras [...] sont des véritables tragédies faites pour être déclamées» e che «représentés sans musique font beaucoup plus d'effet qu'à l'opéra même, où ils ennuient souverainement, ce qui n'arrive pas dans les nôtres qui, quoique charmants exécutés à l'Opera, sont insupportables à la lecture». E poco dopo, ad un confronto diretto tra Metastasio e Quinault, aggiunge: «Metastase a fait des Tragédies comme mille personnes en avaient fait avant lui. Quinault n'a fait des Tragédies, ni des Comedies, il a inventé un troisième genre de spectacle, il a fait précisément des Opera».<sup>17</sup> L'opera come terzo genere tutela il primato francese e supera le difficoltà normative – di lì a poco il terzo genere sarà invocato da Diderot per superare l'*impasse* del comico – e, basandosi sull'incantesimo e sulla magia della favola, brucia del pari ogni richiesta di *bien-séance*. Dalle regole, in sostanza, si esce soltanto all'interno di generi sconosciuti agli antichi. Non si dimentichi infine che il titolo dato da Richelet alle sue traduzioni è indicativo, *Tragédies et opera*, al pari della modalità di stampa che uniforma recitativo e aria come battute di teatro parlato e non musicale. Nella presentazione tuttavia Richelet non rinuncia a dire la sua sul soggetto storico, quasi suggerendolo ai francesi: «Sans renoncer aux Dieux et aux Déesses, aux Fées et aux Enchanteurs, pourquoi n'oseroit-t-on traiter aussi des sujets grands et intéressans? Sans bannir Issé, Hésione, pourquoi ne pas introduire Titus, Themistocles, etc.?».<sup>18</sup> Si noti che proprio su queste due figure storiche insiste Calzabigi. Senza osare attaccare Quinault, Calzabigi ribadisce, come già nelle pagine iniziali, l'importanza del «maneggio» degli affetti quale garanzia del valore tragico dei drammi di Metastasio rispetto alla tipologia convenzionale in cui cade inevitabilmente il ricorso a fate, maghi o personaggi mitologici. Il dilemma intrinseco alla *Dissertazione* sulla conciliabilità di tragedia e opera in musica riaffiora così ad ogni passo.

Sul valore letterario di Metastasio tuttavia Cahusac è troppo intelligente ed esperto di teatro per dare un giudizio limitativo, giungendo persino in una ulteriore curiosa nota ad avvertire il lettore che proprio i francesi ne sono stati gli scopritori ed estimatori, tralasciando le critiche all'opera italiana, come se non riguardassero il suo rappresentante più illustre.

<sup>16</sup> MURATORI 1972, II: 573-585.

<sup>17</sup> ROUSSEAU 1995: 251-252.

<sup>18</sup> RICHELET 1750, I: XII.

En Allemagne, en Italie à peine parlait-on il y a vingt ans de l'abbé Métastase. On n'écoute dans l'Opéra Italien que la Musique. Ce sont les Français qui en lisant l'abbé Métastase ont publié les premiers dans leurs écrits, tout ce que valaient les poèmes de ce grand poète moderne.<sup>19</sup>

La premessa elogiativa viene smentita dalle pagine successive, citate in precedenza, nelle quali Cahusac ripropone l'opinione diffusa contro l'aria, musicalmente piacevole ma decontestualizzata dall'azione e causa prima di «un défaut énorme de bienséance». Nella favola su modello di Quinault invece regna una perfetta armonia tra le arti, poesia musica e danza, e non si assiste alla prevaricazione della musica: «L'opéra français tient à ses ordres tous les arts, regle les rangs, distribue le travail, et lui donne un seul objet à remplir», sostiene a sua volta Rochemont;<sup>20</sup> essa in altre parole soddisfa la richiesta, quasi antropologica in terra di Francia, di regolarità.

Nella disamina delle bellezze formali e musicali della poesia di Metastasio, Calzabigi fa un riferimento frettoloso, ma importante a «quelle persone che non intendono la nostra lingua» e potrebbero credere a coloro che avviliscono il teatro tragico italiano. Il rapporto tra poesia e musica, ritenuto dai critici dell'opera italiana sbilanciato a favore della seconda, viene allora ristabilito a favore di Metastasio con un esempio indiretto e alquanto specioso. Pochi versi di Tasso (da *Gerusalemme* VII, 5, vv. 1-4) e di Dante (da *Inferno* III, vv. 25-27) sono messi a confronto con situazioni analoghe nel *Castor et Pollux* di Pierre Bernard musicato da Rameau e ne *Le Triomphe de l'Harmonie* di Lefranc de Pompignan musicato da François Grenet.<sup>21</sup> Per quest'ultimo il tipico coro delle Furie si riduce, a petto della sintesi dantesca, ad una «lunga diceria»<sup>22</sup> e attesta l'impossibilità di suggerire buona musica al compositore.

La *Dissertazione* si conclude però con un rinvio elogiativo al poeta maggiore dell'opera francese, Quinault. I rimandi velati alla *querelle* e ad alcuni protagonisti – ma una disamina più dotta della presente potrebbe certamente rintracciarne altri – acquistano un significato “programmatico” nelle considerazioni riservate alla favola. Qualora infatti la magia fosse corretta dal verosimile «non v'ha dubbio che dal coro numeroso, dal ballo, dalla scena maestrevolmente unita colla poesia e colla musica un tutto sommamente dilettevole risulter non dovesse in cui i sensi più vivi dello spettatore verrebbero successivamente allettati dalla varietà e magnificenza degli oggetti, in quel momento istesso che sarebbe commosso il suo spirito dall'interesse dell'azione e dalla delicatezza della poesia, e

<sup>19</sup> CAHUSAC 1754, III: 59.

<sup>20</sup> ROCHEMONT 1754: 84.

<sup>21</sup> CALZABIGI 1994, I: 137-139.

<sup>22</sup> Ivi: 138.

dolcemente rapito il suo core da' tocchi dell'armonia».<sup>23</sup> Ma a questo punto Metastasio è davvero un pre-testo e si delinea il progetto della imminente riforma.

Anni dopo la *Dissertazione* Calzabigi, nella *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli* (1790), testo satirico e polemico riepilogativo della sua carriera, affida al personaggio di Don Santigliano, suo *alter ego*, un rovesciamento di segno di molti giudizi. Tra questi, per addurre un solo esempio, la questione del personaggio storico quale esclusivo protagonista dell'opera in musica. Allegata dai francesi, come si è visto in precedenza, quale limite del dramma metastasiano, ma respinta nella *Dissertazione* con dovizia di argomenti, viene ora condivisa: «Ma il Zeno e il Metastasio sedotti dalla tragedia francese han stimato di trattare quasi sempre puri soggetti storici, anche non lontanissimi. E questi, a mio credere, sono il veleno del Melodrammatico».<sup>24</sup> La demolizione del dramma metastasiano, operata con il medesimo ordine del lontano elogio (rapporto con la tragedia, personaggi e loro passioni, lingua poetica) trova una sintesi nell'accusa di provincialismo, dal momento che Metastasio «non viaggiò, non vidde, non ebbe pratica di gran mondo; non ebbe genio grandioso, non buon gusto, non conoscenza di teatri e di lingue di altre luminose nazioni. Ristretto, circoscritto in sé, non diede che quello che in sé trovò».<sup>25</sup> Le pagine finali della *Dissertazione* allora annunciano non solo il tramonto di un modello operistico, ma anche l'imminente ingresso di Calzabigi nel mondo internazionale dell'opera in musica al quale si rivolge facendosi schermo del suo protagonista più illustre.

## Riferimenti bibliografici

BOUISSOU 2005

Sylvie B., *Platée de Rameau à l'avant-garde d'une évolution du goût*, in Andrea Fabiano (textes réunis et présentés par), *La "querelle des bouffons" dans la vie culturelle française du XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2005, pp. 24-41

BROSSES 1991

Charles de B., *Lettres familières*, Texte établi par Giuseppina Cafasso, Introduction, notes et bibliographie par Letizia Norci Cagiano de Azevedo, Préface de Giovanni Macchia, Centre Jean Bénard, Napoli, 1991

CAHUSAC 1754

Louis de C., *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, Jean Neaulme, 1754

<sup>23</sup> Ivi: 143.

<sup>24</sup> CALZABIGI 1994, II: 475.

<sup>25</sup> Ivi: 472.

CALZABIGI 1994

Ranieri C., *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2 voll.

CHEGAI 1998

Andrea C., *Une médiation difficile. L'opéra Français et dans les écrits de Calzabigi et dans la Lettre sur le mécanisme de l'opéra italien*, in Andrea Fabiano (textes réunis et présentés par), *La "querelle des bouffons" dans la vie culturelle française du XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2005, pp. 228-250

CHEGAI 2005

Andrea C., *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere

MURATORI 1972

Ludovico M., *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 1972, 2 voll.

RAMEAU 1967-1972

Jean-Philippe R., *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, Paris, Prault, Lambert Duchesne 1754; ora in: Id., *Complete theoretical writings*, edited by Erwin R. Jacobi, s.l., American Institute of Musicology, 1967-1972 (da cui si cita)

RICHELET 1750

César Pierre R., *Quatre tragédies-opera de l'abbé Metastasio. Traduites en français. Première partie*, Vienne, s.n., 1750

ROCHEMONT 1754

s.n. R., *Réflexions d'un patriote sur l'opéra françois et sur l'opéra italien, qui présentent le parallèle du goût de deux nations dans les beaux-arts*, Lausanne [ma: Parigi], s.n., 1754

ROUSSEAU 1995

Jean-Jacques R., *Œuvres complètes, V (Écrits sur la musique, la langue et le théâtre)*, sous la direction de Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995

ROUVIÈRE 2008

Olivier R., *Métastase. Pietro Trapassi musicien du verbe*, Paris, Hermann, 2008

TUFANO 2020

Lucio T., *Calzabigi e Metastasio: Napoli, Parigi, Vienna e ritorno*, in Luca Beltrami, Matteo Navone, Duccio Tongiorgi (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, Milano, LED, 2020, pp. 71-90



**«Le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le duo».**  
**Metastasio nel dibattito francese sul duetto (1741-1791)**

*Lucio Tufano*

Metastasio prevede un duetto solo per tredici dei suoi ventisei drammi per musica.<sup>1</sup> Il primo impiego giunge relativamente tardi con *Alessandro nell'Indie* (1730), dopo cinque titoli che ne sono sprovvisti. Il numero dei libretti dotati di un pezzo chiuso a due voci – sempre uno soltanto e sempre per la coppia principale – aumenta con il passare degli anni. Tuttavia la sua presenza non diventa una regola indefettibile; prova ne sia l'ultimo cimento, *Ruggiero* (1771), che non lo include. Accade però che, per rispondere a specifiche richieste, l'autore appronti un duetto per proprie creazioni che originariamente ne erano prive; di due casi di questo tipo si ha notizia solo attraverso l'epistolario,<sup>2</sup> mentre quattro testi sono effettivamente pervenuti e vanno aggiunti al *corpus*,<sup>3</sup> che in tal modo finisce per annoverare diciassette occorrenze.

Se le arie di Metastasio hanno ricevuto cure costanti da parte dei musicologi e sono state sottoposte pure a minuta disamina dagli storici della letteratura,<sup>4</sup> i duetti hanno goduto di considerazione assai minore e non possono vantare uno studio complessivo. E ciò nonostante l'inevitabile importanza e l'alto

<sup>1</sup> I tredici libretti dotati di un duetto sono *Alessandro nell'Indie* (1730), *Artaserse* (1730), *L'olimpiade* (1733), *Demofonte* (1733), *Ciro riconosciuto* (1736), *Zenobia* (1737), *Ipermestra* (1744), *Antigono* (1744), *Il re pastore* (1751), *L'eroe cinese* (1752), *Nitteti* (1756), *Il trionfo di Clelia* (1762) e *Romolo ed Ersilia* (1765).

<sup>2</sup> Duetti aggiuntivi erano allegati alle lettere ad Aurelio Mansi del 14 maggio 1749 (per la *Clemenza di Tito*) e ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte del 13 luglio 1750 (per la *Semiramide*); cfr. rispettivamente METASTASIO 1943-1954, III: 391-392 (n. 312) e 544-546 (n. 393).

<sup>3</sup> Tre numeri furono scritti su sollecitazione del "gemello" Farinelli per arricchire altrettanti libretti destinati a essere intonati per Madrid, ossia il *Demetrio* e la *Semiramide* affidati alle cure di Jommelli rispettivamente nel 1751 e nel 1753 e l'*Adriano in Siria* musicato da Conforti nel 1757. Per un altro *Adriano* di Conforti, quello napoletano del 1754, l'autore aveva fornito un diverso duetto esaudendo i desideri della principessa di Belmonte.

<sup>4</sup> Cfr. BRIZI 1972-1973; BENZI 2005.

gradimento da parte del pubblico operistico: «it is well known – assicura Charles Burney – that a company of singers is now reckoned good, in Italy, if the two first performers are excellent; and an opera is sure to please if two or three airs and a duet deserve attention; the audience neither expecting nor attending to any thing else».<sup>5</sup> Il presente contributo – che rientra in una ricerca di più ampio respiro sulla struttura poetica, la funzione drammatica e gli esiti musicali dei *bicinia* del poeta romano – si concentra sui problemi teorici posti dal duetto operistico così come emergono da un vivace dibattito sviluppatosi in Francia nella seconda metà del XVIII secolo, nonché sulla funzione modelizzante in quella attribuita agli esempi metastasiani. Il *fil rouge* che accomuna gli autori coinvolti è l'attrito tra le caratteristiche intrinseche del duetto e l'estetica del classicismo razionalista, che solo a fine secolo mostra segni di cedimento di fronte all'incalzare di nuove istanze. I concetti e i principi elaborati a partire da queste frizioni offrono utili chiavi di lettura che aiutano a meglio comprendere il funzionamento e la ricezione del prezioso dispositivo.

Un evidente disagio affiora dalla più antica annotazione sull'argomento che è stato possibile rintracciare. Nelle *Lettres sur l'opéra* (1741) Gabriel de Mably non si occupa di opera italiana e non menziona Metastasio. Tuttavia le sue riflessioni, basate sul teatro musicale francese, fissano con chiarezza i termini generali della questione:

Je sçais bien qu'un Duo ne paroît guère naturel, & que dès qu'il renferme plus d'un vers ou deux, il y a quelque chose de trop concerté où l'on découvre un art qui déplaît. Mais il y auroit trop de rigueur à ne vouloir pas souffrir que dans certaines circonstances un Spectacle ne s'élevât pas de quelques degrés au-dessus du naturel; & comme on s'est fait une raison sur les monologues & les *à parte*, ne pourroit-on pas passer aussi les Duo en faveur du plaisir qu'ils donnent dans de certaines occasions où ils répandent tant de chaleur, & sont si propres à intéresser?<sup>6</sup>

Poco dopo, a commento di un duetto di Quinault, l'abate grenoblese aggiunge:

Il est [...] assez naturel que deux Amans dans un pareil moment, où ils ne sentent que leur malheur & ne sont pleins que de leur passion, soient emportés par le sentiment sans songer aux bienséances. Il n'est point surprenant que deux Cœurs unis par l'Amour ayent la même pensée, et qu'ils employent même les mêmes expressions.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> BURNEY 1776-1789, IV: 560.

<sup>6</sup> MABLY 1741: 158-159. In questa e in tutte le successive citazioni in francese mi attengo alla fonte per quanto riguarda ortografia, punteggiatura e uso delle maiuscole.

<sup>7</sup> Ivi: 159-160.

I due brevi passaggi contengono concetti fondamentali, destinati a essere approfonditi negli interventi successivi. Anzitutto Mably ammette che il canto a due è innaturale e artificioso. Il risuonare simultaneo delle voci non è dato nella comunicazione ordinaria e non è plausibile dal punto di vista razionale. Il duetto, tuttavia, è capace di intrigare gli spettatori con la sua gradevolezza musicale. In considerazione del diletto che produce, sarà dunque il caso di chiudere un occhio e di accettarne la presenza nelle rappresentazioni operistiche. Se ne potrebbe concludere che, come sempre nella storia del melodramma, la regola si inchina al piacere. Tuttavia Mably individua con precisione le circostanze che rendono il duetto non inverosimile e quindi tollerabile. Il suo impiego gli appare almeno in parte giustificabile in corrispondenza dei picchi della temperatura emotiva, quando non è del tutto assurdo che due soggetti condividano lo stesso stato d'animo e utilizzino le stesse parole per esprimerlo. L'autore allega come esempio specifico la condizione di due amanti in ambasce. Apparentemente marginale, il passaggio permette di fissare un importante corollario: giacché si alimenta di passioni intense, il duetto intrattiene un legame privilegiato con la dimensione amorosa.

Le righe di Mably, infine, lasciano scorgere un elemento destinato a guadagnare grande evidenza nel corso della discussione. Il secondo brano citato sottolinea come gli amanti si abbandonino al sentimento al punto di non curarsi delle *bienséances*. Il termine potrebbe essere tradotto alla svelta con "decoro". In realtà il suo spettro semantico è più ampio e si estende a cavallo tra la sfera estetica e quella sociale. Le *bienséances* sono le buone maniere, i principi che regolano l'interazione tra gli individui. Il fatto che due persone parlino in concomitanza anziché in alternanza è qualcosa di inurbano, e ciò ha a che vedere con la vita di relazione prima ancora che con il teatro. Per dirla altrimenti, cantare contemporaneamente infrange le regole del galateo prima ancora che quelle della drammaturgia. Il cruciale assunto è illustrato con semplicità e, insieme, con chiarezza dal commentatore che nel 1755 presenta ai lettori del «Journal étranger» ampi passi della dissertazione preposta da Ranieri Calzabigi alla prima edizione parigina delle opere di Metastasio, fresca di stampa.<sup>8</sup> Dopo aver sottolineato quanto sia difficile rendere in traduzione il dialogo «court & serré» che anima alcuni recitativi trapassiani, l'anonimo autore precisa: «Il semble que le génie de notre Langue soit peu compatible, du moins dans le sérieux, avec ces phrases si coupées, avec ces réponses & ces répliques si pressées, si rapides. On diroit que la politesse, qui défend dans la Société d'interrompre celui qui parle, auroit étendu ses droits jusques sur notre Scene».<sup>9</sup> Il rilievo mette ottimamente in evidenza

<sup>8</sup> La *Dissertazione su le poesie drammatiche del signore abate Pietro Metastasio* si legge in METASTASIO 1755, I: XIX-CCIV.

<sup>9</sup> Cfr. *EXTRAIT* 1755, seconda puntata: 32-33 (ringrazio Lorenzo Mattei per aver richiamato la

la diffidenza degli osservatori d'oltralpe verso qualunque modalità di interazione verbale che comprometta l'ordinata successione delle battute di due (o più) personaggi. Ben si comprende, dunque, perché il duetto, ossia un dialogo che si avviluppa continuamente su sé stesso, sia considerato sconveniente da Mably. Nell'imbarazzo degli osservatori – e dei drammaturghi – settecenteschi c'è anche questa componente: la musica consente la simultaneità, la organizza, la governa, ma l'effetto che ne deriva è una collisione di parole che gli uomini e le donne dabbene dovrebbero rigorosamente schivare.

A distanza di poco più di due lustri, gli stessi temi vengono ripresi e sviluppati da Friedrich Melchior Grimm nella *Lettre sur Omphale* (1752).<sup>10</sup> Nel discorrere del canto a due il barone tedesco oscilla tra ostentata severità e resa quasi incondizionata alla fascinazione:

Les Duo en général ont déjà l'inconvénient d'être hors de nature. Il n'est pas naturel que deux personnes disent, tournent et retournent les mêmes paroles pendant une demie-heure. On s'en aperçoit assés à l'embarras des Acteurs dans leur jeu. Il n'y a que l'agrément extrême de ces morceaux et l'enchantement que la Musique y sçait répandre, surtout en Italie, qui puissent me faire oublier ce défaut de vraisemblance. J'écoute avec plaisir deux Amans tendres (pourvu que la Musique le soit aussi) se jurer réciproquement une constance éternelle. Leurs plaintes, leur malheurs me touchent &, si le Musicien le veut ou le peut, ils me percent l'ame.<sup>11</sup>

Anche in questo caso il duetto è ritenuto tanto innaturale quanto accattivante. La sua piacevolezza, evidente soprattutto nell'opera italiana (che fa così la sua prima comparsa nel dibattito, sia pure in modo ancora generico), induce a superare il tabù dell'irrazionalità. Anche Grimm associa senza esitazioni il duetto ai trasporti di una coppia di amanti. In più, però, introduce una nuova variabile: l'imbarazzo degli interpreti. L'impaccio dei cantanti durante l'esecu-

mia attenzione su questa testimonianza). Il principio è così pervasivo – e così profondamente interiorizzato da autori e spettatori – che le tragedie francesi moderne incappano nell'eccesso opposto e, nei punti di più intensa passione (ossia quelli che secondo Mably giustificano la concitazione e la simultaneità), contengono *tirades* di lunghezza insopportabile: «malgré le feu des passions & la rapidité de leurs mouvemens, on voit deux Personnages, qui tous deux doivent être fort animés, fort échaufés, parler à leur aise, chacun à son tour, se répondre & se répliquer par des discours prolixes, sans jamais s'interrompre l'un l'autre; comme deux Avocats qui plaident, ou deux Ecoliers qui argumentent: tranquillité peu vraisemblable, & qui tombe dans la froideur» (ivi: 33).

<sup>10</sup> Com'è noto, *Omphale* è una *tragédie en musique* di André Cardinal Destouches su libretto di Antoine Houdar de la Motte, andata in scena per la prima volta nel 1701 e riproposta al pubblico parigino nel gennaio 1752. Non è questa la sede per approfondire le motivazioni e gli obiettivi dell'opuscolo di Grimm, che spesso è stato considerato come l'innesco della *querelle des Bouffons* ma è piuttosto l'epilogo della polemica tra i partigiani di Lully e quelli di Rameau (cfr. MASSON 1945).

<sup>11</sup> GRIMM 1752: 23-24.

zione di un duetto è conseguenza e, insieme, prova schiacciante della sua inverosimiglianza.<sup>12</sup>

Su Grimm sarà necessario tornare tra poco. Intanto, però, è opportuno dare la parola a Jean-Jacques Rousseau, figura centralissima nel confronto estetico che qui interessa. La sua meditazione sul duetto si articola in tre tappe distribuite lungo l'arco di un quindicennio: la *Lettre sur la musique française* (1753), la "voce" *Duo* scritta per l'*Encyclopédie* (1755) e la sua rielaborazione per il *Dictionnaire de musique* (1768).

Nella *Lettre* il ginevrino, ricollegandosi esplicitamente a Grimm, ribadisce le accuse contro il duetto e anzi le formula in maniera ancor più netta:

De toutes les parties de la Musique, la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de mélodie, est le Duo, et cet article mérite de nous arrêter un moment. L'Auteur de la *Lettre sur Omphale* a déjà remarqué que les Duo son hors de la Nature; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain tems, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre: Et quand cette supposition pourroit s'admettre en certains cas, il est bien certain que ce ne seroit jamais dans la Tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose.<sup>13</sup>

Tornano qui le *bienséances* di Mably, ma declinate in modo più circostanziato. Ciò che nel teatro musicale può essere a stento tollerato è del tutto inammissibile nella tragedia, regno del *logos* per eccellenza. In sede parlata, la simultaneità dei discorsi va tassativamente evitata in quanto è in aperto contrasto con lo *status* dei personaggi di alto lignaggio e con il contegno loro richiesto. Da questa precisazione è possibile far discendere una conseguenza logica che nel discorso di Rousseau resta implicita. L'insistenza sull'incompatibilità tra sovrapposizione delle voci e rango nobile lascia intendere, e *contrario*, che quella sovrapposizione sia, non si vuol dire gradita, ma almeno accettabile tra persone (e tra personaggi) di bassa estrazione. Interdetto al principe e all'eroe, il confondersi delle parole sarebbe dunque un tratto associabile allo zotico. Tale concetto corrisponde perfettamente a una regola non scritta – perché data per scontata – del coevo dramma giocoso goldoniano, vale a dire la sistematica esclusione dei ruoli seri dal movimentato schiamazzo dei finali concertati. Quale altro principio potrebbe giustificare una tale distinzione se non la *dignité* e l'*éducation* di cui parla il ginevrino?

A seguire, la *Lettre* offre una ricetta per confezionare al meglio un duetto musicale:

<sup>12</sup> Questo aspetto, originalmente colto da Grimm, tornerà in LACÉPÈDE 1785, II: 172-176, che tuttavia fa riferimento al contesto della *tragédie lyrique*.

<sup>13</sup> ROUSSEAU [1753] 1995: 309-310.

Or le meilleur moyen de sauver cette absurdité c'est de traiter le plus qu'il est possible le Duo en Dialogue, et ce premier soin regarde le Poète; ce qui regarde le Musicien, c'est de trouver un chant convenable au sujet, et distribué de telle sorte, que chacun des Interlocuteurs parlant alternativement, toute la suite du Dialogue ne forme qu'une mélodie, qui sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre, sans cesser d'être une, et sans enjamber. Quand on joint ensemble les deux parties ce qui doit se faire rarement et durer peu; il faut trouver un chant susceptible d'une marche par tierces, ou par sixtes, dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire l'oreille de la première.<sup>14</sup>

Le prescrizioni rivolte al poeta e al compositore sono perfettamente coerenti. Rousseau raccomanda al primo di lenire l'inverosimiglianza intrinseca del duetto ricorrendo il più possibile all'alternanza dei personaggi, e contemporaneamente chiede al secondo di garantire l'unità della melodia nell'avvicinarsi delle voci e di ricorrere solo saltuariamente e per breve tempo alla simultaneità, condandola con la malia del moto parallelo per terze e per seste. Egli si raccomanda inoltre di intonare il duetto con una «Musique douce et affectueuse», di riservare a pochi momenti transitori gli «ébranlemens violens» così da renderli compatibili con la «foiblesse» degli ascoltatori, e di non protrarre l'«agitation».<sup>15</sup> Evidente, insomma, è il suo sforzo di trattenere il duetto entro i confini di una struttura ragionevole e di una controllata espressività.

La *Lettre* precisa che l'oggetto ideale così descritto coincide con la forma tipica del duetto italiano e addita quale esempio eccellente in quest'ambito gli «Adieux de Mandane et d'Arbace»,<sup>16</sup> ossia il numero presente nella scena III, 7 dall'*Artaserse*, senza tuttavia rinviare a una specifica intonazione. Metastasio fa così la sua entrata ufficiale nella discussione. Tuttavia Rousseau riconosce che a Parigi pochi possono avere esperienza diretta di opere serie italiane (e viene da chiedersi quale contezza ne avesse egli per primo a quest'altezza). Pertanto, con inatteso balzo di genere, esibisce quale «modèle de chant, d'unité de mélodie, de dialogue et de goût»<sup>17</sup> il duetto «Lo conosco a quegli occhietti» che conclude il primo intermezzo della *Serva padrona* (1733) di Giovanni Battista Pergolesi. La virata conferma che Rousseau non ha alcuna remora qualora a intrecciare le voci siano due personaggi comici. La convinzione e l'entusiasmo con cui egli asserisce l'eccellenza della creazione pergolesiana non può essere ricondotta

<sup>14</sup> Ivi: 310; il concetto è ripreso e variato da Charles Bâton in una replica assai critica alla *Lettre*: «Il est dans la nature que deux personnes parlent ensemble dans un excès de joie ou de tristesse, mais cela ne doit pas durer plus de tems que la passion le demande, & un Duo traité en dialogue peut la développer insensiblement, & ménager le moyen de joindre les deux parties pour donner à cette passion le dernier degré d'expression, qui lui est nécessaire» (BÂTON 1754: 31).

<sup>15</sup> ROUSSEAU [1753] 1995: 310.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Ivi: 311.

solo alla recente familiarità con le esibizioni dei *Bouffons* (la *Lettre* – è quasi superfluo precisarlo – appare a poca distanza dall'esecuzione della *Serva* all'Académie Royale de Musique nell'agosto 1752 e costituisce uno dei documenti più interessanti della celeberrima *querelle* scatenata da quell'evento memorabile). Dopo aver parlato a lungo del duetto serio e aver indicato tutta una sfilza di cautele e di contrappesi per mitigarne l'*absurdité*, il ginevrino si abbandona a cuor leggero al piacere – assai meno pericoloso rispetto al principio della *décence* – di un animatissimo battibecco giocoso.

I paragrafi della *Lettre* fin qui esaminati sono trasferiti di peso nella “voce” *Duo* approntata da Rousseau per il quinto volume dell'*Encyclopédie* (1755), dove sono preceduti da una sezione nuova dedicata a questioni tecniche.<sup>18</sup> Nel transito, tuttavia, l'esempio metastasiano cade del tutto, mentre intatta resta la parte contenente l'elogio del numero di Serpina e Uberto. L'autore sottoporrà la “voce” a modifiche sostanziali per inserirla nel suo *Dictionnaire de musique*, e il testo così ottenuto sarà a sua volta ripreso all'interno di due importanti compilazioni enciclopediche. Prima di esaminare queste metamorfosi,<sup>19</sup> è opportuno però interrogare altri due testimoni, uno già ascoltato e l'altro nuovo.

Anche Grimm partecipa alla grande impresa dell'*Encyclopédie*, per la quale scrive tra l'altro la “voce” *Poëme lyrique*, accolta nel dodicesimo volume (1765). In linea con quanto già sostenuto nella *Lettre sur Omphale*, egli considera il canto a due plausibile solo in particolari circostanze, come quella di due amanti «menacés d'une séparation éternelle, au moment où ils s'attendoient à un sort bien différent».<sup>20</sup> Questa volta, però, la situazione così immaginata è esemplificata per mezzo di un caso concreto, ossia il duetto di Timante e Dircea «La destra ti chiedo» che chiude il secondo atto del *Demofonte* metastasiano. Fatto notevole è che Grimm non senta la necessità di specificare né il nome dell'autore, né il titolo dell'opera, né l'identità dei personaggi; si trattava dunque di dati ormai ovvi per il lettore francese? Il barone illustra in dettaglio l'articolazione del numero, che riporta integralmente per meglio evidenziarne gli snodi:

Ainsi l'amant s'adressant à sa maîtresse désolée, lui droit :

<i>La destra ti chiedo,</i>	Je te demande la main,
<i>Mio dolce sostegno,</i>	O mon doux soutien,
<i>Per ultimo pegno</i>	Pour le dernier témoignage
<i>D'amore e di fè.</i>	D'amour & de fidélité!

Un tel adieu prononcé avec une sorte de fermeté, par un amant vivement touché, seroit l'écueil du courage de son amante éplorée; elle fondroit sans doute en

<sup>18</sup> Cfr. ROUSSEAU 1755.

<sup>19</sup> Le vicissitudini della “voce” rousseauiana sono accuratamente ricostruite in CERNUSCHI 1992: 126-131 e riassunte in CERNUSCHI 2018: 41.

<sup>20</sup> GRIMM 1765: 825.

larmes, ou frappée d'un témoignage d'amour autrefois si doux, aujourd'hui si cruel, elle s'écrieroit :

*Ah, questo fu il segno  
Del nostro contento:  
Ma sento che adesso  
L'istesso non è.*

Ah, ce fut jadis le signe  
De notre bonheur:  
Mais je sens trop qu'à présent  
Ce n'est pas la même chose.

Je n'ai pas besoin de remarquer quelle expression forte & touchante ces quatre vers assez foibles prendroient en musique. Le reste de l'air ne seroit plus que des exclamations de douleur & de tendresse. L'un s'écrieroit :

*Mia vita! Ben mio!*

O ma vie! ô mon bien!

L'autre :

*Addio, sposo amato!*

Adieu, époux adoré!

À la fin, leur douleur & leurs accens se confondroient sans doute dans cette exclamation si simple & si touchante :

*Che barbaro addio!  
Che fato crudel!*

Quel fatal adieu!  
Quel sort cruel!<sup>21</sup>

«Le duo ou *duetto* – conclut Grimm – est donc un air dialogué, chanté par deux personnes animées de la même passion ou de passions opposées. Au moment le plus pathétique de l'air, leurs accens peuvent se confondre; cela est dans la nature; une exclamation, une plainte peut les réunir; mais le reste de l'air doit être en dialogue».<sup>22</sup> Il possibilismo della *Lettre sur Omphale* risulta dunque confermato e anzi sensibilmente ampliato: il duetto ha conquistato un più saldo diritto di cittadinanza estetica, sempre a patto che lo scambio, ossia il principio dialogico, prevalga sulla sovrapposizione, ossia sull'emissione sincrona e congiunta. Inoltre è interessante che Metastasio, semplicemente evocato da Rousseau dieci anni prima, sia ora presentato con ammirazione quale punto di riferimento per la concezione e l'organizzazione interna dei pezzi chiusi a due voci. Tuttavia per Grimm, anche in ragione della sede (la voce "letteraria" *Poème lyrique*), il testo del duetto è ancora musicalmente inerte. La perfetta interazione di Timante e Dircea resta sulla carta, contemplata in quanto meccanismo poetico e non ancora considerata in rapporto a una specifica realizzazione sonora.

Sempre nel 1765 vede la luce l'*Essai sur l'union de la poésie et de la musique* di François-Jean de Chastellux, che sottopone il suo lavoro a Metastasio e ne

<sup>21</sup> Ivi: 825-826 (per comodità di lettura, nel riportare il passo ho posto a fronte la traduzione francese, che nella fonte si presenta interlineare); Grimm omette l'ultima quartina del numero, cantata *a due*: «Che attendono i rei dagli astri funesti, / se i premi son questi / d'un'alma fedel?» (METASTASIO 2002-2004, II: 350).

<sup>22</sup> GRIMM 1765: 826; segue un'applicazione dei principi così enunciati alla scena I, 4 dell'*Armide* di Quinault.

riceve dotto e circostanziato riscontro in due lettere famose.<sup>23</sup> Chastellux coglie e descrive perfettamente il legame profondo tra la forma poetica e la forma musicale del duetto:

Le Poète sçait que les deux parties doivent chanter sur le même motif en imitation l'une de l'autre, ainsi il ne manque jamais de rendre son dialogue symétrique, de façon que s'il fait dire un vers féminin & un vers masculin de huit syllabes à son premier interlocuteur, il en donnera précisément deux pareils au second. Interrompera-t-on par un vers féminin, on y répondra par un féminin; répliquera-t-on par un demi vers, on y répondra encore par un demi vers, & ainsi de suite.<sup>24</sup>

Come esempio di questo modo di procedere, l'autore cita per intero «Nei giorni tuoi felici», ossia il numero posto da Metastasio alla fine del primo atto dell'*Olimpiade*. Se ne legga qui il testo per comodità:

MEGACLE	Ne' giorni tuoi felici ricordati di me.
ARISTEA	Perché così mi dici, anima mia, perché?
MEGACLE	Taci, bell'idol mio.
ARISTEA	Parla, mio dolce amor.
<i>a due</i>	parlando, Ah che oh dio, tacendo, tu mi trafiggi il cor.
ARISTEA	(Veggio languir chi adoro né intendo il suo languir!)
MEGACLE	(Di gelosia mi moro e non lo posso dir!)
<i>a due</i>	Chi mai provò di questo affanno più funesto, più barbaro dolor? <sup>25</sup>

<sup>23</sup> Cfr. METASTASIO 1943-1954, IV: 397-399 (n. 1433), 435-440 (n. 1474).

<sup>24</sup> CHASTELLUX 1765: 58-59.

<sup>25</sup> METASTASIO 2002-2004, II: 246-247. Chastellux cita il testo con due errori (la battuta di Aristeo «Parla, mio dolce amor» è riportata come «Parla, bel idol mio», e l'ultimo verso suona «più fiero martir») e in nota ne fornisce la traduzione francese.

Questa, secondo l'autore, «est la forme de tous les *duo* Italiens, forme que la Musique elle-même a indiquée». <sup>26</sup> Attento alla necessità di garantire l'unità della melodia (già oggetto delle preoccupazioni di Rousseau) e la regolarità fraseologica, del numero di Megacle e Aristeia egli loda soprattutto la perfetta funzionalità musicale. Non c'è nulla di strano se «dans un *duo* deux interlocuteurs chantent sur la même mélodie, quoiqu'ils soient affectés de sentimens différens». A chi si meraviglia che la domanda «Perché così mi dici, / anima mia, perché?» possa essere pronunciata sulle stesse note di un'espressione dolorosa come «Ne' giorni tuoi felici, / ricordati di me», l'autore risponde tautologicamente «que l'expérience prouve assez que cette façon d'écrire les duos est la meilleure de toutes, & que la raison nous en fait voir la cause dans la nécessité d'une période musicale & d'un motif suivi». <sup>27</sup> Per fugare qualunque perplessità al riguardo, Chastellux invita ad ascoltare la musica composta da Pergolesi su queste parole, oppure quella di Hasse sul duetto del *Demofonte* «La destra ti chiedo» (ovvero lo stesso numero menzionato da Grimm).

L'apprezzamento per il duetto dell'*Olimpiade* e per la sua incarnazione musicale a opera di Pergolesi passa nel rifacimento della "voce" *Duo* dell'*Encyclopédie* che Rousseau elabora per il proprio *Dictionnaire de musique*, uscito alla fine del 1767 con la data 1768. Nella nuova veste, il lemma risulta sensibilmente ampliato e arricchito di sfumature e di implicazioni. L'autore ribadisce come l'intreccio delle voci sia sempre legato a uno stato di particolare eccitazione. Solo una passione violenta può indurre «deux Interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'une l'autre, à parler tous deux à la fois; et même, en pareil cas, il est très-ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de manière à faire une suite chacun de leur côté». <sup>28</sup> Si noti come in questa affermazione affiori la categoria del ridicolo: illogico se considerato dal punto di vista teorico, il canto simultaneo rischia di risultare goffo e stravagante all'atto dell'esecuzione e di incrinare così la compostezza della rappresentazione tragica (e invece – si potrebbe aggiungere – ben si presta a vivacizzare la rappresentazione comica).

Le premier moyen de sauver cette absurdité – prosegue il ginevrino – est donc de ne placer les *Duo* que dans des situations vives et touchantes, où l'agitation des Interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux Spectateurs et à eux-mêmes ces bienséances théâtrales qui renforcent l'illusion dans les scènes froides, et la détruisent dans la chaleur des passions. <sup>29</sup>

L'alterazione dei personaggi (il *délire*) non è solo coerente con l'irrazionalità del duetto, ma la giustifica. E quella stessa irrazionalità, intesa come sospensione

<sup>26</sup> CHASTELLUX 1765: 60-61.

<sup>27</sup> Ivi: 61.

<sup>28</sup> ROUSSEAU [1768] 1995: 790-791.

<sup>29</sup> Ivi: 791.

dei protocolli ordinari della comunicazione teatrale (le *bienséances*), passa per contagio dal palcoscenico alla sala facendo sì che anche gli spettatori accettino implicitamente l'eccezionalità del dispositivo in quanto legata alla transitorietà della perturbazione.

Rousseau torna a consigliare di «traiter le plus qu'il est possible le *Duo en Dialogue*». Rispetto alla *Lettre sur la musique française* e poi alla "voce" dell'*Encyclopédie*, nel 1768 le prescrizioni indirizzate al librettista si fanno più precise. La forma dialogata non deve poggiare su frasi ampie, come nel recitativo, bensì essere formata «d'interrogations, de réponses, d'exclamation vives et courtes». Al poeta, tuttavia, si richiede di scegliere con ocularietà la condizione emotiva sulla quale impiantare il duetto. Non tutte le passioni violente si adattano allo scopo, bensì soltanto quelle suscettibili di accogliere una «Mélodie douce et un peu contrastée». Il furore e la collera sono da rifuggire in quanto rischierebbero di generare «un aboiement confus»; inoltre l'insistito scambio di ingiurie e di insulti, adatto più «à des Bouviers qu'à des Héros», risulterebbe lesivo della dignità dei personaggi tragici. Emblematico è l'elenco delle congiunture ritenute invece ammissibili:

L'instant d'une séparation, celui où l'un des deux Amans va à la mort ou dans les bras d'un autre; le retour sincère d'un infidèle; le touchant combat d'une mère et d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laisse pas de verser des larmes délicieuses: voilà les vrais sujets qu'il faut traiter en *Duo* avec cette simplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les Théâtres Lyriques savent combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement et d'émotion dans tout un Spectacle.<sup>30</sup>

Sono dunque le situazioni patetiche a fornire la scintilla che mette in moto il duetto (sebbene non usi l'aggettivo in questo punto, Rousseau non esita più avanti a definire «pathétique» il tono peculiare dei «*Duo tragiques*» in contrasto con il carattere più vario dei «*Duo Bouffons*»).<sup>31</sup> Il carburante verbale che lo fa funzionare, di conseguenza, non può che essere costituito da espressioni semplici e dirette, prive di orpelli e di artifici e capaci di lasciar trasparire l'autenticità dei sentimenti provati dai personaggi.

Al compositore Rousseau ripete le raccomandazioni già formulate nella *Lettre sur la musique française*. In più, dichiara la propria preferenza per la combinazione di voci uguali e acute che si riscontra di norma nelle opere serie italiane, e si spinge fino a ipotizzare che l'impiego dei castrati in ruoli maschili sia dovuto almeno in parte all'effetto eufonico che ne deriva al duetto.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Ivi: 794.

Al fine di offrire al lettore un modello in grado di riassumere le sue idee, Rousseau – dopo Chastellux e forse sulla sua scia – propone quale prototipo insuperabile «Ne' giorni tuoi felici» nell'intonazione di Pergolesi:

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre partout assez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple sur lequel le Lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plur aisément. Il est tiré de l'*Olympiade* de M. Métastasio; les curieux feront bien de chercher dans la Musique du même Opéra, par Pergolèse, comment ce premier Musicien de son tems et du nôtre a traité ce Duo [...].<sup>32</sup>

Dopo aver dettagliatamente illustrato la congiuntura drammatica e descritto la tensione che si accumula nel recitativo,<sup>33</sup> anche Rousseau riporta integralmente il testo del duetto in lingua originale. Il dialogo di Megacle e Aristeo materializza icasticamente i principi enunciati nel corpo centrale della “voce”: frasi brevi, interrogazioni e risposte, ricorso relativamente limitato al canto simultaneo. Anzi, più maliziosamente, si può supporre che quei principi siano desunti proprio dall'esempio metastasiano. Rousseau, insomma, muta i risultati dell'analisi in precetti e dà valore di regola generale al caso eccellente. In conclusione il ginevrino ribadisce l'intimo legame del duetto con la scena che lo precede e sottolinea la capacità del compositore di dare unità alla struttura consegnatagli dal librettista: «Bien que tout ce Dialogue semble n'être qu'une suite de la Scène, ce qui le rassemble en un seul *Duo*, c'est l'unité de Dessein par laquelle le Musicien en réunit toutes les Parties, selon l'intention du Poète».<sup>34</sup>

Non tutti in Francia condividono le opinioni e le predilezioni di Rousseau. Proprio i tratti che egli elogia nei duetti dei maestri italiani sono riguardati come difetti da chi parte da altre premesse e privilegia altre finalità. È questo il caso di Laurent Garcin, che nel 1772 dà alle stampe un interessante *Traité du mélo-drame*. Nel quinto capitolo, dedicato alla dettagliata analisi poetica e musicale di una rosa di pezzi chiusi italiani, l'autore non prende in esame nessun duetto. Tuttavia nel sesto, che è incentrato sull'esame di tre *opéra-comiques*, apre una breve parentesi sui numeri a due così come praticati al di sotto delle Alpi. Per comprendere appieno il significato di questa digressione occorre pre-

<sup>32</sup> Ivi: 793.

<sup>33</sup> «Mégacès s'étant engagé à combattre pour son ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Aristée, retrouve dans cette même Aristée la maitresse qu'il adore. Charmée du combat qu'il va soutenir et qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet les choses les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement; mais avec le désespoir secret de ne pouvoir retirer sa parole, ni se dispenser de faire, aux dépens de tout son bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Aristée, allarmée de la douleur qu'elle lit dans ses yeux, et que confirment ses discours équivoques et interrompus, lui témoigne son inquiétude, et Mégacès ne pouvant plus supporter, à la fois, son désespoir et le trouble de sa maitresse, part sans s'expliquer et la laisse en proie aux plus vives craintes. C'est dans cette situation qu'ils chantent le Duo» (*ibid.*)

<sup>34</sup> Ivi: 794.

cisare che l'autore, convinto difensore dell'opera francese, considera il significato drammatico del canto più importante della bellezza della melodia in sé.<sup>35</sup> In base a questa concezione, egli non solo è convinto che «les Duos ne sont point dans la nature», ma si spinge ad affermare che «plus parfaits ils seront, plus ils feront perdre à la Scène du côté de l'intérêt», dove la perfezione è, ovviamente, tutta musicale e quindi esteriore e gratuita, mentre l'interesse autentico risiede nell'azione e nella sua coerenza. L'approccio anti-italiano spinge Garcin a considerare il duetto come una sorta di ingannevole calamita che magnetizza l'attenzione dello spettatore al punto da compromettere la sua percezione del flusso degli accadimenti. Desideroso di contenere gli effetti deleteri dei brani amebici, egli si dichiara d'accordo con Rousseau nell'ammetterne l'impiego solo in presenza di «situations vives & touchantes», ossia quando una sorta di «délire» porta gli spettatori e i personaggi stessi a dimenticare «les bienséances théâtrales».<sup>36</sup> Anche se ristretti entro tali confini, i duetti italiani presentano però due difetti sostanziali dal punto di vista prettamente musicale. Il primo è che «sous prétexte d'unité, ils évitent tout contraste dans les caractères moraux, & font chanter le plaisir & la douleur sur les mêmes notes». A giustificare questa affermazione Garcin allega un esempio specifico: «Quel contrase plus beau & plus frappant tout ensemble, que celui que présente le Duo d'Emirène & de Farnaspe dans l'*Adrien de Métasase*? Trouvez-moi cependant un seul Musicien qui sur ce Dialogue contrasté n'ait pas fait un chant symétrique». Il riferimento non si lascia sciogliere facilmente. Nell'assetto originario del 1732 *Adriano in Siria* è privo di duetto, e non è dimostrabile che Garcin conoscesse i pezzi chiusi a due voci successivamente realizzati da Metastasio.<sup>37</sup> Inoltre non è possibile accertare a quali realizzazioni musicali pensasse. In ogni caso, la sua posizione, agli antipodi di quella di Chastellux, è fin troppo chiara. Perseguire l'unità della melodia e il perfetto bilanciamento dei membri di cui essa si compone porta all'omologazione espressiva dei due interlocutori. Le ragioni della musica prendono il sopravvento e, pur di dare tornitura al canto e coerenza alla forma, il diverso stato d'animo dei personaggi è completamente obliterato. Il secondo difetto dei duetti italiani è che in essi «l'agitation des paroles ne se fait jamais sentir dans

<sup>35</sup> Lo chiarisce in maniera fin troppo recisa l'avvio del capitolo dedicato all'opera italiana: «Si l'on ne regarde l'Ariette italienne que comme le domaine du jeu musical, comme l'*ultimum* de la mélodie, il faut convenir qu'elle est tout ce qu'il y a de plus parfait, & qu'aucune Musique moderne ne peut en ce genre le disputer à celle d'Italie. Mais si elle est aussi bien fille du Drame que fille du Chant, si elle doit offrir des traits propres à l'un & à l'autre, on ne peut plus l'envisager que comme un vrai monstre, fruit bizarre d'un germe qui n'a pas été dûement féconde» (GARCIN 1772: 136-137).

<sup>36</sup> Ivi: 212; Garcin riprende alla lettera le espressioni usate dal ginevrino: cfr. *supra*, *apud* nota 29.

<sup>37</sup> Cfr. *supra*, nota 3; è ben possibile, tuttavia, che egli leggesse il duetto «Se non ti moro allato» nella scena I, 14 della versione rimaneggiata del libretto concepita dall'autore per Madrid e anticipata in METASTASIO 1755, I: 111-204.

la Musique, le mouvement es toujours lent, la modulation toujours tendre». <sup>38</sup> Le caratteristiche rilevate e auspiccate da Rousseau nei duetti italiani costituiscono dunque un limite per Garcin. La convenzione che prevede l'impiego di un tempo moderato per la sezione principale è un altro segnale del prevalere di logiche astrattamente musicali sull'autenticità drammatica; quello che dovrebbe essere un momento di acceso contrasto diventa così uno scambio "piacevole".

Il dibattito sul duetto prosegue nel secondo volume del *Supplément* all'*Encyclopédie*, pubblicato nel 1776, che ospita due diverse "voci" *Duo*, una letteraria e l'altra musicale. A occuparsi dell'arte dei suoni nel *Supplément* fu il tedesco Frédéric de Castillon (1748-1814), <sup>39</sup> il quale si basò principalmente sul *Dictionnaire de musique* di Rousseau e aggiunse un numero significativo di articoli nuovi. <sup>40</sup> La "voce" *Duo (Musiq.)* è un piccolo mosaico nel quale segmenti rousseauiani riportati alla lettera o riassunti (contrassegnati dalla lettera «S») si alternano a paragrafi originali, firmati da Castillon con le proprie iniziali («F. D. C.»). Una delle sue integrazioni si rivela di un certo interesse. Con garbata fermezza, il compilatore dichiara di dissentire dal ginevrino a proposito del rischio di confusione che può manifestarsi in un duetto troppo concitato: «M. Rousseau me permettra de remarquer que, si dans les *duo* d'emportement on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, c'est la faute du compositeur ou de l'acteur, & peut-être de tous les deux». <sup>41</sup> Il rilievo è interessante non soltanto per gli esempi peregrini allegati a sostegno della tesi – due numeri di Carl Heinrich Graun, «Segui pur, giovane audace» di Agamennone e Achille dall'*Ifigenia in Aulide* (1749) e «Tralascia un vano amore» di Fetonte e Epafo dal *Fetonte* (1750) – ma soprattutto per l'implicito invito ad allargare il dominio del duetto. Le passioni troppo intense, escluse da Rousseau perché considerate costitutivamente inadatte al canto a due, risultano di fatto riammesse. Per Castillon, infatti, il rischio che esse sortiscano un esito musicale confuso e inintelligibile è legato solo all'imperizia del compositore e/o degli interpreti nel maneggiarle. In questa lettura è possibile riconoscere il sintomo di un significativo mutamento del gusto, nel quale, oltre al fattore meramente cronologico, ha forse un peso anche la tradizione musicale con la quale l'estensore aveva familiarità.

La "voce" *Duo (Poësie lyrique)* del *Supplément*, limitrofa ma indipendente rispetto alla precedente, reca la firma di Jean-François Marmontel ed è improntata a una visione fortemente pragmatica. Ben informato sulla discussione in corso, Marmontel non esita a ribaltarne l'orientamento prevalente per proclamare la *vraisemblance* del duetto:

<sup>38</sup> GARCIN 1772: 213 e nota \*.

<sup>39</sup> Cfr. HARDESTY 1977: 133.

<sup>40</sup> Cfr. AVERTISSEMENT 1776: I.

<sup>41</sup> ROUSSEAU – CASTILLON 1776: 744.

Il en est du *duo*, du trio, &c. en musique, comme du monologue dans la simple déclamation. Il arrive dans la nature qu'on parle quelquefois seul et à haute voix, soit dans la réflexion tranquille, soit dans la passion; & de-là, par extension, la vraisemblance du monologue. Il arrive aussi quelquefois que deux, trois, quatre personnes, &c. dans la vivacité parlent toutes ensemble; que les répliques du dialogue, en se pressant, se croisent, se confondent, ou que le mouvement de l'ame des interlocuteurs étant le même, ils disent tous la même chose: c'en est assez pour établir la vraisemblance du *duo*, du trio, du quatuor, &c. Car toutes les fois que l'illusion est agréable, on s'y prête avec complaisance; & tout ce qui est possible, on le suppose vrai.<sup>42</sup>

Se il duetto francese non è altro che «un bruit confus & monotone qui se perd dans le cahos des accompagnemens», quello italiano è un costruito ben organizzato e del tutto convincente:

Le *duo* italien [...] est un dialogue concis, rapide, symétriquement composé, & susceptible, comme l'air, d'un dessin régulier & simple. Dans ce dialogue, tantôt les voix se font entendre séparément, & chacun dit ce qu'il doit dire, les ames se répondent, les divers sentimens se contrarient & se combattent; jusques-là tout se passe comme dans la nature. Mais vient un moment où le dialogue est si pressé qu'il n'y a plus d'alternative, & que des deux côtés les mouvemens de l'ame s'échappent à la fois; alors les deux voix se rencontrent, & leur accord n'est pas moins un plaisir pour l'ame que pour l'oreille, parce qu'il exprime ou la réunion de deux sentimens unanimes, ou le combat vif & rapide de deux sentimens opposés. Ici l'art prend quelque licence.<sup>43</sup>

Come si può osservare, le resistenze di matrice classicistica non sono del tutto superate. La parte dialogata del duetto si può considerare propriamente «dans la nature», mentre quella simultanea implica una «licence» rispetto alle regole, che tuttavia è accettabile in virtù del «plaisir» emotivo e uditivo. Questa precisazione non contraddice la liberalità del primo paragrafo, ma la articola e ne precisa l'estensione. Il disagio nei confronti della sovrapposizione delle voci appare ridimensionato. I termini della questione sembrano e sono sempre gli stessi, ma le soglie di tolleranza si sono spostate. Ben calibrate ridistribuzioni dei pesi attribuiti ai fattori in gioco fanno pendere la bilancia verso una maggiore disponibilità teorica, che d'altra parte non fa che adeguarsi al plauso del pubblico, questo sì davvero incondizionato.

Un po' come Rousseau, Marmontel cita Metastasio alla fine della "voce" quando in realtà, nel descrivere in astratto il funzionamento dei numeri a due, ha già avuto costantemente in mente gli esempi presenti nei libretti del vate romano. Quest'ultimo è «le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le *duo*» per un paio di ottime ragioni. La prima ha a che fare con la forma dei suoi duetti,

<sup>42</sup> MARMONTEL 1776: 743.

<sup>43</sup> *Ibid.*

che – come già osservato da Chastellux – brillano per l'«égalité symétrique» delle «répliques».<sup>44</sup> Le strutture trapassiane sono un piccolo monumento alla razionalità, in quanto le loro corrispondenze interne scongiurano la deriva del senso e predispongono efficacemente l'organizzazione del suono (poco prima di menzionare Metastasio, Marmontel sostiene che il poeta deve possedere il «talent» di facilitare il compositore nella ricerca di «mouvemens analogues» e di «un motif continu».<sup>45</sup> Il secondo fattore che attesta l'eccellenza di Metastasio è la sua abilità nell'individuare per il duetto «le moment le plus intéressant & le plus vif du dialogue». Il drammaturgo italiano, infine, rivela un'inarrivabile sapienza nel dosare «les gradations de manière que la chaleur va toujours en croissant».<sup>46</sup>

Nel rifondere la “voce” del *Supplément* negli *Éléments de littérature* (1787), Marmontel la lascia intatta ma la completa con una lunga digressione relativa alla sempre più diffusa fortuna del duetto di tipo italiano nella *tragédie lyrique* e nell'*opéra-comique*, della quale attribuisce in parte il merito a sé stesso in qualità di librettista. Nella parte aggiunta spicca la raccomandazione di bandire rigorosamente dal duetto le parole che non siano «expression du sentiment»<sup>47</sup>, nella quale si può facilmente riconoscere l'eco dell'invito rousseauiano a usare il «langage du cœur».<sup>48</sup> L'epilogo della discussione giunge nel 1791 con la “voce” *Duo* contenuta nella serie *Musique* dell'*Encyclopédie méthodique*, monumentale impresa editoriale avviata da Charles-Joseph Panckoucke con l'aspirazione di arricchire e migliorare i contenuti dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert anche grazie a una nuova organizzazione per materie.<sup>49</sup> I due volumi dedicati alla musica ebbero lunghe vicissitudini.<sup>50</sup> Nel *Discours préliminaire* Nicolas-Étienne Framery chiarisce il carattere centonatorio dell'opera, che ha come punto di partenza il solito *Dictionnaire de musique* di Rousseau, integrato e corretto ove necessario, ma include anche numerosi lemmi aggiuntivi.<sup>51</sup> All'aggiornamento degli articoli preesistenti e alla stesura di quelli nuovi si avvicendarono diversi collaboratori nel corso del tempo, sicché il risultato finale appare composito e disomogeneo. Tuttavia, piuttosto che un difetto, l'accumulo di pannelli di provenienza disparata può essere considerato come specchio di una visione

<sup>44</sup> Ivi: 743-744.

<sup>45</sup> Ivi: 743

<sup>46</sup> Ivi: 744.

<sup>47</sup> MARMONTEL 1787, III: 53.

<sup>48</sup> Cfr. *supra*, *apud* nota 30.

<sup>49</sup> Cfr. HARDESTY DOIG 2013.

<sup>50</sup> Cfr. CERNUSCHI 2006.

<sup>51</sup> Cfr. FRAMERY 1791.

problematica e pluricentrica che, debitamente analizzata, dischiude prospettive inedite.<sup>52</sup>

Ciò vale senz'altro per l'articolo dedicato al duetto,<sup>53</sup> vero e proprio *patchwork* che mette a reagire dialetticamente il testo del *Dictionnaire rousseauiano* con materiali eterogenei: passi tratti da Chabanon (*De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole*, 1785) e Lacépède (*Poétique de la musique*, 1785), le postille di Castillon presenti nel *Supplément* all'*Encyclopédie*<sup>54</sup> e la "voce" *Duo* degli *Éléments de littérature* di Marmontel. Regista dello stratificato assemblaggio è Pierre-Louis Ginguené, il quale, oltre a incastrare le tessere appena enumerate, si riserva un ampio spazio per esporre il proprio punto di vista.<sup>55</sup> Le sue righe rivelano una significativa attenzione verso i cambiamenti intervenuti nelle morfologie operistiche:

Tout ce qui, dans cet article de Rousseau, regarde le *duo* dramatique est excellent; mais on sent que l'auteur n'a eu & ne pouvoit avoir en vue que les *duo* de son temps, c'est-à-dire, ceux de Leo, de Vinci, de Pergolèse: alors tous les *duo* sérieux ou tragiques étoient composés d'un premier mouvement lent, dialogué d'abord, ensuite à deux voix réunies; puis venoit, comme dans les airs du même temps, une seconde partie, très-courte, presque toujours remarquable par des modulations hardies & pressées, & souvent d'un mouvement un peu plus vif que le premier, après quoi l'on recommençoit note pour note la première partie toute entière. Voilà ce qu'il ne faut pas oublier en lisant l'article de Rousseau. Voilà pourquoi il recommande «de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes; mais seulement celles qui sont susceptibles de la mélodie douce & un peu contrastée convenable au *duo*, pour en rendre le chant accentué & l'harmonie agréable».

Cette mélodie douce & un peu contrastée convenoit seule en effet à ces grands *cantabile*, à ces *largo*, ces *grave* des anciens *duo* dramatiques; mais ils ont pris depuis ce temps bien un autre effort. Maintenant, après un mouvement lent, lorsque la situation des personnages le permet ou l'exige, après qu'ils se sont abandonnés à l'expression d'un sentiment doux, tendre, ou triste & douloureux, la passion croissant par degrés, parvenue enfin à son comble, prend tout-à-coup une expression plus énergique & plus rapide; le mouvement une fois accéléré ne revient plus à sa première lenteur, souvent même il se précipite encore davantage, & les deux voix, tantôt séparées, tantôt réunies, ne se bornent plus à cette *mélodie douce & un peu contrastée*; leurs contrastes sont fortement

<sup>52</sup> Cfr. CERNUSCHI 2018: 42.

<sup>53</sup> Cfr. ROUSSEAU – GINGUENÉ 1791. Va precisato che il primo volume della serie *Musique* fu pubblicato in due fasi: tutta la parte iniziale fino a p. 670, ivi inclusa la "voce" *Duo*, apparve nel 1791, mentre – come chiarito dall'avviso a p. 671 – le successive pp. 671-760 furono aggiunte solo nel 1813; il secondo volume seguì nel 1818.

<sup>54</sup> Questa sezione è firmata «M. de Castilhon» (ROUSSEAU – GINGUENÉ 1791: 471), nome menzionato (in questa forma) da Framery tra quelli dei collaboratori della serie *Musique* (cfr. FRAMERY 1791: XI-XII); tuttavia, data la coincidenza del testo con le chiose presenti nel *Supplément*, non v'è dubbio che si tratti di Frédéric de Castillon.

<sup>55</sup> Sul metodo di lavoro di Ginguené nelle "voci" della *Méthodique* cfr. DIDIER 1995.

articulés, leur mélodie énergique & passionnée remue toutes les fibres du cœur, & lorsqu'une complaisance forcée pour des chanteurs à la mode n'y introduit pas des roulades & des passages frivoles, ces derniers mouvemens du *duo* enivrent, transportent, & font passer dans l'ame du spectateur tout ce qui paroît animer, exalter, ou déchirer & désespérer celle des personnages.<sup>56</sup>

Il passo coglie e descrive perfettamente la svolta nel trattamento musicale del duetto verificatasi dopo la metà del secolo. Se inizialmente i compositori avevano adottato la struttura con da capo tipica delle arie, negli anni Sessanta si afferma una formula in due tempi, il primo lento e il secondo veloce. Ginguené ne assegna l'invenzione a Niccolò Piccinni, che per primo avrebbe adottato la nuova soluzione nell'*Olimpiade* scritta per Roma nel 1768.<sup>57</sup> Il successo ottenuto dal maestro barese avrebbe indotto i suoi colleghi ad adeguarsi al modello *slow/fast*; tra tanti imitatori pedissequi si sarebbe distinto il solo Paisiello, capace, con la sua versione di «Ne' giorni tuoi felici» (1786), di raggiungere «le dernier degré d'expression où il soit possible de parvenir en musique».<sup>58</sup>

L'*excursus* diacronico storicizza e relativizza le opinioni di Rousseau e quindi dimostra la necessità di superarne le posizioni critiche alla luce dei mutamenti avvenuti («Rien de pareil n'existoit du temps de Rousseau, & il étoit tout simple qu'il ne prévît pas des effets, dont jusqu'alors on n'avoit aucune idée»)<sup>59</sup>. I "vecchi" precetti del ginevrino si rivelano insufficienti o addirittura fallaci; pertanto Ginguené li vaglia uno a uno al fine di adeguarli al gusto dei suoi tempi e all'evoluzione delle tecniche musicali:

Il veut, 1°. Que lorsqu'on joint ensemble les deux parties, on trouve un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes; il faut ajouter, & par imitations, par réponses, par contrastes, & par mouvement oblique, une patie restant sur une note, & l'autre se faisant entendre à sons plus ou moins précipités; & par mouvement contraire, l'une montant, l'autre descendant, pour se réunir, & pour se séparer encore.

Il veut, 2°. Que cette réunion des deux parties dure peu, & nous connoissons une foule de *duo* où elles chantent très-long temps ensemble, & où l'impression augmente à mesure que la réunion se prolonge.

3°. Il faut, selon lui, par une musique douce & affectueuse, avoir déjà disposé le cœur & l'oreille à l'émotion, pour que l'une & l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens; & l'on se figure aisément une situation dans laquelle les deux voix commenceroient ensemble par un mouvement impétueux, & se radouciroient ensuite; on en pourroit même citer des exemples. Le perfectionnement de l'art,

<sup>56</sup> ROUSSEAU – GINGUENÉ 1791: 468-469.

<sup>57</sup> Ginguené afferma che Piccinni intonò il libretto per la prima volta a Roma «en 1760 ou 61» (ivi: 469), ma in realtà l'opera fu scritta per il teatro di Torre Argentina nel carnevale 1768. L'autore ribadirà il primato nella biografia del compositore barese utilizzando interi periodi estrapolati dalla "voce" della *Méthodique* (cfr. GINGUENÉ 1800-1801: 17-18).

<sup>58</sup> ROUSSEAU – GINGUENÉ 1791: 469.

<sup>59</sup> *Ibid.*

l'estension de ses moyens & de ses procédés, ont annulé cette règle, convenable aux temps où elle fut faite.

4°. *Il faut que ces ébranlemens violens passent avec la rapidité qui convient à notre foiblesse.* Ce précepte est encore appuyé d'une observation très-juste en apparence; c'est que, *quand l'agitation est trop forte elle ne peut durer, & que tout ce qui est au-delà de la nature ne touche plus.* Mais notre foiblesse est relative ainsi que notre force. Nos organes, naturellement si foibles, se renforcent par l'habitude; l'ouïe est un de ceux sur qui elle a le plus d'influence. Qu'on nous fasse entendre aujourd'hui ces morceaux des anciens maîtres, qui peignoient à leurs contemporains des agitations fortes & passionnées, ils nous paroîtront froids, sans effet, & loin de produire en nous des *ébranlemens violens* qui puissent fatiguer notre organe, ils ne l'effleureront qu'à peine.<sup>60</sup>

L'ultimo punto è particolarmente interessante. Per Ginguené a essere storicamente caratterizzata, e quindi variabile e mutevole, è anche la risposta fisiologica dell'ascoltatore alle sollecitazioni sonore, ossia la sua sensibilità, intesa come intreccio di componenti percettive ed estetiche. Ciò che era considerato e avvertito come (troppo) intenso nei primi decenni del secolo ha ormai perso gran parte della sua carica e produce un impatto assai meno violento. Ne discende che non ha più senso limitare al patetico il campo d'applicazione del duetto:

Ce progrès des forces de l'oreille, suite nécessaire de l'habitude d'entendre une musique, devenue progressivement plus rapide, plus compliquée, plus bruyante, rend encore inutile le conseil que Rousseau donne aux poètes, de ne pas prendre indifféremment pour sujets des *duo* toutes les passions violentes. Tout ce que je viens de dire explique assez pourquoi il donnoit ce conseil, et pourquoi l'on doit aujourd'hui se dispenser de le suivre. «La fureur, ajoute-t-il, l'emportement marchent trop vite, on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus & le *duo* ne fait point d'effet.» Les procédés de l'art, inventés par les nouveaux maîtres, ont rendu si clairs & si distincts les contrastes entre les voix, & les chocs multipliés de la partie instrumentale, dans les mouvemens les plus vifs; l'oreille s'est tellement habituée à les suivre, aussi promptement qu'ils le veulent, à travers ce labyrinthe ingénieux de chant & d'harmonie, qu'il n'est plus de passions qu'ils ne puissent peindre; & que le poète, sûr de trouver en eux des interprètes fidèles, peut choisir pour sujets de ses *duo* toutes les situations, tous les caractères, tous les sentimens, depuis les plus affectueux & les plus tendres, jusqu'à ceux de la fureur & de la rage.<sup>61</sup>

Naturalmente bisognerà continuare a evitare gli scambi troppo accesi di «injures» e «insultes», che possono compromettere la «dignité tragique» e il «caractère guerrier»<sup>62</sup> dei personaggi coinvolti. Ma è chiaro che per Ginguené il pubblico di fine Settecento è assuefatto alle tinte forti, e pertanto le limitazioni immaginate da Rousseau non hanno più ragion d'essere. Se si riflette sul fatto

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Ivi: 469-470.

che la “voce” appare nel 1791, viene di pensare che il mutamento da essa attestato non fosse avvenuto solo entro il perimetro del teatro e dell'arte, ma partecipasse di una più complessa modificazione del sentire individuale e collettivo segnata dall'esperienza grandiosa e terribile della Rivoluzione.

Un bilancio – fatalmente provvisorio – dell'itinerario estetico fin qui percorso fa emergere alcune parole-chiave che a tratti sembrano diventare veri e propri feticci dialettici. Molte riflessioni si muovono intorno ai concetti di *naturalezza*, *verosimiglianza* e *decoro*, segnati da una storia antica e illustre, fatti oggetto di strenue difese ma chiaramente esposti a un logorio progressivo e, quindi, a un ridimensionamento di fatto nella funzione e nella portata. Un'altra gamma di termini ha a che fare con aspetti emotivi ed empatici: *passione*, *calore*, *cuore*, *sentimento* sono schegge che appartengono a un vocabolario più moderno, dominato dalla sensibilità. E non si dimentichino *unità*, *corrispondenza*, *simmetria*, non semplici vocaboli ma vessilli di quell'approccio razionale e geometrico che tanta fortuna e tanta importanza riveste nella cultura del XVIII secolo.

Sebbene complessivamente sospetto, il duetto non è oggetto di una censura radicale. A ben vedere, è il sovrapporsi delle voci a destare le perplessità più profonde, mentre il loro regolare susseguirsi incontra resistenze minori. Alla base di questo strabismo critico stanno sempre le *bienséances*, teatrali e non, almeno fino a quando un nuovo clima culturale complessivo sdogana infrazioni ed eccessi di potertata ben maggiore. Nel vivace confronto tra i diversi pensatori, reso più acceso dalle mai intermesse polemiche tra gusto italiano e gusto francese, Metastasio detiene uno spazio eminente. Gli esempi tratti dai suoi libretti forniscono una dimostrazione autoeloquente del perfetto funzionamento del duetto e servono perciò come modello da cui cavare precetti e come suggello per corroborare le argomentazioni; e anche chi non ama l'opera italiana, come Garcin, non può fare a meno di riferirsi al poeta romano, criticando non la sostanza delle sue creazioni ma le conseguenze musicali che i compositori ne traggono. Il *corpus* trapassiano è oggetto di un'esplorazione graduale e di un'assimilazione progressiva. Nel 1753 Rousseau, nella *Lettre*, si limita a menzionare il duetto dell'*Artaserse* con scelta forse poco meditata e meno convinta, visto che due anni dopo, nella “voce” *Duo* dell'*Encyclopédie*, lascia cadere il riferimento. Dopo questa timida apparizione, le occorrenze si fanno più fitte e puntuali, forse anche grazie alla disponibilità dell'edizione parigina delle opere curata da Calzabigi, che appare in nove volumi nel 1755 per i tipi della vedova Quillau. Nel 1765 Grimm cita e traduce il duetto del *Demofonte*. Nello stesso anno il numero (con le note di Hasse) è lodato anche da Chastellux, che però riporta per intero il duetto dell'*Olimpiade* e dichiara la propria ammirazione per l'intonazione fornitane da Pergolesi. Il *setting* pergolesiano di «Ne' giorni tuoi felici» è esibito

anche da Rousseau come la quintessenza del duetto serio nel *Dictionnaire* (1768), e poiché quest'ultimo lavoro costituisce la base del *Supplément* del 1776, nel quale anche Marmontel si unisce al coro degli ammiratori di Metastasio, e della *Méthodique* del 1791, lo scambio di Megacle e Aristeia risulta come ipostatizzato: prima prototipo e poi relitto, esempio fulgido ma estenuato, esso viene riproposto più per inerzia che per perdurante efficacia ma non perde mai la funzione di simbolo del perfetto e irripetibile equilibrio tra espressione misurata e costruzione impeccabile.

### Riferimenti bibliografici

#### AVERTISSEMENT 1776

*Avertissement*, in *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, I, Amsterdam, M. M. Rey, 1776, pp. I-IV

#### EXTRAIT 1755

*Dissertation de M. de Colzabigi [sic] de l'Académie de Cortone sur les poësies dramatiques de M. l'Abbé Metastasio*, 1755, «Journal étranger», Juin 1755, tome 1, pp. 177-222 (prima puntata); *Suite de l'extrait de la dissertation de M. de Calzabigi sur le poësies dramatiques de M. l'Abbé Metastasio*, ivi, Juillet 1755, pp. 25-58 (seconda puntata); *Troisième et dernier extrait de la dissertation italienne de M. Calzabigi sur les poësies dramatiques de M. l'Abbé Metastasio*, ivi, Aoust 1755, pp. 25-71 (terza puntata)

#### BÂTON 1754

Charles B., *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française, dans lequel on expose le plan d'une bonne musique propre à notre langue. Par M. Bâton le jeune*, seconde édition augmentée, s.l., s.n., 1754

#### BENZI 2005

Elisa B., *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Pacini Fazzi, 2005

#### BRIZI 1972-1973

Bruno B., *Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di P. Metastasio*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti», 131, 1972-1973, pp. 679-740

#### BURNEY 1776-1789

Charles B., *A general history of music from the earliest ages to the present period, to which is prefixed a dissertation on the music of the ancients*, London, printed for the Author, 1776-1789, 4 voll.

#### CERNUSCHI 1992

Alain C., *Les avatars de quelques articles de musique de Rousseau entre encyclo-*

*pédies et dictionnaires thématiques, ou de la polyphonie encyclopédique*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 12, 1992, pp. 113-134

CERNUSCHI 2006

Alain C., *Les volumes «Musique» de l'«Encyclopédie méthodique»: stratification du texte, articulation du domaine*, in Claude Blanckaert, Michel Porret (dir.), *L'«Encyclopédie méthodique» (1782-1832). Des Lumières au Positivisme*, avec la collaboration de Fabrice Brandli, Genève, Droz, 2006, pp. 719-730

CERNUSCHI 2018

Alain C., *Anamorphoses encyclopédiques. Pour une lecture en perspective de la «Méthodique»*, in Alban Ramaut, Céline Carencio (dir.), *La série «Musique» de l'«Encyclopédie méthodique» (1791-1818). Lexique, nomenclature, idéologies*, textes réunis par Béatrice Didier et Emmanuel Reibel, Paris, Champion, 2018, pp. 37-43

CHASTELLUX 1765

François-Jean de C., *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, La Haye, et se trouve à Paris, Merlin, 1765

DIDIER 1995

Béatrice D., *Ginguené et l'«Encyclopédie méthodique (Musique)»*, in Édouard Guitton (dir.), *Ginguené (1748-1816). Idéologue et médiateur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995, pp. 79-88

FRAMERY 1791

Nicolas-Étienne F., *Discours préliminaire*, in *Encyclopédie méthodique. Musique*, I, Paris, Panckoucke, 1791, pp. V-XII

GARCIN 1772

Laurent G., *Traité du mélo-drame ou Réflexions sur la musique dramatique*, Paris, Vallat-la-Chapelle, 1772

GINGUENÉ 1800-1801

Pierre-Louis G., *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, Paris, V° Panckoucke, an IX

GRIMM 1752

Friedrich Melchior G., *Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique reprise par l'Académie Royale de Musique le 14 janvier 1752*, [Paris], [Le Mercier], 1752

GRIMM 1765

Friedrich Melchior G., *Poème lyrique*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, XII, Neufchâtel, Samuel Faulche, 1765, pp. 823-836; consultabile anche nell'Édition numérique collaborative et critique de l'«Encyclopédie», <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>> (15 marzo 2022)

HARDESTY 1977

Kathleen H., *The «Supplément» to the «Encyclopédie»*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977

HARDESTY DOIG 2013

Kathleen H. D., *From «Encyclopédie» to «Encyclopédie méthodique»: revision and expansion*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013

LACÉPÈDE 1785

Étienne de L., *La poétique de la musique par M. le comte de La Cépède*, Paris, Monsieur, 1785, 2 voll.

MABLY 1741

[Gabriel de M.], *Lettres à Madame la marquise de P... sur l'opéra*, Paris, Didot, 1741

MARMONTEL 1776

Jean-François M., *Duo (Poésie lyrique)*, in *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, II, Amsterdam, M. M. Rey, 1776, pp. 743-744

MARMONTEL 1787

Jean-François M., *Éléments de littérature*, Paris, Née de la Rochelle, 1787, 6 voll. («Œuvres complètes», 5-10)

MASSON 1945

Paul-Marie M., *La «Lettre sur Omphale» (1752)*, «Revue de musicologie», 24, 1945, pp. 1-19

METASTASIO 1755

Pietro M., *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, Parigi, presso la vedova Quilau, 1755, 9 voll.

METASTASIO 1943-1954

Pietro M., *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-1954, 5 voll.

METASTASIO 2002-2004

Pietro M., *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002-2004, 3 voll.

ROUSSEAU [1753] 1995

Jean-Jacques R., *Lettre sur la musique française par J. J. Rousseau*, s.l., s.n., 1753; ora in Id., *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995 («Œuvres complètes», V), pp. 287-328 (da cui si cita)

ROUSSEAU 1755

Jean-Jacques R., *Duo*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, V, Paris, Briasson-David l'aîné-Le Breton-Durand, 1755,

pp. 166-167; consultabile anche nell'Édition numérique collaborative et critique de l'«Encyclopédie», <<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>> (15 marzo 2022)

ROUSSEAU [1768] 1995

Jean-Jacques R., *Dictionnaire de musique par J. J. Rousseau*, Paris, Veuve Duchesne, 1768; ora in Id., *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995 («Œuvres complètes», V), pp. 603-1191 (da cui si cita)

ROUSSEAU – CASTILLON 1776

Jean-Jacques R., Frédéric de C., *Duo (Musiq.)*, in *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, II, Amsterdam, M. M. Rey, 1776, pp. 744-745

ROUSSEAU – GINGUENÉ 1791

Jean-Jacques R., Pierre-Louis G., *Duo*, in *Encyclopédie méthodique. Musique*, I, Paris, Panckoucke, 1791, pp. 465-472

# Regards croisés sur Métastase : réflexions sur la diffusion en langue française de l'image du poète dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle

*Jean-Louis Haquette*

## 1. Introduction

Comme l'a rappelé le récent volume *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*<sup>1</sup> la figure du poète italien possède une évidente dimension transnationale, et il n'est donc pas étonnant que ce soit un Anglais, Charles Burney, qui ait publié sa biographie la plus diffusée au début du XIX<sup>e</sup> siècle, alors même que la Grande-Bretagne n'était pas le centre le plus actif dans la réception de ses œuvres. C'est un aspect de l'insertion européenne de la figure métastastienne qui nous intéressera, dans le domaine francophone. Il s'agira d'évoquer certains enjeux de la place de la France, et de la langue française, dans l'établissement de Pietro Trapassi comme modèle littéraire européen. Il n'est donc pas question d'envisager ici la réception des livrets de Métastase en France, ni son influence sur l'opéra parisien,<sup>2</sup> mais bien de s'intéresser aux représentations qui font du poète arcadien un des grands noms de la république des lettres dans la deuxième moitié du siècle des Lumières. On s'appuiera sur trois types de sources : les témoignages directs, le discours des périodiques et les éditions imprimées des œuvres. La contribution ne vise en aucun cas bien sûr à l'exhaustivité ; elle espère seulement proposer quelques pistes de réflexion, que d'autres approfondiront.

<sup>1</sup> BELTRAMI – NAVONE – TONGIORGI 2020: le volume en question ne concerne cependant que très peu la France.

<sup>2</sup> Voir GUIET 1938 ; JONARD 1996 ; STONEHOUSE 1997.

## 2. De la rencontre au récit : Martin Sherlock et Joseph De Retzer

Par son statut de poète officiel de la Cour de Vienne et par la diffusion de ses œuvres au-delà de l'empire habsbourgeois, Métastase est devenu, en cette seconde moitié du siècle des Lumières, une des célébrités de la ville. Casanova, par exemple ne manquera pas de rendre visite à son compatriote,<sup>3</sup> mais c'est le cas de nombreux étrangers de passage dans la cité autrichienne. Il va ainsi d'un voyageur aujourd'hui assez oublié, le révérend William Sherlock (1750-1797).<sup>4</sup> Nous avons retenu le témoignage de cet un écrivain irlandais bon connaisseur de l'Italie,<sup>5</sup> car il marque bien le rôle de diffusion transnationale que joue la langue française à l'époque : un voyageur irlandais rencontre à Vienne un poète italien et en fait le récit en français... Sherlock inscrit Métastase pour ainsi dire parmi les « curiosités » de la ville, qu'il ne faut pas manquer :

Il ne faut pas quitter Vienne sans voir le Métastase : c'est un vieillard animé et d'une société agréable. Il est le plus grand poète qu'ait eu l'Italie depuis le Tasse ; j'aurais dit le plus grand qu'elle ait jamais eu, s'il n'était pas un auteur vivant : raison pour laquelle il n'est pas permis de le louer trop.<sup>6</sup>

L'éloge est particulièrement marqué, et fait du poète l'expression du bon goût, ce qui renvoie à une norme partagée par une communauté mais érigée en principe universel : « Il embellit tout ce qu'il touche et me paraît à moi absolument le premier qui ait établi les véritables principes du bon goût dans l'Italie ».<sup>7</sup> Sherlock se fait plus explicite un peu plus loin :

Il satisfait l'esprit, il flatte l'oreille, il enchante l'imagination, il captive le cœur ; et pour ces raisons, il sera toujours le poète des hommes sensés, le poète des femmes, et le poète de toutes les personnes qui ont du goût.<sup>8</sup>

La poésie de Métastase s'empare de toutes les facultés, au-delà de la musicalité : esprit, imagination, cœur. On notera que ce n'est pas uniquement le domaine de la sensibilité qui est souligné ici, ce qui se retrouve dans les trois publics évoqués : les hommes, supposés raisonnables, les femmes sous-entendues sensibles, et, catégorie englobante, ceux qui ont du goût. Quand on sait que Sherlock professe une égale admiration pour Boileau et pour Shakespeare, on

<sup>3</sup> Il le rencontre en 1767, mais comme on le sait, le texte de Casanova écrit à la toute fin du siècle, ne connut qu'une diffusion posthume, au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>4</sup> Il bénéficie, suite à l'impulsion donnée par Vincenzo De Santis (DE SANTIS 2015), d'un relatif renouveau d'intérêt (HAQUETTE – PAGANO 2021). Une thèse vient d'être achevée sur son premier ouvrage (PAGANO 2022).

<sup>5</sup> Sherlock avait fréquenté à Rome les cercles de l'Arcadie, et notamment Luigi Godard, *custode* de l'académie. On sait le rôle de Gravina, co-fondateur de l'Arcadie dans la carrière de Métastase.

<sup>6</sup> SHERLOCK 1779b: 35.

<sup>7</sup> *Ibid.*: 36.

<sup>8</sup> *Ibid.*: 40.

peut se demander ce qu'il entend exactement par « bon goût », mais quoi qu'il en soit, Métastase est érigé en modèle, et pas seulement dans le domaine de la poésie italienne.<sup>9</sup>

Pour Sherlock, comme pour d'autres en son temps, l'alliance de la poésie de Métastase et de la musique est comme naturelle. La musique vient donner sa plénitude d'énergie à la poésie du verbe, dans une subordination assez traditionnelle de la mélodie à l'expressivité. A propos de l'air *Confusa, smarrita* dans le *Caton*, le révérend irlandais déclare :

Il n'est pas étonnant qu'un chef d'œuvre de poésie ait produit un chef d'œuvre de musique. [...] C'est cet air qui m'a fait sentir ce que c'est que la musique ; qu'elle sait ajouter de la force à la poésie par des peintures animées et énergiques, et quand elle a des vers comme ceux-ci, qui expriment la véritable passion par un langage simple, pathétique et entrecoupé, elle est capable de mettre l'homme hors de lui-même, et de remplir son âme des plus vifs transports.<sup>10</sup>

La citation caractérise un peu plus ce qu'apprécie le voyageur dans la poésie du poète impérial : la peinture des passions par un langage qui allie expressivité et simplicité. On peut aussi comprendre ce qui, chez Shakespeare, peut relever de cet idéal, dans lequel le sublime occupe une place de choix (notamment ici dans la réaction du spectateur). Le repoussoir implicite est, dans la pensée de Sherlock, l'Arioste, et ce que Boileau considérait comme le « clinquant » de la poésie italienne. Dans son premier ouvrage, rédigé en italien, et intitulé *Consiglio ad un giovane poeta*, cherchant un modèle pour un jeune poète, il opposait l'Arioste et Métastase, et prenait le détour de Boileau pour établir une nette préférence pour ce dernier : « *Quanta una poesia che eleva ed intenerisce il cuore, è superiore ad una poesia che lusinga solamente i sensi e solletica l'immaginazione ; quanto il semplice, ed il giusto sono superiori allo stravagante, et al capriccioso* ». <sup>11</sup>

De façon plus technique, on relèvera dans la citation concernant l'air de *Caton*, l'emploi de l'adjectif « entrecoupé », qui peut surprendre mais renvoie à toute une série de réflexions à l'époque sur le vrai style de l'émotion. L'on se souviendra par exemple des réflexions d'un Diderot, qui au style périodique, préfère le « style coupé », c'est-à-dire à une parole entrecoupée de silences, qui laissent une place à l'expressivité non verbale (DIDEROT 1996).

<sup>9</sup> Dans les *Letters on several subjects*, seul ouvrage de Sherlock directement rédigé en anglais, l'auteur conseille de lire, pour se former le goût : Homère, Sophocle, Virgile, le Tasse, Métastase, Racine, Pope et Addison (SHERLOCK 1781: 99, *Lettre XII*)

<sup>10</sup> SHERLOCK 1779b: 248-250.

<sup>11</sup> SHERLOCK 1779a: 40.

Le second témoignage que nous avons retenu est celui d'un des familiers du poète, le chevalier de Retzer. Joseph Friedrich von Retzer (1754-1824) était un écrivain polygraphe et polyglotte : il publia entre 1783 et 1786 six volumes d'anthologie, intitulés : *Choice of the best poetical pieces of the most eminent English Poets*. Censeur de la cour, il était en contact avec l'actualité littéraire autrichienne et européenne et fut l'un des rédacteurs de l'*Almanach des muses* viennois, sur le modèle de la publication française.<sup>12</sup>

Il composa immédiatement suite à la mort de Métastase un essai biographique, d'une cinquantaine de pages in-12, qui fut publié en même temps, chez le même éditeur, en allemand et en français. Cela indique bien l'idée d'un double public, interne, serait-on tenté de dire, et externe, c'est-à-dire international. Même s'il ne s'agit pas d'une oraison funèbre, la tonalité de l'incipit relève de ce genre, avec une période rythmée, dont nous donnons la version française :

L'homme qui a rendu à la gloire presqu'éteinte des muses italiennes cet éclat que leur avaient donné les poèmes immortels de l'Arioste et du Tasse ; ce poète illustre, non moins estimé qu'eux, et dont les écrits également connus depuis Lisbonne jusqu'à Pétersbourg, se trouvent plus communément encore dans les mains des lecteurs, parce que plus clairs, plus intelligibles pour les étrangers, ils exigent moins de pénétration que de sensibilité naturelle; cet écrivain célèbre comme Voltaire, mais beaucoup plus paisiblement que lui, a joui pendant un demi-siècle de l'admiration de l'Europe, Metastasio, en un mot, vient d'achever une carrière aussi longue que brillante.<sup>13</sup>

Cette ouverture est riche de suggestions. Métastase est d'abord considéré comme le rénovateur de la poésie italienne, et mis sur le même plan que l'Arioste et que le Tasse, ce qui n'est pas un faible éloge, mais il est aussi immédiatement placé sur la scène européenne, non seulement par la diffusion de ses écrits, mais aussi par le rapprochement avec Voltaire, « pape » des lettres européennes (ou s'étant voulu tel) pendant un demi-siècle. L'auteur présuppose une lecture des textes en italien, et associe leur diffusion à l'immédiateté du sentiment et la simplicité de l'expression, ce qui rejoint l'interprétation de Sherlock.

A la fin de son texte, Retzer imagine Métastase contemporain de la Grèce antique, et ne doute pas que son buste aurait été placé entre celui d'Euripide et celui d'Anacréon (RETZER 1782: 47). Pour le biographe, la gloire du poète est incontestée, fait exceptionnel à ses yeux :

Par un prodige encore inouï, surtout en littérature, il jouit d'une considération, d'une estime si universelle, que de cette foule de critiques, qui fourmillent en Italie ainsi qu'en Allemagne, aucun n'osa jamais attaquer sa gloire, de sorte

<sup>12</sup> Voir BLKÖ 1868: 343-346 et SCHLOSSAR [1889] 1970.

<sup>13</sup> RETZER 1782: 1.

qu'il a passé ses jours dans un calme continué [...].<sup>14</sup>

On retiendra de cette biographie précise, qui retrace la carrière du poète et trace son portrait psychologique, deux détails. D'abord le statut de célébrité européenne de l'auteur viennois d'adoption, qui vient confirmer le récit de Sherlock :

Quoiqu'il ne vécût habituellement qu'avec des personnes du premier rang, son appartement était ouvert à tout le monde le dimanche depuis 9 heures jusqu'à midi ; et quel était l'étranger un peu instruit qui aurait manqué l'occasion de voir et de s'entretenir avec Metastasio ?<sup>15</sup>

Le second rapproche Métastase et Shakespeare, pour s'étonner qu'avec une vie très réglée et un caractère placide, le feu de l'inspiration ait pu habiter ses écrits :

Je laisse aux psychologues à décider comment une marche si compassée peut subsister avec l'impulsion véhémement de Génie, en prenant ce mot dans le sens surtout où il peut être appliqué à Shakespeare\*

\* O sweetest Shakespear, fancy's child,  
Warble his native wood-notes wild  
Milton, *Allegro*<sup>16</sup>

La note qui renvoie à Milton, caractérisant la barde de l'Avon d'enfant sauvage de l'imagination, réunit ainsi, de façon un peu surprenante, l'énergie shakespearienne à l'inspiration métastasienne, ce qui était aussi en filigrane chez Sherlock.

### 3. Le discours critique des périodiques

Les témoignages individuels, qui ont vocation à une circulation européenne via l'usage de la langue française, par des locuteurs étrangers, convergent avec le « discours médiatique » de l'époque, qui s'exprime par le biais des périodiques francophones.

#### 3.1. Un carrefour européen

Les journaux français sont très conscients du statut culturel de la France, comme carrefour européen, et revendiquent sa position d'arbitre de la gloire littéraire. Un journal généraliste comme *La Suite de la Clef*,<sup>17</sup> écrit ainsi, à l'occa-

<sup>14</sup> *Ibid.*: 36.

<sup>15</sup> *Ibid.*: 31.

<sup>16</sup> *Ibid.*: 27.

<sup>17</sup> Ce périodique est la continuation de *La Clef du cabinet des princes*, dit aussi *Journal de Verdun*,

sion de la publication à Paris, chez la Veuve Quillau, des œuvres de Métastase : « Les œuvres de M. l'Abbé Metastasio méritaient d'être imprimées en France, afin qu'elles fussent plus connues d'une nation ingénieuse et éclairée dont les applaudissements ne pouvaient que lui faire un honneur qu'il avait toujours désiré ».<sup>18</sup> C'est le même paradigme esthétique qui est convoqué que dans les textes précédemment cités : le sublime expressif caractérise les œuvres du poète arcadien : « [...] les Amateurs de la poésie ne seront point fâchés de voir dans les essais de ce génie sublime par quels degrés il est parvenu à cette élévation de pensées et à cette force d'expression qu'on se remarque dans ses ouvrages ».<sup>19</sup> (*SUITE DE LA CLEF*: 252) La diffusion de sa célébrité est bien européenne aussi, et considérée comme établie : « Au reste, la réputation de M. Métastase est faite, & ce ne sont plus seulement les Italiens qui lui rendent le tribut de louange qui lui est dû, ce sont encore tous ceux qui entendent la langue italienne, et qui en connaissent les beautés ».<sup>20</sup>

On notera au passage une nouvelle fois la référence au public qui lit l'italien, ce qui correspond à la partie la plus cultivée du public littéraire de l'époque, l'italien étant une langue de distinction culturelle, pour reprendre le vocabulaire bourdieusien. Il est à souligner que les œuvres du poète sont imprimées en langue originale bien au-delà de sa patrie d'origine, et que les traductions sont plus rares et plus tardives. C'est d'une certaine façon une internationale culturelle cosmopolite, qui lit le français, mais aussi l'italien, qui représente le public implicite de tous ces textes.

### 3.2. Un point de référence : le regard de Grimm

On en a une confirmation avec la place de Métastase dans la *Correspondance littéraire* de Grimm, ce périodique manuscrit au public particulièrement choisi, au sein de l'aristocratie et des élites culturelles européennes.<sup>21</sup> En effet, pour le baron Grimm, Métastase est un point de référence, la pierre de touche du talent poétique dans le domaine de la poésie lyrique.<sup>22</sup> Nous en donnerons trois brefs exemples, mais on pourrait les multiplier. Successivement Marmontel, Cahusac et Voltaire lui-même sont confrontés à Métastase, au bénéfice de ce dernier. Dans le premier cas, trois vers d'une cantate sont en mis en balance de trois vo-

créé en 1704 et actif pendant tout le siècle, sous trois titres différents. Voir le *Dictionnaire des journaux, 1600-1789*, en ligne : <<https://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/1230-suite-de-la-clef-ou-journal-historique>> (17 mai 2022).

<sup>18</sup> *SUITE DE LA CLEF* 1756: 250.

<sup>19</sup> *Ibid.* 252.

<sup>20</sup> *Ibid.*: 253.

<sup>21</sup> ABRASIMOV 2014.

<sup>22</sup> Sa place est d'ailleurs très grande dans l'article « Poésie lyrique » de l'*Encyclopédie*, dont Grimm est le rédacteur.

lumes de l'auteur des *Contes moraux*, ce qui relève clairement d'une hyperbole satirique :

Enfin, j'aimerais, mieux avoir fait trois lignes de la cantate de Metastasio, qui s'appelle l'Orage, et qui commence par ces mots : *No, non turbarti, o Nice, io non ritorno a parlarti d'amor*, que les trois volumes de Contes de M. Marmontel : voilà ma profession de foi...<sup>23</sup>

On notera que Grimm suppose l'air connu par son public... ce qui montre une fois de plus le statut de référence partagée du poète arcadien.

En ce qui concerne Cahusac, la critique est moins virulente, mais le fonds ne varie pas : l'auteur de ballet ne possède aucune des qualités de l'auteur impérial, même s'il tente de marcher sur ses traces, avec le divertissement de cour :

Cela est froid, plat, sans finesse et sans grâce. Il fallait donner ce canevas à l'illustre Metastasio, qui en aurait fait une fête théâtrale charmante ; mais feu Cahusac, qui est mort fou sans avoir vécu poète, n'est pas un Metastasio français.<sup>24</sup>

Les qualités de Métastase sont donc, logiquement, la chaleur, le relief, la finesse et la grâce... Le poète est sans rival : il n'y a pas de Métastase français, et le plus grand dramaturge européen du temps (dans l'opinion de l'époque) se met à son école. En effet, pour Grimm, ce sont ces tragédies de Voltaire qui semblent appartenir à la création métastasienne : « Remarquez que les deux dernières tragédies de M. de Voltaire, savoir, les *Scythes* et *Olympie*, ne sont proprement que des opéras dans le goût de Metastasio, et qu'avec très peu de changements on en ferait des drames lyriques ».<sup>25</sup>

Grimm est loin d'avoir tort : car l'on sait, par la correspondance, ou la préface de *Sémiramis*,<sup>26</sup> que Voltaire considérait que Métastase réalisait l'union de la tragédie et du spectaculaire, union qu'il appelait de ses vœux, pour lutter contre la froideur des tragédies à la française, celles-ci n'étant à ses yeux que de « longues conversations ».<sup>27</sup> La préface d'*Olympie*, tragédie dont il est question ici, est claire : elle dessine en effet en creux le modèle de l'opéra métastasien : « Tout était en longues conversations sans grands coups de théâtre, sans appareil, sans ces grands mouvements qui déchirent l'âme, sans ces grands tableaux qui imposent aux yeux et à l'esprit ».<sup>28</sup>

<sup>23</sup> GRIMM 1829, IV: 266 (1er mai 1765).

<sup>24</sup> GRIMM 1829, V: 167 (15 septembre 1766).

<sup>25</sup> *Ibid.*: 293 (15 janvier 1767).

<sup>26</sup> Intitulée « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », cette préface développe l'esthétique réformatrice de Voltaire.

<sup>27</sup> « On est fort dégoûté aujourd'hui de toutes ces longues conversations, qui ne sont amenées que pour remplir le vide de l'action, et qui ne le remplissent pas », VOLTAIRE 1968, LIV: 247 (« Commentaire sur Corneille »).

<sup>28</sup> VOLTAIRE 1968, LII: 391 (*Olympie*, « Lettre dédicatoire à M. de Shouvalof »).

### 3.3. Une poétique du juste milieu

Comme l'analysé autrefois très justement René Guiet (GUIET 1938), la poétique métastasienne présentait une réforme modérée de la dramaturgie à la française, celle que Voltaire mit en œuvre, à l'exemple du poète italien. On comprend alors son statut dans le discours médiatique français, et le rapprochement, à première vue surprenant, avec Shakespeare et Milton, dont les *Mémoires de Trévoux* se font l'écho :

Un auteur ne peut plaire généralement et constamment à toute une nation éclairée et cultivée sans avoir des beautés réelles et un vrai mérite. On l'a dit de Shakespeare et de Milton par rapport à l'Angleterre ; à plus forte raison pourrons nous le dire de monsieur Métastase.<sup>29</sup>

Les arguments avancés sont à nouveau la gloire, non pas nationale mais européenne du poète : « Il a fait les délices de trois grandes cours celle de Naples, de Madrid et de Vienne pour ne rien dire de Rome, de Venise et du reste de l'Italie qui le regarde comme son Sophocle et son Euripide ». <sup>30</sup> Une légère mise à distance se devine cependant dans la dernière expression, les rédacteurs considérant visiblement le parallèle avec Sophocle et Euripide exagéré. <sup>31</sup>

On retrouve à la fin du passage la référence aux public italophile, avec toutefois une restriction aussi : « Nous ajoutons de même qu'en France les connaisseurs qui savent l'italien estiment depuis longtemps les talents de ce grand poète, estime néanmoins plus ou moins marquée suivant les goûts et les préjugés différents ». <sup>32</sup>

Si le rapprochement avec Shakespeare et Milton vient placer la poésie de Métastase du côté des nouveaux auteurs que découvre le XVIII<sup>e</sup> siècle, la poétique de ce dernier est loin de celle du théâtre élisabéthain, et on lui reproche implicitement de ne pas être plus « énergique » dans la représentation de la violence (ce qui marque bien un changement de goût dans l'appréciation de la dramaturgie...) :

Tout au rebours du théâtre anglais, celui-ci ne veut point de sang. Les plus affreux tyrans sont toujours sauvés; les plus fameux scélérats épargnés. Ses héros et ses héroïnes cherchent souvent la mort mais ne se font jamais de mal. Ils font de longs discours avant que de mourir comme pour laisser le temps de les en empêcher. Les conclusions ne manquent jamais d'être heureuses et quelquefois même contre la vérité de l'histoire. Est-ce l'auteur qui suivant l'esprit de son état évite d'être sanguinaire et le goût des spectateurs qui l'a

<sup>29</sup> TRÉVOUX 1757: 45 (janvier).

<sup>30</sup> *Loc. cit.*

<sup>31</sup> L'article n'est pas unanimement élogieux, et mentionne certains reproches faits au poète par les critiques.

<sup>32</sup> TRÉVOUX 1757: 46 (janvier).

déterminé ? Peut être l'un et l'autre.<sup>33</sup>

Ce reproche n'est visiblement pas rédhitoire, puisque c'est finalement au rang de Racine et de Corneille que Métastase se trouve placé, comme « génie rare ». Non pas donc parmi les Anciens, comme le rêvent les Italiens, mais parmi les premiers des Modernes : « Quoi qu'il en soit de ces défauts Métastase non seulement est poète, mais un de ces génies rares que plusieurs siècles enfantent à peine et l'Italie moderne qui a produit tant d'excellents esprits pourra se glorifier de celui-ci comme nous nous glorifions de nos Corneilles et de nos Racines ».<sup>34</sup>

Implicitement, c'est bien la France qui se prétend l'arbitre européen du goût et qui convoque, au jugement des tragédiens, Shakespeare, Sophocle, Euripide, Corneille et Racine, pour décerner une palme à Métastase, et placer son buste, non plus comme Retzer, entre Euripide et Anacréon, mais entre Racine et Corneille. L'auteur arcadien est d'ailleurs souvent considéré comme l'émule des deux dramaturges français, façon de réaffirmer la prééminence française, malgré le talent italien...<sup>35</sup>

Les témoignages comme le discours médiatiques en langue française convergent, ainsi quoiqu'il en soit des nuances, pour conférer au poète impérial un statut de modèle, parmi les modernes.

## 4. L'image éditoriale du poète

### 4.1 La circulation des éditions

Nous terminerons ce rapide parcours par la prise en compte non plus des discours critiques, mais de la circulation éditoriale des œuvres, dans laquelle la France se retrouve à nouveau dans une position de carrefour. Un bref tableau des principales éditions du dix-huitième siècle, du vivant du poète,<sup>36</sup> permet de voir que les deux éditions de références sont toutes les deux publiées non pas à Vienne, ni en Italie, mais à Paris. Cela résulte, comme on le sait, d'un choix de Métastase lui-même.<sup>37</sup> Face à la prolifération des contrefaçons, il s'impliquera, via Ranieri Calzabigi d'abord, dans deux éditions chez des éditeurs parisiens,

<sup>33</sup> *Ibid.*: 672 (mars). La critique des dénouements est aussi rapportée par RETZER 1782: 14-15.

<sup>34</sup> *Ibid.*: 672-673 (mars ?).

<sup>35</sup> Voir GUIET 1938.

<sup>36</sup> Nous avons repris celles que mentionnent Retzer dans son *Essai biographique*, en ajoutant la traduction française de Richelet, en 1750. Retzer ne cite que des éditions en italien.

<sup>37</sup> Voir la contribution de TUFANO 2020.

éditions avec privilège et dédicataires prestigieuses, puisqu'il s'agit dans un cas la Marquise de Pompadour et dans l'autre de la reine Marie-Antoinette.

[Naples, 1717]	<i>Œuvres de jeunesse</i>
Venise, Bettinelli, 1733-1737	<i>Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo</i> 4 voll. in-4°
Rome, Leone, 1737	<i>Opere drammatiche, oratorj sacri e poesie liriche</i> , 1 vol.
[Paris] adresse de Vienne, 1750	4 tragédies, puis 5 voll. en 1751, et 12 voll. en 1756 (Trad. fr. Richelet)
Paris, veuve Quillau, 1755	<i>Poesie del signor abate Pietro Metastasio</i> . pref. Calzabigi, dédicace à Mme de Pompadour, 9 voll. in-8°
Turin, Imprimerie royale, 1757-1768	<i>Poesie del signor abate Pietro Metastasio. Giusta le correzioni fatte dall'autore nel edizione di Parigi</i> , 10 voll., in-12
Paris, Veuve Hérissant, 1781-1782	<i>Opere del Sig. Ab. Pietro Metastasio Poeta Cesareo</i> , 12 voll., dédicace à Marie-Antoinette + 3 voll. posthumes, Vienne, 1795, in 4° et in 8°.
Venise, Zatta, 1781-1783	<i>Opere del Sig. Ab. Pietro Metastasio Poeta Cesareo Giusta le correzioni e aggiunte dell'autore nell'edizione di Parigi del MDCCLXXX</i> , 16 voll. in-18
Lucques, Bonsignori, 1781-1783	<i>Opere del Signore Ab. Pietro Metastasio Conforme l'Edizione di Parigi del 1780 in quattro Tomi ristretto</i> 4 voll. in-18

#### 4.2 Le modèle parisien

Si les éditions italiennes sont relativement simples dans leur ornementation, il n'en va pas ainsi de l'édition parisienne de la veuve Quillau. L'édition Bettinelli, la plus somptueuses, de format in-quarto, s'ornait cependant d'un beau portrait de l'auteur gravé par Andreas et Joseph Schmuze d'après Bertoli,<sup>38</sup> et la page de titre comportait une vignette chalcographique, la marque de l'imprimeur, à l'enseigne « Al secolo delle lettere » (fig. 1). L'ensemble demeure sous le signe d'une certaine sobriété. L'édition parisienne (fig. 2) est d'un format plus petit, qui renvoie à un autre type de lecture, accompagnant la vie quotidienne et le déplacement du lecteur ou de la lectrice. Elle se signale par son frontispice et son titre gravé qui donnent du lustre à la production. Le titre gravé s'inscrit clairement dans l'esthétique rococo avec ses ornements contournés, ses angelots, ses colombes, ses corbeilles de fruits que n'aurait

<sup>38</sup> Andrea Daniele Bertoli (1678-1743), peintre italien et dessinateur de costumes, actif à Vienne.

pas désavoué Boucher. Charles Eisen (1720-1778) qui est l'auteur du frontispice (et sans doute aussi du titre gravé) est d'ailleurs le meilleur représentant de l'école rocaille en matière de décoration du livre parisien. L'encadrement de la page fait vraiment penser aux boiseries des salons contemporains, et inscrit l'auteur dans le décor de la vie élégante de l'époque.

La gravure placée en frontispice célèbre quant à elle de façon assez traditionnelle la gloire du poète. Son portrait (assez maladroit, il faut le dire) est tenu par une renommée portant une trompette, assise sur des nuages, et qui traduit visuellement sa gloire. Dans la partie inférieure de l'image une série de personnages allégoriques vient renforcer le discours épideictique. Une lyre apollinienne, qui semble en lévitation, est entourée de plusieurs muses : on reconnaît le tambourin d'Erato, le masque de Thalie, la harpe de Polymnie, la sphère d'Uranie, muse de l'astronomie qui renvoie sans doute à l'harmonie des sphères. Comme la gravure compte neuf figures féminines, il est tentant d'y voir les neuf muses. Si c'est bien le cas, la figure allongée au premier plan est Melpomène, dont le poignard est un des attributs. Il est cependant assez clair que c'est aussi la figure de Didon, sur le point de se suicider qui est représentée. Elle incarne ici la tragédie, de façon plus métonymique qu'allégorique. *Didon abandonnée* est en effet l'ouvrage qui fut le plus souvent mis en musique du vivant de l'auteur. Les deux femmes vers lesquelles elle tourne ses regards sont alors autant des muses que les suivantes émues de la reine de Carthage.

Le dispositif éditorial parisien est partiellement repris par l'édition publiée à l'imprimerie royale de Turin (fig. 3), qui avoue d'ailleurs explicitement son modèle dans son sous-titre. A partir du volume 2, le titre gravé parisien se retrouve en frontispice devant la page de titre typographique et même si la gravure n'est pas absolument identique c'est tout à fait le même style de composition, avec les fruits, les attributs de la musique, les courbes du rococo et la bipartition de la structure : une première partie porte le titre et une seconde partie indique l'adresse typographique.<sup>39</sup> Le premier volume turinois comportait un portrait de l'auteur et un titre gravé assez maladroit dans le dessin des figures, mais déjà de style rococo (fig. 4). L'influence parisienne s'impose donc en cours de réalisation du projet.<sup>40</sup>

Nous terminerons par la célèbre édition Hérisant à Paris, qui était très appréciée de Métastase et qui est l'édition la plus luxueuse dédiée à la gloire du poète. L'ensemble de l'édition est dédié à la reine Marie-Antoinette et l'éditeur a décidé de traduire visuellement cette dédicace par une gravure placée en

<sup>39</sup> La gravure est signée par Antonio Maria Stagnon (1751-1805), graveur des sceaux du roi à Turin.

<sup>40</sup> Il faut signaler que certains exemplaires de cette édition comportent encore la gravure originelle au-delà du volume 2, c'est le cas par exemple à la Bayerische Staatsbibliothek, P.o.it. 649-2. Dans cette série, ce n'est qu'au volume 6 qu'apparaît la gravure inspirée par le modèle parisien.

tête du premier tome qui représente la souveraine (fig. 5). Cette gravure de Moreau le jeune présente un buste de la reine dans une *tholos*, qui peut évoquer le temple de Vénus élevé par Richard Mique dans le jardin du petit Trianon. Il est entouré de des trois grâces qui est le couronnent. La légende précise le sens du personnage féminin du premier plan : « Melpomène dans le temple des grâces présente à Marie-Antoinette les œuvres de Métastase ». Cette transposition de la dédicace la met en valeur. Elle insiste non seulement sur son importance sociale, mais indique aussi le processus de diffusion européenne, via la France : Marie-Antoinette est viennoise de naissance, et participe symboliquement à la propagation de la célébrité du poète impérial.

L'édition parisienne comporte une autre trace de la circulation européenne du modèle éditorial puisque le portrait qui est placé dans cette édition a le même modèle que celui l'édition turinoise dont nous avons parlé. Ce portrait de Métastase est d'ailleurs le plus diffusé à l'époque comme le dit Joseph de Retzer.<sup>41</sup> Il est l'œuvre du peintre de la Cour viennoise, Johann Steiner, et a été gravé, dans l'édition parisienne, par Charles Stéphane Gaucher, graveur de la même Cour.

Outre le choix du format in-quarto, réservé pour la littérature aux œuvres de référence, la mise en livre des œuvres de Métastase est particulièrement luxueuse. Une gravure est placée en frontispice interne face au début de chacune des pièces (fig. 6). Les 12 volumes sont donc ornés de plus de 36 gravures, ce qui représente un investissement considérable pour l'éditeur et montre bien le statut littéraire de l'auteur. Ce modèle d'édition luxueuse, très vite recherché par les bibliophiles, va se diffuser hors de France et on peut en voir un exemple dans l'édition d'Antonio Zatta à Venise, en 1781. Elle reprend en effet au modèle français un dispositif iconographique à frontispice interne, et surenchérit même, en quantité, sinon en qualité : l'éditeur vénitien place en tête de chaque acte de chaque pièce une gravure hors-texte et ajoute en tête de page une vignette chalcographique qui surmonte le début de l'acte et propose ainsi une seconde illustration en rapport avec la pièce (fig. 7).<sup>42</sup> On le voit, les deux éditions parisiennes servent de point de départ pour la diffusion européenne du corpus canonique du poète.

## 5. Conclusion

Nous espérons, au travers de l'analyse de trois types de sources, avoir dessiné quelques linéaments de la réception de la figure de Métastase en langue fran-

<sup>41</sup> RETZER 1782: 25.

<sup>42</sup> L'édition de Lucques, chez Bonsignori, inaugurée la même année, joue au contraire sur le petit format, sans image, ce qui réduit l'œuvre à quatre volumes faciles à emporter avec soi.

çaise. Les différents documents nous semblent permettre une double conclusion : la France joue un rôle central, dans la seconde moitié du siècle des Lumières, dans la diffusion de l'image de Métastase comme modèle littéraire, un modèle qui allie innovation et tradition classique, ce qui le rend particulièrement acceptable par l'opinion critique française dominante. Mais cette réception par le biais français est en fait ouverte sur le reste de l'Europe, par la circulation des témoignages, des opinions critiques et des éditions de l'auteur, mais aussi par la composition du panthéon littéraire au sein duquel se trouve inscrit Métastase, de son vivant, ce qui est assez rare pour être souligné : pour quelques décennies, il prend place entre Euripide et Anacréon, Racine et Corneille, mais aussi Shakespeare et Milton.

### Références bibliographiques

SUITE DE LA CLEF 1756

*Compte-rendu des Poesie del Signor Abate Pietro Mestastasio, 9 volumes, in 8°, presso la Vedova Quillau, 1755*, in «Suite de la Clef Journal historique et Littéraire sur les matières du temps», Avril 1756, pp. 250-257

TRÉVOUX 1757

*Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts dit Journal de Trévoux*, Genève, Slatkine Reprints, 1968-1969, vol. 57

ABROSIMOV 2014

Kirill A., *Aufklärung jenseits der Öffentlichkeit. F.M. Grimms Correspondance littéraire (1753-1773) zwischen der «république des lettres» und europäischen Fürstenthöfen*, Ostfildern, Thorbecke, 2014

BELTRAMI – NAVONE – TONGIORGI 2020

Luca B., Matteo N., Duccio T. (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, Milano, LED, 2020

BLKÖ 1868

Constantin von Wurzbach, *Joseph von Retzer*, in *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Vienne, [s.n.t.], 1868, vol. 25, pp. 343-346

CANDIANI 1998

Rosy C., *Pietro Metastasio da poeta di teatro a «virtuoso di poesia»*, Roma, Aracne 1998

DE SANTIS 2015

Vincenzo D. S., *Napoli nelle Lettres d'un voyageur anglois (1779) di Martin Sherlock e nell'editoria di viaggio in Francia nel secondo Settecento*, in Giulio Brevetti, Imma Cecere, Rosanna Cioffi, Sebastiano Martelli (a cura di), *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e*

- Ottocento Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 87-104
- DE VAN 2009
- Gilles D. V. (a cura di), *Le théâtre de Métastase*, «Chroniques italiennes», 2-3, 2009 (XXV).
- DIDEROT 1996
- Denis D., *Entretiens sur le Fils naturel*, in Id., *Œuvres. IV. Esthétique. Théâtre*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996
- DUVAL-WIRTH 1985
- Geneviève D.-W., *Un thème dramatique et ses métamorphoses : L'Olimpiade de Métastase en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in Christian Bec, Irène Mamczarz (reunis et présentés par) *Le théâtre italien et l'Europe (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)* (Actes du II<sup>e</sup> Congrès international, Paris-Fontainebleau, 14-17 octobre 1982), Florence, Olschki, pp. 65-85
- GRIMM 1829
- Friedrich Melchior G., *Correspondance littéraire*, Paris, Furne, 1829
- GUIET 1938
- René G., *La tragédie française au XVIII<sup>e</sup> siècle et le théâtre de Métastase*, «PMLA», 3, 1938 (LIII), pp. 813-826
- HAQUETTE – PAGANO 2021
- Jean-Louis H., Adelaide P., *Du débat italien à la médiatisation européenne : les périodiques littéraires et le Consiglio ad un giovane poeta de Martin Sherlock dans les années 1780*, «Italiano LinguaDue», 1, 2021 (XIII), (Giuseppe Baretti, i fratelli Verri, Cesare Beccaria, e i periodici del Settecento. *Lingua e Storia*, a cura di Michela Dota, Massimo Prada, Giuseppe Polimeni), pp. 851-862
- JONARD 1966
- Norbert J., *La fortune de Métastase en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, «Revue de littérature comparée», 4, 1966 (XL), pp. 552-566
- ONORATI 1998
- Franco O. (a cura di), *Metastasio da Roma all'Europa*, (Atti dell'incontro di studi, Roma, 21 ottobre 1998), Roma, Fondazione Marco Besso, 1998
- PAGANO 2022
- Adelaide P., *Le Fragment sur Shakespeare (1780) di Martin Sherlock. Entre Naples, Paris et Londres. Édition critique numérique*, thèse de doctorat, Université de Salerne, Université de Reims, 2022, directeurs de thèse proff. Jean-Louis Haquette et Vincenzo De Santis.
- RETZER 1782
- Joseph Friedrich von R., *Essai sur Métastase*, trad. fr., Vienne, [s.n.t.], 1782
- RETZER 1783-1786
- Joseph Friedrich von R., *Choice of the best poetical pieces of the most eminent*

- english poets*, Vienne, [s.n.t.], 1783-1786
- SAHLFELD 2004
- Wolfgang S., *De Métastase à de Brosses. Le dithyrambe de la lettre XLVII* in *Charles de Brosses et le voyage lettré au XVIIIe siècle* (Actes du colloque, Dijon, 3-4 octobre 2002), édité par Sylviane Leoni, Dijon, EUD, 2004, pp. 89-98
- SCHLOSSAR 1889
- Anton S., *Retzer, Joseph Friedrich Freiherr von*, in *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. durch die Historische Commission bei der Konigl. Akademie der Wissenschaften, vol. 28, 1889, p. 275 ; on cite d'après la réimpression Berlin, Duncker und Humblot, 1970
- SHERLOCK 1779a
- Martin S., *Consiglio ad un giovane poeta*, Naples, [s.n.t.], 1779
- SHERLOCK 1779b
- Martin S. *Lettres d'un voyageur anglais*, Genève, [s.n.t.], 1779
- SHERLOCK 1780
- Martin S., *Nouvelles lettres d'un voyageur anglais*, Paris et Londres, [s.n.t.], 1780
- SHERLOCK 1781
- Martin S., *Letters on several subjects*, Londres, [s.n.t.], 1781
- STONEHOUSE 1997
- Alison A. S., *The Attitude of the French Towards Metastasio as Poet and Dramatist in the Second Half of the Eighteenth Century*, thèse de doctorat inédite, University of Western Ontario, 1997
- TUFANO 2020
- Lucio T., *Metastasio e Calzabigi: Napoli, Parigi, Vienna e ritorno*, in BELTRAMI – NAVONE – TONGIORGI 2020, pp. 71-90
- VOLTAIRE 1968
- Voltaire [François-Marie Arouet], *Œuvres complètes*, Oxford, Voltaire Fondation, 1968





Fig. 1: Frontispice et page de titre, *Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo*, Venise, Bettinelli, 1733, vol. 1



Fig. 2: Frontispice et titre gravé, *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, Paris, Veuve Quilau, 1755



Fig. 3: Frontispice et page de titre, *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, Turin, Imprimerie royale, 1757, vol. 2



Fig. 4: Titre gravé, *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, Turin, Imprimerie royale, 1757, vol. 1



Fig. 5: « Melpomène dans le temple des grâces présente à Marie-Antoinette les œuvres de Métastase », gravure d'après Moreau le Jeune, *Opere del Sig. Ab. Pietro Metastasio Poeta Cesareo*, Paris, Hérissant, 1781, vol. 1



Fig. 6: Frontispice interne pour Attilio Regolo, *Opere del Sig. Ab. Pietro Metastasio Poeta Cesareo*, Paris, Hérissant, 1781, vol. 8

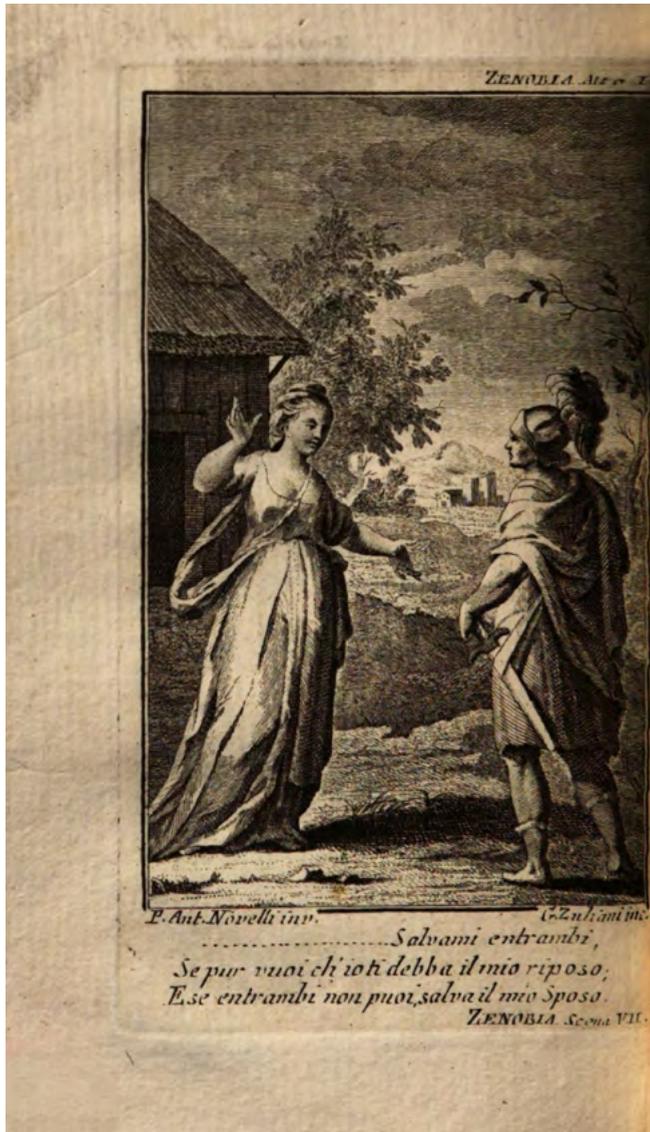


Fig. 7a et 7b: Frontispice interne et page à vignette, *Zenobia*, *Opere del Sig. Ab. Pietro Metastasio Poeta Cesareo*, Venezia, Antonio Zatta, 1781-1783, vol. 6

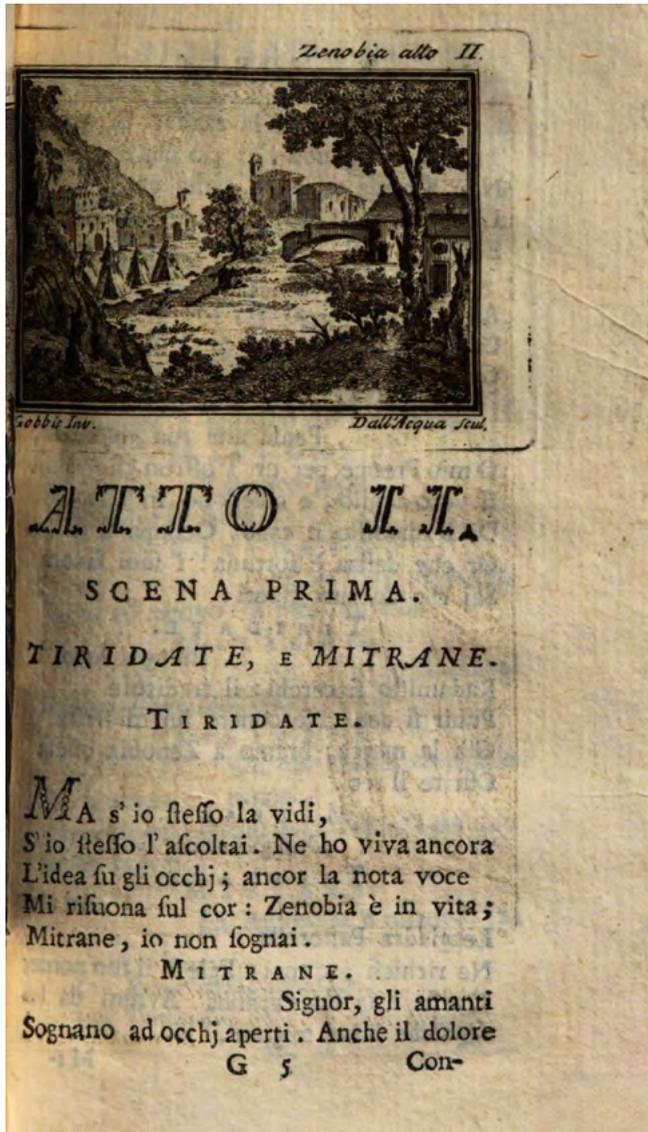


Fig. 7a et 7b: Frontispice interne et page à vignette, *Zenobia*, *Opere del Sig. Ab. Pietro Metastasio Poeta Cesareo*, Venezia, Antonio Zatta, 1781-1783, vol. 6

## Quel che resta di Metastasio

*Sergio Durante*

«Quanto mai di chi regna infelice è il destino», avrà qualche volta esclamato il Metastasio pensando di sé, a ragione, come sovrano delle scene teatrali settecentesche. Perché se la condizione di classico assicura gratificazione e fama, d'altra parte riserva la certezza che il proprio lavoro andrà per il mondo a patto di cambiare d'aspetto, riformato da mani d'altri, condizionato dalle più varie circostanze di luogo e pubblico. Come uomo di teatro oltreché di penna, Metastasio era disposto ad accettare questa complicazione, rassicurato che la sua propria idea fosse comunque consegnata esattamente a un testo. Era il meglio che si potesse fare.

Il mio personale interesse per Metastasio, oltre l'ammirazione per l'insieme dell'opera, ha avuto piuttosto a che fare con i processi di adattamento dei suoi drammi (o azioni sacre) nel corso del secolo; adattamenti che corrispondono ad altrettanti tentativi di assecondare il gusto locale e i mezzi: attori, orchestra, teatri e loro dotazione scenotecnica. Entro questa galassia mi interessava soprattutto l'incontro Metastasio-Mozart che ha prodotto un numero ragguardevole di lavori: opere, un oratorio, numerose scene e/o arie. Si dirà che questo ha poco a che fare con la Francia, ma invece lasciamo in vita l'ipotesi che un nesso ci sia o che un metodo d'indagine possa schiudersi a delle valide osservazioni.

Per capire, ad esempio, il senso della revisione per mano di Mazzolà della *Clemenza di Tito* metastasiana mi era parso necessario esplorare tutti, o almeno un gran numero, gli allestimenti della seconda metà del secolo, con profondità maggiore quanto più le testimonianze sembravano rilevanti rispetto alla versione che Mozart aveva riconosciuto come "vera opera".<sup>1</sup> Non si trattava solo di valutare le varianti letterarie ma di analizzare i modi in cui più generalmente si allestiva in teatro con l'intento più o meno ambizioso di far sopravvivere i testi,

<sup>1</sup> Questa è notoriamente l'espressione con la quale Wolfgang Mozart descrive la riduzione di Mazzolà nel catalogo autografo delle proprie opere.

migliorarli (o massaccrarli... secondo i punti di vista) o addirittura proiettarli nel futuro. Oltre alle numerose versioni in lingua italiana, un caso singolare mi era parso il *Demophoön* di Marmontel messo in musica da Luigi Cherubini nel 1788 a Parigi e studiato efficacemente da Jacques Joly e da Paolo Russo in un saggio che esplora gli scostamenti da Metastasio anche in rapporto a un'altra pressoché contemporanea versione francese, ma ben diversa, di Desriaux.<sup>2</sup>

Prima di arrivare al *Demofonte* marmontelizzato dobbiamo però prendere il tema alla lontana, come se il testo (o meglio l'insieme delle fonti relative a un determinato allestimento) rappresentasse il coagulo transitorio di processi di medio o lungo periodo che condizionano il risultato finale al di là delle intenzioni dei responsabili. I responsabili poi, non dovrebbero essere ridotti a un individuo ma all'insieme dei fattori che comportano riflessi apprezzabili sulla messinscena. Se questo è allora l'oggetto di studio, la singola messinscena, siamo tanto più coscienti della sua elusività: troppi elementi sfuggono e, per dirne uno solo di centrale, la prestazione vocale-attoriale, su cui possiamo formulare solo ipotesi più o meno fondate.

Mettiamo da parte momentaneamente i contributi individuali al gruppo delle responsabilità (che avranno considerazione più avanti) e prendiamo le mosse da un processo di lungo (o medio) periodo, che definisco come "evoluzione del rapporto fra tempo della rappresentazione musicale e prestazioni attoriali". Per "tempo della rappresentazione musicale" intendo quello assegnato ai pezzi chiusi, per "prestazione attoriale" il tipo di esecuzione in quanto recitata e/o cantata.

Quando Metastasio scrive i suoi libretti più fortunati fra la fine degli anni '20 e il decennio successivo, vige un bilanciamento che cambierà profondamente nei decenni successivi. Questo avviene per colpa di nessuno, o di tutti se si preferisce, in quanto processo collettivo e di mercato – per così dire. Uno spettacolo d'opera comportava mediamente 35 arie distribuite in maniera diseguale in rapporto all'importanza dei personaggi: i principali ne hanno almeno 3 o 4, il secondo rango una di meno, i terzi una sola.

Consideriamo *en passant* che questa struttura comporta già di per sé un sensibile decremento del numero di arie rispetto ai libretti tradizionali di fine Seicento (o pre-arcadici, se si preferisce). D'altra parte il decremento delle arie, di chiara intenzione riformatrice, si accompagna nei decenni successivi a un'espansione formale del pezzo chiuso, tanto graduale quanto chiara (e proporzionale all'importanza dei personaggi nell'economia del dramma). Primo uomo/donna: arie sempre più grandi; personaggi minori: arie brevi o anche solo recitativo oppure partecipazione a pezzi d'assieme. Queste differenze investono il

<sup>2</sup> Russo 1992; Joly 1990. Sul *Demophoön* di Marmontel sono da registrare il giudizio positivo benché scarsamente motivato di DENT 1976 mentre è inconsistente la stroncatura del libretto di DEANE 1965.

piano produttivo piuttosto che quello poetico-espressivo ed emergono quando si prendono in esame gruppi di dati statisticamente significativi, mentre si perdono sotto l'orizzonte se si focalizza unicamente la dimensione letteraria e/o psicologico/affettiva. Sarebbe però ingenuo supporre che la dimensione produttiva non abbia immediate conseguenze estetiche.

In conseguenza della riduzione del numero di arie, l'espansione formale corrisponde a una sorta di restituzione contrattuale: a ciascun interprete viene assegnato uno spazio (temporale ed espressivo) corrispondente alla sua importanza e alle specifiche capacità vocali/attoriali.

Concorre al cambiamento la variabile formale: quando all'aria tripartita col da capo (lo standard formale dell'opera metastasiana) si affianca – ma senza mai sostituirla del tutto – l'aria di due movimenti (più tardi rondò) già si incrina un ben regolato sistema: lo spazio dell'effusione sentimentale, coesa e corrispondente al principio dell'unità di affetto (che dal diversivo della sezione centrale B ritorna immancabilmente allo stato iniziale A), lascia il posto a una progressione psicologica (dallo stato riflessivo a quello attivo o agitato, dal lento al veloce) e inoltre implica un'espansione dell'elemento spettacolare, dell'esibizione vocalistica per sé. L'idea tutta illuminata/istica che questa spettacolarizzazione corrisponda a una magnificazione del potenziale espressivo della parola è una mezza verità, ossia una mezza bugia: in realtà la virtuosità tecnica genera al contrario una sospensione dell'espressione verbale a vantaggio di una funzione "altra" – chiamiamola se volete la meraviglia dell'arabesco sonoro – che emerge temporaneamente come linguaggio-guida dello spettacolo. La teoria degli affetti in questa fase particolare dello spettacolo è nel migliore dei casi un alibi ben confezionato.<sup>3</sup>

Alla fine degli anni '20 e nei due decenni successivi (più o meno) la riduzione del numero di arie esprime un'esigenza riformatrice di semplificazione dell'intreccio, ma semplificazione solo relativa rispetto ai modelli precedenti. L'intreccio richiede sempre di essere complesso in proporzione alla necessità di creare situazioni buone per l'inserzione del pezzo chiuso. Quasi sempre si tratta di un'aria, che nella poetica metastasiana più autentica rappresenta una perorazione del già detto e solo raramente un progresso narrativo. Questo è vero per lo più anche nel caso dei rari duetti che, se predispongono nella struttura verbale una situazione di compresenza scenica potenzialmente drammatica, realizzano invece quasi sempre uno statico rispecchiamento di personaggi che compongono un attante unico piuttosto che assumere ruoli antagonisti.

<sup>3</sup> Per una teorizzazione dei linguaggi-guida entro lo spettacolo melodrammatico rimando a DURANTE [1997] 2007b.

Il principio secondo cui l'azione deve progredire nel recitativo (intonato sì, ma sempre primariamente parola stilizzata) era tanto chiaro teoricamente quanto praticamente osservato da Metastasio. Questo principio, che sarebbe stato progressivamente scardinato nel corso del secolo, aveva però nel pensiero metastasiano le sue ottime motivazioni, sia sul piano poetico che su quello psico-percettivo: il recitativo assegna infatti alla parola, alla dimensione logico-razionale una potenzialità comunicativa che nel pezzo chiuso con l'orchestra risulta indebolita (o magnificata nella forma sonora e perciò "altra"). In sinergia per opposizione, l'avvicendamento di recitativo ed aria corrisponde a un'altezza di vuoti e pieni che genera varietà tramite discontinuità.<sup>1</sup>

Nel caso del *Demofonte* è particolarmente chiaro il rapporto funzionale fra intreccio ed espansioni musicali affidati alle arie: la trama comprende l'involuppo, eccezionale anche per Metastasio, di tre linee narrative parallele. Il rifacimento di Marmontel è radicale ed eccezionale: radicale perché elimina una delle tre linee (quella riguardante il supposto incesto fra Timante e Dircea), eccezionale perché viene eseguita omettendo *en bloc* il terzo atto.

Dobbiamo considerare questo insolito intervento nel contesto della pratica generalizzata di semplificazione dei drammi di Metastasio che si afferma nella seconda metà del secolo ma che già fa capolino nel passaggio dei testi dalla prima rappresentazione alle riprese. La procedura più ovvia è lo scorciamento dei recitativi e l'omissione delle arie minori ma si ravvisano ben presto interventi di maggiore importanza. Uno studio del 1991 indica che nei quindici anni fra 1780 e 1795 vengono prodotti titoli metastasiani (almeno) 227 volte con un picco di 22 produzioni proprio nell'anno del *Demophoön* cherubiniano.<sup>2</sup> Per lo più queste produzioni si collocano come prima opera di una stagione che ne comprende due (quindi l'opera riveduta è solitamente la meno importante), il che sta a dire che Metastasio è per un impresario una scelta relativamente sicura: per mal che vada la musica – a volte un pasticcio di vari autori – il testo rappresenta un sostegno affidabile. Non tutti i titoli piacciono alla stessa maniera e infatti nel periodo considerato solo 22 dei suoi 26 drammi per musica raggiungono le scene. Fra i 22 titoli rimaneggiati, 12 furono ridotti in due atti una o due volte. Per quale motivo piacesse la riduzione in due atti rispetto all'originale è questione che ha a che fare con le nuove priorità: a) un gusto per la maggiore direzionalità (chiarezza e/o brevità) dell'esposizione; b) l'imitazione della struttura binaria prevalente nel dramma giocoso; c) l'organizzazione complessiva della produzione, che prevedeva nei teatri italiani in particolare tre balletti indipendenti: prima, dopo e fra gli atti; d) infine e non ultimo, il

<sup>1</sup> Per una più articolata esposizione in relazione con l'opera di Mozart rimando a DURANTE 2007a.

<sup>2</sup> Faccio riferimento a DURANTE 1991.

risparmio sul piano scenografico, con una riduzione dei luoghi rappresentati rispetto al fastoso modello metastasiano (e conseguente risparmio sull'apparato scenotecnico). In quale misura questa evoluzione strisciante e apparentemente da mestieranti venisse percepita e assecondata fuori dall'ambito dell'opera in lingua italiana è difficile dire ma il giovane Cherubini, per esempio, aveva al suo attivo almeno una di queste produzioni fortemente rivisitate (*Alessandro nelle Indie*, Mantova 1784, ripresa a Livorno nel 1788). La questione ci interessa, al di là del fatto che Marmontel mantenne una struttura in tre atti (distribuendo diversamente il contenuto dei due di Metastasio), perché l'omissione dell'atto finale intero è in linea con gli interventi drastici che connotano le riduzioni a due. Entrambe le strategie, benché con diversi risultati, affrontano il problema della modificazione radicale dal punto di vista dell'intreccio e della fabula. Per intendere meglio la strategia spettacolare (non, si badi bene, la poetica) bisogna confrontare tecnicamente i procedimenti.

Le riduzioni a due atti sono eseguite secondo approcci diversi: il più frequente prevede l'accorpamento dell'atto secondo col terzo. In questo modo di procedere sono vitali le abbreviature dei recitativi o – quando possibile – l'eliminazione (più raramente lo spostamento) di scene intere. Tuttavia, per quanto accortamente il revisore intervenga, il prodotto finale comporta un secondo atto sbilanciato rispetto al primo: il passo narrativo (ossia la rapidità dell'azione) risulta inevitabilmente contratto o precipitoso. Peggiora la situazione il fatto che un atto conclusivo chiederebbe ancora maggior concisione dei precedenti. Più di qualche rifacimento tenta di alleviare il problema eliminando del tutto la trama secondaria sempre presente nel teatro di Metastasio (accade con *Didone e L'Olimpiade* in particolare).

La seconda ma più rara soluzione (ne ho trovati due esempi soltanto) prevede l'individuazione all'interno del secondo atto di un punto adatto di articolazione e quindi la creazione *ex novo* (o con artificiose modifiche dell'originale) di una sequenza espositiva (e/o musico-drammatica) adatta a chiudere l'atto. Così è l'*Issipile* rifatta per Londra (1784) mentre l'esempio più noto e meglio realizzato è il *Tito* mozartiano «ridotto a vera opera» da Caterino Mazzolà per Praga.

Non è nemmeno il caso di sottolineare che la qualità dei rifacimenti varia a seconda della mano che li esegue (nonché del teatro che lo finanzia e dell'importanza dell'occasione).

Il *Demophoön* di Marmontel è un caso a sé, servito su un piatto d'argento, nel senso che l'esposizione dell'atto finale di Metastasio, cioè lo svelamento prima del supposto incesto e poi in stretta sequenza la rivelazione dello scambio in culla fra Dircea e Timante che lo annulla, non comporta intreccio con le vicende degli atti precedenti sicché risulta scorporabile in toto, con la sola avvertenza

di modificare quanto basta l'oracolo da cui tutta la vicenda discende. Il sacrificio umano dunque non sarà sospeso quando «noto a sé stesso sia l'innocente usurpator d'un regno» ma basterà che ciò accada quando «si vedrà la forza [del sovrano] cedere alla fragilità» («lorsqu'on verra la force céder à la faiblesse»), in altre parole, quando la sovranità si inchinerà alla natura.

Come si capisce, tanto nella riduzione a due atti col taglio della peripezia, quanto nella redistribuzione in tre di due soli atti metastasiani, si tratta di semplificazioni estreme.

È ben chiaro che questo risponde per parte letteraria alla speditezza del dramma propugnata più chiaramente da Diderot,<sup>1</sup> come pure è evidente la modificazione del sottotesto filosofico ben spiegato da Russo ed altri. Ma ci si deve anche chiedere se una motivazione meno nobile non sia da ricercare nel fatto che le revisioni radicali comportano una semplificazione dell'apparato scenografico e un risparmio produttivo. Su questo punto, che è certo per il *Tito* mozartiano, bisogna non saltare a conclusioni affrettate perché dipenderà dalle dotazioni dei singoli teatri, dall'importanza delle produzioni e in ultima analisi dalla disponibilità di prove documentali che attestino o meno le ragioni di una scelta. Certo è che il second'atto del *Demophoön* si svolge tutto nello stesso luogo, cosa che sarebbe parsa indecorosa a Metastasio e che, decoro a parte, comporta evidentemente una minore attrattiva dello spettacolo sul piano visivo.

Quanto ai materiali musico-drammatici, si potrebbe liquidare sbrigativamente la questione sostenendo che una comparazione sensata dovrebbe considerare due partiture, non un libretto da un lato e una partitura dall'altro. È vero ma fino ad un certo punto; ad esempio abbiamo già considerato come la modalità di realizzazione del recitativo (semplice nella tradizione italiana, alternato a pezzi chiusi orchestrali e continuamente accompagnato dagli strumenti in quella francese), comporti il rischio o forse la certezza di un certo tedio, compensato solo in linea teorica dalla maggiore coerenza e continuità dello stile fonico. A questo si aggiunge la diversificazione stilistico melodica più pronunciata in ambito italiano (per la presenza sia di canto semplice sillabico, sia di vocalismo virtuosistico). La scrittura vocale alla francese non trascende mai, si attiene a una composta declamazione ricca di belle aperture melodiche, non mai di tecnicismi.

Il confronto porta anche a sottolineare il sovvertimento del principio metastasiano che vuole l'azione affidata al recitativo: segmenti testuali originariamente presentati in recitativo semplice vengono riciclati entro i pezzi chiusi, tanto nel Metastasio tradotto che in quello italiano, tanto nei pezzi solistici che in quelli d'insieme. Il brano propriamente lirico non scompare di certo ma si

<sup>1</sup> Su questo in particolare HEARTZ 1967-1968.

alterna con forme drammaturgiche nuove e d'azione a due, tre, quattro, con soli e coro etc. Non è solo l'azione drammatica condotta dalla parola a indurre un arricchimento della tavolozza musico-drammatica, ma anche la suggestione scenica, col trasferimento in azione visibile di snodi drammatici originariamente affidati alla narrazione (oppure in Mozart il *close up* drammatico del terzetto «Quello di Tito è il volto» in cui non succede assolutamente nulla se non la contemplazione reciproca di uno stato fisio-psicologico). Del gusto di vedere la scena fa capitale da sempre la *tragédie lyrique* con i suoi imponenti *tableaux* di rituali pubblici corali che aprono o più regolarmente chiudono gli atti e ai quali si adegua il *Demophoön* (benché si tratti di una risorsa efficace solo se usata con misura).

Si può ricavare qualcosa di utile collegando queste osservazioni sparse al caso già ben studiato del *Demophoön*? Marmontel produce un nuovo testo che ricalca il racconto metastasiano ma ripensa il concetto filosofico sottostante: mette in secondo piano la sovranità a vantaggio del sentimento così che lo scioglimento è affidato a una accumulazione progressiva di commozioni via via più intense, tanto importanti per l'autore da fargli rinunciare alla teatralità degli svelamenti e degli equivoci passeggeri che tanta parte hanno in Metastasio (a dire il vero una parte eccessiva per un teatro che tenta di essere anti-barocco senza riuscirci del tutto in quanto non rinuncia al gusto per la virtuosità letteraria). Sostiene lo spettacolo la componente visiva del grande *tableau* che interessa più dello spettacolare momento del cambio di scena, assente del tutto nell'atto centrale; ma questo tipo di attrattiva comporta staticità, enfatizzata anche dalla minore importanza del gioco delle entrate/uscite dei personaggi. La funzione dei pezzi chiusi ma anche il loro contenuto affettivo-narrativo cambia e di conseguenza l'uscita di scena dopo la *climax* musicale dell'aria (gesto eminentemente teatrale), cede al gusto per la continuità scenica e fonica: teoricamente ineccepibile ma a rischio di saturazione psico-percettiva dell'ascoltatore. Insomma, con tutti i meriti dell'opera (che non sono pochi) c'è da chiedersi se non si tratti di un esercizio di dialettica negativa, una dimostrazione che si può mettere in scena il celebrato Metastasio contro Metastasio stesso.

Se non mi sono ingannato finora, restano un paio di corollari. Guardando indietro al modello del 1733 si può considerare come sia uno dei trattamenti teatrali che più risentono dell'eredità seicentesca, quasi che quella deprecata patina di meraviglioso non fosse poi così facile da raschiare via. E però quel *Demofonte* era un'architettura perfetta dal suo proprio punto di vista, sia per l'intreccio in cui tutto trova la sua soluzione (per quanto macchinosa), sia in rapporto alla centralità del teatro di parola. Resta semmai da immaginare quale tipo di recitazione potrebbe farlo rivivere oggi in una forma "storicamente informata".

Guardando ad est, e cioè a Praga e ai festeggiamenti per l'incoronazione di Leopoldo secondo nel 1791, mi resta il dubbio che il progetto di Mozart, con quella chiara intenzione di salvare le scene madre e i versi eleganti del poeta cesareo dentro a un'architettura musicale fortemente rinnovata non guardasse un po' anche alla Francia quando si trattò di immaginare il finale famoso dell'atto primo con l'incendio del Campidoglio, corrivamente narrato da Metastasio ma rappresentato in scena da Mazzolà e dallo scenografo Pietro Travaglia entro una movimentata struttura musicale per soli e coro e orchestra. In fin dei conti bisognava accontentare non solo i provinciali Boemi ma il pubblico aristocratico convenuto da tutta Europa.

### Riferimenti bibliografici

DEANE 1965

Basil D., *Cherubini*, Londra, Oxford University Press 1965

DENT 1976

Edward Joseph D., *The Rise of Romantic Opera*, Cambridge, 1976

DURANTE 1991

Sergio D., *La Clemenza di Tito and other two-act reductions of the late 18<sup>th</sup> century*, «Mozart Jahrbuch», 1991 [ma: 1992], pp. 733-741

DURANTE 2007a

Sergio D., *Die Opera seria zu Mozarts Zeit*, in Dieter Borchmeyer e Gernot Gruber (a cura di), *Mozarts Opern*, Laaber, Laaber Verlag, 2007, pp. 163-177

DURANTE 2007b

Sergio D., *Analysis and Dramaturgy: reflections toward a Theory of Opera*, in Mary Hunter e James Webster (a cura di), *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 311-339 poi in: Id., *Studi su Mozart e il Settecento*, Lucca, L.I.M., 2007, pp. 17-44 (da cui si cita)

HEARTZ 1967-1968

Daniel H., *From Garrick to Gluck: the Reform of Theatre and Opera in the mid-Eighteenth Century*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 1967-1968 (XCIV), pp. 11-127

JOLY 1990

Jacques J., *Riscrittura di melodrammi per Salieri e Cherubini: Tarare/Axur e Demofonte/Demophoön*, in Id., *Dagli Elisi all'Inferno*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 141-165

RUSSO 1992

Paolo R., «Lors'qu on verra céder la force à la faiblesse»: variazioni francesi sul Demofonte di Metastasio, «Recercare», 4, 1992, pp. 105-124

## Metastasio sbarca all'Opéra. I libretti di Morel de Chédeville

Paolo Russo

L'attenzione del teatro dell'Opéra verso i drammi metastasiani iniziò nel 1783 quando il 26 agosto venne messo in scena *Alexandre aux Indes*, opéra in tre atti di Étienne Morel de Chédeville e musica di Nicolas-Jean Lefroid de Méreaux. A quel titolo seguirono poi rapidamente almeno altre cinque opere: *Didon* di Jean-François Marmontel e Piccinni (dicembre 1783, ma già in ottobre al teatro di corte di Fontainebleau), *Thémistocle* nuovamente di Morel e musica di François-André Danican Philidor (ottobre 1785), *Démophon* di Marmontel e Luigi Cherubini (dicembre 1788), ancora *Démophon* (settembre 1789), opera postuma di Johann Christoph Vogel su libretto di Philippe Desriaux, infine *Adrien, empereur de Rome* progettato da François-Benoît Hoffman e Étienne-Nicolas Méhul, approvato nel 1788 ma travolto dalle vicende rivoluzionarie e rappresentato solo nel 1799. Il caso di *Didon* è stato studiato nell'ambito del processo di fusione di generi che sgorgava dalla recente *querelles* tra gluckisti e piccinnisti,<sup>1</sup> ugualmente sono stati molto studiati i due adattamenti del *Demofonte* e di *Adrien*.<sup>2</sup> Ci si è invece soffermati meno sulle due *tragédies lyriques* che Morel de Chédeville trasse dai libretti metastasiani. Sono adattamenti che presentano aspetti interessanti sia perché molto precoci, sia perché maturarono interamente entro gli ambienti francesi, anche se italianizzanti vista la fama che circondava Philidor<sup>3</sup> e visto che Morel de Chédeville era il segretario alle finanze del fratello del Re, futuro Luigi XVIII, che a fine anni Ottanta avrebbe protetto la

<sup>1</sup> Su Marmontel e Piccinni cfr. PETROBELLI 1996, CALELLA 1995, SCHMIERER 1999.

<sup>2</sup> Sui *Demofonti* francesi cfr. JOLY 1984: 141-165; RUSSO 1997: 153-173; STONEHOUSE 1997: 208-217 (su Marmontel) e 252-257 (su Desriaux); MATTEI, 2021 e DURANTE 2022. Su *Adrien* cfr. JOLY 1984; BARTLET [1992] 2010, RUSSO 1997.

<sup>3</sup> FABIANO – NOIRAY 2013: 43 e RUSHTON 1976.

prima esperienza di teatro d'opera italiano impiantato a Parigi.<sup>4</sup> Morel era inoltre figura di primo piano nell'Opéra di quegli anni, se non dal punto di vista artistico certamente da quello amministrativo, direttore di fatto del teatro tra aprile 1782 e marzo 1785.<sup>5</sup>

Per l'Académie Royale de Musique gli anni Ottanta furono i più fecondi dell'*Ancien Régime*,<sup>6</sup> un ribollire di iniziative tese a ridefinire lo spettacolo lirico serio su impulso della recentissima querelle tra gluckisti e piccinnisti<sup>7</sup> e dell'assimilazione della musica italiana alle forme della *tragédie lyrique* operata da Piccinni, Sacchini, Salieri, poi Cherubini, ma anche da compositori francesi vicini alla musica italiana come Philidor e Grétry. Nel decennio più italianizzante e piccinnista del tempio della lirica francese,<sup>8</sup> i drammi metastasiani erano una buona alternativa al recupero dei classici<sup>9</sup> avviato nel 1758 con *Enée et Lavinie* di Fontenelle (1690) riconfezionato da Paradis de Moncrif per Antoine Dauvergne<sup>10</sup> e proseguito poi con i libretti di Quinault a partire dall'*Amadis de Gaule* di La Borde del 1771.<sup>11</sup>

A dire il vero, però, le due *tragédies lyriques* di Morel, così come la *Didon* di Marmontel, sono sì in tre atti invece dei cinque tradizionali, ma hanno poco a che fare con gli omonimi drammi del Metastasio. Il libretto di Marmontel prende le mosse anche dalla *Didon* di Jean-Jacques Le Franc de Pompignan del 1734, primo adattamento tragico del Metastasio al teatro francese,<sup>12</sup> *Alexandre e Thémistocle*

<sup>4</sup> Il teatro de Monsieur, appunto, fondato nel 1789 da Léonard-Alexis Autié, parrucchiere della regina Maria Antonietta, e da Giovanni Battista Viotti: cfr. DI PROFIO 2007.

<sup>5</sup> Morel era membro del Comité des artistes che diresse negli anni di vacanza del ruolo da parte di Dauvergne impedendo di fatto l'autogestione del teatro. Dal 1781 era anche intendente e controllore generale dei Menus-Plaisirs e affari della Camera de Monsieur, il fratello del re. Era segretario, amico e consigliere (forse anche cognato) di Papillon de La Ferté, intendente ai Menus-Plaisirs del re che dal 1780 esercitava un potentato musicale sull'Opéra. Sul suo profilo cfr. QUÉRO 2019; JULLIEN 1876: 9; MOINDROT 2014.

<sup>6</sup> FABIANO – NOIRAY 2013: 50-56.

<sup>7</sup> Secondo i dati di LAJARTE 1878, nel decennio 1780-90 vennero anche adattate al teatro lirico diverse tragedie classiche francesi in un progetto di convergenza tra i due generi teatrali: *Andromaque* di Pitra e Grétry da Racine, 1780; *Electre* di Guillard e Lemoyne da Voltaire, 1782; *Chimène ou Le Cid* di Guillard e Sacchini da Corneille, 1783; *Phèdre* di Hoffman e Lemoyne da Racine e *Horaces* di Guillard e Salieri da Corneille, 1786.

<sup>8</sup> Cfr. RUSHTON 1971: 42-43.

<sup>9</sup> Cfr. GUIET 1936: 127-135 e STONEHOUSE 1997.

<sup>10</sup> Sul recupero di Quinault cfr. GUIET 1936: 107-118 e ARMELLINI 1991: 122-125; su *Enée et Lavinie* di Dauvergne, cfr. DRATWICKI 2011: 176 che osserva come già in quegli anni si fosse iniziato a parlare del recupero di libretti di Quinault, ma il timore di violare testi così esemplari ebbe la meglio, e probabilmente per questo naufragò il progetto della ripresa di *Isis* da parte di Dauvergne nel 1757-1758.

<sup>11</sup> All'*Enée et Lavinie* di Moncrif e Dauvergne seguirono *Canente* di La Motte/Cury e Dauvergne 1760, *Le vénitienne* di La Motte e Dauvergne 1768; *Omphale* di La Motte e Cardonne 1769; *Amadis de Gaule* di Quinault e La Borde 1771, *Roland* di Quinault (Marmontel) e Piccinni 1778, *Amadis De Gaule* di Quinault e J. Ch. Bach 1779, *Persée* di Quinault (Marmontel) e Philidor 1780, *Atys* di Quinault (Marmontel) e Piccinni 1780, *Thésée* di Quinault (Morel) e Gossec 1782; *Renaud* di Le Boeuf (da Pellegrin) e Sacchini 1783; *Dardanus* di La Bruère (Guillard) e Sacchini.

<sup>12</sup> GUIET 1938: 816-819 e STONEHOUSE 1997: 170-173.

sono altrettanto in gran parte autonomi e con materiale tratto anche dalle fonti francesi che Metastasio stesso aveva utilizzato: per *Alexandre aux Indes* il Porus di Claude Boyer (1648) e *Alexandre le Grand* di Jean Racine (1665), per *Thémistocle* la tragedia omonima di Pierre du Ryer del 1646.<sup>13</sup> Si veda, per esempio, la citazione della battuta più celebre che accomuna i drammi derivati da Boyer, emblema della clemenza di Alessandro che rende il sovrano macedone protagonista della vicenda, come evidenziava Racine nella prefazione alla sua tragedia.<sup>14</sup>

Racine, <i>Alexandre le grand</i> , V, 3	Metastasio, <i>Alessandro nell'Indie</i> , III, 13	Morel de Chédeville, <i>Alexandre aux Indes</i> , III, 5
<p>ALEXANDRE Je m'en dois garantir. Parlez [donc. Dites-moy, Comment prétendez-vous [que je vous traite? PORUS En Roy.</p>	<p>ALESSANDRO E la tua pena... PORO E la mia pena attendo. ALESSANDRO E ben scegli la. Io voglio che prescriva tu stesso a te [le leggi. Pensa alle offese e la tua [sorte eleggi. PORO Sia qual tu vuoi; ma sia sempre degna d'un re la [sorte mia.</p>	<p>PORUS Ta rage en ce moment doit [être satisfaite ALEXANDRE Parle, comment veux-tu que [je te traite? PORUS En Roi.</p>

In entrambi i libretti la derivazione è esplicitata dalla costellazione dei personaggi. In *Alexandre* sparisce Erissena, amata da Alessandro e da Gandarte; come in Racine, inoltre, il confidente di Alessandro è Ephestion che non è nemico occulto dell'imperatore macedone. In *Thémistocle*, oltre all'eroe greco e Serse, compare anche Néocle, figlio del generale greco, ma in altra posizione perché nell'opera francese è un generale persiano già affermato e non il ragazzo timoroso del libretto metastasiano; cade inoltre il personaggio di Aspasia, sorella di Neocle in Metastasio e qui sostituita da Mandane, sorella di Serse mentre in Ryer ne era la figlia.

<sup>13</sup> La tragedia, insolitamente a lieto fine, riscosse un certo successo: venne ripresa da Racine nella sua *Andromaque*, da Campistron nell'*Alcibiade*, poi da Zeno e Metastasio nelle opere omonime. Era ancora positivamente citata nella *Avant-propos* di MARMONTEL 1763: 3. Su Ryer cfr. LANCASTER 1913.

<sup>14</sup> «En effet, que répondrais-je à ces critiques qui condamnent jusques au titre de ma tragédie et qui ne veulent pas que je l'appelle *Alexandre*, quoy qu'Alexandre en fasse la principale action et que le véritable sujet de la pièce ne soit autre chose que la générosité de ce conquérant? [...] Il ne se contente pas de vaincre Porus par la force de ses armes, il triomphe de sa fierté mesme, par la générosité qu'il fait paroistre en luy rendant ses estats».

Personaggi di *Alessandro nelle Indie* / *Alexandre aux Indes* / *Alexandre le grand* / *Porus*

Metastasio, <i>Alessandro nelle Indie</i> , 1726	Morel, <i>Alexandre aux Indes</i> , 1783	Racine, <i>Alexandre le grand</i> , 1665	Boyer, <i>Porus</i> , 1648
ALESSANDRO PORO, re di una parte dell'Indie, amante di Cleofide CLEOFIDE, regina di un'altra parte dell'Indie, amante di Poro ERISSENA, sorella di Poro TIMAGENE, confidente d'Alessandro e nemico occulto del medesimo GANDARTE, generale dell'armi di Poro, amante di Erissena	ALEXANDRE, Roi de Macédoine et vainqueur des Perses PORUS, roi d'une partie de l'Inde AXIANE reine d'une autre partie des Indes EPHESTION confident et ambassadeur d'Alexandre GANDARTÈS confident de Porus Le grand prête de Bacchus Un capitaine grec	ALEXANDRE PORUS, roi dans les Indes TAXILE, rois dans les Indes AXIANE, reyne d'une autre partie des Indes CLEOPHILE, sœur de Taxile EPHESTION	PORUS, roi des Indes. ARGIRE, femme de Porus, prisonnière d'Alexandre ORAXÈNE, Fille de Porus, prisonnière d'Alexandre CLAIRANCE, Fille de Porus, prisonnière d'Alexandre CLARICE, confidente d'Argire. PHRADATE, écuyer d'Argire ARSACIDE, prince des Indes ALEXANDRE PERDICCAS, prince de Macédoine ORONTE, capitaine des gardes d'Alexandre

Personaggi di *Temistocle/Thémistocle*

Metastasio, <i>Il Temistocle</i> , 1737	Morel, <i>Thémistocle</i> , 1786	Du Ryer, <i>Thémistocle</i> , 1648
SERSE, re di Persia TEMISTOCLE ASPASIA, NEOCLE suoi figliuoli ROSSANE, principessa del sangue reale amante di Serse LISIMACO ambasciatore dei greci SEBASTE, confidente di Serse	XERCÈS, roi de Perse MANDANE, fille de Xercès THÉMISTOCLE, grec NÉOCLE, fils de Thémistocle, au service de Perse LISIMAQUE, ambassadeur des Grecs [AZA, confidente de Mandane] Un persan Une confidente	XERCÈS, roi de Perse MANDANE, sœur de Serse PALMIS, fille de Mandane ROXANE THÉMISTOCLE, grec ARTABAZE, favory du roi Pharnaspe HYDASPE

Sia in *Alexandre* che in *Thémistocle*, inoltre, Morel anticipa l'inizio dell'azione e colma il primo atto di battaglie e cerimonie relegate dal Metastasio negli antefatti. Adotta così una strategia drammatica propriamente francese: spesso, infatti, il Metastasio aveva scelto di avviare l'intrigo a valle dei suoi modelli francesi per mettere in scena le conseguenze degli avvenimenti e concentrarsi sugli intrecci emotivi da questi provocati.

Libretti autonomi, dunque, ben radicati nel teatro francese, eppure Morel cita fin dal titolo i drammi metastasiani, tradotti letteralmente. Poteva essere stato un omaggio alla regina Maria Antonietta,<sup>15</sup> allieva del Metastasio, o essere dovuto alla recente morte del poeta (1782) che aveva suscitato scalpore e interesse<sup>16</sup> – il cinismo calcolatore di cui era accusato Morel giustificerebbe entrambe spiegazioni. In ogni caso, tuttavia, la vicenda illumina bene alcuni aspetti della recezione francese del Metastasio, perché il riferimento al Metastasio fu in generale ampiamente riconosciuto e perché l'attenzione dell'Opéra sul drammaturgo italiano non arrivò improvvisa e inaspettata ma fu il culmine di un decennale processo di assimilazione;<sup>17</sup> al contempo, inoltre, di questo processo costituì un epilogo in apparenza davvero troppo repentino che si esaurì sostanzialmente in soli cinque anni.

I libretti metastasiani avevano iniziato ad attirare crescente attenzione da una quarantina d'anni, via via che si irrobustiva la critica alla *tragédie lyrique* che sarebbe poi sfociata nella *querelles des bouffons*: venivano considerati sia modelli di riferimento per nuove produzioni (per esempio per *Le Temple de la gloire* di Voltaire e Rameau del 1745), sia termini di confronto per il dibattito teorico estetico, per esempio nella *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* edita nel 1749 da Voltaire in prefazione alla sua *Sémiramis*<sup>18</sup> e poi nelle discussioni sulle traduzioni curate da Bonnet de Chemilin (1749) e César-Pierre Richelet (1751), discussioni animate da Elie-Catherine Fréron, Pierre-Charles Roy, Richelet stesso, Melchior Grimm, D'Aquin de Chateau-Lyon.<sup>19</sup>

Inizialmente, però, la prova diretta sulla scena francese riguardò il solo teatro di parola<sup>20</sup> perché il teatro dell'Opéra era investito da una crisi di immobilismo che metteva davvero a rischio la sopravvivenza del genere, e perché nel suo complesso e nelle sue forme l'opera seria italiana era considerata noiosa, troppo austera, più adatta ai concerti che al teatro.<sup>21</sup> L'acceso dibattito critico non operava

<sup>15</sup> Grazie a lei furono almeno tre opere metastasiane parigine rappresentate anche a corte: *Olympiade*, *Didon* e *Thémistocle*: cfr. STONEHOUSE 1997: 196-197.

<sup>16</sup> Cfr. MATTEI 2021: 159.

<sup>17</sup> Cfr. FABIANO 2002.

<sup>18</sup> Cfr. DA POZZO 2001.

<sup>19</sup> Cfr. CHARLTON 2013: 210-216, che a p. 213 offre una tabella cronologica riassuntiva. Cfr. anche LECHEVALIER 2014.

<sup>20</sup> GUIET 1938 e STONEHOUSE 1997: 68-133.

<sup>21</sup> FABIANO – NOIRAY 2013: 39-56.

dunque per importare pari pari i drammi metastasiani sulla scena lirica francese ma rifletteva sui modi per assimilarli. Due erano le direttive principali di questa riflessione. Inizialmente si apprezzava come Metastasio fosse riuscito ad adattare alla scena lirica il teatro tragico, in particolare quello francese del grand siècle viste le fonti riconosciute dei suoi libretti:<sup>22</sup> dimostrava che l'azione, i personaggi meno inverosimili che animavano soggetti storici messi in azione non erano di per sé antitetici alla meraviglia dell'opera. Voltaire considerava Metastasio «Il seul qui ait su joindre aux agréments de l'opéra les grands mouvements de la tragédie».<sup>23</sup> Erano dunque apprezzate le sue situazioni patetiche, la nobiltà ed eleganza dello stile,<sup>24</sup> l'accurato studio sull'uomo, sulle sue virtù, sui suoi doveri e vizi, ammirate la verità e varietà con cui erano trattate nobili passioni umane, e soprattutto non ridotte alla sola *tendresse* dell'amore galante. Metastasio metteva in scena l'ammirazione, la gloria, l'avversione, l'amicizia, l'amore, la gelosia, l'invidia, l'emulazione, l'avida ambizione, l'ansioso timore. Su «toutes les manières ingénieuse de peindre le sentiment» che padroneggiava insistevano già i primi traduttori. L'accelerazione che negli anni Cinquanta la *Querelle des bouffon* impose sul dibattito estetico relativo al dramma musicale portò a focalizzare anche un secondo aspetto del teatro metastasiano: Rousseau, che nell'incompiuta *Lettre sur l'opéra italien et français* del 1745 lo considerava ancora troppo legato alla tragedia, nella *Lettre sur la musique française* di otto anni dopo (1753) iniziò ad apprezzarlo anche per «les réticences, les interruptions, les discours entre-coupés qui sont le langage des passions impétueuses».<sup>25</sup> L'interesse francese iniziò infatti a concentrarsi anche sul modo con cui Metastasio esprimeva la sua vasta paletta di affetti: nel 1755 Diderot sottolineava l'efficacia delle sue frasi brevi, fulminanti e pressanti, impossibili da realizzare in un testo francese dove sembrava quasi che «la politesse, qui défend dans la société d'interrompre celui qui parle, aurait étendu ses droits sur notre scène: la rareté de ces interruptions, dans nos tragédie modernes, rend quelquefois les plus belles *tirades*, d'une longueur insupportable aux étrangers».<sup>26</sup> Riteneva che nelle arie italiane,

dans les cantabile, le musicien laisse à un grand chanteur un libre exercice de son goût et de son talent; il se contente de lui marquer les intervalles principaux d'un beau chant. Le poète en devrait faire autant, quand il connaît bien son acteur. [...] ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mot inarticulés, des voix rompus,

<sup>22</sup> Nel *Siroe re di Persia* (1726) sono riconosciuti elementi del *Cosroès* di Rotrou, nel *Catone in Utica* del *Sertorius* di Corneille (almeno II, 2 = III, 1), nell'*Artaserse* del *Tite et Bérénice* (almeno II, 2 = V, 1) di Corneille, da *Stilicon* di Thomas Corneille e del *Xerses* (1714) di Crebillon, in *Zenobia* (1740) del *Rhadamiste et Zénobie* (1711) sempre di Crebillon, nel *Demofonte* di *Ines di castro* di Houdar de La Motte. Cfr. BIANCONI 2018, LÉVY 2009, ROUVIÈRE 2001, NIEDERST 1991.

<sup>23</sup> Voltaire, Lettera 6094, a Charlotte Sophia di Aldenburg contessa Bentinck del 9 marzo 1756, in VOLTAIRE'S CORRISPONDANCE 1957, XXIX: 101 cit. in DA POZZO 2001: 681.

<sup>24</sup> GUIET 1936: 127.

<sup>25</sup> *Lettre sur la musique française* (1753): cfr. FERRONI 2001: 825.

<sup>26</sup> DIDEROT 1755: 32-33.

quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. [...] l'homme passe d'une idée à une autre. Il commence une multitude de discours, il n'en finit aucun : et à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès, et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète.<sup>27</sup>

Sia Rousseau che Diderot coglievano nella lingua del Metastasio il carattere spezzato, sussultorio, rapido che traduce il precipitare degli eventi e il disorientamento dei personaggi.

La prova sulla scena doveva però attendere ancora: un primo riferimento sulle scene musicali parigine è la definizione di «tragédie opéra» apposta nel 1774 alla *Iphigénie en Aulide* da Du Rollet e ricalcata sui libretti metastasiani tradotti da Richelet.<sup>28</sup> Poi, nel 1777, mentre con *Armide* di Gluck l'Académie Royale de Musique consolidava la “Quinault Renaissance”, la Comédie Italienne mise in scena la parodia della *Olimpiade* del Metastasio su parole tradotte da Nicolas-Etienne Frémery e con la musica di Sacchini: l'intonazione si limitava alle arie su testo tradotto mentre, a causa del monopolio dell'Opéra, i recitativi venivano recitati sul modello dell'opéra-comique.<sup>29</sup> Due anni dopo, con il plauso di Diderot, Charles-Nicolas Cochin ipotizzò – ma non realizzò – uno spettacolo misto di canto e pantomima sul *Demofonte*, proposta che anticipò di un decennio gli adattamenti effettivamente inscenati di Marmontel e Desrioux: Cochin scompagina la versificazione originale e riduce lo stile di recitazione ad una frenetica successione di brevi frasi e rapide interlocuzioni che rendono l'azione incalzante.<sup>30</sup>

Scopo di Frémery e Cochin era principalmente proporre un contenitore di arie d'opera italiane composte da italiani, ma la riduzione dei recitativi valorizzava la nobile semplicità metastasiana (già evidenziata da Grimm nella sua *Lettre sur Omphale*), l'ingegnosa vivacità di dialogo, l'azione e il gioco teatrale sensibile, che si sostituisce alla *tendresse* barocca e ai lunghi monologhi.<sup>31</sup> A parte la musica

<sup>27</sup> DIDEROT 1875: 105-106.

<sup>28</sup> La definizione di «tragédie opéra» venne poi data ad altre *tragédies lyriques* in tre atti come *Iphigénie en Aulide*: *Alceste* di Gluck del 1776, *Amadis de Gaule* di Bach (1779). Ma non era l'articolazione in tre atti a giustificare questa definizione perché altri titoli dell'Opéra in tre atti ebbero invece la tradizionale definizione di “tragédie lyrique”: *Hellé* di Le Monnier e Floquet (1779), *Atys* di Piccinni (1779), *Andromaque* di Grétry 1780, *Persée* di Philidor (1780). Anche *Alexandre aux Indes* e *Didon* del 1784, entrambe in tre atti, furono definite “tragédies lyriques”.

<sup>29</sup> Cfr. FABIANO 2002: 217-219.

<sup>30</sup> Cfr. RUSSO 2017.

<sup>31</sup> STONEHOUSE 1997: 192 osserva anche che «Simplifications such as these result in plots whose dramatic pace is accelerated. This is just what the French sought: a shorter plot contributed to the potential for spectacle. The objective was to get to the next crisis point as quickly as possible, so that it could be accentuated by *marvellous* display. Spectacle and rapid pace do not marry well with philosophy, nor was Metastasio's imperialist ideology one that attracted much of a following in Paris at the time under review, therefore another facet of his librettos had to be altered or

italiana che intona le arie, ciò che attira i drammaturghi francesi è il carattere dialogico delle scene metastasiane, quand'anche di un dialogo rivolto dal personaggio a se stesso o alla propria coscienza; è l'articolazione del recitativo in parole rime che cadenzano anche i passi più lunghi segmentandoli in unità anche emotive.<sup>32</sup> Riproporlo sulla loro lirica seria francese non era semplice perché nella traduzione si perde il ritmo drammatico conferito dalle inarcature, che nell'originale muovevano la regolare accentuazione dei versi, dalle anafore, dalle pause, dalle allitterazioni e dalle rime metastasiane che i francesi apprezzavano al pari di quelle dei loro classici. Questo spiega forse l'esitazione a portare Metastasio sulle scene dell'Opéra e perché, quando infine ci si avventurò su questa strada, per almeno cinque anni si proposero libretti totalmente riconsciuti e ridefiniti che dal Metastasio riprendono realmente solo alcune scene.

Nell'*Alexandre aux Indes* Morel si attenne alla ricerca di passioni diverse dai tradizionali amori galanti: l'intreccio è votato ai sentimenti bellicosi e senza azioni secondarie che Lefroid de Méreaux intonò nello stile post gluckista;<sup>33</sup> la gelosia di Porus, motore del dramma metastasiano, è solo accennata e cade il rapporto amoroso tra Alessandro ed Erissena: il «Mercure de France» evidenziò l'eccessiva semplicità dell'intreccio che Racine e Metastasio avevano dovuto complicare con personaggi secondari per renderlo interessante:

Le plan en est fort simple, et peut-être l'est-il trop. Racine et Métastase ont traité le même sujet et tous les deux ont fait Alexandre amoureux. On a reproché à Racine d'avoir dégradé par là le caractère de son héros et la grandeur de son sujet. L'auteur du nouvel opéra a voulu éviter ce reproche ; il a cru pouvoir trouver assez d'intérêt dans les caractères et la situation d'Alexandre et de Porus et dans l'importance de l'action même sans avoir recours à un amour qui lui a paru peu digne de la tragédie («Mercure de France», 6 settembre 1783, pp. 30-39: 35).

Morel intendeva così rendere l'intreccio più veloce e compatto attorno alla magnanimità di Alessandro e all'amore indissolubile di Axiane per Porus, bilanciati da episodi spettacolari – ma non sovranaturali – come la cerimonia bacchica che precede la battaglia (I, 4) e l'innodia a Marte celebrata da Alessandro (II, 7), entrambe di gran successo:

Le succès de cette troisième représentation a été plus brillant encore que celui des deux précédentes. [...] L'affluence des spectateurs, le grand ensemble que l'exécution a acquis, la noblesse et la pompe du spectacle et le nouveau ballet qui le termine, confirment l'opinion avantageuse que nous avons donnée de cet opéra en rendant compte des deux premières représentations («Mercure de France», 13 settembre 1783, p. 89).

reduced, if not totally removed».

<sup>32</sup> Cfr. GOLDIN FOLENA 2001.

<sup>33</sup> Cfr. GIROUD 2019.

Trasformato in una sorta di pantomima drammatica, l'intreccio metastasiano qui conta poco:<sup>34</sup> del testo originale vennero tagliate sia le arie che i recitativi, le considerazioni filosofiche modificate in ossequio alle esigenze francesi degli anni Novanta o completamente rimosse.<sup>35</sup> La drammaturgia del Metastasio veniva così radicalmente snaturata, ma del Metastasio restava quanto i *philosophes* più ammiravano: il soggetto storico, la rappresentazione di passioni differenti dagli amori galanti, i sentimenti nobilmente espressi.

On sent aussi que les sentiments fiers et nobles doivent dominer dans ce sujet ; le caractère tendre d'Axiane adoucit, il est vrai, par des teintes douces la sévérité du ton général, mais sa situation et son sentiment ne comportent pas assez de variété. Avec tous ces désavantages, on doit savoir gré à M. Morel d'avoir trouvé dans le développement seul des caractères, dans l'importance de l'action, dans la noblesse des sentiments et dans la richesse des accessoires, de quoi soutenir et graduer l'intérêt («*Mercure de France*», 6 settembre 1783, pp. 30-39: 35-36).

Morel anticipa la rappresentazione inglobando antefatti spettacolari e inscena nel primo atto i preparativi e la partenza per la guerra di Porus, con cerimonia bacchica propiziatoria, e l'insorgere dell'amore ricambiato che lo lega alla regina Axiane. Senza entrare nei dettagli della riarticolazione del dramma, che non si discosta molto nella sostanza dagli altri adattamenti francesi di drammi italiani,<sup>36</sup> mi interessa qui esaminare la rielaborazione delle poche scene metastasiane effettivamente riproposte per le quali Morel scelse un taglio ben diverso da quello adottato da Marmontel nelle altrettanto poche – e tutto sommato marginali – scene riprese nella sua *Didon* dall'originale italiano.<sup>37</sup>

Marmontel concepì il suo libretto per adattare al francese il canto «periodico» italiano e dunque lo articolò con evidenti arie col da capo e ampi recitativi. Si veda in appendice il cruciale confronto tra *Didon* e *Œrbe* che culmina nell'aria più celebre, «Ni l'amante, ni la reine», l'unica ad essere parafrasata da Metastasio (Appendice 1); è però significativo anche il dialogo tra *Enée* e *Didon* (II, 3), tratto dal primo atto del Metastasio (I, 2), dove gli imbarazzi del troiano che non osa rivelare il proprio progetto di partire allarmano la regina che si dilunga in un ampio recitativo patetico dopo aver cantato un'aria d'amore col da capo.

<sup>34</sup> Cfr. GUIET 1936: 131.

<sup>35</sup> Cfr. STONEHOUSE 1997: 192-193.

<sup>36</sup> Un confronto sommario per entrambi i libretti è proposto da GUIET 1936: 127-133.

<sup>37</sup> L'opera rappresenta un ritorno di Piccinni alle forme dell'opera seria e un arretramento dalla francesizzazione delle sue forme operistiche che aveva conseguito con *Iphigénie en Tauride* del 1781: cfr. CALELLA 2019. Marmontel era inizialmente critico di Metastasio per l'assenza del meraviglioso e l'eccessiva serietà della sua concezione di spettacolo (MARMONTEL 1763, II, 329-331 e *Examen des réflexions de M. D'Alembert sur la liberté de la musique* in «*Mercure de France*», luglio 1759: 94), iniziò poi ad apprezzarlo per come predispose *tableaux* patetici, situazioni violente, movimenti pieni di calore e forza da esprimere con le arie (Supplemento della *Encyclopédie*, 1779 revisione della *Poétique françois* per gli *Elémens de littérature* del 1787), tutti tratti che cercherà poi di riversare nei suoi libretti per le melodie periodiche di Piccinni, Sacchini e Cherubini: cfr. FABIANO 2002: 220.



<p>DIDONE Che?</p> <p>ENEAS La patria, il cielo...</p> <p>DIDONE Parla.</p> <p>ENEAS Dovrei... Ma no... L'amor... oh dio, la fé... Ah che parlar non so. Spiegalo tu per me. (<i>Ad Osmida e parte</i>)</p>	
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Anche la confessione di Enea del progetto di partire (II, 7) è tratta da un recitativo metastasiano (I, 18)<sup>38</sup> ma culmina in un ampio trio invece che in un'aria di Didone come nel libretto italiano.

Morel punta invece sulla rapidità del dialogo: in *Alexandre* la ripresa più ampia è la sequenza introduttiva del dramma del Metastasio (I, 1-2) con la sconfitta di Porus, il conforto apportatogli da Gandarte e il primo incontro tra Alexandre e Porus in incognito. Morel la colloca in due diversi luoghi del secondo atto e la dilata notevolmente in quattro scene distanti tra loro: II, 2-3 e II, 6-7 (cfr. Appendice 2). Le scene non sono citate testualmente perché il librettista opera una riduzione delle battute di recitativo e dell'argomentazione e rifocalizza le sezioni liriche: le argomentazioni di Porus sulla propria sconfitta, che in Metastasio lo portano a maturare la scelta del suicidio, sono sostituite da frasi smozzicate con richiami all'esercito in fuga. L'opzione per il suicidio matura invece nel *duo dialogué* con Gandarte che subentra: da quella posizione Porus non arretra né quando il suo generale gli ricorda l'amata, né quando i due sono sorpresi dal repentino arrivo dei Greci e di Alexandre (I, 2; II, 6). Nel primo caso il Poros di Metastasio reagiva col tono attivo e bellicoso della gelosia mentre il Poros di Morel si limita a rivolgere un ultimo depresso pensiero di addio all'amata; nel secondo caso, il Poros francese, votato all'eroismo e disposto alla morte, non accetta il vile travestimento che al Metastasio serviva per innescare la successione di equivoci e *qui pro quo* delle azioni secondarie, e affronta direttamente Alexandre, pur senza rivelare la propria identità.

Nel libretto francese è poi molto più contratta la riflessione di Alexandre sull'inutilità delle stragi belliche, così che il sovrano macedone può passare subito ad interrogare Porus senza eccessiva sospensione del tempo drammatico. Ma tutto il dialogo francese diventa più rapido e incalzante. Per l'orgogliosa rivendicazione di inimicizia da parte di Porus basta mezzo verso invece dei quat-

<sup>38</sup> Dalla scena I, 18 del Metastasio, Marmontel prende materiale anche per la scena III, 3.

tro con cui il Porus metastasiano si presenta con falso nome e luogo d'origine; nel testo francese la parola di sfida resta occultata a mezzo verso, prima della cesura, e si perde la rima «antico»: «nemico» con cui Metastasio la rafforza; per rinfacciare che anche in India e non solo in Grecia nascono eroi basta un solo verso invece dei tre metastasiani. L'Alexandre francese non si perde a spiegare la propria guerra di conquista con la ricerca di un uomo che lo pareggi in valore, ma rivendica semplicemente la propria gloria e può così farlo nell'unica breve sezione lirica della scena che sfocia direttamente nell'epilogo in cui riconsegna la spada a Porus e lo invia ambasciatore dal suo re. Anche qui Morel comprime i tempi del Metastasio: la richiesta di ambasciata è respinta in soli diciassette versi invece che in trentuno e non dà luogo ad alcun numero lirico come l'aria di minaccia del Poro metastasiano. Il rifiuto di portare l'ambasciata, che Metastasio organizza in una elegante perifrasi («Se ambasciador mi vuoi / di simili proposte, / poco opportuno ambasciador sciegliesti»), è molto più brusco e diretto («Ne me choisissez pas pour votre ambassadeur»), ugualmente l'accettazione minacciosa della spada in dono definisce con tale forza la posizione di sfida da non richiedere l'organizzazione delle minacce in una intera aria.

Il ritmo incalzante del recitativo metastasiano, grazie alle rime, agli enjambements, e soprattutto alla ricchezza di figure retoriche si perde quindi nella versione francese che lo recupera però spezzando ulteriormente le frasi con punti di sospensione, interruzioni, frasi monche e assimila in questo anche porzioni di testo previsto dal Metastasio nelle arie.<sup>39</sup> A differenza di Marmontel, Morel accoglie Metastasio come esempio di testi che potevano essere un accumulo paratattico, di segmenti prosodici ritmati, ricerca il medesimo effetto con riferimenti al recitativo roussoviano del parlato *entre coupé* che si affermava nel *mélodrame*.

Quando, tre anni dopo, Morel tornò ai drammi metastasiani per un libretto per Philidor conservò nuovamente la articolazione in tre atti, ma la riduzione fu, se possibile, ancora più radicale. In *Thémistocle* si perde l'originaria articolazione del *Temistocle* tra azione principale (l'integerrima fedeltà alla patria di Temistocle che lo irretisce tra doveri contrapposti fino a che non viene liberato dalla clemenza della autorità regia) e le due azioni secondarie animate la prima dai conflitti amorosi tra Aspasia, Lisimaco e Serse (azione secondaria 1), la seconda da quelli tra Rossane, Serse e Sebaste (azione secondaria 2).<sup>40</sup> Entrambe producono mozioni di affetti contrastanti, la prima per Aspasia, stretta tra amore filiale, che la induce a non respingere Serse per non compromettere il padre, e il

<sup>39</sup> Negli anni Ottanta anche Calzabigi apprezzava soprattutto questo aspetto della poesia drammatica metastasiana: «Osservi di grazia come è contratto e coartato fra' ceppi della brevità, come è corto, conciso, spezzato in *minutas sententiolas*» a proposito di *Issipile*, nella *Risposta a Pepoli* (1784): cfr. TUFANO 2020: 87.

<sup>40</sup> Cfr. DE VAN 1998: 50-53. Cfr. anche DE VAN 2001.

suo amore per Lisimaco che tuttavia vuole arrestare Temistocle; la seconda per Rossane gelosa del trasporto di Serse per Aspasia. Il libretto francese resta più concentrato sull'onore di Thémistocle che costituisce l'azione principale del *Metastasio*, arricchito dalla vena galante dell'amore tra Néocle e la figlia di Xercès, ora non osteggiato se non dalle alterne vicende del rapporto tra i due genitori.

Ricalcati sul libretto del *Metastasio* sono pressoché solo il primo dialogo tra Xercès e Thémistocle in cui il generale greco si consegna al sovrano e suscita la sua ammirazione (I, 9 e II, 6), la lezione di vita che Thémistocle impartisce al figlio imponendogli di non odiar la patria per nessun motivo (II, 1 e III, 1) e lo scioglimento conclusivo.<sup>41</sup> Morel modifica però profondamente queste due ultime scene: la prima precede e non segue l'arrivo dell'ambasciatore ateniese, la seconda organizza lo scioglimento in modo molto più spettacolare in un quartetto di gara di generosità di tutti i personaggi intenzionati a darsi morte pur di non cedere agli ordini di Serse: Néocle per la rivolta che ha suscitato contro il sovrano per salvare il padre, Mandane per la temuta imminente perdita del suo amato Néocle, Thémistocle, come in *Metastasio*, per la disobbedienza al suo generoso benefattore impostagli dal suo amor di patria. Il tentativo di suicidio fermato da Xercès e dal figlio Néocle suggella l'opera in lieto fine ma di tutta la scena è questa l'unica eco metastasiana.

Anche in questa opera le tre scene effettivamente ricalcate sul *Metastasio* sono scene di dialogo: anche quella finale trae dal *Metastasio* sostanzialmente il dialogo morale conclusivo che conferma l'eroismo di Temistocle. Il primo dialogo tra Xercès e Thémistocle è un esempio di come Morel muova dal testo del *Metastasio* già molto essenziale e lo asciughi ulteriormente frantumando le frasi, lasciando molte battute sospese. Si perdono dunque le argomentazioni di Thémistocle che danno sostanza didattica e pedagogica al testo metastasiano ma che in Francia erano fuori luogo nel teatro lirico e piuttosto demandate al dramma parlato:<sup>42</sup> restano fulminanti espressioni del coraggio di chi si affida volontariamente alla generosità del proprio nemico. Basti l'esempio del discorso che suscita la prima ammirazione di Xercès (Appendice 3) particolarmente rilevante perché Philidor anticipa la musica di questo duetto nella *ouverture*.<sup>43</sup>

Come si vede dai versi evidenziati, la prima parte è citata più fedelmente perché Morel riprende l'intenso scambio di battute del concitato dialogo metastasiano; nella seconda parte, invece, il librettista francese abbandona il calco

<sup>41</sup> GUIET 1936: 132 individua analogie anche in altre scene che, se pur presentano situazioni drammatiche simili, hanno tuttavia testi profondamenti differenti: riconoscimento di Temistocle e Neocle (I, 1), arrivo di Lisimaco (I, 5), odio di Serse per Temistocle (I, 7), Serse offre a Temistocle il comando del suo esercito (II, 2 e 7), rifiuto di Temistocle (II, 8), Temistocle è pronto ad uccidersi piuttosto che tradire la sua patria (III, 3).

<sup>42</sup> Cfr. anche STONEHOUSE 1997: 192.

<sup>43</sup> Cfr. DRATWICKI 2019.

del testo italiano che viene riformulato in battute più brevi e contratte, come l'esclamazione «la mort!» che scuote Xercès. A Morel non interessa, infatti, la contrapposizione tra l'argomentazione morale e pedagogica di Temistocle e l'azione interiore di Serse, la sua graduale maturazione della via migliore per esaltare la propria gloria che culmina nell'aria. Preferisce invece il diretto contrasto tra le due posizioni, la gara di fierezza tra l'eroe supplice e il sovrano potente: Xercès si limita dunque a brevissimi commenti *a parte*, e quando si esprime ad alta voce gli bastano quattro versi per imporsi nella strana guerra virtuosa contro Thémistocle. Invece che nell'aria di Serse prevista dal Metastasio, il dialogo serrato tra i due rivali culmina in un duetto incalzante e con turni di parola sempre più ravvicinati.<sup>44</sup>

La fierezza di Thémistocle in questo adattamento risulta dunque dai suoi interventi lapidari e non necessita di essere esaltata dal contrasto con i timori pusillanimità di Neocle: Morel fa incontrare dunque padre e figlio *dopo* il dialogo con Xercès con sorpresa di entrambi e di Xercès stesso che solo allora comprende che il suo generale è figlio del suo nemico greco ormai riappacificato («Son fils... Il mérite de l'être»). Ma è l'intero asse della tragedia che si sposta dal piano pedagogico a quello *larmoyant*, che evidenzia soprattutto la forza dei rapporti naturali, cioè familiari. In Metastasio la natura è invocata due volte: una da Temistocle per spiegare il proprio attaccamento alla patria («È istinto di natura / l'amor del patrio nido»), l'altro da Serse per giustificare il proprio istinto di vendetta («È naturale istinto / l'odio per Serse ad ogni greco. Io voglio / vendicarmi d'entrambi»). Morel la invoca invece per spiegare il conflitto di Néocle tra amore filiale e amore erotico e la riconoscenza verso Xercès («J'ai servi la nature en cette extrémité / Reconnaissance, amour, je n'ai rien écouté», «La nature et l'amour partagent mon âme»).

La rinuncia ai sentimenti amorosi, o il loro confinamento in posizione meno cruciale, era, come abbiamo visto, un programma estetico ripreso dai *philosophes*, ma suscitò riserve nel pubblico e nella critica. La recensione del «Mercure de France» evidenziò infatti la freddezza di un soggetto eminentemente politico:

Aujourd'hui les amateurs de ce théâtre accoutumés à des émotions très vives, restent froids devant des intérêts purement politiques ; que la beauté des fêtes, la magnificence du spectacle n'est plus ce qu'on cherche à l'Opéra, que la musique même quoi qu'on ait l'air de la juger seule, n'est pas véritablement la chose dont on est le plus touché aux premières représentations. On trouve en général la musique bonne ou mauvaise, selon qu'on a été plus ou moins affecté par les situations que fournit le sujet. Ce n'est que par la suite qu'on en

<sup>44</sup> L'analisi musicali di alcuni passi dell'opera in forme gluckiane ma con esiti piccinnisti si trova in RUSHTON 1969: 238-241.

apprécie justement la valeur intrinsèque («*Mercure de France*», 3 giugno 1786, pp. 31-37: 36)

Analogo commento pubblicò la «*Correspondance littéraire*» del luglio 1786 che aggiunse però una osservazione interessante e che spiega forse il sostanziale fallimento dell'importazione del Metastasio all'Opéra:

Le poème, malgré la rapidité des événements qui s'y succèdent avec plus ou moins d'in vraisemblance, a paru froid, sans mouvement ; il languit par les moyens même qui semblaient devoir en ranimer le marche. Le style diffus lâche, sans couleur et continuellement prosaïque, style qui distingue le talent de l'auteur de *La Caravane* et de *Panurge*, convenait peu sans doute à une tragédie lyrique de ce genre («*Correspondance littéraire*», luglio 1786, p. 2).

Il riferimento a *Caravane du Caire* (1783) e a *Panurge dans l'île des lanternes* (1785) è indicativo: sono infatti entrambe comédies lyriques, meno impaludate dallo stile serio e tragico della *tragédie lyrique* e più flessibile e "prosaico", più adeguato allo stile *entrecoupé* che si affermava nel *mélodrame* e al quale pensava Rousseau per i momenti di maggior sconvolgimento emotivo, nella netta distinzione tra i versi regolari delle arie e irregolari nei recitativi, spesso terminanti o interrotti da punti di sospensione. La scrittura metastasiana diventa così in Francia un riferimento, un esempio di lingua costruita sulla logica drammatica: è un approccio che sarebbe tornato in Italia nella valorizzazione della sua teatralità a prescindere dalla intonazione musicale, come sarebbe stata proposta per esempio da Napoli Signorelli<sup>45</sup> (ma già indicata da Calzabigi nella *Dissertazione su Metastasio* premessa all'edizione delle opere metastasiane da lui curata). A partire dagli anni Ottanta non è più la perfezione della tragedia che la Francia cerca in Metastasio ma l'autore di drammi, su soggetto antico, ma drammi con tendenze moralizzanti, complicazioni melodrammatiche, seri ma dal finale lieto e dal tono magniloquente.<sup>46</sup> Questo risvolto "melodrammatico" era già stato colto peraltro da Diderot e da Cochin, consapevoli che, per quanto ripugnanti all'estetica classicistica, gli intrecci secondari del Metastasio erano essenziali all'equilibrio drammatico, costituivano gli elementi capaci di far scaturire l'amplissima varietà di passioni che caratterizza l'opera seria: amicizia, amore, gelosia, invidia, emulazione, ambizione, ansia. Cochin li aveva conservati nel suo progetto sul *Demofonte*, fedele all'originale, compresa la spasmodica successione di equivoci e temuti incesti che colma il terzo atto metastasiano e dà scioglimento all'azione principale.

La varietà di affetti, il dialogo incalzante e rotto – vuoi dal ritmo poetico, vuoi dalle frasi sospese e interrotte – poteva meglio integrarsi nel genere drammati-

<sup>45</sup> Cfr. CINQUE 2001.

<sup>46</sup> Cfr. GUIET 1936: 135.

co ma “realistico”, prosastico appunto, della commedia borghese, che in musica, allo scadere dell’Ancien Régime nutriva l’opéra-comique di Grétry e poi Méhul: è probabilmente in quell’ambito che può essere rintracciata la lezione metastasiana in terra francese senza l’impianto musicale eccessivamente italianizzato come avvenne nei due *Demofonti* francesi del 1788-1789. Non, naturalmente, come adattamento di soggetti e ambienti, ma a livello più sostanziale, come articolazione drammaturgica e scansione delle scene: il gioco di emozioni e dubbi, perplessità e palpiti, l’alternanza di dolcezza e fascino delle vicende amorose, la distanza e gli ostacoli che si frappongono alla diretta e lineare comunicazione tra gli amanti, il fascino per gli addii che ritroviamo anche nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau.<sup>47</sup> Nella proposta di un nuovo genere di spettacolo, il Metastasio viene così coinvolto in una riflessione che resterà cruciale nel dibattito teatrale francese dei decenni successivi. Ma su questo si apre un altro campo di indagine completamente da dissodare.

<sup>47</sup> Cfr. FERRONI 2001.

## Appendice I

Metastasio, *Didone abbandonata*, I, 5

*Iarba sotto nome d'Arbace ed Araspe con seguito de' mori, compare, che conducono tigris, leoni e portano altri doni per presentare alla regina, e detti. Mentre Didone servita da Osmida va sul trono fra loro non intesi dalla medesima dicono:*

ARASPE

(Vedi mio re...)

IARBA

(T'accheta.

Fin che dura l'inganno  
chiamami Arbace e non pensare al trono,  
per ora io non son Iarba e re non sono).  
Didone, il re de' Mori  
a te de' cenni suoi  
me suo fedele apportator destina.  
Io te l'offro qual vuoi,  
tuo sostegno in un punto o tua ruina.  
Queste che miri intanto  
spoglie, gemme, tesori, uomini e fere  
che l'Africa soggetta a lui produce,  
pegni di sua grandezza in don t'invia.  
Nel dono impara il donator qual sia.

DIDONE

Mentr'io n'accetto il dono  
larga mercede il tuo signor riceve  
ma s'ei non è più saggio,  
quel ch'ora è don può divenir omaggio.  
(Come altiero è costui). Siedi e favella.

ARBACE

(Qual ti sembra o signor?)

IARBA

(Superba e bella).

Ti rammenta o Didone  
qual da Tiro venisti, e qual ti trasse  
disperato consiglio a questo lido.  
Del tuo germano infido  
alle barbare voglie, al genio avaro  
ti fu l'Africa sol schermo e riparo.

Marmontel, *Didon*, I, 4

*Īarbe, Araspe, suite de Īarbe, Didon, Enée, cour de Didon. Entrée d'Īarbe, sur une marche. Didon est sur son trône, Elise et Enée à ses côtés.*

ĪARBE

(*bas à Araspe*) Garde-toi de me faire connoître.

(*haut*) Didon, je vous porte les vœux

Du roi du Numide et du More.

Il veut bien vous presser encore

De former avec lui les plus aimables nœuds.

Pour flatter l'orgueil d'une reine,

Son empire et sa main sont un prix assez beau.

Pensez dans quel malheur un refus vous

[entraîne,

Pensez qu'en ce moment, ou l'amour, ou la

[haine

Allume entre vous son flambeau.

Les peuple ses sujets viennent vous faire

[hommage

Des trésors que le ciel a mis en son pouvoir.

DIDON

D'une sainte amitié que ces dons soient le gage ;

De la main d'un grand roi je puis le recevoir.

S'il ose espérer davantage,

Didon ne veut rien lui devoir.

ĪARBE

(*à Araspe*) J'aime ce superbe courage.

(*Les sujets d'Īarbe apportent leur offrande as pied du trône de Didon*)

ARASPE

(*à Īarbe*) Quelle dédaigneuse fierté!

ĪARBE

(*à Araspe*) Elle est fière; mais elle est belle.

(*à Didon*) Puis-je, au nom de mon Roi, parler en

[liberté?

Aux cendres d'un époux quand pour être

[fidèle,

Didon s'est refusée à de nouveaux liens,

Īarbe, en l'admirant, n'a rien exigé d'elle.

Mais le bruit se répand que le chef des troyens

Est l'époux qu'au trône elle appelle.

Fu questo, ove si inalza  
la superba Cartago, ampio terreno  
dono del mio signor e fu...

DIDONE

Col dono

la vendita confondi...

IARBA

Lascia pria ch'io favelli e poi rispondi.

DIDONE

(Che ardir!)

OSMIDA

(Soffri).

IARBA

Cortese

Iarba il mio re le nozze tue richiese.  
Tu ricusasti, ei ne soffrì l'oltraggio,  
perché giurasti allora  
che al cener di Sicheo fede serbavi.  
Or sa l'Africa tutta  
che dall'Asia distrutta Enea qui venne,  
sa che tu l'accogliesti e sa che l'ami.  
Né soffrirà che venga  
a contrastar gli amori  
un avanzo di Troia al re de' Mori.

DIDONE

E gli amori e gli sdegni  
fian del pari infecondi.

IARBA

Lascia pria ch'io finisca e poi rispondi.  
Generoso il mio re di guerra invece  
t'offre pace, se vuoi.  
E in ammenda del fallo  
brama gli affetti tuoi, chiede il tuo letto,  
vuol la testa d'Enea.

DIDONE

Dicesti?

IARBA

Ho detto.

DIDONE

Dalla regia di Tiro  
io venni a queste arene  
libertade cercando e non catene.  
Prezzo de' miei tesori  
e non già del tuo re Cartago è dono.  
La mia destra, il mio core  
quando a Iarba negai  
d'esser fida allo sposo allor pensai.  
Or più quella non son...

On dit que sous ses loix elle va se ranger;  
Que pour eux de l'hymen on prépare la fête.  
Il ne souffrira point qu'un rival étranger

Vienne lui ravir sa conquête

Et c'est de lui surtout qu'il prétend se venger.

(*Enée va prendre la parole; Didon le prévient*)

DIDON

Sujet d'Īarbe, enfin c'est à vous de m'entendre.

De ses ressentiments j'ai prévu le danger,

Et sans effroi je sais l'attendre.

Sur le cœur de Didon il n'a rien à prétendre,

Et si j'ai fait un choix, rien ne peut le changer.

ĪARBE

Vous ignorez à quel ravage

Vous allez livrer ce rivage.

DIDON

Je sais qu'un héros me défend.

ĪARBE

D'un roi qui brûle de vous plaire

Vous bravez moins la colère

Quand vous l'aurez vu triomphant.

DIDON

Qu'il perde une vaine espérance

Fidèle à mon choix sans retour,

Je vois avec indifférence

Et sa colère et son amour.

Ni l'amante ni la reine,

Ne veut fléchir sous sa loi

Je dispose en souveraine

De mon empire et de moi.

Le droit affreux de la guerre

Ne s'étend pas su mon cœur ;

Et le vainqueur de la terre

Ne seroit pas mon vainqueur.

IARBA

Se non sei quella...

DIDONE

Lascia pria ch'io risponda e poi favella.  
Or più quella non son; variano i saggi  
a seconda de' casi i lor pensieri.  
Enea piace al mio cor, giova al mio trono  
e mio sposo sarà.

IARBA

Ma la sua testa...

DIDONE

Non è facil trionfo; anzi potrebbe  
costar molti sudori  
quest'avvanzo di Troia al re de' Mori.

IARBA

Se il mio signore irriti  
verranno a farti guerra  
quanti Getuli e quanti  
Numidi e Garamanti Africa serra.

DIDONE

Pur che sia meco Enea non mi confondo;  
vengano a questi lidi  
Garamanti, Numidi, Africa e il mondo.

IARBA

Dunque dirò...

DIDONE

Dirai  
che amoroso nol curo,  
che nol temo sdegnato.

IARBA

Pensa meglio, o Didone.

DIDONE

Ho già pensato.

*(Si levano da sedere)*

Son regina e sono amante  
e l'impero io sola voglio  
del mio soglio e del mio cor.

Darmi legge invan pretende  
chi l'arbitrio a me contende  
della gloria e dell'amor.

## Appendice II

Metastasio, *Alessandro nell'Indie*, I, 1-2

I, 1

PORO

Fermatevi o codardi! Ah, con la fuga  
mal si compra una vita. A chi ragiono?  
Non ha legge il timor. La mia sventura  
i più forti avvilisce, io la ravviso.  
Le calpestate insegne,  
le lacere bandiere,  
l'armi disperse, il sangue e tanti e tanti  
avanzi dell'insana  
licenza militar tolgono il velo  
a tutto il mio destino. È dunque in cielo  
si temuto Alessandro  
che a suo favor può fare ingiusti i numi?  
Ah, si mora e si scemi  
della spoglia più grande  
il trionfo a costui. Già visse assai  
chi libero morì. (*In atto di uccidersi*)  
GANDARTE (*Getta la spada*)

Mio re, che fai?

PORO

Involò, amico, un infelice oggetto  
all'ira degli dei.

GANDARTE

Chi sa, vi resta  
qualche nume per noi. Mai non si perde  
l'arbitrio di morir; né forse a caso  
fra l'ire sue ti rispettò fortuna.  
Vivi alla tua vendetta.  
A Cleofide vivi.

PORO

Oh dio, quel nome  
fra l'ardor dello sdegno  
di geloso veleno il cor m'agghiaccia.  
Ah l'adora Alessandro.

GANDARTE

E Poro l'abbandona?

PORO

(*Ripone la spada nel fodero*)  
No no, gli si contenda

Morel de Chédeville, *Alexandre aux Indes*, II,  
2-3, II, 6

II, 2

PORUS *dans le plus grand désordre*

Arrêtez... arrêtez, quelle honteuse fuite !  
La patrie et l'honneur... l'honneur vous sollicite.  
Venez, rangez-vous près de moi,  
Venez, défendez votre Roi:  
Lâches... quelle terreur glace votre courage ?  
Où courez-vous... amis... redoutez l'esclavage...  
J'ai perdu tous mes droits...;  
Je les appelle en vaine, ils sont sourds à ma  
[voix.  
(*Porus tombe accablé de fatigue et en proie au  
plus grand désespoir – Entrée de Gandartès*)

II, 3 – *Duo dialogué*

GANDARTÈS

O Porus, ô mon maître !

PORUS

Non, tu n'as plus de maître.

GANDARTÈS

Vous devez toujours l'être.

PORUS

Ah ! j'ai cessé de l'être.

GANDARTÈS

Rien n'est désespéré, craignons d'être surpris;  
Venez, de nos Guerrier rassemblons les débris.

PORUS

Les lâches m'ont trahi...

GANDARTÈS

Vous n'avez qu'à  
[paraître.

Allons, par un nouvel effort...

PORUS

Je ne veux que la mort.

GANDARTÈS

Vivez pour vous venger, vivez pour Axiane.

PORUS

Quel nom viens-tu de prononcer ?

Axiane ! ah...

GANDARTÈS

Pouvez-vous balancer ?

l'acquisto di quel core  
fino all'ultimo di...

GANDARTE

**Fuggi o signore,**

**stuol nemico s'avanza.**

PORO

*A tal difesa*

*inesperto sarei.*

GANDARTE

Celati almen.

PORO

Palese

mi farebbe lo sdegno.

GANDARTE

Oh dei s'appressa

la schiera ostil... Prendi e il real tuo serto (*Si  
leva il cimiero*)

sollecito mi porgi; almen s'inganni  
il nemico così.

PORO

Ma il tuo periglio?

GANDARTE

È periglio privato; in me non perde  
l'India il suo difensor.

PORO

Pietosi dei,

voi mi toglieste poco,  
riserbandomi in lui  
sì bella fedeltà. Cinga il mio serto  
(*Si leva il cimiero proprio e lo pone sul capo a  
Gandarte*)

quella onorata fronte  
degnà di possederlo e sia presagio  
di grandezze future; (*Prende il cimiero di Gan-  
darte*)

ma non porti con sé le mie sventure.

(*Se lo pone sul capo e Gandarte riprende la spada  
che avea gettata*)

GANDARTE

È prezzo leggiero  
d'un suddito il sangue,  
se all'indico impero  
conserva il suo re.

O inganni felici,  
se al par de' nemici  
restasse ingannato  
il fato da me! (*Parte*)

PORUS

A ne plus la revoir le destin me condamne.

GANDARTÈS

Vivez pour essayer ses pleurs

PRUS

Honteux d'être vaincu... sous les yeux d'une

[amante,

J'irois traîner une chaîne accablante.

Non, non...

GANDARTÈS

Vivez pour essayer ses pleurs

Vivez, l'amour console des malheurs.

*A due*

GANDARTÈS

O Porus, o mon maître !

Dieux, veilles sur son sort !

Qu'il échappe à la mort.

PORUS

Ah ! j'ai cessé de l'être ;

Dieux, terminez mon sort,

Je ne veux que la mort.

II, 4

*Les acteurs précédents, un chef indien, suivi de  
Guerriers*

LE CHEF

De vos guerriers je ramène l'élite,

Tout le reste est en fuite.

GANDARTÈS

**L'ennemi vient... fuyons.**

PORUS

**Moi fuir ! non, non jamais ;**

Que sur ma tête il épuise ses traits.

Mourons en combattant, mourons pour la

[patrie ;

Tombons sous nos drapeaux,

Vendons cher notre vie ;

Périssons en héros.

[...]

I, 2

*Poro, poi Timagene con spada nuda e seguito de' greci, indi Alessandro*

PORO

Invano empia fortuna  
il mio coraggio indebolir tu credi.  
*(In atto di partire)*

TIMAGENE

Guerrier t'arresta e cedi  
quell'inutile acciaio. È più sicuro  
col vincitor pietoso inerme il vinto.

PORO

Pria di vincermi, oh quanto  
e di periglio e di sudor ti resta!

TIMAGENE

Su Macedoni, a forza  
l'audace si disarmi.

*(Poro volendosi difendere gli cade la spada)*

PORO

Ah stelle ingrata!

Il ferro m'abbandona.

ALESSANDRO

Olà fermate:

abbastanza finora

versò d'indico sangue il greco acciaio.

Tregua alle stragi. Aduna *(A Timagene)*

le disperse falangi e in esse affrena

di vincere il desio. Scema il soverchio

uso della vittoria

il merto al vincitor; ne' miei seguaci

chiedo virtude alla fortuna uguale.

TIMAGENE

Il cenno eseguirò. *(Parte)*

PORO

*(Questi è il rivale).*

ALESSANDRO

**Guerrier chi sei?**

PORO

Se mi richiedi il nome,

mi chiamo Asbite, se il natal, sul Gange

io vidi il primo dì; se poi ti piace

saper le cure mie, per genio antico

son di Poro seguace e **tuo nemico.**

ALESSANDRO

*(Come ardito ragiona!)* E quali offese

tu soffristi da me?

II, 6

*Les acteurs de la scène précédente, [chœur de grecs], Alexandre, sa suite.*

ALEXANDRE

Arrêtez, arrêtez... qu'on cesse le carnage :

Retenez le soldat.

De ce guerrier respectez le courage :

L'abus de la victoire en terniroit l'éclat *(à Porus)*

A t'exposer ainsi quelle raison t'engage ?

**Quel est ton rang, ton sort ?**

PORUS

**Je suis votre ennemi...**

ALEXANDRE

Pourquoi chercher la

[mort ?

PORUS

Que m'importe la vie?

Trop heureux de mourir en servante ma patrie,

Au champ d'honneur nous sommes tes rivaux :

**Penses-tu que la Grèce ai seule de héros ?**

ALEXANDRE *(à part)*

Porus, que je te porte envie,

D'avoir de tels sujets !

*(à Porus)*

**Brave guerrier,** toi l'honneur de l'Asie,

Compte sur mes bienfaits.

Si j'ai détruit des Rois indignes de leurs trônes,

Apprends qu'à la vertu j'ai donné des couronnes.

PORUS

Des couronnes, grands Dieux ! qui peut en

[accepter

PORO

Quelle che soffre  
il resto della terra. E qual ragione  
a' regni dell'aurora  
guida Alessandro a disturbar la pace?  
Sono i figli di Giove  
inumani così? Per far contrasto  
alla tua strana avidità d'impero,  
dunque, ti oppone invano  
l'Asia le sue ricchezze; invan feconda  
è l'Africa di mostri; a noi non giova  
l'essere ignoti. Hai tributario ormai  
il mondo in ogni loco  
e tutto il mondo alla tua sete è poco.

ALESSANDRO

T'inganni Asbite. In ogni clima ignoto  
se pugnando m'aggio, i regni altrui  
usurpar non pretendo. Io cerco solo  
per compire i miei fasti  
un'emula virtù che mi contrasti.

PORO

Forse in Poro l'avrai.

ALESSANDRO

Qual è di Poro

l'indole, il genio?

PORO

È degno

d'un guerriero e d'un re.

ALESSANDRO

Quai sensi in lui

destan le mie vittorie?

PORO

Invidia e non timor.

ALESSANDRO

La sua sventura

ancor non l'avvilisce?

PORO

Anzi l'irrita;

e forse adesso a' patri numi ei giura  
d'involar quegli allori alle tue chiome  
colà su l'are istesse  
che il timor de' mortali offre al tuo nome.

ALESSANDRO

In India eroe sì grande  
è germoglio straniero. Errò natura  
nel produrlo all'Idaspe. In greca cuna  
d'esser nato costui degno saria.

De la main d'un tyran que l'on doit détester?

ALEXANDRE

Alexandre un tyran... j'excuse ce langage...

Je te vois malheureux, je ne vois plus l'outrage.

Qui punit les tyrans, ne les imite pas.

Au milieu des combats

J'ai bravé le trépas ;

J'ai conquis des états ;

Je n'en veux que la gloire.

A travers les horreurs des plus affreux déserts,

Jusques dans ces climats j'ai porté la victoire ;

Elle m'attend encore au bout de l'univers.

PORUS

Ah ! n'espérez jamais, malgré votre puissance,

Obtenir de Porus...

ALEXANDRE

Je connois sa vaillance;

Vas, je me fie à toi.

PORO

**Credi dunque che sia  
il ciel di Macedonia**

**sol fecondo d'eroi?** Qui pur s'intende  
di gloria il nome e la virtù s'onora;  
ha gli Alessandri suoi l'Idaspe ancora.

ALESSANDRO

**O coraggio sublime!**

O illustre fedeltà! Poro felice  
per sudditi sì grandi. Al tuo signore  
libero torna e digli  
che sol vinto si chiami  
dalla sorte o da me: l'antica pace  
poi torni a' regni sui,  
altra ragion non mi riserbo in lui.

PORO

Se ambasciator mi vuoi  
di simili proposte,

poco opportuno ambasciator sciogliesti.

ALESSANDRO

Generoso però. Libero il passo  
si lasci al prigionier. Ma il fianco illustre  
abbia il suo peso e non rimanga inerme.  
Prendi questa ch'io cingo

*(Si cava la spada per darla a Poro)*

ricca di Dario e preziosa spoglia  
e lei trattando il donator rammenta.

Vanne e sappi frattanto

per gloria tua ch'altro invidiar finora  
non seppe il mio pensiero  
che Asbite a Poro e ad Achille Omero.

PORO

Il dono accetto e ti diran fra poco

*(Prende la spada di Alessandro, al quale una  
comparsa ne presenta subito un'altra)*

mille e mille ferite

qual uso a' danni tuoi ne faccia Asbite.

Vedrai con tuo periglio  
di questa spada il lampo  
come baleni in campo  
sul ciglio al donator.

Conoscerai chi sono,  
ti pentirai del dono  
ma sarà tardi allor.

Retourne vers ton roi ;

Que ta voix le dispose

A recevoir la paix qu'Alexandre propose.

PORUS

Proposer une paix qui peut blesser l'honneur !

Ne me choisissez pas pour votre ambassadeur.

ALEXANDRE

S'il préfère un combat, dis-lui qu'il s'y prépare ;

Que je lui rends en toi le guerrier le plus rare,

Son plus grand défenseur.

Ton bras est désarmé : je dois à ta valeur

Un éclatant hommage.

Reçois ce fer, qu'il soit le prix de ton courage.

PORUS

J'accepte ce présent, il est cher à mon cœur ;

Puisque c'est contre toi que j'en dois faire

[usage.

Tu te ressouviendras

D'avoir armé mon bras

Et prêt à te frapper, tu me reconnaîtras. (Il sort)



TEMISTOCLE

Ascolta e risolvi. **Eccoti innanzi****de' giuochi della sorte****un esempio, o signor.** Quello son io,

quel Temistocle istesso

**che scosse già questo tuo soglio; ed ora**  
**a te ricorre, il tuo soccorso implora.**

Ti conosce potente,

non t'ignora sdegnato e pur la speme

d'averti difensore a te lo guida;

tanto, o signor, di tua virtù si fida.

**Sono in tua man; puoi conservarmi e puoi****vendicarti di me.** Se il cor t'accende

fiamma di bella gloria, io t'apro un campo

degnò di tua virtù; vinci te stesso,

stendi la destra al tuo nemico oppresso.

Se l'odio ti consiglia,

l'odio sospendi un breve istante, e pensa

che vana è la ruina

d'un nemico impotente, util l'acquisto

d'un amico fedel. Che re tu sei,

ch'esule io son. Che fido in te, che vengo

vittima volontaria a questi lidi.

Pensaci e poi del mio destin decidi.

SERSE

(Giusti dei! Chi mai vide

anima più sicura!

Qual nuova specie è questa

di virtù, di coraggio! A Serse in faccia

solo, inerme, nemico

venir! Fidarsi... Ah questo è troppo). Ah, dimmi

Temistocle che vuoi? Con l'odio mio

cimentar la mia gloria? Ah, questa volta

non vincerai. Vieni al mio sen; m'avrai (*Scende*)

qual mi sperasti. In tuo soccorso aperti

saranno i miei tesori; in tua difesa

s'armeranno i miei regni; e quindi appresso

fia Temistocle e Serse un nome istesso.

TEMISTOCLE

Ah signor fin ad ora

un eccesso pareva la mia speranza

e pur di tanto il tuo gran cor l'avanza.

Che posso offrirti? I miei sudori? Il sangue?

La vita mia? Del beneficio illustre

sempre saran minori

la mia vita, il mio sangue, i miei sudori.

Tu devois l'une à ma puissance,

Et tu dois l'autre à mon malheur.

XERCÈS

Que j'aime sa fierté... sa confiance extrême ! (*à**part*)De moi qu'attends-tu, donc. (*haut*)

THÉMISTOCLE

La mort.

XERCÈS

Ciel ! ta mort même

Peut-elle réparer les maux que tu m'as faits ?

Des outrages pareils s'effacent-ils jamais

Je dois à la grandeur suprême,

Je dois à mes sujets...

THÉMISTOCLE

Tu peux les venger tous,

**Frappe, je me livre à tes coups**

Perdant ainsi la vie,

J'épargnerai du moins un crime à ma patrie.

XERCÈS (*à part*)

Quelle vertu ! Xercès en est jaloux.

(*haut*)

Quand la Grèce pur toi se montre si cruelle,

Me crois-tu plus barbare qu'elle ?

Vas, de quelque fureur que je sois enflammé

A l'aspect du malheur mon bras est désarmé.

XERCÈS

Oui, je t'offre un asyle,

Sois heureux près de moi ;

Jouis d'un sort tranquille

Je compte sur ta foi.

THÉMISTOCLE

Quand la Grèce m'exile

Je suis reçu par toi,

Tu m'offres un asyle,

Tu te venges en roi.

XERCÈS

Des Grecs ne crains plus le caprice.

THÉMISTOCLE

Que je bénis le ciel propice

Qui ma conduit vers toi.

XERCÈS

Réparer l'injustice

Est le devoir d'un roi.

SERSE

Sia Temistocle amico  
la mia sola mercé. Le nostre gare  
non finiscan però. De' torti antichi  
se ben l'odio mi spoglio  
guerra con te più generosa io voglio.

Contrasto assai più degno  
comincerà se vuoi  
or che la gloria in noi  
l'odio in amor cambiò.

Scordati tu lo sdegno;  
io le vendette obbligo;  
tu mio sostegno ed io  
tuo difensor sarò. (*Parte*)

## Riferimenti bibliografici

*DICTIONNAIRE DE L'OPÉRA* 2019

Sylvie Bouissou *et al.* (sous la direction de), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Classiques Garnier, 2019

*IL MELODRAMMA DI PIETRO METASTASIO* 2001

Elena Sala Di Felice, Rossana Caira Lumetti (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma, Aracne, 2001

*VOLTAIRE'S CORRISPONDANCE* 1957

*Voltaire's Correspondance*, edited by Théodore Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, Les Délices, 1957, XXIX

ARMELLINI 1991

Mario A., *Le due Armide. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*, Torino, Passigli, 1991

BARTLET 1992

Elizabeth C. B., *On the Freedom of Theatre and Censorship: The Adrien Controversy (1792)*, in Antoine Hennion (édités par), *1789-1989. Musique, histoire, démocratie* (Actes du colloque international), Paris, Édition de la Maison des Sciences de l'homme, 1992; ora in John Rice (a cura di), *Essays on Opera (1750-1800)*, Ashgate, Farnham, 2010, pp. 313-328 (da cui si cita)

BIANCONI 2018

Lorenzo B., *Il libretto d'opera*, in Sandro Cappelletto (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 187-208

CALELLA 1995

Michele C., *Un italiano a Parigi: contributo alla biografia di Niccolò Piccinni*, «Rivista Italiana di Musicologia», 30/I, 1995, pp. 3-49

CALELLA 2019

Michele C., *Didon (2)*, in *DICTIONNAIRE DE L'OPÉRA* 2019, II, pp. 838-841

CHARLTON 2013

David C., *Opéra in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013

CINQUE 2001

Paola C., *La declamazione tra parlato e canto nel secondo Settecento e Pietro Metastasio*, in Mario Valente (a cura di), *Legge poesia e mito. Giannone Metastasio e Vico fra "tradizione" e "trasgressione" nella Napoli degli anni Venti del Settecento*, Roma, Aracne, 2001, pp. 97-416

DA POZZO 2001

Giovanni D. P., *I giudizi di Voltaire su Metastasio e sulla "tragédie-opéra"*, in *IL MELODRAMMA DI PIETRO METASTASIO* 2001, pp. 677-696

DE VAN 1998

Gilles D. V., *Les jeux de l'action. La construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, «Paragone», 49/19-20, 1998, pp. 3-57

DE VAN 2001

Gilles D. V., *Il groviglio dell'intreccio. Appunti sulla drammaturgia di Metastasio*, in *IL MELODRAMMA DI PIETRO METASTASIO* 2001, pp. 161-172

DI PROFIO 2007

Alessandro D. P., *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur, 1789-1792*, Parigi, CNRS, 2007

DIDEROT 1755

Denis D., *Suite de l'extrait de la Dissertation de M. de Calzabigi sur les poésies dramatiques de M. abbé Metastasio*, «Journal étranger», luglio 1755, pp. 25-58

DIDEROT 1875

Denis D., *Dorval et moi, ou Entretiens sur le fils naturel*, in Id., *Œuvres complètes*, Parigi, Assézat, 1875, VII

DRATWICKI 2011

Benoît D., *Antoine Dauvergne (1713-1797). Une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières*, Mardaga, Wavre, 2011

DRATWICKI 2019

Benoît D., *Thémistocle*, in *DICIONNAIRE DE L'OPÉRA* 2019, IV, pp. 774-778

DURANTE 2023

Sergio D., *Quel che resta di Metastasio*, in Giovanni Ferroni, Elisabetta Selmi (a cura di), *Metastasio e la Francia*, Padova, Padova University Press, 2024, pp. 221-228

FABIANO 2002

Andrea F., *Metastasio, Voltaire, Diderot, Marmontel e l'opera francese*, «Problemi di critica goldoniana», 8, 2002, pp. 204-221

FABIANO – NOIRAY 2013

Andrea F., Michel N., *L'opera italiana in Francia nel Settecento. Il viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EdT, 2013

FERRONI 2001

Giulio F., *Rousseau e Metastasio*, in *IL MELODRAMMA DI PIETRO METASTASIO* 2001, pp. 825-840

GIROUD 2019

Vincent G., *Alexandre aux Indes*, in *DICIONNAIRE DE L'OPÉRA* 2019, I, pp. 125-126

GOLDIN FOLENA 2001

Daniela G. F., *Le "tragiche miniature" di Metastasio. Poesia e dramma nei recitativi metastasiani*, in *IL MELODRAMMA DI PIETRO METASTASIO* 2001, pp. 47-72

GUIET 1936

René G., *L'évolution d'un genre. Le Livret d'opéra en France de Gluck à la Révolution (1774-1793)*, Northampton, Smith College Studies, 1936

GUIET 1938

René G., *La Tragédie française au 18ème siècle et le théâtre de Métastase*, «Modern Language Association», 8/III, 1938, pp. 813-826

JOLY 1984

Jacques J., *Dall'Adriano in Siria metastasiano all'Adrien di Méhul*, «Italianistica», 13/I-II, 1984, (*Metastasio e altro Settecento*), pp. 211-222; poi in: Id., *Dagli elisi all'inferno*, Fiesole, La Nuova Italia, 1990, pp. 166-181 (da cui si cita)

JULLIEN 1876

Adolphe J., *Un potentat musical, Papillon de La Ferté. Son règne à l'Opéra, de 1780 à 1790 : d'après ses lettres et ses papiers manuscrits conservés aux archives de l'Etat et à la Bibliothèque de la ville de Paris*, Parigi, Detaille, 1876

LAJARTE 1878

Théodore L., *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Parigi, Librairie des Bibliophiles, 1878

LANCASTER 1913

Henry Carrington L., *Pierre du Ryer, écrivain dramatique*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 20/II, 1913, pp. 309-331

LECHEVALIER – MARIE 2014

Claire L., Marie L., *Chapitre XI. Théâtre*, in Yves Chevrel, Annie Cointre, Yen-Mai Tran-Gervat (a cura di), *Histoire des traductions en langue française, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. 1610-1815*, Lagrasse, Verdier, 2014, pp.855-948

LÉVY 2009

François L., *Métastase et le procédé de la contamination de sujets. Le cas Demetrio*, in Damien Colas, Alessandro Di Profio (sous la direction de), *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe, I: Les pérégrination d'un genre*, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 215-238

MARMONTEL 1759

Jean-François M., *Examen des réflexions de M. D'Alembert sur la liberté de la musique*, in «Mercure de France», luglio 1759, p. 94

MARMONTEL 1763

Jean-François M., *Poétique française*, Parigi, Lesclapart, 1763

MATTEI 2021

Lorenzo M., *Il Metastasio infranciosato di Marmontel e Cherubini*, in Massimiliano Sala (edited by), *Luigi Cherubini. A Multifaceted Composer at the Turn of the 19th Century*, Turnhout, Brepols, 2021, pp. 153-184

MOINDROT 2014

Isabelle M., *Tamerlan: A 'Turkish' Opera by Peter von Winter for the Paris Opera (1802)*, in Michael Hüttler, Hans Ernst Weidinger (edited by), *Ottoman Empire and European Theatre, II (The time of Joseph Haydn: from Sultan Mahmud I to Mahmud II [r. 1730-1839])*, Vienna, Hollitzer, 2014, pp. 521-536

NIEDERST 1991

Alain N., *Métastase et Corneille*, in Irène Mamczarz (études réunies et présentées par), *Les innovations théâtrales et musicales italiennes en Europe aux 18. et 19. siècles*, Parigi, Presses universitaires de France, 1991, pp. 137-144

PETROBELLI 1996

Pierluigi P., *Piccinni au travail avec Marmontel*, in Jean Gribenski, Marie-Claire Mussat, Herbert Schneider (publiés par), *D'un opéra l'autre : hommage à Jean Mongrédien*, Parigi, Presses Paris Sorbonne, 1996, pp. 101-106

QUÉRO 2019

Dominique Q., *Morel de Chédeville, Etienne Morel dit*, in *DICTIONNAIRE DE L'OPÉRA* 2019, III, pp. 838-840

ROUVIÈRE 2001

Olivier R., *Métastase et Crèbillon*, in *IL MELODRAMMA DI PIETRO METASTASIO* 2001, pp. 325-341

RUSHTON 1969

Julian R., *Music and Drama at the Académie Royale de Musique, Paris, 1774-1789*, Ph.D, Oxford University, 1969

RUSHTON 1971

Julian R., *The Theory and Practice of Piccinnisme*, «Proceedings of the Royal Musical Association», 98, 1971

RUSHTON 1976

Julian R., *Philidor and the Tragédie Lyrique*, «The Musical Times», 117, n. 1603, 1976, pp. 734-737

RUSO 1997

Paolo R., *La parola e il gesto. Studi sull'opera francese nel Settecento*, Lucca, L.I.M., 1997

RUSO 2017

Paolo R., *Tra declamazione e pantomima: Metastasio riconsigliato*, «Recercare», 29, 2017, pp. 151-179

SCHMIERER 1999

Elisabeth S., *Die Tragédies lyriques Niccolò Piccinnis zur Synthese französischer und italienischer Oper im späten 18. Jahrhundert*, Laaber, Laaber Verlag, 1999

STONEHOUSE 1997

Alison A. S., *The Attitude of the French Towards Metastasio as Poet and Dramatist in the Second Half of the Eighteenth Century*, PhD. The University of Western Ontario, 1997

TUFANO 2020

Lucio T., *Calzabigi e Metastasio: Napoli, Parigi, Vienna e ritorno*, in Luca Beltrami, Matteo Navone, Duccio Tongiorgi (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, Milano, LED, 2020, pp. 71-90

**«Gli uomini quali dovrebbero essere»:  
Metastasio nelle antologie letterarie degli italiani in Francia  
(1800-1848)**

*Anna Maria Salvadè*

Dopo la monumentale edizione delle opere all'insegna della «vedova Hérissant» (Parigi 1780-1782), impresa filologicamente discutibile e finanziariamente fallimentare di Giuseppe Pezzana, ma fin da subito considerata come definitiva e di ampio successo, anche perché sotto la protezione della regina Maria Antonietta (la lista dei sottoscrittori, di tutto rispetto, comprendeva, oltre ai sovrani, i più bei nomi dell'aristocrazia europea e poteva vantare anche l'adesione di Condorcet e di Goldoni),<sup>1</sup> la promozione di Metastasio in territorio transalpino era passata attraverso la produzione editoriale della Società Tipografica di Nizza, che, tra i testi della cultura letteraria italiana, sfruttando i margini di libertà su cui potevano contare altre tipografie di confine, legate in buona parte a una committenza e a un mercato italiani (come la Società Tipografica di Neuchâtel o gli Agnelli, milanesi attivi a Lugano), tra il 1783 e il 1785 aveva stampato, subito dopo la sua scomparsa, le *Opere* di Metastasio in quindici tomi. A complemento di questa edizione, e come «ulteriore e ben più significativo omaggio», per cura dell'avvocato Carlo Cristini, animatore della stamperia (per l'occasione aveva compiuto un viaggio in Italia e ottenuto la collaborazione, fra gli altri, di Ippolito Pindemonte e dell'abate Stefano Arteaga, autore delle recenti *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*), subito dopo uscivano due volumi di *Osservazioni* critiche di vari autori sulla produzione drammatica del poeta cesareo, dove, sulla base di puntuali riscontri e coincidenze testuali, venivano analizzate e discusse le possibili derivazioni del teatro metastasiano da mo-

<sup>1</sup> Cfr. SPAGGIARI 1990.

delli francesi.<sup>2</sup> Nel biennio successivo, la stessa Società Tipografica presentava cinque volumi di lettere, a dimostrazione di quanto gli editori nizzardi fossero pienamente consapevoli dell'eccellenza di quelle prose epistolari, pur operando scelte destinate a suscitare critiche fondate; il conte d'Ayala, per esempio, nel licenziare, a Vienna, tre volumi di missive (1795), intendeva provvedere alla fama del poeta meglio di quanto non avessero fatto «gli Editori di Nizza, i quali sconsigliatamente all'onor ed alla gloria del Metastasio anteposero la vanità di alcuni soggetti, e di alcune famiglie».<sup>3</sup> Si tratta, in tutti i casi, di edizioni di pregio, tipograficamente distinte per i frontespizi, il formato (l'ottavo), i caratteri eleganti e nitidi, la carta (azzurrina, in alcune emissioni nizzarde).

A contribuire alla fortuna di Metastasio oltralpe, «talmente vasta che è difficile persino sceverarne i momenti, gli orientamenti, i nuclei d'interesse»,<sup>4</sup> furono anche le edizioni antologiche di testi, spesso di piccolo formato per agevolare il trasporto, e frequentemente motivate da ragioni didattiche, in un periodo in cui la conoscenza della lingua italiana era spesso limitata all'ambito del teatro.<sup>5</sup> A inaugurare, nel 1808, il fortunato «Parnaso italiano», la raccolta in diciottesimo dei poeti classici italiani promossa dai fratelli Seguin di Avignone, sono per l'appunto i sei volumi delle *Opere scelte di Metastasio* (seguiranno, a partire dal 1812, Petrarca, Tasso, Dante, Ariosto, Guarini, Tassoni, Alfieri); edizione «portatile», recita il sottotitolo, «nella quale si è adoperato il modo più semplice di notare le voci coll'accento di prosodia». La prefazione individua il pubblico di riferimento in coloro che, scegliendo un volume «che risparmia lo spazio senza pregiudicare all'edizione della stampa», «amano di aver seco indivisibile compagno un qualche Classico nella solitudine, nei viaggi, o negli ozj della campagna»; un pubblico in gran parte straniero, che fatica «ad imparare quale delle nostre parole si abbia pronunciar breve, e qual lunga»; ma anche composto da «fanciulli che cominciano a leggere», o, semplicemente, da lettori italiani

<sup>2</sup> *Osservazioni di varj letterati sopra i drammi dell'abate Pietro Metastasio* (OSSERVAZIONI 1785); BASSO 2001: 394.

<sup>3</sup> *Lettere dell'abate Pietro Metastasio* (METASTASIO 1786-1787); *Opere postume del signor abate Pietro Metastasio date alla luce dall'abate conte d'Ayala* (METASTASIO 1795, I: [IV]). Sulla tipografia nizzarda rimando a SALVADÈ 2011.

<sup>4</sup> Così Lionello Sozzi, che offre un panorama pressoché completo della fortuna di Metastasio in Francia, tra imitazioni, adattamenti, traduzioni e dibattiti critici sul rapporto poesia-musica e sulla dipendenza del dramma metastasiano dalla tradizione del teatro francese (SOZZI 2007: 5).

<sup>5</sup> Nonostante lo scarso interesse di Alfieri per Metastasio e per l'opera in musica (cfr. *Vita*, Ep. III, cap. 8 e *Satire* IX, cap. 2, vv. 37-48), la nota terzina della satira *L'educazione* è indicativa di un atteggiamento diffuso in ambito linguisticamente ibrido nei confronti dell'italiano, da conoscere se non altro per quanto richiede la lettura delle arie d'opera: «Mi scordai d'una cosa: la ragazza / farete legicchiar di quando in quando; / Metastasio, le ariette; ella n'è pazza» (*Satire* VI, vv. 49-51). Cfr. anche, a proposito dell'italiano del melodramma, «lingua che non è indispensabile intendere, ma soltanto ascoltare», FOLENA 1983: 219.

desiderosi di «determinare la pronuncia o breve o lunga de' nomi proprj, molti de' quali, per la mancanza appunto di un segno che li distingua, restan affatto indeterminati». Di Metastasio, artefice di «divine poesie», «principe dei poeti drammatici, l'immortale, l'inimitabile», sono presentati tredici melodrammi (tutti proposti integralmente, fatta eccezione per l'*Artaserse*, da cui sono tracciate scene del primo atto), sei azioni sacre e, nell'ultimo tomo, ventidue altri componimenti, tra cantate, canzonette, epitalami e sonetti (tra questi ultimi, il celebre «Sogni, e favole io fingo»<sup>6</sup>).

Prima ancora che gli esuli italiani del 1799 assumano, nei primi decenni dell'Ottocento, un ruolo decisivo nella pratica didattica dell'italiano e nella difesa della tradizione letteraria, da non sottovalutare è l'impegno di Angelo Vergani, prolifico compilatore di grammatiche. Impiegato a Parigi come professore di lingua, dopo il 1789 si era trasferito in Inghilterra, dove aveva redatto una fortunata grammatica italiana per gli inglesi, basata sulla divisione canonica dei contenuti nelle nove parti del discorso (*A new and complete Italian Grammar*, 1791), che, tra gli esempi letterari, «taken from the best Italian Writers», proponeva luoghi di Metastasio, ampiamente lodato nella prefazione bilingue «per l'ordine, per la tessitura, pe' caratteri, pe' maravigliosi accidenti, pel maneggio degli affetti, pel movimento delle passioni, e pel linguaggio infine facilissimo a un tempo stesso, ed altamente poetico».<sup>7</sup> Il poeta cesareo entrava dunque a buon diritto, con Petrarca, Ariosto e Tasso, nel canone degli autori indispensabili agli anglofoni per la conoscenza della lingua italiana «in its greatest Purity and Perfection», impostata soprattutto sulla pratica della poesia:

I shall only exhort the learners to perfect themselves by a frequent perusal of our best Prose-writers, and especially of our celebrated Poets, for I am very confident that no man can pretend to a thorough knowledge of any language whatever, without being acquainted with the Poets. Let then those who aim at perfection never be weary (according to Horace's precept) of perusing them night and day, *nocturna versare manu, versare diurna*; and when they come to taste and relish the beauties of Petrarca, Tasso, Ariosto, and particularly of our unparalleled Metastasio, they may then justly boast of having made a great

<sup>6</sup> METASTASIO 1808, I: V, VI.

<sup>7</sup> VERGANI 1791a: XII-XIII. Da segnalare, nella sezione delle diciassette «elegant and interesting Italian Letters, upon various Subjects» (pp. 186-225), la missiva di Metastasio ad Anton Filippo Adami del 30 luglio 1753, nella quale il poeta cesareo lodava i sonetti del corrispondente per «robustezza e nobiltà di stile, profondità di dottrina, vivacità di fantasia» (p. 191). La grammatica conobbe numerose e fortunate ristampe, anche in Italia; tra queste, una a Livorno, nel 1828, per i tipi di Glauco Masi. In quello stesso 1791, sempre in Inghilterra, Vergani raccoglieva le *Lettere di diversi celebri autori Italiani, sopra materie interessanti [...] per uso degli studiosi di questa lingua* (VERGANI 1791b); Metastasio, qui rappresentato da quattro epistole (pp. 219-238), compariva tra «gli scrittori più celebri e i migliori, che l'Italia vanta in tal genere [...] per la proprietà delle voci, la forza dell'espressioni, e l'eleganza dello stile» (p. III).

proficiency in the Italian language.<sup>8</sup>

Rientrato a Parigi nell'ultimo scorcio del Settecento, e trovato impiego presso l'Istituto nazionale delle Colonie (che, a partire dal 1797, aveva per un quinquennio accolto tra i suoi studenti, nella sede dell'antico Collège de la Marche, anche giovani creoli, figli dei coloni francesi), Vergani tornava a dedicarsi alla sua opera di promozione, sul fronte normativo e su quello antologico.<sup>9</sup> Se nel 1799 la *Grammaire italienne* non contemplava Metastasio (assenza giustificata dalla destinazione di un compendio grammaticale di utilità pratica, ridotto a venti essenziali lezioni per allievi principianti),<sup>10</sup> la silloge delle *Poesie italiane* del 1802, funzionale invece all'insegnamento dell'italiano "letterario", dedicava al poeta cesareo quasi la metà delle pagine complessive. La rassegna, organizzata per temi ordinati alfabeticamente (da «affetti umani» a «Ugolino»), e contrappuntata da elementari note esplicative, si apre nel nome di Metastasio con un passo dell'*Astrea placata* sulle passioni umane che, potenzialmente dannose, conducono a esiti fausti se disciplinate da prudenza e saggezza, per chiudersi infine con l'episodio dantesco di Ugolino, luogo consueto nella ricezione antologica del tempo.<sup>11</sup> A questa seguiva, nel 1819, alcuni anni dopo la scomparsa di Vergani, una seconda edizione, intitolata *Le bellezze della poesia italiana*, che si avvaleva delle giunte del romano Pietro Piranesi, figlio di Giovan Battista, qualificato, nel frontespizio, come «membro dell'Arcadia di Roma».<sup>12</sup> La nuova cretomazia poetica, molto ampliata rispetto alla prima, e ordinata per generi letterari (lirico, epico, pastorale, teatro), propone un canone largo e aperto ai contemporanei, non esclusi gli autori viventi:

Affine d'appagare in parte la dotta curiosità di voi benevoli Lettori, ci siamo

<sup>8</sup> VERGANI 1791a: 178. Tra gli «Specimens of Italian Poetry» (pp. 226-253), il sonetto «Sogni e favole io fingo» (pp. 232-233), le terzine *L'origine delle leggi* (pp. 241-245), nove passi scelti dai drammi (pp. 248-253).

<sup>9</sup> Come «Professeur à l'Institution nat. des Colonies à Paris» è registrato Vergani nel *Supplément à la France littéraire de 1771-96* (ERSCH 1802: 454). Dopo il 1802, quando ha termine l'esperienza dell'Istituto, Vergani è definito, nei frontespizi e nei repertori, «Professeur au Collège de la Marche» (cfr., per esempio, QUÉRARD 1839: 107).

<sup>10</sup> *Grammaire italienne de Veneroni, simplifiée et réduite à vingt leçons* (VERGANI 1799), compendio in venti lezioni del *Maître italien* (Paris 1678), la fortunata grammatica di Jean Vigneron (1642-1708), insegnante d'italiano originario di Verdun che si spacciava per fiorentino e si firmava con il nome di Giovanni Veneroni. La sintesi di Vergani, che conosce numerose riedizioni e reimpressioni, circolanti addirittura fino al primo Novecento, a partire dalla quarta edizione del 1806, «corrigée et considérablement augmentée», perde il nome di Veneroni per assumere il titolo di *Grammaire italienne en XX leçons, avec des Thèmes, des Dialogues, et un petit Recueil de Traits d'histoire en Italien, à l'usage des commençans* (cfr., a questo proposito, l'*Avertissement de l'Auteur*: «cette quatrième édition diffère tellement de la Grammaire italienne de Veneroni qu'on peut le regarder comme un ouvrage absolument neuf»; VERGANI 1806: [I]).

<sup>11</sup> VERGANI 1802: 1-2 (Metastasio, *Astrea placata*, recitativo e aria di Apollo «Se fra gli argini è ristretto») e 183-186 (Dante, *Inf.* XXXIII, vv. 1-78).

<sup>12</sup> PIRANESI 1819.

valsi del signor Piranesi ottimo estimatore e cultore delle Muse Italiane, ond'è che per di lui consiglio abbiamo arricchito la Raccolta del Vergani di altre squisite Poesie tolte dalla Raccolta de' Classici Italiani, edizione di Milano, ed oltre a ciò abbiamo aggiunti altri scelti componimenti dei poeti migliori dell'età nostra [...]. Per ristretta che apparir possa questa raccolta, siate certi o Lettori di scorrere sopra i fiori del Parnaso Italiano dal Trecento sino a nostri giorni. E per molteplici esempj chiaro apparirà come nel ridente cielo d'Italia i cultori della Poesia coll'ajuto d'una lingua armoniosissima per sei secoli si siano cinti d'allori, sicché bene a ragione di loro può dirsi: *Che le Muse allattar più ch'altri mai*.<sup>13</sup>

Sbilanciata in maniera significativa sul Settecento del "buon gusto", la scelta antologizza con maggiore generosità, pur nella secchezza delle annotazioni, Giambattista Zappi, Clemente Bondi, Innocenzo Frugoni e Lorenzo Pignotti (con sette favole); oltre, naturalmente, in ragione della nobiltà del dettato e dell'altezza degli argomenti, Metastasio, che occupa un quarto della raccolta. La sezione dei componimenti per il teatro, dove il poeta cesareo è rappresentato più copiosamente che altrove, comprende soltanto altri due autori, e ora accosta alla *Merope* di Scipione Maffei (già nel florilegio di Vergani) alcune scene alfieriane tratte dall'ultimo atto dell'*Agamennone*, assenti invece dalla prima edizione.<sup>14</sup>

Nella riscoperta di un Metastasio utile alla gioventù Vergani aveva fatto rientrare anche la prosa, nel segno di una letteratura ricca di *exempla* e racconti didascalici (la favolistica, la novellistica, la narrazione storica). Alle soglie del nuovo secolo, aveva infatti promosso la pubblicazione delle *Prose italiane sopra diversi soggetti piacevoli ed istruttivi* che unissero «alla facilità ed eleganza dello stile la varietà, la piacevolezza, e l'utilità dell'argomento»; accanto al *Viaggio felice*, commedia in un atto di Goldoni (poi più nota come *L'osteria della posta*), e ad aneddoti ricavati dalla trattatistica del Cinquecento (Guicciardini, Porcacchi, Domenichi), anche per allontanare il rischio di una gravità che poteva risultare pedantesca, veniva qui presentata come esempio di bello scrivere la celebre lettera del 1768 a Domenico Diodati, in cui Metastasio prendeva posizione nella *querelle* tra i sostenitori dell'Ariosto e quelli del Tasso, attribuendo a quest'ultimo maggiori meriti che all'«Omero ferrarese».<sup>15</sup>

<sup>13</sup> La premessa (*L'Editore ai cortesi lettori*, ivi: V-VI) fa riferimento alla *Raccolta di lirici italiani dall'origine della lingua sino al secolo XVIII* compilata da Robustiano Gironi, bibliotecario a Brera, e uscita nel 1808 a Milano per i tipi della Società Tipografica de' Classici Italiani. Della medesima Società Tipografica si veda anche, del 1810, *l'Antologia italiana ad uso dell'umanità maggiore nelle Scuole del Regno d'Italia*, con un'ampia sezione poetica nella seconda parte (pp. 546-816). Indicativa dell'ampliamento del canone nella selezione di Piranesi è la presenza di Vincenzo Monti, accolto, nel segmento epico, con alcune terzine della *Bassvilliana*, I, vv. 40-57, e II, vv. 25-30, 85-96 (prudentemente, l'antologista tace il riferimento a Parigi come «orrenda / Babilonia» e «colma di vizj atra sentina» di II, vv. 14-15 e 22).

<sup>14</sup> PIRANESI 1819: 268-275.

<sup>15</sup> *Prose italiane sopra diversi soggetti piacevoli ed istruttivi, scelte da Angelo Vergani, per uso degli*

Sempre di natura didattica, e dovuto ancora all'iniziativa di Vergani, è l'allestimento di un volume di *Pensieri di Metastasio* (1804), catalogo di riflessioni e precetti morali in versi, che trovavano un corrispettivo nell'esistenza di specchiata onestà che era stata, nel giudizio del compilatore, quella del poeta di corte degli Asburgo:

Fu l'unico letterato che non ebbe contese né politiche né letterarie. La Corte non abbagnò la sua moderazione. I critici rispettarono il suo merito superiore all'invidia [...]. Sempre uguale a se stesso, ilare e faceto con una lodevole moderazione tra la severità austera, e una troppo facile condiscendenza. Non mordace, non petulante, non investigatore delle urbane curiosità. La morale di sue parole era simile a quella de' suoi costumi. Gentile nelle risposte, acuto nelle sentenze, letterato senz'affettazione; pieno d'aneddoti opportuni al tempo e alle circostanze.<sup>16</sup>

L'ampia raccolta, che contribuisce altresì a ribadire la responsabilità pedagogica del teatro, è costituita da sentenze desunte in massima parte dalle arie più note delle opere drammatiche.<sup>17</sup> Caratterizzata dalla scansione per argomenti, già criterio delle *Poesie italiane*, la silloge raccoglie un folto numero di massime, variamente distribuite (sotto la rubrica «adulazione» è catalogata una sentenza, mentre quindici sotto «affanno, dolore»). Un'idea, quella della raccolta "esemplare", che già aveva preso forma in stampe italiane del secolo XVIII (destinate a moltiplicarsi nel corso dell'Ottocento), ma che ora contribuiva ad accrescere il prestigio di Metastasio in terra di Francia; dove, tuttavia, i *Pensieri* non riscosero accoglienza unanime.<sup>18</sup> Una lunga recensione sul «Mercure de France» dell'agosto 1804 vedeva nell'iniziativa editoriale una mera trovata commerciale («le fruit de ces spéculations de librairie qui ont pour objet de multiplier les volumes»); né più né meno che un dizionario alfabetico di pensieri, la raccolta veniva qualificata come «un composé de matériaux informes qui n'ont aucunes étendue, ni aucunes suite», del tutto inutile alla comprensione di quei caratteri di saggezza e di moderazione che facevano di Metastasio un autore

*studiosi di questa lingua*, Parigi, presso l'Editore, anno IX [1800]; molte, anche in questo caso, le ristampe. L'edizione cui si fa riferimento è quella «corretta ed accresciuta» di Parigi, Barrois, 1817 (VERGANI 1817); a p. V la citazione, tratta dall'*Avvertimento dell'editore*; alle pp. 71-77 la lettera al Diodati del 10 ottobre 1768 (la predilezione per il Tasso è determinata, per ammissione dello stesso Metastasio, da una «soverchia natural propensione all'esattezza, al sistema»).

<sup>16</sup> METASTASIO 1804a: VI-VII. Ho consultato l'esemplare di Roma, Biblioteca del Convento di S. Giacomo alla Lungara (ringrazio padre Sergio Cognigni per la gentilezza e la cortesia dimostratemi nel corso della ricerca). In quel prolifico 1804 Vergani curava anche due volumi di *Drammi scelti di Pietro Metastasio* (METASTASIO 1804b; nel vol. I: *Artaserse, Demofonte, Temistocle*; nel vol. II: *Olimpiade, Attilio Regolo, La clemenza di Tito*).

<sup>17</sup> Su questo aspetto si veda CHERCHI 2010.

<sup>18</sup> Si pensi, per esempio, alla cospicua sezione di «Sentenze e Massime» in calce al volume XV delle *Opere* dell'autore uscite a Venezia presso Antonio Zatta tra il 1781 e il 1783, con dedica a Caterina II (METASTASIO 1783: 1-132, con numerazione autonoma delle pagine).

“morale”, «modèle de raison, sans pédanterie», e che sarebbero emersi invece più opportunamente da un’edizione delle lettere, «très peu connue en France» («si l’on compare sa correspondance avec celles des philosophes modernes, on sentira la différence qui existe entre le véritable homme de lettres, et les écrivains séditieux»).<sup>19</sup> Non solo si poneva l’accento sull’inefficacia formativa di sentenze isolate e ingegnose che, avulse dal personaggio e prive del sostegno dell’intreccio, veicolavano una verità interpretata come “falsa” fuori dal contesto, ma oggetto di censura era la stessa idea che presiedeva alla raccolta. La semplificazione di una realtà altrimenti complessa comporta un impoverimento che coinvolge l’intero progetto educativo, diffondendo un’idea superficiale della letteratura, e offrendo alla gioventù le lusinghe di uno studio non più inteso come esercizio faticoso ma come attività ludica:

Depuis quelque temps, on ne néglige rien pour diminuer le travail de ceux qui étudient; on veut leur procurer un plaisir plutôt qu’une occupation sérieuse. En écartant en apparence les difficultés, on éteint en eux le desir de les vaincre; et il en résulte que les étudiants ne font qu’effleurer les objets sur lesquels on les exerce: ils n’acquièrent que des connaissances superficielles, ce qui équivaut à un peu moins que rien. Cette observation peut s’appliquer à presque tous les nouveaux systèmes d’éducation. Les prétendus philosophes qui les ont conçus n’ont pas remarqué que la Providence, en assujétissant les hommes au travail, ne leur a promis le succès et les douceurs du repos qu’à la condition expresse qu’ils les mériteraient par leur application et par leurs fatigues; l’enfance doit être habituée de bonne heure à cette loi, qui ne souffre pas d’exception. Sans travail, dans quelque état que l’on soit, nulle instruction, nul talent, et nul véritable plaisir: ainsi tous les projets qui promettent d’élever l’enfance sans lui faire éprouver aucune peine, ne sont qu’un pur charlatanisme. On peut mettre au nombre des résultats de cette nouvelle doctrine, cette multitude d’abrégés qui ne peuvent donner qu’une fausse idée des auteurs d’où ils ont été tirés. Ceux qui veulent cultiver la littérature italienne doivent lire les chefs-d’oeuvre dans leur entier; ils n’en connaîtront toutes les beautés qu’en examinant leur ensemble, en suivant la marche de l’auteur dans les détails, et sur-tout en remarquant l’art qu’il emploie à varier son style, à lui faire prendre tous les tons, et à lier, par d’heureuses transitions, les objets qui, au premier coup-d’oeil, paraissent les plus opposés. Ce n’est sûrement pas ce qu’on peut attendre d’un dictionnaire alphabétique des pensées de Métastase.<sup>20</sup>

Poco più tardi, sillogi così concepite, messe insieme per scopi pratici da insegnanti di lingua, avrebbero in parte modificato il proprio impianto per rientrare in un processo più articolato di diffusione dei testi letterari italiani oltralpe. Se ne fecero interpreti i fuorusciti del 1799 che rimasero in Francia fin dopo l’età napoleonica, accomunati dal desiderio di coltivare il comune idioma e di trovare

<sup>19</sup> «Mercure de France», 162, 16 Thermidor an. XII [Samedi 4 Août 1804], t. XVII: 315, 320, 323, 324.

<sup>20</sup> Ivi: 324-325.

conforto nelle avversità attraverso il continuo richiamo alla terra d'origine e agli autori più conosciuti. Così il veneto (di Malcesine) Antonio Buttura (1771-1832), di fede bonapartista, poi successore di Ginguené alla cattedra di letteratura italiana all'Athénée, svolgeva a Parigi una fervida attività di antologista.<sup>21</sup> Nei primi anni Venti, in collaborazione con Didot, aveva curato due fortunate collane che proponevano, in una veste economica destinata a un ampio pubblico, i poeti e prosatori italiani, accompagnati da un esiguo apparato critico.<sup>22</sup> Con tre volumi di *Opere scelte*, nel 1823 compariva nella collezione poetica, tra i capisaldi della tradizione, l'immane Metastasio, celebrato per aver «contribuito alla riforma del gusto, ed all'innalzamento del teatro italiano», ma, soprattutto, per aver rappresentato sulla scena personaggi che incarnano le virtù più nobili.<sup>23</sup> Istituito un parallelo con Raffaello, pittore del bello ideale, Buttura vede nel poeta cesareo un modello di educazione morale, secondo una valutazione critica condizionata dall'utilità sociale del testo, e, allo stesso tempo, non priva di una funzione consolatoria per l'esule, cui viene prospettato un mondo finalmente governato da integrità e rettitudine:

la nobiltà, la dolcezza dell'animo dell'Autore [...] si veggono sul volto di molti personaggi ch'egli mette in azione, come in quasi tutte le figure de' quadri di Raffaello si vede la dolcezza e la fisionomia del pittore. Sembra appunto di passeggiare in una galleria di Raffaello o dell'Albano, scorrendo i drammi di Metastasio. Dipinge gli uomini quali dovrebbero essere, e ci trasporta in un mondo ove regna la giustizia. Trovate in lui, ed in lui solo, il bello ideale della virtù, adorno di tutte le grazie della poesia; precisione, chiarezza, armonia deliziosa, aurea eleganza, e sublime semplicità. Conversando con lui, sentite entrarvi nell'anima i sensi più nobili e puri [...].<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Sulle numerose attività di Buttura, che tra il 1803 e il 1804 aveva diretto nella capitale francese il settimanale italiano «La Domenica» (con l'obiettivo di stabilire un rapporto fra le due culture), che aveva tradotto l'arte poetica di Boileau nel 1806, e che pochi anni dopo (1809) si era impegnato nella traduzione di testi francesi che dovevano essere adottati come classici dalle scuole dell'Impero, cfr. TATTI 1999a: 116-120; TATTI 1999b: 157-159; GALANTE 2004.

<sup>22</sup> «Biblioteca poetica italiana» (Parigi, Lefèvre, 1820-1823, 30 voll.); «Biblioteca di prose italiane» (Parigi, Bossange, 1825, 10 voll.). La prima collezione comprendeva *La Divina Commedia* (3 voll.), *Le Rime di Petrarca* (3 voll.), *L'Orlando furioso* (8 voll.), *La Gerusalemme liberata* (4 voll.) e *L'Aminta* di Tasso, *Il Pastor fido* di Guarini, *La coltivazione* di Alamanni, le *Tragedie scelte* di Alfieri (3 voll.), una *Scelta di poesie italiane* in tre volumi (I, «d'autori antichi»; II, «d'autori dell'età media»; III, «d'autori moderni»). La stessa collana sarà integrata venti anni dopo da Antonio Ronna, anch'egli un fuoruscito, esule dal 1831, con altri undici volumi usciti per i tipi di Baudry, tra il 1840 e il 1843, più spostati sul versante contemporaneo, con autori come Manzoni, Pellico, Grossi, Leopardi e Niccolini («Biblioteca poetica italiana continuata da quella del Buttura da A. Ronna»).

<sup>23</sup> METASTASIO 1823, I: V. Nel vol. I: *Didone, Artaserse, Gioas*, le cantate *Nel giorno natalizio di Maria Teresa, La scusa, La tempesta, La pesca, La gelosia*; nel vol. II: *Olimpiade, Demofonte, L'isola disabitata, Le grazie vendicate*, le canzonette *La libertà, Palinodia a Nice, La partenza*; nel vol. III: *La clemenza di Tito, Temistocle, Il sogno di Scipione*, una consistente sezione di «passi notabili [...] scelti nelle opere non contenute» nella raccolta.

<sup>24</sup> Ivi, I: IX-X. La personale nostalgia dell'esule Buttura è evidente nell'antologia poetica «moderna»

Come mediatore nelle relazioni franco-italiane, Buttura rammenta ai lettori francesi i giudizi a suo tempo espressi da Voltaire e da Rousseau, che alla poesia metastasiana, atta a modulare le sfumature del cuore e delle passioni, avevano riconosciuto innegabile valore:

Ricorderò, particolarmente a' Francesi, come lodavano il nostro Poeta i due scrittori che più illustrarono il secolo decimo ottavo. Rousseau non dubitò di acclamar Metastasio *il solo poeta del cuore, il solo genio nato a commovere coll'incanto dell'armonia poetica e musicale*. Voltaire paragonava varie scene di Metastasio a quanto di più bello e sublime vanti la Grecia, dicendole *degne di Corneille quando non è declamatore, e di Racine quando non è debole*.<sup>25</sup>

Un'eccellenza solo in parte oscurata da Alfieri, l'unico autore che, «dotato d'alta mente, di cor libero e forte, di ferrea tenacissima volontà», fu, secondo Buttura, capace di elevare il genere tragico in Italia, dopo che la «perfezione» da Metastasio raggiunta nell'opera in musica, «chiamando a sé gli animi, gli allontanava ancor più dalla gravità severa della tragedia». <sup>26</sup> A Metastasio, dunque, veniva negata una reale ispirazione eroica, secondo la pregiudiziale etico-politica che era propria dei fuorusciti, inclini, per ovvie ragioni, a operare scelte in chiave civile e libertaria.

Sempre agli ambienti dei profughi politici appartiene l'*Antologia italiana*, apparsa a Parigi nel 1823 (e più volte, con titoli diversi, ristampata), per le cure di Francesco Brancia, tra i più importanti compilatori di sillogi della Restaurazione in Francia.<sup>27</sup> Non esplicitamente indirizzata alle scuole, la selezione, che, come è noto, sarà da Leopardi tenuta presente per la *Crestomazia* poetica, si caratterizza per l'impostazione retorica, di cui sono punto fermo l'eccellenza di lingua e di stile, e l'esemplarità filosofico-morale degli argomenti. Nella definizione del canone, Metastasio è assunto a paradigma della classicità poetica nazionale: per numero di brani antologizzati (quindici), è in terza posizione dopo Ariosto, «principal maestro d'italiana eleganza», e Tasso; lo seguono Dante (dodici) e Petrarca (dieci). Le specifiche partizioni cui sono ricondotti e distribuiti gli esempi metastasiani (narrazioni, definizioni, discorsi, dialoghi, canzonette) consentono al curatore, accanto ai passi consueti della ricezione antologica (trascelti per esempio dalla *Clemenza di Tito* o dal *Temistocle*), di porre

da lui allestita (*Scelta di poesie italiane d'autori moderni*, vol. XXX della «Biblioteca poetica italiana»), da cui è però assente Metastasio; il curatore antologizza la propria canzone *Rivedendo il patrio Benaco* (inc. «Qual vivace e serena»), accanto ai versi sul paesaggio gardesano di Clemente Bondi, Francesco Algarotti e Giambattista Spolverini; BUTTURA 1822: 281-283.

<sup>25</sup> METASTASIO 1823, I: XI-XII.

<sup>26</sup> ALFIERI 1821, I: VI-VII.

<sup>27</sup> *Antologia italiana del cav. F. Brancia* (BRANCIA 1823). Tra le ristampe francesi, il *Tesoro della poesia italiana antica e moderna, ossia Antologia italiana*, Parigi, Baudry, 1840. Sulle antologie letterarie della Restaurazione, in Italia e all'estero, cfr. TONGIORGI 2011; SPAGGIARI 2015.

in risalto, grazie anche all'attribuzione di titoli evocativi (*La morte di Oloferne*, *Eufrosine narra un'astuzia d'Amore*), brani meno frequentati o tali da ribadire la perdurante validità dei valori del mondo antico; è il caso delle parole di Regolo collocate, con il titolo di *La patria*, tra le «definizioni» («La patria è un tutto / di cui siam parti»; *Attilio Regolo*, atto II, scena I).<sup>28</sup> La prospettiva è quella di una cultura identitaria che mira a rappresentare una storia condivisa, al di là da ogni matrice politico-ideologica, come avverte la prefazione di Brancia, che individua nell'«istruzione della gioventù» e nel «solievo degli adulti» i principali obiettivi dell'opera:

Potrà dunque considerarsi libro come una galleria di dipinti di eccellenti artefici, nella quale i giovani nazionali e forestieri possono osservare il vario stile e addimesticarsi colle differenti maniere dei maestri dell'arte; ed i provetti riandare quelle bellezze ch'ebbero già campo di commendare. Parmi superfluo l'avvertire che in un libro destinato principalmente ad istruzione della gioventù ed a sollievo degli adulti, non si debbe cercarvi alcuna relazione ad idee politiche di qualsivoglia natura. Io porto opinione che al Gusto in fatto di lettere nuoce egualmente e lo spirito di parte, e la rabbia de' pedanti, e il sentenziar degli scioli, ed il torvo cipiglio dell'impostura.<sup>29</sup>

La prudenza del curatore, che si protesta unicamente «pago» di aver potuto con la propria opera offrire un «picciol tributo di ricordanza» alla lontana Italia, è per altro un aspetto che la recensione di Urbano Lampredi apparsa sull'«Antologia» del Vieusseux non trascura di sottolineare, rilevando al contempo non solo «l'utilità del confronto» che una scelta così vasta propone, ma anche il primato di un *corpus* («il sig. Brancia avrà sempre la gloria d'averne dato il primo esempio all'Italia») fondato su testi «artatamente distribuiti secondo i varj generi di stile». <sup>30</sup>

In un panorama segnato dunque, innanzitutto, dalla ricerca di una funzione etico-politica delle opere, non stupisce che Metastasio in terra di Francia rimanga assai lontano dai quattro «gran vati» della tradizione.<sup>31</sup> Si tratta di una presenza comunque significativa nel pantheon delle glorie italiane, se si considera che su Metastasio, se anche si prestava in parte a una politicizzazione (si pensi alla fortuna che ebbe la canzonetta del 1733 *La libertà*, tra le liriche

<sup>28</sup> BRANCIA 1823: 339.

<sup>29</sup> *Avvertimento preliminare*, ivi: XIII-XV.

<sup>30</sup> LAMPREDI 1825: 86, 87, 88. L'unica perplessità manifestata dal recensore è l'eccesso di scrupolo moralistico che spinge Brancia a modificare passi ritenuti scabrosi dell'*Orlando furioso* o della *Commedia* (*Inf.* V, v. 136); su questo aspetto si veda SPAGGIARI 2022: 62-63.

<sup>31</sup> Numerosissime, a partire dal 1818 (*Collezione dei primi quattro poeti italiani*, Firenze, Libreria della Pallade, 1818, con le incisioni di Raffaello Morghen), e durante tutta la stagione risorgimentale, le raccolte antologiche con i versi dei quattro vati della letteratura italiana; lo stesso Buttura aveva curato, su due colonne e senza note, *I Quattro poeti italiani* (BUTTURA 1833); in appendice, una selezione di liriche, in ordine cronologico, da Guinizzelli a Manzoni, con *Il cinque maggio*.

più antologizzate, tradotte e messe in musica in tutta Europa), gravava il pregiudizio legato alla poesia d'occasione e la condanna del letterato di corte.<sup>32</sup> Una condanna cui aveva cercato a suo modo di rispondere Antonio Zanolini (1791-1877), patriota bolognese, amico di Gioacchino Rossini, costretto all'esilio dopo aver partecipato ai moti del 1831, in un articolo sulla letteratura italiana del Settecento apparso nel 1834 su «L'Esule / L'Exilé», giornale bilingue pubblicato a Parigi presso la stamperia di Pihan-Delaforest. Se fra i maggiori autori del periodo Monti, che pure aveva riscoperto Dante, non viene annoverato,<sup>33</sup> Metastasio, pittore dell'«eloquenza del cuore», non solo è ricordato, ma è rappresentato nell'atteggiamento dell'uomo di lettere che, «in terra straniera», si conserva «incorrotto» e «interamente italiano», ergendosi a difesa dell'identità culturale della madrepatria, funzionale al recupero di una memoria patriottica; l'esemplarità biografica del poeta si contrappone idealmente alla vicenda umana di Bettinelli, che, «perduto ogni sentimento d'amor patrio» e divenuto «tutto straniero», si era mostrato «privo di qualsiasi discernimento del bello e sublime del poetico» quando nelle *Virgiliane* aveva formulato duri giudizi su Dante e Petrarca, nel tentativo di «vedovare l'Italia de' suoi primi onori»:

I drammi per musica del Metastasio ci rappresentano con moderni costumi un mondo antico; talché non gli si può dar lode di verità di caratteri e di un'accurata dipintura della storia e del vero: la condotta dei soggetti è sempre dignitosa ma troppo uniforme. Con tutto ciò egli è il primo poeta dei tempi suoi, fra i poeti italiani d'ogni tempo il più affettuoso, sommo tra i melodrammatici e per la prova di tanti anni ben si può aggiungere inarrivabile. Sommo per la chiarezza, per la grazia, per l'armonia dello stile, per l'elevatezza dei pensieri, per la naturalezza del dialogo, per quella che, veramente si può chiamare eloquenza del cuore, con cui rappresentò l'amore casto, la leale amicizia, la tenerezza di sposa, la svisceratezza materna, e tutti gli affetti i più cari e gentili con tanta potenza di commuovere e di toccare il cuore. Visse ottantaquattr'anni e si trovò in mezzo alla nuova corruzione delle lettere, fu portato in terra straniera, e niun altro poeta più di lui si mantenne incorrotto e più interamente italiano.<sup>34</sup>

Non è infine privo di significato chiudere idealmente la rassegna con l'antologia dei *Poeti italiani dell'età media*, edita dalla «Libreria europea» di Baudry e compilata da Terenzio Mamiani, altro esule italiano in Francia; dove a prevalere

<sup>32</sup> Carducci (che, contro gli indirizzi del suo tempo, e contro le incomprendimenti della critica tardo-romantica, riconosceva a Metastasio la tempra di un fiero oppositore di corruzione e venalità) ricorda che Gabriele Rossetti, animato dal popolo, durante i moti napoletani del 1820 aveva intonato i versi "libertari" della canzonetta *A Nice*; esempio che faceva di Metastasio «il rappresentante d'una gran parte della fantasia nazionale» (*Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del secolo XVIII* [1868], in CARDUCCI 1909: 17). Carducci riprese queste stesse parole («Mi si permetta di citare me stesso») nella conclusione del saggio su *Pietro Metastasio*, del 1882 (CARDUCCI 1909: 93).

<sup>33</sup> Sulle ragioni dell'assenza si veda TATTI 2006: 69-78.

<sup>34</sup> ZANOLINI 1834: 403-404, 406-407.

non è il criterio linguistico-letterario, ma, in quel fatidico 1848, l'idea di poesia come «prima e solenne arte civile» («abbiamo curato di scegliere quelle rime che intendono alla educazione civile, e ne infiammano ad amare la patria e con egregie opere glorificarla»), legata al popolo, «primo giudice naturale».<sup>35</sup> In un canone che privilegia la funzione militante della letteratura su quella formale, lo spazio accordato a Metastasio, qui rappresentato dalla sola canzonetta *La libertà*, è di gran lunga inferiore rispetto a quello riservatogli da altre sillogi; le pagine prefatorie, datate «Genoa 1848» (immediatamente successive, quindi, al rientro in Italia), attribuiscono al poeta una «effeminata [...] Musa», nata nel secolo che aveva disprezzato il genio dantesco, e inadatta a delineare le qualità dell'eroe tragico risorgimentale:

Della energia, proprietà, e sapienza dantesca neppure un aspetto e un vestigio; ed anzi fu scritto e fu sindacato contro la *Divina Commedia*, ove, trattone qualche brano, ogni rimanente, si giunse a dire, dee reputarsi nojoso e barbaro. A tanto orgoglio di giudizio e tanta umiltà e grettezza di opere affermeremo noi essere contrappeso più che bastevole la gloria di Metastasio? Incertissima è la sentenza, e in qualunque modo si proferisca, la lascivia e la frivolezza dell'arte non ricevono alcuna smentita da quel poeta Cesareo. E a chi ormai non dispiace la effeminata sua Musa? a chi non rinrescono quegli eroi cascanti di vezzi e quei Greci e Romani trasformati così sovente in Filocopi e in Caloandri? Eppure, il buon Gravina avea fin dall'infanzia menato il Trapassi a bere alle ingenuie fonti della drammatica antica. Ma il dilicato giovinetto, conforme in tutto alla muliebre natura dei tempi, piuttosto che imparare da Sofocle a emendare Racine e Quinault, aggiunse le proprie alle molte loro svenevolzze. E neppure quando si alzò a cantare di Temistocle, di Attilio Regolo e di Catone, seppe purgar la scena degli amorette e dei madrigali; miglior esempio aveagli dato Apostolo Zeno.<sup>36</sup>

Del resto, neppure lo stesso Alfieri è da Mamiani assegnato al novero degli scrittori «infuocati da sdegno generoso e potente», tanto che la raccolta propone dell'astigiano soltanto l'ode *L'america libera*, inserita tra le liriche «civili», e la satira *L'educazione*, che tra i suoi versi evoca per l'appunto la poesia di Metastasio come circoscritta a una modesta istruzione femminile.<sup>37</sup> Se da una parte i versi di Metastasio godono di prestigio e fascino indiscutibili, facendosi presenza continua e persistente nelle sillogi come modello retorico di perfezione, dall'altra, quando a prevalere è il criterio storico-politico, i giudizi si fanno altalenanti e l'approccio critico ambivalente, cosicché la ricezione di quegli stessi versi oscilla fra le istanze degli esuli, interessati a recuperare una voce della tradizione (un richiamo al passato che sia anche strumento etico per la co-

<sup>35</sup> MAMIANI 1848: II, V, VI.

<sup>36</sup> *Prefazione* a MAMIANI 1848: XXIX. La canzonetta metastasiana è nella sezione dei componimenti «anacreontici» (ivi: 639-640).

<sup>37</sup> Ivi: 455-456, 629-630.

struzione di una nuova immagine dell'Italia) e le rivendicazioni dei patrioti, che percepiscono quella poesia come inattuale e non adeguata a fornire i necessari esempi di virtù eroica.<sup>38</sup>

### Riferimenti bibliografici

OSSERVAZIONI 1785

*Osservazioni di varj letterati sopra i drammi dell'abbate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1785, 2 voll.

ALFIERI 1821

Vittorio A., *Tragedie scelte di Vittorio Alfieri pubblicate da A. Buttura*, Parigi, Lefèvre, 1821, 3 voll.

BASSO 2001

Alberto B., *Pietro Metastasio a Torino*, in Elena Sala Di Felice, Rossana Maria Caira Lumetti (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma, Aracne, 2001, pp. 391-404

BRANCIA 1823

Francesco B. (a cura di), *Antologia italiana del cav. F. Brancia*, Parigi, dai torchi di Didot maggiore, 1823

BUTTURA 1822

Antonio B. (a cura di), *Scelta di poesie italiane d'autori moderni pubblicate da A. Buttura*, Parigi, Lefèvre, 1822

BUTTURA 1833

Antonio B. (a cura di), *I Quattro poeti italiani con una scelta di poesie italiane dal 1200 sino a' nostri tempi, pubblicati da A. Buttura*, Parigi, Lefèvre-Baudry, 1833 [1836<sup>2</sup>; 1843<sup>3</sup>]

CARDUCCI 1909

Giosuè C., *Melica e lirica del Settecento, con altri studi di varia letteratura*, Bologna, Zanichelli, 1909

CHERCHI 2010

Paolo C., *Metastasio e le sentenze*, «Italice», 87/II, 2010, pp. 275-290

ERSCH 1802

Johann Samuel E., *Supplément à la France littéraire de 1771-96, contenant outre les additions et corrections, les nouveaux articles jusqu'en 1800, avec une table*

<sup>38</sup> Sulla valutazione di Metastasio nella prospettiva della generazione risorgimentale cfr. TATTI 2011.

- générale des matières par Jean Samuel Ersch*, Hambourg, Hoffmann, 1802  
FOLENA 1983  
Gianfranco F., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983  
GALANTE 2004  
Margherita G., *Antonio Buttura e la cultura francese*, Verona, QuiEdit, 2004  
LAMPREDI 1825  
Urbano L., [recensione di:] *Antologia italiana del cav. Francesco Brancia*, «Antologia», 50, febbraio 1825, pp. 79-89  
MAMIANI 1848  
Terenzio M. (a cura di), *Poeti italiani dell'età media, ossia scelta e saggi di poesie dai tempi del Boccaccio al cadere del secolo XVIII*, per cura di Terenzio Mamiani, aggiuntavi una sua Prefazione, Parigi, Baudry, 1848  
METASTASIO 1783  
Pietro M., *Opere del signor ab. Pietro Metastasio poeta cesareo giusta le correzioni, e aggiunte dell'autore nell'edizione di Parigi del 1780*, XV, Venezia, Zatta, 1783  
METASTASIO 1786-1787  
Pietro M., *Lettere dell'abate Pietro Metastasio*, Nizza, Società Tipografica, 1786-1787, 5 voll.  
METASTASIO 1795  
Pietro M., *Opere postume del signor abate Pietro Metastasio date alla luce dall'abate conte d'Ayala*, Vienna, Alberti, 1795, 3 voll.  
METASTASIO 1804a  
Pietro M., *Pensieri di Metastasio, ovvero sentenze, e massime estratte dalle sue opere, ad uso de' giovani studiosi della lingua italiana*, Parigi, presso Vergani, 1804  
METASTASIO 1804b  
Pietro M., *Drammi scelti di Pietro Metastasio, ad uso degli studiosi della lingua italiana*, Parigi, presso Vergani, 1804  
METASTASIO 1808  
Pietro M., *Opere scelte di Metastasio. Edizione portatile, nella quale si è adoprato il modo più semplice di notare le voci coll'accento di prosodia*, Avignone, Seguin, 1808, 6 voll.  
METASTASIO 1823  
Pietro M., *Opere scelte di Pietro Metastasio pubblicate da A. Buttura*, Parigi, Lefèvre, 1823, 3 voll.  
PIRANESI 1819  
Pietro P. (a cura di), *Le bellezze della poesia italiana, tratte dai più celebri poeti italiani, accompagnate d'un Trattato della Poesia Italiana, e d'alcune brevi*

*note ad uso degli Stranieri, da Vergani. Nuova edizione, con molte aggiunte e corezioni, di Pietro Piranesi, membro dell'Arcadia di Roma, Parigi, Barrois, 1819*

QUÉRARD 1839

Joseph-Marie Q., *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles [...] par J.-M. Quérard*, X, Paris, Didot, 1839

SALVADÈ 2011

Anna Maria S., *La Società Tipografica di Nizza e il Parnaso dei poeti moderni*, in Domenico Cofano, Sebastiano Valerio (a cura di), *La letteratura degli italiani. Centri e periferie* (Atti del XIII Congresso dell'Associazione degli Italianisti italiani, Pugnochiuso, Foggia, 16-19 settembre 2009), Foggia, Edizioni del Rosone, 2011, 7 pp. (sessioni parallele, cd-rom allegato)

SOZZI 2007

Lionello S., «*Notre divin Métastase*», in Id., *Da Metastasio a Leopardi. Armonie e dissonanze letterarie italo-francesi*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 1-21

SPAGGIARI 1990

William S., *Giuseppe Pezzana editore delle opere di Metastasio*, in Id., *L'armonico tremore. Cultura settentrionale dall'Arcadia all'età napoleonica*, Milano, Angeli, 1990, pp. 104-124

SPAGGIARI 2015

William S., *Sillogi letterarie dall'esilio*, in Id., *Geografie letterarie. Da Dante a Tabucchi*, Milano, Led, 2015, pp. 211-231

SPAGGIARI 2022

William S., *Dante nel Sette-Ottocento. Note e ricerche*, Milano, Led, 2022

TATTI 1999a

Mariasilvia T., *Le tempeste della vita. La letteratura degli esuli italiani in Francia nel 1799*, Paris, Champion, 1999

TATTI 1999b

Mariasilvia T., *Bohème letteraria italiana a Parigi all'inizio dell'Ottocento*, in Ead. (a cura di), *Italia e Italie. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione* (Atti del Convegno di studi, Roma, 7-9 novembre 1996), Roma, Bulzoni, 1999, pp. 139-160

TATTI 2006

Mariasilvia T., *Un canone dell'esilio: Monti nella critica e nella storiografia letteraria degli italiani in Francia*, in Angelo Colombo (a cura di), *Vincenzo Monti e la Francia* (Atti del convegno internazionale di studi, Parigi, 24-25 febbraio 2006), Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2006, pp. 63-78

TATTI 2011

Mariasilvia T., *La funzione Metastasio*, in Ead., *Il Risorgimento dei letterati*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 15-27

TONGIORGI 2011

Duccio T., *I canzonieri della nazione: sulle antologie poetiche di età risorgimentale*, in Beatrice Alfonzetti, Francesca Cantù, Marina Formica, Silvia Tatti (a cura di), *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 407-420

VERGANI 1791a

Angelo V., *A new and complete Italian Grammar [...] by A. Vergani, Teacher of the Latin, Italian and French Languages*, Birmingham, Thomas Pearson, sold by R. Baldwin, London, 1791

VERGANI 1791b

Angelo V. (a cura di), *Lettere di diversi celebri autori Italiani, sopra materie interessanti [...] per uso degli studiosi di questa lingua*, Birmingham, Thomas Pearson, 1791

VERGANI 1799

Angelo V., *Grammaire italienne de Veneroni, simplifiée et réduite à vingt leçons [...] par A.M. Vergani*, Paris, chez Vergani, 1799

VERGANI 1802

Angelo V. (a cura di), *Poesie italiane tratte da' migliori autori, ed accresciute d'un Trattato della Poesia Italiana, e d'alcune brevi note ad uso degli Stranieri*, da A. Vergani [...], Parigi, presso l'Autore, 1802

VERGANI 1806

Angelo V., *Grammaire italienne en XX leçons, avec des Thèmes, des Dialogues, et un petit Recueil de Traits d'histoire en Italien, à l'usage des commençans, par Vergani [...]. Quatrième édition, corrigée et considérablement augmentée*, Paris, chez l'Auteur, 1806

VERGANI 1817

Angelo V. (a cura di), *Prose italiane sopra diversi soggetti piacevoli ed istruttivi, scelte da Angelo Vergani, per uso degli studiosi di questa lingua. Nuova edizione corretta ed accresciuta*, Parigi, Barrois, 1817

ZANOLINI 1834

Antonio Z., *Dei poeti e dei prosatori del secolo XVIII*, «L'esule. Giornale di Letteratura italiana antica e moderna», 4, 1834, pp. 394-423

## Da autore a personaggio. Note sulla ricezione ottocentesca della figura di Metastasio in Francia

Monica Zanardo

Un capitolo singolare nella complessa fortuna di Metastasio nel corso dell'Ottocento è costituito dalla frequenza con cui la letteratura pedagogica attinge alla biografia del poeta e, in particolare, al fortunato incontro tra il piccolo Pietro Trapassi e Gravina.<sup>1</sup> Si tratta di un aneddoto che lo stesso Metastasio aveva fatto trapelare intorno agli anni Sessanta e che, rilanciato da profili biografici talvolta molto disinvolti nel riuso delle fonti, è approdato a diversi raccontini che, nel corso dell'Ottocento, hanno trovato in ampia diffusione in periodici a vocazione pedagogica di particolare successo in Francia, per essere di lì esportati nel resto d'Europa.<sup>2</sup>

Nelle pagine che seguono vedremo, a partire da un campionario non esaustivo di attestazioni, come l'aneddoto dell'incontro tra Gravina e Metastasio si sgancia progressivamente dall'effettivo referente biografico, aprendosi a svi-

<sup>1</sup> Sulla ricezione ottocentesca di Metastasio si veda il classico Russo 1945, e in particolare il capitolo *L'ottocento e il Metastasio* (pp. 235-253). Per il contesto francese cfr. almeno Sozzi 2007: 4-8, il quale ricorda che «l'Ottocento romantico seppellisce così il poeta settecentesco sotto formule che clamorosamente ne denunciano la falsità e il ridicolo» ma non mancano attestazioni di una penetrazione sotterranea più capillare del previsto, fortuna che «nel mondo francese è talmente vasta che è difficile persino scevrarne i momenti, gli orientamenti, i nuclei d'interesse» (ivi: 5). Questo saggio intende, nel suo piccolo, raccogliere l'invito a «registrare le testimonianze anche non strettamente letterarie» (*ibid.*) concentrandosi su una letteratura secondaria, spesso effimera e essenzialmente di consumo. Ci occuperemo essenzialmente di Metastasio in quanto *personaggio*, tralasciando il filone – già ampiamente esplorato – della fortuna operistica (sulla quale cfr. almeno i contributi di Ziino e Valente in Russo 2003) e delle varie riprese dell'*opera* metastasiana nel corso dell'Ottocento.

<sup>2</sup> Se la letteratura per l'infanzia si caratterizza per una intrinseca vocazione internazionale, fitta di traduzioni reciproche, Mariella Colin ricorda che nel corso dell'Ottocento l'Italia importa massicciamente questi prodotti dalla Francia, all'epoca molto più avanzata nel settore della letteratura pedagogica: «l'Italie avait accumulé un retard considérable» (COLIN 1992: 2).

luppi narrativi autonomi, di volta in volta dettati dal vezzo dell'autore o dalla volontà di veicolare con più efficacia uno specifico messaggio. Vedremo, infine, come Metastasio, una volta fattosi "personaggio di carta" offra a una letteratura di consumo abbondante materiale per fantasiose narrazioni para-biografiche declinate in chiave romanzesca e sentimentale: la celebrità del nome e la sopravvivenza, del tutto epidermica, di alcuni tasselli biografici entrati ormai nella memoria comune, favoriscono una progressiva evaporazione dell'aggancio biografico, parallela al progressivo offuscarsi dell'astro letterario del poeta.

### La preistoria dell'aneddoto

L'aneddoto dell'adozione del piccolo Trapassi da parte di Gravina circolava ancora vivente il Metastasio e trova spazio non solo nelle biografie e negli elogi del poeta, ma anche nella sua corrispondenza, in buona parte confluita poi nei profili biografici premessi alle edizioni e ristampe postume delle *Opere* dell'autore. Nella *Vita* del poeta che corredata l'edizione Zatta viene riportata, ad esempio, la lettera ad Algarotti (1 agosto 1757) in cui Metastasio ricorda come il suo precoce talento d'improvvisatore avesse impressionato Gravina decidendolo a coltivare le sue naturali doti poetiche;<sup>3</sup> ancora, nell'inviare a Monsignor Fabroni alcune osservazioni in merito all'elogio del Gravina da questi pubblicato, Metastasio aveva precisato alcuni dettagli sulla sua prima adolescenza e sul suo rapporto con il più anziano àrcade.<sup>4</sup> Altri dettagli si leggono nel carteggio intercorso all'inizio degli anni Sessanta tra Metastasio e il fratello Leopoldo, il quale «attendeva da qualche anno a scrivere la vita del Poeta».<sup>5</sup> Ne emerge, come ricorda Costa, «la squisita sensibilità del Poeta per la sua fama»<sup>6</sup> e co-

<sup>3</sup> Così scriveva ad Algarotti: «Voi volete de' versi fatti da me improvvisamente negli anni della mia fanciullezza: ma come appagarvi? Non vi niego, che un natural talento più dell'ordinario adattato all'armonia e alla Muse si sia palesato in me più per tempo di quello che soglia comunemente accadere, cioè fra il decimo, e l'undecimo anno dell'età mia; che questo strano fenomeno abbagliò a segno il mio Gran Maestro Gravina, che mi reputò, e mi scelse come terreno degno della cultura d'un suo pari: che fino all'anno decimosesto all'uso di Gorgia Leontino m'esposi a parlare in versi su qualunque soggetto Dio sa come: e che Rolli, Vagnini [*sic*] ed il Cavalier Perfetti Uomini allora già maturi furono i miei competitori più illustri» (Lettera di Metastasio ad Algarotti, 1 agosto 1757; cito dalla versione riprodotta in ALTANESI 1784: 20, quindicesimo tomo dell'edizione Zatta delle *Opere*). Altanesi riprende in buona misura ALUIGI 1783, dove la lettera è riportata in nota a p. 18.

<sup>4</sup> Lo scambio è riprodotto in DE GUBERNATIS 1910: 102 n. Per una dettagliata disquisizione sui ricami fantasiosi con cui i biografi di Metastasio hanno ritratto il poeta, e per un raffronto puntuale tra dato verificabile (o verosimile) e leggenda, cfr. *ivi*: 95-122. Si veda pure l'elogio di Metastasio in FABRONI 1784: 163-260.

<sup>5</sup> COSTA 1923: 24.

<sup>6</sup> *Ibid.*

minciano a tracciarsi i contorni di una vera e propria leggenda, destinata nel tempo a caricarsi di dettagli non sempre verificati né verificabili. Ricamando a piacere sui particolari di un fatto i cui contorni restavano poco definiti, gli estensori dei numerosi elogi e delle biografie di Metastasio hanno contribuito a conferire un'aura leggendaria all'aneddoto, favorendo la circolazione incontrollata di dati esagerati, fraintesi o persino inventati di sana pianta. La mobilità di cui gode il piccolo spaccato biografico, di cui nel corso dell'Ottocento esistono numerosissime varianti in dizionari biografici, voci enciclopediche e raccolte di biografie di personaggi illustri, ha senz'altro contribuito all'emancipazione progressiva dell'apologo, che si è guadagnato un sempre maggiore margine di autonomia, fino a sganciarsi completamente dal referente diretto: proprio perché posto sul crinale tra realtà e leggenda l'aneddoto si è prestato ad una crescente narrativizzazione, fiorita negli interstizi tra il dato e mito.

L'intreccio minimo dell'aneddoto ha per protagonista un giovanissimo Trapassi, di origini modeste e dallo straordinario talento poetico, che viene casualmente scoperto dal giureconsulto Gravina, il quale adotta il piccolo genio, destinato a diventare il grande poeta Metastasio. Le realizzazioni di questa trama minima si prestano a notevoli varianti sul luogo dell'incontro, sull'età di Trapassi, sulle condizioni economiche in cui versa la famiglia del piccolo improvvisatore, sull'occupazione del padre, e, persino, sul nome di battesimo del protagonista. Quanto a Gravina, egli è sempre presentato come un ricco avvocato e, spesso, come mediocre autore di brutte tragedie: impressionato dal piccolo, si mostra magnanimo e generoso, ma ha notevole fortuna un ritratto poco lusinghiero, che lo mostra irascibile, orgoglioso e a torto convinto del proprio talento poetico. Vi sono, inoltre, dei comprimari e delle scene ricorrenti che, con varie ricombinazioni, ricorrono in molte delle narrativizzazioni ottocentesche dell'aneddoto. Tra le scene ricorrenti, la più diffusa riguarda la "moneta ricsusata": ricorda De Gubernatis che «qualche biografo aggiunge che il Gravina provò a dargli una moneta che il fanciullo ricsusò con dignità; il che piacque al Gravina che, da quel rifiuto, trasse motivo di maggiore stima e gli pose amore».<sup>7</sup>

<sup>7</sup> DE GUBERNATIS 1910: 104 n. Vi accenna già l'Aluigi, ripreso poi da Altanesi nella *Vita* che correda l'edizione Zatta: «Una sera accadde, che il celebre Letterato Abate Gravina in compagnia del Lorenzini Custode Generale d'Arcadia, passando per quella via, ove era situata la piccola bottega del Trapassi, in tempo appunto, che il giovanetto Pietro era tutto immerso nel consueto esercizio di cantare all'improvviso, si fermarono ad udirlo, e sorpresi da quell'inaspettato fenomeno rimasero per del tempo: ciò diede motivo al Fanciullo di dir qualche cosa sul proposito della loro sorpresa. [...] Lo chiamò a se, e fattogli il presente d'una moneta, ch'egli generosamente rifiutò, gli soggiunse varie interrogazioni in rapporto alla sua condizione, al suo esercizio, ed a' suoi Genitori» (ALUIGI 1783: 9); «Fu tale in quel momento la sua sorpresa, che chiamatolo a se e dolcemente accarezzatolo, e rallegratosi con esso lui gli offerì una moneta: ma quel generoso che in se chiudeva non solo semi fecondi di scienza, ma ancor di virtù, pulitamente ricsusolla» (ALTANESI 1784: 23).

Tra i comprimari più gettonati, invece, il più attestato è senz'altro il barbiere di Gravina, certo particolarmente efficace nell'offrire dinamismo alla narrazione: alcune versioni delle biografie metastasiane narrano, infatti, che Gravina non avrebbe scoperto il piccolo talento per caso, bensì su suggerimento del proprio barbiere. Di questo "barbiere ciarliero" si favoleggiava già mentre Metastasio era ancora in vita: attestato nel *De vita et scriptis Jani Vincentii Gravinæ* di Giovanni Andrea Serrao (1758) vi si fa menzione nel 1768 in una biografia di Gravina contenuta nelle *Vies des hommes et des femmes illustres d'Italie* di Giulio Roberto di Sanseverino,<sup>8</sup> biografie poi riprese da Louis Mayeul Chaudon nella ristampa del 1786 del *Nouveau dictionnaire historique*, approdato in Italia nella traduzione del 1791.<sup>9</sup>

### L'orizzonte pedagogico: un esempio celebre di virtù

La precocità del talento di Pietro Trapassi, unita alla celebrità di cui senz'altro godeva il poeta nel primo Ottocento, ha favorito la spendibilità dell'aneddoto in raccolte di orientamento pedagogico destinate all'infanzia e, nello specifico, nel sottogenere degli *enfants célèbres*<sup>10</sup> che ebbe, in Francia, notevole successo nella prima metà del XIX secolo. Ne offre un esempio rappresentativo Pierre Blanchard (1772-1856):<sup>11</sup> insegnante, dopo un esordio come autore di romanzi sentimentali e morali Blanchard apre un istituto per ragazzi e si dedica alla letteratura pedagogica, scrivendo una quarantina di opere, alcune delle quali coronate da un grande successo di pubblico e più volte ristampate,<sup>12</sup> rimaneggiate e tradotte.<sup>13</sup> Nel 1809 fonda una casa editrice specializzata in opere di carattere didattico-pedagogico e si conquista un ruolo centrale nell'editoria per ragazzi del tempo.<sup>14</sup> Tra le sue raccolte più celebri si annoverano i *Délassemens*

<sup>8</sup> SANSEVERINO 1767, I: 88.

<sup>9</sup> CHAUDON 1791.

<sup>10</sup> Sottogenere non nuovo: già nel 1688 Adrien Baillet aveva pubblicato una raccolta di *Enfans devenus celebres par leurs études ou par leurs écrits*, ma è l'Ottocento il secolo d'oro di questo tipo di letteratura, dedicata a fanciulli famosi o alla fanciullezza di personaggi celebri. Ne offre una sintetica rassegna Francesco Berlan nella sua introduzione ai *Fanciulli celebri* (BERLAN 1867), nella quale ricorda oltre a Baillet, anche Madame Collet e Ignazio Cantù, cui si aggiungono Fréville e Masson, sui quali avremo modo di tornare più avanti. Per una contestualizzazione e ragionata rassegna del sottogenere, cfr. pure JEFFERSON 2015: 164-167.

<sup>11</sup> Da non confondersi con l'abate Jean-Baptiste Duchesne, detto Blanchard (1731-1797), gesuita, che nella seconda metà del Settecento si era conquistato una buona notorietà come compilatore di scritti pedagogici (cfr. COLIN 1992: 3). Per il nostro, cfr. il profilo a lui dedicato in MANSON 1989: 178 e HAQUETTE 2006: 296-297.

<sup>12</sup> Il caso limite è il suo *Tresor des enfants*, giunto nel 1853 alla trentesima edizione (*ibid.*).

<sup>13</sup> COLIN 1992: 6.

<sup>14</sup> Su Blanchard e sulla casa editrice da lui fondata cfr. PIPELIER 2016.

*de l'enfance*, usciti in più tomi tra il 1806 e il 1807. Proprio in questa opera, più volte ristampata nel corso dell'Ottocento e tradotta in più lingue,<sup>15</sup> figura un trafiletto intitolato: *L'enfance de Métastase, célèbre poète italien. Anecdote*.<sup>16</sup> Tra le varie ragioni d'interesse del raccontino, non secondario è il fatto che Blanchard avesse già tratteggiato un profilo di Metastasio nel suo *Plutarque de la jeunesse* (1803),<sup>17</sup> variamente rifiuto, in direzione narrativa, nell'apologo raccolto poi nei *Délassemens*; una terza versione, accompagnata da considerazioni morali e chiose dell'autore, verrà poi inclusa in *Les enfans studieux* (1812). Lo scarto tra la prima versione e le altre due (il profilo biografico, da una parte; gli apologhi narrativi, dall'altra), che pure condividono il medesimo pubblico, permette di osservare come il tasso crescente di narrativizzazione accompagni lo slittamento da un registro didattico-informativo a uno pedagogico-moraleggiante. Il profilo biografico che leggiamo nel *Plutarque de la jeunesse* esordisce chiarendo immediatamente l'identità tra Pietro Bonaventura Trapassi e Metastasio, e spiegando che Gravina fu il suo benefattore. La trama è essenziale: informato dal proprio barbiere del talento straordinario di un giovanissimo improvvisatore di strada, Gravina decide di sincerarsi personalmente delle capacità del piccolo: impressionato, lo adotta, cambiando il suo nome in Metastasio. In questa sede l'episodio è riportato in modo sintetico, ed è seguito da una ricostruzione dell'intera parabola biografica del poeta. Nei *Délassemens*, invece, il gusto narrativo ricama attorno all'aneddoto. Innanzitutto, se non fosse per il titolo – che identifica chiaramente il piccolo protagonista – il lettore scoprirebbe solo alla fine del raccontino l'identità dell'«enfant d'environ onze ans». <sup>18</sup> Il personaggio del barbiere ciarliero («grand parleur, grand conteur d'anecdotes, comme presque tous ceux de sa profession»<sup>19</sup> assume qui maggior peso, perché solo la sua insistenza nel tessere le lodi del piccolo improvvisatore convince Gravina («qui n'avait pas une haute opinion du goût de son barbier») a verificarne di persona il talento. In un breve scambio tra i due protagonisti, il piccolo rivela di chiamarsi *Paul-Bonaventure Trapassi (sic)* e di aver imparato a far versi leggendo la *Gerusalemme liberata* di Tasso e, per sciogliere i dubbi di Gravina sulle sue abilità,

<sup>15</sup> L'apologo su Metastasio incluso nei *Délassemens* conosce persino una versione portoghese nell'ottavo volume della *Bibliotheca familiar, e recreative oferecida a' modidade portugueza* (Lisboa, Na imprensa Nevesiana, 1841). Verrà ripreso e riciclato, in Francia e altrove, a più riprese: ricordiamo almeno Antoine de Saint-Gervais che nel suo *Les petits artisans devenus célèbres par leur génie, leurs talents et leur persévérance* (1840) ripercorre in un dittico l'infanzia di Metastasio e quella di Franklin. L'aneddoto metastasiano, dal titolo *Métastase, ou Le petit chanteur, auteur à quatorze ans*, dopo una breve introduzione riprende esattamente il testo di Blanchard.

<sup>16</sup> BLANCHARD 1806-1807, X: 68-72.

<sup>17</sup> BLANCHARD 1804: 319-324. L'aneddoto si trova anche, con varianti rispetto alla versione dei *Délassemens*, in BLANCHARD 1811.

<sup>18</sup> BLANCHARD 1806-1807, X [1821]: 187.

<sup>19</sup> *Ibid.*

improvvisa sul momento dei versi: «chose très facile dans la langue italienne, et presque impossible dans la langue française»,<sup>20</sup> chiosa Blanchard, forse per non mettere troppo in soggezione i suoi piccoli lettori francesi. L'aneddoto si chiude con un brevissimo paragrafo che ricapitola i grandi successi raggiunti dall'improvvisatore di strada, misurati sulla riuscita economica, quantificata in «cent mille écus». <sup>21</sup> La specificità di questi raccontini, rispetto al profilo biografico, risiede innanzitutto nel limitarsi alla scena che vede protagonista il piccolo Pietro, talché l'aneddoto non si risolve in un tassello curioso di una più vasta biografia ma, al contrario, sfrutta la celebrità raggiunta dal poeta per veicolare un contenuto completamente sganciato da elementi di tipo letterario. Il principale obiettivo, infatti, è quello di offrire ai giovanissimi destinatari un racconto che abbia un protagonista nel quale possono identificarsi (un fanciullo): se il suo destino è stato favorito dalla natura (il suo talento) e dal caso (l'incontro con Gravina), è nei tratti caratteriali che Blanchard riversa il fine pedagogico, inteso a indurre una emulazione positiva nei lettori. Trapassi, infatti, è descritto come un ragazzino «aimable», che convince Gravina grazie alla sua «conversation spirituelle» e riesce a far fruttare i propri talenti grazie a «la bonté de son coeur et l'honnêteté de ses moeurs»: sempre grato al suo benefattore, Metastasio sarà «sage et heureux» per tutta la propria esistenza. Nella terza versione dell'aneddoto, che riprende la versione apparsa nei *Modèles des enfans* (1811) aggiungendovi delle chiose di commento, l'intersezione tra virtù e fortuna viene esplicitata da Blanchard che, nell'introdurre la storiella del fortunato incontro tra il piccolo Trapassi e Gravina, scrive: «Nous avons l'exemple d'un grand nombre d'hommes de mérite qui n'ont dû le bienfait de leur éducation qu'à l'intérêt qu'ils ont inspiré à des personnes riches: Métastase, un des plus célèbres poètes italiens, est de ce nombre». <sup>22</sup>

In Blanchard l'aggancio tra l'aneddoto e il dato biografico (pur incerto già nelle fonti primarie) resta in ogni caso ancora molto solido,<sup>23</sup> e l'intento pedagogico-morale convive con la volontà di far conoscere e di celebrare un noto e

<sup>20</sup> Ivi: 188.

<sup>21</sup> Ivi: 189. Il riscontro economico della riuscita socio-professionale è un elemento che figura anche nel già citato *Dictionnaire historique*.

<sup>22</sup> BLANCHARD 1812 [1849]: 84. Citiamo dalla quindicesima edizione. Il cognome del poeta è qui reso in *Trapasso*, così come in BLANCHARD 1811 si registrava l'incertezza nella resa del cognome, con l'oscillazione tra *Trapasso* e *Trapassa*.

<sup>23</sup> Come precisava nell'*Avertissement* dei *Délassemens*, infatti, il fine era quello di offrire dei racconti che potessero divertire con profitto dell'istruzione, proprio in virtù del riuso di fatti reali: «Au moins le récit de ces événemens apprend quelque chose de réel [...]; ces anecdotes ornent l'esprit, et font naître des sentimens vertueux dans les coeurs. Voilà des choses qui sont bonnes à savoir; et pour peu qu'un écrivain ait du talent, il lui sera facile de les présenter sous une forme aussi agréable que celle d'un conte ou d'une historiette. L'enfant alors pourra s'amuser et s'instruire en même temps : c'est double profit pour lui» (BLANCHARD 1806, I: vi).

apprezzato poeta. Analogamente Anne François Joachim Fréville (1749-1832) nell'includere un trafiletto dedicato a Metastasio nel suo *Beaux traits du jeune âge* (1813)<sup>24</sup> e intitolato *Génie prématuré du jeune Trapasso* (sic) copre l'intera parabola artistica del poeta, soffermandosi però quasi esclusivamente sui tratti caratteriali, e non su considerazioni artistico-letterarie: sottolinea, infatti, il carattere moderato e poco incline alla vanità, tratteggiando il profilo di un genio che fu un «vrai philosophe dans sa conduite»<sup>25</sup> e che rifiutò onorificenze e sfarzo, preferendo una vita tranquilla all'insegna della temperanza. Il trafiletto di Fréville è quasi integralmente dedicato all'incontro con Gravina, anche in questo caso favorito dall'intermediazione del barbiere ciarliero. Fréville si mostra particolarmente generoso nei confronti dell'arcade, che definisce un «écrivain distingué»<sup>26</sup> e «bon poète lui-même».<sup>27</sup> Fréville, autore di numerose opere di carattere didattico-pedagogico (abecedari, raccolte di racconti edificanti ed esemplari, traduzioni di narrativa per ragazzi...), era interessato all'aspetto morale, come rivendica apertamente nel *Discours préliminaire* che apre l'opera: «les sciences et les beaux-arts ne sont que l'accessoire de l'éducation. Les saints devoirs, la reconnaissance, l'humanité, la bienfaisance, en forment l'objet principal, avec l'ordre, la justice et les mœurs [...]».<sup>28</sup> Mentre Blanchard intendeva proporre un modello di virtù e, al contempo, fornire ai lettori delle notizie su un personaggio celebre nel pantheon letterario, per Fréville la matrice biografica del racconto è funzionale all'incisività del messaggio morale che intende veicolare.<sup>29</sup>

La finalità "critico-letteraria" è, invero, decisamente minoritaria in questo tipo di letteratura; con alcune eccezioni, come nel caso del bretone Émile Souvestre (1806-1854), che a Metastasio dedica un trafiletto intitolato *Un grand poète* pubblicato nella «Revue de l'Ouest» da lui fondata e diretta.<sup>30</sup> Anche Souvestre

<sup>24</sup> FRÉVILLE 1813 [1824]: 190-195. Metastasio non è invece incluso nei due volumi delle *Vie des enfants célèbres, ou Les modèles du jeune âge* (1797-1798). Non possiamo escludere che Fréville abbia preso spunto da BLANCHARD 1811, come suggerirebbe la comune imprecisione nel cognome (*Trapasso*).

<sup>25</sup> FRÉVILLE 1813 [1824]: 194.

<sup>26</sup> Ivi: 191.

<sup>27</sup> Ivi: 192.

<sup>28</sup> Ivi: iii.

<sup>29</sup> Scrive ancora nel *Discours préliminaire*: «J'observerai en outre que ces traits sont en général puisés dans l'histoire; ce qui est important quand il s'agit d'instruire les enfants qui ne manquent guère de demander: *Cela est-il vrai? Cette histoire est-elle arrivée?*» (ivi: i).

<sup>30</sup> SOUVESTRE 1829-1830. L'aggancio tra aneddoto biografico e considerazioni letterarie potrebbe essere almeno in parte mediato dalla *Vita di Metastasio* di Stendhal (1814), il quale riprende l'episodio dell'incontro con Gravina: «Métastase, né à Rome en 1698, était déjà, à dix ans, un improvisateur célèbre. Un riche avocat romain, nommé Gravina, qui faisait de mauvaises tragédies pour se désennuyer, fut charmé de cet enfant: il commença, pour l'amour du grec, par changer son nom de Trapassi en celui de Métastase; il l'adopta, dona les plus grands soins à son éducation,

è un insegnante: autore prolifico, ha firmato alcune pièce teatrali e numerosi romanzi popolari (tra i quali quella che è considerata la prima distopia francese: *Le monde tel qu'il sera*, uscita a fascicoli tra il 1845 e il 1846 e poi in edizione illustrata nel '46), nonché diversi scritti sulla Bretagna.<sup>31</sup> Il suo trafiletto su Metastasio non si limita a riportare l'aneddoto del fortunato incontro con Gravina, ma tratteggia l'intera parabola biografica del poeta (virando, dunque, verso il profilo letterario-biografico) e, per dare un saggio della qualità poetica di Metastasio, offre ai lettori anche la traduzione di un lungo stralcio della *Clemenza di Tito*. L'interesse letterario di Souvestre è evidente nella conclusione del pezzo, nella quale celebra le qualità poetiche di Metastasio lanciandosi in un (tutto sommato convenzionale) paragone con Racine, Shakespeare e Corneille. Se questo interesse letterario resta un *hapax* nel sottogenere che stiamo analizzando, possiamo osservare che Souvestre non trascura le valutazioni didattico-morali sul «petit Homère des carrefours»,<sup>32</sup> il cui genio trova una giusta ricompensa grazie alle virtù etiche e morali. Nella versione di Souvestre, infatti, il piccolo Trapassi improvvisava versi «dans lesquels il célébrait les miracles et les aventures des saints» e, per aggiungere un tocco di patetismo popolareggiante, il ragazzino cencioso («couvert de haillons») si era ritagliato uno spazio di celebrità «parmi les ouvriers et les mendiants». <sup>33</sup> Proprio per mettere in valore la grandezza d'animo del piccolo, ampio spazio viene dato qui alla scena della “moneta ricusata”: «fier comme un vrai romain et noble comme un vrai poëte», Pietro lascia a terra la moneta lanciatagli da Gravina, «sans daigner la ramasser». <sup>34</sup> Gravina, in questo caso, ha un ruolo meramente funzionale (come precisa l'autore: il suo nome «serait maintenant ignoré sans une bonne action») ma ha comunque «l'âme assez élevée»<sup>35</sup> per cogliere le qualità morali che il piccolo manifesta disdegnando, nonostante l'estrema indigenza, la preziosa moneta.

In generale, però, le qualità letterarie di Metastasio, elogiate da Souvestre, restano un mero pretesto nella maggior parte dei raccontini da noi reperiti: l'abilità letteraria ha essenzialmente la funzione di spiegare la genialità del piccolo, e la fama da questi raggiunta nelle *belles lettres* è un viatico per sdoganare il messaggio morale-pedagogico, rafforzato dalla base biografica dell'aneddoto. Ne offre un chiaro esempio il trafiletto *Métastase* apparso nella seconda metà

qui, par hasard, fut excellente, et enfin lui laissa de la fortune.» (STENDHAL 1814 [1914]: 370). Forse proprio a Stendhal è da imputare l'immagine negativa di Gravina, frustrato autore di brutte tragedie, che con rare eccezioni attraversa tutta questa letteratura secondaria.

<sup>31</sup> Su Souvestre, cfr. STEEL 2013.

<sup>32</sup> SOUVESTRE 1829-1830: 145.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

degli anni Trenta in un «Album d'éducation sociale»<sup>36</sup> e del quale non sono riuscita a individuare l'autore. L'estensore del raccontino sfrutta il potenziale narrativo del “barbiere ciarlier” e conferisce maggiore spessore caratteriale al personaggio di Gravina. La narrazione si apre, infatti, proprio sull'arcade, presentato come un noto giureconsulto «fou de poésie» che viene bruscamente interrotto dal suo barbiere mentre è intento a comporre «avec enthousiasme des vers détestables».<sup>37</sup> Il poeta si infuria con il barbiere, colpevole di avergli fatto perdere una sublime rima che stava cercando da un'ora, ma questi, un po' perplesso, non si capacita dell'accusa, obiettando di conoscere un ragazzino che ogni giorno, davanti al proprio negozio, «en improvise au milieu du bruit, et pendant un quart d'heure pour un carlino». Notiamo subito che in questo caso (e non si tratta di un esempio isolato) la celebrazione del talento di Metastasio poggia su un parallelo svilimento di Gravina e celebra insieme il buon gusto dell'uomo del popolo (il barbiere) a danno dell'approccio cerebrale dell'intellettuale, veicolando la supremazia del genio naturale sull'erudizione. Nel tratteggiare il piccolo protagonista, invece, viene decisamente calcata – al limite del caricaturale – la condizione socialmente ed economicamente svantaggiata del piccolo: «maigre et chétif», Pietro ha gli occhi arrossati di pianto o di stanchezza, e si esibisce per mantenere sé e il padre adottivo, cieco e poverissimo. L'insistenza sull'indigenza del talentuoso improvvisatore è chiaramente funzionale a mettere in rilievo il messaggio edificante consegnato alla storiella: il *surplus* di miseria amplifica la generosa nobiltà d'animo del mendicante che, invitato da Gravina a seguirlo, si preoccupa immediatamente per il genitore (rivelando, peraltro, che non si tratta del padre naturale) il quale, anche se talvolta lo picchia, ha comunque il merito di averlo fatto studiare. Il raccontino, in effetti, è tutto teso a celebrare (e instillare nei piccoli lettori) la virtù della gratitudine, anche verso coloro che non ispirano immediata simpatia. La riconoscenza del poeta non si limita a Gravina e al padre adottivo, ma include persino il barbiere: «au milieu de sa gloire et de sa fortune, Métastase n'oublia jamais l'obscur commencement de sa vie; il aimait à rappeler l'histoire de ses premières années, et vit toujours avec plaisir le barbier qui avait été la cause de son bonheur».<sup>38</sup>

<sup>36</sup> *MÉTASTASE* 1838. Uscito in più fascicoli a partire dal 1836, l'album è stato stampato in edizione integrale nel 1838, da cui citiamo. Dello stesso anno una traduzione in olandese dell'aneddoto, intitolata *Signor Gravina en Metastaso (sic)* con l'eloquente sottotitolo di *Geschiedkundige waarheid*, ovvero *verità storica* (*SIGNOR GRAVINA* 1838).

<sup>37</sup> *MÉTASTASE* 1838: 6.

<sup>38</sup> Ivi: 7. L'orizzonte di ricezione del raccontino è preparato dall'apologo che lo precede immediatamente nell'Album (intitolato *Le vieux précepteur*) nel quale si lamenta l'ingratitude dei nobili nei confronti dei loro precettori.

## Educare e intrattenere

Una volta introdotto nel circuito della letteratura pedagogica, l'apologo sul piccolo Metastasio si apre a versioni nelle quali la finalità edificante viene almeno in parte messa in ombra dal puro gusto per l'intrattenimento del pubblico, pur sempre costituito da bambini e ragazzi. Ne dà un esempio Michel Masson, poligrafo, autore di opere teatrali e di narrativa per ragazzi, noto all'epoca per sue *vaudeville* e autore di una fortunatissima raccolta di *Enfans célèbres* che, pubblicata nel 1837, è stata più volte ristampata e tradotta in diverse lingue.<sup>39</sup> Metastasio vi compare, assieme a François de Beauchateau, Milton e Lucretia Davidson, nella sezione dedicata agli *Enfans poètes*, dove l'autore riprende un aneddoto biografico intitolato *Les deux improvisateurs* uscito il 20 aprile 1837 nella «Gazette des enfans et des jeunes personnes».<sup>40</sup> Con estrema libertà, Masson introduce un altro personaggio, che non ho reperito nelle biografie su Metastasio: il piccolo Trapassi, infatti, si contende i favori del popolo romano con un altro improvvisatore, di nome Bellucci. Masson si rifà all'informazione – attestata – di gare d'improvvisi tra il piccolo Trapassi e altri poeti più maturi ed esperti di lui:<sup>41</sup> gli anonimi rivali del piccolo vengono condensati nel personaggio di Bellucci, che Masson inventa per farne il doppio rovesciato di Metastasio. I due, infatti, incarnano due idee di poesia opposte: alla dolcezza melodiosa e raffinata del delicato Pietro si contrappongono le immagini forti e modi aspri dell'anziano Bellucci. Tra i più fedeli sostenitori del ragazzino c'è il nostro "barbiere ciarliero" (che qui ha anche un nome: Zaverio) il quale ha tra i propri clienti Gravina, a cui tesse le lodi del bimbo prodigio. Nella versione di Masson la scena madre, in cui Gravina prende atto dei talenti del piccolo e decide di adottarlo, si svolge in occasione della sfida finale tra Trapassi e Bellucci, nella quale il piccolo poeta, acclamato dal popolo romano, sconfigge l'anziano rivale. A una prima impressione, Masson sembrerebbe scartare rispetto al dato biografico, dal momento che ricama sulla figura del barbiere, e che narrativizza e condensa in un personaggio di invenzione il rivale del piccolo Pietro. A ben vedere, tuttavia, il ricamo narrativo di Masson non altera in modo sostanziale l'effettivo dato biografico: chiarisce, ad esempio, che «Trapassi n'était pas un mendiant» e

<sup>39</sup> MASSON 1837b. Ricordiamo almeno la traduzione in portoghese, a firma di José Ignacio Roquete, dove ai racconti di Masson si affiancano quelli di Fréville (MASSON – FRÉVILLE 1844); e quella in inglese, molto fedele al testo di partenza (MASSON 1853). Riprese puntuali del solo aneddoto su Metastasio dalla versione di Masson si hanno anche in Messico: in «La ilustracion mexicana» (2, 1851) se ne può leggere una traduzione sostanzialmente fedele (*Los dos improvisadores*), fatta salva l'interpolazione di un paragrafo introduttivo.

<sup>40</sup> MASSON 1837b.

<sup>41</sup> «Il Rolli, il Vannini, ed il Perfetti improvvisatori allora già maturi, furono i suoi contraddittori più illustri» (FABRONI 1784: 266).

che la sua famiglia non aveva certo bisogno di «recourir à la charité publique»,<sup>42</sup> attenendosi alle più affidabili biografie del poeta, unanimi nel ricostruire la condizione socioeconomica certo modesta, ma comunque dignitosa, della famiglia. Osserviamo però che il gusto aneddotico prevale sulle finalità pedagogiche, e che il raccontino a base biografica si giustifica più per la celebrità del protagonista che per le valutazioni morali che se ne possono trarre.<sup>43</sup>

Si sgancia dagli intenti didattico-moraleggianti anche François Fertiault, autore di libri per ragazzi e redattore del «Feuilleton de Paris», per il quale firma la novella *Paolo, ou le petit improvisateur*, uscita nel numero del 15 agosto 1851.<sup>44</sup> Si tratta di una novelluccia in cinque movimenti, che ricama liberamente su un'aneddotica ormai in buona misura emancipatasi dal dato biografico. La scena si apre su un animato siparietto tra Gravina e Jacopo, il suo barbiere. L'«instituteur de l'Académie des Arcades»<sup>45</sup> ha appuntamento con un amico àrcade, tale «Stephano», e attende con nervosa impazienza il barbiere, che si è però attardato perché rapito dagli improvvisi «de ce diable de petit bonhomme qui chante si bien».<sup>46</sup> Oltre ad essere chiacchierone e ritardatario, il barbiere si rivela anche maldestro poiché, nel raderlo, ferisce accidentalmente Gravina, costretto così a rinunciare all'appuntamento con il consocio àrcade. Pur diffidando del giudizio di Jacopo, Gravina si lascia tentare dalla curiosità e decide di giudicare di persona del talento del misterioso improvvisatore. Nel secondo movimento il dialogato cede il passo alla voce narrante: dopo una pittoresca e stereotipata descrizione di Roma entra in scena il piccolo Paolo (*sic*), un ragazzino di undici anni che, ritto su un predellino, canta splendidi versi accompagnandosi col mandolino. Terminata la *performance*, Paolo raccoglie nel berretto le monete che fioccano a remunerare il suo talento e viene colpito da una moneta più pesante delle altre (d'argento, stavolta: e non verrà rifiutata) e dalla richiesta di cantare ancora. Si tratta ovviamente di Gravina che, complimentatosi con il ragazzino, lo interroga rapidamente e decide di accompagnarlo verso casa. Durante il tragitto l'àrcade si sincera che i versi siano davvero frutto di improvvisazione e non di memoria, e il piccolo dissipa il dubbio rispondendogli

<sup>42</sup> MASSON 1837a: 252.

<sup>43</sup> Non è un caso se Francesco Berlan include Masson tra coloro che, pur celebrando fanciulli celebri, non pone sufficiente attenzione allo sviluppo adulto dei tratti caratteriali, né al potenziale emulativo dei racconti (BERLAN 1867: x-xi). Così anche il «Journal historique et littéraire» nel dare notizia della pubblicazione degli *Enfants célèbres* chiosa: «Il offre plus à la curiosité et à l'admiration de la jeunesse qu'à son imitation» (*JOURNAL HISTORIQUE* 1842: 463).

<sup>44</sup> FERTIAULT 1851. Una nota dell'autore precisa che la novella è «empruntée à l'un des dernier numéros du Conseiller des Enfants, ce complément délicieux du *Conseiller des Dames*, que mène à si grand bien la direction habile de M. Bourey» (ivi: 289 n). Non ci è stato purtroppo possibile consultare il «Conseiller des Enfants» per raffrontare la versione pubblicata da Fertiault.

<sup>45</sup> Ivi: 290.

<sup>46</sup> Ivi: 289.

in rima con dei versi che Fertiault traduce con dei (mediocri) octosyllabes. Scopriamo, inoltre, che Paolo è poverissimo e mette a profitto il suo talento per aiutare la famiglia, la quale non ha i mezzi per farlo studiare: egli, infatti, è autodidatta e rivela che la sua passione per la poesia è stata risvegliata da un vecchio esemplare della *Gerusalemme liberata* trovato a casa della nonna, e da lui conosciuto a memoria. Nel terzo movimento del racconto l'autore descrive la gioia con cui il piccolo Trapassi accoglie la proposta di adozione di Gravina, e la riconoscenza commossa del padre: dopo la preghiera di rito l'umile e devota famigliola si addormenta e l'indomani, accompagnato dal padre, Paolo rende visita al protettore, presso il quale si stabilisce ma – ci tiene a precisare la voce narrante – non mancherà di rendere visita al padre ogni settimana, e di sostenere la famiglia d'origine con qualche moneta mandata dal generoso Gravina. Nel quarto movimento torna infine nuovamente in scena il barbiere Jacopo che – non senza una certa delusione – annuncia a Gravina che la sera prima un personaggio misterioso ha sottratto il piccolo virtuoso alla città. Proprio in quel momento fa il suo ingresso Paolo, e Gravina spiega di averlo voluto adottare «pour le rendre plus tard à notre cité». <sup>47</sup> Colpo di scena ulteriore, Gravina fa leggere a Jacopo un biglietto ricevuto dal misterioso Stephano con il quale aveva appuntamento il giorno prima e che, non vedendolo arrivare, gli aveva scritto che desiderava vederlo per parlare «d'un petit improvisateur dont chacun dit merveille». <sup>48</sup> L'ultimo movimento, intitolato *Ce que devint le prodige*, illumina i lettori sul fatto che Paolo Bonaventura Trapassi altri non è che il sommo Metastasio, gloria del Parnaso italiano, il quale, partito da un'estrema miseria, morì a 84 anni coronato dal successo e, cosa non marginale, dalla ricchezza: con ripresa quasi letterale di una chiosa che abbiamo già trovato nel *Dictionnaire historique* e in Blanchard, il poeta «laisa à sa mort plus de cent mille écus de biens». <sup>49</sup>

Complici anche le diffusissime gallerie di infanzie di personaggi celebri, il Metastasio biografico si trasforma progressivamente in un personaggio dai contorni sfumati, che nel corso dell'Ottocento si presta con estrema elasticità a veicolare di volta in volta messaggi diversi. Un anonimo trafiletto apparso nel 1852 nel «Journal des mères et des enfants», intitolato *Le petit improvisateur. Épisode de l'enfance d'un grand poète*, <sup>50</sup> è incentrato ad esempio su una fantasiosa ricostruzione dell'apprendistato del piccolo, prima del fatidico incontro con Gravina. Piétro, figlio di un ciabattino giovale ma severo, impara a leggere da un piccolo mendicante che ricompensa cedendogli il tozzo di pane

<sup>47</sup> Ivi: 294.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Ivi: 295.

<sup>50</sup> *LE PETIT IMPROVISATEUR* 1852.

quotidiano. A suon di economie, riesce poi a procurarsi un esemplare della *Gerusalemme liberata*, che legge e rilegge fino a impararlo a memoria. Un bel giorno, incontra una misera mendicante intirizzita dal freddo, inizia a improvvisare dei versi per impietosire i passanti e ottenere qualche moneta per la piccola: dal quel momento inizia (di nascosto dal padre) a regalare ai romani qualche spettacolo di improvvisazione. Il grosso del raccontino ricama su questa “preistoria” dell’infanzia di Metastasio; molto più succinta, invece, la zona finale del trafiletto: la fama del talentuoso improvvisatore giunge all’orecchio di Gravina, «un célèbre écrivain et jurisconsulte du temps»,<sup>51</sup> che decide di giudicare di persona e, ascoltato il virtuoso, coglie nei suoi versi – pur non sempre conformi alle regole della versificazione, precisa la voce narrante – un enorme potenziale. Abbiamo anche qui l’aneddoto della moneta ricusata, al quale si aggiunge però un *surplus* di moralità nel commento dell’estensore del racconto, che sottolinea la gratuità e la generosità del poetino in erba: «quand il s’était agi de secourir une pauvre enfant abandonnée, il avait fait payer ses improvisations, mais depuis lors, il n’avait rien voulu recevoir pour lui-même». <sup>52</sup> Gravina, impressionato dalla fierezza del piccolo, gli commissiona un’improvvisazione e, soddisfatto, chiosa: «Tu feras ce que je n’ai pu faire [...] tu seras le grand poète dramatique de l’Italie». <sup>53</sup> In quel momento Trapassi padre si avvicina minaccioso, riempiendo il figlio di impropri e rimproverandolo di perdere tempo cantando versi, ma Gravina si offre di adottarlo e di ricompensare economicamente il padre. Concluso l’affare, si conclude anche la novelluccia, che in un breve paragrafo spiega che Piétro, allora decenne, a quattordici anni scriverà un’applauditissima tragedia e diventerà il principale poeta d’Italia: «C’était Métastase». <sup>54</sup> Emerge, da questa declinazione dell’aneddoto biografico, un diverso orientamento pedagogico: il genio, il dono divino, cede qui il passo alla volontà e all’applicazione con cui il piccolo ha perseguito il suo sogno, superando tutti gli ostacoli. L’approdo al successo non è più legato soltanto a un innato talento e al fortunato caso dell’incontro con Gravina, ma è preparato (e meritato) dal Trapassi, così come, evidentemente, i piccoli lettori non dovrebbero scansare le fatiche per raggiungere i loro obiettivi.

<sup>51</sup> Ivi: 13.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.* La rivelazione finale dell’identità del fanciullo di cui si narra l’infanzia è un *topos* del genere degli *enfants célèbres*: «the narrators often introduce their juvenil heroes quasi-anonymously. [...] The tease of pseudo-anonymity is part of the two-way equation whereby the child prodigy predicts the adult genius, and the adult retrospectively confirms the burgeoning talents of the child» (JEFFERSON 2015: 170-171).

### Intrattenere, distrarre, divertire

Una volta immesso nel pantheon degli *enfants célèbres* l'aneddoto del piccolo improvvisatore destinato a diventare il grande poeta Metastasio vi rimane in maniera sostanzialmente stabile, dando luogo a reinterpretazioni sempre più fantasiose. Che si tratti ormai di un intreccio minimo da sviluppare con piena libertà trova conferma in Eugénie Foa (1796-1852),<sup>55</sup> alla quale si devono ben due versioni diverse della storiella. Difficile orientarsi nella fittissima produzione di Foa, che collaborò con numerosi periodici e la cui bibliografia non è stata oggetto di un'ordinata rassegna: non mi è stato possibile risalire alla data di prima apparizione in rivista dei due racconti in questione, dei quali ho reperito due attestazioni pubblicate postume nel 1860. La prima attestazione, più breve, si legge nella raccolta *Travail et célébrité: contes historiques dédiés à la jeunesse*; la seconda attestazione consiste in un volumetto autonomo, intitolato *Le petit poète*, entrambi a più riprese ristampati.<sup>56</sup> La libertà con cui Foa ricama sullo spaccato biografico, declinato in due diverse versioni, conferma quanto l'aneddoto si sia sganciato, ormai, dall'intenzione di offrire una ricostruzione tutto sommato esatta delle vicende (ancora viva in Blanchard, Fertault, Souvestre e Masson), recependo in modo epidermico la trama minima (il talentuoso improvvisatore diventa un grande poeta grazie all'intermediazione di Gravina) e facendo leva su un nome più noto che conosciuto.

Nella prima versione, intitolata *Pierre-Bonaventure Trapassi dit Métastase*, la scena si svolge durante un Carnevale. Gravina, deciso a scoprire l'identità di «ce virtuose qui depuis quelque temps occupe tout le monde à Rome»,<sup>57</sup> si avvia per le strade di Roma e nel caos del carnevale si sente interpellare dalla famosa voce, che rivolge a lui personalmente dei versi; al diradarsi della folla, riesce a vedere l'origine della splendida voce: «un enfant de dix ans environ, petit, maigre, fluet, pâle, mais sur le beau front duquel brillait l'éclair du génie»<sup>58</sup> nel quale non riconosce il figlio del ciabattino Trapassi, suo vicino di casa. Anche Foa ricorre alla scena della moneta ricusata, che in questo caso scatena nel poeta «une révolution complète»: questi, infatti, si allontana sdegnato «en jetant sur le jurisconsulte désappointé le plus superbe regard».<sup>59</sup> Gravina lo segue, e la scena si sposta a campo Vaccino dove entra in scena un personaggio nuovo: la Romanina, qui presentata come una diva in rovina, una cantante un tempo famosa e

<sup>55</sup> Sull'autrice cfr. MEULSCH 1997.

<sup>56</sup> Rispettivamente FOA 1860a: 95-106 e FOA 1860b; del secondo esiste anche una pregevole ristampa illustrata in-13 (1894).

<sup>57</sup> FOA 1860a: 98.

<sup>58</sup> Ivi: 100.

<sup>59</sup> Ivi: 101.

superba e ora costretta all'elemosina per sfamare se stessa e la figlia. Oggetto della crudeltà del popolo, la Romanina offre un «triste et douloureux spectacle»<sup>60</sup> che muove a compassione il solo Bonaventura il quale si mette a improvvisare e esige dagli astanti un compenso, che dona alla Romanina fuggendo poi verso casa in un moto di pudore e ritrosia. Gravina segue il piccolo poeta e avviene infine l'agnizione: quando Trapassi padre vede il figlio lo apostrofa duramente e Gravina decide di adottarlo. Nel *Pierre-Boaventure* di Foa l'aneddoto biografico è pretesto per un ritratto psicologico e morale di Metastasio, mentre Gravina e la Romanina sono funzionali ad offrire al dispositivo narrativo delle occasioni per tratteggiare le qualità morali del piccolo talento. Non è tanto la qualità poetica del piccolo a risaltare, quanto piuttosto il suo spessore morale e il suo comportamento. Tutti gli elementi psico-fisici del più inflazionato ritratto ottocentesco dell'uomo di genio vi figurano: il pallore, la scintilla dello sguardo, la ritrosia pudica (che si scioglie completamente al sopraggiungere dell'ispirazione poetica), la fierezza altera, l'alternanza degli umori, comunque estremi nella loro intensità... La trama è d'invenzione, ma il ritratto è decisamente convenzionale e di maniera, e il riferimento a personaggi storicamente esistiti (Trapassi, Gravina, la Romanina) si limita a sfruttare un'indistinta memoria della loro fama.

Anche nella seconda versione, più articolata, Foa ambienta la narrazione durante un carnevale. La cattiveria del popolo, stavolta, si riversa proprio su Gravina, oggetto di una specie di linciaggio perché è uscito di casa non mascherato. Nella mezzo della confusione, un ragazzino sui trampoli, vestito da pagliaccio, lo riconosce e lo saluta rivolgendogli dei versi. Per quanto ammalciato dalla voce misteriosa, Gravina deve però mettersi in salvo dall'aggressione della folla, e trova riparo nella bottega del suo barbiere, che Foa battezza Gavarino. A questo punto Foa inserisce un elemento molto singolare, facendo emergere che Gravina a Roma era ospite di Paolo Coardo (*sic*): si tratta assolutamente di un hapax tra le varie novellucce che ricamano sull'infanzia del poeta, e non possiamo escludere che Foa abbia consultato una voce enciclopedica sull'arcadia, trovando tra i fondatori dell'accademia il nome del torinese Coardi. In ogni caso Gravina chiede lumi al barbiere sul pagliaccio-poeta dalla voce incantevole, e Gavarino gli suggerisce che potrebbe trattarsi di Pierre-Bonaventure Trapassi, che ogni sera improvvisa a Campo Marzio. Durante la passeggiata pomeridiana lungo il Tevere Gravina sente nuovamente la voce del pagliaccio, ma non lo riconosce nel ragazzino che gioca con i fratellini lungo il fiume. Solo la sera avviene l'agnizione: Gravina capisce che il pagliaccio della mattina, il ragazzino del pomeriggio, e il piccolo improvvisatore sono la stessa persona. Al colmo dell'ammirazione Gravina dona al fanciullo una moneta d'oro, che questi rifiuta

<sup>60</sup> Ivi: 103.

sdegnosamente, e si scopre che il piccolo improvvisatore conosce Gravina perché sua madre, vedova e povera, abita la cantina del palazzo dove lui alloggia. E dal momento che, offeso dall'elemosina, continuava a cercare di svincolarsi dalla folla dicendo «laissez-moi passer», Gravina decide di chiamarlo Metastasio. Una breve nota a piè di pagina chiarisce che «*Métastase*, signifie en grec *passer*. L'enfant qui reçut ce nom fut l'un des plus grands poètes de l'Italie»<sup>61</sup>. Di Pietro Bonaventura Trapassi, in questa declinazione dell'aneddoto, resta sostanzialmente soltanto la voce: il vero protagonista è Gravina, e tutto il raccontino è costruito sull'inseguimento chimerico della voce misteriosa, e sull'agnizione finale. Del tutto assente l'aspetto didattico (offrire ai piccoli lettori delle informazioni su un celebre poeta), si affievolisce anche la finalità pedagogico-morale, che lascia spazio a un più genuino gusto per la narrazione. L'esistenza di due diverse versioni del raccontino a firma della medesima autrice mostra in quale misura, partito dalle biografie letterarie e approvato ai primi scritti didattico-pedagogici per l'infanzia, l'episodio abbia finito con l'entrare in un circuito autonomo e con il diventare patrimonio comune, mero dispositivo narrativo.

## Non solo letteratura per l'infanzia

Dopo aver intrattenuto per quasi un secolo i piccoli lettori, l'*enfant prodige* Trapassi approda, nel 1888, sulla scena teatrale:<sup>62</sup> il gesuita Henri Tricard (1859-1890), che i biografi descrivono come un uomo di vastissima cultura,<sup>63</sup>

<sup>61</sup> FOA 1860b: 50.

<sup>62</sup> Cesare Levi ricorda che anche in Italia Metastasio (personaggio) aveva avuto modo di calcare le scene, anche se con non troppa frequenza: «Nella ricerca affannosa di uomini celebri da trascinare alla ribalta, i giovani commediografi dell'Italia d'oggi hanno dimenticato uno scrittore che fu fra i più famosi del suo tempo, un poeta che fu fra i più popolari del suo secolo: voglio dire Metastasio» (LEVI 1905: 113) e riporta due eccezioni, ovvero una commedia di Giovanni Smith (*Il Sior Zanetto o Un poeta ai Campi Elisi*, del 1815) che vede come protagonisti Alfieri, Metastasio e Goldoni – «commedia che vorrebbe essere una satira delle condizioni attuali del Teatro italiano» (ivi, p. 144) e liquidata come «una scempiaggine senza valore artistico, né storico» (*ibid.*) – e una commedia di Camillo Federici (1749-1802) intitolata *Il Metastasio*, alla quale Levi dedica il suo contributo, che è sostanzialmente una lunga e dettagliata stroncatura. Sempre a Cesare Levi si deve una rassegna della critica metastasiana (LEVI 1911) dove il critico aggiunge la menzione di *Pietro Metastasio* (1884), commedia di Celestino Calleri (1844-1925: di origini piemontesi, fu maestro e autore di libri per l'infanzia); una commedia in un atto intitolata *Una sentenza di Metastasio* (1876) di Alessandro Vaglietti, sul quale non sono riuscita a reperire ulteriori informazioni; e *I due Metastasio* ossia *Il Disgraziatissimo arrivo di Mignoné Fanfan al castello della Flèche*, farsa melo-disarmonica, che si vuole tradotta dal francese (1830). In quest'ultima però troviamo un metastasiano convinto, non il nostro poeta. Se prendessimo in considerazione anche pièce in cui Metastasio viene evocato, citato o parodiato, numerosi altri titoli potrebbero allungare questa lista includendo «altri scrittori, anonimi e mediocri la maggior parte, i quali sfrutteranno la figura del Metastasio, per tutto il secolo XIX, come personaggio da commedia» (Russo 1945: 240).

<sup>63</sup> Cfr. LONGHAYE 1891, la dettagliata biografia di Tricard compilata da un confratello gesuita

ne fa infatti il protagonista di un dramma in versi (*Métastase*), comparso nella raccolta *Drames en un acte, en vers*.<sup>64</sup> Gesuita, Tricard non era alieno da interessi di carattere pedagogico: istitutore egli stesso – nonostante la salute molto cagionevole – era attivo nello scolasticato fondato a Jersey dai gesuiti espulsi nel 1880 dalla Francia a seguito dei decreti di Jules Ferry. In apertura del suo *Métastase* Tricard offre un breve compendio bio-bibliografico, nel quale sottolinea la natura essenzialmente religiosa di Metastasio «malgré quelques écarts de jeunesse»<sup>65</sup> dando particolare rilievo alle opere di argomento sacro. La breve introduzione si conclude con una precisazione sulla libertà con cui l'autore ha ricamato attorno a un aneddoto reale: «Cette comédie n'est qu'une fantaisie légère qui ne prétend nullement à l'exactitude savante de l'érudition. Nous avons emprunté une anecdote vraie à l'histoire littéraire, et brodé librement sur ce canevas».<sup>66</sup> A dispetto del titolo, i veri protagonisti della commedia sono Gravina e Felice Trapassi, il padre di Metastasio, al quale Tricard affida il senso principale della commedia, tesa a promuovere un'idea di poesia naturale (rappresentata da Metastasio) opposta a una concezione retorica e ampollosa (rappresentata da Gravina). L'azione si svolge nel gabinetto di Gravina, del quale l'autore fa emergere la smisurata ambizione di gloria e la frustrazione per il mancato riconoscimento, da parte del pubblico, della sua qualità letteraria. Del piccolo Trapassi si sente in primo luogo la voce fuori scena: Gravina apre la finestra e Pietro sta cantando dei versi di sua invenzione sulle note della *Chanson de Magali* nella versione della *Mireille* di Charles Gounod.<sup>67</sup> Gravina lo manda a chiamare e, per metterlo alla prova, gli chiede di recitare dei versi sul ritrovamento del cadavere di Abele da parte di Eva.<sup>68</sup> Impressionato, decide di adottarlo, ma il maggiordomo Felino non vede di buon occhio il nuovo arrivato, che minaccia le sue speranze di ereditare le fortune di Gravina. Dopo dieci

che ne ricostruisce il profilo spirituale e letterario. Nella sua breve vita Tricard, che aveva una incredibile facilità nel verso, ha pubblicato ben tre tragedie (*Alfred le Grand*, Paris, Retaux, 1889; *Vitus, le lis sanglant*, Retaux, 1889 – certo la sua più famosa – e *Garcia Moreno*, Retaux, 1890) e sette drammi in versi (Retaux-Bray, 1888), tutti di un atto solo eccetto proprio il nostro *Metastasio*, in due atti.

<sup>64</sup> TRICARD 1888. Le pièce ebbero un qualche riscontro di critica, guadagnandosi una elogiativa recensione nella rubrica *Causerie littéraire* della «Revue catholique de Bordeaux», firmata dall'abbé Dreux che ne aveva appena assunto la direzione (DREUX 1888).

<sup>65</sup> TRICARD 1888: 195.

<sup>66</sup> Ivi: 196.

<sup>67</sup> La *Chanson de Magali* è un'albata inclusa da Frédéric Mistral nel suo *Mirèio*, poema narrativo di ambientazione pastorale, coronato di un notevole successo. Dal poema (pubblicato nel 1859) Charles Gounod trasse l'opera *Mireille* (1864), su libretto di Jules Barbier e Michel Carré. Al di là dell'evidente anacronismo, la scelta della *Chanson de Magali* pone immediatamente il futuro Metastasio entro una linea poetica antintellettualistica.

<sup>68</sup> Il riferimento indiretto a *La morte di Abele* è evidente, ma si tratta di un'allusione epidermica: tra l'*Abele* metastasiano e i versi profertiti dal Pietro di Tricard non v'è alcuna tangenza.

giorni Felice Trapassi rende visita al figlio, e l'arcade lo mette a parte di un suo piano per conquistarsi i favori del pubblico: convinto (a torto) della propria eccellenza artistica, Gravina imputa all'ignoranza e alla rozzezza degli uditori il mancato successo delle sue opere, ma è convinto che il popolo vada educato al buon gusto; chiede dunque a Trapassi di applaudire a comando le sue tragedie, per indurre il resto del pubblico a giudicarle positivamente. Trapassi reagisce con estrema indignazione e Gravina, adombratosi, medita di cacciare Metastasio. L'invidioso Felino a questo punto innesca il picco di tensione della pièce, rivelando a Gravina che era stato proprio Trapassi a fischiare il suo *Papiniano* che, andato in scena qualche sera prima, era stato accolto da un clamoroso insuccesso di pubblico. La situazione rischia di precipitare, ma Metastasio trova la via di fuga: propone di far riascoltare al padre quella scena, e si offre di leggerla personalmente.<sup>69</sup>

Nel leggere, però, migliora all'impronta l'originale dell'arcade e il padre, analfabeta, pur perplesso non può verificare che suo figlio abbia letto fedelmente il testo: si vede dunque costretto a lodare la tragedia e – con disappunto di Felino – Metastasio resta con Gravina.

In tutta la pièce, al di là della critica rivolta a una poesia frutto di studio e fatica a vantaggio di una poesia spontanea (sostanzialmente: la vittoria del genio sullo studio), colpisce il fatto che l'unico personaggio moralmente integro (anche se un po' burbero) è Felice Trapassi. Gravina è trionfante, permaloso, accecato dal desiderio di gloria e del tutto privo di oggettività nel giudicare il proprio valore letterario; l'Arcadia e gli arcadi sono presentati come dei buffoni mascherati; e lo stesso Metastasio, del quale pure si loda il talento, è in realtà presentato come un abilissimo cortigiano che (con fare anche mellifluiso) lusinga il suo protettore mentre raggira di fatto sia il padre sia Gravina. Siamo alla fine dell'Ottocento: di Gravina e dell'Arcadia il pubblico di Tricard non doveva certo conoscere granché; il nome di Metastasio, invece, era certo noto: ma si accompagnava all'immagine – che qui traspare chiarissima – del poeta untuosamente cortigiano, che ha la giusta dose di ipocrisia necessaria a difendere il proprio vantaggio, ed è capace di ottenere i favori del pubblico con una poesia che mette d'accordo analfabeti e dotti.

<sup>69</sup> I versi del *Papiniano* letti da Metastasio nella pièce di Tricard non hanno alcuna tangenza con la tragedia di Gravina. Non possiamo escludere che, procuratosi una biografia dell'arcade, Tricard abbia individuato il titolo di un soggetto che ben si prestava allo sviluppo della sua commedia. Nei versi letti dal suo Metastasio assistiamo, infatti, a una scena in cui Papiniano rifiuta di celebrare di fronte al Senato l'assassinio di Geta fatto perpetrare da Caracalla: pur di non tradire la propria integrità morale, accetta di sacrificare il proprio stesso figlio. Si tratta ovviamente di un evidente parallelismo con la situazione in atto, in cui Trapassi padre rifiuta di mentire sulla qualità della tragedia di Gravina, pur sapendo di sacrificare in tal modo la felicità e il futuro del figlio.

Con Tricard l'aneddoto del fortunato incontro si è emancipato dall'intento didattico-pedagogico che pure aveva favorito la circolazione di raccontini e novelle ispirati alla biografia di Metastasio, e si avvicina alla parallela diffusione di scritti di carattere narrativo nei quali Metastasio figura come personaggio, ma nella veste adulta di poeta cesareo. Nelle rivisitazioni narrative in cui il nostro Metastasio di carta è presentato come poeta adulto, il tema prevalente è quello sentimentale e il tono dominante è quello romanzesco: centrale, in queste declinazioni, la figura della Romanina. Il caso più celebre è senz'altro quello di *Consuelo*, fortunato romanzo di George Sand (Amantine Aurore Lucile Dupin, 1804-1876) nel quale le vicende (inventate) della protagonista intersecano la ricostruzione (intrisa di dati reali) dell'ambiente musicale settecentesco. Uscito a puntate tra il '42 e il '43 nella rivista «La revue indépendante», da lei codiretta con Pierre Leroux e Louis Viardot, il romanzo di George Sand ha per protagonista una ambiziosa cantante lirica veneziana del Settecento, allieva del celebre maestro Porpora: tra le varie vicissitudini della protagonista non poteva mancare un incontro con Metastasio al quale Consuelo rende visita, a Vienna, assieme a Porpora. Questi, per prepararla all'incontro, le spiega che il poeta, benché in ottima salute, amava autocommiserarsi ed essere compatito e che, soprattutto, era terrorizzato dalla morte, ragion per cui era imperativo evitare di parlare di morte o di persone morte. Metastasio aveva già sentito Consuelo cantare il suo oratorio di *Giuditta* e, in occasione dell'incontro privato, rifiuta in un primo momento di ascoltare una sua esibizione, per paura di esserne troppo commosso. Dopo qualche insistenza, Consuelo canta infine un'aria dell'*Achille in Sciro* e Metastasio, dopo aver provato faticosamente a trattenersi, scoppia in lacrime e spiega che Consuelo gli ricorda l'amata Marianna: si lancia dunque in un elogio della sua Romanina e Consuelo – che è una *gaffeuse* di prim'ordine – non ricordando che Marianna era morta da oltre dieci anni, rassicura Metastasio sul fatto che prima o poi la Romanina gli renderà visita, restituendogli la salute e il buonumore.<sup>70</sup> Sostanzialmente in *Consuelo*, che ruota attorno all'ambiente del melodramma settecentesco, il passaggio per Vienna e il colloquio con il Metastasio costituiscono degli elementi contestuali, peraltro in funzione quasi parentetica rispetto alla mole del romanzo: Metastasio viene presentato con tutti i

<sup>70</sup> Un altro episodio chiama in causa Metastasio, anche se più marginalmente: nella prima parte del romanzo *Consuelo* si traveste da uomo, assumendo il nome di Bertoni, e cerca di entrare nelle grazie del canonico che si offre di diventare per lei (ma egli crede che si tratti di un lui...) ciò che Gravina era stato per Metastasio, anche se – con un inciso velenoso – si precisa che «l'idée d'un amour vicieux et immonde, comme celui qu'on avait attribué à Gravina pour Métastase, le chanoine ne savait même pas que c'était» (SAND 1864: 87). L'attribuzione a Gravina di un'attenzione non meramente artistico-intellettuale nei confronti di Metastasio resta però sostanzialmente un *hapax*, anche se nell'aneddotica sulla scoperta e formazione di Metastasio, raramente Gravina viene tratteggiato positivamente.

crismi del poeta malinconico e caricaturato da Sand senza mezzi termini. Come già osservato da Lionello Sozzi:

il Metastasio è tratteggiato coi caratteri della più risibile cortigiania «Métastase, le poète de la cour (*poeta cesareo*), l'écrivain à la mode, le nouvel Albane, le favori des muses et des dames, le charmant, le précieux, l'harmonieux, le coulant, le divin Métastase, en un mot, celui de tous les cuisiniers dramatiques dont les mots avaient le goût le plus agréable et la digestion la plus facile». Porpora fa notare a Consuelo la ridicola emotività del poeta imperiale, il suo egoismo, il suo desiderio di essere adulato, ricco, onorato: Metastasio, dice, finge sentimenti elevati, e intanto accetta dall'imperatrice Maria Teresa preziosi doni, anelli con brillanti e tabacchiere d'oro: «tout cela brille si fort, que les yeux du poète sont toujours baignés de larmes». Fin qui, George Sand si compiace di dar spazio alla sua aneddotica malignità.<sup>71</sup>

Molto più avventuroso il Metastasio tratteggiato da Hyppolite Etienne Etiennez (1813-1871), archivista e storiografo della città di Nantes e autore di un discreto numero di romanzi e commedie. Dal 13 dicembre 1843 l'edizione parigina del quotidiano «La Presse» ospita un lungo feuilleton intitolato, in italiano, *Poeta Cesareo*.<sup>72</sup> La trama intreccia due vicende parallele: il conflitto tra Metastasio e Molineri (nipote di Gravina) e le vicende sentimentali della Romarina (*sic*), contesa tra Bulgarelli, Metastasio e Molineri. Quest'ultimo è il vero cattivo della storia: allontanato da Gravina per i comportamenti dissoluti e criminali, riesce a sottrarre a Metastasio l'eredità che gli spettava e cerca di sedurre ad ogni costo la Romarina, della quale Metastasio è disperatamente innamorato. Proprio per conquistare l'amata Metastasio decide di impegnarsi nell'attività poetica, così da divenire degno di lei (lui, figlio di un umile ciabattino) e da poterle tributare la sua gloria. Non sa, tuttavia, che Romarina (il cui vero nome è Fiorita) era in realtà sposata con Bulgarelli, che però fingeva di non conoscere e faceva passare per delirante millantatore. Dopo una serie di intricate vicende, fitte di duelli, intrighi, colpi di scena e lunghi *excursus*, la storia si conclude con il suicidio della Romarina. Morta lei, Molineri torna alla vita dissoluta di sempre (finirà ammazzato in un duello), Bulgarelli perde definitivamente il senno, mentre Metastasio decide di accettare l'invito a recarsi a Vienna come poeta cesareo. Nella lunga e complicata trama di *Poeta Cesareo* il dato biografico si rivela del

<sup>71</sup> Sozzi 2007: 4-5.

<sup>72</sup> Di fattura sostanzialmente mediocre, il modesto romanzetto di Etiennez è stato coronato da un notevole successo: ripubblicato nel 1845 in versione illustrata in «L'Echo des feuilletons» gode altresì di una buona penetrazione a livello europeo: nel 1844 il «Frankfurter Konverstaionsblatt» ne ospita una versione in tedesco, mentre nel 1853 la traduzione italiana esce a puntate in «La Fama. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria, teatro» per approdare nel 1856 a Trieste, dove viene ospitato nel fortunato «Diavoletto: Giornale Triestino», prima di essere pubblicato come romanzo autonomo (sempre in traduzione italiana, e sempre a Trieste) con il titolo *Metastasio e la Romarina (sic)*.

tutto epidermico: nell'imbastire le vicende (inventate) del suo romanzo, Etiennez fa leva su persone e fatti che ai lettori erano noti in modo sommario e confuso. Siamo di fronte, certo, a un caso estremo, che ci dà però il polso di come, a circa sessant'anni dalla morte, e proprio mentre il piccolo Trapassi si conquista un seggio nell'olimpico degli *enfants célèbres*, il Metastasio adulto intrattiene i voraci lettori di feuilleton con fantasiose ricostruzioni romanzate delle sue vicende sentimentali. La fama poetica, cui l'autore affidava la sopravvivenza del proprio nome presso i posteri, si fragilizza progressivamente, ma una parallela letteratura (secondaria e di consumo) si appropria così del nome del poeta, facendone un personaggio di carta e un vuoto simulacro da riempire, di volta in volta, con i più disparati contenuti. Se nella letteratura pedagogica, come mostrano gli esempi portati a campione, prevale giocoforza un ritratto positivo di Metastasio, recepito nella letteratura per adulti anche da Etiennez, già la *Consuelo* di Sand fa leva sulle faglie di un'immagine pubblica contrastata, molto severa nei confronti del poeta cortigiano. Su questo binario, parallelo a quello didattico-pedagogico, è destinata a svilupparsi l'ambigua rappresentazione del piccolo Pietro Trapassi restituita, nell'ultimo quarto del secolo, da Tricard: non è in virtù delle qualità morali e del carattere integerrimo che il poeta di genio conquista la propria fama, ma è grazie all'abile strategia con cui egli sa piegare al proprio volere anche gli adulti, cortigiano inveterato prima ancora di varcare le soglie di un palazzo.

### Riferimenti bibliografici

*JOURNAL HISTORIQUE* 1842

*Journal historique et littéraire*, X, Liège, Kersten, 1842

*LE PETIT IMPROVISATEUR* 1852

*Le petit improvisateur. Episode de l'enfance d'un grand poète*, «L'Éducation nouvelle, journal des mères et des enfants», V, 1 (1 novembre 1852), pp. 11-13

*MÉTASTASE* 1838

*Métastase*, in *Album d'éducation sociale. Compleet*, La Haye, Soetens & Fils, 1838, pp. 6-7

*SIGNOR GRAVINA* 1838

*Signor Gravina en Metastaso*, «Geschied- en letterkundige merkwaardigheden. Natuurbeschrijvingen, aardrijkskundige bijzonderheden, historische en romantische verhalen», Amsterdam, van der Vinne, 1838, pp. 357-358

ALTANESI 1784

Gianfrancesco A., *Vita o sia Storia del fu abate Pietra Metastasio*, in Pietro Metastasio, *Opere postume del signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo giusta le ultime correzioni, ed aggiunte dell'autore*, VII, Venezia, Zatta, 1784

ALUIGI 1783

Marcantonio A., *Storia dell'abate Pietro Trapassi Metastasio poeta drammatico...*, Assisi, Sgariglia, 1783

BERLAN 1867

Francesco B., *I fanciulli celebri d'Italia antichi e moderni e l'infanzia degli illustri italiani...*, Milano, Agnelli, 1867<sup>2</sup>

BLANCHARD 1804

Pierre B., *Le Plutarque de la jeunesse, ou abrégé des vies des plus grands hommes de toutes les nations, depuis les temps plus reculés jusqu'à nos jours...*, t. IV, Paris, Le Prieurs, 1804<sup>2</sup>

BLANCHARD 1806-1807

Pierre B., *Les Délassemens de l'enfance*, [Paris, Imbert, 1806-1807, 12 voll.], Gand, G. De Busscher et fils, 1821 [da cui si cita]

BLANCHARD 1811

Pierre B., *Modèles des enfans, ou, Traits d'humanité, de piété filiale, d'amour maternel et progrès extraordinaires de la part d'enfans de six à douze ans : ouvrage amusant et moral*, Paris, Blanchard & Comp., 1811

BLANCHARD 1812

Pierre B., *Les enfans studieux qui se son distingués par des progrès rapides et leur bonne conduite*, Paris, Blanchard & Comp., 1812<sup>1</sup> [1849<sup>15</sup>]

CHAUDON 1791

Louis Mayeul C. (a cura di), *Nuovo dizionario storico, ovvero istoria in compendio di tutti gli uomini, che si sono renduti celebri per talenti, virtù, sceleratezze, errori, &c., dal principio del mondo sino a nostri giorni...*, Napoli, Morelli, 1791-1798

COLIN 1992

Mariella C., *La littérature d'enfance et de jeunesse en France et en Italie au XIXe siècle : traductions et influences*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle («Chroniques italiennes», 30), 1992

COSTA 1923

Antonio C., *Pagine metastasiane dal carteggio con il fratello e da altre lettere inedite tratte dai codici viennesi*, Milano, Sandron, 1923

DE GUBERNATIS 1910

Angelo D., *Pietro Metastasio. Corso di lezioni fatto nell'Università di Roma nell'anno scolastico 1909-1910*, Firenze, Le Monnier, 1910

DREUX 1888

A. [?] D., *Les Familles Bibliques, du P. Matignon – Drames en un acte et en vers, par le P. Tricard*, «Revue catholique de Bordeaux», X, 1888, pp. 387-392

FABRONI 1784

Angelo F., *Elogj d'alcuni illustri italiani*, Pisa, Grazioli, 1784

FERTIAULT 1851

François F., *Paolo, ou le petit improvisateur*, «Le feuilleton de Paris», 15 août 1851, pp. 289-295

FOA 1860a

Eugénie-Rebecca Rodrigues F., *Travail et célébrité : contes historiques dédiés à la jeunesse*, Paris, A. Bédelet, 1860

FOA 1860b

Eugénie-Rebecca Rodrigues F., *Le petit poete*, Paris, Arnaud de Vresse, 1860

FRÉVILLE 1813

Anne François Joachim F., *Beaux traits du jeune âge, suivis de l'histoire d'Angéla et du Panthéon des enfans célèbres...*, Paris, Genets jeune, 1813 [Paris, Parmentier, 1824<sup>4</sup>, (da cui si cita)]

HAQUETTE 2006

Jean-Louis H., *Du spectacle au tableau. Réflexions sur une anthologie de textes descriptifs en prose : les Tableaux de la nature de Pierre Blanchard (1812)*, in Françoise Gevrey, Julie Boch, Jean-Louis Haquette (a cura di), *Écrire la nature au XVIII<sup>e</sup> siècle. Autour de l'abbé Pluche*, Paris, PUPS, 2006, pp. 295-311

JEFFERSON 2015

Ann Jefferson, *Genius in France. An Idea and its Uses*, Princeton, Princeton University Press, 2015

LEVI 1905

Cesare L., *Il Metastasio sulle scene*, «Rivista teatrale italiana», V, 9/4, aprile 1905, pp. 113-121

LEVI 1911

Cesare L., *La critica metastasiana in Italia. Saggio bibliografico*, «Rivista teatrale italiana», a. 7., vol. 12., fasc. 5-9, 12; a. 8., vol. 13., fasc. 1-4; a. 9., vol. 14., fasc. 1-6; poi: Firenze, Tipografia Galileiana, 1911

LONGHAYE 1891

Georges L., *Henri Tricard, scolastique de la Compagnie de Jésus, 1859-1890 : souvenirs religieux et littéraires recueillis par le R. P. Longhaye de la même compagnie*, Paris, Retaux, 1891

MANSON 1989

Michel Manson, *Les livres pour l'enfance et la jeunesse publiés en français de 1789 à 1799*, Paris, Institut nationale de recherche pédagogique, 1989

MASSON 1837a

Michel M., *Les deux improvisateurs*, «Gazette des enfans et des jeunes personnes», 20 aprile 1837, pp. 252-253

MASSON 1837b

Michel M., *Les enfants célèbres, ou Histoire des enfants de tous les siècles et de tous les pays, qui se sont immortalisés par le malheur, la piété, le courage, le génie, le savoir, et les talents*, Paris, au Bureau central des dictionnaires, 1837

MASSON 1853

Michel M., *Celebrated Children of all Ages and Nations*, translated by Mrs. L. Burke, London, Routledge, 1853

MASSON – FRÉVILLE 1844

Michel M., Anne François Joachim F., *Historia dos meninos celebres desde a antiguidade até nossos tempos, compilada de MM. Masson e Fréville, posta em linguagem, e accrescentada com uma prefacção*, s.n., Paris, 1844, 2 voll.

MEULSCH 1997

Elisabeth-Christine M., *Creativity, Childhood and Children's Literature, or How to Become a Woman Writer: the Case of Eugénie Foa*, «Romance Languages Annual», VIII (1997), pp. 66-73

PIPELIER 2016

Émeline P., *Les ouvrages d'éducation de Pierre Blanchard (1809-1832)*, tesi di dottorato sostenuta all'École Nationale des Chartes, 2016; versione online <<http://www.chartes.psl.eu/fr/positions-these/ouvrages-education-pierre-blanchard-1809-1832>> (consultato il 29/05/2022)

RUSSO 1945

Luigi R., *Metastasio*. Terza edizione riveduta, Bari, Laterza, 1945

RUSSO 2003

Francesco Paolo R. (a cura di), *Metastasio nell'Ottocento*, Roma, Aracne, 2003

SAND 1864

George S. [Amantine Aurore Lucile Dupin], *Consuelo*, III, Paris, Jules Claye, 1864

SANSEVERINO 1767

Giulio Roberto di S., *Les vies des hommes et des femmes illustres d'Italie, depuis le rétablissement des sciences & des beaux arts*, Paris [ma Yverdon], s.n., 1767, 2 voll.

SOUVESTRE 1829-1830

Émile S., *Un Grand Poète*, «Revue de l'Ouest», I, 1829-1830, pp. 145-156

SOZZI 2007

Lionello S., *Da Metastasio a Leopardi. Armonie e dissonanze letterarie italo-francesi*, Firenze, Olschki, 2007

STEEL 2013

David S., *Émile Souvestre. Un Breton des Lettres (1806-1854)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013

STENDHAL 1914

Stendhal [Beyle, Marie-Henri], *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, texte établi et annoté par Daniel Muller, Préface de Romain Rolland, Paris, Champion, 1914 (da cui si cita)

TRICARD 1888

Henri T., *Drames en un acte, en vers*, Paris, Retaux-Bray, 1888



## Sintesi dei saggi e biografie degli autori

**«Sommeil, veille et illusion». Nota su Metastasio e Fénelon (con qualche osservazione sull'edizione romana del 1737 delle Opere metastasiane)**

*La prima parte del saggio studia la collocazione e la funzione poetico-editoriale del sonetto Sogni e favole, io fingo nelle stampe settecentesche delle opere di Metastasio, soffermandosi in particolare sui paratesti delle edizioni Bettinelli (Venezia, 1733) e Leoni (Roma, 1737, con introduzione del fratello Leopoldo). All'orizzonte filosofico del sonetto è dedicata la seconda parte, in cui, sulla base della connessione dei motivi della realtà come sogno illusorio, del dubbio come tormento esistenziale e dell'approdo all'eternità come vero risveglio dell'intelletto, si individua nella *Démonstration de l'existence de Dieu di Fénelon (1718)* una probabile fonte non solo di questa lirica, ma anche di alcuni motivi legati al tema del riconoscimento di Dio nel mondo e nella natura, leggibili in altre azioni sacre metastasiane.*

SABRINA STROPPA è professore ordinario di Letteratura italiana all'Università per Stranieri di Perugia, dopo aver insegnato per molti anni all'Università di Torino. Si occupa di Petrarca, dei suoi commenti cinquecenteschi, di poesia italiana contemporanea. Ha dedicato a Metastasio una monografia (*Fra notturni sereni. Le azioni sacre del Metastasio*, Olschki, 1993) e l'edizione commentata degli *Oratori sacri* (Marsilio, 1996).

**Una Sofonisba di Metastasio tra Pansuti, Corneille, M.me de Scudéry e d'Aubignac**

*Il saggio studia, e pubblica in appendice (dalle cc. 89-96 del ms. Quart. Ital. 6 della Országos Széchényi Könyvtár di Budapest), l'estratto' di Metastasio dell'episodio di Sofonisba narrato da Tito Livio (Ab ur. con., XXX). Di questo lavoro, databile al 1740 e forse preparatorio a un dramma mai composto, si indagano i presupposti poetici attraverso la storia teatrale cinque-settecentesca del tema fra Italia e Francia; le strategie di riscrittura dell'originale latino (riordino, riassunto, traduzione, delineazione affettiva dei caratteri adattati all'ethos settecentesco); il contesto storico (la seconda guerra austro-russo-turca e la pace di Belgrado del 1739); le ragioni poetico-circostanziali della scelta del tema (Sofonisba è una figura*

*di regina speculare a quella di Zenobia, personaggio portato in scena nel 1737-40 per lodare l'imperatrice Elisabetta) e del suo abbandono (ambiguità di Sofonisba nel contesto della problematica successione di Maria Teresa a Carlo VI).*

VALENTINA GALLO è professoressa di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Padova; specialista anche di Cinquecento e primo Novecento, lavora da diversi anni sulla letteratura settecentesca con edizioni di testi, studi sulle reti epistolari e sulle forme di rappresentazione del potere in ambito teatrale.

### ***Metastasio e la Francia: prassi teatrali e letterarie***

*Sul fondamento di osservazioni maturate in studi precedenti, questo saggio affronta il rapporto tra Metastasio e la Francia nell'ottica sia del dibattito teorico sei-settecentesco sulla tragedia sia della concreta circolazione di soggetti, intrecci ed episodi teatrali di sicuro successo. Si considerano quindi dapprima le affermazioni di poetica che Metastasio dissemina nei suoi drammi, per poi esaminare le influenze dei modelli francesi sul piano del racconto, a partire dagli adattamenti raciniani sino al riutilizzo di singole situazioni drammatiche, oltre che ai casi di contaminazione di fonti.*

FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI ha conseguito il dottorato di ricerca all'University of Oxford (relatore Reinhard Strohm) e insegna Storia della musica nei Conservatori. L'ambito principale di ricerca è l'opera italiana del Settecento, sotto l'aspetto drammaturgico, compositivo e filologico, con contributi in numerosi convegni e pubblicazioni di volumi e saggi.

### **«Scrivere originalmente cosa propria». Metastasio e i tragici francesi**

*Il saggio affronta il rapporto di Metastasio col modello tragico francese dal punto di vista della costruzione della sua identità autoriale. A partire da rapporti testuali ben noti (Adriano in Siria e Britannicus; Demetrio e Don Sanche d'Aragon/Bérénice), si mostra come la ripresa metastasiana delle opere di Racine e Corneille si caratterizzi per la rilettura critica dei modelli.*

GIOVANNI FERRONI è ricercatore di letteratura italiana all'Università degli Studi di Padova. Si è occupato principalmente di autori e testi latini e volgari del Rinascimento. A Metastasio ha dedicato la monografia *Voci metastasiane* (Firenze, 2022).

### **Demofonte nel Settecento. Circuiti e cortocircuiti testuali tra Italia e Francia**

*Il contributo affronta, a partire dal dibattito europeo sui "furti" di Metastasio, la ricezione critica e la fortuna del suo Demofonte (1733). Viene così analizzata*

*nella prima parte la ripresa della Inès de Castro di Houdar de la Motte (1723), nella seconda si documenta l'influsso di una nuova fonte italiana e barocca, l'Aristodemo di Carlo de' Dottori (1657) e infine, a provare la vicinanza fra il testo secentesco e quello di Metastasio, si impiegano Gli Eritidi di Agostino Paradisi (1760), dramma in cui l'Aristodemo è riproposto in veste arcadica, contaminandolo però proprio con Demofonte. La ragione del lieto fine dell'opera di Metastasio, la maggiore differenza rispetto alla tragedia di de' Dottori, è individuata nel contesto politico-encomiastico della corte viennese di Carlo VI.*

ENRICO ZUCCHI è ricercatore di letteratura italiana all'Università degli Studi di Padova. Si interessa principalmente di teatro europeo fra Sei e Settecento con particolare attenzione agli aspetti teorici e politico-giuridici. Ha pubblicato le edizioni di Pietro Calepio, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* (Bergamo, 2019), Giovan Mario Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia* (Bologna, 2019) e dell'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori (Milano, 2023).

**«Venti del mar della vita»: il teatro delle passioni in Metastasio e Cesarotti, passando per la Francia**

*Lo studio riflette sui paradigmi estetici della tragedia nel Settecento, concentrandosi su due fra i più importanti esponenti, Metastasio e Cesarotti. L'analisi si focalizza sulla categoria del "terrore", al centro del dibattito tragico fin da Aristotele: attraverso di essa – mediata dalle influenze francesi –, segue il progredire delle riflessioni dei due poeti, sottolineando come, nel passaggio dall'uno all'altro, sia possibile intravedere un incipiente cambiamento del gusto che porterà verso un nuovo codice estetico e drammatico.*

FRANCESCA BIANCO è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze linguistiche e letterarie dell'Università degli Studi di Padova. È studiosa del Settecento (*Shakespeare in Italia «au tournant des Lumières»*, Padova, Padova University Press, 2020) e dell'Ottocento (*La penna e l'uniforme. L'ambiente intellettuale delle riviste venete nieviane*, Padova, Esedra, 2022).

**Il giudizio dei francesi su Metastasio nella Dissertazione di Calzabigi**

*Lo studio rintraccia, attraverso una lettura contestuale della Dissertazione di Ranieri Calzabigi intorno alle opere di Metastasio, i segnali di un difficile rapporto tra il poeta italiano e la cultura musicale francese. La considerazione dei suoi drammi per musica come tragedie storiche consente ad importanti esponenti di quella cultura una riduzione del loro valore letterario di fronte alla ricchezza e varietà favolistico-mitologica del modello operistico francese. Per via indiretta, ma da Calzabigi ben calcolata, la Dissertazione va oltre la presentazione dell'opera di Metastasio al pubblico parigino, per inserirsi nel confronto di tradizioni lirico-mu-*

*sicali opposte, anticipando, nelle increspature critiche del discorso, l'imminente liquidazione di entrambe.*

PAOLA LUCIANI ha insegnato come professore associato presso la facoltà di Lettere dell'Università degli studi di Firenze. Si è occupata in vari saggi di letteratura minore dell'Ottocento e di letteratura teatrale del Settecento. Ha pubblicato due volumi su Francesco De Sanctis, uno sulla tragedia del Settecento e tre studi monografici dedicati rispettivamente ad Alfieri, Goldoni e Metastasio. Ha al suo attivo anche tre edizioni critiche di commedie goldoniane per l'Edizione Nazionale delle Opere.

**«Le modèle le plus parfait dans l'art d'écrire le duo». Metastasio nel dibattito francese sul duetto (1741-1791)**

*Ai critici francesi del XVIII secolo il duetto operistico appare come un dispositivo artificioso e innaturale, che produce diletto ma confligge con le regole della verisimiglianza e dell'ordinata comunicazione tra persone civili. I numeri a due presenti nei libretti di Metastasio sono oggetto di crescente attenzione da parte di vari autori (Grimm, Rousseau, Chastellux, Garcin, Castillon, Marmontel, Ginguené), che ne esaminano la forma poetica e gli esiti musicali; speciale apprezzamento riscuote «Ne' giorni tuoi felici» dall'Olimpiade, elevato a simbolo di perfezione strutturale ed espressiva.*

LUCIO TUFANO è professore associato di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Palermo. Dal 2018 è segretario generale della Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII. Si interessa di opera italiana del Settecento e di storia delle istituzioni musicali. Oltre a numerosi contributi in rivista e in volume, ha pubblicato una raccolta di saggi su Ranieri Calzabigi (2012) e le edizioni critiche dei libretti *Lucio Silla* e *Lucio Cornelio Silla dittatore* di Giovanni De Gamerra (2013) e dell'*Elogio del Jommelli* di Saverio Mattei (2022).

**Regards croisés sur Métastase : réflexions sur la diffusion en langue française de l'image du poète dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle**

*La figure de Métastase possède une évidente dimension transnationale. La présente contribution étudie dans le domaine français une série de représentations qui font du poète arcadien un des grands noms de la république des lettres dans la deuxième moitié du siècle des Lumières. Sans viser à l'exhaustivité, elle s'appuie sur trois types de sources, pour dessiner quelques lignes de force. Les témoignages directs (ceux de Martin Sherlock et de Joseph de Retzler) qui témoignent de la circulation européenne de la figure du poète arcadien et soulignent ses qualités d'expressivité et de simplicité. Le discours des périodiques (dont la Correspondance littéraire de Grimm) tend à placer Métastase, dans un contexte*

*européen, parmi les premiers des Modernes. Les éditions imprimées des œuvres enfin montrent le rôle de la France, choisie par l'auteur, pour diffuser son image éditoriale : les deux éditions de références (in-12° et in-4°) sont en effet publiées à Paris. La France et la langue française jouent ainsi un rôle central dans la diffusion de l'image de Métastase comme modèle littéraire, un modèle qui allie innovation et tradition classique, ce qui le rend particulièrement acceptable par l'opinion critique française dominante. Mais cette réception est aussi ouverte sur le reste de l'Europe, par la circulation des témoignages, des opinions critiques et des éditions de l'auteur.*

JEAN-LUIS HAQUETTE a soutenu son doctorat en 1994 à Paris III (*Les Paysage de la fiction*) et son HDR à Paris IV en 2004 (inédit : *Métamorphoses de l'Arcadie*, Paris Garnier, 2009). Il est professeur en Littérature comparée à l'Université de Reims Champagne Ardenne depuis 2005. Ses travaux de recherche portent sur les domaines français, anglais et allemands des Lumières au romantisme. Ils concernent la poétique historique des genres littéraires, l'esthétique du paysage (littérature, peinture, art des jardins), et l'histoire du livre, notamment les liens entre illustration et réception. Il travaille actuellement sur la circulation de Shakespeare et de Milton en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il a dirigé le Centre de Recherches Interdisciplinaire sur les Modèles Littéraires et Esthétiques (CRIMEL, EA 3311 de 2011 à 2022). Il est président de la Société Française de Littérature générale et comparée.

### ***Quel che resta di Metastasio***

*Il contributo analizza il rifacimento del Demofonte di Metastasio come Demophoön da parte di Marmontel (Parigi, 1788) sullo sfondo dell'evoluzione dell'opera per musica italiana dagli anni '20 alla fine del Settecento – il punto di fuga è la Clemenza mozartiana. Della riduzione francese si evidenzia l'eccezionale radicalità, mostrando come la ristrutturazione drammaturgica cui è sottoposto il dramma metastasiano, e che corrisponde a mutate concezioni poetico-filosofiche, dipenda anche da ragioni d'economia teatrale e s'accompagna alla ricerca di nuovi equilibri fra la dimensione verbale, quella visuale e la musica.*

SERGIO DURANTE è professore di Musicologia e Storia della Musica all'Università degli Studi di Padova. Si è occupato di vari aspetti della vita musicale del Settecento – storia del teatro musicale italiano, aspetti della musica strumentale e di teoria dell'opera – con particolare attenzione a Tartini e a Mozart di cui ha pubblicato l'autografo della *Clemenza di Tito* (Bärenreiter, 2009).

### ***Metastasio sbarca all'Opéra. I libretti di Morel de Chédeville***

*Lo studio indaga le traduzioni di Morel de Chédeville di Alessandro nelle Indie e Temistocle di Metastasio per l'Opéra: la prima intonata da Nicolas-Jean*

*Lefroid de Méreaux (1783), la seconda da François-André Danican Philidor (1785). La drammaturgia del Metastasio viene radicalmente snaturata, ma resta quanto i philosophes più ammiravano: il soggetto storico, la rappresentazione di passioni differenti dagli amori galanti, i sentimenti nobilmente espressi. Il ritmo incalzante del recitativo metastasiano si perde nella versione francese che lo recupera però spezzando ulteriormente le frasi. La traduzione utilizza insomma la scrittura metastasiana come esempio di lingua costruita sulla logica drammatica: non è più la perfezione della tragedia che la Francia cerca in Metastasio ma l'autore di drammi, su soggetto antico, drammi con tendenze moralizzanti, complicazioni melodrammatiche, seri ma dal finale lieto e dal tono magniloquente.*

PAOLO RUSSO insegna all'Università di Parma. Le sue ricerche vertono principalmente sull'opera francese settecentesca, sull'opera italiana del primo Ottocento, sulle drammaturgie operistiche all'incrocio con altri generi drammatici, coreutici, tragici e sulle metodologie didattiche della storia della musica. Si è però anche occupato di musica rinascimentale, di musica sacra sei e settecentesca e di musica strumentale dell'Ottocento francese, di musica nelle colonne sonore dei cinema muto. Tra le sue pubblicazioni: *H. Berlioz, "Sinfonia Fantastica". Una guida* (2008); *Metamorfosi laterali. Migrazioni di drammaturgie e soggetti nell'opera italiana tra Sette e Ottocento* (2020); e *In ascolto. Mappe sonore per la Storia della musica* (2022).

**«Gli uomini quali dovrebbero essere»: Metastasio nelle antologie letterarie degli italiani in Francia (1800-1848)**

*Il contributo esamina le linee della fortuna di Metastasio in Francia attraverso le numerose antologie letterarie compilate dagli italiani nella prima metà dell'Ottocento. Alla promozione del poeta cesareo contribuiscono in particolare esuli e fuorusciti che, rimasti oltralpe fin dopo l'età napoleonica, assumono un ruolo decisivo nella pratica didattica dell'italiano, nell'allestimento delle crestomazie e nella difesa della tradizione nazionale. Tuttavia, pur nella loro eccellenza formale, i versi di Metastasio sono spesso percepiti come non corrispondenti alle urgenze politiche di quel momento storico, determinando una visione parziale o distorta del corpus lirico-drammatico; tale lettura è evidente nella silloge che, nel "fatidico" 1848, Terenzio Mamiani pubblica a Parigi, al momento del rientro in patria.*

ANNA MARIA SALVADÉ è ricercatrice di Letteratura italiana all'Università di Verona. I suoi studi si rivolgono in prevalenza a questioni, correnti, autori dei secoli XVIII e XIX, con particolare attenzione ai rapporti tra scienza, letteratura, arti figurative e geografia. Tra le sue pubblicazioni, le edizioni criticamente commentate di testi di Francesco Algarotti: le *Poesie* (Torino, Aragno, 2009) e il

*Giornale del viaggio da Londra a Petersbourg* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015).

***Da autore a personaggio. Note sulla ricezione ottocentesca della figura di Metastasio in Francia***

*Il contributo presenta alcune comparse di Metastasio in qualità di personaggio in scritti letterari di consumo (in particolare destinati a un pubblico infantile) circolati in Francia nel corso dell'Ottocento. Ponendo particolare attenzione all'episodio dell'incontro tra Gravina e il piccolo Pietro Trapassi, viene tracciata la fortuna dell'apologo biografico, mostrando come nel corso del tempo l'aspetto divulgativo (offrire informazioni sulla storia di un personaggio famoso) cede il passo al puro gusto narrativo, sganciandosi dall'originario referente tanto letterario quanto biografico.*

MONICA ZANARDO insegna letteratura italiana all'Università degli Studi di Padova. Si occupa di archivi letterari (manoscritti e biblioteche d'autore) dal Sette al Novecento, con particolare attenzione a Vittorio Alfieri e Elsa Morante.



## Indice dei nomi\*

- Abrosimov, Kirill 211  
Acciaiuoli Bolognetti, Faustina 7 e n  
Accorsi, Maria Grazia 25n, 31n, 35  
Adami, Anton Filippo 3 e n, 263n  
Addison, Joseph 75 e n, 201n  
Aksan, Virginia H. 28n, 36  
Alamanni, Luigi 16n, 268n  
Albani, Alessandro 36  
Albani, Francesco (Albano) 268, 296  
Albergati Capacelli, Francesco 133  
Aldenburg, Charlotte Sophia von, contessa di Bentinck, 234n  
Alessandrino, Appiano 27  
Alfieri, Vittorio 262 e n, 268n, 269 e n, 272-273, 292n  
Alfonzetti, Beatrice 22n, 24n, 35, 39, 158, 276  
Algarotti, Francesco 19n, 36, 133, 269n, 278n  
Alighieri, Dante 171, 262, 264n, 269, 271-272  
Altanesi, Gianfrancesco 278n, 279n, 297  
Aluigi, Marcantonio 278n, 279n, 298  
Anacreonte 202, 207, 211  
Ariosto, Ludovico 201-202, 262-263, 265, 269  
Aristotele 20n, 120n, 144, 146-147, 148 e n, 149n, 150-151, 154, 157  
Arouet, François-Marie (Voltaire) 120 e n, 122, 133, 144n, 145, 152-153, 161, 202, 204, 205 e n, 206, 213, 230n, 233, 234 e n, 256, 269  
Arteaga, Esteban 48n, 89, 123 e n, 138, 261  
Asburgo-Lorena, Giuseppe d' 20  
Axelard, José 21n, 36  
Ayala, Sebastiano d' 262 e n  
Badini, Carlo Francesco 121 e n, 122, 138  
Baillet, Adrien 280n  
Baldassarri Guido 153n, 158-159  
Bambini, Eustachio 166  
Barbier, Paul Jules 293n  
Barbieri, Giuseppe 145n  
Baretti, Giuseppe 121  
Barthes, Roland 42n, 90  
Bartolomei, Girolamo 80  
Baruffaldi, Girolamo 119  
Basso, Alberto 262n, 273  
Bâton, Charles 180n, 195  
Battistini, Andrea 17, 143n, 158-159  
Baudry, Louis-Claude 268n, 269n, 271  
Beauchâteau, François Mathieu Châtelet de 286  
Bec, Christian 161, 212  
Beccaria, Cesare 133  
Bellina, Anna Laura 6n, 29, 42n, 48n, 90,

\* Non si registrano le occorrenze di Pietro Mestastasio e dei personaggi, storici o inventati, di opere letterarie.

- 93, 112-113, 116, 124n, 140, 173, 197  
 Beltrami, Luca 118, 199n, 211, 213  
 Beniscelli, Alberto 4n, 16, 21n, 27n, 28n, 31n, 36, 88n, 90  
 Benzi, Elisa 175n, 195  
 Bérenger, Jean 28n, 36  
 Berlan Craveri, Francesco Piero 280n, 287n, 298  
 Bernard, Pierre 171  
 Bertoli, Andrea Daniele 208 e n  
 Bertoni, Ferdinando 145n, 295n  
 Bettinelli, Giuseppe 4 e n, 5, 6 e n, 7, 8 e n, 9-10, 98n, 208  
 Bettinelli, Saverio 271  
 Beyle, Marie-Henri (Stendhal) 283n, 284n, 301  
 Billanovich, Giuseppe 22n, 36  
 Blanchard, Jean Baptiste, vd. Duchesne, Jean Baptiste  
 Blanchard, Pierre 280 e n, 281n, 282 e n, 283 e n, 288, 290, 298  
 Blanckaert, Claude 196  
 Blumenberg, Hans 44n, 46n, 90  
 Bodin, Jean 136  
 Boileau-Despréaux, Nicolas 47, 167, 200-201, 268n  
 Boldini, Giovanni 72  
 Bondi, Clemente 265, 269n  
 Bonmattei Poli, Giovanni Domenico 22n, 36  
 Bono Guardiola, Maria José 122n, 138  
 Borchmeyer, Dieter 228  
 Borque, Bernard J. 35  
 Bosellini, Francesco 114  
 Boucher, François 209  
 Bouhours, Dominique 120n, 146  
 Bouissou, Sylvie 166n, 172, 256  
 Bourey, Z. 287n  
 Boyer, Claude 55, 231-232  
 Branca, Vittore 17, 93  
 Brancia, Francesco 269 e n, 270 e n, 273  
 Brandli, Fabrice 196  
 Brevetti, Giulio 211  
 Brizi, Bruno 46n, 90, 175n, 195  
 Broschi, Carlo (Farinelli) 112, 175n  
 Brosses Charles de 90, 120n, 169 e n, 172  
 Brunacci, Gaudenzio 21, 36  
 Brunelli, Bruno 16-17, 20, 32n, 37-38, 93, 116, 119 e n, 138, 197  
 Bucciarelli, Melania 85n, 90, 92, 100n, 114, 116  
 Burney, Charles 176 e n, 195, 199  
 Buttura, Antonio 268 e n, 269 e n, 270n, 273-274  
 Cafasso Giuseppina 172  
 Cahn, Peter 94, 118  
 Cahusac Louis de 166, 167 e n, 168, 169 e n, 170, 171 e n, 172, 204-205  
 Caira Lumetti, Rossana Maria 38, 115, 117, 256, 273  
 Caldara, Antonio 119  
 Calepio, Pietro 125 e n, 138  
 Calleri, Celestino 292n  
 Caloprese Gregorio 13, 146n  
 Calzabigi Ranieri 6, 165-168, 170-173  
 Candiani, Rosy 43n, 211  
 Canfora, Luciano 36  
 Cantù, Francesca 276  
 Cantù, Ignazio 280n  
 Carducci, Giosue 5, 271n, 273  
 Carengo, Céline 196  
 Carlo VI d'Asburgo, imperatore 28-30, 119, 136-137  
 Carré, Michel Antoine Florentin 293n  
 Cartesio Renato (Descartes, René) 45 e n, 47, 91, 151  
 Caruso, Carlo 120n, 138n  
 Casanova, Giacomo 200  
 Castillon, Frédéric de 188 e n, 191 e n, 198  
 Caterina II, imperatrice di Russia 266n  
 Cattaneo, Andrea 31  
 Caux de Capeval, Nicolas 121, 138  
 Cave, Terence 47n, 90  
 Cecere, Imma 211  
 Cernuschi, Alain 181n, 190n, 191n, 195-

- 196  
 Chabanon, Michel-Paul Guy de 191  
 Chastellux, Louis de 182, 183 e n, 184 e n,  
 186-187, 190, 194, 196  
 Chatelain, Marie Claire 30n, 36  
 Chaudon, Louis Mayeul 280 e n, 290  
 Chegai Andrea 165n, 166n, 173  
 Cherchi, Paolo 266n, 273  
 Cherubini, Luigi 222, 225, 229-230, 237n  
 Cioffi, Rosanna 211  
 Coardi, Paolo 291  
 Cofano, Domenico 275  
 Cognigni, Sergio 266n  
 Colas, Damien 92, 116, 258  
 Colin, Mariella 277n, 280n, 298  
 Colombo, Angelo 275  
 Colomés, Juan Bautista 122 e n, 123 e n,  
 138-139  
 Condorcet, Marie-Jean-Antoine-Nicolas  
 Caritat de 261  
 Conforti, Nicolò 175n  
 Conte, Gian Biagio 48n, 85n, 90  
 Corneille, Pierre 19 e n, 21 e n, 22, 26-27,  
 31, 41, 48, 64 e n, 65, 67, 75, 76 e n, 80,  
 82, 84, 88, 89n, 90, 100, 112-114, 121,  
 133, 137, 151, 154, 205n, 207, 211, 230n,  
 234n, 269, 284  
 Corneille, Thomas 48, 69n, 72 e n, 74, 90,  
 234n  
 Costa, Antonio 278n, 298  
 Cotticelli, Francesco 25n, 37, 43n, 92  
 Courville, Xavier de 22n, 37  
 Cravena, Girolamo Francesco 39  
 Crébillon, Prosper Jolyot de 48, 84, 121  
 Crescimbeni, Gian Mario 129  
 Cristini, Carlo 123, 261  
 Croce, Benedetto 98, 99 e n, 115  
 d'Aubignac, vd. Hédelin, François  
 d'Ormont Buyrette de Belloy, Pierre Lau-  
 rent 46n, 110-111, 123  
 Da Pozzo, Giovanni 97n, 115, 233n, 234n,  
 256  
 Dacier André 147, 148 e n, 150 e n, 151 e  
 n, 153, 159  
 Dacier, Anne Le Fèvre 124  
 Danchet, Antoine 79  
 Dattero, Alessandra 133n  
 David, Domenico 55  
 Davidson, Lucretia Maria 286  
 Davoli, Susi 133n, 139  
 De Feo, Adriana 100n, 115  
 De Gubernatis, Angelo 278n, 279 e n, 298  
 De Santis, Angelo 98n, 115  
 De Santis, Vincenzo 200n, 211-211  
 De Van, Gilles 26n, 37, 212, 240n, 257  
 de' Dottori, Carlo 16n, 129, 130 e n, 131 e  
 n, 132n, 133 e n, 133-135, 137, 139  
 Deane Basil 222n, 228  
 Dédéyan, Charles 37  
 Déjob, Charles 97n, 115  
 Delmas, Christian 21n, 37  
 Denis, Delphine 36  
 Dent, Edward J. 222n, 228  
 Descartes, René, vd. Cartesio, Renato  
 Deschamps, François Michel Chrétien  
 75n  
 Descotes, Dominique 35  
 Desrioux, Philippe 222, 229 e n, 235  
 Destouches, André 178n  
 Detering, Nicolas 141n  
 Di Profio, Alessandro 92, 116, 230n, 257-  
 258  
 Diderot, Denis 47 e n, 122, 170, 190, 201,  
 212, 226, 234 e n, 235 e n, 243, 257  
 Didier, Béatrice 191n, 196  
 Didot, Firmin 268  
 Diodati, Domenico 265, 266n  
 Domenichi, Ludovico 265  
 Dota, Michela 212  
 Dreux, A. 293n, 298  
 Du Bos, Jean-Baptiste 19n, 45 e n, 91,  
 155n  
 Duchesne, Jean Baptiste (Blanchard) 280n  
 Dupin, Amantine Aurore Lucile (Sand,  
 George) 295 e n, 296-297, 300  
 Durante, Sergio 223n, 224n, 228, 229n, 257  
 Duval-Wirth, Geneviève 212

- Eisen, Charles 209  
 Elisabetta di Brunswick, imperatrice 29  
 Ersch, Johann Samuel 264n, 273  
 Etiennez, Hyppolyte Étienne 296 e n, 297  
 Euripide 202, 206-207, 211  
  
 Fabiano Andrea 172-173, 229n, 230n,  
   233n, 235n, 237n, 257  
 Fabroni, Angelo 278 e n, 286n, 299  
 Farinelli, vd. Broschi, Carlo  
 Federici, Camillo, vd. Viassolo, Giovan  
   Battista  
 Fénelon, François de Salignac de la Mothe  
   11, 12 e n, 13 e n, 14 e n, 15 e n, 16  
 Fenoglio, Chiara 11n, 14n, 16  
 Ferroni, Giovanni 99n, 114n, 115, 159, 257  
 Ferroni, Giulio 234n, 244n, 257  
 Ferry, Jules François Camille 293  
 Fertiault, François 287 e n, 288, 290, 299  
 Florio, Daniele 3 e n  
 Foa, Eugénie Rodrigues-Henriques 290 e  
   n, 291, 292n, 299  
 Folena, Gianfranco 95, 161, 274  
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de 44 e n,  
   155n, 230  
 Forestier, Georges 93  
 Formica, Marina 276  
 Fornaciari Davoli, Maria Livia 141  
 Framery, Nicolas-Étienne 190 e n, 191n,  
   196  
 Francesco II d'Asburgo-Lorena, impera-  
   tore 145n  
 Franklin, Benjamin 281n  
 Fréville, Anne François Joachim 280n, 283  
   e n, 286, 299-300  
 Frugoni, Carlo Innocenzo 19n, 265  
  
 Gagnebin Bernard 173, 197-198  
 Galante, Margherita 268n, 274  
 Galimberti, Cesare 4 e n, 16  
 Gallarati, Paolo 37  
 Galliari, fratelli 31  
 Gallio Tivulzio, Francesco 125  
  
 Garbero, Elvira 139  
 Garcin, Laurent 186, 187 e n, 188 e n, 194,  
   196  
 Garrick, David 156n  
 Gaucher, Charles Stéphane 210  
 Giarrizzo, Giuseppe 25n, 37, 135n, 139  
 Giazotto, Remo 121n, 139  
 Gigliucci, Roberto 39  
 Ginguéné, Pierre-Louis 191 e n, 192 e n,  
   193, 196  
 Gironi, Robustiano 265n  
 Giuntini, Francesco 100n, 115  
 Gluck, Christoph Willibald 31, 235 e n  
 Godard, Luigi 200n  
 Goldin Folena, Daniela 97n, 115, 145n,  
   146n, 159-160, 236n, 257  
 Goldoni, Carlo 133, 165-166, 169, 261, 265,  
   292n  
 Gounod, Charles François 293 e n  
 Graun, Heinrich 188  
 Gravina, Giovan Vincenzo 27, 47n, 135n,  
   153 e n, 200n, 272, 277, 278 e n, 279 e  
   n, 280  
 Grenet, François 171  
 Grimani, Girolamo 153  
 Grimm, Friedrich Melchior 178 e n, 179 e  
   n, 181 e n, 182 e n, 184, 194, 196, 204 e  
   n, 205 e n, 212, 233, 235  
 Gronda, Giovanna 100n, 115  
 Grondona, Marco 48n, 91  
 Grossi, Tommaso 268n  
 Gruber, Gernot 228  
 Guardi, Antonio 28  
 Guarini, Battista 124, 262, 268n  
 Guicciardini, Francesco 265n  
 Guiet, René 199n, 206, 207n, 212, 230n,  
   233n, 234n, 237n, 241n, 243n, 258  
 Guinizzelli, Guido 270n  
 Guitton, Édouard 196  
  
 Hagen, Johann Hugo II von 27 e n  
 Hammond, Nicholas 36  
 Haquette, Jean-Louis 153n, 200n, 212,  
   280n, 299

- Hardesty, Kathleen 188n, 190n, 197  
 Harpe, Jean de la 124 e n, 139  
 Hasse, Johann Adolph 94, 119, 184, 194  
 Hawcroft, Michael 36  
 Hartz, Daniel 226n, 228  
 Hédelin, François, abbé d'Aubignac 19, 21  
 e n, 31 e n, 36, 46, 47n, 48n, 90  
 Heimer, Ann-Kathrin 94, 118  
 Hérissant, Marie-Charlotte-Marguerite  
 Barbry 5-6, 10, 209, 261  
 Hume David 155n  
 Hunter, Mary 228
- Italia, Paola 37
- Jacobi Erwin R. 173  
 Jauss, Hans Robert 44n, 46n, 91  
 Jefferson, Ann 280n, 289n, 299  
 Joly, Jacques 44n, 46n, 91, 135n, 139, 222 e  
 n, 228, 229n, 258  
 Jommelli, Niccolò 11n, 48n, 119, 175n  
 Jonard, Norbert 97n, 115, 199, 212  
 Jonášová, Milada 119n, 139  
 Joncus, Berta 92, 116
- Klettenhammer, Sieglinde 36
- La Mesnardière, Hyppolite-Jules Pilet de  
 23n  
 La Motte, Houdar de 41, 48, 121-122, 124-  
 125, 126 e n, 127n, 128n, 178n, 230n,  
 234n  
 Lacépède, Étienne de 179n, 191, 197  
 Lagrange-Chancel, François Joseph de 48  
 Lalli, Domenico 72, 84-85, 89  
 Lampredi, Urbano 270 e n, 274  
 Lancaster, Henry Carrington 72n, 91,  
 231n, 258  
 Lancetti, Vincenzo 119n, 140  
 Le Brun, Charles 151n, 154n, 159n, 160  
 Le Tourneur, Pierre-Prime-Félicien 149n  
 Lefranc, Jean-Georges, marchese di Pom-  
 pignan 171, 230
- Leo, Leonardo 191  
 Leoni, Pietro 5-9  
 Leoni, Sylvaine 213  
 Leopardi, Giacomo 11 e n, 14n, 268n, 269  
 Leopoldo II d'Asburgo-Lorena, imperato-  
 re 228  
 Leroux, Pierre Henri 295  
 Levi, Cesare 292n, 299  
 Lévy, François 97n, 112n, 113n, 115, 234n,  
 258  
 Livio, Tito 20, 22-25, 27 e n  
 Lobkowitz, Johann Georg Christian von  
 31  
 Locke, Ralph 55n, 91  
 Longhay, Georges 292n, 299  
 Lorenzini, Francesco Maria 279n  
 Luciani, Paola 25n, 37, 44n, 47n, 91, 149n,  
 157n, 160  
 Lucrezio Caro, Tito 42 e n, 45, 91  
 Luigi XIII, re di Francia, 146  
 Luigi XIV, re di Francia 112-113, 146  
 Luigi XVIII, re di Francia 229  
 Lully, Jean-Baptiste 166, 178n
- Mably, Gabriel de 176 e n, 177, 178 e n,  
 179, 197  
 Macchia Giovanni 172  
 Maffei, Scipione 22, 265  
 Mainini, Francesco 31  
 Maione, Paologiovanni 43n, 92  
 Mairet, Jean 21 e n, 26, 27 e n, 37  
 Malabaila, Luigi 27 e n  
 Malatesta, Marc'Antonio Pandolfo 22n  
 Mamczarz, Irène 93, 117, 161, 212, 259  
 Mamiani, Terenzio 271, 272 e n, 274  
 Mancini, Marie 113  
 Mangini, Giorgio 120n, 140  
 Mansi, Aurelio 175n  
 Manson, Michel 280n  
 Manzoni, Alessandro 268n, 270n  
 Maratti, Faustina 12n, 17  
 Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, regi-  
 na di Francia 208-210, 230n, 233, 261

- Maria Teresa d'Asburgo, imperatrice 28, 30-31  
 Marin Priuli, Antonio 145n  
 Markstrohlm, Kurt Sven 75n, 91-92  
 Marmontel, Jean-François 122, 188, 189 e n, 190 e n, 191, 195, 197, 204-205, 222 e n, 224-227, 229 e n, 230 e n, 231n, 235, 237 e n, 238, 239n, 240, 245, 258  
 Marsico, Clementina 141  
 Martelli, Sebastiano 211  
 Martello, Pietro Jacopo 129 e n, 130n, 140  
 Martinelli, Gaetano 48n  
 Martinelli, Vincenzo 121  
 Masi, Glauco 263n  
 Masson, Auguste Michel Gaudichot 280n, 286 e n, 287n, 290, 299-300  
 Masson, Paul-Marie 178n, 197  
 Mastraca, Stelio 98n  
 Mattei Saverio 144 e n  
 Mattei, Lorenzo 177n, 229n, 233n, 258  
 Mattioda, Enrico 44n, 45n, 46n, 47n, 49n, 89, 91, 144 e n, 148n, 151n, 152n, 154n, 160  
 Mazzolà, Caterino 221 e n, 225, 228  
 McClymonds, Marita P. 48n, 92  
 Meli, Cinthia 21n, 37  
 Mellace, Raffaele 46n, 92  
 Menchelli-Buttini, Francesca 42n, 72n, 75n, 92, 94, 97 e n, 102n, 113n, 116  
 Meusch, Elisabeth-Christine 290n, 300  
 Miggiani, Maria Giovanna 92, 116  
 Milton, John 203, 206, 211  
 Mique, Richard 210  
 Mistral, Frédéric Joseph Étienne 293n  
 Moberly, Robert B. 97n, 117  
 Montchrestien, Antoine de 21 e n  
 Montfleury, Antoine Jacob 121  
 Monti, Vincenzo 265n, 271  
 Montreux, de Nicolas 21  
 Morace, Aldo Maria 22n, 38  
 Morghen, Raffaello 270n  
 Morpurgo-Tagliabue, Guido 143n, 160  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 221 e n, 224n, 225-228  
 Muratori, Ludovico Antonio 120n, 129n, 133, 170 e n, 173  
 Muzio, Michele Luigi 22n  
 Napoli Signorelli, Pietro 89n, 93, 123 e n, 140, 243  
 Navone, Matteo 173, 199n, 211, 213, 260  
 Necchi, Rosa 4n, 17  
 Niccolini, Giovanni Battista 268n  
 Niederst, Alain 97n, 117, 234n, 259  
 Norci Cagiano de Azevedo, Letizia 172  
 Olivi, Giuseppe 145  
 Omero 124, 153  
 Onorati, Franco 212  
 Orazio Flacco, Quinto 44, 167  
 Orsi, Giovan Battista 120n, 146  
 Pagano, Adelaide 200n, 212  
 Paisiello, Giovanni 119, 192  
 Panckoucke, Charles-Joseph 190  
 Pansuti, Saverio 21n, 22 e n, 24, 26-28, 38  
 Paradis de Moncrif, François-Augustin de 230  
 Paradisi, Agostino 133 e n, 134 e n, 135, 140  
 Paratore, Ettore 49n, 75n, 93, 97n  
 Pausania 134-135  
 Pellico, Silvio 268  
 Pennacchietti, Berenice 124 e n, 140  
 Perfetti, Bernardino Celeste 278n, 286n  
 Pergolesi, Giovanni Battista 180, 184, 186, 191, 194  
 Pesnel, Stéphane 97n, 117  
 Petrarca, Francesco 3, 15 e n, 17, 105 e n, 117, 262-263, 268n, 269, 271  
 Pezzana, Giuseppe 5, 10, 261  
 Piazza Ruata, Ada 27n, 38  
 Piccinni, Niccolò 192 e n, 229 e n, 230 e n, 235n, 237n  
 Piccioni, Luigi 121n, 140  
 Piccolomini, Alessandro 135n, 140  
 Pignatelli di Belmonte, Anna Francesca 175n

- Pignotti, Lorenzo 265  
 Pihan-Delaforest, Ange-Augustin-Thomas 271  
 Pindemonte, Ippolito 261  
 Piovene, Agostino 75n  
 Pipelier, Émeline 280n  
 Piranesi, Giovan Battista 264  
 Piranesi, Pietro 264 e n, 265 e n, 274  
 Polimeni, Giuseppe 212  
 Pompadour, Jeanne-Antoinette Poisson, marchesa di 208  
 Pope, Alexander 149n, 201n  
 Porcacchi, Tommaso 265  
 Porpora, Nicola Antonio Giacinto 43  
 Porret, Michel 196  
 Prada, Massimo 212  
 Pradon, Nicolas 75n
- Quérard, Joseph-Marie 264n, 275  
 Quinault, Philippe 113n, 167, 170-171, 176, 182n, 230 e n, 235, 272
- Racine, Jean 21n, 41, 48, 49 e n, 50n, 52, 53 e n, 54, 55 e n, 56, 57 e n, 58, 59n, 63, 86 e n, 87, 93, 100 e n, 101n, 102, 104, 106 e n, 108 e n, 110n, 112, 113 e n, 114, 117, 121, 133, 167, 201n, 207, 211, 230n, 231 e n, 232, 236, 269, 272, 284  
 Raimondi, Ezio 4 e n, 17, 47n, 93, 112n, 117  
 Ramaut, Alban 196  
 Rameau, Jean-Philippe 166-167, 169 e n, 171, 173, 178n, 233  
 Raymond, Marcel 173, 197-198  
 Reibel, Emmanuel 196  
 Renier Michiel Giustina 157 e n, 161  
 Retzer, Joseph Friedrich von 202 e n, 207 e n, 210 e n, 212  
 Ricci, Charles 21n, 38  
 Richelet, César-Pierre 120, 121n, 140, 170 e n, 173, 207-208, 233, 235
- Riga, Pietro Giulio 4n, 17, 117  
 Rochemont 166, 167 e n, 168, 171 e n, 173  
 Roider, Karl A. 28n, 38  
 Rolli, Paolo Antonio 278n, 286n  
 Romagnoli, Sergio 139  
 Ronna, Antonio 268n  
 Roquete, José Ignacio 286n  
 Rosellini, Francesco 119, 120 e n, 139  
 Rossetti, Gabriele 271n  
 Rossini, Gioacchino 271  
 Rother, Wolfgang 133n, 140  
 Rotrou, Jean 48, 64 e n, 234n  
 Rousseau, Jean-Jacques 122, 166, 169, 170 e n, 173, 179 e n, 180 e n, 181 e n, 182, 184 e n, 185-187, 188 e n, 189-190, 191 e n, 192 e n, 193-195, 197-198, 234-235, 243-244, 269  
 Rouvière, Olivier 21n, 38, 117, 169n, 173, 234n, 259  
 Rowe, Nicholas 149n  
 Russo, Francesco Paolo 277n, 300  
 Russo, Luigi 161, 277n, 292n, 300  
 Russo, Paolo 119n, 141, 222 e n, 226, 228, 229n, 235n, 259
- Sahlfeld, Wolfgang 213  
 Saint-Gervais, Antoine de 281n  
 Sala Di Felice, Elena 19n, 21n, 22n, 23n, 24n, 27n, 28n, 29n, 30n, 37-38, 45n, 93, 112 e n, 115, 117, 135, 141, 147n, 161, 256, 273  
 Salvadè, Anna Maria 262n, 275  
 Salvi, Antonio 48 e n  
 Sand, George, vd. Dupin, Amantine Aurore Lucile  
 Sannia Nowé, Laura 37  
 Sanseverino, Giulio Roberto di 280 e n, 300  
 Sanzio, Raffaello 268, 270n,  
 Savoia Soissons, Eugenio di 28, 31  
 Schlossar, Anton 202n, 213

- Schmuzer, Andreas 208  
 Schmuzer, Joseph 208  
 Schneider, Herbert 98n, 117, 259  
 Schuster, Joseph 145  
 Scudéry, Georges de 84-85  
 Scudéry, Madelaine de 21 e n, 22, 30 e n, 31, 39  
 Seguin, fratelli 262  
 Selmi Elisabetta 38, 93, 120n, 141, 144, 146n, 147n, 160, 257  
 Seneca, Lucio Anneo 123  
 Serino, Nicola 21n  
 Serrao, Giovanni Andrea 280  
 Sertoli, Giuseppe 161  
 Shakespeare, William 153 e n, 156 e n, 157, 200-201, 203, 206-207, 211, 284  
 Sherlock, William 200 e n, 201 e n, 202-203, 213  
 Silvani, Francesco 21n, 22 e n, 26, 28, 31, 32n, 39, 43  
 Smith, Giovanni 292  
 Sofocle 272  
 Soranzo, Giacomo 8  
 Souvestre, Charles Émile 283 e n, 284 e n, 290, 300  
 Sozzi, Lionello 97n, 117, 262n, 275, 277n, 296 e n, 300  
 Spaggiari, William 5n, 7n, 17, 261n, 269n, 270n, 275  
 Spica, Anne-Élisabeth 36  
 Spolverini, Giambattista 269n  
 Stagnon, Antonio Maria 209n  
 Steel, David 284n, 300  
 Steiner, Johann 210  
 Stendhal, vd. Beyle, Marie-Henri  
 Stonehouse, Alison A. 199n, 213, 229n, 230n, 233n, 235n, 237n, 241n, 260  
 Strohm, Reinhard 41 e n, 43n, 48n, 53n, 55n, 56n, 76n, 85n, 86n, 88n, 94, 97n, 100n, 118  
 Stroppa, Sabrina 117  
 Tamassia, Franco 133n, 141  
 Taruffi, Giuseppe Antonio 133  
 Tasso, Torquato 10, 44, 171, 262-263, 265, 266n, 268n, 269, 281  
 Tassoni, Alessandro 262  
 Tatti, Mariasilvia 26n, 27n, 39, 97n, 118n, 268n, 271n, 273n, 275-276  
 Tessarolo, Luigi 6n  
 Teza, Emilio 124 e n  
 Theobald, Lewis 149n  
 Tiepolo, Giambattista 28n  
 Tongiorgi, Duccio 118, 173, 199n, 211, 213, 260, 269n, 276  
 Trapassi, Leopoldo 3n, 6n, 8-9, 98n, 278  
 Travaglia, Pietro 228  
 Tricard, Henri 292 e n  
 Trigiani, Aurora 49n, 50n, 59n, 94, 97n, 100 e n, 102n, 112 e n, 113, 118  
 Trissino, Gian Giorgio 22, 28  
 Tufano, Lucio 3n, 17, 112n, 165 e n, 173, 207n, 213, 240n, 260  
 Vaglietti, Alessandro 292n  
 Valente, Mario 27n, 39, 256, 277n  
 Valerio, Sebastiano 275  
 Van Goens, Michael Rijkloff 144 e n  
 Vannini, Lorenzo 286n  
 Varano, Valentina 22n, 39  
 Varese, Claudio 21n, 39  
 Veneroni, Giovanni, vd. Venturelli, Piero  
 Venturelli, Piero 133n, 141  
 Vergani, Angelo 263n, 264 e n, 265, 266 e n, 276  
 Versini, Laurent 212  
 Viardot, Louis 295  
 Viassolo, Giovan Battista (Federici, Camillo) 292n  
 Vieusseux, Giovan Pietro 270  
 Vignerone, Jean (Giovanni Veneroni) 264n  
 Vinci, Leonardo 48n, 191  
 Viola, Corrado 120n, 129n, 146n, 161  
 Visé, Donneau de 21n, 35

- Volek, Tomislav 119n, 139  
Voltaire (v. François-Marie Arouet)
- Wallis, George Olivier 28  
Walser-Bürgler, Isabella 141  
Webster, James 228  
Weiss, Piero 48n, 94n  
Wetzel, barone 112n  
Wiesend, Reinhard 55n, 95  
Wurzbach, Constantin von 211
- Zambra, Luigi 20 e n, 39  
Zanardo, Monica 37  
Zanetti, Antonio 21n  
Zanolini, Antonio 271 e n, 276  
Zappi, Giovan Battista Felice 12n, 17, 265  
Zatta, Antonio 210, 266n, 278 e n, 279n  
Zeno, Apostolo 43, 64n, 88, 95, 97n, 100n,  
113n, 120 e n, 172, 231n, 272  
Ziino, Agostino 277n  
Zorić, Mate 98n, 118  
Zucchi, Enrico 120n, 127n, 138-139, 141,  
144 e n, 155n, 162





*Metastasio e la Francia*: allo studio di questo rapporto, inteso in entrambi i sensi dello scambio, sono dedicati i tredici saggi raccolti in questo volume che presenta i risultati di un progetto di ricerca collaborativo e interdisciplinare sostenuto dal Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova.

Grazie ai molteplici punti di vista offerti da discipline distinte e da diversi interessi di studio, viene così affrontato, per la prima volta in modo monografico, nella varietà delle sue sfaccettature e in un arco temporale che va dalla prima metà del Settecento all'Ottocento inoltrato, un punto cruciale della tradizione critica su Metastasio. Emerge così da un lato come egli sia stato sempre, dal debutto napoletano del 1724 al pluridecennale soggiorno alla corte di Vienna, un sensibile ammiratore, un acuto lettore e un fecondo imitatore dei classici francesi e delle loro fonti; dall'altro come, in Francia, "Métastase" sia divenuto il simbolo e l'eccezione di un'intera civiltà linguistica, letteraria e musicale lungamente osteggiata e poi, finalmente, celebrata e accolta, secondo però le modalità e le esigenze peculiari della cultura transalpina.

978-88-6938-315-1



28,00 €