

## Carlo Caruso

### *Metastasio e il dramma antico*\*

#### **Abstract**

This paper aims to illustrate the relationship entertained by Metastasian *dramma per musica* with ancient drama – as it had been conceived by Metastasio himself, and variously interpreted by other authors and critics during his lifetime and beyond, both in Italy and abroad.

L'articolo offre un'analisi del rapporto esistente fra il dramma per musica metastasiano e il dramma antico: di come tale rapporto fu concepito dallo stesso Metastasio, e di come esso fu variamente inteso da autori e critici coevi e delle età successive, in Italia e fuori d'Italia.

Il timore che la vera natura del teatro di Metastasio potesse essere fraintesa si manifestò sin dagli anni in cui la sua fama pareva destinata a non conoscere ombre di sorta. Nelle *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783), uscite a stampa appena un anno dopo la scomparsa del grande poeta cesareo, Stefano Arteaga scriveva: «Ma dovendo Metastasio comporre per musica sarebbe una ingiustizia il giudicarlo con altri principj, che con quelli, che esigono le composizioni di cotal genere, come grave torto farebbe a Virgilio chi in vece di esaminare l'Eneide colle leggi del poema epico la citasse inanzi al tribunale degli storici, e degli oratori»<sup>1</sup>. È onesto riconoscere che solo in anni recenti l'opera di Metastasio ha nuovamente potuto godere di tale fondamentale diritto, di essere cioè giudicata *iuxta propria principia*: àuspici in prima istanza i musicologi, ai quali – nel generale risorgere dell'interesse per il teatro musicale pre-romantico – si sono uniti con solidarietà d'intenti storici del teatro, studiosi di lingua e letteratura, direttori d'orchestra, registi. Si è infatti tornati a riconoscere nel teatro di Metastasio il vertice della grande drammaturgia musicale settecentesca, ovvero l'esempio supremo di un genere “misto” che, in quanto crocevia delle arti, inevitabilmente sollecita e anzi esige, per essere inteso e apprezzato, l'impegno simultaneo da parte di cultori di discipline diverse.

Si perpetuerà allora un antico arbitrio se si tornerà a restringere il discorso al rapporto fra i melodrammi di Metastasio e il teatro classico, come spesso e volentieri si fece nel secolo decimottavo? Non propriamente, o perlomeno non del tutto: a patto naturalmente che chi si accinga a tale impresa abbia consapevolezza di affrontare la questione da una prospettiva come di scorcio, di taglio fortemente asimmetrico.

Asimmetrico, e tuttavia non ingiustificato. Già Metastasio stesso era stato

---

\* In questo lavoro riprendo e sviluppo alcune osservazioni già proposte altrove in relazione a un tema differente (CARUSO [in corso di stampa]).

<sup>1</sup> ARTEAGA (1783-1788, vol. I, 335).

convinto assertore del melodramma – o piuttosto del «dramma», come allora si diceva – quale unico e legittimo erede della tragedia attica<sup>2</sup>. Liberando egli il genere, secondo le parole di Arteaga, dai «delirj dell’antica mitologia» (cioè dall’elemento inverosimile ritenuto tipico dei primordi dell’opera e dei suoi sviluppi barocchi), e riducendolo alla «verità» e alla «sensatezza» (cioè alle leggi del vero e del verisimile imposte dal gusto classicistico), lo aveva in pari tempo «avvicinato fino alle soglie della tragedia»<sup>3</sup>. A Metastasio poi, mentre era ancora in vita, era stato conferito l’onorifico titolo di “Sofocle italico”. Ora in una vicenda come quella della storia letteraria italiana, guidata e anzi dominata per lunghi tratti da ambizioni emulative nei confronti del passato greco-latino, è esperienza tutt’altro che rara l’imbattersi in autori cui sia stato largito – talora con prodigalità forse eccessiva – il nome di un oratore, storico o poeta antico accompagnato da epiteti come appunto *Italicus*, *redivivus*, *alter*, e così via. Questo però non significa che quei titoli venissero assegnati a vanvera. Già la scelta di Sofocle era sinonimo di eccellenza assoluta, che nel Settecento come anche in altre epoche si giustificava per l’ammirazione suscitata innanzi tutto dal ciclo di Edipo, considerato – anche naturalmente in virtù delle lodi tributategli nella *Poetica* di Aristotele – come la manifestazione suprema del genio teatrale classico<sup>4</sup>. Ma ancor più importa sottolineare come Metastasio, con l’ottenere tale vanto, succedesse a chi quel titolo aveva portato per primo, Scipione Maffei: la cui *Merope* (1713) si era a suo tempo imposta all’attenzione dell’Europa intera, sollecitando l’emulazione di illustri competitori – fra i quali Voltaire con la sua *Méropé* (1743) – e destando vivo interesse tra i “riformatori” della scena tragica (il confronto analitico fra la *Merope* di Maffei e la *Méropé* di Voltaire occupa, com’è noto, una parte considerevole della *Hamburgische Dramaturgie* di Lessing)<sup>5</sup>. Nel caso specifico di Metastasio, il definirlo “Sofocle italico” faceva sì che

<sup>2</sup> Nel suo *Estratto dell’Arte poetica di Aristotile*, IV (sul problema generale se la tragedia fosse cantata) e XII (in METASTASIO [1943-1954, vol. II, risp. 975-90 e 1068-69]). Il termine *melodramma* (prima attestazione: 1647) sembra essere invenzione di Prospero Bonarelli: cf. BELLINA (1998, 276). Sul rapporto melodramma-tragedia in Metastasio si vedano, fra gli altri, MARCIALIS (1985), BENISCELLI (2000) e BENISCELLI (2001). Per un ritorno d’attualità delle opinioni metastasiane, cf. ACCORSI (2001, 45-46).

<sup>3</sup> ARTEAGA (1783-1788, vol. I, 345).

<sup>4</sup> «L’Edippo di Sofocle, il quale si da per idea della perfezione»: così il Calepio nel *Paragone della poesia tragica d’Italia con quella di Francia* (CALEPIO [1732, 10]). Cf. anche Gravina, *Della ragion poetica* I, XVIII e *Della tragedia libro uno*, V, in GRAVINA (1973, risp. 241-42 e 511-12). E Metastasio, finita la lettura di un intreccio dall’esito impossibile: «disfido Sofocle di farne un buon dramma» (METASTASIO [1943-1954, vol. III, 668]).

<sup>5</sup> LESSING (1769, 281-400). Su Lessing e Maffei (e Calepio) cf. ROBERTSON (1918), ZELLER (1997). Era stato proprio Voltaire a proclamare Maffei «le Varron, le Sophocle italien» (assegnandogli il titolo di Varrone per gli studi di antiquaria) in occasione del viaggio del marchese in Inghilterra nel 1736 (cf. MAFFEI [1988, LI]). Maffei, dal canto suo, aveva chiesto a Voltaire di tradurre in francese la sua *Merope*, invitandolo anche a farne «una migliore a vostro genio quando vi piacerà» (Parigi, 7 gennaio 1736, in MAFFEI [1955, II, 735]). Memorabile è la dedicatoria volteriana al Maffei della *Méropé*, alla quale Maffei replicò da par suo. Si leggono entrambe in MAFFEI (1745), e separatamente in ogni moderna edizione dei rispettivi drammi (la replica anche in MAFFEI [1988, 87-115]). Sulle complesse – e non sempre corrette – manovre di Voltaire, cf. BOUVY (1970, 198-99).

tragedia e melodramma venissero automaticamente posti sul medesimo piano: benché l'equivalenza fosse in realtà ammessa per lui solo, in via affatto eccezionale, e non senza esitazioni e resistenze (e del resto il successivo, riconosciuto detentore del titolo sarebbe tornato a essere un "tragico" a tutti gli effetti, Vittorio Alfieri)<sup>6</sup>. Né si può trascurare il fatto, palese per chiunque si avvicini all'opera di Metastasio nel suo complesso, che egli, ogniqualvolta mostrò volontà di discorrere in sede teorica di questioni teatrali, sempre rapportò il proprio operato, in maniera più o meno esplicita, al dramma antico, e in particolare alla tragedia; e che pertanto disdegnò di introdurre nelle proprie riflessioni critiche ogni riferimento alla prassi, pregressa o coeva, del teatro musicale. Sulla medesima linea si pone, mi pare, il rifiuto opposto alla richiesta di scrivere la voce "Opéra" per l'*Encyclopédie*; e ciò nonostante l'ammirazione da lui professata per quell'impresa nonché per il suo collaboratore più illustre, Voltaire<sup>7</sup> – anche se non per il proponente, Louis de Cahusac, librettista di Rameau e collaboratore degli enciclopedisti per le voci teatrali. Nella lettera di risposta Metastasio declinava l'offerta adducendo il doppio pretesto della cattiva salute e del troppo gravoso impegno, con la giunta, invero assai poco credibile, che l'argomento propostogli lo avrebbe costretto a inoltrarsi in una «terra incognita»<sup>8</sup>.

L'interesse per il dramma antico informa dunque di sé tutto il *corpus*, non ampio ma nemmeno esiguo, degli scritti critici metastasiani: la traduzione dell'*Ars poetica* di Orazio, primo risultato concreto del suo interesse per la precettistica classica, con le *Note relative*; l'*Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*, che è un'attenta lettura, capitolo per capitolo, del trattato aristotelico, accompagnata da una critica serrata alle discordi opinioni dei teorici moderni, e di quelli francesi nella fattispecie, intorno ai principali nodi esegetici che l'opera presenta; le *Osservazioni sul teatro greco*, sorta di promemoria (non destinato alle stampe) in cui si leggono appunti sommari sui tre grandi tragici greci e su Aristofane, e che proprio per l'essenzialità, e direi quasi scheletricità, delle annotazioni rivela forse più chiaramente di altre scritture i

<sup>6</sup> Si trattò di un vero e proprio passaggio di consegne: Giuseppe Antonio Taruffi, recitando in Arcadia l'elogio funebre di Metastasio, annunciava in Alfieri l'avvento del nuovo Sofocle italico (come ricorda tra gli altri CARDUCCI [1889-1909, vol. XIX, 91]).

<sup>7</sup> Sui rapporti fra Metastasio e Voltaire si veda, oltre alle pagine che seguono, DA POZZO (2001) e SOZZI (2007c). È celebre l'aneddoto secondo il quale qualcuno avrebbe fatto osservare a Voltaire come Metastasio gli avesse *beaucoup volé*, e lui: «Ah! Le cher voleur: il m'a bien embelli» (CORRESPONDANCE LITTÉRAIRE [1877-1882, vol. I, 393]). In un'altra occasione, all'annuncio della sottoscrizione di una nuova edizione delle opere del poeta, Voltaire avrebbe dichiarato di desiderare di figurarvi in cima a dispetto dell'ordine alfabetico (YOUNG [1805, vol. I, 199-200]).

<sup>8</sup> Vienna, 12 agosto 1751, a Luigi di Cahusac, in METASTASIO (1943-1954, vol. III, 665). I dubbi sul Cahusac sono resi espliciti nella lettera Vienna, 21 agosto 1751, ad Antonio Maria Zanetti (METASTASIO [1943-1954, vol. III, 670]). Quel che del resto pensasse Cahusac dell'opera italiana risulta bene dal suo *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (1754): un «ensemble denué de vraisemblance, irrégulier, long, embrouillé, sans rapport [...] un mélange du théâtre des Grecs, de la tragedie française et des rapsodies des tems gothiques» (citato da Anna Laura Bellina in nota alla *Dissertazione* di Calzabigi, il quale tale accusa respinge come ridicola: CALZABIGI [1994, vol. I, 122 e nota]).

gusti estetici del loro autore. Note sporadiche sul medesimo argomento si incontrano anche nell'ampissimo epistolario. Conviene infine rammentare le circostanze che incoraggiarono il poeta a tali riflessioni, e cioè la frequentazione di una compagnia ristretta e geniale di colti dilettanti – primo fra tutti il conte di Canale, ambasciatore sabaudo a Vienna – con i quali Metastasio condivideva la duplice predilezione per il teatro e la lettura meditata dei classici<sup>9</sup>.

### 1. Tragedia e melodramma

Il rapporto tra l'opera di Metastasio e la tragedia antica (nonché quella moderna di concezione classica) fu oggetto di dibattito per lunghi anni. Non sarà pertanto inutile riesaminare il modo in cui tale rapporto si palesò agli occhi di lettori appartenenti a età e culture differenti. Valutati nel loro insieme, questi episodi formano un diagramma assai istruttivo.

Nel periodo tra la fine degli anni quaranta e l'inizio degli anni cinquanta del Settecento Metastasio venne fatto oggetto di universali consensi da parte di pubblici plaudenti e di appassionati lettori. Dopo i trionfi napoletani e romani degli anni 1724-1730, dopo i grandi drammi viennesi allestiti sotto il regno di Carlo VI (1730-1740), l'avvento dell'età teresiana sancì definitivamente il suo principato letterario, anche se in concomitanza con un visibile assottigliarsi della vena poetica, quantomeno nel genere maggiore del «dramma per musica»<sup>10</sup>.

L'enunciazione dell'assoluta equivalenza fra il melodramma metastasiano idealmente depurato della musica e la tragedia antica ricorre, nella sua forma più netta, all'interno della lunga *Dissertazione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio* che Ranieri de' Calzabigi premise all'edizione parigina delle *Opere* del poeta, uscita per le sue cure nel 1755. Del tutto nuova l'idea però non era, poiché – come osservava Luigi Russo – già il *Président de Brosses* l'aveva anticipata nelle sue *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740* (rimaste tuttavia inedite sino alla fine del secolo), dove si leggono opinioni presumibilmente raccolte nell'Italia di allora: «Pour les tragédies en forme d'opéra, ils [*scil.* les Italiens] ont un excellent auteur actuellement vivant, l'abbé Métastase, dont les pièces pleines d'esprit, de situations, de

<sup>9</sup> Sui dotti incontri nel «recesso dell'angusta libreria» del Canale si veda la lettera Joslowitz, 16 settembre 1747, a Francesco Algarotti (METASTASIO [1943-1954, vol. III, 321]). Gerolamo Luigi Malabaila di Canale fu per oltre trent'anni ministro del re di Sardegna alla corte di Vienna (cf. *ibid.* vol. III, 1200). Si ricordi anche il passo della *Vita* di Alfieri (I, III, 8) riferito a tali incontri viennesi, ai quali il conte astigiano rimase notoriamente estraneo.

<sup>10</sup> Ma su quest'ultima e per certi versi meno nota fase, ancorché caratterizzata dalla felice collaborazione con Johann Adolph Hasse, cf. ora MELLACE (2007). Per le partizioni cronologiche qui adottate si fa riferimento alla recente edizione dei *Drammi per musica* curata da Anna Laura Bellina (METASTASIO [2002-2004]).

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>11</sup>. Non diversamente si era espresso Giuseppe Baretti nella seconda prefatoria alle *Tragedie di Pier Cornelio tradotte in versi italiani* (1747-48), paragonando Metastasio a Corneille ed elevandone i melodrammi al medesimo rango delle tragedie del Francese<sup>12</sup>. Calzabigi, dal canto suo, dichiarava a chiare lettere, con copia di dimostrazioni, che «le poesie del signor Metastasio adornate di musica sono poesie musicali, ma senza l'unione di questo ornamento sono vere, perfette e preziose tragedie [...]»<sup>13</sup>. La dignità tragica del teatro metastasiano era intenzionalmente sottolineata a vantaggio (e anche un po' a scorno) del pubblico francese, alieno in genere dal riconoscere la liceità di tale presupposto. Certo per la sapienza della costruzione drammatica, la raffinatezza della caratterizzazione, l'efficacia scenica, la nobiltà della dizione, nonché per svariati altri pregi che sarebbe troppo lungo enumerare, i drammi di Metastasio apparivano allora come un qualcosa di cui non si era mai visto l'eguale sulla scena musicale europea. Per molti lettori e frequentatori dei teatri d'opera quei drammi, nonché trionfare nel loro proprio genere, parevano altresì competere con le *pièces* dei più illustri tragediografi di Francia; e in tale prova d'eccellenza gli Italiani in particolare scorgevano (o s'illudevano di scorgere) la lungamente agognata rinascita del genere tragico, di quel «perduto bene» – come dirà Benedetto Croce – che l'Alfieri avrebbe poi restituito alla patria<sup>14</sup>.

Questa persuasione circa la sostanziale autonomia dei testi metastasiani rispetto alla musica assicurò al poeta cesareo, nell'Europa fra Sette e Ottocento, anche un notevole successo parallelo nel teatro cosiddetto di prosa: fenomeno che durò per diversi anni, e del quale occorrerà un giorno narrare la storia. Era del resto la prassi stessa dell'opera settecentesca a promuovere l'idea dell'autonomia del testo poetico del libretto. Nella storia del teatro musicale il mutuo legame fra il testo e la *sua* musica è, com'è noto, fenomeno che prende piede a partire dal tardo Settecento. Nell'età che precede è invece il solo testo poetico, insieme con il nome del poeta (specie se famoso), a costituire l'elemento fermo sul quale vengono di volta in volta a posarsi le note dei compositori, sempre varie, sempre nuove. L'esempio della *Didone abbandonata* (prima rappresentazione: Napoli 1724), «musicata più di sessanta volte fino al 1824, cent'anni dopo la prima, e ripresa in 140 piazze con diverse intonazioni entro l'Ottocento», è quanto mai eloquente. Ancorché liberamente adattata da decine di librettisti per nuove scene e nuove musiche, e pertanto «sconciata all'inverosimile», essa tuttavia rimane «indiscutibilmente di Metastasio»<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> DE BROSSES (1869, vol. II, 307-308), ricordato e parzialmente citato in RUSSO (1945, 197 nota). La prima edizione delle *Lettres d'Italie*, assai lacunosa, è nel 1799. Cf. ora LAVEZZI (2008, 20).

<sup>12</sup> BARETTI (1931, 51): «[...] le sue tragedie o drammi, chiaminsi come si vuole [...]».

<sup>13</sup> CALZABIGI (1994, vol. I, 24).

<sup>14</sup> CROCE (1949, 375).

<sup>15</sup> BELLINA (1998, 300).

La fama dei versi condusse anche all'automatico svilimento – s'intende a livello di prestigio relativo – delle notazioni musicali con le quali essi venivano via via rivestiti: quasi la musica fosse un mero accidente di natura esornativa. Nella prospettiva classicistica era del resto formula topica, sulla scorta dell'*hedysmenos logos* aristotelico (*Poet.* 6.3, 1449b) e come anche risulta dal breve passo di Calzabigi sopra citato, parlare di «ornamento» musicale. Nel capitolo delle *Rivoluzioni* dedicato a Metastasio Arteaga giungeva anzi a sentenziare: «La poesia e la musica sono come il testo d'un'orazione e il commento; ciò che dice questo non è che un'amplificazione, uno sviluppo di quanto accenna quell'altra»; e poco oltre, prolungando la topica metafora dell'opera come costruzione architettonica, paragonava il poeta all'architetto e il compositore al capomastro<sup>16</sup>. Di qui, si può forse ancora aggiungere, un'ulteriore caratteristica tradizionalmente riconosciuta ai testi metastasiani: una sorta di loro quintessenziale “musicalità”, della quale i musicisti parevano chiamati a meramente estrinsecare i caratteri impliciti traducendoli in note musicali. Era senza dubbio un mito, o quantomeno una suggestione; rinvolto perdipiù nel più ampio mito della musicalità della lingua italiana, che dal tardo Rinascimento innanzi era venuto diffondendosi in Europa e nel mondo, e che per certi versi ancora dura<sup>17</sup>. Come tutti i miti, non era privo di qualche elemento veritiero, e come tutte le suggestioni, per quanto poco giustificate, non mancò di operare concretamente sullo spirito degli artisti; ed è notevole, a questo proposito, lo sfogo di Niccolò Jommelli – che pure fu tra i grandi maestri dell'opera metastasiana – contro le limitazioni imposte all'arte sua dall'esigenza di assoggettarsi alla musicalità intrinseca di quella lingua e di quei versi<sup>18</sup>.

Se questa poteva essere la situazione in Italia e in quegli altri paesi dove l'opera italiana era stata compiutamente accettata come fenomeno artistico, diversa e più complessa era invece la situazione in Francia, paese che ospitava i più espliciti detrattori come anche i più accesi partigiani del poeta cesareo. La *Dissertazione* di Calzabigi risultò in tanto particolarmente efficace, in quanto favorita dalla data (1755) e dal luogo (Parigi) della stampa. Appena tre anni prima, in seguito allo strepitoso successo parigino della *Serva padrona* (1752), si era infatti aperta nella capitale francese la celebre *Querelle des bouffons*. Le due questioni, quella dell'intermezzo comico e quella del dramma metastasiano, si ponevano, in linea di principio, su due livelli differenti e a rigore non comunicanti. Ma prese insieme, come allora si fece e tuttora si fa, mostrano

<sup>16</sup> ARTEAGA (1783-1788, vol. I, 373-74). Intervengo minimamente sull'interpunzione per una migliore e immediata intelligibilità del brano.

<sup>17</sup> Cf. FOLENA (1983), e in particolare il saggio – ivi contenuto – su *L'italiano come lingua per musica nel Settecento europeo* (219-34).

<sup>18</sup> BELLINA (1998, 293). La propensione di Jommelli ad accontentare i desideri di Metastasio era naturalmente apprezzatissima dal poeta, il quale (par di capire) doveva mettere a dura prova la pazienza del maestro. Cf. la lettera Vienna, 28 gennaio 1750, a Carlo Broschi detto Farinello: «Il Jommelli è il miglior maestro ch'io conosca per le parole. [...] Troverete in lui congiunte l'eccessiva [cioè la straordinaria] abilità e la docilità senza eguale» (METASTASIO [1943-1954, vol. III, 468]).

come il genio del teatro musicale italiano avesse finito per far breccia nel tempio del gusto musicale francese – fino allora mantenutosi orgogliosamente refrattario a ogni influsso cisalpino non acclimatabile alla tradizione locale – e come si venisse assistendo a una ridefinizione dei princìpi estetici fino allora invalsi in materia teatrale e musicale. Il punto culminante di tale processo sarà l'enfatica consacrazione di Metastasio alla voce "Génie" del *Dictionnaire de musique* di Rousseau («Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le Métastase & travaille; son Génie echauffera le tien; tu créeras à son exemple [...]»)<sup>19</sup>.

Non fu da meno di Rousseau il suo grande rivale, Voltaire; il quale progredì da un'iniziale posizione di condanna pressoché assoluta a un'altrettanto esplicita accettazione del melodramma italiano, o meglio metastasiano<sup>20</sup>. Rispondendo nel 1730 (nella prefazione all'*Œdipe*, più volte ristampata) ad Antoine Houdar de la Motte che invitava a lasciare da parte le tre unità tragiche «parce qu'elles sont négligées dans nos Opera», Voltaire commentava: «C'est, ce me semble, vouloir réformer un Gouvernement regulier sur l'exemple d'une Anarchie»<sup>21</sup>. E si trattava, beninteso, dell'opera francese, cioè di un genere ritenuto dai Francesi assai più regolato del suo corrispondente italiano. Ma circa vent'anni dopo Voltaire mostrava di essersi ampiamente ricreduto al riguardo. Cos'era avvenuto nel frattempo? L'incontro con i drammi di Metastasio. Già la *Dissertation sur la tragédie* indirizzata al card. Querini, che va in testa alle edizioni della tragedia *Sémiramis* (prima rappresentazione 1748), individua nel dramma metastasiano (denominato *Tragédie-Opéra*) e specificamente nel recitativo l'unico vero erede della melopea greca, pur con forti riserve circa l'opportunità di inserirvi delle arie – a prescindere dalla loro accattivante bellezza – in quanto interruttrici dell'azione<sup>22</sup>. Occorre inoltre aggiungere che, a partire dai tardi anni quaranta, traduzioni francesi di drammi metastasiani – la più importante delle quali sarà quella integrale di Vienna, opera di César-Pierre Richelet, in dodici tomi (1751-1761) – ne avevano iniziato l'opera di acclimatazione nel mondo francofono<sup>23</sup>. Nell'epistolario di Metastasio il primo accenno a Voltaire è del 1748<sup>24</sup>; del novembre del 1751 è l'invio all'Algarotti di un esemplare del *Re pastore* (Vienna 1751) con preghiera di «comunicarlo al nostro signor de Voltaire»<sup>25</sup>; e benché non rimanga traccia di un successivo invio dell'*Eroe cinese*

<sup>19</sup> ROUSSEAU (1768, 227). Si veda sull'argomento FERRONI (2001) e SOZZI (2007b, 16-20).

<sup>20</sup> Sui rapporti tra Metastasio e Voltaire si veda la bella sintesi di DA POZZO (2001).

<sup>21</sup> VOLTAIRE (1736, XII), VOLTAIRE (2001, 272). Sulla tendenziosità della polemica volteriana si veda l'introduzione di David Jory alla *Préface* del 1730, in VOLTAIRE (2001, 255-59).

<sup>22</sup> VOLTAIRE (1750, 6). Sulle difficoltà di un'esatta datazione della dedicatoria cf. DA POZZO (2001, 684-85). Non sarà un caso che, pur senza imitare la *Sémiramide* (Roma 1729) di Metastasio, proprio nella *Sémiramis* Voltaire introducesse per la prima volta in Francia – come rilevava acutamente Eugène Bouvy – i mutamenti di scena all'interno degli atti (BOUVY [1970, 212]). Su tale questione ritorno più avanti.

<sup>23</sup> Cf. SOZZI (2007b, 5-6).

<sup>24</sup> Vienna, 27 gennaio 1748, a Giovanni Claudio Pasquini, in METASTASIO (1943-1954, vol. III, 335).

<sup>25</sup> Vienna, 7 novembre 1751, in METASTASIO (1943-1954, vol. III, 683).

(Vienna 1752), basterebbe la libera imitazione fattane nell'*Orphelin de la Chine* (Parigi 1755) per avere un'idea della forte impressione che il libretto dovette esercitare sul Francese<sup>26</sup>. Né si tralascerà di notare come con questa imitazione volteriana si invertisse il tradizionale vettore – dalla tragedia (francese) al dramma per musica (italiano) – che aveva fino allora caratterizzato il dare e l'avere fra i due generi.

Ma il sintomo forse più esplicito dell'ammirazione di Voltaire è in quella celebre lettera del 1756 a Charlotte Sophia von Aldenburg, contessa di Bentinck, nella quale il poeta cesareo è lodato proprio per essere miracolosamente riuscito a rendere credibile il connubio fra opera e tragedia:

M<sup>r</sup> Metastasio est un homme unique en son genre, et ce n'est qu'en étant unique qu'on passe à la postérité. J'ose dire que je fus il y a longtemps le premier en France qui sentit tout son mérite. Je le mis hardiment au dessus de notre Quinault [*sic*] qu'on regardait come incomparable. Il est le seul qui ait su joindre aux agréments de l'opéra les grands mouvements de la tragédie, il a vaincu des obstacles qui semblaient insurmontables. Il est triste pour l'Italie que le cigne de Naples n'ait chanté que sur les bords du Danube<sup>27</sup>.

Che questo accenno a Metastasio ricorra in una lettera privata indirizzata a un corrispondente femminile, dunque in un contesto galante o semi-galante, qualifica in certo qual modo le lodi ivi profuse apparentemente senza riserve (a differenza di quelle più cautamente espresse nella *Dissertation* al Querini). Il teatro di Metastasio era apprezzato dalle dame non meno che dai gentiluomini: ma proprio il successo presso il pubblico femminile ne confermava – secondo lo stereotipo – la gradevolezza e l'accessibilità, e ne scemava pertanto il prestigio dinanzi all'impervio ed elitario fascino del genere tragico, che critici e intenditori prediligevano (o affettavano di prediligere) sopra ogni altro<sup>28</sup>. È un fatto, tuttavia, che nella lettera l'accento cade sulla novità e sul felice esito della combinazione fra il dilettevole (*agrément*s) del melodramma e i grandiosi moti (*les grands mouvements*) della tragedia. Né appare meno ardito, come lo

<sup>26</sup> Anche se Voltaire teneva puntigliosamente a sottolineare le differenze fra le due opere: cf. la lettera Les Délices [Ginevra], 21 maggio 1755, a Henri Lambert d'Herbigny, marquis de Thibouville, in VOLTAIRE (1968-1977, vol. XVI, 89). Cf. anche DA POZZO (2001, 682-83). Né il *Re pastore*, né l'*Eroe cinese* figurano nel catalogo dei libri volteriani di Ferney o nella parte di biblioteca sopravvissuta, oggi a San Pietroburgo. Per le edizioni metastasiane da lui possedute cf. BIBLIOTHÈQUE VOLTAIRE (1961, nn. 2433-40).

<sup>27</sup> Les Délices (Ginevra), 9 marzo [1756], in VOLTAIRE (1968-1977, vol. XVII, 99). Metastasio è detto «le cigne de Naples» per i giovanili trionfi napoletani.

<sup>28</sup> È tuttavia opportuno ricordare – ma il discorso richiederebbe maggiore spazio e impegno – come negli epistolari settecenteschi gli interlocutori femminili acquistino un'importanza speciale proprio in rapporto al dibattito sulle arti. Per limitarsi ai due letterati di cui si discute qui, si pensi anche, nel caso di Voltaire, alla duchessa di Sassonia-Gotha o alla margravina di Bayreuth, di cui il Francese fu assiduo corrispondente; nel caso di Metastasio, le lettere alla principessa Anna Francesca Pignatelli di Belmonte sono fra le più belle e interessanti del suo carteggio.



stesso Voltaire riconosce compiacendosene alquanto, il consegnare la palma per tale impresa a Metastasio e non al connazionale Philippe Quinault, il quale pur soleva ascrivere i propri drammi al più altisonante e (almeno apparentemente) più consono genere della *tragédie en musique*. E anche chi, come per esempio Guillaume Raynal, si impuntava pregiudizievole sull'illegittimità del connubio melodramma-tragedia nel caso di Metastasio, non poteva tuttavia disconoscere la piena riuscita artistica in ogni suo aspetto discreto: «Cependant il [*scil.* Metastasio] a des détails si agréables, des sentiments si nobles et si tendres, un style si séduisant, que nous mettons la lecture de ses ouvrages au nombre des plus délicieuses qu'on puisse faire»<sup>29</sup>. Il che equivaleva a riconoscere l'eccellenza dei singoli alberi per negarla però al bosco; e ciò non per una qualche presunta disarmonia fra le singole parti e il tutto, bensì per una non-rispondenza del "tutto" a un'idea formulata *a priori*, cioè preconcepita, del tutto stesso.

Sulla medesima linea di Voltaire, di Raynal e in genere della tradizione francese, che è quella di riconoscere o meno a Metastasio la capacità di conciliare due generi comunicanti ma disomogenei, viene ancora a porsi Stendhal con le *Lettres sur Métastase* (1814). Da questo abile collage di frammenti critici, disinvoltamente prelevati dalla Frusta letteraria di Baretta, dai *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio* di Charles Burney e dalla *Littérature du Midi de l'Europe* di Sismondi, è quasi impossibile estrarre pensieri che siano il frutto di un'approfondita o quantomeno meditata riflessione personale. S'intende però subito che è intervenuto un radicale mutamento di prospettiva. L'irriguardoso Arrigo Beyle non condivide più il presupposto, che per Voltaire ancora era sacro, del genere tragico come superiore a ogni altro: ciò risulta chiaro già dal mirabile esordio delle *Lettres*, che è tutto e soltanto di Stendhal, e che ancora ai giorni nostri infonde stupore e piacere per la lungimiranza e l'arguzia polemica che lo caratterizzano. Ivi, a uno dei puntelli della teoria aristotelica della tragedia – il timore catartico – Stendhal contrappone la «grazia» metastasiana, e volge provocatoriamente il confronto a scapito del primato del coturno. Se costretta ad appoggiarsi ancora su quel puntello, infatti, la tragedia finirà per essere, come la gloria militare, una merce per animi volgari, atti solamente ad apprezzare ciò che desta in loro anche un po' di timore:

Mon ami, / Le commun des hommes méprise facilement la grâce. C'est le propre des âmes vulgaires de n'estimer que ce qu'elles craignent un peu. De là, dans le monde, l'universalité de la gloire militaire, et, au théâtre, la préférence pour le genre tragique. Il faut à ces gens-là, en littérature, l'apparence de la difficulté vaincue; et voilà pourquoi Métastase jouit de peu de réputation, si on compare cette réputation à son mérite<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> CORRESPONDANCE LITTÉRAIRE (1877-1882, vol. II, 32-33).

<sup>30</sup> STENDHAL (1967-1973, vol. XLI, 327). Tale esplicito disincanto, e anzi disprezzo per la «gloire militaire», fa da degno contraltare alla magistrale descrizione della battaglia di Waterloo vista attraverso

E se l'elogio volteriano, ricorrendo come s'è detto in una lettera indirizzata a una dama, poteva ancora far trasparire o intendere una certa qual degnazione, la provocazione di Stendhal punta invece a individuare proprio nel pubblico femminile il fruitore ideale (e pertanto superiore) della *grâce*:

Tout le mond comprend, au Musée, le *Martyre de saint Pierre* par le Titien; peu sentent le *saint Jérôme* du Corrège: ils ont besoin qu'on leur apprenne que cette beauté, si pleine de grâce, est pourtant de la beauté. Dans ce genre les femmes, moins courbées que les hommes sous le joug habituel des calculs d'intérêt, leur sont bien supérieurs<sup>31</sup>.

Notevole anche il parallelo confronto-scontro tra «la grâce» e «l'apparence de la difficulté vaincue»: che sembra riprendere la contrapposizione che Metastasio stesso soleva operare fra il prediletto stile «popolare» (inteso cioè a riuscire innanzi tutto gradito alla platea: *popolo*, nel linguaggio teatrale del Settecento, è sinonimo di 'pubblico') e lo stile «magistrale» preferito invece dagli esperti<sup>32</sup>. Virtù artistica suprema agli occhi di Stendhal, il possesso della *grâce* verrà ancora da lui riconosciuto ai suoi due operisti preferiti, Cimarosa e Rossini; mentre il vanto della *difficulté vaincue* egli lascerà volentieri alla *musique savante* dei Tedeschi<sup>33</sup>.

## 2. Tra antico e moderno

Quel medesimo Ranieri de' Calzabigi che nel 1755 aveva contribuito a imporre Metastasio in Francia, negli anni 1762-1770 si fece promotore a Vienna (dove si era trasferito nel 1761) di una celebre riforma dell'opera, avvalendosi dell'ausilio di Gluck, del castrato Gaetano Guadagni e del coreografo Gasparo Angiolini<sup>34</sup>. Per l'aspetto che qui interessa, cioè il rapporto con il dramma antico, i riformatori miravano dichiaratamente a una riduzione dell'opera in musica entro i termini di una classicità più

---

gli occhi dell'antierico e straniato Fabrizio del Dongo (*La Certosa di Parma*, cap. III).

<sup>31</sup> STENDHAL (1967-1973, vol. XLI, 327-28).

<sup>32</sup> Su questa importante distinzione di veda DI BENEDETTO (1994).

<sup>33</sup> Cf. le *Notes d'un dilettante*, 2 aprile 1826, in STENDHAL (1967-1973, vol. XXIII, 395-96). È del resto nelle *Lettres sur Métastase*, in una nota sugli operisti contemporanei, che ricorre la prima menzione stendhaliana dell'amato Rossini, significativamente associata al concetto della *grâce*: «On conçoit les plus grandes espérances de M. Rossini, jeune homme de vingt-cinq ans, qui débute. Il faut avouer que ses airs [...] ont une grâce étonnante» (STENDHAL [1967-1973, vol. XLI, 388]).

<sup>34</sup> Su questi e altri aspetti, visti nel loro rapporto con il dramma metastasiano, si veda MAEDER (1993, 211-28) e CHEGAI (1998). Significativa è la varia denominazione assegnata ai tre pezzi, rispondente alla gerarchia dei sottogeneri operistici: l'*Orfeo ed Euridice* nacque come «azione drammatica», l'*Alceste* come «tragedia per musica», *Paride ed Elena* come «dramma per musica in cinque atti» (i cinque atti sono canonici della tragedia, mentre il dramma per musica settecentesco è in genere diviso in tre atti). Sul distacco di Calzabigi da Metastasio cf. LAVEZZI (2008, 22).

pronunciata: non solo per i temi di natura mitologica (*Orfeo ed Euridice*, Vienna 1762; *Alceste*, Vienna 1767; *Paride ed Elena*, Vienna 1770), ma anche per la forma semplificata dell'azione drammatica (trama unica, con recupero del coro), per il nuovo rapporto fra testo e musica (prevalenza assoluta del recitativo accompagnato e dell'arioso senza più bruschi trapassi fra recitativi e arie, e drastiche limitazioni al virtuosismo dei cantanti con l'eliminazione dell'aria col "da capo"), finalmente per l'introduzione del ballo pantomimo<sup>35</sup>. Come si può già intendere da queste caratteristiche sommariamente descritte, la riforma si proponeva anche di riavvicinare l'opera italiana a quella francese, essendo quest'ultima tradizionalmente ritenuta più ligia – nella prospettiva classicistica di allora – ai modelli tragici antichi (onde anche, negli anni settanta, il trionfo parigino delle medesime opere "riformate", pur tradotte e ulteriormente ritoccate per la scena francese). Vi erano già stati tentativi analoghi: a Londra negli anni trenta con Paolo Rolli e Nicola Antonio Porpora, quando si predilessero soggetti mitologici, un più ampio impiego dell'arioso e dei cori, e l'inserimento dei balli<sup>36</sup>; e a Parma fra gli anni cinquanta e sessanta – la Parma "infranciosata" di Du Tillot e Condillac – con Carlo Innocenzo Frugoni e lo stesso Gluck<sup>37</sup>. Si potrebbe anzi affermare che la riforma viennese ebbe a Parma la sua prova generale: come attesta la presenza in entrambe le piazze dei medesimi artisti, o quantomeno di artisti provenienti dal medesimo ambiente<sup>38</sup>.

È stato osservato, giustamente del resto, come questa tanto sbandierata riforma non arrivasse mai neppure a turbare il ciglio dell'olimpico Metastasio, e tantomeno a minacciarne il primato o a guastarne i rapporti con i "riformisti"; eppure era stata attuata a Vienna, si può dire sotto i suoi stessi occhi<sup>39</sup>. Il paragone tra Metastasio e i Greci continuò a costituire il pezzo forte di critici autorevolissimi come Stefano Arteaga e Saverio Mattei: il quale ultimo arriverà anzi a "travestire" Eur. *Hec.* 652-709 in fogge melodrammatiche – con tanto di recitativi, arie e duetti – per dimostrare la validità per così dire retroattiva dell'assunto<sup>40</sup>. È tuttavia indubbio che la maggiore aderenza dell'opera "riformata" alla tragedia classica, insieme con il progressivo mutare del gusto letterario e musicale, non consentisse più al teatro metastasiano di presentarsi come il naturale erede di quello antico; e la tendenza che a poco a poco si impose tra i suoi

<sup>35</sup> Sono note le prefazioni programmatiche alle edizioni delle partiture dell'*Alceste* (1769) e del *Paride ed Elena* (1770), firmate da Gluck ma verisimilmente stese, o almeno riviste, da Calzabigi.

<sup>36</sup> ROLLI (1993, XXI, XXIII).

<sup>37</sup> Sul Frugoni a Parma si veda CALCATERRA (1920, 318-31); sulla Parma di Du Tillot, Condillac e Paciaudi si veda il classico VENTURI (1976).

<sup>38</sup> Cf. STROHM (1979, 305-55).

<sup>39</sup> BELLINA (1998, 287-88).

<sup>40</sup> Nel *Nuovo sistema d'interpentrare i tragici greci, con la traduzione di certi squarci di recitativi, di arie, e di duetti di Euripide* (in MATTEI [1774, spec. 222-29]), con piena approvazione da parte di Metastasio: come attesta sia l'*Estratto*, XII (in METASTASIO [1943-1954, vol. II, 1068-69]), sia la lettera Vienna, 19 giugno 1775 (METASTASIO [1943-1954, vol. V, 344-45]; stampata per errore una seconda volta e mescolata con un'altra lettera, sotto la data di Vienna, 1 aprile 1766, in METASTASIO [1943-1954, vol. IV, 451-52]).

fruitori fu infatti quella di sottolineare, nell'opera sua, gli elementi moderni, ovvero non-classici: tendenza che durerà per tutto l'Ottocento e per buona parte del Novecento. Chi ripensi alle vivacissime e giustamente celebri pagine del De Sanctis («L'uomo che rappresenta lo stato di transizione tra la vecchia e la nuova letteratura è Metastasio»: così principia il capitolo XX della *Storia della letteratura italiana*, 1871, intitolato a «La nuova letteratura»), o a quelle del giovanile *Metastasio* (1915 e successive edizioni) di Luigi Russo, o ad altre ancor più recenti, si troverà dinanzi un Metastasio essenzialmente “moderno”: del quale si prediligono i drammi romantici (come la *Didone abbandonata* [Napoli 1724]) o idillico-patetici (come l'*Olimpiade*, Vienna 1733) a scapito di quelli dai toni più eroici (come il *Catone*, Roma 1728, l'*Artaserse*, Roma 1730, il *Temistocle*, Vienna 1736, o l'*Attilio Regolo*, Dresda 1750). E dire che del *Temistocle* e dell'*Attilio Regolo* Metastasio stesso si compiaceva come dei vertici della propria carriera di drammaturgo<sup>41</sup>: ma chi può opporre ragioni al mutare del gusto? Al De Sanctis il genio drammatico del poeta cesareo pareva anzi essersi imposto quasi *a dispetto* delle migliori intenzioni: «Prendiamo il primo suo dramma, la *Didone*. Volea fare una tragedia. Studiò l'argomento in Virgilio, e più in Ovidio. Ma andate a fare una tragedia con quell'uomo e con quella società. [...] Ne uscì non una tragedia, che sarebbe stata una pedanteria nata morta, ma un capolavoro, tutto caldo della vita che era in lui e intorno a lui, e che anche oggi si legge con avidità da un capo all'altro»<sup>42</sup>. Dunque un Metastasio grande poeta *malgré lui-même*. E non diverso fu, nella sostanza, il giudizio di Russo, il quale arrivò anzi a definire l'estetica metastasiana come un irrisolto (e irrisolvibile) dilemma fra «pretese eroiche e realtà idillica»: dove già nella dicitura si palesa quella predilezione per un'impostazione dialettica dei problemi, di cui la critica idealistica si nutrì a lungo e voluttuosamente<sup>43</sup>. Anche più radicale risultò essere il giudizio di Benedetto Croce; questi infatti, volendo rettificare il giudizio del De Sanctis col rilevarne acutamente certe premesse metodologicamente discutibili, ne radicalizzò a tal punto le perplessità – che in De Sanctis erano purtuttavia ermeneuticamente vive – sì da risolverle in un giudizio spietatamente rigido e limitativo del poeta e della sua opera drammatica<sup>44</sup>. Nessuno però (va pur detto) di questi grandi studiosi aveva lavorato sul

<sup>41</sup> Cf. METASTASIO (1943-1954, vol. I, 1502 e 1505), con i rinvii ai diversi passi in cui tali opinioni sono ripetutamente espresse.

<sup>42</sup> DE SANCTIS (1989, 755).

<sup>43</sup> Russo, ristampando in terza edizione nel 1945 il suo *Metastasio*, rivendicava per il proprio lavoro giovanile una chiara pertinenza alla tradizione storicistica («storicismo di tipo desanctisiano all'inizio, appoggiato agli schemi strutturali della scuola storica del D'Ancona e del Carducci, ma storicismo e non estetismo») e difendeva le «analisi estetiche» ivi contenute come «non [...] mai fine a se stesse» (RUSSO [1945, VIII]). Ma l'impostazione idealistica del lavoro è tradita, oltre che dai molti verdetti suggeriti da una visione sostanzialmente astorica dell'opera metastasiana, anche dalla persuasione di poter contrapporre alla (presunta) inconsapevolezza estetica dell'autore oggetto di studio la propria (presunta) maggiore lucidità critica.

<sup>44</sup> CROCE (1949, 15-23). Meno severo fu Croce in alcuni interventi estemporanei, come quando accennò per esempio a Metastasio come a un poeta «a suo modo perfetto», ma – a differenza di quel che pensava invece De Sanctis – pur sempre inferiore all'Alfieri (CROCE [1969, 83]); o come quando parlò con

testo dei libretti originali, o sulle prime edizioni in volume degli anni trenta procurate dallo stampatore veneziano Giuseppe Bettinelli con il consenso dell'autore; in altre parole, nessuno di loro aveva operato con filologica consapevolezza. Avevano invece lavorato sulla vulgata, formata sulle più tarde edizioni – la parigina del 1755, la torinese del 1757-1768, la parigina del 1780-1782 – anch'esse rivedute e approvate dal poeta; e benché tali edizioni in volume riportassero, in appendice, un congruo numero di macrovarianti (che testimoniavano delle modifiche apportate via via ai testi), l'attenzione al dato filologico non divenne per questo maggiore. Abbiamo insomma a che fare con giudizi critici che tendono a distinguere fasi diverse nella carriera del poeta, senza però tener conto del fatto (anzi senza nemmeno avvedersene) che quelli da loro creduti testi del giovane Metastasio sono in realtà testi giovanili bensì, ma sensibilmente rivisti da Metastasio stesso in età matura. Il risultato è un palese anacronismo, o meglio un equivoco, che inficia l'attendibilità di molti di quei giudizi, e particolarmente di quelli più recisi<sup>45</sup>.

Non è tutto. Un'ulteriore e concomitante serie di circostanze esterne ma oggettive – l'unicità stessa, tante volte sottolineata, del “fenomeno Metastasio”; l'assuefazione del pubblico a un tipo di dramma avvertito come non più perfettibile; la ridotta attività dello stesso Metastasio a partire dagli anni cinquanta del secolo – congiurava a distogliere l'attenzione dai valori squisitamente drammatici dei suoi testi, sospingendola verso un più angusto e letteristico interesse per la lingua e lo stile dei medesimi. È questa un'involuzione evidente, per esempio, negli scritti critici di Saverio Bettinelli. Questo gesuita *à la page*, che per una certa qual novità espressiva e per l'apparente spregiudicatezza parve talora genialmente anticipare giudizi che avrebbero avuto largo corso negli anni a seguire (onde la sua fortuna presso i cacciatori di “anticipazioni” e “precorrimenti”), nel suo *Discorso sopra la poesia italiana* (1781) credette ravvisare nella levigatezza e facilità di versificazione il pregio maggiore, ma fatalmente anche il limite, del genio metastasiano. Con un argomentare fra il reticente e l'ambiguo, Bettinelli riconduceva l'origine di tali doti alla dichiarata preferenza del poeta cesareo per il Tasso a scapito dell'Ariosto: dunque per uno stile più “molle”, come allora si diceva, e più ricercato<sup>46</sup>. Pur venerandolo «maestro dell'arte drammatica», ma di fatto

---

complice abbandono della celebre canzonetta *A Nice* (CROCE [1943, 329-31]). Ma per Croce il ritenere Metastasio grande poeta restava comunque il prodotto di un equivoco (cf. CROCE ([1949, 201, 271]); né si peritava di ritenergli addirittura «moralmente» superiore un Giovan Battista Casti (*ibid.* 313). Su questi e altri analoghi giudizi cf. LAVEZZI (2008, 22s.).

<sup>45</sup> L'entità delle trasformazioni introdotte via via da Metastasio, già ravvisabile dalle stampe settecentesche, è ora spiegata nella mirabile edizione critica “sinottica”, in formato elettronico, procurata da Anna Laura Bellina, Luigi Tessarolo e Collaboratori (METASTASIO [2003], CD-Rom allegato a METASTASIO [2002-2004]).

<sup>46</sup> Espressa nella nota lettera «A un cavalier napoletano» [Domenico Diodati], Vienna, 7 aprile 1737, in METASTASIO (1943-1954, vol. III, 152-55). Lucidamente e garbatamente, non senza un'arguta sfumatura autoironica, Metastasio giustificava tale preferenza con la propria «forse soverchia propensione all'ordine, all'esattezza, al sistema» (*ibid.* 155). Si ricorderà che sul Tasso pesava tuttavia la sentenza di Boileau («Tous les jours à la cour un sot de qualité / Peut juger de travers avec impunité; / À Malherbe, à

rimandando ad altro momento la trattazione specifica di tale maestria (per poi sbrigarsene con un giudizio complessivamente negativo sul melodramma)<sup>47</sup>, Bettinelli accennava via via al forzato abdicare di Metastasio allo «stil poetico», alla «vera poesia», all'«eleganza» e alle «grazie tutte di lingua»: un modo di procedere che, a suo dire, aveva il solo fine di «servire all'ignoranza de' maestri e de' musici e dell'udienze» (cioè dei compositori, dei cantanti e del pubblico). Riconosceva bensì al poeta cesareo doti versificatorie eccelse («Certo egli ha in sommo grado il facil dei versi»), ma solo per ritorcergliele contro, con l'insinuare che «l'uso stesso concorre a farli [*scil.* i versi] meno leggiadri ed ornati» di quanto non fossero in principio, e col dire che «tutto il loro pregio è che sian musicali». Quindi, a ruota: «Nulla costano, infatti, si dice, al Metastasio i suoi versi, quando ha tessuto l'intreccio e distribuite le parti e le scene agli accidenti e agli affetti»: nelle cui parole si noterà non solo l'abbassamento della versificazione (condito da un malizioso *si dice*) a lavoro di *routine*, ma anche l'implicito svilimento dell'ideazione e della costruzione del dramma, sbrigativamente ridotte a una meccanica miscelazione e distribuzione di ingredienti già pronti.

Ma forse non ci si sarebbe potuti attendere di più da chi, nonostante la posa “scapigliata”, assegnava *motu proprio* il titolo di “Sofocle redivivo” al confratello p. Giovanni Granelli, le cui pie tragedie ebbero indiscutibilmente un loro momento di gloria<sup>48</sup>. Si trattava dunque di un rifiuto ideologico; al quale ne seguirono altri, di origine diversa, ma ugualmente indicativi del rapido mutare dei tempi: si pensi all'Alfieri sdegnosamente infastidito dalla «genuflessioncella d'uso» che aveva visto compiere dal vecchio poeta cesareo a Schönbrunn di fronte a Maria Teresa d'Austria; o a Madame de Staël e al cosiddetto “gruppo di Coppet”, per i quali Metastasio rappresentava ormai l'epitome del poeta da *ancien régime*; o ancora ad August Wilhelm Schlegel e alla sua definizione dei drammi metastasiani come *tragische Miniaturen*, che suggerisce un'immagine come di tragedie in diciottesimo, di scenette in porcellana *biscuit* di Meißen o di Capodimonte<sup>49</sup>.

Una distanza incolmabile separava ormai quei lettori da Metastasio. Per intendere ciò che la sua opera aveva invece significato nell'età sua sarebbe occorso nientemeno

Racan, préférer Théophile, [de Viau] / Et le clinquant du Tasse à tout l'or de Virgile», *Sat. IX* 173-76), ribadita altrove in termini generici («[...] laissons à l'Italie / De tous ces faux brillans l'éclatante folie», *Art poétique*, I 43-44), e indirettamente confermata attraverso la dichiarata ammirazione per l'Ariosto («On peut être à la fois et pompeux et plaisant; / Et je hais un sublime ennuyeux et pesant. / J'aime mieux Arioste et ses fables comiques, / Que ces auteurs toujours froids et mélancoliques», *ibid.* III, 289-92). I testi citati in BOILEAU (1961, risp. 63, 160, 179).

<sup>47</sup> Nel successivo *Discorso sopra il teatro italiano* (1781), in BETTINELLI (1930, 218-19), su cui SALA DI FELICE (1998, in part. 175-83) e TATTI (2001, 267-68).

<sup>48</sup> Cf. BERTANA (1905, 267). Sulla natura moralistica, e insomma reativa di buona parte della critica bettinelliana, si veda TISSONI (1993, 70-87).

<sup>49</sup> Di Alfieri si veda il noto passo della *Vita*, I, III, 8; sul gruppo di Coppet cf. SOZZI (2007b, 3-4); su Schlegel, GOLDIN FOLENA (2001). Il contributo di Sozzi illustra assai bene come il pregiudizio ideologico su Metastasio sia pressoché assente, o quantomeno ininfluenza, nei commenti dei *philosophes*; e come esso diventi invece decisivo per i critici preromantici e romantici.

che il massimo lettore di poesia che l'Italia abbia avuto: Giosuè Carducci<sup>50</sup>. Solo un Carducci, sensibilissimo al valore intrinseco della parola poetica nel suo contesto storico, avrebbe infatti saputo rilevare certe caratteristiche essenziali della poesia metastasiana e, forte di tale acquisizione, rovesciare le posizioni critiche invalse. Suo primo impulso fu di tornare a sottolineare, di quella poesia, non tanto il carattere elegantemente venato di nostalgia *larmoyante*, come da tempo si andava facendo in Francia e su cui ha scritto pagine molto belle Lionello Sozzi<sup>51</sup>, quanto piuttosto la negletta dimensione eroico-eloquente. Tra le sue prime prove poetiche è il bel sonetto *A Pietro Metastasio*, dove gli unici due drammi ricordati sono, non per caso, il *Catone* e l'*Attilio Regolo* (vv. 3s.): al cui afflato tragico e insieme classico viene contrapposto, nel memorabile verso finale, «il secoletto vil che cristianeggia», l'Ottocento<sup>52</sup>. Quindi, nel citare il passo in cui Catone rivendica nobilmente a sé il diritto di chiamare Roma ogni luogo dove siano ancora Romani veri,

**FULVIO** E il Senato...

**CATONE** Il Senato

Non è più quel di pria; di schiavi è fatto

Un vilissimo gregge.

**FULVIO** E Roma...

**CATONE** E Roma

Non sta fra quelle mura. Ella è per tutto,

Dove ancor non è spento

Di gloria e libertà l'amor natio;

Son Roma i fidi miei, Roma son io.

*Catone in Utica, II II*

Carducci si compiaceva di riconoscere «una mossa tutta garibaldina» («Il generale Garibaldi ha detto e fatto più d'una volta lo stesso»)<sup>53</sup>. E ancora: «L'Attilio Regolo, almeno la ultima scena e la settima dell'atto primo, vorrei vederle rappresentate tutti gli anni con musica degna nel giorno natalizio di Roma su 'l Campidoglio»<sup>54</sup>. Del resto, quando a Napoli nel 1820 si richiese a Gabriele Rossetti di improvvisare un inno per la

<sup>50</sup> Ricorda opportunamente l'eccezione carducciana TATTI (2001, 269).

<sup>51</sup> SOZZI (2007c, 23-24).

<sup>52</sup> Il sonetto, già nelle *Rime di San Miniato* (1857) e in seguito più volte ritoccato, entrerà nel terzo libro dei *Juvenilia* (XLI) col titolo *Pietro Metastasio*. Sul sonetto si veda l'eccellente analisi di GENETELLI (2008).

<sup>53</sup> *Pietro Metastasio* (1882), in CARDUCCI (1889-1909, vol. XIX, 75-76). Già nel 1865, nel suo saggio *Giuseppe Mazzini*, il classicista e saggista inglese Frederic William Myers (1843-1901) citava l'ultimo e celebre verso – «Son Roma i fidi miei, Roma son io» – come un degno epitafio per il patriota genovese (MYERS [1883, 271]).

<sup>54</sup> CARDUCCI (1889-1909, vol. XIX, 83).

concessione dello statuto, quale ritornello gli venne imposto a furor di popolo? Appunto i due versi metastasiani: «Non sogno questa volta, / Non sogno libertà». Ricordando il celebre fatto, Carducci concludeva: «Ora, quando un poeta ha saputo mantenersi tanti anni fedele il cuore e la memoria d'un popolo, quel poeta è certamente il rappresentante d'una gran parte della fantasia nazionale»<sup>55</sup>. Il Risorgimento abbonda di entusiasmi letterari che paiono a noi paradossali: un Metastasio lirico-erotico tradotto senza difficoltà in inno eroico-patriottico non è meno sconcertante del motto che accompagnò i rivoluzionari del Quarantotto, «Con Manzoni in chiesa, con Leopardi sulle barricate». Passi per Manzoni in chiesa: ma Leopardi sulle barricate? Quale Leopardi? Il Leopardi, evidentemente, delle prime canzoni, da quella *All'Italia* al *Bruto minore*, cioè il Leopardi patriottico per i temi, ed eloquente – anch'egli nel senso classico – per lo stile. Questa fu, o fu anche, la classicità italiana fra Sette e Ottocento: certo molto diversa da quella che spesso ci si figurò negli anni successivi<sup>56</sup>. E non solo per il mutare del modo in cui si esprime il sentimento dell'eroico. «Noi dell'ottocento», è ancora Carducci che scrive a proposito di Metastasio, «passati nella materia del cuore per tante burrasche d'estate, dal Lamartine per il Balzac al De Musset, e dal Goethe per il Byron all'Heine, dobbiamo pur farci una ragione che i settecentisti aveano bene il diritto di confezionare il *caro cuore*, come Omero lo intitola, secondo il loro gusto»<sup>57</sup>.

### 3. Teoria e prassi

La questione del rapporto tra dramma metastasiano e tragedia, impostata tradizionalmente come dibattito intorno alla gerarchia dei generi e alla loro maggiore o minore permeabilità, presenta anche altri risvolti, di cui si toccherà brevemente qui.

Donde venisse a Metastasio l'interesse per la letteratura drammatica antica è notissimo ed è presto detto: dal maestro Gian Vincenzo Gravina. Questo illustre giureconsulto e critico, che nell'avviare il giovane e promettente allievo agli studi e alla carriera letteraria gli fu mentore e quasi secondo padre (al punto di mutargli l'originale cognome Trapassi, grecizzandolo, in Metastasio), gli trasmise al tempo stesso quelle profonde esigenze di “riforma” della scena tragica italiana che da più parti, nei primi decenni del secolo decimottavo, veniva invocata con urgenza. Di questa riforma si tende

<sup>55</sup> Nella Prefazione a *Poeti erotici del secolo XVIII* (1868), in CARDUCCI (1889-1909, vol. XIX, 17; ripreso nel più tardo saggio *Pietro Metastasio* [*ibid.* 92-93]). Cf. anche la prefazione alla seconda edizione (1879) delle poesie di Gabriele Rossetti (*ibid.* vol. II, 398-99; nella prima del 1861 l'anacreontica *Di sacro genio arcano* non è ricordata).

<sup>56</sup> Devo a Roberto Tisconi il chiarimento di quel motto per molti versi sorprendente. Su uno splendido giudizio di Paul Hazard sul valore politico dell'eloquenza italiana («Mais il ya des momens dans la vie des peuples où la rhétorique n'est pas inutile; c'est quand elle les entraîne vers un idéal qu'il est nécessaire de peindre comme très proche et très beau», in HAZARD [1910, 347]), riferito a Pietro Giordani, cf. BOTTA (2000, 312).

<sup>57</sup> CARDUCCI (1889-1909, vol. XIX, 16).



spesso a dare, specie nella manualistica, un'idea un po' troppo angusta: si insiste infatti sull'imitazione pedissequa degli antichi e sugli aspetti normativi che ne sarebbero derivati, fra i quali il rispetto ossessivo delle unità<sup>58</sup>. Più di rado si accenna invece al primo e fondamentale motivo del perché si desiderasse tanto un ritorno al teatro classico; e tale motivo risiede nella volontà di restituire al dramma moderno le qualità specifiche del genere rappresentativo. Nel secolo precedente si era scivolati, secondo Gravina, nel "narrativo" a danno del "rappresentativo", e nel biografismo a danno della puntuale caratterizzazione. «[P]er ostentare l'ingegno», scriveva egli contro i tardi epigoni di quel gusto, «perdono il giudizio ed ordiscono più labirinti che tragedie: rappresentando ancora stolidamente l'intera vita d'un personaggio e 'l corso d'un secolo»; e poche pagine prima aveva aforisticamente sentenziato: «Imperoché si narra per rappresentare, non si rappresenta per narrare»<sup>59</sup>. Che Gravina non fosse poi in grado di tradurre in efficace prassi teatrale questa come altre sue ugualmente condivisibili dichiarazioni d'intenti, è naturalmente tutt'altra questione: le carenze sue di drammaturgo sono ben note, con quelle sue cinque tragedie di argomento romano che mossero Carducci a definirlo «il più disgraziato verseggiatore italiano», e che qualche imbarazzo dovettero procurare anche al devoto allievo<sup>60</sup>. Ma per intendere come quest'ultimo avesse bene appreso la parte viva della lezione del maestro, sarà sufficiente leggere una lettera del 1735, nella quale egli risponde con impazienza ad alcuni suggerimenti – non precisamente peregrini – che il fratello Leopoldo aveva ingenuamente creduto di potergli offrire circa possibili soggetti teatrali:

Che mi dite mai, accennandomi: io ci ho *Silla*, io ci ho *Cesare*, io ci ho *Pompeo*?  
 Gran mercé del regalo: questi ce li ho ancor io, e gli ha ognuno che sappia leggere.  
 Bisogna dirmi: nella vita di Silla mi pare che si potrebbe rappresentare la tale azione, perché interessa per tal motivo; perché dà luogo a tali episodi; perché sorprende per tal ragione. Io ci ho il *Silla*! oh bontà di Dio! E che vorreste voi? che io ne scrivessi la vita? Non mi mancherebbe altro!<sup>61</sup>

Il Gravina ha anche pagine eccellenti sul rischio di cedere alle lusinghe dell'"inaspettato", cioè di certa drammaturgia ad effetto tipica del secolo precedente, e sulla necessità invece di costruire la vicenda "dal di dentro", cioè dall'intimo nucleo

<sup>58</sup> Ma si veda l'importante MATTIODA (1994).

<sup>59</sup> In *Della tragedia libro uno* (in GRAVINA [1973, risp. 515 e 509]).

<sup>60</sup> CARDUCCI (1889-1909, vol. XIX, 13). Le cinque tragedie italiane del Gravina (*Palamede, Andromeda, Appio Claudio, Papiniano, Servio Tullio*), di intento prevalentemente didascalico, furono pubblicate in volume a Napoli nel 1712 (GRAVINA [1712]). Cf. inoltre METASTASIO (1943-1954, vol. III, 14), dove l'accenno all'opportunità di impiegare le mutazioni di scena, specie per «chi voglia comporre per il teatro presente e non per la sola sua gloria», suona, nel contesto allargato, come un'allusione coperta all'insuccesso del Gravina drammaturgo. Si veda anche, a questo proposito, la nota n. 69.

<sup>61</sup> Vienna, 25 giugno 1735, a Leopoldo Trapassi, in METASTASIO (1943-1954, vol. III, 128).

dell'azione, sull'esempio mirabile – ancora una volta – dell'*Edipo* sofocleo, sì da rendere la catastrofe il punto d'arrivo di una traiettoria necessaria e quasi inesorabile<sup>62</sup>. Per chi ricordi certe mirabili “progressioni” metastasiane – nella *Didone*, nel *Catone*, nell'*Olimpiade* (e molte altre se ne potrebbero citare) – vi riconoscerà facilmente la geniale applicazione del principio del maestro. Con un vantaggio: Metastasio aveva dalla sua l'esperienza diretta della messinscena, per cui, dalla propria specola di autore-regista, non avrebbe mai potuto concepire un efficace sviluppo “dal di dentro” come una pura distillazione *in vitro* di principi assoluti, senza prevederne un adeguato riscontro nell'effetto esercitato sul pubblico. Qui giova riportare una sua acuta osservazione, affidata a una lettera a Calzabigi del 1747, in merito al libretto di una “festa teatrale” (*Il sogno d'Olimpia*, Napoli 1747) che quest'ultimo aveva sottoposto al suo giudizio. Pur lodando il tutto, Metastasio osservava significativamente che «la condotta è semplice e naturale, ma forse più del bisogno»: per cui, narrando Calzabigi con «ordinato e cronologico racconto» i fatti d'Alessandro, rischiava di vedersi addossare «l'antica taccia di Lucano», di essere cioè più storico che poeta. Ma non era comunque questa la conseguenza peggiore causata dalla «soverchia naturalezza» e dall'«omissione d'artificio»:

Quando destramente non si propone alcun oggetto principale che stimoli, che sospenda, che determini la curiosità dello spettatore, non teme questi, non ispera, non desidera cosa alcuna; sempre è dissipata e vagante e non mai riunita la sua attenzione, onde facilmente si stanca siccome per l'ordinario avviene a chiunque innoltrato in incognito viaggio non sa né quando né dove possa sperar di fermarsi.

Quel che in primo luogo bisognava ispirare, nello spettatore, era «la necessaria inquieta sospensione»<sup>63</sup>: mirabile formulazione del congegno drammatico definito attraverso i suoi obiettivi specificamente psicologici. Quella sospensione doveva essere intesa a «rimuovere l'animo dell'uditore dalla naturale sua tranquillità», come ancora spiega Metastasio in una lettera di qualche mese precedente ad altro destinatario, ma dedicata al medesimo problema:

Vi confesso dunque liberamente che avrei desiderato maggior moto in tutta l'opera vostra, o, per ispiegarmi più acconciamente, meglio stabiliti i principii di que' moti che vi siete proposto d'introdurvi. Non possono prendere gli spettatori tutta la parte che voi vorreste nelle agitazioni delle persone rappresentate, perché non le avete per tempo rese loro odiose o care abbastanza. Se non rinviamo dal bel principio l'animo dell'uditore dalla naturale sua tranquillità, non si rende egli mai più abile a

<sup>62</sup> Cf. il capitolo XVI «Dell'inaspettato» in *Della tragedia libro uno* (GRAVINA [1973, 522]). Cf. anche i commenti di Metastasio ad Aristot. *Poet.* 9 nell'*Estratto* (METASTASIO [1943-1954, vol. II, 1049]).

<sup>63</sup> Vienna, 30 dicembre 1747, in METASTASIO (1943-1954, vol. III, 331-32).

seguitarci; anzi divien sempre più torbido e isvogliato sino alla nausea di quelle bellezze medesime che l'avrebbero, anzi che pur l'hanno altre volte dolcemente solleticato e sedotto<sup>64</sup>.

Queste osservazioni erano per l'appunto il frutto di un confronto diretto con il pubblico teatrale che durava ormai da più di vent'anni. E quanto importasse il «peso del voto popolare», Metastasio sapeva e apprezzava: come appare chiaro dal cap. XVII del suo *Estratto dell'Arte poetica di Aristotile*, dove egli sostiene che tale preoccupazione era intrinseca alla tradizione teatrale greca. E gli pareva assurdo che André Dacier potesse invece affermare, illustrando il medesimo passo aristotelico (*Poet.* 17.2, 1455a), che «non già per il popolo debbono essere scritte le tragedie, ma unicamente per quei pochi che sono illuminati della sua luce». E pure il suo e mio gran maestro Aristotile asserisce che si credeva a' suoi tempi il contrario, cioè «che per li dotti i poemi epici, e per gl'ignoranti i tragici si scrivessero»<sup>65</sup>. È questo il sintomo, per Metastasio, dell'elitario e un po' dubbio piacere di dirsi *contentus paucis lectoribus* – che, «con buona pace del [...] gran Venosino», gli pareva ben «misera consolazione»<sup>66</sup> –, e insieme della mentalità del grammatico che si sovrappone indebitamente a quella del drammaturgo<sup>67</sup>: una mentalità che tende a fare programmaticamente astrazione dagli aspetti fabrili del mestiere, con il rischio che un pezzo, ancorché scritto per la scena, alla scena non approdi in realtà mai, o se vi approda vi resista per assai breve tempo.

L'attenzione minuta alle difficoltà suscitate dalla messinscena dei drammi sollecitava in Metastasio un atteggiamento analogamente ambivalente nei confronti delle due istituzioni più caratteristiche – secondo l'idea prevalente dell'epoca – del teatro classico: il rispetto delle unità e la presenza del coro. Alle unità egli aderisce con scrupolo per un'intima esigenza di compattezza e concentrazione dell'azione, come bene illustrano certe osservazioni rivolte al fratello Leopoldo (ma ancor prima a se

<sup>64</sup> Vienna, 22 luglio 1747, a Giovanni Claudio Pasquini, in METASTASIO (1943-1954, vol. III, 312). Quanto Calzabigi ritenesse di questa lezione resta naturalmente materia di dibattito. È però singolare che Rousseau, nei *Fragments d'observations sur l'«Alceste» italien de M. le Chevalier Gluck* (del 1778, ma pubblicati postumi), imputasse recisamente al libretto calzabigiano difetti non dissimili da quelli amabilmente rilevati da Metastasio (ROUSSEAU [1825, spec. 297-98, 312]).

<sup>65</sup> METASTASIO (1943-1954, vol. II, 1088). Il rinvio è ad Aristot. *Poet.* 26.5, 1462a, del quale passo non è però rilevato il carattere di *occupatio*; il rinvio a Dacier, anch'esso invero un poco tendenzioso, è ai *Remarques* che accompagnano la traduzione francese della *Poetica*: «La Tragedie est une trompeuse; mais ce n'est pas comme M. Corneille l'a entendu, en trompant l'Auditeur, & en l'empêchant de s'apercevoir de son peu de justesse & de s'en dégoûter. Elle ne trompe de cette façon que le peuple, qui n'a d'ordinaire des yeux que pour le spectacle, & les femmes qui ne jugent presque toutes, des pieces, que par les sentimens & par la passion; mais elle ne trompe pas les gens un peu éclairés, pour lesquels seuls on peut dire aujourd'hui, que la Tragedie est faite» (DACIER [1733, 311]). Si noterà come questo passo, per i problemi che agita, richiami per contrasto la teoria psicologica degli affetti, che riveste un ruolo fondamentale nell'estetica metastasiana, nonché le osservazioni di Stendhal discusse prima.

<sup>66</sup> METASTASIO (1943-1954, vol. II, 1089).

<sup>67</sup> In effetti Dacier ripeteva un'opinione che era già del primo commentatore della *Poetica*, Francesco Robortello (1548).

stesso) in un lettera del 1735: «Bisogna trovare un'azione che impegni; che sia capace di soffrire il telaio; che sia una; che possa terminarsi in un luogo ed in un giorno solo [...]»<sup>68</sup>. Ma gli riusciva tuttavia sgradito il veder volgere le osservazioni e raccomandazioni di Aristotele e di Orazio in dogmi indiscutibili e immutabili. Di qui il suo disprezzo per le «metafisiche unità» che impongono di operare entro vincoli assurdamente angusti, e in particolare per la «sostituita unità di luogo», specie se interpretata – secondo la tradizione francese – in senso fortemente restrittivo, facendo cioè coincidere i limiti del luogo dell'azione con quelli fisici del palco stesso, e negando conseguentemente la liceità delle mutazioni di scena<sup>69</sup>.

«La materia merita che non si passi leggermente» scriveva in proposito nel 1754 a Calzabigi mentre questi preparava per le stampe la sua *Dissertazione*, «e particolarmente in Francia, dove al povero teatro (oltre al rischio che ha corso d'esser infamato ed oppresso dalla divota atrabile di *Port-Royal*) si è voluto addossare un rigorismo che non ha fondamento in alcun canone poetico d'antico maestro [...]»<sup>70</sup>. Nella “scheda” dedicata alle *Eumenidi* nelle *Osservazioni sul teatro greco*, circa il mutamento di luogo dei protagonisti si legge: «Al verso 235 Oreste comparisce nel tempio di Minerva in Atene, e le Furie dopo pochi versi ve lo raggiungono. Se questa non è mutazione di scena, qual altra lo sarà? Eppure Aristotile non si risente a tal sacrilegio. Buon per Eschilo, che sia nato tanti secoli dopo di lui M. d'Aubignac». Il sarcasmo non è risparmiato nemmeno a chi, come il gesuita Pierre Brumoy, cercava invece di lodare e giustificare e razionalmente spiegare ogni invenzione, anche la più stravagante, degli autori antichi. Ecco il commento finale al *Prometeo legato*: «Non rappresentando che un uomo inchiodato ad una rupe che riceve alcune visite, era difficile non conservare l'unità di luogo. Brumoy trova Eschilo mirabile per l'invenzione di questa unità»<sup>71</sup>. E come il rispetto ossequioso delle unità appariva a Metastasio un ostacolo all'evoluzione del teatro moderno, così anche il coro. Nell'accogliere la tesi aristotelica della sua natura arcaica (*Poet.* 4.13-16, 1449a), ne faceva un relitto dei primordi soppiantato da una sempre più sottile caratterizzazione: la quale, ben lungi dall'essersi esaurita con l'introduzione del terzo personaggio, non aveva in realtà mai cessato di progredire<sup>72</sup>. Il coro gli sembrava, insomma, un istituto di

<sup>68</sup> Vienna, 25 giugno 1735, a Leopoldo Trapassi, in METASTASIO (1943-1954, vol. III, 128).

<sup>69</sup> METASTASIO (1943-1954, vol. II, 1088). Si ricordi in proposito la lapidaria prescrizione di Boileau: «Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué» (*Art poétique*, III 38). Le mutazioni di scena sono da Metastasio rivendicate come necessarie già nella dedicatoria della tragedia giovanile *Giustino* (METASTASIO [1943-1954, vol. III, 128]). Per giustificare la strenua difesa della scena fissa da parte di Gravina, Metastasio usa espressioni e argomenti concilianti, ma palesemente ispirati da una reverente *pietas* per il maestro ormai scomparso: cf. METASTASIO [1943-1954, vol. II, 1025]), su cui si veda CARUSO (in corso di stampa).

<sup>70</sup> Frain, 15 ottobre 1754, in METASTASIO (1943-1954, vol. III, 856-57).

<sup>71</sup> Entrambe le citazioni sono tratte dalle *Osservazioni sul teatro greco* (in METASTASIO [1943-1954, vol. II, risp. 1123 e 1119]). Cf. soprattutto l'*Estratto*, V (in METASTASIO [1943-1954, vol. II, 996-1027]).

<sup>72</sup> METASTASIO (1943-1954, vol. II, 988-90; la citazione a p. 990).

scarsa efficacia drammatica; e in un momento di malumore giungerà a definirlo una «truppa di sfaccendati»<sup>73</sup>.

Interveniva per la definizione di entrambe le questioni anche una ragione tecnica, da rinvenirsi, in parte, nella particolare natura della scena italiana moderna raffrontata sia a quella antica, sia a quella francese. Nel suo compenetrarsi nello spirito antico, la tragedia francese si era votata a un ascetismo scenico che in Italia, per via delle esigenze tecniche sempre più complesse e sofisticate, sarebbe stato impensabile: non solo nel melodramma, dove il fasto e la grandiosità degli apparati richiedevano ampi spazi per il movimento di personaggi e di macchine, ma anche nella tragedia. L'angustia dei prosceni francesi è significativamente rammentata da Maffei nella replica a Voltaire come un impedimento serio, oggettivo, alla rappresentazione delle tragedie medesime; e di tale inadeguatezza, resa ancor più grave dall'abitudine di ospitare una parte degli spettatori sul proscenio, anche Voltaire si sarebbe lamentato, tre anni dopo, nella prefazione alla *Sémiramis*<sup>74</sup>. Questo aspetto, ben noto agli storici dello spettacolo, presenta risvolti di non poco conto, nonché per la rappresentazione, anche per la composizione dei testi<sup>75</sup>. Al medesimo aspetto si lega inoltre, per certi versi, la riconosciuta vivacità dell'azione nei drammi metastasiani, divenuta presto proverbiale. Non che ci si debba anacronisticamente immaginare interpretazioni di tipo naturalistico. Ma le mutazioni di scena (che Metastasio inseriva con relativa frequenza anche all'interno, e non solo al principio, degli atti), insieme con l'alto numero di "uscite" ed "entrate" dei vari personaggi, comportava necessariamente un dinamismo tale da rendere il melodramma un genere *strutturalmente* diverso dalla tragedia, antica o moderna che fosse. Come scriveva Arteaga, era un genere che rendeva necessario «troncar molte circostanze, passar in somma rapidamente da una situazione in un'altra», col fine di rendere «più brillante, e più viva l'azione» (361)<sup>76</sup>. Il che non era naturalmente ancor tutto, poiché tale rapidità richiedeva anche una non comune abilità nel fornire allo spettatore tutti gli elementi necessari a intendere la vicenda: di qui la lode di Arteaga alla *brevitas* metastasiana, da lui contrapposta al «sentenziare pedantesco» del suo connazionale Seneca<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> Estratto XVIII (in METASTASIO [1943-1954, vol. II, 1096-97]).

<sup>74</sup> I due passi risp. in MAFFEI (1988, 92) e VOLTAIRE (1949, 72).

<sup>75</sup> Basti qui rinviare a VIALE FERRERO (1987).

<sup>76</sup> Nel rivedere i propri drammi giovanili per l'edizione parigina del 1755, Metastasio tendeva significativamente a rimuovere, in primo luogo, «o qualche lentezza nell'azione, o qualche ozio ambizioso negli ornamenti, o qualche incertezza ne' caratteri, o qualche freddezza nella catastrofe, difetti che facilmente sfuggono all'inconsiderata gioventù» (Vienna, 9 marzo 1754, a Calzabigi, in METASTASIO [1943-1954, vol. III, 906]).

<sup>77</sup> ARTEAGA (1783-1788, vol. I, 350). Il confronto con Seneca, subito rincalzato da Arteaga con l'esempio di una celebre sentenza senecana ripresa da Metastasio (*ibid.* 351: *Artaserse*, III v, 17-18, da *Hipp.* 607), meriterebbe un lavoro a sé. Poiché se è vero che negli scritti di Metastasio (e di Gravina) il nome di Seneca ricorre infinitamente più di rado rispetto ai nomi degli autori greci, e se anche è vero che la tragedia "orrorosa", con la notevole eccezione di Antonio Conti, è in genere respinta dai poeti tragici settecenteschi (e *a fortiori* da quelli melodrammatici), nella prassi compositiva Seneca resta pur sempre

## 4. Dalla «hamartia» alla semeiotica delle passioni

È stato scritto che, per quanto ragionevoli e condivisibili, i pareri di Metastasio sulla *Poetica* di Aristotele e sul teatro antico non sono propriamente peregrini. Soprattutto le polemiche affidate all'*Estratto* possono suggerire l'impressione di strali lanciati contro bersagli non più attuali. L'*Estratto* dovrebbe allora essere letto come una specie di *Apologia pro vita (o pro arte) sua*, ovvero – per dirla in termini crociani – come un “contributo alla critica di se stesso”: cosa che Metastasio stesso sembra auspicare (ma quale ruolo avrà avuto in ciò il suo ben noto *understatement*?) nelle dichiarazioni preliminari al trattatello<sup>78</sup>. Certo nell'importante lavoro di Piero Weiss su Metastasio lettore di Aristotele, al quale ho appena fatto allusione, il poeta cesareo ci appare come un attardato senza speranza nella sua ostinazione a voler disputare di unità teatrali o di *decor* con un Dacier, un d'Aubignac, un Rapon, un Brumoy. Ora io non intendo certo fare di Metastasio quel che non fu mai, cioè un compiuto teorico della scena teatrale. Nemmeno però è lecito attendersi che egli, una volta indossata quella veste, non si confrontasse con i modelli all'epoca sua dominanti: perché non era concepibile, e anzi nemmeno immaginabile, disinteressarsi della Francia in pieno Settecento, e fosse pure – come di fatto era – la Francia di un secolo prima<sup>79</sup>. Weiss sembra a tratti giudicare del dibattito settecentesco secondo un'idea romantica o post-romantica di teatro, dominata da ideali estetici tutt'altri, e grossomodo identificabili con quelli del grande modello shakespeariano. Egli sottolinea bensì la sproporzione di un simile confronto («Shakespeare, nome che si cercherebbe invano nell'indice di tutte le opere di Metastasio»); ma, proprio in forza di tale dichiarazione *non petita*, è lecito chiedersi se non sia invece quello il modello su cui egli fonda, tutto sommato, il proprio giudizio<sup>80</sup>. Dovrebbe invece risultare chiaro che la poetica teatrale di Shakespeare non poteva vantare alcuna autorità nell'Europa del pieno Settecento, quando, per quei pochi che si potevano eventualmente interessare all'opera sua, il Bardo ancora era, conforme la nota formula manzoniana spogliata però dell'ironia, un barbaro non privo d'ingegno<sup>81</sup>. Certo

---

un modello cui attingere. Sul debito del melodramma verso la tradizione letteraria latina, comunque e prevedibilmente superiore rispetto a quello verso la tradizione greca, si veda il recente KETTERER (2003).

<sup>78</sup> METASTASIO (1943-1954, vol. II, 959-60). Cf. WEISS (1986), e WEISS (1982) per la versione inglese del medesimo articolo. Weiss però non rammenta che diverse pagine dell'*Estratto* erano state inserite, col benestare di Metastasio, nella *Dissertazione* di Calzabigi del 1755 (cf. CALZABIGI [1994, vol. I, XVII e 26-33], con il relativo commento di Anna Laura Bellina).

<sup>79</sup> Ciò anche in Inghilterra: basti leggere le considerazioni di Thomas Twining (figlio del celebre mercante di tè), eccellente traduttore e commentatore della *Poetica* aristotelica (su cui SANDYS [1903-1908, vol. II, 420-21]), il quale nel 1789 continuava imperterrita nel contraddittorio con Dacier e gli altri esegeti mentre lodava l'*Estratto* metastasiano, nel quale rinveniva «many ingenious and sagacious observations», nonché una discussione della unità condotta «in a very masterly and satisfactory way» (cito dalla seconda e postuma edizione: TWINING [1812, vol. I, 343]).

<sup>80</sup> Come anche mostra la parte conclusiva del suo contributo: WEISS (1986, 11-12).

<sup>81</sup> Per tutto, o quasi tutto, il Settecento vale quanto scritto a suo tempo da Carlo Dionisotti: «Il primo poeta nazionale fu, nell'età moderna, un inglese, Shakespeare, e tale fu per la insuperabile sproporzione

si può, anzi si deve, concedere a Weiss che la Vienna teresiana di Metastasio non producesse critica teatrale all'avanguardia (per cui viene spontaneo paragonarla, *mutatis mutandis*, alla Vienna d'inizio Novecento, alla *mediocritas* di quella *Kakanien* così bene descritta da Musil, dove «si sfoggiava il lusso, ma non in forme così raffinate come quelle francesi; e si praticava lo sport, ma non così freneticamente come gli Anglosassoni») <sup>82</sup>. La difficoltà principale resta sempre la medesima: cercare di capire quel che autori distanti da noi intendessero quando si pronunciavano su questioni che al tempo loro importavano molto, e che oggi importano assai meno.

A questo proposito vorrei ancora toccare un'ultima questione. I cinque punti che Antonio Planelli eleggeva nel 1772 a metro di confronto fra la tragedia e l'opera in musica (osservanza o meno dell'unità di luogo; «finimento tristo o lieto»; carattere del protagonista; numero degli atti; natura del verso tragico) sono stati tutti esaurientemente trattati da Maria Teresa Marcialis eccetto uno, quello relativo al carattere del protagonista <sup>83</sup>. Di per sé la questione si lega, o dovrebbe legarsi, al delicatissimo problema della *hamartia* (Aristot. *Poet.* 13.5, 1453a), discusso da Metastasio nella prima parte del cap. XIII dell'*Estratto*, ma di fatto eluso. Egli si limita infatti a riportare le perplessità di Corneille circa le dichiarazioni di Aristotele riguardo Edipo e Tieste archetipi dell'*homo tragicus* «mediocrementemente buono» (o cattivo), e la critica alle perplessità di Corneille da parte di Dacier: con un commento finale in cui dichiara di non intendere le sottili ragioni messe in campo da quest'ultimo, e di rimettersi pertanto, «fra dispareri così autorevoli e contraddittorii», alle «decisioni della esperienza» <sup>84</sup>.

Che per Metastasio il problema della *hamartia* non potesse più porsi come si era posto per la tragedia antica va da sé, e dipende in parte, per lui come per ogni altro autore di melodrammi, dall'universale imporsi, salvo rare eccezioni, della convenzione del lieto fine <sup>85</sup>. Né pare che egli avverta come rilevante il fraporsi dell'etica cristiana

fra il culto che gli veniva tributato in patria e il riconoscimento a denti stretti che gli era riserbato altrove: onde la qualifica nazionale, che ancora era una limitazione, d'un poeta che non poteva, come altri della sua stessa nazione, Milton, Pope, imporsi all'universale» (DIONISOTTI [1967, 255]). Ciò non significa che Metastasio non fosse informato, sia pure attraverso traduzioni come egli stesso ci avverte, «dei progressi del teatro fra quella nazione» (Vienna, 16 febbraio 1754, a Calzabigi, in METASTASIO [1943-1954, vol. III, 899]). Per Voltaire l'età di Shakespeare e di Lope de Vega fu un'età barbara, che ancora ignorava le «sages règles du théâtre» (VOLTAIRE [1736, v], VOLTAIRE [2001, 263]; cf. anche la diciottesima delle *Lettres philosophiques* [1734], «Sur la tragédie», in VOLTAIRE [1924, vol. II, 79-102]). Il medesimo pensiero, espresso con tono faceto, ritorna negli scampoli di conversazione volteriana registrati nei diari di viaggio di James Boswell: «BOSWELL. I'll tell you why we admire Shakespeare. VOLTAIRE. Because you have no taste. BOSWELL. But, Sir... VOLTAIRE. *Et penitus toto divisos orbe Britannos* – all Europe is against you. So you are wrong» (BOSWELL [1953, 291]).

<sup>82</sup> R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cap. 8 («Kakanien»): «Man entfaltet Luxus; aber beileibe nicht so überfeinert wie die Franzosen. Man trieb Sport; aber nicht so närrisch wie die Angelsachsen».

<sup>83</sup> PLANELLI (1981), MARCIALIS (1985, 229).

<sup>84</sup> METASTASIO (1943-1954, vol. II, 1070-72). Sulla questione è fondamentale MATTIODA (1994, cap. III «Colpa e carattere»).

<sup>85</sup> Nell'*opus* metastasiano spiccano a questo riguardo tre notevoli eccezioni: la *Didone*, il *Catone in Utica* (con la morte in scena del protagonista) e l'*Attilio Regolo*. Le critiche mosse al *Catone* indussero il poeta

tra sé e il testo aristotelico, cosa che era invece parsa decisiva a Corneille e ad altri (fra gli Italiani in particolare al Conti e al Calepio)<sup>86</sup>. Certo egli è ben consapevole, non fosse che per l'esigenza di varietà nella caratterizzazione, del dover ritrarre non tanto monoliti quanto esseri umani («Qual uomo è sempre ragionevole e considerato? Qual uomo è sempre trasportato e violento?»)<sup>87</sup>. Ma si aggiunge per lui un elemento ulteriore, che sembra potersi ricavare congiuntamente dall'*Estratto dell'Arte poetica di Aristotile*, dalla prassi teatrale e dai commenti reperibili nell'epistolario. Come già s'intende dalla citata lettera al fratello Leopoldo – dal passo in cui Metastasio mostra di non sapere che farsi di un soggetto che metta semplicemente in scena un Silla, o un Cesare, o un Pompeo –, è evidente che la natura intima del personaggio quale ci è restituito dalla storia o dalla biografia gli è, tutto sommato, indifferente. Esso può solo diventare un “buon personaggio” a condizione che qualcosa di specifico smuova, stimoli, solleciti il suo animo e le sue azioni, e mostri i segni del suo disagio al pubblico, il quale deve a sua volta esserne commosso. Ora le ragioni del disagio dei protagonisti metastasiani non sono mai avvolte nel mistero, perché sono i sintomi del disagio stesso, e soprattutto le sue conseguenze, che interessano Metastasio e il suo pubblico. Interessano cioè in primo luogo *gli effetti*, non le cause. Metastasio pratica, per così dire, una forma di semeiotica, e propone al suo pubblico una sintomologia ricavata dalle risultanti dei moti dell'animo dei suoi personaggi<sup>88</sup>. Questa pone in luce, volta a volta, un “caso” diverso: che può essere lo strenuo dominio esercitato su di sé per non tradire la simulazione (*Siroe*); o la dignità orgogliosa di un ospite accolto dal nemico, riconoscente ma non perciò disposto a tradire la patria che pure l'aveva scacciato (*Temistocle*); o ancora la sublime saldezza di chi va consapevolmente incontro al sacrificio (*Attilio Regolo*); e così via. Verrebbe da dire che vi è qualcosa di meccanico – o meglio – di meccanicistico nella psicologia drammatica metastasiana, senza naturalmente conferire alcun significato negativo al termine. A un dato impulso corrisponde sempre un moto; o se si vogliono usare le parole programmatiche dell'autore delle *Passions de l'âme*: «[...] ce qui est passion au regard d'un sujet est toujours action à quelque autre égard»<sup>89</sup>. In Metastasio “passione” ritiene ancora parte

---

a proporre anche un finale alternativo, con la morte narrata da Marzia.

<sup>86</sup> Le posizioni di Corneille sono riassunte in DACIER (1733, 200-205); su Conti e sull'intera questione cf. MATTIODA (1994, 166-77). Cf. anche CALEPIO (1732, 9-15), dove si rinviene un tentativo di chiarimento delle reali responsabilità di Edipo in rapporto all'etica degli antichi: «secondo l'antica superstizione insinuavasi l'orror delle vere colpe anche per le gravi conseguenze de' misfatti involontarj; perché si credeva, che contaminassero: però l'oracolo presagì, che la tranquillità di Tebe dipendeva dalla partenza d'Edippo» (*ibid.* 12). Cf. anche CALEPIO (1964, 136-37).

<sup>87</sup> Vienna, 10 giugno 1747, a Giuseppe Bettinelli (in METASTASIO [1943-1954, vol. III, 306-7]), a proposito del personaggio di Creusa nel *Demofonte* (Vienna 1733).

<sup>88</sup> Di semeiotica nel medesimo senso parla anche GRONDA (1984, 38).

<sup>89</sup> DESCARTES (1988, 23). Sull'importanza dell'estetica (nel senso antico) e della psicologia cartesiana, cui Metastasio ebbe accesso già da giovanissimo alla scuola di Gregorio Caloprese, cf. GRONDA (1984); GIARRIZZO (1985); LOMONACO (2001), e i saggi raccolti in VALENTE (2001); sul Caloprese anche SYSKA-LAMPARSKA (2006).



del suo significato etimologico: è di fatto, nel senso proprio cartesiano, un ‘patire’ un’azione. La passione può avere, e in genere ha, un effetto nell’intimo del personaggio, ma la sua origine è sempre individuata in un impulso esterno<sup>90</sup>. È come se Metastasio avesse trasferito il disagio dall’interno all’esterno della natura umana. Tramutato così in sollecitazione meccanicistica, il “difetto” aristotelico, da persistente e insanabile che era o sembrava essere nel personaggio della tragedia classica, diventa nel melodramma qualcosa di transitorio: non è che un turbamento passeggero, che non può e anzi non deve (pur con qualche eccezione), precludere il tradizionale lieto fine<sup>91</sup>.

Se si volesse sviluppare oltre la riflessione, ci si potrebbe ancora chiedere se tale processo di “meccanicizzazione” non presenti qualche rapporto con quell’evidente diminuzione della statura tragica dell’eroe (o dell’eroina) così ben ravvisabile nel teatro settecentesco: non solo nel caso ovvio di Lessing, ma anche, per altri versi, in Maffei, e crederei anche – appunto – in Metastasio<sup>92</sup>. Anche per questo Aristotele poteva ancora riuscire un maestro efficace. Perché Metastasio sapeva bene che nella *Poetica* (6.12-21, 1450a-b) le ragioni del soggetto prevalgono su quelle della caratterizzazione, e così citava approvando: «Può (dic’egli [*scil.* Aristotele]) formarsi una tragedia senza caratteri: ma non è possibile il formarla senza soggetto»<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> Su tale complessa questione si veda il classico contributo di Erich Auerbach, *Passio als Leidenschaft* (AUERBACH [1967]), e vari altri contributi recenti (CONTARINI [1997], LUCIANI [1999]). Sul doppio valore semantico di *passione* cf. anche METASTASIO (1943-1954, II, 1030).

<sup>91</sup> Sulla legittimità del lieto fine in relazione ai commenti aristotelici su Euripide (*Poet.* 13.8-10, 1453a) cf. METASTASIO (1943-1954, vol. II, 1072). Sul rapporto fra “interno” ed “esterno”, che in Metastasio appare in certo qual modo rovesciato rispetto alla tragedia classica, cf. JOLY (1990, 24).

<sup>92</sup> La tesi, formulata per Maffei da SENARDI (1982, 81-117), sembra risalire a certe reazioni settecentesche – esemplare, fra le altre, quella di Voltaire – che individuavano nella *Merope* un *plaisir des larmes* ignoto alla tradizione tragica propriamente detta: «J’avoué que votre sujet me paraît beaucoup plus intéressant & plus tragique que celui d’Athalie; & si notre admirable Racine a mis plus d’art, de Poësie & de grandeur dans son chef-d’œuvre, je ne doute pas que le vôtre n’ait fait couler beaucoup plus de larmes» (MAFFEI [1745, 148]).

<sup>93</sup> METASTASIO (1943-1954, vol. II, 1028). Ma tutto il capitolo VI dell’*Estratto*, dove si commenta *Poet.* 6, è esemplare a questo riguardo.

## riferimenti bibliografici

ACCORSI 2001

M.G. Accorsi, *Teoria, poetica, morfologia del dramma metastasiano*, in SALA DI FELICE – CAIRA LUMETTI (2001, 21-46).

ALGAROTTI 1963

F. Algarotti, *Saggi*, ed. G. Da Pozzo, Bari.

ARTEAGA 1783-1788

S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna.

AUERBACH 1967

E. Auerbach, *Passio als Leidenschaft*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern u. München, 161-75.

BARETTI 1931

G. Baretti, *Prefazioni e polemiche*, ed. L. Piccioni, Bari.

BELLINA 1998

A.L. Bellina, *Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in A.L. Bellina – C. Caruso, *Oltre il barocco: la fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, V, *Il Settecento*, Roma, 274-302 (§§ 10-16).

BELLINA 2001

A.L. Bellina, *Da Leopoldo I a Leopoldo II. In margine alla Clemenza di Tito*, in SALA DI FELICE – CAIRA LUMETTI (2001, 493-509).

BENISCELLI 2000

A. Beniscelli, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova.

BENISCELLI 2001

A. Beniscelli, *Luci della pastorale e ombre della tragedia nel trittico viennese: Demetrio, Olimpiade, Demofonte*, in SALA DI FELICE – CAIRA LUMETTI (2001, 233-65).

BERTANA 1905

E. Bertana, *La tragedia*, Milano s.d. [ma 1905].

BETTINELLI 1930

S. Bettinelli, *Lettere virgiliane e inglesi e altri scritti critici*, ed. V.E. Alfieri, Bari.

BIBLIOTHEQUE VOLTAIRE 1961

*Bibliothèque de Voltaire. Catalogue des livres*, Mosca-Leningrad.

BOILEAU 1961

N. Boileau[-Despréaux], *Œuvres*, ed. G. Mongrédien, Paris.

BOSWELL 1953

J. Boswell, *Boswell on the Grand Tour: Germany and Switzerland 1764*, ed. F.A. Pottle, London.

BOTTA 2000

I. Botta, *Il Panegirico a Napoleone di Pietro Giordani fra tradizione letteraria e impegno civile*, in R. Tissoni (a cura di), *Giordani Leopardi 1998*, Convegno nazionale di studi, Piacenza, Palazzo Farnese, 2-4 aprile 1998, Piacenza, 287-312.

BOUVY 1970

E. Bouvy, *Voltaire e l'Italie*, Genève (rist. an. dell'ed. Paris 1898).

DE BROSSES 1869

Ch. de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, 2 voll.

CALCATERRA 1920

C. Calcaterra, *Storia della poesia frugoniana*, Genova.

CALEPIO 1732

P. de' Conti di Calepio, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, Zurigo.

CALEPIO 1964

P. Calepio, *Lettere a J.J. Bodmer*, ed. R. Boldini, Bologna.

CALZABIGI 1994

R. Calzabigi, *Scritti teatrali e letterari*, ed. A.L. Bellina, Roma, 2 voll.

CARDUCCI 1889-1909

G. Carducci, *Opere*, Bologna, 20 voll.

CARUSO in corso di stampa

C. Caruso, *Itinerari fantastici di un letterato sedentario: i melodrammi di Pietro Metastasio*, in L. Bertolini – A. Cipollone (a cura di), *Il viaggio e le arti: il contesto italiano*, Alessandria.

CHEGAI 1998

A. Chegai, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze.

CONTARINI 1997

S. Contarini, *“Il mistero della macchina sensibile”*: teorie delle passioni da Descartes a Alfieri, Pisa.

CORRESPONDANCE LITTERAIRE 1877-1882

*Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc.*, ed. M. Tourneux, Paris, 2 voll.

CROCE 1943

B. Croce, *Poesia antica e moderna. Interpretazioni* (Bari 1940), Bari.

CROCE 1949

B. Croce, *La letteratura italiana del Settecento. Note critiche*, Bari.

CROCE 1969

B. Croce, *La poesia* (Bari 1936), Bari.

DA POZZO 2001

G. Da Pozzo, *I giudizi di Voltaire su Metastasio e sulla "tragédie-opera"*, in SALA DI FELICE – CAIRA LUMETTI (2001, 677-96).

DACIER 1733

A. Dacier, *La Poétique d'Aristote, contenant les Règles les plus exactes pour juger du Poëme Héroïque, & des Pieces de Théâtre, la Tragedie & la Comedie. Traduite en françois, avec des Remarques Critiques sur tout l'Ouvrage par Mr. Dacier. Nouvelle Edition*, Amsterdam (Amsterdam 1692).

DE SANCTIS 1989

F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, ed. G. Contini, Milano.

DESCARTES 1988

R. Descartes, *Les passion de l'âme*, Paris.

DI BENEDETTO 1994

R. Di Benedetto, *Sul lessico di Metastasio. "Magistrale", "popolare" e altre categorie estetiche*, in F. Nicolodi – P. Trovato (a cura di), *Le parole della musica. 1. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, 169-76.

DIONISOTTI 1967

C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, 255-303.

FERRONI 2001

G. Ferroni, *Rousseau e Metastasio*, in SALA DI FELICE – CAIRA LUMETTI (2001, 825-40).

FOLENA 1983

G. Folena, *L'italiano in Europa*, Torino.

GENETELLI 2008

Ch. Genetelli, *Giosuè Carducci, A Pietro Metastasio, 14* (Rime di San Miniato), in C. Caruso – W. Spaggiari (a cura di), *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, Roma, 493-501.

GIARRIZZO 1985

G. Giarrizzo, *L'ideologia di Metastasio tra cartesianesimo e illuminismo*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Roma, Accademia dei Lincei, 25-27 maggio 1983)*, Roma, 43-77.

GOLDIN FOLENA 2001

D. Goldin Folena, *Le «tragiche miniature» di Metastasio: poesia e dramma nei recitativi metastasiani*, in SALA DI FELICE – CAIRA LUMETTI (2001, 47-72).

GRAVINA 1712

G.V. Gravina, *Tragedie cinque*, Napoli.

GRAVINA 1973

G.V. Gravina, *Scritti critici e teorici*, ed. A. Quondam, Bari.

GRONDA 1984

G. Gronda, *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pisa.

HAZARD 1910

P. Hazard, *La Révolution française et les lettres italiennes (1789-1815)*, Paris.

JOLY 1990

J. Joly, *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze.

KETTERER 2003

R.C. Ketterer, *Why Early Opera is Roman and not Greek*, «Cambridge Opera Journal» XV 1-14.

LAVEZZI 2008

G. Lavezzi, *La «Scuola di gentilezza» di Pietro Metastasio*, in Ead., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale*, Firenze, 11-42.

LESSING 1769

G.E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, [s.d.e.].

LOMONACO 2001

F. Lomonaco, *Tra «Ragion poetica» e vita civile: Metastasio discepolo di Gravina e Caloprese*, in M. Valente (a cura di), *Legge, Poesia e Mito. Giannone, Metastasio e Vico fra «tradizione» e «trasgressione» nella Napoli degli anni Venti del Settecento*. Atti del Convegno internazionale di studi, Napoli, 3-5 marzo 1998, Roma, 165-202.

LUCIANI 1999

P. Luciani, *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa.

MAEDER 1993

C. Maeder, *Metastasio, l'Olimpiade e l'opera del Settecento*, Bologna.

MAFFEI 1745

S. Maffei, *La Merope. Tragedia. Con le Annotazioni dell'Autore, e con la sua Risposta alla Lettera del Sig. di Voltaire*, Verona.

MAFFEI 1955

S. Maffei, *Epistolario, 1700-1755*, ed. C. Garibotto, Milano, 2 voll.

MAFFEI 1988

S. Maffei, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, ed. L. Sannia Nowé, Modena.

MARCIALIS 1985

M.T. Marcialis, *Il melodramma o le trasgressioni della tragedia*, in E. Sala Di Felice – L. Sannia Nowé (a cura di), *Metastasio e il melodramma. Atti del Seminario di Studi, Cagliari, 29-30 ottobre 1982*, Padova, 225-46.

MATTEI 1774

S. Mattei, *Nuovo sistema d'interpentrare i tragici greci, con la traduzione di certi squarci di recitativi, di arie, e di duetti di Euripide*, in appendice a *Saggio di poesie latine, ed italiane*, II, Napoli, 161-279.

MATTIODA 1994

E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena.

MELLACE 2007

R. Mellace, *L'autunno del Metastasio: gli ultimi drammi per musica di Johann Adolph Hasse*, Firenze.

METASTASIO 1943-1954

P. Metastasio, *Tutte le opere*, Milano, 5 voll.

METASTASIO 2002-2004

P. Metastasio, *Drammi per musica*, ed. A.L. Bellina, Venezia, 3 voll. (I. *Il periodo italiano 1724-1730*; II. *Il regno di Carlo VI, 1730-1740*; III. *L'età teresiana, 1740-1771*).

METASTASIO 2003

P. Metastasio, *Drammi per musica*. Edizione elettronica a cura di Anna Laura Bellina e Luigi Tessarolo, con la collaborazione di Enrica Bojan, Luciana Grappeggia, Sandra Marin, Anna Vencato, Venezia (CD-Rom allegato a Metastasio 2002-2004; testi anche

disponibili on-line: <http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/index.jsp>).

METASTASIO LINCEI 1985

*Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Roma, Accademia dei Lincei, 25-27 maggio 1983)*, Roma.

MURARO 1986

M.T. Muraro (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze.

MYERS 1883

W.F. Myers, *Giuseppe Mazzini*, in Id., *Essays, Classical and Modern*, London, 227-95.

PLANELLI 1981

A. Planelli, *Dell'opera in musica (Napoli 1772)*, ed. F. Degrada, Milano.

ROBERTSON 1918

J.G. Robertson, *Lessing, Maffei and Calepio*, «Modern Language Review» XIII 482-86.

ROLLI 1993

P. Rolli, *Libretti per musica*, a cura di C. Caruso, Milano.

ROUSSEAU 1768

J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris.

ROUSSEAU 1825

J.-J. Rousseau, *Fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck*, in Id., *Œuvres complètes. Écrits sur la musique*, ed. P.R. Auguis, Paris, 296-322.

RUSSO 1943

L. Russo, *Metastasio*, III, Bari (Bari 1915).

SALA DI FELICE 1998

E. Sala Di Felice, *I Dialoghi d'amore: conversazioni di fine secolo*, in I. Crotti – R. Ricorda (a cura di), *Saverio Bettinelli. Un gesuita alla scuola del mondo*, Roma, 165-91.

SALA DI FELICE 2001

E. Sala Di Felice, *Osservazioni sulla meccanica drammaturgia di Metastasio*, in SALA DI FELICE – CAIRA LUMETTI (2001, 127-59).

SALA DI FELICE – SANNIA NOWÉ 1985

E. Sala Di Felice – L. Sannia Nowé (a cura di), *Metastasio e il melodramma. Atti del Seminario di Studi*, Cagliari, 29-30 ottobre 1982, Padova.

SALA DI FELICE – CAIRA LUMETTI 2001

E. Sala Di Felice – R.M. 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.

SANDYS 1903-1908

J.E. Sandys, *A History of Classical Scholarship from the Sixth Century B. C. to the End of the Middle Ages*, Cambridge, 3 voll.

SENARDI 1982

F. Senardi, *Tre studi sul teatro tragico italiano tra manierismo ed età dell'Arcadia*, Trieste.

SOZZI 2007a

L. Sozzi, *Da Metastasio a Leopardi. Armonie e dissonanze letterarie italo-francesi*, Firenze.

SOZZI 2007b

L. Sozzi, "Notre divin *Métastase*", in L. Sozzi, *Da Metastasio a Leopardi. Armonie e dissonanze letterarie italo-francesi*, Firenze, 1-21 (già in METASTASIO LINCEI [1985, 301-20]).

SOZZI 2007c

L. Sozzi, *Nostalgia di trasparenza*, in L. Sozzi, *Da Metastasio a Leopardi. Armonie e dissonanze letterarie italo-francesi*, Firenze, 23-48.

STENDHAL 1967-1973

Stendhal, *Œuvres complètes*, edd. V. Del Litto et E. Abravanel, Genève, 50 voll.

STROHM 1979

R. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven.

SYSKA-LAMPARSKA 2006

R.A. Syska-Lamparska, *Letteratura e scienza: Gregorio Caloprese teorico e critico della letteratura*, Napoli.

TATTI 2001

M. Tatti, *La romanità rivisitata dei melodrammi di Metastasio*, in SALA DI FELICE – CAIRA LUMETTI (2001, 267-30).

TISSONI 1993

R. Tisconi, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova.

TWINING 1812

T. Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry, Translated: With Notes on the Translation, and on the Original; and Two Dissertations, on Poetical, and Musical, Imitation. By Thomas Twining, M.A. The Second Edition, in Two Volumes, by Daniel Twining, M.A.*, London, 2 voll.



## VALENTE 2001

M. Valente (a cura di), *Legge, poesia e mito. Giannone Metastasio e Vico: fra tradizione e trasgressione nella Napoli degli anni Venti del Settecento*, Roma.

## VENTURI 1976

F. Venturi, «Parma e l'Europa», in *Settecento riformatore. II. La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti, 1758-1774*, Torino, 214-36.

## VIALE FERRERO 1987

M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in L. Bianconi – G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, V (1987), Torino, 6 voll. (3 soli pubblicati), 1-122.

## VOLTAIRE 1736

Voltaire, *L'Œdipe [...] Nouvelle edition de l'Édition de 1730. Avec la Préface dans laquelle on combat les sentimens de M. de la Motte, sur la Poësie. Revu & corrigé*, Paris.

## VOLTAIRE 1750

Voltaire, *La tragédie de Sémiramis*, Paris.

## VOLTAIRE 1924

Voltaire, *Lettres philosophiques*, ed. G. Lanson, Paris, 2 voll.

## VOLTAIRE 1949

Voltaire, *Dissertations sur le théâtre*, Heidelberg.

## VOLTAIRE 1968-1977

Voltaire, *Correspondence and related documents*, ed. Th. Besterman, Genève-Banbury, 51 voll.

## VOLTAIRE 2001

Voltaire, *Les Œuvres complètes. 1721-1722*, IA, Oxford.

## WEISS 1982

P. Weiss, *Metastasio, Aristotle, and the Opera seria*, «The Journal of Musicology» I 385-94.

## WEISS 1986

P. Weiss, *Metastasio e Aristotele*, in MURARO 1986, 1-12, versione italiana di WEISS (1982).

## YOUNG 1805

M.J. Young, *Voltaireiana. In Four Volumes. Selected and Translated from the French by Mary Julia Young*, London, 4 voll.

ZELLER 1997

R. Zeller, *Die Rezeption des antiken Dramas im 18. Jahrhundert: Das Beispiel der Merope (Maffei, Voltaire, Lessing)*, in H. Flashar (Hrsg.), *Tragödie, Idee und Transformation*, Berlin, 142-60.