

# Incroci europei nell'epistolario di Metastasio

a cura di

Luca Beltrami, Matteo Navone, Duccio Tongiorgi

*LED* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto



# Palinsesti

Studi e Testi di Letteratura Italiana

---

## DIREZIONE

William Spaggiari (*Milano*)

## COMITATO SCIENTIFICO

Franco Arato (*Torino*), Alberto Cadioli (*Milano*),  
Angelo Colombo (*Besançon*), Fabio Danelon (*Verona*),  
Francesca Fedi (*Pisa*), Enrico Garavelli (*Helsinki*),  
Christian Genetelli (*Friburgo*), Gino Ruozi (*Bologna*),  
Anna Maria Salvadè (*Milano*), Francesca Savoia (*Pittsburg*),  
Francesco Spera (*Milano*), Roberta Turchi (*Firenze*)

---

I volumi accolti nella Collana  
sono sottoposti a procedura di revisione e valutazione (*peer review*).

ISSN 2283-6861  
ISBN 978-88-7916-936-3  
Copyright 2020

*LED* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano  
Catalogo: [www.lededizioni.com](http://www.lededizioni.com)

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione  
con qualsiasi mezzo analogico o digitale  
(comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati)  
e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale  
sono riservati per tutti i paesi.

---

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15%  
di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68,  
commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale  
o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica  
autorizzazione rilasciata da:

AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano  
E-mail [segreteria@aidro.org](mailto:segreteria@aidro.org) <<mailto:segreteria@aidro.org>>  
sito web [www.aidro.org](http://www.aidro.org) <<http://www.aidro.org/>>

---

Il volume è pubblicato con il contributo  
del DIRAAS (Università degli Studi di Genova) e  
del MIUR (PRIN 2017: *La costruzione delle reti europee nel 'lungo' Settecento:  
figure della diplomazia e comunicazione letteraria*)

*In copertina:*

Carlo Maria Viganoni, *Monsignor Angelo Mai* (1822),  
part. (il palinsesto vaticano del *De re publica* di Cicerone).  
Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese.

C.D.J. Eisen - D. Sornique, *Ritratto di Metastasio*, acquaforte (part.),  
in *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, tomo primo,  
Parigi, presso la vedova Quillau, 1755.

*Videoimpaginazione:* Paola Mignanego  
*Stampa:* Logo

# Sommario

«Oh quanto mi resterebbe da dire!»: appunti in margine all'epistolario <i>Luca Beltrami - Matteo Navone - Duccio Tongiorgi</i>	7
Metastasio in Europa. Considerazioni introduttive <i>Alberto Beniscelli</i>	13
Metastasio e il repertorio dell'Arte. Considerazioni su <i>Adriano in Siria</i> <i>Francesco Cotticelli</i>	33
Felicità sonore: le passioni musicali di Metastasio nello specchio dell'epistolario <i>Raffaele Mellace</i>	53
Calzabigi e Metastasio: Napoli, Parigi, Vienna e ritorno <i>Lucio Tufano</i>	71
Dalla specola dell'abate: i movimenti delle «stelle» sui palcoscenici d'Europa <i>Paologiovanni Maione</i>	91
Lettori iberici di Metastasio: Eximeno, Andrés, Arteaga <i>Franco Arato</i>	111
Da Vienna a Madrid: Ensenada, Osuna e Medinaceli nell'epistolario Metastasio-Farinelli. Con una speculazione statistica proemiale <i>Javier Gutiérrez Carou</i>	125
Metastasio, Eugenio di Savoia e gli italiani a Vienna: primi appunti <i>Pietro Giulio Riga</i>	145
Metastasio e il mondo inglese <i>Carlo Caruso</i>	165

SOMMARIO

«Novus rerum nascitur ordo»: Metastasio e la Russia <i>William Spaggiari</i>	179
Il teatro della diplomazia: Pietro Metastasio tra Vienna e Dresda <i>Andrea Lanzola</i>	195
Metastasio a Vienna, tra il sogno del ritorno e la favola delle Muse amanti <i>Gianfranca Lavezzi</i>	213
Gorizia, Trieste, Vienna: le lettere di Metastasio a Francesca Torres Orzoni <i>Paola Cosentino</i>	231
Tra diplomazia e teatro: Giuseppe Bonechi nell’epistolario di Metastasio <i>Luca Beltrami</i>	253
«Riveritissima mia signora donna Eleonora»: Metastasio critico letterario nel carteggio con Eleonora de Fonseca Pimentel <i>Silvia Tatti</i>	271
Indice dei nomi	291

Francesco Cotticelli

## Metastasio e il repertorio dell'Arte

### Considerazioni su *Adriano in Siria*

DOI: <https://dx.doi.org/10.7359/936-2020-cott>

A Elena Sala Di Felice

*Quell'Aquilio gran Brighella del dramma intrica troppo. Egli non fa che due macchine, ed una molto distante dall'altra, occorrendo una nel primo atto e l'altra nel terzo. Giudicate se questo è troppo pel numero o per la qualità, non ingannando che donne.*<sup>1</sup>

Il 20 settembre 1732 Metastasio scrive una lunga lettera a Giuseppe Riva, ministro di Sua Altezza Serenissima il Duca di Modena presso la Corte Imperiale, in margine alle «opposizioni» da questi mosse al suo *Adriano in Siria*, che «pensando, combinando e riflettendo, a poco a poco (forse effetto dell'amor proprio) [...] sono cominciate a parer molto leggere»<sup>2</sup>. Con garbo retorico, il poeta non dissimula un certo disappunto per un'attenzione critica da cui non smette di imparare, e che di certo rappresenta un'occasione preziosa di disvelamento di una meccanica drammaturgica accorta, calibrata, tutta concentrata su una verisimiglianza – psicologica e razionale insieme – delle azioni e degli affetti della *fabula ficta*<sup>3</sup>. I rilievi del corrispondente sembrano soffermarsi sul peso che nella vicenda assume il consigliere Aquilio, innamorato di Sabina e pertanto interessato a fomentare l'attrazione fatale

---

<sup>1</sup> Cfr. lettera a Giuseppe Riva da Vienna, 20 settembre 1732, in P. Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, 5 voll., Milano, Mondadori, 1943-1954 (voll. III-V: *Lettere*), vol. III, n. 48, pp. 72-76: 73.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Sempre utili al riguardo le riflessioni e gli studi di Elena Sala Di Felice, confluiti ora in *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma, Aracne, 2008 (si veda in particolare il capitolo *Osservazioni sulla meccanica drammaturgica*, pp. 175-203).

di Adriano per la principessa vinta Emirena; è lui che, a più riprese, condiziona lo sguardo e il sentire di Farnaspe, legato a Emirena da antico amore, e delle due donne, fino al momento che costituisce l'accusa principale del Riva, ovvero – appunto al principio del terzo atto – la necessità che Sabina parta da Antiochia e faccia ritorno a Roma, poiché risulta di palese intralcio alle mire politiche umane e insieme del sovrano che invano sta tentando di riconquistare. In verità Metastasio sovrappone con studiata ambiguità l'utilità della macchinazione alla plausibilità dell'ordine imperiale, la cui insussistenza è rivelata poco dopo nel colloquio fra Aquilio e Adriano, cui si fa credere che si sia tentato di trattenere Sabina, risoluta a rientrare in patria per proprio conto: abbandonare il campo su consiglio di Aquilio sarebbe inverosimile, ma essere costretti a farlo per una supposta ingiunzione che, nella sequela delle azioni, pare invece del tutto comprensibile (Sabina ha effettivamente collaborato al progetto di fuga di Emirena e Farnaspe) è un ulteriore tassello della costanza di carattere che la principessa romana ha «dal principio dell'opera sino al fine»<sup>4</sup>. E, rivolto al Riva, Metastasio soggiunge:

Osservate che, qualunque volta, per non fingerla insensibile, io la faccio scaldare su i torti che riceve, faccio che immediatamente rifletta e si corregga, ritornando alla naturale sua prudenza e tolleranza. Qualità che fanno strada, anzi sono necessarie, perché possano gli spettatori crederla capace della straordinaria generosità che usa nello scioglimento dell'opera. Qualità che mi hanno fatto rigettare, come distruttive delle medesime, l'espedito di farla partire per motivo di gelosia e di proprio consiglio, benché nel mio primo scenario io l'avessi scritto, come vedete. Poiché, per ridursi a tale risoluzione, bisogna sopporla non solo gelosa, ma altera, intollerante e violenta, il che io non voglio, né debbo.<sup>5</sup>

In un primo scenario – implicazione non proprio priva di suggestioni poetico-filologiche<sup>6</sup> – un'eccessiva inclinazione passionale compro-

<sup>4</sup> Lettera a Giuseppe Riva da Vienna, in Metastasio, *Tutte le opere*, III, p. 74.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 74-75.

<sup>6</sup> È questione molto delicata, ma la lettera al Riva, insieme con altre testimonianze (si pensi almeno a L. Zambra, *Manoscritti editi e inediti di Pietro Metastasio nella biblioteca del Museo nazionale di Budapest*, in «La Bibliofilia», 11, gennaio-febbraio 1910, pp. 402-410, su cui è di recente ritornata Valentina Gallo con una relazione dal titolo *Metastasio, Livio e un'inedita «Sofonisba»* al Convegno annuale della Società Italiana di Studi sul Sec. XVIII tenutosi a Rimini nel 2019, in fase di elaborazione per la stampa), apre uno squarcio sull'officina del Metastasio che illumina uno stadio di scrittura prossimo a quelli di cui continuavano a servirsi gli attori professionisti più capaci di interessare di

metteva l'unico, affidabile modello di *virtus* che solo avrebbe potuto garantire uno scioglimento esemplare, in una logica di emulazione di alti valori che coinvolge lealtà politica, fedeltà amorosa e *pietas* filiale, e non un accomodamento della ragione sul sentimento, privo di qualsiasi edificazione morale.

D'altronde, in quei primissimi anni di soggiorno viennese, il poeta cesareo era ancora tutto intento a rilanciare ed esplorare un tema che è un suo vero e proprio *Leitmotiv*, il rapporto difficile fra potere e passione, dignità sovrana e controllo degli affetti, quello che sin dalla *Didone abbandonata* di otto anni prima aveva suggerito lacerazioni irrisolte e prove di audace sublimazione di sé<sup>7</sup>. Ed è un richiamo neppure tanto dissimulato al suo titolo d'esordio il colloquio fra Adriano e il re parto Osroa nel terzo atto, culmine di un contrasto fra l'«ostensione della maestà» e la «personificazione della maestà», che è l'*iter* ideologico-formativo sul quale si dipana l'intero racconto, e dove all'impeto emotivo si contrappone la lucidità, anche feroce, del proprio impegno e del proprio ruolo istituzionale.

---

propria mano dialoghi su un'azione congegnata. Si tratta, ovviamente, di stadi di approssimazione a un risultato finale, ottenuti partendo da una concatenazione dei casi, ma è interessante notare che – stando a quel che scrive Metastasio – Riva abbia potuto mettere a confronto il testo con lo scenario, o con gli scenari, dimostrando una domestichezza con la strumentazione (e con la «discifrazione», per usare l'espressione di Andrea Perrucci – cfr. A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' Predicatori, Oratori, Accademici e Curiosi. Parti due [...]*, Napoli, M.L. Mutio, 1699; si veda ora A. Perrucci, *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation / Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* [Napoli, 1699], edizione bilingue a cura di F. Coticelli, T.F. Heck, A. Goodrich Heck, Lanham, MD - London, Scarecrow Press Inc., 2008, pp. 193 e 195), il che rende ancor più significativo il ricorso ad alcuni tipi per sintetizzare un suo giudizio. Sulle questioni tra filologia e spettacolo, con particolare riferimento alle dinamiche settecentesche, sia consentito di rinviare a *Filologia e spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di F. Coticelli, R. Puggioni, Milano, Franco-Angeli, 2017.

<sup>7</sup> Per un orientamento nell'universo metastasiano e la sua fortuna critica, si veda la *Nota bibliografica* in P. Metastasio, *Melodrammi e canzonette*, a cura di G. Lavezzi, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 73-100. Si segnala, per l'accurato impianto diacronico, A. Beniscelli, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova, Il Melangolo, 2000. Specificamente sulla lettura di Didone mi sia permesso di rinviare a F. Coticelli, «Per commodità della rappresentazione». *Scelte drammaturgiche ed echi letterari nella Didone abbandonata* (Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1724), in *Il melodramma di Pietro Metastasio, la poesia, la musica, la messinscena e l'opera italiana nel Settecento*, a cura di E. Sala Di Felice, R. Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 405-421.

*Adriano in Siria* è a tutti gli effetti tappa di una drammaturgia concepita quasi per cicli, in un volgere d'anni denso per problematiche interne ed esterne all'opera di *instrumentum regni* che la librettistica metastasiana assunse su di sé<sup>8</sup>. Nell'individuare come soggetto della *fabula* l'imperatore Adriano, il poeta non poteva non aver colto due notazioni salienti di una delle fonti da lui citate, la *Vita Hadriani* dagli *Scriptores Historiae Augustae*, che lo descrive «severus laetus, comis gravis, lascivus cunctator, tenax liberalis, <simplex> simulator, saevus clemens et semper in omnibus varius»<sup>9</sup>, mentre, sul piano prettamente politico, ne sottolinea l'esercizio di controllo sull'immenso territorio dell'impero senza inclinazioni guerresche («Adeptus imperium ad priscum se statim morem instituit et tenendae per orbem terrarum paci operam intendit»)<sup>10</sup>; un ritratto non scevro da coinvolgimenti autobiografici, come l'autore scrive alla Benti Bulgarelli il 4 luglio del 1733<sup>11</sup> – e radicato in un'immagine di meditazione irrequietudine destinata a ispirare altre *fictiones*<sup>12</sup> –, e perfetto per delineare una metamorfosi e un'autocoscienza funzionali al progetto di propaganda cesarea, alla

<sup>8</sup> Sull'opera ancora per molti versi interessante la lettura offertane da J. Joly, *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 55-80.

<sup>9</sup> *Aelii Spartiani De Vita Hadriani*, cap. 14, in *Scriptores Historiae Augustae* recensuit Hermannus Peter, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, MDCCCLXV, pp. 3-26: 15.

<sup>10</sup> *Aelii Spartiani De Vita Hadriani*, cap. 5, ivi, p. 7.

<sup>11</sup> Cfr. lettera a Marianna Benti Bulgarelli in Roma da Vienna, in Metastasio, *Tutte le opere*, III, 55, pp. 85-87: «Mi volete suggerire un soggetto per l'opera che ho da incominciare? sì, o no? Io sono in un abisso di dubbi. Oh non ridete con dire che la malattia è nelle ossa, perché la scelta di un soggetto merita bene questa agitazione e questa incertezza. La fortuna mia si è che bisogna risolversi assolutamente, e non vi è caso di evitarlo. Se non fosse questo, dubiterei fin al giorno del giudizio, e poi sarei da capo. Leggete la terza scena dell'atto terzo del mio Adriano: osservate il carattere che fa l'imperatore di se medesimo, e vedrete il mio. Da ciò si comprende che io mi conosco; ma non per questo correggomi. Questa pertinacia di un vizio, che mi tormenta senza darmi in ricompensa piacere alcuno, e ch'io comprendo benissimo senza saperlo deporre, mi fa riflettere qualche volta alla tirannia che esercita su l'anima nostra il nostro corpo. Se discorrendo ordinatamente, e saviamente riflettendo, l'anima mia è convinta che quest'eccesso di dubbiezza sono i vizi incomodi, tormentosi, inutili, anzi d'impaccio all'operare, perché dunque non se ne spoglia? Perché non eseguisce le risoluzioni tante volte prese di non voler più dubitare? [...]» (p. 85).

<sup>12</sup> Cfr. E. Sala Di Felice, *Metastasio sulla scena del mondo*, in «Italianistica», 13 (1984), 1-2, pp. 41-70. Si veda anche G. Morelli, *Paradosso del farmacista. Il Metastasio nella morsa del tranquillante*, Venezia, Marsilio, 1998.

dialettica fra spettacolo e paragone con Carlo VI d'Asburgo evocata nella licenza<sup>13</sup>. Se nell'ottica degli affetti e dell'autocontrollo emotivo il personaggio di Adriano si confronta variamente con la modestia e la fiera identità di suddito di Farnaspe, con l'amorevole prudenza di Sabina e con il lacrimevole tormento di un'Emirena ridotta in schiavitù, quanto alla *dignitas* sovrana è Osroa il suo antagonista, per il palese divario fra una strategia di conciliazione impossibile che si risolve nel disagio e nell'irrisolutezza e l'odio tetragono di chi, sconfitto, resta convinto che «tanta viltà / necessaria non è»<sup>14</sup>. Un ulteriore divario è nelle *auctoritates* che Metastasio invoca a sostegno dei due *imperatores*. Nella scena trionfale di apertura, al termine del coro e dinanzi ai Parti condotti al suo cospetto, lo spirito conciliante di Adriano si richiama ai famosi versi virgiliani del sesto libro dell'*Eneide*, enunciati a mo' di proclama:

METASTASIO, *Adriano in Siria*, I, 1

Madre comune  
d'ogni popolo è Roma. E nel suo grembo  
accoglie ognun che brama  
farsi parte di lei. Gli amici onora;  
perdona a' vinti; e con virtù sublime  
gli oppressi esalta ed i superbi opprime.

VIRGILIO, *Eneide*, VI, 851-853<sup>15</sup>

tu regere imperio populos, Romane, memento  
(hae tibi erunt artes), pacique imponere morem,  
parcere subiectis et debellare superbos.

Sarà in seguito la premura amorosa di Farnaspe per Emirena a segnare un discrimine fra l'eroismo romano e la dimensione privata del mondo barbaro e sottomesso, che suscita per paradosso una prima enunciazione di dovere e di consapevolezza da parte dell'imperatore:

<sup>13</sup> Si veda lo studio di E. Sala Di Felice, *Metastasio cesareo. Lodi e lezioni per la corte*, in *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna. Atti del Convegno internazionale di studi (Vienna, 17-20 maggio 2000)*, a cura di M. Valente, E. Kanduth, Roma, Artemide, 2003, pp. 327-348.

<sup>14</sup> Si cita dall'edizione presso Vienna, van Ghelen, 1732, consultabile sul sito allestito a cura di A.L. Bellina, [www.progettometastasio.it](http://www.progettometastasio.it) (a. I, sc. 1).

<sup>15</sup> Cfr. tra le edizioni più recenti Virgile, *Énéide, texte établi par J. Perret*; introduction, traduction nouvelle et notes par P. Veyne, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

METASTASIO, *Adriano in Siria*, I, 1

FARNASPE

Di Roma i figli

so che nascono eroi.

So che colpa è fra voi qualunque affetto  
che di gloria non sia. Tanta virtude  
da me pretendi invano.

Cesare io nacqui parto, non romano.

ADRIANO

(Oh rimprovero acerbo! Ah si cominci  
Su' propri affetti a esercitar l'impero)

Il quale, tra l'altro, nelle vesti di conquistatore prosegue nella sua opera di conciliazione degli sconfitti con il potere di Roma, secondo il modello ambiguo della *parta victoriis pax*<sup>16</sup> – un elemento problematico anche nell'Europa centrale nel cuore del diciottesimo secolo – e trova in Osroa un avversario irriducibile, anche dinanzi al fallito attentato, pronto ad argomentare contro un'impari «amistà»:

METASTASIO, *Adriano in Siria*, II, 9

ADRIANO

Troppo ingrata mercede  
barbaro tu mi rendi. Oppresso e vinto  
t'invito, t'offerisco  
di Roma l'amistà...

OSROA

Sì, questo è il nome,  
empi, con cui la tirannia chiamate.  
Ma poi servon gli amici e voi regnate.

ADRIANO

Siam del giusto custodi. Al giusto serve  
chi compagni ci vuol, non serve a noi.  
Ma la giustizia è tirannia per voi.

OSROA

E chi di lei vi fece  
interpreti e custodi? Avete forse  
ne' celesti congressi  
parte co' numi? O siete i numi istessi?

---

<sup>16</sup> *Res gestae divi Augusti*, cap. 13. Si è consultata l'edizione *Res gestae divi Augusti*, testo critico, introduzione, traduzione e commento di A. Guarino, seconda edizione a cura di L. Labruna, Milano, Giuffrè, 1968, p. 12.

ADRIANO

Se non siam numi, almeno  
procuriam d'imitargli; e il suo costume  
chi co' numi conforma agli altri è nume.

OSROA

Numi però voi siete  
avidì dell'altrui; rapite i regni;  
vaneggiate d'amor; volete oppressi  
gl'innocenti rivali,  
tradite le consorti...

TACITO, *Agricola*, XXX-XXXII <sup>17</sup>

sed nulla iam ultra gens, nihil nisi fluctus ac saxa, et infestiores Romani, quorum superbiam frustra per obsequium ac modestiam effugias. Raptores orbis, postquam cuncta vastantibus defuere terrae, mare scrutantur: si locuples hostis est, avari, si pauper, ambitiosi, quos non Oriens, non Occidens satiaverit: soli omnium opes atque inopiam pari adfectu concupiscunt. Auferre trucidare rapere falsis nominibus imperium, atque ubi solitudinem faciunt, pacem appellant.

Liberos cuique ac propinquos suos natura carissimos esse voluit: hi per dilectus alibi servituri auferuntur; coniuges sororesque etiam si hostilem libidinem effugerunt, nomine amicorum atque hospitum pollutuntur.

An eandem Romanis in bello virtutem quam in pace lasciviam adesse creditis? Nostris illi dissensionibus ac discordiis clari vitia hostium in gloriam exercitus sui vertunt; quem contractum ex diversissimis gentibus ut secundae res tenent, ita adversae dissolvent.

Metus ac terror sunt infirma vincla caritatis; quae ubi removeris, qui timere desierint, odisse incipient.

Se Augusto e Virgilio ispirano le dichiarazioni di intenti di Adriano, dietro Osroa e la sua esibita diffidenza per il vincitore e le sue offerte di clemenza v'è Tacito, e una delle pagine più amare e polemiche dello storico, il discorso del generale caledone Calgaco nella *Vita di Agricola*, il miraggio di libertà di una terra e di una cultura contro una *gens* avida e insaziabile. Va da sé che l'estremizzazione negativa del re parto, che in una crudelissima *climax* si rende responsabile dell'incendio del palazzo, di un'imboscata che Farnaspe prova a far ricadere su di sé e, infine, dell'ingiunzione alla figlia di tener fede all'odio per l'imperatore anche nell'ipotesi di un *contugium* in nome della pace, illumina per

---

<sup>17</sup> Si cita da Tacito, *La Germania. La vita di Agricola, Dialogo sull'eloquenza*, a cura di A. Resta Barrile, Bologna, Zanichelli, 1989, che segue l'edizione oxoniense di Anderson e Furneaux. Cfr. pp. 118-125.

contrasto la definitiva conversione di Adriano, vera e propria anticipazione del supremo gesto di clemenza di Tito che «tutto sa, tutti assolve, e tutto oblia»<sup>18</sup>.

La velata citazione di Tacito, «*auctoritas* ideologicamente centrale nel pensiero storico-politico tra Cinque e Seicento»<sup>19</sup>, rinvia a tempi di indiscussa predilezione per una lettura della storia a tinte fosche e a una drammaturgia antica che doveva ancora non aver esaurito la sua fascinazione nell'intero continente europeo<sup>20</sup>. È inoltre funzionale a proiettare lo spessore sentimentale della vicenda delineata sullo sfondo di un conflitto di civiltà, in cui l'eroe è chiamato a dar prova di superiorità sulla peggiore forma di barbarie, quella del vincitore senza freni e senza morale: per dirla con la parole di Joly, restituire al «guscio vuoto della romanità» dei primi dialoghi la sostanza di un ruolo egemone nutrito di profonde virtù, ritornare – da Tacito e dalla sua desolante sovrapposizione fra *pax* e *solitudo* – alla visione solare e lungimirante (*mission-oriented*) di Virgilio. Anche su questo punto Metastasio parrebbe liquidare una tradizione critico-storiografica assai viva nel dibattito controriformistico e secentesco, evocando il tacitismo come deriva comportamentale di un principe e di una società, dimentichi dei fondamenti della loro civiltà e di una missione universale. Non a caso il poeta avrebbe fatto ricorso a Seneca e ai suoi trattati morali per esor-

<sup>18</sup> P. Metastasio, *La clemenza di Tito*, a. III, sc. 13 (cfr. l'edizione Vienna, Van Ghelen consultabile in [www.progettometastasio.it](http://www.progettometastasio.it)).

<sup>19</sup> G. Bucchi, *La tragedia (e la farsa) delle cose umane. Tassoni e Tacito*, in «Studi secenteschi», 66 (2015), pp. 3-29: 3.

<sup>20</sup> Tra i molteplici studi dedicati al tacitismo nella cultura europea del Cinquecento e del Seicento si vedano G. Toffanin, *Machiavelli e il «Tacitismo»*. *La «Politica storica» al tempo della Controriforma*, Napoli, Guida, 1972; J. von Stackelberg, *Tacitus in der Romania, Studien zur Literarischen Rezeption des Tacitus in Italien und Frankreich*, Tübingen, Niemeyer, 1960; K.C. Schellhase, *Tacitus in Renaissance Political Thought*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976; F. Barcia, *Per una bibliografia dei tacitisti italiani (secoli XVI-XVII)*, in «Filologia e critica», 25 (2000), 2-3, pp. 302-315; *Tacito e tacitismi in Italia da Machiavelli a Vico*, a cura di S. Suppa, Napoli, Archivio della Ragion di Stato, 2003; E. Valeri, *La moda del tacitismo*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, vol. II: *Dalla Controriforma alla restaurazione*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 256-260; S. Martínez Bermejo, *Translating Tacitus: The Reception of Tacitus' Works in the Vernacular Languages of Europe, 16th-17th Centuries*, Pisa, Pisa University Press, 2012. Sulle ricadute in ambito musicale un classico è W. Heller, *Tacitus incognito: Opera as History in «L'incoronazione di Poppea»*, in «Journal of the American Musicological Society», 52 (Spring 1999), 1, pp. 39-96.

cizzare l'ora buia dell'impero ne *La clemenza di Tito*<sup>21</sup>. Ma, sul piano della *fabula agenda*, i legami col passato sono forse molto più stretti e scaltramente dissimulati di quanto la densità concettuale dell'opera lasci trapelare. In effetti, *Adriano in Siria* declina, con ben altro spessore ideologico e sapienza d'accenti, un motivo che aveva largamente ispirato tanta produzione teatrale in età moderna, e aveva trovato aperta formulazione nel *plot* della *Magior gloria*, le vicissitudini di un re chiamato a reagire alle ribellioni del suo popolo mentre si scopre amante della donna di un suo fedele cortigiano, infine capace di reprimere la superbia e l'orgoglio rinunciando alle sue pretese e accettando l'unione dei suoi sudditi<sup>22</sup>. Notevoli spunti affiorano nella sterminata produzione del *siglo de oro*, anche se non sembra inserirsi in questo filone *La mayor virtud de un rey* di Lope de Vega<sup>23</sup>: solo fermandosi ai soggetti comici, agli scenari, per ricordare le parole di Metastasio al Riva, la trama è attestata nei documenti teatrali dell'Archivio di stato di

<sup>21</sup> Cfr. E. Sala Di Felice, *Segreti, menzogne e coatti silenzi nella «Clemenza di Tito»*, in *Pietro Metastasio. Il testo e il contesto*, a cura di M. Columbro, P. Maione, Napoli, Altrastampa, 2000, pp. 187-201; ora anche in Sala Di Felice, *Sogni e favole io fingo*, pp. 237-259.

<sup>22</sup> Va da sé che la ricerca andrebbe estesa a trame o sottotrane analoghe nei libretti d'opera anteriori a Metastasio, anche se fino a ora non sono emersi titoli omonimi e il motivo dell'accensione lussuriosa è troppo generico per stabilire rapporti e affinità fra testimonianze. Lo stesso vale per il monarca che offre «un'immagine degli eccessi cui può giungere l'autorità assoluta che non trova in sé, nei freni autoimposti dalla ragione, un controllo alla propria onnipotenza»: P. Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 213, il quale aggiunge come la tirannide costituisca «una variante [...] del tema del vincitore di se stesso, ma capovolto e ambiguo tanto da risultare gradito in ambiente sia repubblicano (che ne traeva motivo di compiacimento per le proprie istituzioni poste a limitazione e sorveglianza di chi esercitava il potere) sia monarchico, proiettando in quelle figure gli eccessi degeneri da non imitare e di cui liberarsi mediante una specie di catarsi omeopatica, un po' alla maniera della tragedia classica» (p. 215). È che la drammaturgia metastasiana è tutta costruita intorno a vincitori di se stessi, con rarissime eccezioni (Didone, ma per contrapposizione il vittorioso è Enea), e lo scarto principale sembra rappresentato dalla capacità dalle virtù imperiali di risorgere per emulazione o autoconvincimento, a perenne garanzia di corte e sudditi.

<sup>23</sup> Sulla questione cfr. C. Marchante Moralejo, *Lope de Vega en Italia. Traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y scenari*, in *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, a cura di M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 2009, pp. 7-58; si veda anche C. Marchante Moralejo, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007. Ma resta da indagare l'eco della drammaturgia del *siglo de oro* nel teatro metastasiano.

Modena<sup>24</sup>, nel codice della Biblioteca Vaticana 10244<sup>25</sup> e nel secondo volume della raccolta Casamarciano, custodita alla Biblioteca Nazionale di Napoli<sup>26</sup>. Non è difficile ravvisare in filigrana nell'andamento delle sequenze dei canovacci, ad esempio, alcuni degli espedienti, delle macchine drammaturgiche, cui fa ricorso anche Metastasio – ai fini della vivacità e della «commodità» della rappresentazione<sup>27</sup> – risolvendo nella stesura verbo a verbo le motivazioni, le vere o false deduzioni, le tensioni comportamentali dei soggetti coinvolti nell'azione.

Si considerino la quarta e la quinta scena dell'atto primo. Aquilio-Brighella entra in azione: consiglia Emirena a sdegnare Farnaspe in

<sup>24</sup> Archivio di Stato di Modena, Archivio per materie, Spettacoli pubblici, busta 4/A, fascicolo 7, *La maggior gloria d'un grande è vincere se stesso*. Cfr. E. Re, *Scenari modenese*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LV (1910), pp. 325-338, che riproduce, alle pp. 335-338, *La schiava*.

<sup>25</sup> Ms. Vat. Lat. 10244. È l'undicesimo soggetto, intitolato *La maggior gloria d'un Grande è vincere se stesso*, nell'indice digitale ([http://www.mss.vatlib.it/gui/console?service=present&term=@5Vat.lat.10244\\_ms&item=1&add=0&search=1&filter=&relation=3&operator=&attribute=3040](http://www.mss.vatlib.it/gui/console?service=present&term=@5Vat.lat.10244_ms&item=1&add=0&search=1&filter=&relation=3&operator=&attribute=3040)) riportato alle cc. 142r-150r. Sulle corrispondenze fra raccolte cfr. K.M. Lea, *Italian Popular Comedy: A Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620, with Special Reference to the English Stage*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1934, pp. 506-554; T.F. Heck, *Commedia dell'Arte: A Guide to the Primary and Secondary Literature*, New York - London, Garland, 1988 (e l'edizione aggiornata pubblicata presso Lincoln, NE, 2000, qui pp. 332-356). Si veda anche V. Gallo, *Il codice barberiniano latino 3895 della Biblioteca Apostolica Vaticana e i suoi scenari*, in «Biblioteca Teatrale», 49-51 (gennaio-settembre 1999), pp. 249-310.

<sup>26</sup> *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'Impronto, alcuni proprij, e gli altri da diversi raccolti di Don Annibale Sersale, Conte di Casamarciano*, Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», ms. XI AA 41 e *Gibaldone comico di varij soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da mé Antonino Passanti detto Oratio il Calabrese per comando dell'Eccellentissimo Signor Conte di Casamarciano = 1700*, ms., ivi, XI AA 40. È il quarantasettesimo soggetto in quest'ultimo volume, alle cc. 155r-159r; ora in *The Commedia dell'Arte in Naples: A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios / La Commedia dell'Arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*; vol. 1, English edition, edited by T.F. Heck, A. Goodrich Heck, F. Cotticelli; vol. 2, edizione italiana, introduzione, nota filologica, bibliografia e trascrizione di F. Cotticelli, Lanham, MD - London, Scarecrow Press, 2001.

<sup>27</sup> L'espressione ricorre nell'*Argomento* del libretto *princeps* della *Didone abbandonata* (*Didone abandonata. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo nel Carnevale dell'Anno 1724. Dedicato all'Eminentissimo, e Reverendissimo Signore Michele Federico Cardinal d'Althann Vicerè, Luogotenente e Capitan Generale in questo Regno*, in Napoli, MDCCXXIV, presso Francesco Ricciardi Stampatore di S. Em. il Signor Vicerè). Cfr. anche Cotticelli, «*Per commodità della rappresentazione*».

presenza di Adriano, per scongiurare l'ira dell'imperatore e l'onta di essere avvinta al carro del vincitore nel trionfo, ma in realtà per nutrire la fiamma del nuovo amore di Adriano per la bella prigioniera e distoglierlo definitivamente da Sabina, di cui egli stesso è invaghito. È, appunto, la prima «macchina», foriera di conseguenze (non ultima, quella di enfatizzare il motivo amoroso a dispetto dei richiami di Emirena alla fede e all'eroismo romano come alla prospettiva del suicidio)<sup>28</sup>, con accenti che inducono alla simulazione perché presentano le parole del sovrano, accompagnato da Farnaspe, come una simulazione tesa ad accertare la verità dei rapporti fra i due antichi amanti:

METASTASIO, *Adriano in Siria*, I, 4

Il più certo è in tua man. Cesare viene  
ad offrirti Farnaspe. Egli il tuo core  
spera scoprir così. Deh non fidarti  
della sua simulata  
tranquillità. Deludi  
l'arte con l'arte. Il caro prence accogli  
con accorta freddezza. Il don ricusa  
della sua man. Misura i detti; e vesti  
di tale indifferenza il tuo semblante  
come se più di lui non fossi amante.

È lo snodo cruciale della *Magior gloria*, il momento in cui le speranze del re si ravvivano e la disperazione del giovane innamorato esplose, insieme con lo sdegno per un tradimento inatteso quanto temuto. Così, ad esempio, il canovaccio del manoscritto vaticano latino declina l'insorgere del tormento amoroso, ipotizzando una «solita scena» (una sequenza di «prega e scaccia») imposta del Principe, che rimane testimone silente, prima di un chiarimento che dissipa le ombre ma non risolve il problema di una rivalità che è oggettivamente complicata dalla condizione di suddito:

[Atto secondo] Scena sesta

Prencipe, Vecchi e Donna Violante:

che viene, Prencipe scopre il suo amore. Lei né ricusa né aderisce, fa sue scuse, e restando la scena sospesa tutti partono.

<sup>28</sup> P. Metastasio, *Adriano in Siria*, I, 4: «EMIRENA Questo è l'eroe del vostro Tebro? Questo / è l'idol di Roma? A me promise/ che al rossor del trionfo / esposta non sarei. Non è fra voi / dunque il mancar di fè colpa agli eroi. AQUILIO Se un violento amore / agita i sensi / e la ragione oscura, / Emirena gli eroi cangian natura. EMIRENA In trionfo Emirena? Ah non lo spero. / Non è l'Africa sola / feconda d'eroine. In Asia ancora / si sa morir».

Scena settima

Don Carlo

Fa sue esagerazioni per avere penetrato che il Prencipe ama Donna Violante, in questo [...]

Scena decima

Prencipe, Don Carlo, Dottore, Ponsevere di notte

Prencipe induce Don Carlo, presenti li Vecchij, a parlare amorosamente a Donna Violante, si fa la solita scena notturna Donna Violante dice non conoscere Don Carlo etc., e fatta scena il Prencipe con i vecchij partono.

Don Carlo resta facendo sua disperatione finisce l'atto secondo. [...]

[Atto terzo] Scena terza

Don Carlo solo

Che esagera non sapere per qual motivo sia stato scacciato, batte da Donna Violante

Scena quarta

Don Carlo e Donna Violante

Che esce, e viene rimproverata da Don Carlo. Essa non saperne la causa de' suoi lamenti, lui glie la dice, essa essere stato Pollicinella [...]<sup>29</sup>

Nel manoscritto modenese l'intrigo amoroso è perfettamente calato nelle dinamiche di una gelosia cortigiana, mentre gli equivoci fra coppie e le mire per porre in cattiva luce del Re il generoso Don Carlo si susseguono senza esclusione di colpi. Proprio la rivalità in amore, di cui il Re non sospetta, è una delle macchinazioni messe in campo per tacciare Don Carlo di tradimento:

[Atto secondo scena 12] [...] Dottore dice al re che faccia che Don Carlo parli amorosamente a Donna Violante, e vedrà che lei ci acconsentirà, Gradelino ode il tutto, e parte

Scena 13 Sopraggiunge Don Carlo. Il Re dice che venga seco, che vuol servirsi di lui, partono.

Scena 14 Gradelino dice non haver veduto Don Carlo, e chiama Donna Violante

Scena 15 Donna Violante e gli scuopre il concertato con il Re del Dottore e Capitano, e concertano che Donna Violante sgridi Don Carlo, e partono

Scena 16 Re con Don Carlo e Dottore. Il Re dice a Don Carlo che vuole discorra amorosamente con Donna Violante, lui si scusa, infine pichia

Scena 17 Donna Violante si fa alla finestra, e sgrida Don Carlo, quale si lamenta credendo che lei dica da dovero. Violante si ritira, il Re parte. Don Carlo si lamenta, e sgrida Donna Violante, parte<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Ms. Vat. Lat. 10244, cc. 147r-149v. La trascrizione dei manoscritti è quanto più fedele all'originale. Si sono appena ritoccate ortografia e punteggiatura per una migliore intelligenza del testo.

<sup>30</sup> Archivio di Stato di Modena, Archivio per materie, Spettacoli pubblici, busta 4/A, fascicolo 7, c. 3v.

e il Re si anima a confessare la sua passione a Violante grazie anche a Donna Isabella che gli chiede Don Carlo per sposo, prima del chiarimento finale. Molto simile è l'intreccio della *Magior gloria* nello zibaldone napoletano; come Gardelino, anche qui Pollicinella si finge buffone muto, per meglio aiutare e proteggere Rodorico, amante di Violante e conteso da Donna Inesa, nonché privato del Re, che confida nel suo appoggio per conquistare Violante, e invisio al resto dei consiglieri del sovrano.

Re	viene dicendo a
Tartaglia	esser molto maldicente contro di Rodorico, e che quello era fedele, lui, che se
e poi	voleva accertarsi, se veramente Rodorico era fedele, o amava Violante, che
<u>Pollicinella</u>	la notte lo porti seco da quella e li facci parlare amoroso, e lui si ritiri, che dalle risposte di quella conosceva se l'amava o no, Pollicinella, ciò inteso, via per avisare il padrone del tutto, loro restano; in questo
<u>Rodorico</u>	finge accelerar la partenza al Re, lui che non vol che parta, ma che la notte vadi seco per un negotio d'importanza, Rodorico dice volere andare a vestirsi di campagna, Re che non parta da lui, e partono tutti
Pollicinella	disperato di non haver potuto trovare il padrone, volere avisare Violante del tutto, e chiama
<u>Violante</u>	intende il tutto del Re, e che finghi sdegniar Rodorico ed amare il Re, Violante entra, lui parte accennando
	<u>Notte</u>
Re	ordina si ritirino tutti, e tutti via, e solo seco resti
Rodorico	lo fa apprestare da Violante,●●● e che chiami quella e li parli amoroso, lui
Tartaglia	confuso batte
<u>Cortegio</u>	
Violante	chiede chi sia? lui Rodorico, lei non conoscerlo, e lo sdegnia, e dice amar sua maestà, ed entra, Rodorico si disperà, Re, che Rodorico la fa al naturale, e che basti per esser soddisfatto, e che col tempo lui sarà premiato, soggiunge partendo: «Incomincio a sperar», Rodorico dice: «Son disperato», e finiscono con chiusette l'atto secondo

## Atto terzo

<u>Rodorico</u>	l'infedeltà di Violante, e per rimproverarla entra
Violante	
<u>poi Rodorico</u>	scena di sdegni, Violante dice il tutto dal servo avvisatoli, lui giura vendetta contro di quello; in questo [...] <sup>31</sup>

<sup>31</sup> *Magior gloria*, in *The Commedia dell'Arte in Naples*, pp. 392-394: 393.

Come Aquilio, qui è Pollicinella a suggerire a una smarrita Donna Violante di «sdegniar Rodorico ed amare il Re», ed è il Re in preda alla confusione, se il test notturno da un lato non lascia dubbi sulla realtà dell'affetto di Rodorico («la fa al naturale», laddove i personaggi metastasiani «virtuosi» imparano da subito a sprezzare il naturale con loro grandissima sofferenza – si pensi già alla Selene di *Didone abbandonata*), ma col tempo il Re «sarà premiato», in un'ideale tenzone che ancora non lascia spazio al sopruso e alla vendetta.

È evidente che la dinamica della scena quinta dell'atto primo di *Adriano in Siria* ricalchi questi precedenti, con una variante di non poco conto: l'imperatore è al corrente del legame tra Farnaspe ed Emirena, ha accolto la richiesta di Farnaspe di concedergli Emirena, e la «macchina» di Aquilio, nel riaccendere le sue speranze, è solo il primo intralcio ad un esercizio di virtù che dipende esclusivamente dal suo volere sovrano. Il che enfatizza la sua responsabilità, e la sua autonomia di decisione e giudizio, includendo pienamente il dilemma amoroso nell'orizzonte eroico. Al netto dei dialoghi barocchi e delle chiusette, il confronto procede serrato senza perdere nulla in *pathos*:

METASTASIO, *Adriano in Siria*, I, 5

ADRIANO

Principe, quelle sono  
Le sembianze che adori? (*A Farnaspe*)

FARNASPE

Oh dio! Son quelle  
Che sempre agli occhi miei sembran più belle.

ADRIANO

(Costanza o cor). Vaga Emirena osserva  
con chi ritorno a te. Più dell'usato  
so che grato ti giungo. Afferma il vero.

EMIRENA

Chi è signor questo stranier?

FARNASPE

Straniero!

ADRIANO

E nol conosci?

EMIRENA

Affatto

non m'è ignoto quel volto. Il vidi altrove...  
N'ho ancor l'idea presente...  
Ma...dove fu...non mi ritorna in mente.  
(Che pena è simular!)

ADRIANO

Principe, è questa  
colei che teco apprese  
a vivere e ad amar?

FARNASPE

Vedi che meco  
Gode scherzar.

EMIRENA

Non ha sì lieto il core  
Chi si trova in catene.

FARNASPE

Né sai qual io mi sia?

EMIRENA

Non mi sovviene.  
(Che affanno!)

ADRIANO

(Che piacer!)

FARNASPE

Bella Emirena  
Mi tormentasti assai.  
Basta così. Che nuovo stile è questo  
D'accogliere chi t'adora? Il tuo Farnaspe...

EMIRENA

Tu sei Farnaspe! Al nome  
ti riconosco adesso.

FARNASPE

Oh dei!

EMIRENA

Perdona  
l'involontario oltraggio. Al tuo valore  
so quanto debba il padre mio. Rammento  
più d'una tua vittoria  
e de' meriti tuoi serbo memoria.

FARNASPE

Ah ritorna più tosto  
a scordarti di me. M'offende meno  
la tua dimenticanza.

EMIRENA

In che t'offendo?  
se i meriti tuoi, se i miei doveri accenno?

FARNASPE

Giusti dei, qual freddezza! Io perdo il senno.

ADRIANO

Chi m'inganna di voi? Finge Emirena?  
O simula Farnaspe? Esser mentito  
dee l'amore o l'oblio.

EMIRENA

Chi t'inganna io non son.

FARNASPE

Dunque son io. (*Ad Adriano*)

EMIRENA

(Oh tormento!)

ADRIANO

Se fosse  
rispetto o principessa il tuo ritegno,  
abbandonalo pur. Del core altrui  
non son tiranno. Ecco il tuo ben. Tel rendo,  
se verace è l'affetto.

EMIRENA

(Non ti credo).

FARNASPE

Rispondi.

EMIRENA

Io non l'accetto.

ADRIANO

Udisti? (*A Farnaspe*)

FARNASPE

Ove son mai! Sogno? Deliro?

Io mi sento morir.

EMIRENA

(Questo è martiro).

FARNASPE

Principessa, idol mio, che mai ti feci?  
Son reo di qualche fallo?  
Sei sdegnata con me? Dubiti forse  
dell'amor mio verace?  
Parla.

EMIRENA

(Che posso dir?) Lasciami in pace.

ADRIANO

Disingannati alfin (*A Farnaspe*)

FARNASPE

Dunque son queste  
le tenere accoglienze?

I trasporti d'amor? Poveri affetti!  
 Sventurato Farnaspe!  
 Emirena infedel! Spiegami almeno  
 l'arte con cui di così lungo amore  
 imparasti a scordarti.

EMIRENA

Deh per pietà, taci Farnaspe e parti.

FARNASPE

Che tirannia! T'ubbidirò crudele  
 ma guardami una volta. In questa fronte  
 leggi dell'alma mia... No, non mirarmi  
 barbara, già che vuoi  
 che ubbidisca Farnaspe i cenni tuoi.

Dopo un tuo sguardo ingrata  
 forse non partirei  
 forse mi scorderei  
 tutta l'infedeltà.

Tu arrossiresti in volto  
 io sentirei nel core  
 più che del mio dolore  
 del tuo rossor pietà. (*Parte*)

L'orizzonte eroico e la «commodità della rappresentazione» (e, beninteso, lo stile riformato e l'abbandono di quei pezzi chiusi di cui è prodiga l'improvvisazione) consentono ad Adriano quasi un ruolo registico nella messinscena dello sdegno da parte di Emirena, ma il disinganno/inganno di Farnaspe/Don Carlo/Rodorico ha chiare reminiscenze di una scena del più collaudato repertorio dell'Arte, ed è difficile pensare che siano involontarie.

Tornando per un attimo agli scenari, se un dato emerge chiaramente, è che l'aria di guerra, di rivolta, è poco più di un pretesto perché la parte libera del Re, tra il Capitano e l'innamorato, possa misurarsi con discorsi e problemi pertinenti al suo *status*, mentre Adriano è in Siria, vincitore ma ancora sul fronte, e dinanzi a scelte politiche di non poca entità, come l'imperatore Carlo VI, d'altronde. Sia nelle logiche interne al teatro di professione, sia nell'ottica del rapporto con la storia e l'attualità, Metastasio è oltre quella contaminazione, e oltre ogni aspirazione alla sintesi: non può che esistere subordinazione dell'amoroso all'*imperator*, in una linea condivisa dall'ideologia di corte, cui tutti i suoi drammi per musica rimangono assolutamente fedeli. Anche il canovaccio napoletano si costruisce su una duplice rivalità, quella maschile tra il Re e Rodorico, e quella femminile tra Donna Violante e Donna Ines; nel primo caso, riproducendo il conflit-

to cavalleresco fra il sovrano e l'uomo di corte, di cui è traccia in tanto melodramma secentesco (si pensi solo alla *Stellidaura vendicante* di Perrucci-Provenzale)<sup>32</sup>, nel secondo il contrasto fra amore corrisposto e non corrisposto, ma è Metastasio a conferire alle diverse declinazioni del ruolo le complicazioni di un'alterità culturale e di una contraddizione fra le libertà e i doveri dell'oppressore e dell'oppresso che proietta il gioco di corrispondenze su livelli decisamente problematici. Né sarebbe da tacere di Aquilio, dignitario e sodale del re, che assorbe le funzioni del consigliere malizioso e del servo devoto (Tartaglia/Pollicinella), ma è amante a sua volta di Sabina – a lungo ignara di questo sentimento – e dunque in lui si confondono responsabilità dei legami sociali e opportunismi personali.

È stato Jacques Joly a notare per primo come il poeta cesareo abbia trasferito la trama verso la conciliazione di «un'introspezione ambigua, le ambizioni ideologiche e morali caratteristiche del nuovo soggiorno viennese, e la teatralizzazione dei conflitti»<sup>33</sup>, rilevando altresì come «un'ispirazione di tipo psicologico-sentimentale si è dunque sostituita al contenuto ideologico-eroico del libretto»<sup>34</sup>. La questione che si pone è se si tratti di un problema davvero metastasiano, o se non si attivi, nella coscienza degli spettatori del Settecento, una reazione di sostrato, di fronte al sottilissimo gioco di sovrapposizioni e di differenza con un tema della tradizione, recuperato in maniera geniale, ma pur sempre riconoscibile entro la raffinata tessitura del dramma per musica. Il sospetto è che quando Riva scrive di Aquilio gran Brighella non usi una metafora, ma, quasi con un guizzo semiotico *ante litteram*, riconosca ed espliciti una funzione attanziale assimilabile a una maschera della tradizione, o forse altrove effettivamente risolta da questo tipo. Né Metastasio mostra adontarsi più di tanto, se difende il numero e la qualità degli intrighi da lui messi in campo a opportuna distanza nel corso dell'azione, senza metterne in discussione il ruolo di macchinatore.

---

<sup>32</sup> Il libretto citato è *Difendere l'Offensore ovvero la Stellidaura vendicante melodrama del D. Andrea Perruccio posto in note dal Sig. Francesco Provenzale Maestro di Cappella della Fedelissima città di Napoli consecrato all'Eccellentiss. Marchese d'Astorga vicerè di Napoli*, Napoli, C. Porsile, 1674. Cfr. F. Cotticelli, *Das Eigene und das Fremde. Überlegungen zu „Stellidaura Vendicante“*, in *Online-Tagungsbericht zum Symposium „Das Eigene und das Fremde – Beziehungen zwischen verschiedenen Musikulturen“*, Universität Innsbruck, Österreich, herausgegeben von K. Drexel, R. Lepuschitz, <http://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/forschung/publikationen/daseigene/cotticelli.pdf>.

<sup>33</sup> Joly, *Dagli Elisi all'inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, p. 79.

<sup>34</sup> Ivi, p. 67.

Quel che turba Metastasio è altro, ed è la ricezione per così dire imperfetta della *fabula* eroica. Ne è traccia nella risposta al Farinelli del 15 dicembre 1753, ventuno anni dopo la stesura del dramma per la corte di Vienna. Al garbo retorico subentra una rassegnata perplessità:

Quando io ho composto l'*Adriano*, ho procurato di far parti eguali quanto è possibile, fra Adriano e Fannaspe, Emirena e Sabina. Nella sostanza Adriano e Sabina sono le prime parti: l'una e l'altra formano il principal soggetto dell'opera; e l'una e l'altra cresce nell'andare innanzi: con tutto ciò, in grazia della vivacità delle prime scene di Fannaspe, tutti i musici si sono ingannati, ed io sono stato richiesto della decisione di cui ora mi richiedete, diverse altre volte. Da tutto questo ch'io vi dico comprenderete che dipende dall'arbitrio di far passar per prime parti Adriano e Sabina oppure Fannaspe ed Emirena, ma che in sostanza *Adriano* è il titolo dell'opera, e che fra lui e Sabina succede l'azione principale, non essendo Emirena che un inciampo alla virtù d'Adriano, qual finalmente vince se stesso, e questo trionfo della sua virtù è l'azione che si rappresenta. La distribuzione poi delle parti essendo impresa più politica che scientifica, non posso farla io che, non essendo sulla faccia del luogo, ignoro una quantità di circostanze necessarie a sapersi per ben decidere. Quello che posso dirvi con sincerità si è che, se io fossi musico, vorrei rappresentare il personaggio d'Adriano, e se fossi sirena incantatrice, mi piacerebbe più d'essere imperatrice romana, piena di generosità e di virtù, che una schiava innamorata come una gatta.<sup>35</sup>

Con ogni probabilità già Farinelli era stato lettore intelligente, e aveva notato una divergenza fra l'originale impianto poetico e contenutistico dell'amico lontano (il trionfo della virtù come elemento cardine del racconto scenico, e dunque l'interazione Sabina-Adriano) e la ricezione sentimentale del dramma, che – nella prassi – aveva privilegiato gli amori tormentati dal dovere e dalla ragion di stato di Fannaspe ed Emirena; uno slittamento teatralmente lecito, giustificato qui dalla vivacità del tratteggio di queste ultime figure, cui forse non è estraneo il gioco sommerso di sovrapposizioni e intarsi con la memoria vivente di una tradizione di spettacolo ancora largamente attestata sui palcoscenici di tutta Europa. Metastasio sa di non poter opporsi a tanto fraintendimento, sa che in fondo il suo successo dipende in gran parte anche da una ricezione incontrollata e soggetta a «circostanze necessarie» che

<sup>35</sup> Metastasio, *Tutte le opere*, IV, 706, pp. 877-880: 878. La proverbiale espressione «innamorata come una gatta» è un consapevole slittamento in un registro più basso, come ad esempio ne *La donna di garbo* di Carlo Goldoni, Venezia, Bettinelli, 1750, a. I, sc. 1 (la sezione in cui compare l'espressione viene eliminata nell'edizione Pasquali riprodotta in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, vol. I, Milano, Mondadori, 1935).

dettano legge. E conosce le regole persistenti del teatro alla moda, la classificazione di parti che guardano alla presenza in scena e all'impatto emotivo sul pubblico più che alle intrinseche qualità dei personaggi. Quel che forse tace – ed è spia di un più generale disagio dell'uomo di teatro nella sua epoca – è che quella memoria soggiace nella sua formazione accanto ai classici, ai grandi tragici francesi, all'epica e alle pastorali, ai filosofi antichi e moderni, e interferisce con la sua *vis* poetica in un modo che i suoi contemporanei riuscivano istintivamente e immediatamente a decifrare, e di cui oggi solo qualche barlume di nobile sincerità nell'epistolario può restituire lampi fugaci e pensosi.