

Elena Sala Di Felice

Sogni e favole in sen del vero

Metastasio ritrovato



Copyright © MMVIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-1377-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2008

Indice

Premessa	5
----------------	---

PARTE I

Metastasio: Ideologia, drammaturgia, spettacolo

I. L'ordine della parola	9
1. La dittatura della parola	9
2. L'irradiazione scenica del verbo: il dialogo	35
3. L'integrazione verbale dello spettacolo	71
4. Il poeta pedagogo: la didascalìa	111
II. L'arbitro dei destini	151

PARTE II

Temi, forme, immagini

I. Osservazioni sulla meccanica drammaturgica di Metastasio	175
1. Premessa: svolgimento diacronico e costanza degli espedienti	175
2. Crisi dinastica e legittimità del potere: il mistero della nascita e la successione naturale	177
2.1 <i>La sublimazione dell'amore e lo spettacolo dell'eroismo</i>	177
2.2 <i>I pericoli dell'usurpazione</i>	185
2.3 <i>Il mito del re pastore</i>	190
3. La pedagogia del principe	186
3.1 «Si cominci /Su' propri affetti a esercitar l'impero» (<i>Adriano in Siria</i> , I, 1, 534)	186
3.2 <i>La lezione del dolore</i>	198
II. Virtù e felicità alla corte di Vienna	205
III. Segreti, menzogne e coatti silenzi nella «Clemenza di Tito» del Metastasio	237
1. L'abile maneggio dei meccanismi	237
2. Il sovrano magnanimo	242
3. « <i>Calamitas virtutis occasio est</i> » (P, IV, 15)	246
4. Dagli oscuri segreti alla luminosa clemenza	246
5. Verso la sublimazione	256
IV. Metastasio "Cesareo": lodi e lezioni per la corte	261
1. La retorica dell'encomio	261
2. Le difese del Parnaso	268
3. Il Parnaso illustrato	281
V. Il desiderio della parola e il piacere delle lacrime nel melodramma metastasiano	287
1. Il melodramma come vera tragedia	287
2. « <i>Là Parler c'est Agir</i> » (P.T., p. 260)	298
3. «Scordarsi affatto di se medesimo e [...] non parlar mai col proprio, ma sempre col cuore altrui»	309
4. « <i>Le Theatre est le throsne des Passions</i> » (P., p. 57)	321

VI. Geometrie della grammatica nelle arie di Metastasio	339
1. La difficoltà dissimulata	339
2. La solidarietà tra recitativo e aria: la disposizione geometrica dei pronomi	344
3. Arie dialogiche come atti linguistici	350
4. Iterazioni del significante tra recitativo e aria	359
5. I rischi della dispersione	362
VII. Non solo i classici: Metastasio lettore delle <i>Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture</i> di Jean-Baptiste Du Bos	369
1. Una preziosa testimonianza	369
2. Le arti rimedio al «soverchio riposo»	375
3. Dilettare e/o istruire	382
4. « <i>La poësie [...] n'est pas un Art inutile dans la société</i> » (RC, I, V, 49)	387
5. « <i>La Musique [...] augmente l'énergie des paroles qu'elle met en chant</i> » (I, XLV, 469) ...	392
VIII. <i>Ut drama pictura</i>	
La muta eloquenza del Tiepolo e la facondia pittorica di Metastasio	397
1. «Una muta poesia fu denominata la Pittura e una pittura parlante la Poesia» ..	397
2. « <i>L'art du poète courtisan consiste à inverser les signes</i> »	400
3. Teatro e pittura come codici semiotici paralleli e interattivi	403
4. «I dipinti del Tiepolo sono stati spesso definiti teatrali e da melodramma»	406
5. «non [...] un gusto per l'illusione, ma [...] per l'artificio pittorico»	415
IX. La retorica tra drammaturgia, teatro e pittura	421
1. Ambizioni e funzionalità della retorica	421
2. « <i>Lisez l'histoire et le tableau</i> »	427
3. <i>Actio [...] quasi sermo corporis</i>	430
4. Le altri parti del coropo aiutano il dicitore, le mani sarei per dire– parlano da sé	439
5. [...] <i>une dextérité qui ne recule pas devant l'imbrication l'une dans l'autre de figures de rhétorique différentes</i>	442
X. Metastasio ritrovato	447
1. Il poeta ritrovato	447
2. L'efficacia della lezione di Varese	450
3. Gli anni Sessanta: le antologie metastasiane	454
4. Il drammaturgo	457
4.1 <i>Il teatro allo specchio</i>	457
4.2 <i>Le feste di corte: riflessione e sperimentazione</i>	458
4.3 <i>La riforma logocentrica e le ambizioni della drammaturgia autoritaria</i>	466
5. La fervida stagione delle celebrazioni centenarie	467
6. <i>Renaissance</i> metastasiana	484
7. Le «azioni sacre»: un genere trascurato cui arride nuova fortuna	489
8. Alla vigilia delle celebrazioni del 1998	496
9. Celebrazioni di fine secolo	503
9.1 <i>Metastasio a Napoli: dagli esperimenti encomiastici alla consapevole vocazione melodrammatica</i>	503
9.2 <i>Metastasio a Roma, poeta cesareo e drammaturgo europeo</i>	516
9.3 <i>Metastasio a Vienna: da studioso dei classici a poeta "classico"</i>	534
9.4 <i>Metastasio a Venezia: l'autonomia dei drammi e l'esilio dell'autore</i>	544
Nota dei testi	561
Indice dei nomi	563

PARTE I

Metastasio: Ideologia, drammaturgia, spettacolo

Ci serviremo per tutto il volume dell'edizione di *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. Brunelli, Voll. 5, Mondadori, Milano 1943–1954, indicando in cifre romane il volume, in cifre arabe le pagine.

I. L'ordine della parola

1. La dittatura della parola

L'esecuzione d'un dramma è difficilissima impresa, nella quale concorrono tutte le belle arti, e queste, per assicurarne, quanto è possibile, il successo, convien che eleggano un dittatore¹.

Abbiamo preso le mosse da un testo metastasiano che ha reiteratamente sollecitato l'attenzione degli studiosi, in quanto l'autore vi definisce in modo inequivoco il ruolo assegnato all'arte verbale, tra quante dovevano concorrere alla realizzazione dello spettacolo melodrammatico: l'autorità di dittatore poteva competere solo alla parola. L'affermazione è dimostrata con un procedimento *per absurdum*: l'autore finge dapprima di accedere all'idea, cara al suo corrispondente, di una *repubblica delle arti*, in rapporto paritetico tra loro, ma subito dopo mostra come un ordinamento privo di ogni gerarchia sia inadeguato alle necessità dello spettacolo operistico, e si professa disposto ad accettare una dittatura della musica:

Aspira per avventura la musica a cotesta suprema magistratura? Abbiala in buon'ora, ma s'incarichi ella in tal caso della scelta del soggetto, dell'economia della favola; determini i personaggi da introdursi, i caratteri e le situazioni loro; immagini le decorazioni; inventi poi le sue cantilene, e

¹ Lettera a Francesco Giovanni di Chastellux, da Vienna, in data 29 gennaio 1766. Il corrispondente (1734–1788) era autore di un trattato *De l'union de la poésie et de la musique* (1765), poi traduttore dell'algarottiano saggio *Sopra l'opera in musica* (1773). La citazione si trova alla p. 438 del vol. IV di *Tutte le opere* di Pietro Metastasio.

commetta finalmente alla poesia di scrivere i suoi versi a seconda di quelle. E se ricusa di farlo perché *di tante facoltà necessarie all'esecuzione d'un dramma non possiede che la sola scienza de' suoni, lasci la dittatura a chi le ha tutte*, e sulle tracce del ravveduto Minucio *confessi di non saper comandare, ed ubbidisca*².

L'astuzia logica vale a privare di ogni fondamento le pretese egemoniche della musica, ma al tempo stesso consegue l'obiettivo più ambizioso di avocare in modo esplicito l'autorità dittatoriale alla poesia in quanto unica arte capace di progettare lo spettacolo in tutte le sue parti: dall'invenzione del soggetto, alla sua distribuzione ed articolazione in parti, all'invenzione delle scene, dei costumi, dei balli e, insomma, di ogni aspetto dell'evento teatrale che appare determinato, starei per dire *generato*, dal testo letterario, l'unico al quale si riconoscano compiute capacità progettuali.

Dichiarato ormai l'argomento della nostra indagine, dobbiamo definirne limiti, intenzioni, modalità di svolgimento. E sarà bene, *in limine*, specificare che descriveremo e discuteremo delle concezioni metastasiane intorno al testo letterario drammatico³, allo spettacolo ed ai loro rapporti reciproci. Il nostro sarà dunque un lavoro di ricostruzione di una realtà culturale determinata e storicamente individuata. In secondo luogo teniamo a precisare che non gratificheremo di alcun privilegio pregiudiziale, a livello teorico, il testo poetico, quantunque a questo siano precipuamente rivolte le nostre attenzioni⁴; ma per comprenderlo a fondo nella sua complessa

² *Ivi*, i corsivi sono nostri.

³ Ci serviamo dell'espressione precisamente definita da Franco Ruffini in opposizione all'altra di *testo spettacolare*. Cfr. *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni 1978, Parte seconda, *Testo letterario testo spettacolare*, e in specie le pp. 105–113. Il TDL (testo letterario drammatico) sarebbe distinto dalle altre classi di testi dalla presenza di didascalie, siano esse esplicite o bisognose di esplicitazioni da parte dell'analizzatore (v. le pp. 110–111). Ruffini rivendica la specificità dell'analisi del testo spettacolare come altro da quello letterario drammatico in quanto «...il testo letterario che si fa teatro, si dissolve in quanto testo letterario: viene privato, oltre che della sua paternità, anche della sua identità. [...] Un testo letterario è teatrale (o drammatico) proprio nella misura in cui nasce già "pronto" al destino di diventare altro: spettacolo» (p. 83).

⁴ Consentiamo con alcune dichiarazioni di principio di A. Serpieri, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in «Strumenti critici», 32–33, 1977, (ora nel vol. collettaneo *Come comunica il teatro*, Il Formichiere, Milano 1978 dal quale cito): «Nella speranza che i semiologi della messinscena sappiano fondare la semiotica dell'evento teatrale, si ribadisce

costruzione, nel suo doppio spessore di dialogo e didascalie, dovremo tener d'occhio costantemente lo spettacolo melodrammatico settecentesco, o almeno quanto di esso si conosce.

È ben vero che la ricostruzione filologica della musica operistica settecentesca presenta a tutt'oggi difficoltà e resistenze tutt'altro che lievi, innanzitutto per la vastità del materiale da studiare e, ancor prima, da reperire; tanto più che persino

la grande maggioranza degli scritti teorici settecenteschi, e particolarmente quelli di autori italiani, lascia in ombra o tratta in maniera alquanto superficiale ed episodica l'aspetto propriamente musicale dell'opera⁵.

Così Francesco Degrada denunciava l'insufficienza della documentazione relativa alla musica; ma il fenomeno culturale del melodramma settecentesco coinvolge molteplici aspetti della realtà storica e sociale di quell'epoca e molteplici attività artistiche, sicché continui e pazienti sforzi sono necessari a integrare le cognizioni acquisite e a colmare le lacune, facendo convergere il lavoro di cultori delle diverse discipline verso l'unico obiettivo. Infatti l'esplorazione del materiale scenografico⁶ pervenuto fino a noi è stata condotta con proficua insi-

che sarebbe assurdo voler negare statuto scientifico a una semiotica del testo teatrale nella sua predisposizione alla scena» (p. 12). In particolare ci sembra significativo il rilievo concesso dal Serpieri al problema della «specifica 'competenza' scenica» del *linguaggio delle opere artistiche destinate alla trascrizione scenica*; preferiamo riformulare in questo modo il sintagma «ogni *linguaggio* teatrale storico» (p. 14), che ci pare ambiguo. La caratteristica specifica e qualificante di questa *competenza scenica* consisterebbe nella sua indicialità: «lo specifico teatrale consiste nell'organizzarsi delle parole *come* dei movimenti dei personaggi in rapporto reciproco o rispetto a oggetti o a spazi della scena, secondo *relazioni deittiche, ostensive, spaziali*. Di qui la forza suggestionante, avvolgente, dell'evento teatrale» (p. 20). Le formulazioni di Serpieri corrono, anche nell'ultimo passo citato, il pericolo di identificare *linguaggio teatrale e codice verbale presente nel teatro*; si potrebbe forse definire *linguaggio teatrale* quello dei testi letterari drammatici specificamente vocati alla scena. Sul problema della deissi e della referenza sulla scena cfr. A. Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Lire le théâtre 2, Editions Sociales, Paris 1981, pp. 255-259.

⁵ F. Degrada, *Una minuscola poetica del melodramma tra Barocco e Arcadia*, in *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Il Discanto, Fiesole 1979, vol. I, p. 27 (ma il saggio è del 1966).

⁶ La bibliografia degli studi sulla scenografia italiana del teatro settecentesco per musica è ormai così vasta da costringerci a nominare solo i lavori che ci hanno offerto suggerimenti e sollecitazioni effettivamente utilizzati nell'ambito di questa indagine; si vuol però richiamare in modo speciale l'attenzione sul contributo portato a questi studi dai seminari e dalle mostre promossi dalla Fondazione Cini all'isola di San Giorgio: C. Guerrieri — E. Povoledo, *Il seco-*

stenza negli ultimi anni, con risultati che, quando pure non conseguano la ricostruzione puntuale del singolo evento teatrale, o di singoli eventi ascrivibili ad opere del Metastasio in particolare, sembrano permettere una “storicizzazione”⁷ al riparo da abbagli troppo

lo dell'invenzione teatrale. Mostra di scenografia e costumi del Seicento italiano, catalogo con prefazione di C. Guerrieri, Centro di ricerche teatrali — Centro internazionale delle arti e del costume, Venezia 1951; M. Viale Ferrero, *Scene e scenografi del Settecento*, in Aa.Vv., *Tempi e aspetti della scenografia*, Eri, Torino 1954; *La scenografia del Settecento e i fratelli Galliani*, Pozzo, ivi 1963; *Scenografia*, nel vol. I del Catalogo della *Mostra del Barocco piemontese*, Giugno–Novembre 1963, edito a Torino nello stesso anno; Catalogo della mostra *Scenografie del Museo teatrale alla Scala dal XVI al XIX secolo*, con Introduzione di C.E. Raya, Neri Pozza, Vicenza 1965; F. Mancini, *Scenografia italiana dal Rinascimento all'età romantica*, Fabbri, Milano 1966; *Feste, apparati e spettacoli teatrali*, nel vol. VI, t. II della *Storia di Napoli*, Soc. Ed. della Storia di Napoli, 1970, pp. 1157–1219; M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Pozzo, Torino 1970; *Disegni teatrali dei Bibiena*, catalogo della Mostra veneziana a cura di M.T. Muraro ed E. Povoledo, Neri Pozza, Vicenza 1970; F. Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età Barocca al Settecento*, Bulzoni, Roma 1974; *Illusione e pratica teatrale*, Neri Pozza, Vicenza 1975; M. Tafuri, *Il luogo teatrale dall'Umanesimo ad oggi*, nel vol. collettaneo *Teatri e scenografie*, Touring Club, Milano 1976; L. Squarzina, *Momenti italiani di teatralità*, ivi; G. Ricci, *La scenografia*, vol. edito nel contesto delle celebrazioni per i *Duecento anni di teatro alla Scala*, Gutemberg, Gorlo (Bg) 1977; F. Mancini, *Alcune note sul rapporto scena–sala nel teatro all'italiana*, nel vol. collettaneo *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M.T. Muraro, Olschki, Firenze 1978, pp. 9–22; M. Viale Ferrero, *Giovanni Battista Crosato e la sua attività di scenografo al Teatro Regio di Torino*, ivi, pp. 47–62 e *Antonio e Pietro Ottoboni e alcuni melodrammi da loro ideati o promossi a Roma*, ivi, pp. 275–94. Interessante anche la sezione dedicata alla scenografia (a cura di Franco Mancini) della mostra della *Civiltà del Settecento a Napoli 1734–1799* (Napoli 1979–1981; cfr. il catalogo, Centro Di, Firenze 1980, vol. II).

⁷ Preferiamo questo termine, forse meno ambizioso, all'altro di *contestualizzazione*, usato da F. Ruffini che, nel suo libro, insiste sulla realtà del teatro come modello comunicativo *multilineare*, nel quale, dunque, agiscono diverse *linee di codice: nell'i-testo spettacolare*, cioè nell'«insieme, non ordinato, di espressioni appartenenti a codici diversi e dotate di diversa 'grandezza', dell'ordine comunque della 'parte rappresentativa di testo' (sotto-testi)» (p. 221). La citazione definitiva era indispensabile a capire la nozione di *contestualizzazione*: «Il taglio che la semiotica–epistemologica opera nel tempo della storia isola una sincronia, entro la quale si colloca l'i-testo spettacolare in esame. Se il *testo* spettacolare è visto come integrazione di *testi* parziali, l'azione mediante la quale il contesto reintegra (può reintegrare) le lacune del testo deve essere considerata *solo* come l'apporto di altri testi della stessa sincronia. [...] la contestualizzazione di un i-testo non è altro, in prima istanza, che l'acquisizione all'i-testo iniziale di *altre* espressioni derivanti da *altri-testi* (della stessa sincronia)» (p. 225). Non si può tacere che il libro di Ruffini si caratterizza per vero e proprio terrorismo metodologico–terminologico, accompagnato e sostenuto da acre vigore polemico; nonostante questi rilievi giudichiamo opportune molte sue prese di posizione. Già Anton Giulio Bragaglia raccomandava l'utilità, ai fini dello studio dell'arte spettacolare, di confrontarne i documenti e di integrarli con altri di altre serie testuali: «Le immagini dalle stampe antiche e dai quadri, come le

grossolani. Gli studiosi di semiotica dello spettacolo dichiarano recisamente che il loro lavoro si svolge *per statuto* in assenza dell'oggetto⁸, ma tale situazione trova un compenso nell'ampia ricognizione del contesto culturale e della convenzione che regola, storicamente, il nesso tra drammaturgia e spettacolo. Molto giustamente Anne Ubersfeld ha messo in evidenza il fatto che il testo drammatico è sempre scritto *in presenza* della tradizione precedente, e drammaturgica e spettacolare: «*On écrit pour, avec ou contre un code théâtral préexistant*». Ed aggiunge poi un'osservazione particolarmente adeguata alla situazione del Metastasio, anche se la studiosa prende le mosse dall'attività del Goldoni:

On voit aussi comment ce sont les époques où les traditions théâtrales sont faibles ou en décomposition, où de nouvelles formes naissent, qui voient les créations textuelles les plus fortes.

Il Metastasio intraprende la carriera di drammaturgo in un momento di acuta crisi della scena operistica barocca, e si propone l'azione riformatrice elaborando precisamente una *scrittura drammaturgica forte*. Situazione che, mi sembra, accomuna i tre maggiori autori drammatici del Settecento italiano, che si affacciano alla ribalta con evidenti e forti intenti polemici nei confronti della tradizione e del complesso di fatti culturali ed anche sociali che, ancora la Ubersfeld definisce

une sorte de génio-texte, pour reprendre la formule de Kristeva, génio-texte antérieur à la fois au texte écrit et à la première représentation, et où le code théâtral du temps, les conditions d'émission du message,

pitture, sculture, [...] sono interessanti quanto i testi, perché documentano il *teatro* assai più che le parole. Lo studio del teatro come rappresentazione e come spettacolo, è più importante di quello dei testi...», *Introduzione* ad A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (Muzio, Napoli 1699), Sansoni, Firenze 1961, p. 1. L'opera è ora disponibile con traduzione inglese a fronte, a cura di F. Cotticelli, A. Goodrich Heck e T.F. Heck, The Scarecrow Press Inc., Lanham, Maryland – Toronto – Plymouth, UK., 2008.

⁸ Su questo problema, oltre al già cit. *Semiotica del testo...*, pp. 181–182, cfr. F. Ruffini, *Pseudo semiotica, Pseudo teatro: presentazione*, in «Biblioteca teatrale», n. 20, 1978, pp. 1–13 e in particolare p. 12; A. Ubersfeld, *L'école du spectateur*, cit., p. 19.

c'est-à-dire le canal prévu, jouent le rôle de matrice textuelle "informant" le texte⁹.

Dal genotesto codificato dipenderebbero sia il testo letterario drammatico, sia la rappresentazione; pertanto diventa particolarmente importante lo sforzo di recuperare la più larga messe di informazioni sulle convenzioni scenografiche, attoriali, musicali (tanto strumentali quanto vocali), utilizzando sia le fonti memorialistiche o epistolari, comunque narrative, sia quelle iconografiche; le quali forniscono un'idea del limitato gioco scenico dei virtuosi-attori, dalle proporzioni parinianamente elefantescasche, e per di più gravati di costumi fastosi che ne riducevano la gestualità quasi al solo moto delle braccia, mentre le esigenze dell'acustica li trattenevano al proscenio, consentendo l'uso di una porzione ridotta del palco¹⁰.

L'interesse per questi aspetti del melodramma si è ravvivato recentemente, e gli studi che ne sono seguiti aspirano ad un più severo rigore, esercitando un influsso positivo sulle altre prospettive d'indagine di una realtà culturale tanto complessa e sfaccetta-

⁹ *Ivi*, p. 16 e p. 15.

¹⁰ Si ricordi che l'Algarotti raccomandava che gli attori stessero presso l'arcoscenico, per non rendere evidente il rimpicciolimento degli elementi architettonici che si fingevano lontani. Cfr. il saggio *Sopra l'opera in musica* nell'edizione dei *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Laterza, Bari 1963, pp. 181-182 e 186. Analoghe raccomandazioni si leggono in F. Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*, Pasquali, Venezia 1794, pp. 70-71; ma Paolo Marolda ha mostrato la dipendenza, per molti aspetti, dell'opera del Milizia da quella dell'Algarotti, v. *La discussione sul melodramma nel "Trattato del teatro" di F. Milizia*, in «Rass. della Letter. Ital.», 1976, 1-2, genn.-agosto, pp. 103-119. Per quanto concerne il gioco scenico è possibile farsene qualche idea leggendo i trattati di normativa sull'arte attoriale come quello già citato del Perrucci, o quello di G.G. Engel, *Lettere intorno alla mimica* [1785-1786], aggiuntovi "*Capitoli sei sull'arte rappresentativa*" di L. Riccoboni, versione dal tedesco di Luigi Rasori, Pirrotta, Milano 1818 (sul quale cfr. E.H. Gombrich, *Azione ed espressione nell'arte occidentale*, nel vol. *La comunicazione non-verbale nell'uomo*, a cura di R.A. Hinde, Laterza, Bari 1977, pp. 497-499 e 505-506). Entrambi gli autori, pur a una così cospicua distanza cronologica e geografica, direi persino di "civiltà", appaiono molto preoccupati del decoroso contegno degli attori, cui sconsigliano gesti ampi, ritenuti disdicevoli. Le prescrizioni riguardano in larghissima prevalenza la mimica facciale e i gesti delle mani, oppure il modo di *atteggiare* più che *muovere* la persona; infine i consigli relativi agli arti inferiori sono nettamente più scarsi di quelli concernenti la parte superiore del corpo, la cui maggiore e più pronta mobilità è apertamente dichiarata (più che motivata) da Engel nella lettera XIV. Ulteriori informazioni si leggono nella satira di B. Marcello, *Il teatro alla moda*, a cura di A. D'Angelo, Ricordi, Milano 1956, notoriamente occupato a fustigare, e dunque a descrivere, i vizi degli addetti ai lavori teatrali.

ta. Molto giustamente Gianfranco Folena, presentando il catalogo della mostra *Illusione e pratica teatrale*, metteva in rilievo il contributo agli studi offerto dai seminari veneziani, che avrebbero indotto gli studiosi a ripensare globalmente *sub specie scenae* i problemi dello spettacolo in rapporto allo spazio, alla *opsis* e al pubblico, e a cercare risposte nuove a questioni che l'incontro di discipline e metodologie diverse ha posto in nuova luce, inducendo per esempio i musicologi a occuparsi di più della acustica dello spettacolo e i librettologi a fare attenzione non solo alle didascalie ma a tutto l'impianto e alla strutturazione scenica e agli elementi spaziali e ambientali interni al testo¹¹.

Il nostro lavoro si orienta secondo queste direttive, e non trascurerà la componente spettacolare, pur privilegiando il testo drammaturgico, che si cercherà di leggere sullo sfondo della situazione culturale del teatro settecentesco per musica. Né si perderà di vista la specificità degli spettacoli metastasiani, elaborati dal poeta per le occasioni encomiastico-celebrative di una corte; ma i cui testi letterari erano reimpiiegati molte e molte volte sia presso altre corti, sia in teatri venali, e comunque lontano dal controllo dell'autore, per altri numerosi spettacoli. Abbiamo parlato di spettacoli metastasiani perché si deve tener presente la figura del *poeta di teatro*, il cui compito non si esauriva nella composizione del testo poetico, ma investiva la sua realizzazione scenica, alla cui direzione egli era preposto; infatti la dicotomia tra l'autore del testo letterario e quello del testo spettacolare è un fenomeno ben più tardo. L'obiettivo auspicabile, e tuttavia per ora inattuabile, sarebbe la ricostruzione degli spettacoli curati dal Metastasio per la corte viennese. Il ruolo di poeta cesareo conferiva all'abate romano una autorevolezza di latitudine europea, come prova l'epistolario, nel quale sono abbondanti le lettere che contengono istruzioni di *regia*, se così possiamo esprimerci, sia per spettacoli che si allestivano in altre corti, sia per altri, destinati ai teatri venali. Gli studiosi inoltre fanno ormai riferimento a un'età *metastasiana* del melodramma, poiché le specifiche doti teatrali dell'autore, coniugate all'autorità delle sue funzioni presso la corte viennese, favorirono la diffusione di uno *stile* metastasiano, anche musicalmente individuato, che poggiava evidente-

¹¹ G. Folena, Presentazione del catalogo della mostra *Illusione e pratica teatrale*, cit., p. 7.

mente sull'efficacia della suggestione che dai libretti s'irradiava sulle altre componenti dello spettacolo.

Non è nostra intenzione addentrarci nel dibattito sui modi di accostarsi all'*oggetto teatro*, vivacissimo e serrato pur tra coloro che dichiarano di seguire una metodologia semiotica. Attualmente le due "fazioni" affrontano le indagini secondo prospettive antagonistiche e specularmente opposte: gli uni muovono dallo studio del testo letterario, gli altri sostengono corretta unicamente l'ottica che si diparte dal testo spettacolare¹². La necessità di rinnovare i metodi

¹² Si deve riconoscere ad Anton Giulio Bragaglia il merito di aver individuato i limiti e la confusione metodologica di tanta critica: «Il fondamentale errore delle Storie del teatro è quello per cui lo studio dei testi venne equivocato come studio del teatro» (*Introduzione* ad A. Perrucci, *op. cit.*, p. 10). E si tenga nel dovuto conto la recisa affermazione: «In certo grado anche i più celebri capolavori della letteratura drammatica restano sempre un canovaccio» (p. 11), che anticipa uno dei punti nodali del dibattito più recente della semiotica teatrale. Questa disciplina giovane e, secondo il Serpieri, «ancora in una fase di turbolenza teorica, terminologica e addirittura istituzionale» (*op. cit.*, p. 11), è tuttavia assai agguerrita e già ricca sia di contributi teorici, sia di applicazioni all'analisi di testi specifici. Limitiamo all'essenziale le indicazioni bibliografiche e rinviando anzitutto al già citato lavoro del Ruffini, di impianto strettamente teorico; dello stesso cfr. *Semiotica del teatro: testo letterario, ritestualizzazione, testo spettacolare*, in «Biblioteca teatrale», 20, 1978, pp. 44–64. Nello stesso fascicolo v. S. Jansen, *Problemi dell'analisi di testi drammatici*, pp. 14–43, del quale ricordo anche gli *Apunti per l'analisi dello spettacolo*, novembre 1977, n. 68 dei Documenti di lavoro e pubblicazioni del Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica dell'Università di Urbino. Jansen rivendica il ruolo dominante del testo verbale, rilevante anche ai fini dell'analisi dello spettacolo. Molto ricchi i libri di Anne Ubersfeld (oltre a quello citato cfr. *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris 1978), tenace nell'asserire l'importanza prioritaria del testo letterario, e attenta alle implicazioni storico-sociali dell'opera drammatica e delle sue realizzazioni sceniche. Il clima delle discussioni è sempre assai vibrato e mi pare offra un curioso contrasto con l'equilibrio che domina l'esposizione di Ju.M. Lotman, *Semiotica della scena* («Teatr», n. 1, 1980, pp. 89–99) trad. ital. e Postfazione di S. Salvestroni in «Strumenti critici», n. 44, febbraio 1981, pp. 1–29 e 30–45). Il semiologo russo affronta per la prima volta l'argomento teatro e vi trasferisce, oltre la ricchezza della sua personalità ed esperienza, alcune costanti della sua riflessione, come il concetto dinamico della realizzazione dell'opera d'arte, sempre in tensione tra novità e rispetto della tradizione; e l'attenzione al metalinguaggio dello spazio, che non poteva non avere un rilievo particolarmente significativo nello studio del teatro, che è arte dello spazio oltre che del tempo. La semiologia teatrale nell'Europa orientale aveva già dato contributi di valore ancor prima dell'ultima guerra mondiale. Ricordiamo Jan Mukarovsky, *Il significato dell'estetica* (1966), trad. ital., Einaudi, Torino 1973, e cfr. la sollecitante rassegna di Irena Slawinska, *La semiologia del teatro in statu nascendi: Praga 1931–1941*, nella cit. «Biblioteca teatrale», n. 20, pp. 115–135. Dei contributi citati dalla Slawinska segnaliamo, disponibili nelle lingue occidentali: J. Veltrusky, *Man and object in the Theater* (1940), in P.L. Garvin, *A Prague School Reader*, Washington 1964, pp. 83–91; P. Bogatirev, *Les signes du théâtre* (1939), in «Poétique», 8, 1971, pp. 516–530; J. Honzl, *La mobilité du signe théâtral* (1940), in «Travail théâtral», 4, 1971, pp. 5–20; T. Kowzan, *Le signe au théâtre, Introduction*

di indagine dell'arte teatrale ha contribuito a rendere aspro il dibattito; ormai tuttavia alcuni principi sono affermati come irrinunciabili, sicché anche noi, pur proponendoci lo *studio dei testi letterari drammatici*, cercheremo di realizzare una manovra duplice, se così ci è permesso di esprimerci, affrontando il testo drammaturgico secondo i modi di lettura ad esso adeguati, ma contemporaneamente tenendo d'occhio le esigenze dello spettacolo nella sua realtà anche materiale, fisica, capace d'imporre costrizioni specifiche al testo letterario destinato a transcodificarsi in quello teatrale. A tale impegno ci induce la particolare qualità delle opere che saranno oggetto della nostra analisi: questi drammi, prodotti in una ben individuata temperie storico-culturale, quella arcadica, per la specifica committenza curtense e per una fruizione cerimoniale e celebrativa, erano scritti da un autore altamente consapevole del proprio ruolo, del proprio prestigio, e deciso a piegare al proprio disegno di poetica la realtà dello spettacolo, che pensava, e pretendeva di generare attraverso la *parola*, la *lettera*, la *scrittura*.

All'aspetto appena descritto della personalità del drammaturgo dobbiamo affiancare l'altro, complementare e antagonistico nel contempo: cioè l'indubbia consapevolezza, da parte del poeta, dell'ineluttabile destino dei suoi lavori, cioè della sua parola, di essere assorbita, "alienata"¹³ allo spettacolo in virtù della sua adeguatezza funzionale. Un atteggiamento ambivalente è percepibile nel Metastasio, che *sapeva*, in virtù della perizia e dell'esperienza continua di operatore teatrale, che un testo prodotto per la scena avrebbe perso la sua sacralità nell'impatto con quella, e tanto più quanto meglio fosse stato rispondente alle esigenze della sua destinazione; ma nello stesso tempo, per giusto orgoglio, era renitente ad accettare una tale sorte per la propria poesia. Le due spinte antagonistiche,

à la *sémiologie de l'art du spectacle*, in «Diogène», 61, 1968, pp. 59–90 poi con altri saggi in *Littérature et spectacle*, Mouton, Varsavia, La Haye 1975. Una ricca bibliografia sui problemi critici del teatro in C. Molinari e V. Ottolenghi, *Leggere il teatro*, Vallecchi, Firenze 1979, che è un ottimo manuale.

¹³ Si ricordi quanto abbiamo già citato da F. Ruffini (cfr. la n. 3), e ancora si osservi che, secondo lo stesso studioso, il rapporto dinamico testo letterario–spettacolo si pone solo all'interno di una concezione di "drammaticità negativa", che rivela nel testo non la «presenza finita dello spettacolo, ma parametri attraverso i quali il testo può entrare, e con ciò annullarsi nello spettacolo» (p. 86).

tuttavia, ci pare giungano a combinarsi proficuamente in una vera sintesi dialettica in quanto concorrono a generare un testo molto ricco di determinazioni sceniche, di informazioni da trascrivere, secondo altre linee di codice, nello spettacolo. Ci troviamo dunque di fronte ad un testo poetico caratterizzato da una forte carica conativa, elemento qualificante del discorso del testo drammatico (secondo la Ubersfeld)¹⁴, che si rivolge in modi impressivi agli altri operatori teatrali: scenografi, attori, costumisti e via seguitando.

Una tale cura è nel Metastasio insieme previdente e prevaricante, almeno nelle intenzioni, poiché presiede alla costruzione di un testo disponibile al massimo grado all'alienazione spettacolare, ma insieme teso a prefigurare in tutti i particolari uno spettacolo, o addirittura una serie di spettacoli, dominati dalle intenzioni del poeta-dittatore.

¹⁴ Cfr. in *Lire le théâtre*, cit., il paragrafo *Enonciation théâtrale et impératif* (pp. 256–258), nel quale la studiosa sostiene che caratteristica specifica del testo drammatico è il suo *essere imperativo* nei confronti sia degli operatori teatrali, sia del pubblico: «nous nous souvenons que le texte de théâtre est présent doublement sur scène: comme ensemble de signes phoniques émis par les comédiens, et comme signes linguistiques commandant les signes non linguistiques (l'ensemble sémique complexe de la représentation); il est alors clair que le statut du texte écrit [...] est d'être ce qui commande les signes de la représentation (quoiqu'il y ait nécessairement dans la représentation des signes autonomes produits sans relation directe au texte). Sur ce point, ce qui est l'évidence pour les didascalies ne l'est guère moins pour le dialogue qui commande tout autant, directement et indirectement les signes de la représentation: directement, puisque le dialogue sera dit sur scène, indirectement dans la mesure où le dialogue, autant par ses structures que par ses indices, conditionne les signes visuels-auditifs» (p. 256). Jonathan Miller (*Teatro e attori*, nel cit. vol. *La comunicazione non-verbale nell'uomo*, pp. 477–493) ha dedicato lucide ed equilibrate riflessioni al problema del rapporto tra copione e realizzazione scenica. Il copione sarebbe «il tratto essenziale del teatro occidentale», la sua «ricetta base, un accordo minimo con cui gli attori devono riprodurre le asserzioni proposizionali create dall'autore. In altre parole, l'ingrediente fondamentale di un testo teatrale consiste in una serie di frasi che dicono, come indica Wittgenstein, *il modo in cui stanno le cose*» (p. 477). Tuttavia le frasi, per uscire da uno stato di pure espressioni grammaticali, e per diventare invece espressioni pienamente significative, e pertanto comunicative, devono essere assunte dagli attori poiché «sono le persone che *significano* e non le *espressioni*» (p. 481); e devono essere poi correate degli opportuni indizi contestuali non-verbali. A questo proposito cfr. A. Ubersfeld, *L'école du spectateur*, cit., pp. 16–17, dove si afferma con bella chiarezza che *l'enunciato* del testo drammatico, il dialogo, acquista senso solo nel momento in cui si fa *discorso* in situazione.

Non è affatto nuovo il problema critico della “teatralità” del Metastasio; già nel 1950 Claudio Varese¹⁵ dedicava una parte del suo saggio alla regia moderna dei drammi metastasiani, e Walter Binni, poco più di un decennio dopo, dava notizia di una recita dell'*Olimpiade* in ambiente universitario, delle reazioni di partecipazione emotiva che essa aveva inaspettatamente suscitato tra gli spettatori e traeva dall'esperienza un'indicazione critica formulata in modo molto preciso:

Una riprova inoltre, per me, di come la dimensione teatrale sia essenziale per la poesia idillico-elegiaca del Metastasio e di come il lettore e il critico debbano, *anche nella loro lettura, calcolare tale dimensione*¹⁶.

Per contro il Fubini stentava a valutare positivamente proprio la convenienza teatrale dei *libretti*, e dava alla scelta lessicale una forte connotazione limitativa: «Perché libretti, ricordiamo, sono tutti i suoi drammi [...] libretti artificialmente costruiti», e distinti dalla *poesia*, la quale doveva essere altra cosa dallo *spettacolo*; e tuttavia lo studioso ammetteva poi l'eccellenza del Metastasio, sia pure in quel campo speciale: «come artefice di spettacoli [...] certo non ebbe pari in tutta l'Europa del suo tempo»¹⁷.

¹⁵ C. Varese, *Saggio sul Metastasio*, La Nuova Italia, Firenze 1950. Nella stagione 1979–80 è andato in scena alla Piccola Scala il *Re Pastore*, per la regia di Roberto Guicciardini, con un *cast* di cantanti non eccellenti. Quanto alla scena, si legge nel programma di sala: «Ci è sembrato opportuno procedere ad una destrutturazione, seguendo una logica di racconto che non è la logica dei fatti, ma del loro senso riposto. La storia drammatica, in quanto storia di rapporti fra i personaggi, sussiste ugualmente, come materiale–supporto (in qualche modo viene “raccontato”), ma il paesaggio in cui viene inserito è uno spazio mentale, un luogo della memoria. Ancora: l'ambientazione, come l'azione scenica, serve a ripetere il clima in cui il lavoro nacque, non sovrapponendosi come “altra” storia, ma per tentare di avvicinarsi alla situazione emotiva di fondo. Sono i sotterranei del palazzo, severi, inquietanti. La vita di corte si svolge di sopra. Se ne raccolgono echi» (p. 31). Forse la realizzazione è riuscita impari alle ambizioni, poiché una grande scala occupava, o meglio dovremmo dire *ingombrava* il palcoscenico, per rappresentare il luogo sotterraneo, e lasciava libero solo uno stretto corridoio. Sulla scala stessa si muovevano i cantanti, talvolta in evidente difficoltà, come l'interprete del personaggio di Alessandro, impacciato dal manto.

¹⁶ W. Binni, *L'Arcadia e il Metastasio*, La Nuova Italia, Firenze 1963, p. 251.

¹⁷ M. Fubini, *Introduzione al Metastasio*, in *Opere di P.M.*, Ricciardi, Milano Napoli 1968, p. 13. Nello stesso volume Luigi Ronga (*L'“opera metastasiana”*) illustra il ruolo eminente del poeta nello sviluppo dell'arte musicale settecentesca, come prova il favorevole accoglimento della definizione, preferita ad «altre intese a determinare aree e cronologie di tipo stilistico–musicale» (p. VII). Lo studio di Ronga problematizza il nesso poesia–musica nel contesto dell'esperienza drammaturgica e teatrale del Metastasio, non cedendo alla fa-

Rilevata la presenza di una sensibilità critica alla dimensione teatrale dell'opera del poeta cesareo, bisogna però precisarne i limiti, che non oltrepassano per lo più l'affermazione generica o si fermano al livello drammaturgico-ideologico. Anche l'analisi minuta e puntuale di Jacques Joly sulle feste teatrali non investe che sporadicamente le componenti e gli aspetti del testo poetico suscettibili di una trascrizione scenica e privilegia invece le implicazioni, i nessi tra ideologia e soluzioni drammaturgiche¹⁸.

Nostro intendimento è render conto della “predisposizione scenica” dei drammi del Metastasio, ai quali limitiamo l'indagine. Procederemo pertanto all'analisi del testo nelle parti e negli aspetti che mirano a prefigurare lo spettacolo, che rinviano a una realizzazione sulla scena, individuata nelle sue qualità di gusto e di tecnica, nei suoi condizionamenti materiali, oltre che nei suoi lineamenti storici. E per chiarire e insieme verificare subito la sensibilità del poeta agli aspetti tecnico-fisici del teatro si veda una sua lettera ad un'antica amica e protettrice napoletana, Anna Francesca Pignatelli di Belmonte:

Benché il mio *Regolo* sia un'opera della quale io meno mi vergogno: benché il mio caro signor Raff sia un musico che difficilmente troverà l'eguale, io credo che l'uno non sia fatto per l'altro, e che uniti insieme sieno entrambi sacrificati. Questo vuol dire che la parte di Regolo manderà in precipizio il mio povero Raff, ed il Raff farà rovinare e la parte e l'opera del *Regolo*. Questo dramma non può sostenersi se non piace all'eccesso il personaggio principale, ed il nostro Raff non può fisicamente sostenere questo peso [...]. Di più quell'enorme massa di aria nel teatro di S. Carlo assorbirà tutte le grazie inimitabili e la portentosa agilità che rendono questo musico adorabile in camera: egli ha urtato in questo inconveniente in teatri che non hanno il terzo della vastità di cotesto, onde non si può sperare ch'egli abbia costì miglior sorte¹⁹.

Lo scrivente si rivela sperimentato uomo di teatro e perciò attento al rapporto tra il personaggio e l'interprete, al quale spettava il compito di garantire l'intesa psicologica tra scena e sala, e di mediare presso

cile suggestione dei *topoi* critici più diffusi, ma anzi insistendo sulla difficoltà degli studi, dovuta alla quantità del materiale conservato e di quello perduto e all'assenza di precise testimonianze sulla prassi esecutiva sia attoriale sia musicale.

¹⁸ J. Joly, *Les Fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731–1767)*. Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont Ferrand II, 1978.

¹⁹ Lettera del 1 dicembre 1760, IV, pp. 172–173.

il pubblico un testo difficile per il suo teso, ma insieme contenuto impegno eroico. Inoltre va sottolineata la sensibilità dell'autore ai problemi dell'acustica, al grande spazio materiale del San Carlo, da riempire con la voce del cantante.

Ma si legga ancora quanto il poeta scriveva alla stessa corrispondente, intorno alla medesima realizzazione del suo *Regolo*:

Chi non intenderà il carattere di *Regolo* da' miei versi, non aspetti d'intenderlo dalla mia prosa: e per comunicare all'attore il minuto della rappresentazione è inevitabile la voce viva e la dimostrazione visibile²⁰.

Parole nelle quali risuona la fiducia del Metastasio nell'esaustività della poesia in funzione dello spettacolo, tanto che egli riteneva non solo superflue altre indicazioni, ma, al confronto, inefficaci. Gli elementi di cronaca di quell'antica messinscena ci sono parsi ben adatti a chiarire la specifica competenza dell'autore da un lato, dall'altro la sua convinzione di aver confidato alla parola poetica il massimo delle informazioni intorno alla realizzazione scenica dei suoi drammi. Ed effettivamente dobbiamo confermare che pregio eminente della poesia metastasiana destinata al teatro, è il presentarsi come una scrittura drammaturgica che ambisce a proporsi come un copione, un progetto di messinscena, sotteso da una forte impressività; la quale implica una visione del testo drammatico come onnicomprensivo e formato in una materia verbale autoritaria fino al totalitarismo nei confronti di altre linee di codice operanti nel teatro. Di più, tale atteggiamento totalitario vuole proiettarsi indefinitamente nel tempo, per dominare ogni futura realizzazione scenica del testo, come la lettera alla principessa di Belmonte testimonia limpidamente.

Le affermazioni del Metastasio, quando parla di *dittatura della parola*, lasciano intendere chiaramente che egli non operava precise distinzioni tra le diverse situazioni di "parola scritta", "parola detta", "parola scritta per essere detta"; né abbiamo riscontrato distinzioni del genere tra gli autori di poetiche teatrali nel Settecento. Di questo modo, ampio e differenziato, di intendere la nozione di *parola* dovremo tener conto per comprendere la reale estensione della dittatura del ver-

²⁰ Lettera del 22 gennaio 1761, IV, p. 179.

bo di cui il Metastasio parla e che implica l'egemonia del testo letterario drammatico su ogni realizzazione scenica, da una parte; dall'altra l'egemonia del codice verbale sugli altri attivi sulla scena. E secondo questa latitudine prospettica dobbiamo considerare le affermazioni del poeta che in un'altra lettera chiama, senza mezzi termini o sfumature, *subalterne* le altre arti, ivi inclusa, si deve legittimamente ritenere, la musica; quantunque fosse questa la più renitente a sottomettersi all'imperio del verbo. Il Metastasio, ormai vecchio, rivolgeva al "collega" Mattia Verazi delle lodi che, al di là del tono officioso, noto a chiunque abbia qualche dimestichezza con l'epistolario del poeta arcade, mettono chiaramente in mostra quali doti l'autore ritenesse necessarie al drammaturgo:

il mio signor Verazi è [...] *fluido*, felice, *chiaro*, e ricco di quella sua *invidiabile fecondità di fantasia* che fa il più util pregio della poesia drammatica e che si comunica a tutte le *arti subalterne impiegate a secondarla*²¹.

Sono qui elencate le qualità della scrittura melodrammatica che il Metastasio riteneva positive in funzione della trascrizione scenica: la fluidità doveva predisporre la parola alla modulazione musicale; la chiarezza era necessaria alla fruibilità dello spettacolo, perché, come vedremo meglio in seguito, il dettato verbale svolgeva compiti che trascendevano la sua portata intrinseca: integrava la mimica oppure completava le informazioni che dalla scena avrebbero dovuto giungere agli spettatori, epperò potevano risultare carenti o per ossequio alle leggi del decoro, della decenza, o per difetto di luce. Non dobbiamo infatti dimenticare che profondamente differenti dalle attuali erano le condizioni fisiche dello spettacolo settecentesco, quantunque l'abilità degli accorgimenti tecnici di allora suscitò ancora oggi la nostra ammirazione. Infine l'accento posto dal Metastasio sulla fecondità della fantasia vuole indicare il compito, avvocato anch'esso al poeta, di *immaginare* le scene, i costumi, la gestualità e così via, fino ai sentimenti che la musica avrebbe dovuto completare, sottolineare, enfatizzare. In questo modo ci sembra da intendersi la definizione di *arti subalterne*, adatte a *secondare* il progetto verbale.

²¹ Lettera del 3 settembre 1778, V, p. 526; i corsivi sono nostri.

La rivendicazione della primazia della parola poneva il Metastasio all'unisono con tanti illustri e severi arcadi che lamentavano la decadenza della poesia drammatica, assoggettata all'illecito imperio dei musicisti, dei compositori, dei virtuosi, dei ballerini e persino degli "artefici", cioè degli architetti e scenografi, la cui dignità culturale era ritenuta inferiore a quella del poeta, per ragioni che possiamo dedurre da una tarda lettera del Metastasio a Saverio Mattei, dotto napoletano che fu corrispondente assiduo del poeta e destinatario delle sue ultime dichiarazioni di poetica. In questa circostanza si rivendica la superiorità della parola sulle arti visuali, le quali muovono *immediatamente* il senso, e non *riposatamente* l'intelletto e il cuore:

Voi sapete che io son obbligato a conoscere per lunga e dolorosa esperienza a qual duro cimento si esponga la poesia quando è costretta a gareggiare con le sorprese della magnificenza e della luminosa pompa reale, che sono i principali oggetti de' festivi spettacoli, e che seducendo il popolo coi piaceri degli occhi, de' quali ognuno è capace, usurpano al poeta l'attenzione della quale ha egli bisogno per eccitar quelli della mente e del cuore...²².

Indubbiamente la tradizionale gerarchia delle attività artistiche, omologa alla gerarchia sociale tra quanti le praticavano, deve aver contribuito a determinare le convinzioni del Metastasio; ma riteniamo che altri motivi, più strettamente connessi alla situazione del teatro, lo inducessero a rivendicare il proprio ruolo egemonico. Quando egli si affacciò alla scena, questa poteva paragonarsi ad un campo di tensioni aspre²³, delle quali erano portatrici le diverse arti che in gara, in con-

²² Lettera del 22 giugno 1775, V, p. 346; non sarà inutile ricordare che erano già trascorsi quattro anni dalla presentazione dell'ultimo dramma metastasiano: *Ruggiero, ovvero l'eroica gratitudine*.

²³ L'immagine del palcoscenico come *campo di tensioni* può valere in un duplice senso: analogamente ai significati che le attribuisce Maria Corti: «la letteratura è un *campo di tensioni*, di forze centripete e centrifughe che si producono nel rapporto dialettico fra ciò che aspira a persistere intatto per forza d'inerzia e ciò che avanza con impeto di rottura e di trasformazione» (*Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976, p. 19); e questa visione dinamica dell'esperienza artistica domina anche nelle convinzioni di Jan Mukarowsky (cfr. specialmente *La norma estetica*, cit., pp. 120-127) e, si può dire, in tutta l'opera di Juri Lotman. Nel nostro caso, la metafora tende piuttosto a esplicitare il pericolo della lacerazione interna nell'esperienza dello spettacolo melodrammatico, dove le diverse componenti rivaleggiavano tra loro con esasperata energia.

correnza tra loro, e non in collaborazione, liberavano forze centrifughe, che minacciavano continuamente di far “deflagrare” lo spettacolo, come avvertiva il presidente Charles De Brosses; lucido analizzatore delle forme caratteristiche dell’opera italiana, che poneva a riscontro con quelle del teatro francese. Sensibile al fascino dello spettacolo melodrammatico ma, contemporaneamente, capace di cogliere i pericoli che si celavano sotto il suo rutilante splendore, il viaggiatore descriveva efficacemente il pericolo incombente della disgregazione di una unità, che riusciva precaria soprattutto per gli spettatori:

L’opéra, pour vouloir réunir trop de plaisirs à la fois, en affaiblit la jouissance: aussi avec beaucoup de moments agréables, y–a–t–il pour moi des moments d’ennui, ce que n’a pas la tragédie française, qui produit son effet sans diversion, augmentant par degré la chaleur du sentiment et retrouvant, d’acte en acte, le coeur échauffé par l’acte précédent. Les partisans de l’opéra diront que l’on n’y va pas pour le sujet, mais pour les accessoires de musique, de spectacle et de danse; cela est vrai: c’est aussi ce qui me fait préférer la comédie et la tragédie, parce que les plaisirs de l’âme sont plus vifs que ceux des yeux ou des oreilles. Que si les Italiens ont cru éviter les inconvénients que je remarque dans nos opéras, par le choix du sujet des leurs, et en les dénuant de cet appareil qui rompt l’action principale, ils se son fort trompés. A la vérité, leurs poèmes (j’entends ceux de Métastase) sont admirables et très intéressants; mais les airs cousus au bout des scènes n’étant pas toujours assez liés au sujet, ces airs exquis, qui placent la musique italienne si fort au dessus de la nôtre, font le même effet de diversion, en laissant refroidir l’intérêt, tandis qu’ils enchantent les oreilles²⁴.

La riforma metastasiana intervenne, come ognuno sa, a rimettere ordine in un genere dove le esigenze spettacolari e lo sfrenato divismo dei virtuosi avevano sopraffatto la verosimiglianza e il semplice buon-senso²⁵. Le recriminazioni settecentesche sulla degenerazione dello spettacolo melodrammatico, e sulla loro scia tante analisi moderne del fenomeno, ne coglievano soltanto l’esito ultimo e più superficialmente appariscente, senza indagarne la matrice profonda, e direi il vizio

²⁴ Ch. De Brosses, *Lettres familières sur l’Italie*, a cura di Y. Bézard, Didot, Paris 1931, Lettre LI à M. de Malateste, *Spectacles et musique*, pp. 347–348, vol. II. La situazione del teatro d’opera italiano è analizzata dal viaggiatore con vera penetrazione, rivolta anche ai problemi del “mercato”.

²⁵ Questi problemi sono stati ampiamente e reiteratamente trattati dalla critica; cfr. ancora recentemente L. Bianconi, *Scena, musica e pubblico nell’opera del Seicento*, in *Illusione e pratica teatrale*, cit., pp. 16–18.

d'origine, nei problemi di ordine politico, economico, epistemologico. Ludovico Zorzi ha ben visto, nella Firenze del declino mediceo, la nascita e la fortuna del melodramma come legate alla situazione di quello Stato ormai in difficoltà nel mantenere un dialogo paritario con le potenze europee. Lo spettacolo di corte, col suo sfarzo brillante, con il rutilante splendore delle luci e delle scenografie, con la seduzione insinuante della musica doveva tuttavia mantenere efficacemente persuasiva l'immagine del mecenate committente, ad uso così degli osservatori stranieri come dei sudditi. E mi sembra molto convincente il nesso che Zorzi istituisce appunto tra la vocazione edonistico-sensuale del melodramma, al di là e nonostante le intenzioni dei suoi inventori fiorentini, e la situazione della cultura italiana, vista sia dalla prospettiva dei signori, sia da quella degli intellettuali, sfiduciati e disponibili all'asservimento:

È la tensione dell'equilibrio statico, lo scenario immobile della città ideale, predisposto all'ascolto del discorso del principe. La voce del potere, dapprima dissimulata e insinuante, echeggia sempre più nitida [...]. Mentre la letteratura teatrale degrada sé stessa nei meccanismi di una convenzione scettica e ripetitiva, che aduggia scrittori e committenti, la progressiva dilatazione dell'intermedio e l'invenzione della scena mobile, percepite dagli autori come espediente pretestuoso e necessitante, aprono la via ad un nuovo genere spettacolare, ispirato al torpore della ragione e alla sollecitazione del senso. La complessità delle esperienze tecniche e formali promosse dal melodramma e dalla coreografia dell'opera regia, con la fastosa magniloquenza che esse assumono nell'ambiente fiorentino, sembra coinvolgere ogni capacità creativa, stornando l'attenzione dal testo. Il deperimento della scrittura drammaturgica, comune ad altri centri di produzione teatrale, manifesta meglio di qualsiasi altro guasto dell'età la sclerosi di un ceto intellettuale alienato²⁶.

Il melodramma percorre a Venezia una esemplare parabola di splendore e di decadenza, legata anche a fattori economici. Infatti nella città lagunare il teatro ben presto si trasformò da *offerta* mecenatesca del principe in *affare* speculativo, nel quale confluivano capitali sottratti dagli imprenditori alle troppo incerte sorti dei traffici commerciali e delle manifatture. Ciò comportò un indubbio ed energico impulso alle attrattive ed alla quantità degli spettacoli, ma l'esperata

²⁶ L. Zorzi, *Firenze: Il teatro e la città*, in *Il teatro e la città*, Einaudi, Torino 1977, pp. 70-71, ma cfr. anche le pp. 120-123.

competitività, il divismo, l'avidità ebbero infine esito negativo sulle componenti artistiche, che decadde nel mestiere più spregiudicato, tante volte deprecato dai contemporanei²⁷.

L'esito di spinte tanto diverse all'origine è però analogo, e l'intervento riformatore del Metastasio si esercitò con tempestività ed efficacia in circostanze estremamente complesse, che l'autore seppe volgere con decisione a vantaggio del proprio disegno di poetica. Infatti il rapporto, prima solo mediato ma ben presto diretto, con gli Asburgo lo metteva al riparo dall'impegno della competitività dominante nei teatri impresariali, mentre gli conferiva autorità e prestigio indiscutibili. D'altro canto il poeta seppe assumere e far proprie le ragioni politiche dei suoi mecenati, tanto che la sua azione di sostegno all'assolutismo asburgico fu vissuta con piena convinzione come superiore dovere. L'assunzione di precise responsabilità, sentite come politico-morali, induceva il poeta a rifiutare, coerentemente, l'idea dello spettacolo encomiastico-celebrativo ridotto alla sola meraviglia sensuale e a elaborare impegnativi contenuti per una scena che seguiva tuttavia a essere il luogo della «autocontemplazione indotta e parafrasi del potere»²⁸.

È ben noto che il poeta volle, fin dagli anni napoletani, restaurare la dignità della poesia; ma ancora non è stato detto con sufficiente chiarezza che l'opera riformatrice fu condotta secondo l'avveduta considerazione delle esigenze *teatrali*, alle quali si pretese di dare una risposta completa mediante lo strumento verbale. L'idea centrale che resse l'intervento ordinatore del Metastasio era che dalla parola poteva scaturire *tutto* lo spettacolo, dato che al poeta si riconosceva il compito di elaborare un progetto veramente totalizzante, nel quale fossero implicite e dal quale fossero necessitate le soluzioni spettacolari secondo le altre diverse linee di codice. Proprio in tal senso deve intendersi il conferimento alla poesia dei poteri di dittatore: solo il *logos*, secondo il poeta romano, poteva assumere il compito di restaurare l'ordine ragionevole nel caos, nel coacervo di mille inverosimili di muratoriana memoria; all'arte superiore, che parlava al cuore e all'intelletto, spet-

²⁷ Cfr. ivi il saggio *Venezia: la Repubblica a teatro*, pp. 243–345 e, per l'intensa vita teatrale veneziana tra Sei e Settecento, la rassegna riepilogativa delle memorie tramandate da storici locali e viaggiatori stranieri, alle pp. 239–342.

²⁸ L. Zorzi, *Firenze...*, cit., p. 63.

tava il diritto–dovere di inventare la favola, di elaborarne la dicitura e persino d'imporre l'apparato scenico, di predisporre la prossemica, la gestualità, la mimica. Il testo, nell'ottica metastasiana s'intende, conteneva effettivamente la *fabula agenda*, era capace di generarla, o quanto meno pretendeva a tanto.

Le convinzioni del Metastasio circa la priorità e la primazia del verbo nell'ambito del teatro vanno situate entro una tradizione tanto autorevole quanto antica, che si può far risalire all'Umanesimo classicista, e che alimentava nella fiorentina Camerata dei Bardi l'illusione di restaurare l'antica tragedia. Il “recitar cantando” voleva ristabilire l'equilibrio ragionevole tra il verbo e la musica, a vantaggio del primo, da sottrarre alla sopraffazione della polifonia, la quale minacciava di soffocarne il senso. Un tale scrupolo non turbava invece il Perrucci, che possiamo citare come esemplare della temperie barocca, nella quale il melodramma assurse al ruolo di spettacolo principe per fasto e splendore d'invenzioni scenografiche, e per virtuosismi musicali e coreografici:

Non vi è dubbio che l'onore principale, e la gloria maggiore in questi Melodrammi è de' Musici, degli Architetti, e de' Ballarini, havendone la minor parte il Poeta, diletandosi più l'uditorio di vedere gli atti apparenti [...] che d'udirli, ad ogni modo poca gloria non è haver ritrovato tante invenzioni di machine, dando materia all'arte di adoperarle, tante varietà d'Arie, con diversità di metri, e versi, e quel ch'è più, ridurre gl'intrecci in canzone, acciò che nello stesso tempo lusinghino l'udito con l'armonia, et appaghino gli animi con la curiosità²⁹.

Affermazioni così risolte giustificano la ripresa arcadica dell'atteggiamento concettuale e delle argomentazioni umanistiche intorno alla “riforma” dello spettacolo d'opera come recupero della tradizione classica e, conseguentemente, del ruolo egemonico della parola; nel Prologo graviniano la Tragedia in persona denuncia e deplora il disordine imperversante sulla scena, dove è sovvertito il rapporto gerarchico tra la poesia e le altre arti, che deve intendersi come analogo del rapporto ragione–senso:

²⁹ A. Perrucci, *op. cit.*, pp. 91–92 (*Della Scelta della Tragedia, Comedia e Pastorale, e prima Del Drama per Musica. Regola IV*).

E in vece d'oprar le forze proprie,
 Debba le forze adoprar degli artefici,
 Di cantori, pittori, e statuarii;
 De' quali è divenuta ancella ignobile
 Colei, che sopra loro ha 'l sommo imperio,
 E su le Scene ha minor parte ed infima
 Quella, per cui le Scene s'inventarono,
 Quando alla mente i sensi non prevalsero,
 E non ardivan la ragion correggere³⁰.

Responsabile prima dello squilibrio è però la stessa poesia, soggetto logico del periodo citato, e destinataria dei rimproveri del Gravina; il quale affermava, nel trattato *Della Tragedia*, che «particolarmente la musica dall'attuazione della poesia si cangia, come dal corpo l'ombra»³¹; e la similitudine esplicativa attribuisce la responsabilità della cattiva situazione del teatro alla poesia corrotta e rinunciataria, ma contemporaneamente illustra la reciproca posizione gerarchica delle arti citate.

Sotto il profilo teorico nessuno degli autori di poetiche del Settecento arcadico rinunciò mai alla visione razionalistica della lingua come *medium* privilegiato della conoscenza, in quanto codice almeno parzialmente arbitrario³², frutto di un'operazione mentale a livello di

³⁰ G.V. Gravina, *Tragedie Cinque*, in *Opere Italiane*, Raimondi, Napoli 1757, p. 119.

³¹ G.V. Gravina, *Della Tragedia* (1715), in *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Laterza, Bari 1973, p. 556.

³² Il razionalismo linguistico di ascendenza cartesiana, e poi dei grammatici portorealisti, individuava nelle categorie grammaticali il corrispettivo delle categorie logiche del pensiero, sicché il linguaggio diventava lo strumento rivelatore della razionalità del reale (su questi problemi cfr. L. Rosiello, *La linguistica illuminista*, il Mulino, Bologna 1967, e *Le teorie linguistiche e grammaticali dell'enciclopedismo illuminista*, in *Scienze dell'uomo e scienze della società nel Settecento*, Atti del Convegno di Torino, 27–28 ottobre 1978, in «Il pensiero politico», 1979, n. 2, pp. 263–384 e specialmente pp. 264–268). La lingua appariva anche a Leibniz un sistema di interpretazione della realtà fondato su basi oggettive. Egli non distingueva precisamente oralità da scrittura; riteneva le lingue naturali sistemi parzialmente arbitrari, mentre del tutto arbitraria ed artificiale doveva essere *l'ars characteristic*, strumento di comunicazione scientifica tra i dotti e per via di scrittura. Nelle lingue naturali il limite all'arbitrarietà della denominazione non consisteva, per il filosofo, nella necessità di riprodurre nel nome qualcosa della struttura dell'oggetto rappresentato, ma nel permanere di un rapporto di corrispondenza tra nome e *affectus*, di un riflesso del sentimento che la sensazione dell'oggetto provoca nell'uomo: «...il nome non si riferisce in modo immediato ad una realtà in sé, ma ad un riflesso soggettivo di tale realtà. Riflesso che può dirsi naturale in quanto è il prodotto spontaneo dell'attività dello spirito e può dirsi oggettivo nella misura in cui appunto riflette qualcosa» (M. Mugnai, *Astrazione e realtà. Saggio su Leibniz*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 62). Il nostro riferimento a Leibniz è doppiamente motivato: si tratta del filosofo do-

elaborazione e di ricezione, e pertanto superiore alle arti visuali, che erano definite sì *naturali* (ma tale aggettivo qualificava anche l'arte musicale) epperò inferiori, in quanto alla percezione sensibile³³. Da

minante la scena culturale viennese sicché, per quanto il Metastasio non lo nomini mai, non è improbabile che qualche conoscenza, e persino influsso, gliene fosse pervenuto per “dispersione atmosferica”, attraverso le conversazioni; le osservazioni circa il contenuto affettivo dei nomi colpiscono per la loro convenienza con la poetica e l'estetica del patetico, rilevanti sullo sfondo intellettuale del melodramma. Era convincimento largamente diffuso, e condiviso dal Metastasio, che la musica fosse linguaggio *naturale* in virtù della sua trasparenza emotiva, ridotta invece nel linguaggio verbale dalla razionalità e dall'arbitrarietà.

³³ Un certo interesse per l'empirismo, singolare nel panorama culturale del primo Settecento italiano, mostra il Muratori. Egli è pur sempre risoluto nell'attribuire alla parola la funzione mediatrice di ogni conoscenza, né questa può compiersi o perfezionarsi per via sensibile, poiché «Della sola Anima, o sia della Mente, è proprio il conoscere, e non già del corpo, e della materia, quale dicemmo essere la stessa Fantasia» (*Della forza della fantasia umana* (1745), Palese, Venezia 1793, p. 19). Tuttavia a quella stessa *potenza corporea tutti i sensi portano immagini o idee*, «...Idee di cose *corporee* o *materiali*, soggette alla giurisdizione de' sensi. L'Anima anch'essa la provvede di un'amplissima copia d'altre Idee, che si chiamano *intellettuali*, o *spirituali*...» (p. 21–22 corsivo nel testo). Il Muratori è almeno prudente, per non dire scettico, circa l'innatismo cartesiano: «Certo è intanto, che nascendo l'uomo, allora non apparisce, ch'egli abbia cognizione o Idea di cosa alcuna [...]. Quel sì, che quotidianamente sperimentiamo, si è, che i bambini a poco a poco cominciano a provvedere ed arricchir la loro Fantasia d'Idee e di *parole*, cioè di *segni per esprimere esteriormente ciò, che nel loro interno hanno appreso*. E quanto più van crescendo, tanto più si va aumentando quel mirabile magazzino [...] quanto più si va spiegando la forza innata della ragione, e i sensi van riferendo gli oggetti, tanto più si acquista di cognizioni e Idee» (p. 20, il corsivo è nostro). La forza della fantasia è dunque la capacità di conservare i “*segni sensibili*” con cui la mente «concepisce e determina le nozioni non sensibili, cioè con parole, locuzioni, e figure, le quali rappresentano l'oggetto inteso dalla potenza spirituale [...] Però anche le Idee intellettuali vanno ad accrescere l'emporio della Fantasia, cioè, quel libro, che continuamente sta aperto davanti all'occhio interno della Mente, per potere scegliere di tanto in tanto quelle, che han da servire all'ordinario parlare degli uomini, alla meditazione, al raziocinio» (pp. 22–23). La riflessione del Muratori punta decisamente sui temi che la cultura europea più avanzata andava agitando, e le soluzioni proposte meriterebbero una riflessione a parte, forse capace di modificare il ritratto tradizionale del bibliotecario modenese: diviso tra edonismo barocco e razionalismo arcadico. Neppure il Muratori cita Leibniz, ma le sue posizioni ci sembrano accostabili al virtualismo del tedesco, il quale pure considera la parola precipuo strumento di comunicazione intellettuale: «quando un uomo parla ad un altro, sono le proprie idee che egli vuole esprimere [...] gli uomini attribuiscono alle parole una relazione intima con le idee degli altri, e con le cose stesse» (*Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in *Scritti filosofici*, a cura di D.O. Bianca, UTET, Torino 1968, vol. II, pp. 413–414). Anche Leibniz riteneva la parola superiore a qualsiasi altro codice di comunicazione, come si evince dal fatto che le arti manuali, le quali si fondano su modelli di comunicazione che fanno appello ai sensi, sono oggetto di un rapido cenno alla fine dei *Nuovi Saggi*: «Anche nelle arti manuali più nobili, il sapere è stato congiunto molto bene con la pratica e potrebbe esserlo ancora di più [...] Questa alleanza della pratica e della teoria si vede [...] anche presso i pittori, gli scultori, i musicisti e qualche altra categoria di *virtuosi*» (p. 676; il corsivo è nel testo).

queste concezioni epistemologiche discendeva conseguentemente una idea logocentrica del teatro, non contestata da alcuno degli autori di poetiche sia tragiche, sia melodrammatiche del periodo arcadico: un personaggio aperto alla visione realistica del teatro, Pier Jacopo Martello, constatava che la musica era di fatto la dominatrice dello spettacolo melodrammatico, ma non per questo poneva in discussione i principi che regolavano competenze e rapporti tra l'arte verbale e le altre³⁴.

Il Metastasio non dette mai prova di *habitus* teorico particolarmente vivace ed agguerrito; direi anzi che, tra la teoria e la prassi, egli privilegiava decisamente la seconda, comportandosi in modo pienamente coerente alla sua attività di uomo di teatro³⁵. Credo anche si possa affermare che l'atteggiamento del poeta circa la superiorità della poesia derivasse più dalla tradizione classicistico-aristotelica che dal razionalismo mentalista cartesiano, nel quale pure era stato educato dal Caloprese.

³⁴ La prospettiva da cui l'arcade bolognese contempla il fenomeno del melodramma è coraggiosamente edonistica oltre che pragmatica, sicché egli può accettare serenamente anche il diletto procurato dalla musica strumentale, a suo giudizio simile a quello che, in natura, è prodotto dal canto degli uccelli, e si accresce per la bellezza del loro piumaggio. Il Martello conclude: «Ricercherò dunque, se al melodramma sia necessario, per dilettere, l'aiuto delle parole e della poesia, e sostengo sinceramente che no [...] Eccoti dunque il nostro spettacolo già dilettevole per se stesso, esser molto più per gli aiuti della scena, dell'avvenenza, e de' vestimenti. Ma incontentabili che noi siamo, massime quando ci diamo a nuotar nel piacere! Sapendo noi come gli uccelli fischiano, e come suonano gli strumenti, e come gli uomini soli ragionano, desideriamo altresì che alla dolcezza del canto umano si aggiunga quella delle parole atte ad esprimerci i sentimenti dell'animo. Ed ecco un'altra delizia che vien di fianco in aiuto di questo spettacolo, ed ecco finalmente la poesia. Ma la povera poesia viene in figura molto diversa da quella che sostiene sì nella tragedia che nella commedia. In quelle tiene il posto principale, nel melodramma tien l'infimo...» (P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna* (1713 e 1715²) in *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Laterza, Bari 1962, pp. 276–277).

³⁵ Descrivendo *l'Oggetto del presente trattato* all'inizio dell'*Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e osservazioni su la medesima*, il Metastasio denuncia i propri debiti nei confronti degli eruditi commentatori, debiti ridotti però all'«intelligenza del senso letterale in più d'un oscuro passo del testo», poiché «rispetto al mio principal bisogno di provvedermi di chiare massime e di regole sicure per non errar nella pratica, mi ritrovai dopo così laboriose ricerche, con sensibile mio rincrescimento, assai meno illuminato, anzi infinitamente più che per l'innanzi indeterminato e confuso». Pertanto il drammaturgo aveva risolto per sé e consigliava ai lettori di «mai nella pratica prudentemente fidarsi ai pareri d'uomini tanto forniti di merce letteraria quanto poveri e nudi affatto d'ogni esperienza teatrale, e ben persuasi ciò non ostante della loro magistrale infallibilità» (II, p. 958).

Aristotele affermava nella *Poetica*, a proposito della tragedia:

L'elemento più importante è [...] l'intreccio dei fatti, perché la tragedia non è imitazione di uomini, ma di azioni e di vita³⁶.

L'affermazione ci sembra tanto congruente con ciò che il Metastasio scriveva al cavaliere di Chastellux che si può leggerla come un antecedente diretto di quelle parole; e il filosofo greco aveva asserito poi ancora più esplicitamente:

Quarto elemento fra le parti letterarie è il discorso. Come ho già detto chiamo discorso l'espressione dei pensieri con le parole, ed esso conserva la stessa capacità sia col verso che con la prosa. Degli elementi che rimangono *la composizione musicale è il principale ornamento*, mentre lo *spettacolo scenico fa più effetto, ma esso è più materiale* e non costituisce un vero e proprio attributo poetico. E infatti la tragedia anche senza pubblico e senza attori può rivelare ciò che veramente è, mentre a combinare un buon spettacolo scenico meglio del poeta è adatto lo scenografo³⁷.

La dicotomia rigorosa, anzi l'alterità, tra testo poetico e spettacolo, con l'implicita svalutazione del secondo, non trovano riscontro, a dire il vero, se non in pochi classicisti di stretta osservanza, mai attivi in teatro, o condannati all'insuccesso (come il Gravina), e per di più poco disposti ad osservare il fenomeno spettacolare con vera attenzione. Tuttavia la gerarchia che privilegia la parola è approvata e confermata dall'Algarotti, la cui testimonianza è per noi estremamente autorevole per essere il veneziano uno dei primi espliciti estimatori del genere melodramma, atteggiamento che non va disgiunto dal rapporto amichevole che lo legava al Metastasio. Già all'inizio del saggio *Sopra l'opera in musica* si legge dello *sconcerto* derivante allo spettacolo, definito «una delle più artificiose congegnazioni dello spirito umano», dall'anarchia regnante tra le arti, e tra gli artefici, chiamati alla sua realizzazione; il rimedio proposto consiste ancora una volta nella restaurazione del primato del testo verbale, al quale sono affidati compiti veramente “dittatoriali”:

³⁶ Aristotele, *La poetica*, trad. ital., La Nuova Italia, Firenze 1934, p. 12 (1750b).

³⁷ Ivi, p. 13; i corsivi sono nostri.