Tre interpretazioni del mito greco di Merope nel teatro italiano del Settecento

Vincetić, Dunja

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:540527

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-13**

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za talijanistiku

Diplomski studij

Tre interpretazioni del mito greco di Merope nel teatro italiano del Settecento

Diplomski rad

Studentica: Dunja Vincetić
Mentor: dr. sc. Katja Radoš-Perković, izv. prof.

Zagreb, srpanj 2022.

Indice

I. Introduzione 3
II. Il teatro italiano del Settecento 4
III. Le origini della storia di Merope 8
III.1. Il *Cresfonte* di Euripide 8
III.2. Altre versioni del mito greco 10
IV. La *Merope* di Apostolo Zeno 13
IV.1. La 'riforma' di Zeno 13
IV.2. Il *Giornale de' letterati d'Italia* 16
IV.3. Analisi della struttura del libretto 18
V. La *Merope* di Scipione Maffei 23
V.1. Il gruppo teatrale Riccoboni 23
V.2. Analisi della struttura della tragedia 25
V.3. Il ruolo ideologico, politico e pubblico della *Merope* maffeiana 32
V.4. I critici della *Merope* maffeiana e la *querelle* con Voltaire 34
VI. La *Merope* di Vittorio Alfieri 38
VI.1. Il preromanticismo in Alfieri 38
VI.2 Analisi della struttura della tragedia 39
VI.3. Il pensiero politico di Alfieri 44
VI.4. La traduzione della *Merope* alfieriana in croato 45
VI.5. I critici della *Merope* alfieriana 48
Conclusione 50
Bibliografia 52
Primaria 52
Secondaria 52
Sažetak 56
Riassunto 56

I. Introduzione

Il tema di questa tesi è la presentazione di tre diverse interpretazioni del mito di Merope, regina di Messenia, nel teatro italiano del Settecento: quella di Apostolo Zeno, poi di Scipione Maffei e alla fine di Vittorio Alfieri. Tutte e tre sono simili ma diverse in alcuni punti elementari e specifici. In questa tesi, cercherò di mettere le tre opere nei loro rispettivi contesti a seconda del periodo nel Settecento in cui sono state create.

Innanzitutto presenterò il contesto del teatro italiano nel Settecento, parlerò dei testi teorici e della riforma che hanno promosso per liberarsi dall'eccessivo gusto del barocco seicentesco, sperimentando con il teatro attraverso un rinnovato interesse per i classici. Inoltre presenterò in breve come viene elaborato il mito originale di Merope nel dramma di Euripide, che sfortunatamente non è reperibile, ma di cui si sono serviti Zeno e Maffei come fonte primaria per le loro opere. Menzionerò alcune altre versioni del mito greco apparse prima, soprattutto nel Cinquecento, come per esempio quella più famosa di Pomponio Torelli.

Nel contesto zeniano, parlerò del suo impegno come direttore del *Giornale de' letterati d'Italia* e del suo ruolo nella riforma del teatro nel primo Settecento. Parlando di Maffei, menzionerò la sua rivoluzionaria collaborazione con Luigi Riccoboni e il suo gruppo teatrale, il ruolo che la sua *Merope* ha svolto nei contesti ideologici e politici della competizione teatrale con i francesi e la sua famosa *querelle* con Voltaire. Inoltre menzionerò il (pre)romanticismo di Alfieri e il significato del suo pensiero politico e anti-tirannico, e per di più i suoi pensieri sulla libertà che sono un tema ricorrente in tutte le sue tragedie chiamate "tragedie sulla libertà."

Fornirò comunque un quadro esaustivo del tema e delle mie osservazioni sugli elementi principali e significativi di queste opere, cercando di metterli in un contesto e analizzarli in quegli elementi strutturali che queste opere condividono o nei quali si differenziano.

II. Il teatro italiano del Settecento

Il Settecento nella letteratura italiana può essere definito come un secolo prevalentemente teatrale. Iniziò sotto l'insegna dell'Accademia di Arcadia i cui letterati furono responsabili per la transizione dal gusto barocco verso il gusto neoclassico e per la prima riforma dell'opera lirica. Il periodo del Settecento letterario, quindi, si divideva in due fasi: il primo Settecento chiamato *l'età dell'Arcadia* (l'epoca arcadico-razionalistica) e il secondo Settecento chiamato *l'età della diffusione dell'Illuminismo* (Binni 1968: 12; Grosser/Guglielmino 1987: 737).

L'Accademia di Arcadia fu fondata a Roma nel 1690 (per poi allargarsi attraverso diverse filiali nelle città maggiori della penisola) da un gruppo di quattordici letterati da tutte le parti dell'Italia tra cui i più autorevoli erano Giovanni Maria Crescimbeni, Gian Vincenzo Gravina, Silvio Stampiglia e Giambattista Zappi. Tra il 1690 e il 1704 si aggiunsero tanti altri nomi tra i quali anche Apostolo Zeno e Scipione Maffei, i due autori che questa tesi prende in esame. Per di più, Zeno fondò l'Accademia degli Animosi con Carlo Grimaldi nel 1691, affiancandosi alle teorie classiciste e rifiutando le convenzioni del barocco. L'idea fondamentale degli Arcadi era di liberarsi dal cattivo gusto e dalle degenerazioni del barocco e di ritornare a un classicismo razionalistico, alla natura e alla verosimiglianza. Volevano combattere l'artificiosità del barocco con la semplicità e la naturalezza della letteratura. Il desiderio dell'accademia era la ripresa dei classici antichi e italiani – qualcosa che il barocco aveva rifiutato (Binni/Scrivano 1977: 144-146).

Lo studioso Fausto Maria Greco (2010: 4) ritiene che le sistematizzazioni teoriche e formali di Muratori, Martello, Gravina e Maffei sembrano dettate dal bisogno di rimuovere il gusto del barocco seicentesco e il suo linguaggio metaforico, le sue trame romanzesche e inverosimili, e le sue combinazioni di generi diversi, più che da una volontà reale di fare una riforma.

Nei primi decenni del secolo, alcuni letterati iniziarono a criticare l'Accademia per l'esclusività degli interessi poetici degli Arcadi e chiedevano che essa trattasse anche di altre scienze e arti erudite. L'Accademia non poteva influire sulle modifiche della politica e delle istituzioni, ed erano proprio queste le esigenze culturali all'epoca. Visto che questi erano problemi ben più grandi dalla sola liberazione dagli eccessi del barocco, l'Accademia di Arcadia, come anche una gran parte dei letterati italiani, non poteva risolverli, e questo esclusivo compito letterario le permise di sopravvivere per tutto il secolo, attraverso numerose figure prestigiose (Grosser/Guglielmino 1987: 743). L'altro problema che i critici

individuavano nell'attività dell'accademia era la semplicità che gli Arcadi opponevano al barocco, che risultava spesso artificiosa, noiosa, evasiva e priva di impegni. Queste critiche, tuttavia, contribuirono a estrapolare alcuni elementi importanti nella letteratura arcadica quali l'organicità del discorso poetico, l'attenzione alla psicologia umana e alle forme di una realtà concreta, le esigenze di chiarezza e comunicabilità (Binni/Scrivano 1977: 146).

L'interesse per i classici nel Settecento portò a un tipo di sperimentazione con il teatro, soprattutto quello tragico. Generalmente si cercava di ricostruire il "genere perfettissimo" nel teatro, cercando di perfezionare i modelli greci. Nel primo Settecento, il teatro era considerato dalla chiesa come un'attività immorale. Locatelli (2012: 309) sostiene che l'affermazione dell'autonomia e del valore del teatro nel Settecento andava molto lentamente a causa di questo dibattito secolare, producendo così ripercussioni sul campo teatrale che a poco a poco cambiava grazie ad alcuni scritti fondamentali di Ludovico Antonio Muratori. Nel 1706 Muratori scrisse il saggio sulla *Perfetta poesia italiana* in cui propose la riforma del teatro italiano. La riforma era spinta dalle esigenze nazionali e la lotta per la prevalenza e il primato teatrale sui francesi, e soprattutto dal desiderio di formare il "teatro italiano." Muratori sosteneva che la commedia dell'arte e il dramma per musica fossero i principali responsabili per il declino dell'arte teatrale in Italia. Riteneva che la poesia teatrale dovesse ritrovare il proprio splendore antico, e lo poteva fare con attori di valore e con l'efficienza della messinscena. Muratori teneva conto anche della dimensione morale ed educativa del teatro, volendo usarlo come uno strumento per insegnare al pubblico ad apprezzare la dignità e le virtù provenienti da tale teatro, al contrario delle passioni superficiali e dell'amore sensuale e inverosimile che faceva parte dei melodrammi (Locatelli 2008: 91-92). Per poter realizzare questo tipo di teatro, Muratori diceva che gli attori dovevano essere adeguatamente formati e competenti, per non far annoiare il pubblico, e che erano invece gli attori non-professionisti quelli che minacciavano di degradare il teatro. Proprio per questa ragione Muratori era convinto che spettava all'autore scegliere attori professionisti perché non c'era nessuno che potesse ricoprire il ruolo meglio di loro che erano persone di cultura, quindi suggerì un cambiamento della prassi esistente fino ad allora e la creazione di un teatro nuovo che sarebbe possibile solo se gli autori prendevano direttamente parte nella messinscena (Locatelli 2012: 311). Inoltre, Muratori voleva un contatto più efficace con il pubblico, diceva che il teatro dovrebbe essere accessibile a tutti, non solo ai circoli elitisti (Locatelli 2008: 93). Le idee di Muratori erano poi riprese e apprezzate da Luigi Riccoboni e Scipione Maffei che avrebbero inaugurato una prassi completamente nuova e rivoluzionaria – la collaborazione tra l'attore e l'autore.

Dentro la polemica sulla riforma, si trovò anche la questione del verso che si doveva usare specificatamente per la tragedia. Il primo a fare dei suggerimenti in merito fu Pier Jacopo Martello nel suo trattato *Del verso tragico* del 1709. La sua proposta era di usare due settenari invece dell'alessandrino francese, rifiutando anche l'endecasillabo. Maffei, però, voleva trovare un metro in grado di trasmettere una dignità letteraria senza lirismi eccessivi. L'endecasillabo sciolto piaceva a Maffei, perché "non [si] avesse un verso il più comodo, il più libero, il più opportuno, per imitar chi ragiona." (Maffei in: Cappelletti 2009: 201-205). C'erano poi tanti critici del suo verso preferito, tra gli altri anche Vittorio Alfieri che accusava Maffei di aver "sbiadata [...] nel dialogo tragico [...] questa nostra divina lingua..." (Alfieri in: Cappelletti 2009: 201-205).

Il primo Settecento insomma era pieno di discussioni e polemiche sulla riforma e sulle cose che andavano cambiate o modificate, particolarmente durante il periodo arcadico-razionalistico. Il rappresentante più significativo fu proprio Scipione Maffei che, con la sua *Merope*, unì tutte le esigenze arcadiche dell'inizio del secolo, producendo un vero e proprio capolavoro del periodo.

Durante tutto il Settecento, la tragedia rimase il campo più illustre e difficile da concretizzare. Il teatro del secondo Settecento comunque proseguiva allo stesso modo come il primo nel senso che continuavano le esigenze per le riforme e le discussioni critiche programmatiche. Continuava la competizione con il teatro parlato francese e si cercava di realizzare dei nuovi progetti nell'ambito delle idee dell'epoca illuministica, aprendo la via verso il preromanticismo. Nella seconda metà del secolo gli scrittori si orientavano verso argomenti storici e verso l'unione di filosofia e poesia nelle loro opere, ma cercando anche di realizzare una semplicità e verosimiglianza più "moderna", arricchita da una più forte intenzione educativa. Generalmente si tentava di escludere i motivi amorosi e i personaggi femminili, per mettere l'accento sulle virtù eroiche, morali e religiose. Il protagonista più significativo della tragedia di questo periodo era certamente Vittorio Alfieri. È importante però sottolineare che lui non aveva pianificato nessun programma di riforma del teatro tragico. Vedeva ancora la primo settecentesca *Merope* di Maffei come un'opera di valore, come un modello da superare, e si rivelava scontento nei confronti del pensiero dei suoi contemporanei (Binni 1968: 242).

Nel secondo Settecento negli scrittori tragici si potevano notare ancora dei toni melodrammatici per i quali Binni (1968: 243) ritiene che forse si possono associare con il gusto del rococò. Con l'avanzare del secolo si potevano notare i mutamenti del gusto verso i primi aspetti preromantici nei contemporanei di Alfieri (come nel caso di Ippolito

Pindemonte) o neoclassici (nel caso di suo fratello Giovanni) con elementi shakespeariani e tendenze spettacolari, per non parlare dello stesso Alfieri e le sue inclinazioni rivoluzionarie preromantiche, ma non si deve dimenticare l'importanza del suo affidamento alla cultura classica, alla storia e alla mitologia antica (Binni 1968: 243). Monica Streifer (2013: 2) lo considera il poeta esemplare della tragedia del Settecento in Italia.

III. Le origini della storia di Merope

Risalendo alla mitologia greca, Merope fu una delle Pleiadi (nome collettivo delle sette figlie di Atlante e Pleione, nate sul Monte Cillene in Arcadia), moglie di Sisifo che era re di Corinto e madre del figlio Glauco.[1] Lei era l'unica delle figlie di Atlante e Pleione ad aver sposato un uomo mortale con cui aveva avuto un figlio mortale, e questo per lei era fonte di imbarazzo. Sempre secondo il mito, Zeus trasformò le sorelle in stelle, ma Merope rimase invisibile perché si vergognava di aver sposato un mortale, e per questo si nascondeva (Rossi Collevati 1998: 69, 117-119).

Sisifo, suo marito, fu il fondatore della città di Corinto. Un uomo intelligente e furbo che spesso provocava gli dei, e perciò alla fine sigillò il suo destino con quel gran sasso che spingeva verso la cima di una montagna, solo per guardarlo rotolare a valle, per poi ricominciare tutto da capo. Dopo questo, suo figlio Glauco era salito sul trono di Corinto. Lui era appassionato di cavalli, ma alla fine gli stessi cavalli gli avevano ucciso. Dopo la sua morte salì sul trono Bellerofonte, il giovane figlio di Glauco ed Eurimede (Rossi Collevati 1998: 117-119).

Nelle mani della tradizione greco-latina letteraria, però, molti degli elementi descritti risultarono modificati o modernizzati. Le fonti principali della nuova variane del tema di Merope erano il perduto *Cresfonte* di Euripide, la *Biblioteca* di Pseudo-Apollodoro, la *Descrizione della Grecia* di Pausania, le *Favole* di Igino e la *Poetica* di Aristotele (Menchell-Buttini 2018: 1). Queste fonti riportavano una storia diversa da quella mitologica originaria: dopo aver ucciso il re di Messenia Cresfonte e i suoi due bambini, il tiranno Polifonte si dichiarò re e volle sposare la vedova di Cresfonte, Merope. Dopo molti anni, il terzo figlio di Merope e Cresfonte tornò a vendicare il padre ucciso. Questa sarebbe una cornice che è essenzialmente la stessa per tutte le versioni della storia, però esistono poi numerosi dettagli e specificità introdotte da scrittori diversi che si sono occupati del tema, creando una notevole varietà di interpretazione nei secoli.

III.1. Il *Cresfonte* di Euripide

Una fonte imprescindibile per le opere teatrali settecentesche che si basavano sul tema della regina di Messeni era il *Cresfonte* di Euripide. Risalente al V secolo a.C., questa tragedia testimoniò un grande interesse di Euripide per il mito. La tragedia era particolarmente ammirata nei circoli dei suoi contemporanei. Oggi, purtroppo, è perduta quasi totalmente, tranne alcuni frammenti sopravvissuti e alcuni riassunti, ed è perduta anche la tragedia del

[1] Cfr. *Enciclopedia online* su www.treccani.it *sub voce*.

poeta latino Ennio che all'epoca si era probabilmente ispirato a Euripide (Brumana 2005: 109). La memoria della vicenda della tragedia perduta fu conservata attraverso il mitografo Igino e la sua opera intitolata *Favole* in cui diede un riassunto del *Cresfonte* perduto di Euripide (Bellini 2014: 123). Oltre a questa fonte di Igino, nel Settecento si ipotizzava anche sul testo della tragedia considerando la *Poetica* di Aristotele e i suoi commentatori cinquecenteschi. Si supponeva che la tragedia fosse scritta nel periodo del ritorno dei Messeni al loro paese per aiutare Atene contro gli spartani dopo la ribellione messeniana del 465-56 (Selmi 2015: 17).

Nel 2009, C. Collard, M. J. Cropp e K. H. Lee hanno fatto un confronto di tutti i frammenti del *Cresfonte* di Euripide che avevano potuto trovare con le altre fonti del mito già menzionate quali Igino, Apollodoro, Pausania ecc.

Gli studiosi hanno notato le prime differenze già tra il riassunto di Igino e i frammenti di Euripide. In Igino, dopo l'uccisione di Cresfonte da parte di Polifonte, Merope diede il loro figlio a un amico di famiglia in Etolia. D'altra parte, nei frammenti si menziona che Merope aveva mandato il figlio a suo padre, cioè al nonno del bambino – informazione trasmessa anche in Apollodoro, Pausania e altri. Il bambino veniva chiamato Cipselo, re d'Arcadia. Igino inoltre suggerì che in Euripide il bambino fosse chiamato Telefonte, ma questo rimane solamente una supposizione (Collard/Cropp/Lee 2009: 122).

Un'altra cosa interessante è che Polifonte non fu presente nelle versioni 'storiche' e gli studiosi suppongono che sia proprio un'invenzione di Euripide stesso. Proseguono analizzando i frammenti, e affermano che la chiusura e la suspense della tragedia non è tanto elaborata perché non ci sono elementi che possano creare complicazioni, e che la trama si era probabilmente risolta usando il *deus ex machina* (ipotizzano che il dio in questione sia stato Ercole, cioè Zeus tramite Ercole), benché nella tragedia sembra esserci poca dimensione religiosa (Collard/Cropp/Lee 2009: 125).

Inoltre, Euripide era noto per i suoi meticolosi e isolati personaggi femminili, e appunto questa tragedia perduta occupava un posto elevato nella lista delle trame che trattavano qualche forma di "riconoscimento e intrigo" dato che ruota attorno a una madre che a prima vista non riconosce suo figlio e poi lo riconosce appena prima di voler ucciderlo. Gli studiosi credono che il tema dell'incidente evitato potrebbe essere l'idea ispiratrice della tragedia di Euripide data la sua trama inventata e nessuna tradizione letteraria precedente, ma su questo si può solo ipotizzare perché non abbiamo l'intera opera a disposizione per poter giudicare la sua integrità. In questi frammenti, si può notare l'attenzione data al conflitto politico, soprattutto alla dimensione tirannica di Polifonte.

La scena è situata nella reggia di Messene e i personaggi (almeno quelli noti) sono i seguenti: il coro di vecchi Messeni, Cresfonte, Merope, Polifonte, il Vecchio Uomo e il confidente di Cresfonte.

Non ci sono delle prove che un altro tragediografo greco abbia scritto un'opera sul tema di Merope. Come già menzionato prima, il poeta latino Ennio produsse un suo *Cresfonte* il cui tema si potrebbe collegare con quello di Euripide, ma i frammenti che esistono non sono di alcun aiuto per chiarire le parti perdute di Euripide (Collard/Cropp/Lee 2009: 125).

Anche se rimasto senza un vero e proprio impatto contemporaneo, il *Cresfonte* di Euripide fu ricordato come un esempio per eccellenza dell'azione tragica realizzata in un episodio di uccisione involontaria evitata da un'agnizione all'ultimo momento. Anche Aristotele nella sua *Poetica* diceva che "la miglior situazione tragica è quella in cui un evento terribile sia commesso o preparato fra due consanguinei che ignorino il proprio legame di parentela" (Aristotele in: Bellini 2014: 123).

I temi dell'omicidio familiare e del tirannicidio offrivano ampie possibilità di ripresa, per cui portarono il *Cresfonte* a essere usato molto e frequentemente come base per diverse opere dal tardo Cinquecento fino al Settecento. Il solo Settecento vanta oltre trenta opere su questo tema e tra queste le tragedie di Zeno, Maffei, Voltaire e Alfieri.

III.2. Altre versioni del mito greco

La storia della regina dei Messeni vide un'esplosione di interesse letterario e teatrale proprio nel Settecento, ma anche nei secoli precedenti si osservò un notevole interesse per il tema di Merope, specialmente nel secondo Cinquecento che fece nascere ben tre tragedie italiane – del parmense Pomponio Torelli, del modenese Antonio Cavallerino (nel 1582) e del vicentino Giovan Battista Liviera nel 1588 (Menchelli-Buttini 2018: 2).

La *Merope* tardo-rinascimentale di Pomponio Torelli risalì al 1587 e fu una delle opere più significative e note oltre a quelle settecentesche. Alcuni degli elementi costituivi sono simili, ma ci sono anche molte differenze tra, per esempio, la trama della *Merope* di Maffei e quella di Torelli. Davide Bellini (2014) ci porta l'analisi e il confronto tra queste due opere, una cinquecentesca e l'altra settecentesca.

Le linee principali della trama sono quasi uguali: Merope perse il marito Cresfonte, Polifonte salì sul trono e volle Merope per sua moglie, l'unico figlio sopravvissuto di Merope e Cresfonte visse nascosto con un vecchio, poi arrivò alla reggia e fu accusato di omicidio e Merope, convinta che la vittima dell'omicidio fosse suo figlio, cercò di vendicarsi e uccidere il forestiero, e poi avvenne il riconoscimento prima del colpo mortale. La cosa più importante

in Torelli che è differente rispetto a Maffei è il fatto che in Torelli, il giovane è consapevole del suo stato regale, mentre in Maffei non lo è. In Torelli, il giovane ha un "piano d'attacco": arrivare al palazzo con l'inganno premeditato e fingere di essere un forestiero che aveva ucciso l'ultimo figlio reale per poter avvicinarsi a Polifonte e riprendere il trono. In Maffei, Egisto è completamente ignaro della situazione e della sua regalità.

La tragedia di Maffei, inoltre, ha un aspetto interrogatorio e problematizzante, a differenza di quella torelliana in cui dominano passioni, esclamazioni e azioni. In Torelli, tutti i personaggi sono caratterizzati come pieni di emozioni forti quali il desiderio di vendetta, l'orgoglio, la disperazione, la smania. Maffei, invece, ci offre un tipo di investigazione in cui emergono numerose domande sugli eventi narrati, tra le altre quelle su chi è la vittima e chi è, invece, l'omicida. Seguendo la trama, vengono proposti vari indizi e vari sospetti che ci spingono ad analizzare le componenti della trama e sistemarle in una storia comprensibile. Come se dovessimo risolvere un giallo che non è possibile risolvere fino alla fine della tragedia, ed è proprio questo l'elemento fondamentale della tensione drammatica. Maffei decide dunque di protrarre l'inchiesta e l'incertezza della tragedia, conservando in questo modo la tensione finché non si svela la vera identità di Egisto. Lo fa con un vocabolario caratterizzato da espressioni tipiche di un'indagine, usando parole come per esempio "sospetto", "investigar", "indagar", "error", "indizio", "delitto" e altre, qualcosa che Torelli, a differenza di Maffei, non usa mai. Di conseguenza, Maffei non mette in rilievo tanto il conflitto psicologico quanto la finezza dell'inchiesta, ma Bellini argomenta che una tale costruzione non dev'essere sottovalutata, perché con questo, Maffei ci mostra l'indole diversa dei due personaggi principali e le loro diverse motivazioni basate sull'ipotesi che il giovane ucciso sia stato il figlio di Merope, cosa che Polifonte spera e Merope teme. Si nota che le passioni non sono per importanza al primo posto nella sua tragedia – il primo posto è occupato dal temperamento dei personaggi, dalle loro reazioni alle situazioni in cui si trovano e dalle informazioni che possiedono (Bellini 2014: 123-129).

Un'altra differenza importante tratta la diversa percezione del decoro tra il Cinquecento e il Settecento. Quello che hanno fatto la madre e il figlio nella *Merope* di Torelli (blandire il tiranno solo per ingannarlo e tendergli una trappola) è davvero inconcepibile per la moralità e per il decoro del teatro del Settecento. A ciò contribuisce anche il fatto che in Torelli, il desiderio di vendetta di Merope è talmente vigoroso che sarà lei stessa a legare Telefonte per vendicarsi, mentre nei casi precedenti la scena è resa in forma indiretta con l'aiuto di un messaggero (Menchelli-Buttini 2018: 2).

Tatiana Korneeva (2019: 71-72) sottolinea che la *Merope* torelliana ha una vera sostanza politica e che questo ha influenzato Maffei visto che l'aveva studiata attentamente, così attentamente che il giorno dopo la prima rappresentazione a teatro, Maffei è stato accusato di plagio, di cui si difendeva fortemente tra le pagine del *Giornale de' letterati*.

Maffei progettò i tre volumi del *Teatro italiano* fin dal 1712, e fu proprio la *Merope* di Torelli a occupare l'ultimo posto nel primo tomo. Maffei lodò la bellezza del soggetto che Torelli aveva scelto e che, secondo il veronese, la rendeva "atta ad esser ricevuta con applauso in Teatro." (Maffei in: Zucchi 2016: 85).

Anche gli autori francesi mostrarono interesse per il tema di Merope. Tra il secondo Seicento e il primo Settecento apparvero alcune opere che lo affrontarono: *Telephonte* (1643) di Gabriel Gilbert, *Telephonte* 1683) di Jean de La Chapelle e *Amasis* (1701) di Francois-Joseph de Lagrange-Chancel. Francesca Menchelli (2018: 3-4) ritiene che siano ben lontani dalle strutture e dai contenuti dei tragediografi italiani in quanto introducono nella trama il tema amoroso, ciascuno a suo modo, ovvero creano coppie anche un po' strane, come per esempio in Chapelle dove Telefonte e Ismene diventano una coppia di amanti.

Il caso di *Amasis* di Lagrange (che è in realtà una versione egizia in cui l'ambientazione viene spostata alla reggia egiziana presso Menfi) è in una certa misura paragonabile alla *Merope* di Apostolo Zeno, come per esempio quando il dialogo di altri personaggi allude indirettamente al tardo arrivo sulla scena della regina Nitocris (la variante egizia di Merope) all'inizio del secondo atto. Questo corrisponde alla seconda mutazione del primo atto in Zeno. Inoltre, sia Zeno che Lagrange rendono teatralissima, patetica e commovente la scena del monologo in cui Merope crede che suo figlio sia stato assassinato su ordine suo (Menchelli-Buttini 2018: 3, 5).

Lo studioso Guerzoni riporta che c'erano parecchie *Meropi* nei teatri stranieri. Il famoso cardinale di Richelieu ne fece recitare una intitolata *Telephonte*, e Voltaire citò anche una *Merope* inglese (Guerzoni 1876: 299).

IV. La *Merope* di Apostolo Zeno

IV.1. La 'riforma' di Zeno

Con lo sviluppo del nuovo genere del dramma in musica, nella seconda metà del Seicento, il libretto iniziò a cambiare, le trame diventarono più complicate e i personaggi più numerosi, il tutto seguito dalla duplicazione e triplicazione degli intrighi d'amore in un singolo titolo. Di conseguenza, anche le arie e i cori si moltiplicarono per poter soddisfare le esigenze delle tre coppie di amorosi. L'elemento comico che il pubblico gradiva diventò così comico da trasformarsi in buffoneria. A questo punto, alla fine del secolo apparve Apostolo Zeno che scriveva libretti e tentava di elevarli al livello della tragedia, genere proprio ammirato da lui e dai suoi contemporanei. Il primo a iniziare con dei cambiamenti nella librettistica barocca fu il librettista Aurelio Aureli, già nel 1671. Si trattava di un adattamento del libretto *Ercole in Tebe* di Giovanni Andrea Moniglia, in cui Aureli omise il prologo e i cori e ridusse il numero di personaggi e arie. Allo stesso modo creò i suoi libretti Apostolo Zeno, dunque omettendo il coro e riducendo i personaggi e le arie, nonché collocando le arie alla fine delle scene per contribuire allo sviluppo della trama, introducendole sempre come conseguenza dell'azione (Corrigan 1977: 4). Comunque Beatrice Corrigan (1977: 4) sostiene che Zeno fosse più un innovatore che un riformatore dato che le sue innovazioni erano "più di spirito che di forma" e, come tanti altri innovatori, trovava ispirazione all'estero, ovvero nei drammi di Corneille e Racine, ammirati e tradotti in Italia.

Nello sviluppo della poetica librettistica di Zeno fu fondamentale il *Lucio Vero* del 1700. Questo libretto determinò l'inizio di uno stile nuovo ed elevato. Zeno ridusse lo spettacolo, omise le scene erotiche e comiche e aggiunse i personaggi femminili originali. In questo libretto Zeno aveva "trasformato gli elementi della trama tradizionali, inventato personaggi nuovi, fatto il dramma psicologico importante quanto lo sono gli eventi esteriori, introdotto le preoccupazioni dinastiche di cui le sue opere sono generalmente caratterizzate." (Corrigan 1977: 6).

Nell'edizione del 1735 delle *Poesie sacre drammatiche*, Zeno descrisse quello che considerava la vera novità delle sue opere librettistiche: prendeva come eroi le grandi figure dalla storia greca, romana e barbara, e le rappresentava come esempi di magnanimità, generosità, maturità, giustizia e temperanza, e non come figure comiche (Corrigan 1977: 6, 10).

La storia dell'opera lirica è ricca di riferimenti a questa riforma del libretto fatta da Apostolo Zeno. Robert Freeman (1968: 321) analizzò ed esaminò questo suo ruolo importante utilizzando le testimonianze dai contemporanei di Zeno e i libretti di questo periodo.

Lo studioso sostiene che molte delle idee che furono poi attribuite a Zeno, fossero già attuali quando lui aveva iniziato la sua carriera di librettista. Huub van der Linden (2019: 32) concorda con questa analisi. Nel volume *Poetica toscana all'uso* (un libro d'istruzioni per la poesia italiana contemporanea pubblicato da Giuseppe Gaetano Salvadori nel 1691) l'autore elenca le caratteristiche tipiche del teatro barocco e dell'opera che andava riformata. Salvadori ritemeva che non si dovesse enfatizzare la moralità, che la brevità fosse più che preferita, e che tutto potesse essere giustificato se il pubblico lo approvava, incluse le esagerazioni, le iperboli, le falsificazioni dei fatti e le azioni improbabili. Diceva inoltre che si poteva usare il *deus-ex-machina*, ma non spesso. Continuava con la validazione del fine sia lieto che triste, anche se i contemporanei preferivano il lieto fine. La diversità nella rappresentazione dei re e i contadini era benvenuta: un re potrebbe essere comico, e un contadino potrebbe essere rispettabile. Per di più diceva che troppa verisimilitudine sarebbe assurda, dato che il pubblico comunque crederebbe quello che avrebbe scelto da solo di credere. Queste sono le tesi che la riforma di Zeno e i suoi contemporanei abolirono.

Salvadori proseguiva dicendo che un librettista dovrebbe collaborare strettamente con i cantanti e i compositori. Un cantante non dovrebbe avere più di tre o quattro arie in successione. I personaggi dovrebbero essere non meno di quattro e non più di sette. Le scene dovrebbero essere brevi. Queste, invece, sono le sue tesi che appoggiano la riforma.

Avendo tutto questo in mente, lo studioso Freeman conclude inoltre che Zeno usò queste idee nei suoi libretti (volendo farli più verosimili), ma non le aveva inventate. Il fatto sta che non era solo lui accreditato per aver usato queste idee durante la sua carriera librettistica (tra il 1695 e il 1729). Quest'opinione è rafforzata anche dal fatto che nel 1699 un attore e librettista italiano Andrea Perrucci pubblicò il trattato sulla produzione teatrale chiamato *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, in cui ha parlato dell'opera in musica contemporanea, non menzionando nemmeno una volta Apostolo Zeno (Freeman 1968: 329).

Neanche Giovanni Maria Crescimbeni non aveva menzionato Apostolo Zeno nella sua opera *L'istoria della volgar poesia* del 1698 che trattava il rinnovamento della poesia italiana dovuto all'impatto di 50 poeti contemporanei. Zeno veniva invece menzionato nel discorso di Francesco Maria di Campello nell'opera *La bellezza della volgar poesia* di Crescimbeni pubblicata al 1700, come un significativo promotore del libretto serio riformato. Ma questa

citazione si prendeva spesso fuori contesto, specialmente nel corso del Settecento, ed era proprio fondamentale nel contribuire alla reputazione di Zeno 'riformatore'. È vero che Crescimbeni poi lodò Zeno tra i membri dell'Arcadia, dicendo che era stato proprio lui ad annullare le figure comiche e a diminuire il numero delle arie, ma Freeman sostiene che queste fossero solamente delle sue osservazioni informali, dato che durante gli anni Novanta del Seicento, le figure comiche apparivano in due libretti di Zeno, mentre esistevano altri poeti del periodo oltre a Zeno le cui opere non contenevano personaggi comici, ma che Crescimbeni non aveva menzionato. Peraltro, quando parlava dei personaggi comici nelle lettere agli amici, Zeno non menzionava mai un'avversione nei loro riguardi. Per quanto riguarda il numero ridotto di arie, anni dopo Zeno aveva scritto altre tre opere con ruoli per i servi, e non si distingueva dagli altri poeti nel gestire le arie, certamente non abbastanza per assumere il ruolo di un riformatore. Freeman (1968: 332) ritiene questa una prova di diceria da parte di Crescimbeni piuttosto che di una vera e propria conoscenza del repertorio librettistico contemporaneo.

All'inizio del Settecento la reputazione di Zeno andò alle stelle, specialmente con il suo arrivo alla corte di Vienna, ma ciononostante nessuno menzionava la cosiddetta 'riforma'. Anche Maffei lo lodò, ma ancora una volta senza nominare la riforma, il che significa che Zeno non era visto come riformatore neanche nei circoli dei suoi contemporanei. È solo dopo il suo ritiro e nel secondo Settecento che fu creata la nozione di 'Zeno riformatore' che aveva tolto gli epiloghi inadeguati e le invenzioni soprannaturali, facendo rinascere i principi aristotelici e rendendo le sue trame politicamente esatte. Alcuni autori quali Carli, Calzabigi, Martinelli, Rousseau, Tiraboschi e altri erano responsabili di aver accreditato a Zeno un ruolo più dinamico di quello che in realtà aveva avuto (Freeman 1968: 334). Lo afferma anche Huub van der Linden (2009: 409), menzionando un fatto interessante in cui era proprio Pietro Metastasio, il suo successore alla conte di Vienna, ad accreditare a Zeno di aver iniziato la riforma del libretto barocco, implicando poi che era stato lui stesso ad averla portata a compimento. Anche lo studioso Pietro Frassica (2008: 36) menziona la coppia Zeno e Metastasio, entrambi come riformatori del libretto all'inizio del Settecento.

Crescimbeni nella sua opera *Notizie degli Arcadi Morti* chiama Apostolo Zeno il primo che, insieme a Domenico David, ha abbandonato nel teatro la mescolanza dei principi con i servi e buffoni, e che entrambi hanno dedicato uno spazio per le passioni nei recitativi.

Nel *Sistema letterario* (Grosser/Guglielmino 1987: 819), gli studiosi denominano Zeno come un riformatore, ma nell'ambito della polemica contro il melodramma nel contesto dell'Accademia di Arcadia. I letterati all'inizio del Settecento vedevano il melodramma come

puro intrattenimento e piacere dei sensi, come una forma di degradazione della poesia asservita alla musica. Crescimbeni e Gravina lo criticavano per la sua meccanicità, lo descrivevono come privo di regolarità, mentre Muratori riteneva che fosse inverosimile, improbabile e innaturale e inoltre lo criticava per la 'effeminata tenerezza' e la mescolanza di toni comici e tragici. Dicono inoltre che era stato proprio Apostolo Zeno il primo a fare una riforma del melodramma "all'insegna del decoro formale e della razionale verosimiglianza: [...] se per comune giudizio critico egli non riuscì a dare nuova fisionomia poetica al melodramma, gli diede però decoro [...] e già il Metastasio affermava che lo Zeno aveva dimostrato che il melodramma e la ragione non sono incompatibili." (Grosser/Guglielmino 1987: 819-820). Anche lo studioso Bruno Forment (2008: 42) definisce Zeno come un aiutante nel processo di sormontazione della fase barocca dell'opera, aiutandola a diventare l'opera seria, cioè una riflessione di ambizioni razionalistiche.

È interessante notare anche il fatto che Zeno a suo tempo nell'opera *Poesie sacre drammatiche* si era pentito di aver scritto i libretti per opere perché nutriva più tenerezza per i suoi libretti di oratori in cui conservava l'unità di luogo, azione e tempo, e anche la nobiltà dei caratteri, e pensava di poter convertirli in buone tragedie (Van der Linden 2019: 33). Se si considera il quadro complessivo, non si può fare a meno di chiedersi se questo poteva essere stato veramente l'atteggiamento di un riformatore.

IV.2. Il *Giornale de' letterati d'Italia*

Il periodo a cavallo tra il Seicento e il Settecento vide l'inizio dello sviluppo della stampa periodica in quasi tutti i paesi europei. Grazie alle gazzette e ai giornali le informazioni cominciarono a circolare molto più velocemente e i giornali si adattarono alla situazione culturale, politica e sociale del paese in cui si trovarono (Berengo 1962: 2).

Spinto dalle tendenze in Francia, nell'Italia di quel periodo cominciò a svilupparsi il giornalismo letterario ed erudito, particolarmente nel Veneto. Ludovico Antonio Muratori, un illustre storico e scrittore italiano dell'epoca, nei primi decenni del Settecento, ispirato dai giornali dei paesi d'Oltralpe, esprimò la necessità di fare lo stesso anche in Italia, di pubblicare qualcosa che potesse informare la società sugli avvenimenti e sui fatti della cultura, soprattutto della letteratura. Così queste idee a poco a poco presero forma nel *Giornale de' letterati d'Italia,* fondato nel 1710, il cui scopo fu quello di fornire l'informazione letteraria italiana. L'appello di Muratori per un'innovazione nel campo del giornalismo italiano si notò già nell'*Introduzione* del *Giornale* scritta da Scipione Maffei, e a cui la possiamo attribuire grazie alla lettera di Zeno ad Antonfrancesco Marmi del 1709. Era

un'introduzione che aveva già intuito le esigenze del mondo culturale a cui si rivolgeva (Berengo 1962: 2, 4). È interessante il fatto che il *Giornale* al suo inizio non aveva avuto un particolare successo. Infatti, Van der Linden (2012: 185) ritiene che sia diventato noto a causa del suo primato storico, del suo ruolo nella comunità di studiosi e ricercatori e della sua longevità. Berengo (1962: 4) comunque ritiene che il *Giornale* rappresenta "la più alta realizzazione che l'Italia erudita del primo '700 abbia saputo conseguire nel campo della stampa periodica."

Il *Giornale* nacque durante le discussioni tra Antonio Vallisnieri, Scipione Maffei e Apostolo Zeno (Negri 1816: 123). Poco dopo, però, tutta la responsabilità e l'impegno veniva trasferito ad Apostolo Zeno che assume tutta la direzione e si prende la responsabilità del lavoro editoriale e della manutenzione della rete di corrispondenti. I contatti e le relazioni con altri hanno contribuito molto alla distribuzione del *Giornale*. Questo è un altro fatto che mostra le abilità diplomatiche di Zeno e conferma che lui era l'uomo giusto per quel tipo di lavoro. Il suo contributo era talmente grande che il periodico era universalmente conosciuto come "il giornale del signor Apostolo." (Berengo 1962: 5). Lo riporta anche Huub van der Linden (2012: 189) dicendo che Zeno è emerso presto come una figura centrale nel suo funzionamento. Si trattava di una novità per l'Italia visto che mai prima era esistito un giornale così aperto alla collaborazione e diretto da un solo redattore.

Ad un certo punto, Zeno si stancò e affidò l'amministrazione del *Giornale* allo stampatore Gian Gabriele Hertz per poi ritornare al suo vecchio incarico, riprendendo la sua piena gestione. Alla fine rimase alla testa del *Giornale* per soli otto anni (Berengo 1962: 5-6).

Oltre a servire per confermare che Apostolo Zeno aveva partecipato significativamente alla vita quotidiana e letteraria italiana del primo Settecento, questo periodico ci mostrò anche l'importanza dei giornali in quell'epoca come una buona fonte di reddito. Grazie alla lettera di Maffei a Jacopo Maria Paitoni del 1750 veniamo a sapere che il *Giornale* "a tempo del signor Apostolo rendeva 1000 ducati e anche 1200 l'anno" (Berengo 1962: 6).

Dopo la partenza di Apostolo Zeno per Vienna nel 1717, suo fratello Pier Caterino Zeno assunse il ruolo di redattore capo e il *Giornale* sarebbe uscito ancora per qualche anno rispettando lo schema creato da Zeno all'inizio, fino al 1724 quando le uscite persero la loro regolarità abituale. Nello spazio di sedici anni successivi il *Giornale* non riuscì a fare più che quattro numeri, non lasciando più un'impressione particolare. Dopo la morte di Pier Caterino Zeno, lo riprese Antonio Federico Seghezzi che era alla sua testa fino alla chiusura nel 1740, quando il *Giornale* era ormai un modello da imitare per molti periodici italiani come per esempio la *Galleria di Minerva* (Berengo 1962: 8).

IV.3. Analisi della struttura del libretto

Apostolo Zeno, oltre ad essere noto come un librettista significativo del tardo Seicento e del primo Settecento, fu anche un giornalista e proprietario di una biblioteca a Venezia, e l'uomo responsabile del successo del *Giornale de' letterati d'Italia*, in cui svolse i ruoli di redattore e direttore principale. Zeno era un appassionato di libri, li acquistava e organizzava in grandi collezioni personali. La sua *Raccolta Zeniana* cresceva e si trasformava costantemente. Comprendeva tra l'altro i classici greci e latini, le fonti storico-ecclesiastiche, i manoscritti linguistici, letterari e storici, i periodici italiani e stranieri, la trattatistica politica e le raccolte di leggi e giurisprudenza (Barzazi 2012: 134). Originariamente si componeva di ventimila libri e seicento manoscritti, con mille libretti d'opera. Zeno stesso scrisse 44 drammi per musica. A suo tempo, i drammi di Zeno venivano musicati e allestiti nei teatri più grandi d'Europa, assicurandogli il ruolo di poeta e storico cesareo presso la corte asburga di Vienna dal 1719 al 1729 (Forment 2008: 42).

Zeno fu il primo ad affrontare il tema di Merope nel Settecento, dopo gli esperimenti del Cinquecento. La sua *Merope* fu il primo dei tre libretti che trattavano temi tratti dalle tragedie classiche. Lui, come gli altri (francesi e italiani che si occuparono del tema prima di lui), aveva seguito lo schema drammaturgico di Euripide riportato da Igino (Marchi 2015: 69).

Il libretto della *Merope* di Zeno fu pubblicato per la prima volta nel 1711 a Venezia, e nella stessa città si ebbe anche la prima assoluta nel 1712. Il libretto è composto da tre atti. Il primo atto ha tredici scene, il secondo ne ha sedici, e il terzo quattordici. Si apre *in medias res*, con la scena del tempio e con l'arrivo di Epitide, figlio di Merope e di Cresfonte, re di Messenia e marito di Merope. Nell'argomento che precede il libretto si viene a sapere che il re e i suoi due figli furono uccisi da Anassandro, il servo della regina, per suggerimento di Polifonte. Solo il terzo figlio, Epitide, sopravvisse, nascondendosi appresso il re di Etolia, Tideo. Non si sapeva chi fosse l'uccisore. Il sospetto era caduto sulla regina Merope, e questo fatto la squalificò dalla possibilità di poter regnare dopo la morte del marito. Così Polifonte fu dichiarato re, ma con l'obbligo di cedere il trono a Epitide quando questi sarebbe cresciuto. Polifonte volle sposare Merope, ma lei chiese dieci anni di tempo per aspettare l'eventuale ritorno del figlio. Epitide crebbe e stette per sposarsi con Argia, figlia del re Tideo. Polifonte fece rapire Argia per arrivare finalmente a Epitide e ucciderlo, ma Epitide entrò a Messenia clandestinamente per salvare la principessa, sua promessa sposa. Alla fine Epitide ottenne la corona, Merope venne dichiarata innocente e Polifonte perse la corona e la vita.

Prima di tutto, questo è un libretto, a differenza delle tragedie di Maffei e Alfieri. Il libretto d'opera è un componimento drammatico, quasi sempre in versi, scritto appositamente

(spesso riducendo o adattando qualche altra opera letteraria o ricavandone materia, come in questo caso la tragedia di Euripide) per offrire il testo al compositore di un'opera musicale.[2] Il *Dramatis personae* della *Merope* contiene i seguenti personaggi: Polifonte, il tiranno di Messenia; Merope, la regina di Messenia e vedova di Cresfonte; Epitide, figlio di Merope, creduto straniero Cleone; Argia, principessa di Etolia; Licisco, ambasciatore di Etolia; Trasimede, capo del consiglio di Messenia; e Anassandro, confidente di Polifonte.

Le peripezie tra i personaggi nella *Merope* di Zeno sono numerose, complicando ulteriormente la trama esposta. Una di queste è il resoconto della presunta morte di Epitide con il quale si riesce a convincere Merope della colpevolezza del figlio. Un altro esempio di aggiunta drammaturgica è l'arresto di Anassandro, colpevole di aver accusato Merope dell'omicidio. Questo si riflette sulla caratterizzazione dei personaggi, ovvero sulle relazioni fra di loro, in quanto da un lato ci sono i personaggi di Epitide e Licisco che non sono consapevoli delle circostanze riguardanti la morte di Cresfonte, e dall'altro lato i personaggi di Merope, Polifonte e Trasimede che conoscono la verità sul crimine. I personaggi che si trovano ai due poli opposti del conflitto sono Argia e Anassandro: la prima è inconsapevole di ogni cosa, mentre il secondo è perfettamente consapevole di tutto. Un meccanismo drammaturgico che viene usato più volte nel libretto è la rivelazione del nome di Epitide ad Argia (II.12), la stessa rivelazione a Polifonte (II.16), e la rivelazione dell'innocenza di Merope a Licisco (III.3). Queste rivelazioni hanno la funzione di un ponte per i personaggi dall'ignoranza alla consapevolezza, cioè dal dubbio all'illuminazione. Questi risultano poi essere gli avvenimenti decisivi per l'intreccio del libretto, specialmente per quanto riguarda lo sviluppo dei personaggi di Polifonte e Licisco.

La specificità della drammaturgia di Zeno è il fatto che lui rende chiaro allo spettatore ciò di cui i personaggi stessi non sono consapevoli. Gli spettatori osservano i personaggi camminare verso la catastrofe, e perciò Menchelli-Buttini (2018: 6) ritiene che questo sia un ottimo strumento e strategia di *suspense*. Anche Diderot (in: Menchelli-Buttini 2018: 6) nel suo trattato *De la poesie dramatique* del 1758 preferisce questa strategia per mantenere l'interesse del pubblico, al contrario dell'alternativa in cui gli spettatori rimangono ignari e si sottraggono loro informazioni cruciali solo per enfatizzare un unico momento e per sorprenderli con un esito inaspettato. Inoltre anche Lessing (in: Menchelli-Buttini 2018: 6) rifiuta il concetto di *suspense* in cui il pubblico è ignaro di tutto. È proprio in questo che si nasconde una notevole e importante differenza tra i meccanismi del riconoscimento usati nelle

[2] Cfr. *Enciclopedia online* su www.treccani.it *sub voce.*

tre *Meropi* che vengono prese in esame in questa tesi. Nel libretto di Zeno, il personaggio di Epitide è consapevole della sua identità reale sin dall'inizio, mentre in Maffei e Alfieri non lo è. Menchelli-Buttini (2018: 6) sostiene inoltre che nel libretto di Zeno c'è un duplice processo di conoscenza sulla prospettiva dei personaggi. Il primo processo è quello dell'identità modificata nel caso del personaggio di Epitide che inizialmente appare sotto il nome di Cleone. Il secondo processo tratta lo svelamento del segreto su che cosa sia veramente successo e chi abbia ucciso Cresfonte e i suoi figli.

Zeno sostituisce l'effetto più sicuro nel libretto (rappresentare il ferro brandito di Merope contro il figlio non riconosciuto) con una serie di eventi nuovi (III. 6-11) – la scena in cui Merope non crede alla confessione dello straniero di essere suo figlio per cui fallisce una possibilità di riconoscimento e il culmine della tensione si concentra nella scena della regina triste, consapevole di aver perso Epitide. Si tratta di una situazione tipica del dramma per musica in cui uno spazio più ampio viene offerto al connubio di effetti verbali, visivi e sonori (Menchelli 2018: 12).

Elisabetta Selmi (2015: 38) afferma che nella *Merope* di Zeno, il personaggio del giovane principe Epitide assume per la prima volta un carattere concorrenziale con quello dei due protagonisti. La sua maggiore virtù sta nel fatto che è pronto a sacrificarsi per il bene comune. Qui si possono sentire gli echi dell'Arcadia, cioè del modello del re buon pastore, liberatore di Arcadia il cui archetipo risale al *Pastor fido* di Guarini. La studiosa prosegue affermando che si possano vedere anche presenze di Euripide (cioè della sua tragedia *Le supplici*) ad aver influenzato l'*inventio* di Zeno già dalle prime battute dell'opera, come per esempio il motivo del ritorno in patria dell'esule, i temi della pace e della guerra, della giustizia come esercizio legittimo del buon sovrano e dei diritti dei popoli, contrapposta alla forza del tiranno barbaro violento (che nel libretto di Zeno è incarnato nel personaggio di Polifonte). Sin dall'inizio, Polifonte rappresenta il potere assoluto vizioso e responsabile di uno stato continuamente in guerra. Zeno intreccia il filo della politica attraverso il libretto, e questo si può vedere nella quinta scena del I atto quando l'ambasciatore del re Tedio viene a chiedere la restituzione della figlia del suo re, chiamando Polifonte un empio che "farà pagare a popoli innocenti la follia di un'irrazionale volontà di potenza" (Selmi 2015: 39). La *fabula* antica di usurpazione e di ristabilimento sul trono del giusto sovrano diventa lo scheletro, non solo per il libretto, ma anche per alludere agli sconvolgimenti politico-militari dell'Europa settecentesca e alle guerre di successione nel secolo (Selmi 2015: 39).

A differenza della *Merope* di Maffei e Alfieri, nel testo di Zeno il furore della protagonista Merope si esprime solamente a livello declamataorio, cioè in chiave retorica,

ovvero non fuoriesce direttamente dalle sue azioni. Questo viene confermato in una grande scena solistica a cui Zeno affida il patetico commovente dolore di Merope: "O giorno! O legge! O giuramento! O nozze! O Polifonte! O troppo avversi Dei!" (I,7). La regina mostra il suo dolore attraverso l'aria, non attraverso una passione feroce e azioni irragionevoli (Ringger 1977: 53; Menchelli-Buttini 2018: 5).

A differenza delle versioni cinquecentesche precedenti, la *Merope* di Zeno contiene una nobile gravità del tono. L'opera è stata rappresentata molte volte e Zeno fu soddisfatto del suo successo tanto che la voleva nel repertorio regolare. Ma in seguito, con il grande successo della *Merope* di Maffei, il libretto di Zeno aveva perso la sua importanza (Corrigan 1977: 9).

Una specificità è il fatto che Zeno introdusse il secondo tema d'amore (tra la principessa Argia ed Epitide). Ma egli stesso disse, nella lettera a Gravisi, che "gli affetti effemminati non sono quelli che muovono, ma bensì i forti ed i nobili" (Zeno in: Giordano 2018: 114), che vuol dire che non è necessario mettere l'amore in primo piano, basta dargli un ruolo secondario, e che gli affetti e le passioni vanno usati ma con moderazione, proprio quello che fece Zeno (Giordano 2018: 114). Questo porta a una migliore immedesimazione dello spettatore con il personaggio. Beatrice Corrigan (1977: 9) sostiene che il lettore moderno può simpatizzare di più con i personaggi della madre e del figlio nel libretto di Zeno, che con quelli analoghi nel dramma di Maffei, chiamando la coppia del secondo una "coppia selvaggia" (Corrigan 1977: 9) anche se più vicina alle convenzioni arcadiche.

Zeno diceva che il dramma per musica e la tragedia erano mondi diversi. Nel 1720 affermò che il libretto doveva sottomettersi un po' alle esigenze del secolo, alla musica e al decoro e i costumi, mentre nella tragedia si poteva seguire le regole e le norme stabilite (Forment 2008: 43). Gian Rinaldo Carli, al contrario, sostiene che i drammi di Zeno sono "verosimili, gravi, eroici, istruttivi e lavorati con regolarità ed arte" e non sarebbero altro che "piccole tragedie adattate alla musica." (Forment 2008: 43; Selmi 2015: 19).

Verso la metà del Settecento, cioè dopo gli anni Trenta, la studiosa Menchelli-Buttini (2018: 19) riporta alcune novità successe per quanto riguarda le arie. Si alterò la gerarchia dell'impegno vocale dei protagonisti rispetto a quella nella Venezia del 1712. Le novità si riferivano soprattutto alla supremazia di Merope che aveva ben sette arie contro le cinque arie rispettivamente di Polifonte e di Epitide. Si tendeva a dare un uguale peso alla coppia madre-figlio e al terzetto madre-figlio-tiranno. Avvenne il riordinamento dei finali d'atto spesso interpretati da Epitide o Polifonte, e le arie di Merope furono accompagnate dall'orchestra, che era un privilegio quasi esclusivo del personaggio della regina. Fra il 1732 e il 1734 accadde l'innovazione di assegnare a Epitide la chiusura del primo atto. Si rinforzò anche il

ruolo del personaggio di Argia che fino a quel punto non aveva un gran numero di arie visto che la trama amorosa era secondaria e marginale. Le si diedero più arie, ma accadde anche una profonda revisione delle scene centrali del secondo atto dove si amplificò questa trama secondaria in modo che il personaggio di Argia dichiarò di conoscere l'identità dello straniero. L'unica scena aggiunta per Argia alla fine di un atto fu la II,14 a Venezia nel 1741-1742 (Menchelli-Buttini 2018: 19).

Alla fine del libretto, il personaggio di Epitide riconquistò il trono, Merope fu riconosciuta innocente, Epitide disse a Polifonte di andare dentro la parte più chiusa della reggia e di uccidersi, nel luogo dove egli stesso aveva ucciso il padre e i fratelli di Epitide. Anassandro si pentì e invocò la morte per i propri peccati, ma Epitide lo risparmiò e lo costrinse all'esilio. Zeno scelse sensatamente un soggetto con un lieto fine, così non c'era bisogno degli interventi allo scopo di adeguarsi alle convenzioni del libretto settecentesco in cui il lieto fine era obbligatorio.

V. La *Merope* di Scipione Maffei

V.1. Il gruppo teatrale Riccoboni

Il gruppo teatrale Riccoboni fu una delle migliori (e forse la migliore) compagnie teatrali italiane nel Settecento i cui conduttori erano Luigi Riccoboni e sua moglie Elena Balletti, conosciuti con i nomi d'arte di Lelio e Flaminia (De Blasi/Trifone 2019: 49). Fu probabilmente Alvise Vendramin, il proprietario del Teatro San Luca, ad averli presentati a Scipione Maffei nel 1710, e dalla lettera di Maffei a Muratori dell'agosto del 1710, si scopre che la loro collaborazione iniziò proprio da allora (Locatelli 2008: 101).

Prima che si incontrassero, Riccoboni metteva in scena solo tragedie in prosa (generalmente traducendo le opere francesi del periodo del *Grand siecle*, che avevano molto successo ma non a lungo perché non avevano la forza del verso). Riccoboni stesso affermò che, dopo le tragedie in prosa, affrontò le tragedie in versi italiane come uno dei risultati della sua amicizia con Maffei, e che Maffei l'aveva quasi obbligato ad allestirle (Riccoboni in: Locatelli 2008: 103). Dopo aver allestito le tragedie vecchie,[3] affrontò quelle moderne, inclusa la *Merope* di Maffei. Il fatto che Riccoboni si sentisse "obbligato" da Maffei di mettere in scena le tragedie vecchie denota un rapporto di sottomissione dell'attore a Maffei, cioè la sottomissione dell'uomo di teatro all'uomo di cultura (Locatelli 2008: 103).

La *Raccolta di tragedie per uso della scena* di Maffei, pubblicata in tre volumi nel 1723, mostra una bella interpretazione degli inizi della collaborazione tra Maffei e la compagnia di Riccoboni (Locatelli 2008: 108). Contiene una collezione di testi di vecchie tragedie italiane con delle istruzioni e alterazioni estensive per l'uso sulla scena contemporanea con le quali 'obbligò' gli attori della compagnia Riccoboni ad eseguirle in un certo modo. Quindi, la collaborazione tra Maffei e Riccoboni iniziò con una proposta di allestire vecchie tragedie in versi che la compagnia poi adattava autonomamente ai bisogni della scena del Settecento, e questo significava di solito la riscrittura dei testi in prosa per renderli adeguati all'esecuzione (Locatelli 2008: 106-107). Il processo non era facile e alla fine arrivarono a compiere la stessa operazione su di un testo originale che era la *Merope.* Gli elementi che Maffei realizzò in *Merope* erano: la soppressione del coro, l'orientamento verso la verisimilitudine, non c'era la trama amorosa, la Natura come una condizione essenziale e fondamentale dell'espressività di attori, l'espressione naturale e pieno di decoro e dignità (Locatelli 2008: 108).

[3] Le tragedie "vecchie" vuol dire *Edipo* di Sofocle, *Torismondo* di Torquato Tasso, *Sofonisba* di Trissino e alcune altre che Riccoboni aveva allestito prima di quelle moderne che includono, tra le altre la *Merope* di Maffei, e anche *Ifigenia in Tauri* e *Rachele* di Martello.

Dalle lettere di Maffei ai suoi amici, si può concludere che lui vedeva gli attori come un tipo di strumento scenico con cui riformare il teatro italiano. Anzi, lui stesso si sentiva come un riformatore, e qualche anno dopo pensava di essere ancora degno di prendersi tutti i meriti, dato che era stato lui a portare le vecchie tragedie alla compagnia Riccoboni (Maffei in: Locatelli 2008: 109).

Stefano Locatelli (2008: 112) inoltre dice coraggiosamente che Maffei scriveva *per* la compagnia Riccoboni (ed era solo Goldoni a poter vantarsi dell'appellativo di riformatore) e inoltre che scriveva non solo *per* gli attori, ma anche *con* gli attori. Quest'idea è ulteriormente corroborata da Tobia Zanon (Zanon in: De Blasi/Trifone 2019: 49) che prosegue dicendo che "mai prima di allora una tragedia era stata scritta dal suo autore a così stretto contatto con gli attori che la dovevano mettere in scena." In diverse lettere ai suoi amici, Maffei menziona ripetutamente "due amici" (Locatelli 2008: 108-115) come testimoni del suo percorso di tragediografo e si riferisce probabilmente ai coniugi Riccoboni. La rapidità con cui la *Merope* era stata scritta (in soli due mesi e mezzo!) potrebbe essere capita come una spinta da parte dei Riccoboni. Un argomento a favore dello scrivere *con* gli attori è anche il fatto che il periodo della scrittura di *Merope* coincideva con la Quaresima dell'anno 1713, e, secondo le regole del calendario teatrale, i teatri nel periodo della Quaresima erano chiusi nelle città italiane. Quindi, Maffei ha scritto la sua tragedia durante la chiusura della stagione teatrale, dunque in un periodo quando la compagnia Riccoboni non aveva lavoro sul palcoscenico. Tutto ciò serve a confermare che i "due amici testimoni" menzionati prima erano davvero i Riccoboni, Lelio e Flaminia, liberi da impegni a Venezia in questi due mesi (Locatelli 2008: 108-115).

Lo stimolo a Maffei di scrivere la tragedia aveva radici nel loro desiderio di successo, perché i coniugi Riccoboni erano sempre alla ricerca del 'teatro da vendere' e avevano sempre bisogno di soldi. Non c'era da stupirsi quindi che cercassero la tragedia in versi, nuova e rapidamente scritta, per poter metterla in scena durante l'estate. Proprio per questa ragione Maffei li descriveva come insistenti e persuasivi. In questo senso, lo scrittore avrebbe scritto la tragedia *con* gli attori, ma anche *per* gli attori e le loro esigenze (Locatelli 2008: 108-115).

Quando la sua amicizia con i Riccoboni era terminata, più di trent'anni dopo la creazione di *Merope*, Maffei cancellò qualsiasi traccia di collaborazione con i due attori nell'introduzione all'edizione della sua tragedia del 1745. Anzi, scrisse che erano stati loro a obbligare lui, e non viceversa, come diceva Riccoboni (Locatelli 2008: 110). Lo ripete più volte con dei commenti ostili in varie lettere ai suoi amici, come per esempio in una lettera ad Antonio Cocchi del 1722 in cui dice che "Lelio e Flaminia, comici che m'indussero a far la

Merope [...] Fra le altre scelleraggini so che recitarono la *Merope* trasfigurata, e storpiata." (Maffei in: Locatelli 2015: 104).

La collaborazione e poi anche la sua terminazione è significativa se si osservano le correzioni di Maffei in cui è possibile seguire due principali fasi che si distinguono notevolmente l'una dall'altra. Nella prima fase, proprio all'inizio della stesura di *Merope,* Maffei cercava visibilmente di adeguare la lingua della tragedia a un pubblico colto. In questo senso fece delle correzioni fonetiche verso le forme colte e più poetiche, per esempio *luogo > loco; sopra > sovra; arma > arme; rumor > fragor*, ecc (De Blasi/Trifone 2019: 49-50).

Nella seconda fase negli anni tra il 1730 e il 1745, quindi dopo la rottura con Riccoboni, Maffei cercava di sottrarre il testo dall'ambito della rappresentazione teatrale, di diminuire il ruolo della compagnia nel suo successo, e infine di renderlo esclusivamente letterario. Voleva che diventasse un testo per lettori, e non per spettatori e interveniva dal punto di vista editoriale e linguistico. Questo è significativo perché anni prima, Maffei riteneva che la tragedia non si potesse sostenere fuori del contesto rappresentativo; per lui l'essenza della tragedia stava in fondo proprio nella sua rappresentazione (Scotton 2015: 154). Prima di tutto, inserì la *Merope* in una sua raccolta complessiva di opere teatrali. Quindi ripropose il testo da solo, cercando così di negare la specificità che la tragedia possedeva come conseguenza della collaborazione con la compagnia. D'altra parte innalzò di più il tono (per esempio, trasformò *chiedo* in *chieggio; di Cresfonte è il figlio* in *di Cresfonte è il sangue*), sopprimendo inoltre tutte le forme che si riferivano alla messinscena (per esempio: *Deh che mi narri* diventa *Deh che mai narri*) (De Blasi/Trifone 2019: 50). Tutte queste sottigliezze erano un segno esplicito che Maffei non poteva, o meglio dire, non voleva più trovare alcun tipo di compromesso tra le esigenze autorali e quelle attoriali. Questa è una grande differenza dalla situazione all'inizio, quando Maffei aveva (secondo Paolo Scotton 2015: 154) una relazione quasi simbiotica con la compagnia Riccoboni, così profonda che l'essenza della tragedia per lui era nella sua rappresentazione.

V.2. Analisi della struttura della tragedia

La *Merope* di Scipione Maffei, scritta e allestita per la prima volta nel 1713, è stata a lungo considerata un capolavoro del nuovo teatro tragico italiano. Oltre a ciò, era significativa anche nella competizione del teatro italiano con il teatro francese. La scelta del soggetto della regina di Messenia, oltre alle fonti già menzionate di Euripide, Igino e altri, dipendeva certamente anche dal successo della *Merope* di Zeno.

Come vediamo dalla didascalia introduttiva, la scena prevede una piazza davanti alla reggia, con un trono di marmo. La tragedia si compone di cinque atti (il primo ha 4 scene, il secondo e il terzo ognuno 6 scene, il quarto 7, e il quinto ne ha 8). L'elenco dei personaggi ne riporta sette personaggi, come in Zeno: Polifonte, il tiranno; Merope, la regina di Messenia; Egisto, il figlio di Merope dal vero nome Cresfonte; Adrasto, il confidente del tiranno; Euriso e Ismene, i confidenti della regina; Polidoro, il vecchio che protteggeva e nascondeva Egisto.

La prima messinscena della tragedia avvenne il 12 giugno 1713 a Modena, alla presenza del duca Rinaldo I d'Este. Dopo quella, la *Merope* fu allestita a Venezia nel Teatro Vendramin nel 1714, e poi a Parigi nel 1717, sempre interpretata dal gruppo dei Riccoboni (Bellini 2014: 121).

Il successo della *Merope* maffeiana è evidente dalla moltitudine di edizioni e di allestimenti durante gli anni successivi. Secondo lo stampatore Bartolomeo Soliani, c'erano più di 30 edizioni pubblicate tra il 1714 e il 1735, in Italia ma anche in Germania e in Francia (Locatelli 2008: 163). Una testimonianza del successo è il gran numero di repliche nei teatri ufficiali di tutta la Penisola, ma anche nei teatri dei collegi e nelle recite private e accademiche (De Blasi/Trifone 2019: 43). Al suo successo contribuì tra l'altro certamente la compagnia Riccoboni a cui venne affidata la messinscena fin dall'inizio, per non parlare degli echi in Europa che la polemica con Voltaire aveva prodotto e di cui si tratta nel seguito di questa tesi. Davide Bellini (2014: 121) ritene che anche il talento drammaturgico di Maffei avesse prodotto gran successo all'epoca, dato che l'autore nel suo lavoro era sempre attento alle esigenze del pubblico. C'è anche il fatto che Maffei aveva una grande capacità di farsi promotore dei propri scritti grazie alle sue numerose amicizie (Zucchi 2016: 95). Nel Settecento ci furono inoltre due esperimenti in prosa sul tema del mito di Merope, l'edizione apparsa anonima presso lo stampatore Longhi di Bologna nel 1723, e l'edizione edita dalla Stamperia Reale di Napoli nel 1774. Questo si può considerare come un'altra prova della fortuna di Maffei e della sua tragedia (Cappelletti 2009: 184).

Maffei, al contrario di Alfieri, inserì un numero relativamente alto di personaggi nella sua tragedia (7 personaggi), rispetto ai quattro di Alfieri che eliminò completamente gli aiutanti e i confidenti. E, se questo ha moltiplicò la tensione tragica, la *suspense* tragica per Alfieri, per Maffei portò ad una distribuzione di frammenti di verità in un modo più dispersivo nella sua tragedia. Inoltre, Maffei eliminò altri elementi strutturali, cioè i prologhi e i cori, probabilmente perché voleva sottolineare l'ambiguità della trama e dei ruoli drammatici, cioè voleva che il pubblico condividesse con i personaggi l'inattendibilità e il senso delle informazioni ingannevoli, ed era proprio in questi elementi strutturali che si

trovavano le informazioni e le anticipazioni sugli sviluppi della trama (Bellini 2014: 125, 136).

Storicamente, quest'opera fu spesso letta a confronto con la *Merope* di Alfieri, e per questo appariva come una tragedia delle passioni mediocri data la sua dimensione arcadico-razionalistica, senza l'energia e il vero conflitto tra i personaggi, come lo aveva quella di Alfieri. Kurt Ringger (in: Bellini 2014: 122) tuttavia insiste su un'argomentazione opposta, ovvero sostiene che, nonostante l'arcadismo, la tragedia incarna una rappresentazione ottima dell'amore materno della protagonista. Comunque la *Merope* di Maffei serve come una tappa importante verso l'avvicinamento alla tragedia "tetra e feroce" (Alfonzetti 2018: 388), cioè *la tragedia* per eccellenza, quella di Alfieri.

Bellini (2014: 123) offre un altro tipo di analisi della tragedia di Maffei, quello in cui non è il *pathos* il catalizzatore della *suspense* drammatica, bensì l'inafferrabilità del vero e del certo. Come già menzionato, la *Merope* di Maffei diventa un tipo di indagine, di inchiesta. Proprio per questa ragione, Bellini concorda con l'argomentazione di Ringger che la *Merope* di Maffei non è diffettosa per le sue passioni mediocri e non è destinata ad essere perfezionata dalle passioni presenti in Alfieri. In Maffei, il catalizzatore tragico non risiede nelle passioni, ma in questo quadro di inchiesta e degli indizi in cui si trovano i personaggi.

Il motivo principale nella *Merope* di Maffei è l'incerta identità del forestiero e di colui che questo forestiero ha ucciso. Intorno a questo ruota la trama e le aspirazioni delle due controparti, ed è proprio questo il motivo centrale dell'inchiesta su cui si formano gli indizi, spesso prendendo forma di oggetti. Per questa ragione è importante l'anello in possesso del giovane viandante. L'anello rappresenta l'oggetto centrale dell'inchiesta e nella seconda parte della tragedia serve anche come oggetto chiave del riconoscimento. È interessante il modo in cui Maffei lo usa come strumento per chiarire l'inchiesta nonché come oggetto di ulteriore complicazione, per esempio, quando Merope vede l'anello ed è sicura che è quello che aveva regalato a suo figlio anni fa, per cui ora è sicura che il giovane che lo possiede abbia ucciso suo figlio (complicando ulteriormente la trama). Il personaggio di Polifonte, invece, a causa dell'anello, pensa che sia proprio quel giovane ad aver ucciso Egisto. Quindi tutti i personaggi hanno una limitata conoscenza degli avvenimenti, l'anello passa di mano in mano senza che si arrivi mai alla verità. Se il personaggio di Merope avesse la possibilità di ascoltare la spiegazione di Egisto riguardante l'anello, scoprirebbe che Egisto è veramente suo figlio. Ma Maffei complica l'inchiesta per non renderla unidimensionale.

Nella tragedia maffeiana, anche i personaggi secondari hanno un ruolo significativo. Adrasto, il confidente del tiranno, ad un certo punto viene in possesso dell'anello (I,4). Egisto

si discolpa spiegando che l'anello è proprio suo e non del giovane ucciso. Poi l'anello passa nelle mani di Euriso, aiutante di Merope, ma senza la spiegazione di Egisto, portando Merope alla disperazione. Da quello si vede che è proprio il silenzio di Adrasto (cioè la mancanza della spiegazione della vera identità di Egisto) quello che complica la trama. Quei personaggi secondari che dunque non sono presenti in Alfieri, in Maffei sono veramente importanti dal punto di vista della complicazione della trama. Il loro ruolo non è passivo, sono implicati negli eventi e trattengono oppure deformano il flusso di informazione, avendo la possibilità di rendere la trama più (o meno) complicata, come nell'esempio del personaggio di Adrasto. La stessa cosa la affermò anche Maffei stesso in una lettera a Voltaire (Maffei in: Bellini 2014: 126-127, 128):

> "Le mie persone subalterne non servono solamente per far compagnia all'altre, o per dar loro motivo di ragionare, come in altre Tragedie avviene. Hanno parte nell'espressione del carattere, che si è preso a rappresentare, e contribuiscono alla costituzion della Favola, e allo scioglimento del nodo. Non parlano mai di cose estrinseche alla faccenda che corre, e co' lor discorsi si fa sempre strada per arrivare al termine: non ci fanno adunque perder tempo, né cammino."

Il modo di procedere delle scene è dialogico e razionale, al contrario di quel furore e delle passioni nelle scene di Alfieri. All'accumularsi degli eventi che portano al riconoscimento non seguirà la catastrofe, bensì il trionfo. Bellini (2014: 133) argomenta che fino all'ultimo atto, la tragedia di Maffei è una tragedia senza eroe. Per quattro su cinque atti, il personaggio del giovane Egisto è ignoto a se stesso, quindi è come se fosse un semplice viandante venuto alla reggia senza nessun ruolo da svolgere. Egisto non ha dimensione, è piuttosto passivo perché le sue azioni durante i primi quattro atti sono definite solamente dalle circostanze fattuali e dalle interpretazioni che i due gruppi opposti hanno su di lui. Non accade nessun tipo di autodeterminazione etica del personaggio. Manca ancora qualsiasi tipo e prospettiva di conflitto tra i personaggi di Egisto e Polifonte. Egisto non è motivato sin dall'inizio del dramma dato che non è consapevole della sua identità, e Polifonte non è un tiranno per lui, ma un re nel pieno esercizio dei suoi poteri, quindi non c'è una motivazione tragica ed eroica. Il personaggio di Egisto diventa eroe e pretendente al trono solo quando Polidoro glielo dice. Bellini (2014: 136) comunque sostiene che l'eroismo e la regalità facevano parte del carattere di Egisto anche prima del riconoscimento, ma sono rimasti in un certo senso "sommersi."

Inoltre Bellini (2014: 137) ritiene la *Merope* di Maffei una tragedia illuministica per due ragioni principali: il lieto fine e il fatto che il vero conflitto è quello tra "l'opacità dei fatti

e la debolezza delle passioni", e anche perché evidenzia l'importanza che la corretta informazione può avere sul procedere dei fatti e sulle azioni dei personaggi.

Le innovazioni principali di Maffei nella *Merope* erano l'introduzione dell'endecasillabo sciolto e l'assenza della trama amorosa. Maffei stesso commentò la scelta di questo verso, proclamandolo il migliore per la 'parlata naturale.' (Maffei in: Locatelli 2008: 155). Il verso martelliano già menzionato, che fu creato come imitazione dell'alessandrino francese, per Maffei era monotono, come lo era anche la cadenza musicale tipica dell'endecasillabo alternato ai settenari. Adottò il verso capace di riconciliare il decoro tragico con la parlata naturale, il che contribuì alla trasformazione dell'endecasillabo sciolto in verso canonico della tragedia italiana (Locatelli 2008: 156). Secondo lui, il verso dovrebbe essere usato per conferire maggior decoro al testo, conservando l'immediatezza. Gli endecasillabi sciolti erano la sua scelta preferita visto che gli davano la possibilità di conferire naturalezza e realismo alla rappresentazione spezzandoli opportunamente ed evitando la coincidenza tra la fine della frase e quella del verso (Cappelletti 2009: 205). Locatelli (2008: 158) sostiene poi che la scelta del verso di Maffei sembra essere dettata dagli attori, cioè dai Riccoboni. L'assenza della trama amorosa era un elemento fondamentale del *buon gusto* arcadico ben evidenziato da Muratori, Gravina e Martello (Locatelli 2012: 314).

Il concetto del doppio riconoscimento è un'altra novità rispetto a Zeno e le *Meropi* precedenti di cui si vantava Maffei stesso (Zucchi 2016: 97). Il personaggio di Egisto non sa chi è fino al momento in cui Merope non lo riconosce come suo figlio. Quindi, accade il riconoscimento di Merope, ma anche il riconoscimento di Egisto di se stesso in quanto la sua identità era ignota a lui stesso oltre che alla madre.

Secondo Tobia Zanon (in: De Blasi/Trifone 2019: 44), la *Merope* di Maffei rappresenta una tragedia "riformata", una tragedia colta, morale e verosimile, in versi, seguendo le proposte di Muratori che era il principale modello teorico per Maffei. I principali elementi strutturali della tragedia maffeiana sono: una ripresa rispettosa dei modelli tragici classici e delle prescrizioni teoriche aristoteliche, l'attenzione alla verosimiglianza e alla naturalezza, l'organizzazione del testo in cinque atti, l'uso dell'endecasillabo sciolto e senza cori, e un lessico poetico ma semplice. L'adeguamento al linguaggio poetico si può tracciare a tutti i livelli della lingua: quello fonetico, in cui Maffei preferisce le forme dittongate come per esempio *duol*, e si vedono anche i nessi latini come in *annunzio*, poi il trattamento della consonante palatale (in forme come *reina*) e l'uso delle forme sincopate (come *ricovrar*) e anche al livello morfologico (usa *il* a posto di 'lo': *no 'l credesti*). Per di più, usa le forme

letterarie tradizionali come poetisimi e latinismi (*omai, indarno, adunque, negletta*) (De Blasi/Trifone 2019: 44, 45-46).

Lessing (in: Guerzoni 1876: 301) sosteneva che Maffei volesse emanciparsi dalle orme di Euripide e dai tragici del Cinquecento che l'avevano seguito, concentrando tutta l'azione e l'interesse in un solo affetto potente: l'amore della madre. Proprio per questa ragione, Maffei modificò tutto quello che non era in armonia con questo concetto, come per esempio il fatto che Merope non poteva più essere la sposa di Polifonte perché, secondo Maffei, sarebbe contrario alla lealtà di una madre sposare l'assassino del suo primo sposo (Guerzoni 1876: 301).

Walter Binni (1968: 109) sostiene che la *Merope* maffeiana corrisponda bene alle esigenze del gusto arcadico dell'epoca, ed elenca questi suoi elementi: organicità e regolarità dell'opera, unità di interesse e di azione, una fedeltà non fanatica alle unità di luogo e di tempo, verosimiglianza razionalistica e psicologica (contro l'aspetto secentesco di spettacolarità e grandiosità), naturalezza di situazioni e personaggi (che sono decorosi, ma umani, con una psicologia normale e accettabile, non estremi né eccessivi), linguaggio comprensibile, unità di melodia e discorsività nel verso, moralità e decenza (il rifiuto dei temi amorosi). L'endecasillabo sciolto usato è decoroso, discorsivo e melodioso, ma privo della rima aborrita dai classicisti puri. Ritiene quindi che la *Merope* di Maffei avesse riuscito a unire letterarietà e teatralità e a imporsi sulla scena, capace di "reggere il confronto con l'opera musicale e con il melodramma e di soddisfare l'interesse e il gusto di un pubblico vasto e medio." (Binni 1968: 109). Secondo Binni (1968: 109), la tragedia del marchese Maffei è un equilibrio perfetto delle esigenze e delle possibilità arcadiche nel campo della tragedia del Settecento.

Il fatto è che Maffei non incluse la trama amorosa nella sua tragedia, ma invece decise di rappresentare l'amore materno, perché sosteneva che l'amore materno fosse il più intimo, vero e tenero. Locatelli (2008: 120-122) comunque ritiene che anche questo tipo di amore possa essere pericoloso, visto che Merope, inebriata dal desiderio di vendetta, arrivò quasi a uccidere il proprio figlio. Il personaggio di Polidoro qui servì come la voce della ragione, la moderazione dell'amore materno, e fu proprio la personificazione del razionalismo arcadico. Locatelli (2008: 120-122) ritene poi che si possa notare una forte sensibilità anti arcadica nella rappresentazione di questo *furore* materno della regina, quell'amore materno che prende la forma di una passione immoderata ed eccessiva che la porta verso la follia. Anche Mario Apollonio (in: Locatelli 2008: 137) accenna a questo carattere "estremo" di Merope, a questo suo furore e alle sue smanie che sfuggono al controllo della ragione, sia con i gesti che con il

linguaggio della regina. Questo è evidente anche nel campo semantico del testo, dove si vedono numerosi termini relativi alla psicologia di Merope quali *accecare la mente, confondere i sensi, delirio, fremere, smaniare, trasfigurata, urlare*... (Ringger 1977: 53, 54).

Lo studioso Paolo Scotton (2015: 151-153) ritiene che nella *Merope* c'è una costante presenza aristotelica, ma nei confronti della quale Maffei mostra una notevole flessibilità, anche ostilità. Maffei stesso riteneva che la *Poetica* fosse una raccolta rozza e disordinata delle cose che Aristotele pose insieme per non dimenticarle (Scotton 2015: 151-153). Ciononostante, la fedeltà ad Aristotele è evidente nella scelta delle qualità morali dei personaggi della *Merope*. Nel giustificare il carattere tragico del protagonista, Maffei sostiene che l'errore di Cresfonte può essere perdonato dal pubblico perché è posto nelle condizioni di potersi impietosire per gli sviluppi della sua peripezia, immedesimandosi nel personaggio rappresentato. Maffei inoltre non dimentica Aristotele neanche nella composizione del testo per la quale dice che "il fondamento delle regole ha da esser la verità e la natura." (Maffei in: Scotton 2015: 152). L'influsso di Aristotele si sente anche nella scena quarta del primo atto quando Merope riconosce l'anello. La scena è fedele al dettato aristotelico in quanto desta grande meraviglia, come quella che nascerebbe dal verificarsi di un fatto inaspettato, e, come dice Maffei: "inaspettato un avvenimento non è mai tanto, come quando succede appunto per quell'istesso mezzo per cui si pensava di distruggerlo." Sono in realtà le stesse parole di Aristotele secondo il quale i fatti paurosi e pietosi si producono "soprattutto quando si producono contro le aspettative, l'uno a causa dell'altro, in questo modo si realizzerà meglio il meraviglioso." (Aristotele, *Poetica*, 9, 1452 a 1-7).

A differenza di Aristotele, Maffei si preoccupava delle relazioni tra il pubblico e la rappresentazione, cosa che si nota nell'esempio della caratterizzazione del personaggio di Polidoro che è commovente per i suoi tratti umili e comuni, e per i modi semplici e talvolta ridicoli che emergono nei suoi discorsi. Maffei mette in bocca ai suoi personaggi molte espressioni colloquiali e numerosi detti di uso comune e popolare (Scotton 2015: 155, 156). Tutto questo li rende adatti per stimolare il pubblico all'immedesimazione con loro.

La *Merope* di Maffei si può considerare come un esperimento, visto che quasi tutte le trame dei drammi dell'epoca contenevano un tema amoroso. E questo suo esperimento è sicuramente riuscito dato che le peripezie e gli avvenimenti di Merope, la madre infelice, non lasciavano il pubblico indifferente. Lo stesso effetto lo produceva anche il lieto fine, che è, secondo Binni e Scrivano (1977: 154), un elemento tipicamente arcadico e melodrammatico. Nel lieto fine c'è l'assenza della catastrofe con la figura centrale che rischia la morte fino al momento finale, solo per essere salvata con l'effetto della sorpresa.

V.3. Il ruolo ideologico, politico e pubblico della *Merope* maffeiana

Nel 1710, insieme con Apostolo Zeno e suo fratello Pier Caterino, Maffei fondò il *Giornale de' letterati d'Italia* con lo scopo già menzionato di diffondere la cultura letteraria, ma anche con lo scopo di combattere le pretese di eccellenza nella letteratura, soprattutto nel teatro (Corrigan 1976: 104). Nella lettera del 1710 a Muratori, Maffei parla dello scopo della sua collaborazione con i coniugi Riccoboni, giustificandola come il desiderio di diminuire la derisione del teatro italiano dalla bocca dei francesi (Maffei in: Locatelli 2008: 125). Nel 1713, un giorno dopo la prima messinscena della sua *Merope*, Maffei scrive una lettera a Bertoldo Pellegrini, vantandosi di aver rovesciato i francesi con la tragedia (Locatelli 2008: 125).

Il Settecento si aprì quindi con un nuovo accento sull'orgoglio nazionale italiano e una reazione contro il teatro francese che dominava sulla scena fino ad allora. Si provava una certa gelosia e un desiderio di superarlo e di fondare il proprio teatro nazionale (Bertana 1905: 231). Binni (1968: 101) definisce la situazione tra gli italiani e i francesi sul campo del teatro nel Settecento una "complicata situazione di *odi et amo*." Gli italiani erano attratti dall'altezza del teatro francese, ma volevano naturalmente superarlo, soprattutto con la loro spinta verso i modelli greci. Motivato da quella gelosia, il teatro italiano iniziò a produrre i primi tentativi di tragedie nel Settecento. I contemporanei di Maffei lodarono le caratteristiche della sua *Merope* come progressive e migliori rispetto a quelle del teatro francese: l'espulsione totale del coro, l'adattamento della tragedia al gusto e alle esigenze dei contemporanei, il fatto che fosse capace di piacere, interessare e commuovere i contemporanei senza pianti amorosi, anche se nella Francia di quel periodo già si protestava contro l'abuso delle trame amorose. Anche Egidio Saverio La Santè (in: Bertana 1905: 241, 242) lodava Maffei come l'unico poeta italiano degno di essere paragonato ai migliori autori antichi.

Il desiderio di distanziarsi dal modello francese prevalente si vede anche nella scelta dell'omissione della trama amorosa (Locatelli 2008: 118). Il discorso sul 'teatro della nazione italiana' è strettamente connesso alla *querelle* tra gli italiani e i francesi. Si tentava di definire un 'canone' del teatro, secondo il modello francese, con lo scopo di definire il primato sul campo teatrale.

La *Merope* si inserisce nel contesto della ricerca ideologicamente impegnata che tendeva alla rivalutazione del teatro italiano da opporsi a quello francese. Maffei la iniziò con i Riccoboni dopo il 1710, quando affidò loro la rappresentazione di alcune tragedie del Cinque- e Seicento, e poi dal 1711 il compito di comporre delle nuove. Alcuni studiosi, come

per esempio Kurt Ringger (1977: 44) e Mario Puppo (in: Ringger 1977: 44), ritengono che la poetica teatrale intorno alla *Merope* avesse un'intenzione polemica, dimostrativa e in realtà ideologica, piuttosto che ispirativa. Ringger (1977: 47) riporta che la *Merope* in un primo momento agli intellettuali settecenteschi sembrava più una manifestazione dell'impegno ideologico.

Oltre al suo ruolo nella gara teatrale e ideologica, la studiosa Tatiana Korneeva (2019: 71) dice che la *Merope* di Maffei era fondamentale anche per la formazione dell'opinione pubblica in Italia, e in realtà in tutta l'Europa, e Maffei lo aveva tenuto in mente quando componeva la sua tragedia. Il primo elemento narrativo con cui Maffei tentò di assicurare l'approvazione del pubblico era la rappresentazione dell'amore materno con lo scopo di produrre e influire sulle emozioni del pubblico (Korneeva 2019: 71).

Nella *Merope* è esistente anche la dimensione politica, nonostante il fatto che Maffei non avesse mai fatto riferimento esplicito a questo. Secondo la studiosa Tatiana Korneeva (2019: 72), l'aspetto politico si può individuare sin dalle prime battute della tragedia, tra i personaggi di Merope e Polifonte, i due rappresentanti del potere politico che discutono della sorte del regno e del ritorno dell'erede legittimo. Un'altra prova della dimensione politica è anche la rappresentazione di 'amore' di Polifonte per Merope e del desiderio di sposarla come parte di una strategia politica piuttosto che di un vero sentimento o dell'amore erotico (un fatto che concorda anche con l'omissione deliberata della trama amorosa). Il desiderio di Polifonte per la stabilità politica e gli interessi dello stato, e certamente il desiderio di consolidare il suo potere prima del ritorno dell'erede, sono le uniche ragioni per cui vuole sposare la regina.

La studiosa ritiene inoltre che il personaggio di Merope sia il portavoce delle idee politiche di Maffei stesso, cioè della nozione di sovranità popolare in cui "il potere dovrà confrontarsi con un popolo che, su ammissione d'autore, ha acquistato ancor più voce e protagonismo" (Korneeva 2019: 86) visto che Merope vede il suo popolo come una comunità di invidui che possono essere incitati all'azione attraverso il dialogo. Questo punto di vista riflette l'opinione di Maffei sull'inefficienza del governo veneziano in cui il popolo è escluso da ogni comunicazione e partecipazione. Korneeva prosegue dicendo che Maffei costruisce il personaggio di Egisto come uno strumento con cui discutere l'idea della sovranità popolare, visto che il popolo può facilmente identificarsi con lui. E anche il doppio riconoscimento, l'innovazione specifica di Maffei, specialmente il riconoscimento di sé stesso, può essere inteso come un'allegoria di un processo personale e sociale. Un'altra prova è l'atteggiamento di Maffei nei confronti del pubblico teatrale: afferma che ci dev'essere un gran numero di

gente proveniente da diversi stili di vita e diverse possibilità economiche a venire nei teatri e a giudicare un lavoro. È proprio questo atteggiamento di Maffei che rese il pubblico un agente attivo e paladino del libero pensiero. Introducendo l'idea del ruolo attivo del cittadino-spettatore, Maffei iniziò la formazione dell'opinione pubblica, e, ritiene Korneeva, anche l'evoluzione del pubblico stesso. Il teatro così diventò una forma di mediazione tra la sfera privata e quella pubblica (Korneeva 2019: 89).

V.4. I critici della *Merope* maffeiana e la *querelle* con Voltaire

La *Merope* di Maffei fu a lungo ritenuta un modello da imitare e da studiare. Ciononostante, col tempo ci furono numerosi critici della *piece* vista come capolavoro della tragedia italiana settecentesca.

Uno dei critici più notevoli di Maffei fu Pier Jacopo Martello che nel 1724 ha pubblicato la tragedia in cinque atti *Il Femia sentenziato,* una satira contro Maffei. Il testo cercava di alimentare la polemica anti-maffeiana ripercorrendo, da un punto di vista opposto a quello di Maffei, il successo teatrale della sua *Merope* (Locatelli 2015: 99). Valentina Varano (2015: 115) sostiene che Martello fosse in realtà arrabbiato perché la *Merope* aveva adombrato tutte le sue prove tragiche.

Pietro Calepio nel suo saggio *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia* del 1732 apprezzava alcuni elementi della *Merope* di Maffei, ma non le assegnò il primo posto nella gerarchia delle tragedie italiane del primo Settecento. Apprezzava per prima la qualità dei soggetti tragici e il fatto che non c'era il tema dell'amore erotico e poi anche il meccanismo drammaturgico del doppio riconoscimento. Calepio apprezzava soprattutto l'abilità di Maffei di subordinare la scrittura tragica al fine scenico-rappresentativo e di provvedere la risoluzione inaspettata della peripezia usando il doppio riconoscimento. Lodava specialmente il passaggio (che da altri all'epoca veniva criticato) in cui il personaggio di Egisto si lasciò sfuggire il nome di Polidoro durante l'esecuzione, al che la regina interruppe l'esecuzione. Quindi i complimenti primari di Calepio per la tragedia maffeiana erano per "l'arte di ordinar gli accidenti e d'introdurre gli attori, e d'accomodare tutta l'azione all'uso del teatro." (Calepio in: Zucchi 2016: 96-99).

Ma c'erano anche alcuni difetti che Calepio menzionò, per esempio l'impiego degli *a parte* che secondo lui portavano all'inverosimiglianza delle scene. Rimproverava inoltre un'eccessiva e inverosimile accelerazione del tempo scenico rispetto al tempo cronologico nel rappresentare l'arrivo del personaggio di Ismene nel secondo atto: Ismene giunse sul palco nel giro di una sola decina di versi sebbene si dovesse trovare in un luogo più distante dal

palazzo. La critica seguente trattava il verso in quanto Calepio preferiva i settenari agli endecasillabi sciolti. Criticava anche la scelta di una favola 'doppia', cioè una favola che respingeva la catastrofe finale in favore di una duplice conclusione, lieta per Merope ed Egisto e tragica per Polifonte. Secondo Calepio, questo privò la tragedia della sua essenza tragica che è la catarsi. Maffei spiegò che il lieto fine era l'unica strada percorribile per rilanciare in chiave scenica un genere come quello tragico e per richiamare a teatro un pubblico numeroso e composito (Zucchi 2016: 100-102)

Maffei gli rispose nel suo trattato *Osservazioni che possono servir di continuazione al giornal de' letterati d'Italia* del 1737, condannando un'eccessiva parzialità per le regole di Aristotele che impedirebbero a Calepio di cogliere la sostanza poetica dei componimenti. In generale condannava quelli che amavano le regole più della natura. Quindi nella sua *Merope,* Maffei disprezzò le regole a favore di una maggiore osservazione della natura e dell'emozione provata dal pubblico (Maffei in: Zucchi 2016: 108, 116).

Un altro critico della *Merope* maffeiana fu Domenico Lazzarini nelle sue postume *Osservazioni sopra la Merope* del 1743. Le sue critiche si concentrarono sulla struttura logica della *Merope* in cui distinse alcune irragionevolezze come per esempio l'implausibilità del momento in cui Merope non aveva riconosciuto suo figlio quando si incontrarono per la prima volta. Non capì come Merope non vedesse i tratti del marito defunto e gli sembrò inverosimile anche il ritardo con cui si compì il riconoscimento che avvenne molto più tardi di quando sarebbe dovuto avvenire (Lazzarini in: Zucchi 2016: 106).

Alle critiche si aggiunsero anche Lessing e Alfieri che menzionarono alcune cose già dette, come il ritardo oppure l'inverosimiglianza del riconoscimento del figlio da parte di Merope. Alfieri criticò anche l'inverosimiglianza del personaggio di Polifonte e lo chiamava un "crudelotto tiranno" (Alfieri in: Zucchi 2016: 106). Nei suoi occhi, la *Merope* di Maffei all'inizio degli anni Ottanta del Settecento risultava irreparabilmente invecchiata, suscitando in lui il "bollore d'indegnazione e di collera" (Alfieri in: Zucchi 2016: 106), spingendolo a scrivere una nuova tragedia di stile differente ma sullo stesso argomento, la sua *Merope* del 1782. Alfieri criticò inoltre le parti comico-farsesche, anche se disse ad un certo punto (nella sua autobiografia *Vita*) che gli piacque lo stile e il linguaggio tragico della *Merope* maffeiana (Alfieri in: Viola 2015: 187).

A Lessing inoltre non piaceva lo sviluppo dell'intreccio della *Merope* di Maffei e i continui rinvii dello scioglimento dell'azione tragica, come anche le ripetute sospensioni introdotte col solo fine di impressionare lo spettatore. Lessing riteneva che sin dall'inizio tutto dovesse essere chiaro, che la sorpresa dovrebbe manifestarsi nelle reazioni degli attori in

scena e non in quelle del pubblico, e che l'interesse dovrebbe riguardare non tanto il "cosa succede", ma il "come succede qualcosa" nella tragedia. Lui vorrebbe lo spettatore in uno stato di maggiore consapevolezza sin dall'inizio, quindi suggeriva il totale opposto di Maffei che invece non voleva assolutamente svelare da subito tutto quello che potrebbe suscitare meraviglia e per questo doveva essere celato il più a lungo possibile. Lessing riteneva inoltre che alcuni personaggi come Polidoro fossero artefatti e innaturali, alieni al piano della realtà (Lessing in: Scotton 2015: 160, 161).

Nel 1743 venne pubblicato un *pamphlet* anti maffeiano dal titolo *La lettera di monsignor Giusto Fontanini scritta dagli Elisj all'autore delle Osservazioni letterarie*. La lettera è anonima, ma attribuibile a Girolamo Tartarotti. La critica si basò sui versi della *Merope,* sulla mancanza del coro e sull'eccessiva poeticità di Maffei. L'autore disse che questo non era adatto perché un dramma non è poesia lirica (Viola 2015: 183).

Un personaggio illustre che a suo tempo mostrò grande ammirazione per la tragedia di Maffei, per poi criticarla aspramente, fu Voltaire. Dopo la sua pubblicazione, diceva che la tragedia rispondeva ai suoi ideali di teatro tragico per la sua essenzialità e per il fatto che fosse priva di galanterie. Prima della polemica, Maffei gli aveva chiesto di tradurla in francese nonostante avesse saputo che Voltaire stava per scrivere una sua *Merope* nel 1736, allestita per la prima volta nel 1743, e Maffei in compenso gli avrebbe fatto la traduzione di *Hendriade*. Riteneva che "per tradurre un poeta ci vuole un poeta", quindi la loro relazione inizialmente era dignitosa e rispettosa. Però, dopo aver scritto la sua *Merope* si è visto che Voltaire l'aveva modificata tanto da proclamarla una *pièce* originale e non una traduzione. Aveva anche cambiato il suo giudizio su quella di Maffei in un modo che si può definire bizzarro. Sotto lo pseudonimo M. de La Lindelle aveva mandato una lettera indirizzata a sé stesso nella quale aveva evidenziato tutti i difetti della *Merope* di Maffei. Così è iniziata la famosa *querelle* che, con il passaggio del tempo, aveva generato sostenitori dell'una e dell'altra parte.

Secondo le critiche di Voltaire, ovvero di M. de La Lindelle, la tragedia di Maffei era piena di ingenuità teatrali e di errori elementari, non c'era nessuna verosimiglianza e nessuna arte del dialogo, c'erano alcuni elementi che la avvicinavano di più a una commedia. Nella sua critica ridicolizzava l'inverosimiglianza del personaggio di Polifonte, riteneva che i personaggi (soprattutto Egisto) non avessero la minima dignità. Prima che si venisse a sapere chi fosse in realtà M. de La Lindelle, Voltaire gli aveva scritto (effettivamente aveva risposto a sé stesso) una lettera di risposta in cui lo accusava di essere stato ipercritico e di aver evidenziato i difetti senza aver parlato dei pregi, come per esempio delle scene tra madre e

figlio e del finale (Brumana 2005: 109-111). Ma i rimproveri di Voltaire non erano tanto rivolti agli errori di Maffei quanto alle differenze tra il sistema teatrale francese e quello italiano.

Voltaire notava inoltre l'inabilità di Maffei di sviluppare un conflitto tragico tra i personaggi, criticando anche la sua liricità (Locatelli 2008: 136). Per Voltaire era necessario che un eroe apparse come un eroe dall'inizio alla fine, dato che il teatro tragico francese aveva bisogno che il personaggio fosse dominante dall'alto della sua statura psicologica piuttosto che avere un eroe che doveva rimanere costante per tutto il dramma. Criticava inoltre l'ambiguità dei personaggi, e, al contrario, chiedeva che si fornisse una chiara definizione dei ruoli drammatici al pubblico (Bellini 2014: 135).

VI. La *Merope* di Vittorio Alfieri

VI.1. Il preromanticismo in Alfieri

Vittorio Alfieri fece parte di un periodo di crisi intensa dell'illuminismo in cui si potevano già vedere gli accenni del preromanticismo. La sua opera è un esempio per eccellenza del culto dell'individuo, della lotta contro le convenzioni e i limiti della letteratura e la vita, per non parlare del patriottismo e la libertà nazionale sui quali le opere dei preromantici si basavano.

La personalità di Alfieri rivolta contro l'ottimismo, il suo atteggiamento vigorosamente contro il tiranno e per la libertà, la sua elevazione del suicidio a qualcosa di dignitoso per sfuggire la tirannide sono gli elementi che preannunciavano la poetica romantica. Binni (1959: 305) ritiene che tutto ciò che negli altri preromantici italiani era solamente un accenno, in Alfieri diventa la parte genuina di un atteggiamento di rottura e ribellione. Era presente in lui un tipo di malinconia profonda e anche la credenza nell'immortalità dell'anima, il che lo mise nel contesto dei romantici con il loro spirito che era in cerca dell'infinito. Nella sua opera *Del Principe e delle lettere*, Alfieri offre una definizione di quel "impulso naturale" che sentiva come "un bollore di cuore e di mente, per cui non si trova pace né loco; una sete insaziabile di ben fare e di gloria, un reputar sempre nulla il già fatto, e tutto il da farsi, senza però mai dal proposto rimuoversi; una infiammata e resoluta voglia e necessità o di esser primo fra gli ottimi o di non esser nulla." (Alfieri in: Binni 1959: 314). Il suo carattere appassionato e febbrile faceva trasparire la sua natura veramente romantica.

La lontananza dal gusto classicheggiante e settecentesco si può vedere nel metodo stilistico e costruttivo delle sue tragedie in cui mostrava il bisogno di mettere i personaggi in azioni catastrofiche, azioni di tensione tragica dove gli affetti risultano in primo piano. Il solo fatto della sua scelta della tragedia stessa come mezzo con cui si sentiva adatto ad esprimersi più coerentemente, ci dice della sua propensione per il romanticismo (Binni 1959: 315). Lo sostiene anche Carlotta Alberti (2016: 8) affermando che solo la tragedia poteva esprimere i suoi conflitti interiori. Si può notare un forte senso di autobiografismo nelle sue opere, soprattutto nelle tragedie proprio per la ragione suddetta. In una lettera a un suo amico dice che "malato di animo più che di corpo [...] Mi costa moltissimo il muovermi, e son come Saul

[...] desidero la morte."[4] Tutte queste emozioni erano spinte dalla sua salute che peggiorava e dalla morte di suo nipote (Fernandez Valbuena 2000: 415).

Benedetto Croce (1974: 2) era uno dei primi critici a sostenere l'idea di Alfieri 'protoromantico', mettendo in rilievo il suo antilluminismo e la sua opera anticipatrice del romanticismo, vista la sua formazione illuministica entrare in crisi a causa dei conflitti interni. Inoltre, alcuni studiosi del Novecento l'hanno etichettato come un "preromantico ribelle in lotta perenne con il tiranno." (Alfonzetti 2018: 386).

La pulsione preromantica si può vedere in un esempio della sua *Merope*, nell'uso delle armi, specificamente della scure con cui Egisto uccise sanguinosamente Polifonte alla fine della tragedia. Sì, Alfieri rispettò le regole della tragedia classica, mantenendola verosimile in quanto usa e perfeziona le unità aristoteliche, ma la tendenza preromantica di mostrare la passione in scena comunque emerse con un massacro che un sostenitore del classicismo non considererebbe accettabile (Pavlović 2012: 178). Le nuove correnti letterarie si facevano visibili anche nel fatto che la tragedia era strutturata attorno all'amore di una madre e che Alfieri metteva in rilievo la famiglia e i suoi problemi. Era evidente un rapporto polemico con il razionale perché le opere di Alfieri furono segnate dall'immensità delle passioni degli eroi e dalla loro irrazionalità, per non parlare del pessimismo e anarchismo dello stesso Alfieri che si mettevano in rilievo nelle sue opere. Tutto questo è accennato proprio dalla scelta personale di Alfieri di usare la tragedia come strumento dell'attività letteraria. Come conseguenza di quanto detto, la studiosa Cvijeta Pavlović assegna a questa tragedia la qualifica paradossale di "romantico-classica" oppure "classico-romantica (Pavlović 2012: 178).

Secondo Ana Isabel Fernandez Valbuena (2000: 415), Alfieri anticipò il concetto romantico del poeta-vate, un profeta di libertà per la sua patria, dell'ideale della nazione che rompeva con il cosmopolitismo e si concentrava alla propria patria. Alberti (2016: 8) osserva le stesse tendenze, affermando che il suo forte sentire e le passioni del cuore lo inseriscono nel mito dello scrittore patriota.

VI.2 Analisi della struttura della tragedia

La *Merope* di Alfieri fu creata come reazione a quella di Maffei, dalla volontà di migliorarla e perfezionarla, tra il febbraio e il luglio del 1782. L'ha dedicata a sua madre, "alla nobil donna la signora contessa Monica Tournon Alfieri." (Alfieri 1962: 1).

La tragedia di Alfieri, come è già stato specificato prima, ha solo quattro personaggi: Polifonte, il tiranno; Merope, la regina; Egisto, il figlio di Merope dal vero nome Cresfonte;

[4] Lettera a Marco Bianchi, Pisa, 1 luglio 1785.

Polidoro, il vecchio confidante di Merope che prottegge Egisto. Il tiranno Polifonte, avendo ucciso il re Cresfonte e i suoi due figli, regnava sulla città e voleva sposare Merope. Il giovane terzo figlio di Merope, Egisto, sopravvissuto all'uccisione, venne a Messene e fu costretto a uccidere uno straniero. Venne arrestato e confessò l'assassinio. Alla corte c'era il servo di Merope Polidoro che aveva trovato la cintura di Egisto vicino al fiume e, riconoscendo la cintura come quella di Egisto, pensò che Egisto fosse l'uomo ucciso. Lo disse a Merope che a quel momento credette che anche il terzo figlio fosse morto e voleva vendicarlo. Finalmente si incontrarono Egisto e Polidoro e si riconobbero, per cui l'identità del giovane venne svelata. Polifonte voleva usare la situazione per i propri scopi e decise di perdonare l'assassinio compiuto da Egisto a patto che si realizzassero le nozze tra lui e Merope. La regina accettò la proposta per salvare il figlio, ma Egisto fu contrario, e mentre stava per compiersi la cerimonia nuziale, strappò la scure dalle mani del sacerdote e uccise il tiranno, dopo di che il popolo lo acclamò come legittimo re.

L'azione è semplice e la trama si svolge in un periodo di 24 ore con chiare indicazioni del passaggio del tempo, nello spazio unico della reggia a Messenia. Il tono e lo stile sono coerentemente alti, non c'è niente di comico. La struttura è uniforme e armonizzata. La tragedia ha cinque atti (il primo ha 3 scene, il secondo 5, il terzo 4, il quarto 5, e il quinto ne ha 3), quindi il primo e l'ultimo sono più brevi di quelli in mezzo alla tragedia, seguendo la poetica classicista in cui il prologo deve finire durante il primo atto, e l'epilogo nell'ultima scena dell'ultimo atto (Pavlović 2012: 180). Ma le tendenze classiciste vengono offuscate completamente dall'introduzione di scene irrazionali, brutali e piene di passione, come per esempio la scena dell'uccisione del tiranno Polifonte (V,3). La tragedia inizia con un monologo di Merope, un fatto molto criticato e poi difeso da Alfieri.

Le caratteristiche della tragedia alfieriana riformata si possono così osservare chiaramente nell'esempio della *Merope*: suddivisione in cinque atti, una tragedia dialogizzata dai soli personaggi attivi, e non dai consulenti o dagli osservatori, una tragedia rapida quanto più possibile e con l'aiuto delle passioni, una tragedia "tetra e feroce", per quanto la natura lo soffra (Alfonzetti 2018: 388). Per parlare dello stile di Alfieri, Giuseppe Andrea Liberti (2018: 7) menziona il suo *dorismo* stilistico.[5] Per Alfieri, la tragedia doveva essere unitaria e svolgersi rapidamente, voleva usare un verso magniloquente ma non musicale né melodico

[5] Il dorismo originariamente si riferisce alla forma, al vocabolo, alla locuzione del dialetto dorico, soprattutto in quanto presenti in opere scritte in qualche altro dialetto greco (per es., nei cori nelle tragedie attiche). Alberti chiama così gli elementi menzionati dello stile di Alfieri.(Cfr. *Enciclopedia online* su www.treccani.it *sub voce).*Comunque, personalmente non ho trovato nessun altro studioso che menziona il termine di *dorismo* per lo stile di Alfieri, quindi lo considererei con cautela.

oppure ricorrere a brachilogie cioè versi spezzati in brevi unità. Inoltre le forme dovevano essere semplificate e si doveva focalizzare l'attenzione sulle passioni dei personaggi. Riteneva anche che si dovesse sviluppare un proprio linguaggio tragico che partiva dal modello classico ma non è la sola riproposta della versificazione antica (Liberti 2018: 7).

Rimanendo fedele alle unità aristoteliche, Alfieri ridusse però la trama alle scene più importanti per lo sviluppo dell'azione, ridusse il numero dei personaggi a quelli essenziali (lo possiamo vedere nei soli 4 personaggi) e le sue scene dinamiche e concise portarono alla risoluzione rapida del conflitto. Eliminò tutti gli aiutanti e i confidenti per moltiplicare la tensione tragica (Bellini 2014: 126). Lo studioso Giovanni Capello (1988: 13, 16, 23) sostiene che la lista dei personaggi all'inizio della tragedia non serve a nulla per i lettori, ma che in realtà è il dialogo la parte più significativa della tragedia che servirà ad individuare le caratterizzazioni dei personaggi e a identificarli. Capello prosegue argomentando in che modo la *Merope* di Alfieri rappresenti un testo importante per lo studio del processo di identificazione dei personaggi. La chiave dell'azione è la doppia identità dell'eroe Egisto, più tardi riconosciuto come Cresfonte e il vero principe, in quanto è proprio la scoperta della sua vera identità quello che lo induce a procedere alla vendetta e a ristabilire l'ordine nel regno. Questo processo di identificazione, sopratutto del personaggio di Egisto, non è soltanto uno strumento del funzionamento della tragedia, ma la vera struttura portante degli avvenimenti tragici. Lo studioso sostiene poi che una buona parte della tragedia ruota intorno all'identificazione del figlio di Merope e del suo vecchio tutore Polidoro. I due personaggi vengono introdotti con due identità diverse (il tutore Polidoro è presentato come Cefiso). La fase risolutiva della tragedia, cioè la vendetta del giovane Egisto/Cresfonte, avviene solo quando accade il riconoscimento vero e proprio. Quindi questo sviluppo drammaturgico accompagna il processo di identificazione dei due personaggi principali (Capello 1988: 23).

L'identificazione dei personaggi è legata alla complicazione della trama, ovvero al suo scioglimento. L'oggetto di scena in funzione del riconoscimento ha un grande ruolo in questo processo, e nella *Merope* di Alfieri, si tratta della cintura di Egisto. La cintura crea confusione e sembra avvalorare l'idea della morte del giovane Cresfonte, come lo fa anche l'anello nella tragedia di Maffei e il cinto/la gemma nel libretto di Zeno.

Le passioni dei suoi eroi tragici e la loro irrazionalità combinati con l'ottica pessimista di Alfieri si possono analizzare nel contesto della polemica alfierana contro l'illuminismo, il razionalismo e l'ottimismo (Pavlovic 2012: 170). Il ritmo dell'azione è rapido, e lo è anche il colpo mortale che osserviamo nel finale della *Merope* e nella scena sanguinosa e violenta

dell'uccisione del tiranno Polifonte. La studiosa Alfonzetti (2018: 388) chiama il finale di Alfieri un finale epocale.

Nel saggio *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, Alfieri fornì degli autocommenti sulle sue tragedie scritte fino ad allora, la *Merope* inclusa. Descrisse i personaggi della tragedia in questo modo: la regina come "madre" dal primo all'ultimo verso, affermando che lei è madre sempre e nient'altro che madre, ma madre regina, non mamma donniciuola. Descrisse poi il personaggio di Polifonte come un tiranno prudente, ma verosimile e non vile. Il personaggio di Egisto è per lui un giovanotto educato. Il personaggio di Polidoro gli pare perfetto a rappresentare una persona a cui una regina doveva affidare suo figlio, il solo legittimo erede del trono. Di sé stesso disse che aveva dovuto impegnarsi molto di più per questa tragedia che per altre, e doveva costantemente tenere in mente di renderla più semplice e verosimile delle *Meropi* precedenti. Disse inoltre che quello che decise di scrivere sul tema di Merope, dopo tutti i predecessori, dovrebbe servire a liberarla dai difetti o almeno a diminuirli, e, se non sarebbe riuscita a farlo, che gli spetterebbe la vergogna. Vediamo quindi che era troppo severo con sé stesso.

Quello che rende il personaggio di Merope la "madre regina" e non la "mamma donniciuola", è la forza del sentimento che introduce, la passione che la domina e che la isola in un atteggiamento di "volontà disperata." Il personaggio raccoglie in un solo punto fisso della sua caratterizzazione tutta la sua energia: nel desiderio di vendicare il figlio creduto morto. Ma soprattutto, viene sottolineato il suo ruolo primario di madre, che, secondo il *pantheon familiare* di Laura Nay (2017: 183), condivide il ruolo di genitore con ben tre padri: Cresfonte, il vero padre di Egisto, Polidoro che Egisto pensa sia suo padre, e il tiranno Polifonte. Queste tre figure paterne si alternano sulla scena, e questo influisce anche sul personaggio di Merope perché si sviluppa in tre ruoli diversi in rapporto a queste figure paterne: è vedova per Cresfonte, madre per Polidoro e regina per Polifonte. Il suo ruolo di madre è presente sin dall'inizio, e sin dall'inizio l'essere madre è per lei una condizione fondamentale. Lo vediamo dal monologo iniziale con cui si apre la tragedia: "Merope, a che pur vivi? Omai più forse / tu non sei madre." (I,1). Quindi, se non è madre, non c'è ragione per vivere. Da questo si può vedere che si tratta di un personaggio statico che non evolve e non muta. Oltre a questo, il personaggio di Merope ha un'altra funzione importante nello scioglimento della tragedia in quanto aiuta a far capire al popolo che il giovane davanti a loro è davvero il figlio di Cresfonte e il loro legittimo re. Solo allora il popolo lo riconosce (Nay 2017: 183).

Il personaggio di Polifonte in questa tragedia di Alfieri è molto interessante se si osserva attraverso l'ottica della paternità. In un certo momento lui finge di desiderare un figlio, cioè un erede per il suo trono, ma Alfieri non gli può concedere cedimenti paterni visto che deve rappresentare il tiranno e nient'altro. Si osserva tuttavia il rimpianto del personaggio per essersi precluso la possibilità di diventare veramente padre col tempo, ma visto il suo ruolo di tiranno, non è e non può mai essere padre in qualunque senso (Nay 2017: 184). In un suo monologo, tuttavia, il personaggio di Polifonte rivela che cosa significhi realmente per lui la parola 'padre', ovvero che lui non vuole essere padre di figli naturali e certamente non di Egisto, bensì padre dei Messeni.

Durante la tragedia e fino al momento in cui accade il riconoscimento, il personaggio di Egisto nutre sentimenti inspiegabili nei confronti di Merope e Polifonte, per cui vediamo che viene introdotto un elemento irrazionale, quasi profetico e caratteristico del romanticismo. Quando succede il riconoscimento, può finalmente spiegarsi questi sentimenti. Anche il personaggio di Merope sente una certa forza dell'affetto materno nei confronti di Egisto ma non sa perché, quindi le viene attribuito un forte istinto materno. Il personaggio di Egisto ha un compito duplice: quello di 'eroe della libertà' e di colui che deve perpetrare una vendetta privata, da una parte salvare il popolo dal tiranno e dall'altra vendicare il padre e i fratelli (Nay 2017: 187). Nel personaggio di Egisto e nelle sue parole alla fine della tragedia, si può vedere il messaggio di Alfieri e delle sue tragedie sulla libertà: "Ah! Vita non m'è il servir." Questa battuta serve come un urlo di ribellione e di liberazione dal tiranno (Alberti 2016: 123). Inoltre lo studioso Capello (1988: 16) sostiene che la *Merope* di Alfieri sia una tragedia sulla libertà perché contiene la scoperta della verità e l'uccisione del tiranno che sono gli elementi principali che la mettono nel quadro delle tragedie sulla libertà.

Nay (2017: 189) riporta che nelle sue tragedie, Alfieri distingue tra "affetti di libertà" (che appartengono alla sfera politica e pubblica) e "affetti naturali" (la sfera privata), e dice che è proprio il loro contrasto a determinare l'azione tragica, cioè in questo caso c'è il tiranno che impone la sua volontà e c'è "eroe di libertà" ovvero il difensore della libertà che non vuole sottrarsi alla volontà del tiranno.

Come quelle di Zeno e Maffei, anche la *Merope* di Alfieri ha il lieto fine. Il tiranno viene ucciso, il popolo viene liberato e la famiglia vendicata. La tragedia infine risulta dedicata all'amore materno, ma la specificità è che si chiude con la celebrazione dell'amore paterno. Nell'ultimo momento e nell'ultima scena, il personaggio di Egisto abbraccia Merope e le sue ultime parole sono rivolte a Polidoro, a colui che considera il suo vero padre. Il legame padre-figlio è costituito di nuovo, e il ruolo di Merope come madre finisce.

Il personaggio di Merope è una figura estremamente poetica perché racchiude in se il conflitto (primariamente alfieriano, ma questo conflitto si osserva anche in Zeno e in Maffei, comunque non così appassionante e feroce) tra diverse passioni: la tenerezza di una madre e la ferocia di una donna che vuole vendicare la morte del figlio. Le frasi spezzate che pronuncia creano punti di sospensione in cui il timore e il desiderio di vendetta si confondono con l'affetto materno, e la sua caratterizzazione diventa una mescolanza di ferocia e affetto materno e rappresenta l'inizio dell'approfondimento psicologico dei personaggi che Alfieri porterà al suo culmine con i personaggi di Saul e Mirra (Alberti 2016: 122, 123).

VI.3. Il pensiero politico di Alfieri

In molte delle tragedie di Alfieri la trama tendeva a spostarsi dalla sfera degli affetti a quella politica. La preoccupazione di Alfieri con il concetto della libertà portò al fatto che alcune sue tragedie venivano propriamente chiamate "tragedie sulla libertà" e proprio grazie a queste, Vittorio Alfieri divenne l'autore di riferimento per i patrioti italiani (Liberti 2018: 6).

L'opera più importante che ci aiuta a capire l'atteggiamento di Alfieri verso la politica nella sua letteratura è certamente il suo trattato *Della tirannide* del 1777 a cui si collega anche il ciclo delle cosiddette tragedie sulla libertà. In questo saggio l'autore spiega chi è un tiranno, quali sono le sue caratteristiche e quali sono invece le caratteristiche del popolo schiavo che lo sopporta. Alfieri vede la tirannia come assurda, senza motivi per esistere, la vede come una forza illegittima basata solamente sulla paura e sul sacrificio della libertà, e che può essere nutrita solo dalla violenza. L'atteggiamento anti tirannico in Alfieri è molto significativo perché le sue emozioni in merito diventano parte integrante delle sue tragedie. Il motivo della tirannide è presente fin dalla prima tragedia di Alfieri, *Cleopatra*, ed è ulteriormente sviluppato nel caso di *Filippo* che segna la prima grande individuazione del personaggio tirannico (El Beih 2009: 3).

Il concetto della libertà assume il massimo valore per Alfieri. La libertà genera il diritto di costruire la vita secondo i propri ideali. Anche nelle sue opere la libertà è rappresentata come l'ideale supremo che tutti gli eroi alfieriani volevano raggiungere. L'uomo libero lotta contro l'ingiustizia, per l'abolizione del male, per la luce e la sconfitta delle sofferenze, e per la logica che lo spinge a combattere contro il tiranno. Wafaa El Beih (2009: 6) ritiene che tutte le tragedie italiane sono in effetti tragedie di libertà, perché tutte hanno due antagonisti con i suoi atteggiamenti contrastanti, e tutti combattono per il proprio

concetto di libertà – il tiranno combatte per non aver uguali e l'eroe combatte per liberare sé stesso e il suo popolo dal tiranno:

> "Le tragedie alfieriane sono sostanzialmente tutte tragedie della libertà, sono il regno di due eroi, due antagonisti che vedono nella libertà l'affermazione assoluta di loro stessi e la concretizzazione della loro volontà. Tra loro nasce un duello singolare che simboleggia due opposte concezioni morali e umane; da un lato sta l'odio, dall'altro tutti gli affetti domestici, l'amore e la libertà."

Alfieri spiega essenzialmente che un tiranno e un re (nelle tragedie spesso anche l'eroe combattente per la libertà) potrebbero essere lo stesso, cioè "due facce di una medesima medaglia" (Alfieri in: El Beih 2009: 7) perché vogliono vivere indipendentemente dagli altri, e spesso usurpano e riprendono il proprio trono (come lo possiamo vedere anche nel caso della *Merope*). Nel trattato *Della tirannide*, spiega inoltre che è il popolo quello che determina la differenza tra le varie concezioni della libertà. Se il popolo si sente libero e salvato, accetterà un re a governarlo, ma Alfieri nel suo trattato spiega che la monarchia è in realtà un tipo di tirannide. Leggendolo si nota il suo atteggiamento fortemente patriotico, in particolare nell'esempio dell'Italia oppressa dalla Francia napoleonica, quando spinge il popolo italiano ad assumere una coscienza nazionale e difendere la propria individualità e, naturalmente, la propria libertà, coltivando la speranza che l'Italia un giorno risorga libera e unita. Tutto questo si può collegare al concetto di poeta-vate e alle sue tendenze patriottiche e (pre)romantiche.

Il concetto alfieriano del suicidio eroico è importante perché lui lo interpreta come un modo per liberarsi dalla tirannide. Nella morte si può ottenere il proprio stato di libertà. Alfieri suggerisce il suicidio come una via di scampo dalla tirannide e lo vede come un atto onorevole. C'è "la gloria di morire da libero, abbenché' pur nato servo."[6] Nelle sue tragedie sulla libertà, il suicidio ha alcune caratteristiche comuni a quello che scrive nel trattato, ovvero il suicidio viene rappresentato come un atto cruciale per la ripresa del proprio onore e per la redenzione di una vita vissuta come schiavi (Zucchi 2013: 116).

VI.4. La traduzione della *Merope* alfieriana in croato

Qualche tempo dopo il 1852 a Spalato fu stampata la *Merope* di Vittorio Alfieri tradotta in croato. L'identità dell'autore/traduttore rimane ancora incerta visto che i dati esistenti sono scarsi e difettosi. Quello che fu scoperto è solo il nome del traduttore ed è indicato come S. F. Miroslavić (anche segnato come Frane Miroslavić), ma l'autenticità del

[6] Vittorio Alfieri, *Della tirannide*, edizione elettronica, 1998, p. 42

nome è discutibile. L'atto di tradurre quest'opera in croato segnò l'inizio del classicismo letterario in Croazia. Questa traduzione portò avanti la specifica combinazione italiana del classicismo con alcuni tratti distintivi del preromanticismo, ovvero del romanticismo (Pavlović 2012: 165).

Pavlović (2012: 166) dice che fino all'inizio del periodo del barocco, la letteratura si aveva servito di concetti e termini prestati dalla storia dell'arte. Nel Seicento successe un nuovo tipo di trasformazione, cominciò a svilupparsi il periodo del classicismo nella letteratura che si strappò così dalla storia dell'arte, prima in Francia e poi, a cavallo del Sei- e Settecento, in Inghilterra, Germania, Ungheria, Croazia e anche in Italia. Quest'avvenimento segnò il primo confine tra i periodi della storia dell'arte e la storia della letteratura. Prima di questo, le linee e i confini tra le discipline menzionate erano sfocati.

Vittorio Alfieri e la sua *Merope* furono sostanzialmente significativi per il classicismo europeo, particolarmente per la variante croata emersa dopo la traduzione sopraccennata. Alfieri tuttavia era uno scrittore del periodo in cui si poteva già sentire un tipo di crisi del classicismo, ovvero dell'illuminismo, un periodo che passava la torcia al preromanticismo. L'avvenimento di questa simultaneità della forma classicistica e preromantica in Italia successe a causa dell'inizio del preromanticismo in tanti altri paesi quali l'Inghilterra, la Germania e la Francia, contemporaneamente con l'adozione del classicismo in Italia, creando così ultimamente una mescolanza delle due poetiche (Pavlović 2012: 169).

Le traduzioni delle opere classiciste furono quindi molto importanti per l'adozione del classicismo in Croazia, particolarmente nella Dalmazia di quel tempo, e tra queste anche la *Merope* alfieriana, tradotta con tutta probabilità da S. F. Miroslavić proveniente da Lissa, e pubblicata a Spalato verso la metà dell'Ottocento. L'anno di pubblicazione della traduzione crea un po' di confusione in quanto la stamperia *Zannoni* la pubblicò con segnato l'anno 1800. Si tratta probabilmente di un errore tipografico visto che il traduttore inserì una dedica ai suoi genitori defunti (che morirono nel 1852). Quindi, si può concludere che la pubblicazione avvenne certamente verso la metà dell'Ottocento. Oltre a ciò, la prima stamperia a Spalato aprì la sua porta appena nel 1812, il che può servire come un'altra prova dell'impossibilità della data originariamente stampata (Pavlović 2012: 171).

La *Merope* di Alfieri non fu apprezzata come qualche altra tragedia del suo opus drammatico di 19 opere, per esempio il *Saul* o la *Mirra*. Tuttavia, è considerevole perché possiede tutte quelle caratteristiche con cui Alfieri si distingue nella letteratura italiana ed europea in generale: è una tragedia che parla della lotta per il trono, per l'eredità, contro il tiranno, in cui i protagonisti si mostrano appassionati e feroci.

L'analogia della dedica di Alfieri e quella del nostro traduttore croato è quantomeno curiosa e interessante. Alfieri dedicò la *Merope* alla sua defunta madre, e la stessa cosa la fece S. F. Miroslavić che dedicò la traduzione ai suoi genitori morti nel 1852. Trasferì l'epitaffio della loro lapide per iscritto, usando l'ottonario. Cominciando la traduzione, però, non usava più questo verso, bensì trasformò l'endecasillabo sciolto italiano di Alfieri nel decasillabo croato, il verso che si sarebbe imposto come il principale verso tragico durante l'Ottocento in Croazia, con l'arrivo del romanticismo.

Nel suo saggio scientifico, Cvijeta Pavlović (2012: 174) ritiene che la traduzione sia davvero una traduzione, e non un adattamento della tragedia italiana. Pavlović prosegue analizzando vari punti in cui la tragedia e la sua traduzione coincidono, e dove si discostano.

Il primo punto importante è la già menzionata dedica. Ambedue le opere, sia dell'autore che del traduttore, sono dedicate alle loro rispettive madri. Il seguente punto importante è la forma e il fatto che il traduttore la onori molto. La tendenza e la preferenza del traduttore per la giustapposizione e ripetizione delle figure retoriche è chiara ed evidente, e segue esattamente quella di Alfieri. Infatti, è talmente preciso il traduttore che copia anche l'interpunzione e varie esclamazioni. Un'altra cosa consistente che il traduttore fece è l'uso dell'*enjambement*. Nel decasillabo croato non c'era l'usanza di utilizzare questa figura (a differenza dell'endecasillabo sciolto e il suo uso in Alfieri). Comunque, Miroslavić lo utilizzò a volte, solo per onorare Alfieri in un certo senso.

In alcuni punti, tuttavia, il traduttore doveva cambiare un po' certe espressioni e parole per poter avvicinare l'opera meglio alla cultura croata. In alcune parti doveva abbassare un po' il registro e usare anche dialettalismi, assieme a qualche nuova figura retorica o battuta interessante. Inoltre, il traduttore decise di tradurre o mantenere qualche nome oppure di ometterlo. Per esempio, Alfieri menzionò la Messenia come luogo dell'azione, mentre Miroslavić decise di sottolineare che si tratta di un luogo della Grecia. Questa è certamente un'altra decisione basata sulla cultura, cioè il nostro traduttore riteneva probabilmente che i croati non avrebbero saputo di che paese si trattava senza una spiegazione.

Inoltre, si nota il corretto trasferimento di elementi della cultura antica e classicista da parte del traduttore. L'esatta traduzione del culto dell'antichità e i sacrifici mostra una buona conoscenza di questi temi.

Tra tutte le decisioni e soluzioni che ha scelto, il traduttore è riuscito a trasmettere fedelmente questa tragedia di Alfieri e la sua struttura che oscilla tra il classicismo e il preromanticismo (Pavlović 2012: 177).

VI.5. I critici della *Merope* alfieriana

Il suo stile specifico pieno di passione e azioni irrazionali provocò naturalmente alcune critiche. Per esempio, Schlegel disse che Alfieri (e anche Metastasio) è privo di fantasia e immaginazione, e dunque non risponde al nuovo canone romantico. Il critico mostra una certa ostilità nei confronti di Alfieri, sostenendo che Alfieri abbia creato personaggi dal carattere astratto, che manca l'elemento della seduzione del personaggio virtuoso, e che la descrizione cupa del mondo non corrisponde a quello reale (Alfonzetti 2015: 115).

Un forte critico di Alfieri è stato anche l'abate Cesarotti. La prima rottura tra loro due avviene con la lettera di Cesarotti ad Alfieri sui drammi *Ottavia, Timoleone e Merope* (Alberti 2016: 36). Anche se menziona alcune scene che hanno suscitato la sua ammirazione (per esempio la capacità di Alfieri di trattare i sentimenti materni come primo indizio di un interesse e una sensibilità verso il femminile, la rappresentazione del cuore materno, la scena in cui Merope sta per uccidere Egisto), secondo Cesarotti, ci sono molte scene che meritano critiche. Dice che dopo la scena del riconoscimento, cioè il tentativo di uccisione di Egisto da parte di Merope, la tragedia perde il suo valore. Critica le tante variazioni del ruolo di Egisto (si crede uccisore di Cresfonte, poi è figlio di Polidoro, poi non è figlio di Polidoro, poi è finalmente figlio di Merope) fanno sospettare la verosimiglianza. Commenta anche le incongruenze in alcune scene, come per esempio la scena in cui Egisto viene prima incatenato, poi appare sciolto e non si sa come, e poi la scure è in alto fra le mani del sacerdote dopo di che Egisto la strappa tutto ad un tratto senza che nessuno possa impedirlo. Sul campo della verosimiglianza, secondo Cesarotti, la *Merope* di Maffei ha il primato (Alberti 2016: 41).

Alfieri si difende, essendo consapevole del calo del valore dopo un certo punto, ma giustificandolo con il soggetto stesso della tragedia: "Ma questo lo credo inevitabile difetto del soggetto, e non mi pare che le altre Meropi crescano dopo un tal punto." (Alfieri in: Alberti 2016: 42). Cesarotti per di più critica lo stile di Alfieri, e lo ritiene manchevole di naturalezza e fluidità, anche se pieno di energia e precisione da un lato. Critica gli articoli, le inversioni sforzate e le ellissi strane, le strutture aspre, le ripetizioni troppo frequenti di *tu, io, qui*. Nonostante tutto questo, Cesarotti ammira comunque il suo genio drammatico (Alberti 2016: 42).

Con la risposta a Cesarotti, Alfieri raggiunge un livello più alto di consapevolezza della propria opera e delle proprie manchevolezze, un livello con cui Maffei, per esempio, non avrebbe potuto vantarsi (visto che Maffei ha rimproverato a Calepio di non aver apprezzato abbastanza la sua *Merope*). Con il *Parere* sulle proprie tragedie, si vede che Alfieri è in grado

di comprendere e giudicare le sue opere, si vede l'alto livello della sua capacità introspettiva, e, secondo Carlotta Alberti (2016: 45), inaugura in un certo senso il nuovo genere dell'autocommento. È consapevole dei propri limiti e intento a migliorare, ma contemporaneamente difende alcune sue scelte che non ha intenzione di modificare, come, per esempio, la sua scelta di eliminare i personaggi non necessari all'azione e i soliloqui dei personaggi che vengono spesso criticati. Proprio nella *Merope* di Alfieri vediamo la giustificazione del monologo come il punto che contiene il soggetto della tragedia, e parliamo del primo soliloquio nella tragedia. Già queste prime battute del personaggio di Merope rispecchiano le sue caratteristiche fondamentali: il suo animo doloroso, pervaso dai dubbi e sentimenti gravi.

Nonostante le critiche, Alfieri ha indisputabilmente posto le basi per il (pre)romanticismo italiano, e secondo molti critici e studiosi, rimane ancora il modello principale da seguire per quanto riguarda il genere della tragedia, contraddistinta dalle passioni e dagli affetti feroci che ci ha introdotto.

Conclusione

Questa tesi è il prodotto di una ricerca sull'impatto che le tre *Meropi* avevano avuto sul teatro del Settecento caratterizzato dai cambiamenti e dalle riforme con cui si cercava di sollevarlo a un livello più alto di quello del teatro francese dell'epoca. Ho analizzato il libretto di Apostolo Zeno e le due tragedie di Scipione Maffei e Vittorio Alfieri, estraendone gli elementi più significativi per metterli poi nel contesto del periodo in cui le opere sono state create. Ciascuna di esse ha delle somiglianze e delle differenze rispetto alle altre, ma ciascuna fu importante in almeno un senso, avendo contribuito al quadro complessivo del teatro e della cultura del Settecento.

La *Merope* di Apostolo Zeno, nonostante avesse perso un po' della sua grande fortuna scenica dopo l'arrivo della tragedia omonima di Maffei, segnala un punto importante verso la riforma: era uno dei primi libretti a trattare temi classici, ha usato ottime strategie per creare la *suspense* (rivelando le peripezie agli spettatori, ma non ai personaggi), era in grado di personificare gli echi arcadici (nel giovane principe Epitide che lotta per il bene comune) e di introdurre il tema amoroso, trovandogli una percentuale perfetta nella trama in modo da non renderla patetica. Anche se il suo titolo di riformatore fu creato dopo la sua morte e non fu corroborato significativamente da prove reali, bensì da analisi provvisorie di storici e letterati, Zeno fu comunque uno dei primi a utilizzare gli elementi riformatori nelle sue opere, quali la collaborazione stretta con i compositori e i cantanti, la riduzione del numero delle arie in successione, la creazione di scene brevi e l'introduzione di un massimo di sette personaggi, per non dimenticare il lieto fine del tema tragico.

La *Merope* di Maffei era un'opera rivoluzionaria al momento in cui fu presentata al pubblico. Il suo successo non si poteva misurare con nessun'altra opera in quel momento. Era rivoluzionaria in molti sensi: dalla collaborazione strettissima con gli attori, l'eliminazione dei prologhi, dei cori e della trama amorosa, la composizione della trama come un'indagine ambigua, il fatto di dare importanza drammaturgica anche ai personaggi secondari, l'introduzione dell'endecasillabo sciolto, fino al concetto del doppio riconoscimento. Per non parlare dell'impatto ideologico che la tragedia maffeiana aveva avuto nella disputa con i francesi sul primato nel teatro. Nonostante le numerose critiche all'epoca, la *Merope* di Maffei è rimasta per lungo tempo il modello principale per il teatro tragico nazionale, almeno fino all'arrivo del periodo di Alfieri nel secondo Settecento.

La tragedia di Alfieri è chiamata *la tragedia* per eccellenza visto che le passioni e i sentimenti feroci che non hanno alcun nesso con la ragione, sono in realtà elementi costitutivi

che ciascuno di noi immagina quando si menziona la parola "tragedia." Con la sua *Merope*, Alfieri ha introdotto una concezione opposta del personaggio di Merope da quella di Maffei, e soprattutto da quella di Zeno. Introduce inoltre altri elementi riformatori come la riduzione del numero dei personaggi a quattro, la concentrazione sulle passioni ed emozioni intense senza badare molto alla verosimiglianza e alla natura come lo faceva Maffei, e infine la riduzione delle scene a quelle più importanti. Alfieri è un rappresentante significativo del preromanticismo italiano (alcuni direbbero già romanticismo), e la sua *Merope* è un esempio importante dell'oscillazione tra gli elementi ancora tipicamente classici e quelli preromantici segnalati dalla passione irrazionale.

Le tre *Meropi* e i suoi autori hanno influito sul Settecento letterario e teatrale italiano e sulla nazionale storia teatrale, cambiandola per il meglio e aprendo la strada verso un teatro nazionale e unito.

Bibliografia

Primaria

1. Alfieri, Vittorio (1962). *Merope*, Napoli: Istituto italiano del mezzogiorno
2. Maffei, Scipione (1910). *Merope: tragedia*, Strasburgo: Heitz & Mündel
3. Zeno, Apostolo (1711). Merope, in: *Apostolo Zeno: Poesie drammatiche* [ed. Adriana de Feo, Alfred Noe], Vienna:Vandenhoeck & Ruprecht Verlage, 2022

Secondaria

1. Alberti, Carlotta (2016). *Alfieri critico di se stesso. Il* Parere *sulle tragedie,* tesi di laurea, Università degli Studi di Padova
2. Alfieri, Vittorio (edizione elettronica 1998). *Della tirannide*, reperibile su http://www.nilalienum.it/Letteratura/Letteraturaitaliana/700/alf_tir.pdf
3. Alfonzetti, Beatrice (2018). Vittorio Alfieri, in: *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, Roma: Treccani, pp. 385-394
4. Barzazi, Antonella (2012). Libertino o devoto? Apostolo Zeno nello specchio della sua biblioteca, in: Il Giornale de' letterati d'Italia *trecento anni dopo. Scienza, storia, arte identità (1710-2010)* [ed. Enza Del Tedesco], Pisa / Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 133-145
5. Bellini, Davide (2014). Nel labirinto degli indizi. La *Merope* di Maffei, in: *InVerbis*, 2, pp. 121-138
6. Berengo, Marino (1962). *Giornali veneziani del Settecento*, Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore
7. Bertana, Emilio (1905). *La tragedia*, Milano: Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi
8. Binni, Walter (1959). *Preromanticismo italiano*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane
9. Binni, Walter (1968). *Il Settecento letterario*, Firenze: Il Ponte Editore
10. Binni, Walter / Scrivano, Riccardo (1977). *Storia e Antologia della Letteratura Italiana. Volume secondo. Dal Cinquecento al Settecento*, Milano: Principato Editore
11. Brumana, Biancamaria (2005). Percorsi dell'illuminismo tra Italia e Francia: La *Merope* dalle tragedie di Maffei e Voltaire al melodramma di Nasolini, in: *La vie culturelle a l'epoque de Stanislas*, Nancy: Editions Dominique Gueniot

12. Capello, Giovanni (1988). L'identificazione del personaggio nella tragedia alfieriana: a proposito della *Merope*, in: *Rivista svizzera delle letterature romanze*, 14, pp. 13-30
13. Cappelletti, Cristina (2009). La “Merope“ in prosa, in: *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei, Atti del Convegno per il 250° anniversario della morte di Scipione Maffei, Verona 21-22 novembre 2005* [ed. Gian Paolo Marchi, Corrado Viola], Verona: Cierre, pp. 183-219
14. Collard, Christopher / Cropp, M. J. / Lee, K. H. (2009). *Euripides: Selected Fragmentary Plays I*, Liverpool: Liverpool University press
15. Corrigan, Beatrice (1976). Italian Renaissance Drama in the Eighteenth Century, in: *Comparative Drama*, 10, pp. 101-115
16. Corrigan, Beatrice (1977). Reform and Innovation: The Libretti of Apostolo Zeno, in: *Italica,* 54, pp. 3-11
17. Croce, Benedetto (1974). *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari: Laterza
18. De Blasi, Nicola / Trifone, Pietro (2019). *L'italiano sul palcoscenico*, Firenze: goWare
19. El Beih, Wafaa (2009). Cenni sulla figura dell'eroe tra fine Settecento e primo Ottocento: dalla tirannia alla libertà. In riferimento a *Saul* e a *Jacopo Ortis*, in: *Studi sul Settecento e l'Ottocento: rivista internazionale di italianistica*, 4, pp. 1-16
20. Fernandez Valbuena, Ana Isabel (2000). Autobiografismo come romanzo dell'esistenza: il mito del poeta in Vittorio Alfieri, in: *Cuadernos de Filologia Italiana*, n° extraordinario, pp. 403-417
21. Forment, Bruno (2008). Apostolo Zeno: a librettist caught between his study and the stage, in: *Goldberg early music magazine*, 52, pp. 40-49
22. Frassica, Pietro (2008). Authors, Texts and Innovative Movements: An Overview of the Italian Theatrical Canon, in: *Set the Stage!* [ed. Nicoletta Marini-Maio, Colleen Ryan-Scheutz], New Haven: Yale University Press, pp. 27-49
23. Freeman, Robert (1968). Apostolo Zeno's Reform of the Libretto, in: *Journal of the American Musicological Society*, 21, pp. 321-341

24. Grosser, Hermann / Guglielmino, Salvatore (1987). *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale. Cinquecento e Seicento. Settecento*, Milano: Casa Editrice G. Principato S.p.A.
25. Guerzoni, Giuseppe (1876). *Teatro italiano nel secolo XVIII*, Milano: Fratelli Treves, Editori
26. Korneeva, Tatiana (2019). *The Dramaturgy of the Spectator*, Toronto: University of Toronto Press
27. Liberti, Giuseppe Andrea (2018). Neoclassico e Rivoluzione. Alfieri, David e l'immaginario giacobino, in: *La letteratura italiana e le arti* [ed. L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile], Roma: Adi editore
28. Locatelli, Stefano (2008). *Inside the text, introduction to Scipione Maffei, Merope*, Pisa: ETS
29. Locatelli, Stefano (2012). La 'riforma' del teatro nel primo Settecento attraverso il "Giornale", in: Il Giornale dÈ letterati d'Italia *trecento anni dopo. Scienza, storia, arte identità (1710-2010)* [ed. Enza Del Tedesco], Pisa / Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 309-324
30. Maria Greco, Fausto (2010). *Il tiranno nella tragedia del secondo Settecento italiano*, tesi di dottorato, Università degli studi di Napoli Federico II
31. Menchelli-Buttini, Francesca (2018). *Merope* fra Zeno, Maffei e la tradizione operistica del Settecento, in: *Apologhi morali. I drammi per musica di Apostolo Zeno* [ed. Gaetano Pitarresi], Reggio Calabria: Edizioni del Conservatorio "Cilea", pp. 1-62
32. Nay, Laura (2017). *La tirannide degli affetti. "Affetti naturali" e "affetti di libertà" nelle tragedie alfieriane*, Milano: FrancoAngeli
33. Negri, Francesco (1816). *La vita di Apostolo Zeno,* Venezia: Dalla Tipografia di Alvisopoli
34. Pavlović, Cvijeta (2012). Alfierijeva *Merope* u Splitu 18??. Godine, in: *ADRIAS*, 18, pp. 165-182
35. Ringger, Kurt (1977). La Merope e il *furor d'affetto*: La tragedia di Scipione Maffei rivisitata, in: *MLN*, 92, pp. 38-62
36. Rodda, Giordano (2018). Vienna verso Metastasio. Il 1729 e l'eredità di Apostolo Zeno, in: *"fur comuni a noi l'opre, i pensier, gli affetti". Studi offerti*

ad Alberto Beniscelli [ed. Quinto Marini, Simona Morando, Stefano Verdino], Novi Ligure: Città del silenzio Edizioni, pp.

37. Rossi Collevati, Chiara (1998). *Leggende e tragedie della mitologia greca*, Bologna: Gianni Monduzzi Editore
38. Selmi, Elisabetta / Alfonzetti, Beatrice / Marchi, Gian Paolo / Verdino, Stefano / Locatelli, Stefano / Varano, Valentina / Vescovo, Piermario / Scotton, Paolo / Viola, Corrado / Zanon, Tobia / Zucchi, Enrico / Contò, Agostino (2015). *Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura* [ed. Enrico Zucchi], Milano / Udine: Mimesis Edizioni
39. Streifer, Monica (2013). Affirming Life Through Death: Female Subjectivity in the Tragedies of Vittorio Alfieri and Gabriele D'Annunzio, in: *La Fusta, Rutgers Journal of Italian Literature and Culture*, 21
40. Van der Linden, Huub (2009). Apostolo Zeno as Reader and (Re)writer: Acknowledgement of Influence and Anxiety of Authorship, in: *Il libro veneziano* [ed. Lisa Pon, Craig Kallendorf], New Castle: Oak Knoll Press, pp. 383-410
41. Van der Linden, Huub (2012). Credit, Credibility, and Criticism: Apostolo Zeno and the Early Reception of the *Giornale de' letterati* in Emilia and Romagna, in: Il Giornale de' letterati d'Italia *trecento anni dopo. Scienza, storia, arte identità (1710-2010)* [ed. Enza Del Tedesco], Pisa / Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 185-199
42. Van der Linden, Huub (2019). Eighteenth-Century Oratorio Reform in Practice: Apostolo Zeno Revises a Florentine Libretto, in: *Eighteenth-Century Music,* 16, pp. 31-52
43. Zucchi, Enrico (2013). Emilio Praga's *suicidio:* From Alfierian to Baudelairian Suicide, in: *Voglio morire! Suicide in Italian Literature, Culture and Society 1789-1919* [ed. Paolo L. Bernardini, Anita Virga], Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 115-132
44. Zucchi, Enrico (2016). *Un saggio di critica teatrale settecentrsca: il* Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia *di Pietro Calepio,* corso di dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Università degli studi di Padova

Sažetak

Tri tumačenja grčkoga mita o Meropi u talijanskom kazalištu 18. stoljeća

U ovome radu obrađujem tri različita tumačenja grčkoga mita o Meropi triju različitih autora 18. stoljeća: Apostola Zena, Scipionea Maffeija i Vittorija Alfierija. Zenovo je djelo libreto (dramsko-poetski tekst za glazbeno-scensko djelo i veće vokalno-instrumentalne skladbe), dok su Maffei i Alfieri napisali tragedije. Stavljam autore u kontekst osamnaestoga stoljeća i kontekst kazališta kakvo je tada bilo, donosim kratki sinopsis situacije i teoretičara tadašnjeg kazališta te predstavljam sve promjene i reforme koje su tada nastupile, a koje se direktno mogu povezati s navedenim djelima. Naglasak stavljam na sličnosti i razlike pojedinih elemenata unutar analiziranih djela te na sve one elemente koji su se kroz talijansku književnu povijest pokazali dovoljno značajnima i specifičnima da bi se izdvojili kao revolucionarni.

Ključne riječi: Merope, Zeno, Maffei, Alfieri, 18. stoljeće, kazalište, tragedija

Riassunto

Tre interpretazioni del mito greco di Merope nel teatro italiano del Settecento

Questa tesi affronta tre diverse interpretazioni del mito greco scritto da tre diversi autori del Settecento: Apostolo Zeno, Scipione Maffei e Vittorio Alfieri. Quello di Zeno è un libretto (un testo drammatico-poetico per l'opera musicale o per più ampie composizioni vocali-strumentali), mentre quelle di Maffei e Alfieri sono tragedie. Gli autori vengono analizzati nel contesto del Settecento e nel contesto del teatro com'era a quei tempi, riporto un riassunto breve della situazione e dei teorici del teatro dell'epoca e prendo in esame tutti i cambiamenti e le riforme che sono avvenute, e che possono essere collegate direttamente con le opere menzionate. Metto l'accento sulle similarità e sulle differenze tra gli aspetti specifici delle opere analizzate, e su tutti quegli elementi che, nel corso della storia letteraria italiana, si sono mostrati abbastanza significativi e importanti per essere menzionati come rivoluzionari.

Parole chiave: Merope, Zeno, Maffei, Alfieri, Settecento, teatro, la tragedia