

ATTORI, CANTIMBANCO, VOCI DI PIAZZA E VOCI REGINE

*“Attese” e strategie metrico-stilistiche
nei recitativi di Metastasio¹*

FRANCESCO RONCEN

Università degli Studi di Padova
Corresponding author e-mail: francesco.roncen@unipd.it

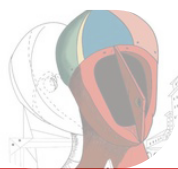
ABSTRACT

L'articolo analizza l'endecasillabo nei recitativi di Metastasio per approfondire la concezione dell'autore in merito al rapporto tra poesia e musica nel melodramma. La premessa è che tra la scrittura del libretto e della partitura vi è sempre un orizzonte di attese che può influenzare il lavoro del librettista e del musicista. Alcune affermazioni di Metastasio mostrano che egli era pienamente consapevole delle esigenze dei compositori. I dati ottenuti dall'analisi del primo atto di sei melodrammi, inoltre, sembrano suggerire che egli prendesse atto di tali esigenze per sviluppare strategie metriche in grado di produrre una sintesi ideale tra poesia e musica e una collaborazione virtuale con i compositori.

Focusing on the hendecasyllable in Metastasio's recitatives, the article aims at reflecting on the relationship between music and poetry in the metastasian conception of melodrama. When composing librettos and scores, poets and composers could be influenced by mutual expectations; some quotations from Metastasio himself show that he was fully aware of the musicians' demands and techniques. Moreover, data collected from the first act of six librettos suggest that Metastasio took these demands into account and also developed some strategies to encourage the cooperation with the composers and an ideal synthesis of music and poetry.

KEYWORDS

Metastasio, Recitativo, Melodramma, Metrica, Endecasillabo, Stile, Olimpiade, Attilio Regolo, Hasse, Poesia, Musica



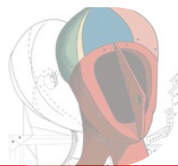
1. «Economia di tempo»² e recitativo: considerazioni preliminari

In una celebre lettera del 20 ottobre 1749, Metastasio fornisce al compositore Johann Adolf Hasse indicazioni dettagliate sull'*Attilio Regolo* e sui recitativi che «possono essere animati dagli strumenti».³ La lettera pone l'attenzione su un aspetto – il recitativo, per l'appunto – che solo negli ultimi decenni ha acquisito importanza negli studi critici.⁴ Ma il documento è di grande interesse anche perché testimonia un reciproco tentativo di cooperazione tra il librettista e il musicista. Come è noto, infatti, a questa altezza la scrittura di un melodramma non nasceva da una progettualità condivisa *ab origine* tra poeta e compositore. Il contatto tra queste due figure poteva svilupparsi a posteriori, magari su sollecitazione dei musicisti e per necessità di adattare il testo a particolari circostanze o esigenze stilistiche; ma si trattava pur sempre di un'operazione arbitraria, perché il libretto era destinato a chiunque volesse musicarlo senza che i compositori dovessero dar conto delle proprie scelte. Anche nella lettera ad Hasse, tra le dovute formule di cortesia, si colgono le tracce di un delicato equilibrio tra le due parti in causa:⁵

Per venire poi, come voi desiderate, a qualche particolare, vi parlerò de' recitativi che, secondo me, possono essere animati dagli strumenti; ma io non pretendo accennandoveli di limitare la vostra libertà. Dove il mio concorre col voto vostro, vaglia per determinarvi; ma dove siete da me discorde non cambiate parere per compiacenza.⁶

Di là da alcune costrizioni generali che non potevano essere ignorate dai soggetti coinvolti nella composizione e nell'allestimento del melodramma, è difficile misurare tutti i rapporti di forza che agiscono nelle fasi di composizione del testo. In via teorica, il poeta e i musicisti possono muoversi in perfetta autonomia. È anche probabile, però, che tra i due tempi della composizione (libretto e partitura) si interponga un orizzonte di attese in grado di condizionare in misura diversa anche le scelte dell'uno e dell'altro. Quel che è certo è che Metastasio, qui come in diverse altre occasioni, si mostra sensibile al rapporto tra poesia e musica e agli effetti che ne dovrebbero scaturire. Nella lettera ad Hasse, ad esempio, si muove tra due istanze a volte difficili da conciliare: da un lato accetta, e forse prevede e desidera,⁷ che l'orchestra accompagni il recitativo in determinati momenti a più alta carica emotiva; dall'altro teme che il rapporto tra parole e interventi strumentali possa risultare improprio. L'esito dipende dall'abilità del musicista, che deve saper variare «di movimenti e di modulazione» a seconda «non già delle mere parole, come fanno, credendo di fare ottimamente, gli altri scrittori di musica»,⁸ ma sulla base «della situazione dell'animo di chi quelle parole pronuncia».⁹ Se ciò non accadesse, l'intervento degli strumenti nuocerebbe alla rappresentazione delle passioni e delle vicende, disattendendo le intenzioni originarie del librettista.

Quando discute dell'accompagnamento, Metastasio torna a più riprese sul concetto di 'economia di tempo', raccomandando che l'intervento strumentale non faccia attendere i cantanti e il pubblico più del necessario. Ciò vale per la concitata arringa di Attilia (atto I, scena II).



Credo per altro, particolarmente in questo caso, che convenga guardarsi dall’inconveniente di far aspettare il cantante più di quello che il basso solo esigerebbe. Tutto il calore dell’orazione s’intepidirebbe, e gl’istrumenti in vece di animare snerverebbero il recitativo, che diverrebbe un quadro spartito, nascosto e affogato nella cornice, onde sarebbe più vantaggioso in tal caso che non ne avesse.¹⁰

Ma anche per i dodici versi della scena VII del primo atto in cui il poeta vorrebbe che Attilio Regolo «abbandonasse la sua moderazione e si scaldasse più del costume»: ¹¹ «Se vi piace di farlo, vi raccomando la già raccomandata economia di tempo, acciocché l’attore non sia obbligato ad aspettare, e si raffreddi così quel calore ch’io desidero che si aumenti». ¹² Metastasio, in particolare, sembra temere che il recitativo accompagnato rallenti eccessivamente il flusso del discorso e non sia animato da sufficiente varietà musicale:

Io spererei che uscendo dalle vostre mani non potesse, tanto recitativo accompagnato sempre dagli’istrumenti, giungere a stancare gli ascoltanti. In primo luogo perché voi conserverete quell’economia di tempo ch’io tanto ho di sopra raccomandata, e principalmente poi perché voi sapete a perfezione l’arte con la quale vadano alternati i piani, i forti, i rinforzi, le botte ora staccate or congiunte, le ostinazioni or sollecite or lente, gli arpeggi, i tremuli, le tenute, e sopra tutto quelle pellegrine modulazioni delle quali sapete voi solo le recondite miniere.¹³

Come è noto, i criteri di *brevitas* e *lepiditas* sono al centro della riflessione settecentesca sui libretti per melodramma e sulla loro rappresentazione. Alla base vi è l’adesione a un orizzonte razionalistico che, in opposizione alla poetica barocca, intendeva la lingua come «*medium* privilegiato della conoscenza, in quanto codice almeno parzialmente arbitrario, frutto di un’operazione mentale a livello di elaborazione e di ricezione». ¹⁴ L’ ‘economia di tempo’, quindi, può essere intesa come una delle principali conseguenze (in senso culturale, testuale e performativo) della concezione settecentesca del melodramma e delle funzioni del testo poetico. La preferenza accordata al recitativo secco, dove l’accompagnamento era affidato solamente al basso continuo, snelliva il canto e avvicinava l’esecuzione alla declamazione teatrale; lo sfoltimento delle rime, inoltre, sottraeva ai cantanti i tradizionali punti d’appoggio per i melismi e gli artifici che nel melodramma seicentesco conferivano un movimento ‘arioso’ alla libera sequenza di endecasillabi e settenari. ¹⁵ Sul versante stilistico, l’intersezione di principi estetici ed esigenze pratiche comportava anche la predilezione per una dizione limpida e schietta, dove la musica doveva fare da supporto all’espressione della parola e allo svolgimento dell’azione teatrale.

Nel caso della lettera ad Hasse, però, la questione dell’ ‘economia di tempo’ sembra più complessa, specialmente se la si esamina alla luce delle caratteristiche del testo poetico e degli effetti dell’accompagnamento. Come ha osservato Stefano La Via, nel rapporto tra poesia e musica, più che la brevità in senso assoluto, vale sopra ogni altra cosa un principio di ‘perspicuità’, ovvero la «capacità di rappresentare con immediatezza, in poche parole e con immagini sintetiche, una situazione, un’emozione, persino un’intera visione del mondo». ¹⁶ Nel contesto di un’opera teatrale, aggiungo qui, la ‘perspicuità’ può anche



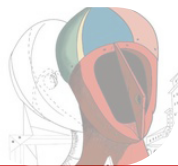
opporsi alla rapidità d'esecuzione qualora – come nelle arie – si volesse introdurre un momento di espansione emotiva. Se nel recitativo secco la brevità e la concisione sono anche le condizioni più opportune per agevolare lo sviluppo dell'azione, nel recitativo accompagnato, che si avvicina all'aria e che tende – almeno fino a Gluck e Calzabigi – a segnare un momento eccezionale rispetto al grado zero della dizione, il criterio di 'perspicuità' impone anche una maggiore varietà di toni e modulazioni. L'«economia di tempo», di conseguenza, assume anche un ruolo espressivo ben più marcato rispetto al recitativo secco, dove costituisce la condizione primaria del canto. Non a caso nella battuta di Regolo (atto I, scena VII) Metastasio fa una distinzione tra due diversi momenti, uno più meditabondo, l'altro più impetuoso e concitato. L'«economia di tempo» è raccomandata solo per il secondo:

dicendo ancora, se vuole, qualche parola dal principio della scena, è necessario che gl'istrumenti lo prevengano, l'assistanzo e lo secondino, finché il personaggio rimane a sedere: tutto ciò ch'egli dice sono riflessioni, dubbi e sospensioni, onde danno luogo a modulazioni improvvise e vicine, a qualche discreto intervallo da occuparsi dagl'istrumenti; ma subito che si leva in piedi, tutto il rimanente dimanda risoluzione ed energia: onde ricorre la mia premura per l'«economia di tempo», come di sopra ho desiderato.¹⁷

Si capisce, insomma, che nel recitativo accompagnato l'intervento degli strumenti tende a distendere e sospendere il canto. Di conseguenza, dove necessario, la speditezza d'eloquio che è del tutto naturale nel recitativo secco va riconquistata con arte e consapevolezza. C'è di più: se Metastasio si preoccupa dell'effetto distensivo degli strumenti tra le pause del canto è forse perché la configurazione metrico-sintattica del testo – ovvero il prodotto delle sue stesse scelte stilistiche – rappresenta anche un fattore di rischio. Si leggano, a titolo d'esempio, i versi dell'arringa di Attilia:

A che vengo? Ah sino a quando	68
con stupor della terra,	
con vergogna di Roma in vil servaggio	
Regolo ha da languir? Scorrono i giorni,	
gli anni giungono a' lustri e non si pensa	
ch'ei vive in servitù. Qual suo delitto	
meritò da' Romani	74
questo barbaro obbligo? Forse l'amore	
onde i figli e sé stesso	
alla patria pospose? Il grande, il giusto,	
l'incorrotto suo cor? L'illustre forse	
sua povertà ne' sommi gradi? Ah come	
chi quest'aure respira	80

può Regolo obbliar! Qual parte in Roma
non vi parla di lui! Le vie? Per quelle



ei passò trionfante. Il Foro? A noi
 provide leggi ivi dettò. Le mura
 ove accorre il Senato? I suoi consigli
 là fabbricar più volte 86
 la pubblica salvezza. Entra ne' tempi,
 ascendi o Manlio il Campidoglio e dimmi
 chi gli adornò di tante
 insegne pellegrine
 puniche, siciliane e tarentine.
 Questi, questi littori 92
 Ch'or precedono a te, questa che cingi
 porpora consolar Regolo ancora
 ebbe altre volte intorno. Ed or si lascia
 morir fra' ceppi? Ed or non ha per lui
 che i pianti miei ma senza pro versati?
 Oh padre! Oh Roma! Oh cittadini ingrati! 98

(AR, atto I, scena II, 67-98)

Ci si trova di fronte a una sequenza metrico-sintattica molto estesa, costruita sulla combinazione di due espedienti ripetuti a stretto giro: la pausa sintattica al centro dell'endecasillabo e l'incartatura. Osservando la partitura di Hasse¹⁸ e ascoltando un'esecuzione moderna dell'opera si nota che l'intervento degli strumenti cade sostanzialmente in corrispondenza di quasi tutte le pause interne all'endecasillabo. Non deve stupire il rispetto di tali pause da parte del musicista: si tratta di una scelta prevedibile in una prassi, com'è quella del recitativo settecentesco, fondata soprattutto su criteri semantico-sintattici.¹⁹ Può colpire di più, invece, la serialità con cui il poeta ricorre alle pause interne e alla loro combinazione con l'incartatura.²⁰ È quindi plausibile che le preoccupazioni di Metastasio sull'«economia di tempo» e sulle modalità dell'accompagnamento tradiscano anche una piena consapevolezza delle dinamiche che regolano l'incontro tra il testo poetico e la musica, tra determinati espedienti metrico-stilistici e le loro implicazioni musicali: quando l'orchestra subentra al basso continuo e, come quello, va a cadenzare le frasi musicali inserendosi tra le pause del canto, una simile configurazione del recitativo potrebbe indurre il musicista a dilatare eccessivamente il discorso, ottenendo un effetto opposto a quello desiderato dal librettista. Giuste queste ipotesi, possiamo porci almeno due domande: in che misura tale consapevolezza agisce nel processo stesso della scrittura letteraria? E cosa può dirci della concezione metastasiana del melodramma?

Questi sono gli interrogativi da cui muove la presente ricerca. La lettera ad Hasse ha fornito lo spunto iniziale, facendo emergere, seppure in forma impressionistica, alcune dinamiche che saranno approfondite nelle prossime pagine: la ricorrenza di determinati espedienti metrico-sintattici nel recitativo; l'attenzione per i principi di concisione, chiarezza e prima ancora 'perspicuità'; il tentativo, da parte del poeta, di guidare o condizionare l'azione del musicista. Per affrontare questi aspetti e verificarne le possibili interconnessioni, ho



eseguito in prima battuta una schedatura metrico-sintattica dei recitativi metastasiani.

2. Discussione sintetica dei dati

Chiarisco subito che la schedatura non fornisce un quadro completo delle caratteristiche del recitativo metastasiano;²¹ si limita invece a quantificare l'incidenza di specifiche strategie metrico-sintattiche legate soprattutto all'endecasillabo. Sono le stesse strategie osservate negli esempi dell'*Attilio Regolo*: l'inarcatura, la pausa sintattica interna al verso e la loro reciproca combinazione.

Il corpus primario della schedatura è rappresentato da un campione di sette melodrammi metastasiani composti tra gli anni Venti e gli anni Sessanta del Settecento. Di ognuno di essi ho preso in esame l'intero primo atto:²²

Didone Abbandonata [DA], 1724
Siroe [SR], 1726
Catone in Utica [CU], 1728
Olimpiade [OL], 1733
Attilio Regolo [AR], 1750 (composto tra il 1738 e il 1740)
Il trionfo di Clelia [TC], 1762.

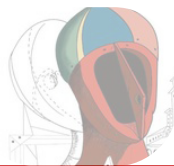
Per valutare davvero la portata dei dati bisognerebbe fare un confronto con i recitativi di altri librettisti precedenti e coevi a Metastasio. In questa sede mi sono limitato a compiere un'analisi preliminare sul primo atto di tre opere di Apostolo Zeno:²³

Venceslao [VN], 1703
Ifigenia in Aulide [IA], 1718
I due dittatori [DD], 1726

Qui di seguito discuterò in modo sintetico i risultati più significativi della schedatura, rimandando invece all'*Appendice* per una visione completa dei dati e dei criteri di analisi.

a. Incidenza dell'endecasillabo (Tab. 1)

Nella piattaforma web del progetto *Pietro Metastasio. Drammi per musica* (Bellina, Tessarolo 2018) è visibile l'incidenza dell'endecasillabo in tutti i melodrammi dell'autore. In *Appendice* (Tab.1), invece, sono consultabili solo i risultati ottenuti dalla schedatura qui condotta. In generale si nota che l'incidenza dell'endecasillabo aumenta nel tempo sia in Zeno che in Metastasio; entrambi gli autori partono con un dato di poco superiore al 50% (rispettivamente in VN e in DA) per arrivare poi a un'incidenza uguale o maggiore al 70%. In Zeno, il raggiungimento di questa soglia sembra essersi già verificato negli anni



Venti, con l'*Ifigenia*; in Metastasio, invece, si impone nettamente solo a partire dagli anni Trenta, con l'*Olimpiade*.²⁴ Ma l'incremento quantitativo nei testi di entrambi, come si vedrà, non determina anche un analogo trattamento metrico-sintattico dell'endecasillabo e del recitativo.

b. Inarcature (Tab. 2)

Per la schedatura delle inarcature ho adottato dei criteri molto netti: c'è inarcatura quando il verso divide due sintagmi (*enjambement* sintagmatico) o due parti costitutive del sintagma (*enjambement* intrasintagmatico); non c'è inarcatura, invece, quando il verso divide due frasi di uno stesso periodo, fatta eccezione per alcune condizioni particolari elencate in *Appendice*.

In Metastasio si registra un incremento dell'inarcatura nel corso del tempo, con uno scarto più evidente a partire dall'*Olimpiade*. I dati mostrano una crescita che va dal 39,5 % di DA a un 67%-69% nei melodrammi dagli anni Trenta in poi. Per mera curiosità, ho eseguito lo stesso calcolo sulle opere di Zeno: l'incidenza oscilla in un intervallo tra il 37% e il 43%. Mi limito a osservare che l'inarcatura, in Metastasio, acquisisce importanza specialmente a partire dagli anni Trenta e parallelamente all'incremento dell'endecasillabo. Dunque non sembra essere un espediente scontato e naturale fin dall'inizio, ma più probabilmente una scelta frutto di un progressivo e forse intenzionale superamento del verso-frase, ancora predominante nel primo melodramma.

c. Cesure sintattiche e 'endecasillabi composti' (Tab. 3)

Questi dati riguardano qualsiasi pausa di periodo o proposizione all'interno dell'endecasillabo, con poche eccezioni discusse in *Appendice* (p. 261-270). Per ragioni di semplificazione, impiegherò il termine 'cesura sintattica' anche in relazioni a sedi diverse da quelle del confine di emistichio; va detto, però, che le pause in cesura *a maggiore* o *a minore* restano di gran lunga maggioritarie. Gli endecasillabi caratterizzati da una pausa sintattica interna saranno definiti anche 'endecasillabi composti'.

L'incidenza delle cesure sintattiche sul totale degli endecasillabi sembra crescere visibilmente nel corso del tempo: inizia con un 42,7% nella *Didone*, raggiunge un picco marcato nell'*Olimpiade* (84,4 %) e si stabilizza tra il 68 e il 74% nelle due opere successive. Prima degli anni Trenta, dunque, l'introduzione di una pausa sintattica all'interno del verso sembra più rara.

Interessante è anche l'associazione della cesura sintattica con l'inarcatura. In media, escluso il primo melodramma, più del 50% degli "endecasillabi composti" presenta un'inarcatura, con oscillazioni che vanno dal 57,4% di CU all'83,7% di TC. Nella *Didone* l'incidenza è del 37% c.a, ma è comunque significativa considerando la più bassa tendenza all'*enjambement* rispetto alle altre opere, sia in assoluto che nella sola categoria degli endecasillabi. In altre



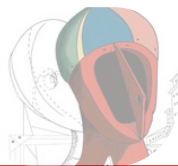
parole, l'associazione di questi due espedienti sembra marcata anche nel primo melodramma. Invece nelle tre opere di Zeno l'incidenza tende a scendere in concomitanza con l'incremento dell'endecasillabo, e i dati restano nel complesso ben al di sotto di quelli ottenuti per le opere metastasiane dagli anni Trenta in poi: 50,8 VN, 37,5% IA, 36,9% DD.

Anche la qualità delle inarcature può offrire informazioni utili. Come si evince dalla Tab.2, ho suddiviso gli endecasillabi composti e inarcati in due sotto-tipologie: versi inarcati solo alla fine (Ef); versi che contengono anche il *rejet* di un'inarcatura precedente (Ei-f). La seconda soluzione, che produce un effetto di pausa e rilancio lungo la serie metrica, è già preponderante in SR (68,8% delle inarcature nei versi composti) e mantiene un'incidenza costantemente superiore al 70% a partire da CU. Nella *Didone*, invece, l'incidenza resta al di sotto del 50%. Ciò è forse dovuto alla maggiore presenza del settenario, che per la sua brevità può svolgere il ruolo di "verso passerella" nello sviluppo verticale delle proposizioni. Nelle opere di Zeno, indipendentemente dall'incidenza dell'endecasillabo, il dato sulla tipologia Ei-f oscilla senza seguire uno sviluppo cronologico: 60,6% VN, 17,8% nell'IA, 45,2% in DD.²⁵

Conclusioni

La parzialità del *corpus* esaminato presenta sicuramente dei limiti. Innanzitutto, bisogna essere molto cauti nel parlare di una maturazione progressiva di alcune strategie da parte di Metastasio: ogni melodramma rappresenta solo un punto all'interno di un percorso che, alla luce di una schedatura completa, potrebbe risultare più discontinuo. Ciò impedisce di ragionare anche per sottoinsiemi fondati su precisi fattori contestuali, come la destinazione dell'opera, i compositori, l'ambiente di produzione, i modelli di riferimento etc. Infine, sembra difficile, in mancanza di una schedatura più ampia, definire dei chiari rapporti di correlazione causale tra gli espedienti esaminati. Non si può dire, insomma, se l'aumento dell'inarcatura dipenda da un incremento dell'endecasillabo o viceversa, o se l'incremento dell'endecasillabo sia legato alla volontà di sfruttare l'espedito pausa-rilancio. Ci si dovrà accontentare, per il momento, di prendere in considerazione l'effetto globale degli aspetti esaminati.

Da questo punto di vista i dati ci permettono di isolare alcune costanti. Nelle opere del corpus successive agli anni Venti il recitativo metastasiano è sempre caratterizzato da una notevole presenza di endecasillabi e da un parallelo incremento dell'inarcatura e delle pause di proposizione interne al verso. Tutto ciò produce sicuramente un certo dinamismo nel rapporto tra metro e sintassi, sia in termini di frizione tra forma e discorso, sia in termini di combinazione e posizione dei segmenti sintattici all'interno del verso o lungo la serie metrica. Con prudenza, inoltre, si può ipotizzare che una simile incidenza di tutti i fattori in gioco non sia un dato scontato nella scrittura di libretti per musica; per lo meno non lo è nelle tre opere di Zeno e nelle primissime prove metastasiane. L'idea che Metastasio adotti



e sviluppi consapevolmente queste strategie, di conseguenza, sembra essere quantomeno plausibile e apre la strada a verifiche su diversi livelli. In questa sede adatterò una prospettiva abbastanza ampia: non intraprenderò un’analisi puntuale di singoli passi, costruzioni retoriche o scelte linguistiche,²⁶ ma proverò a interrogarmi sul possibile legame tra gli espedienti metrico-sintattici esaminati e l’orizzonte di attese del poeta nella gestione del rapporto tra poesia e musica.

2. «Io non conosco poesia senza musica»: ²⁷ logocentrismo o equilibrio?

Come ha osservato Stefano Olcese (1988), quando si affronta la questione del rapporto tra poesia e musica in Metastasio ci si muove tra due poli potenzialmente inconciliabili. Da un lato vi sono le dichiarazioni d’autore che sanciscono la centralità della musica in ogni forma di poesia; dall’altro vi è la nota questione del logocentrismo, di quella «dittatura della parola sulla musica» per cui, «volendo ricondurre il melodramma ad una sfera teatrale e letteraria, non si poteva che considerare la parola poetica come fulcro dello spettacolo nella sua interezza e complessità».²⁸

I fenomeni elencati più sopra possono indurre a privilegiare una prospettiva letteraria e logocentrica. Si può ipotizzare, ad esempio, che le soluzioni formali ancora visibili nella *Didone* – quali il verso-frase, il ricorso più massiccio al settenario e la maggiore disseminazione di schemi rimici – siano ancora legate all’esperienza giovanile dell’improvvisazione, e che la loro graduale sostituzione tradisca il tentativo, da parte del poeta, di innalzare lo stile letterario complicando il rapporto tra metro e sintassi. I dati, del resto, mostrano una progressiva adozione di strategie tipiche anche dell’endecasillabo sciolto,²⁹ considerato nel Settecento il metro per eccellenza dell’epica e della tragedia. Proprio la combinazione di *enjambement* e pause in cesura, assieme ad altre accortezze come la variazione degli accenti e l’inversione dell’ordine naturale delle parole, rendeva l’endecasillabo sciolto una forma particolarmente adatta ai generi mimetici, dove si doveva cercare una sintesi tra istanze anche molto diverse: fluidità discorsiva e concorrenza alla prosa da un lato; necessità del verso ed essenza ‘poetica’ dei generi letterari dall’altro. Proprio in virtù dei suoi artifici sintattici e dei generi cui era associato, lo sciolto fu concepito, specialmente nel XVIII secolo, come un verso prettamente letterario, emblema di uno stile sostenuto da opporre alla facile musicalità dei metri lirici e rimati.³⁰ Tant’è che Bettinelli, tra gli altri, lo propose come una sorta di prova per verificare l’abilità dei poeti.³¹

Quando si parla di Metastasio, però, non si può ignorare la dimensione musicale. In tale prospettiva si nota subito che nel dibattito settecentesco pro o contro la rima l’autore prende nettamente posizione a favore di quest’ultima, definendo l’endecasillabo sciolto come un «poco musico metro»³² adatto solamente a forme di scrittura compromesse con la prosa e legate a una fruizione intima o erudita, come i poemi didascalici e le epistole. Metastasio, come Bettinelli, riconosce il valore ‘iniziativo’ dello sciolto, ma non ne accetta l’accostamento al concetto di autentica poesia, scagliandosi contro l’eccessivo utilizzo che



se ne faceva ai suoi tempi. Così in una lettera a Saverio Mattei spedita da Vienna il 16 maggio 1776:

Nelle materie didascaliche che avete preso in esse a trattare io credo opportuno il verso sciolto, e me ne son valuto nella mia versione della *Lettera a' Pisoni* del nostro Orazio a dispetto della mia indignazione contro l'epidemico abuso che ora si fa per tutta l'Italia di questo poco musico metro, che, togliendo alla poesia il fisico incantesimo della rima magistralmente usata, riduce a scarsissimo numero quello de' lettori; ed escludendone affatto il popolo, manca del più sicuro mallevadore dell'immortalità. Approvo che facciate veder al mondo che nessun nascondiglio del Parnaso vi è ignoto; ma non vorrei che accresceste d'un atleta, come voi siete, l'anti-armonica setta regnante.³³

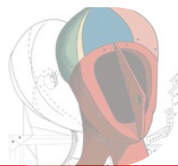
Si può credere che l'avversione di Metastasio al verso sciolto sia in fondo pretestuosa e dettata da ragioni di opportunità: dovendo fare i conti con il gradimento del pubblico, egli non può rinunciare al «fisico incantesimo» della rima, e deve quindi prendere posizione a favore di essa. In una lettera del 18 febbraio 1782 a Carlo Gastone della Torre di Rezzonico sembra quasi sospettare di se stesso:

Io sono così persuaso della necessità della rima per render più fisicamente allettatrice la nostra poesia, che non credo praticabile il verso sciolto, se non se in qualche lettera familiare o nei componimenti didascalici. Assuefatto nella mia lunga vita a conoscermi debitore alla rima d'una gran parte della tolleranza che le mie fanfaluche canore hanno esatta dal pubblico, non potrei aver l'ingratitude di perseguirla. Sia questa passione o giustizia, non è più superabile all'età mia.³⁴

Ma che si tratti di «passione» o di «giustizia», di convinzione o di opportunità, importa fino a un certo punto. Non solo perché l'eventuale ammissione di Metastasio giunge a posteriori rispetto alla scrittura dei melodrammi, ma anche perché il poeta stesso non ha mai cercato di ridimensionare o dissimulare l'interesse per il 'diletto' del pubblico, che anzi promuove come principio necessario e fondamentale per ogni forma di poesia:

La facoltà essenziale e costitutiva della poesia è il diletto. Essa non è che una lingua imitatrice del parlar naturale, ma composta, per dilettere, di metro, di numero e di armonia, ad oggetto di sedurre fisicamente l'orecchio e con ciò l'animo di chi l'ascolta; e l'insigne poeta, che insieme è buon cittadino, si vale di questo efficace allettamento per insegnar dilettaando. Di questi necessari allettamenti appunto manca in gran parte quello stile poetico che per troppo parer robusto, pregno, conciso e figurato, perde la felicità, l'armonia, la chiarezza e divien facilmente enigmatico e tenebroso, affatto inutile al popolo ed abbandonato al fine alla dimenticanza anche da que' dotti per i quali unicamente è scritto.³⁵

La conseguenza logica di questi ragionamenti, dal punto di vista estetico, è abbastanza evidente: non solo l'endecasillabo sciolto andrebbe impiegato in contesti molto limitati (poesia didascalica, epistole etc.), ma quegli stessi contesti, essendo poco dilettevoli, stanno anche ai margini del sistema dei generi poetici. Motivo per cui la tragedia e l'epica, che nel detto sistema occupano posizioni apicali, non dovrebbero mai far uso di questo metro.³⁶



Lo scarto rispetto al panorama settecentesco è notevole: mentre i teorici della tragedia escludevano le soluzioni seicentesche tipiche del melodramma e del dramma pastorale,³⁷ Metastasio riabilitava in senso assoluto non solo i metri chiusi delle arie, ma anche, e forse soprattutto, la natura armonica e musicale del recitativo, caratterizzato dall’alternanza di endecasillabi e settenari e da una moderata accoglienza delle rime.³⁸

Quanto detto fin qui va integrato con una riflessione più ampia sulla concezione del melodramma nel pensiero metastasiano. A questo proposito è necessaria una premessa: se tra Cinque e Seicento il teatro musicale era concepito come erede diretto della tragedia antica, che si supposeva essere cantata per intero, nell’ambiente erudito del primo Settecento esso rappresenta ormai un termine di confronto negativo per i teorici della poesia drammatica. Anzi, con Valentina Gallo si può dire che il melodramma, assieme al teatro francese, svolge per noi «una funzione indispensabile nella messa a fuoco delle specificità del genere tragico»,³⁹ che da questi due estremi tentava appunto di distinguersi. Sul versante metrico la principale conseguenza è «la condanna della selva melodrammatica, dell’omofonia e della cantabilità delle soluzioni messe a punto dai librettisti sei-settecenteschi».⁴⁰

Persino Apostolo Zeno, nella fase più matura della sua carriera, sembra ammettere la subalternità del melodramma rispetto alla tragedia recitata,⁴¹ concependo la musica «alla stregua di un addobbo necessario all’edonismo mondano del genere ma in pratica disturbante sul piano della serietà e del rigore formale».⁴² Come ha mostrato Paolo Gallarati, nei primi decenni del Settecento gli stessi principi razionalistici che spinsero Zeno a riformare il melodramma furono anche alla base della sfortuna letteraria del genere, poiché alimentarono «un notevole scetticismo sulla legittimità estetica di questa bizzarra forma di espressione teatrale in cui gli attori agivano in musica, dilatando il tempo della rappresentazione per dare sfogo alle volute del canto».⁴³ Inoltre, proprio la riforma di Zeno, confinando l’espressione del canto nello spazio statico, lirico e contemplativo dell’aria e «prosciugando contemporaneamente la risonanza melodica del declamato d’azione»,⁴⁴ finì per accelerare la crisi del teatro musicale nella ricezione degli uomini di lettere. La bipartizione strutturale, infatti, piuttosto che riabilitare il legame del melodramma con la tragedia, sembrò sancire in modo definitivo uno scontro tra le ragioni della poesia e quelle della musica. Fu dunque ancora più naturale concepire la musica come un orpello nocivo per il testo poetico e tutto sommato superfluo in un genere illustre ed elitario come la tragedia, dove il diletto del pubblico poteva costituire anche un problema secondario.

Si può credere che il logocentrismo metastasiano rappresenti il punto d’arrivo di questo processo. In realtà Metastasio sembra andare in tutt’altra direzione. Egli condivide con Zeno i principi estetici del razionalismo settecentesco, ma muta radicalmente la prospettiva nei confronti della musica e del melodramma.⁴⁵ Affermando che non esiste poesia senza diletto e senza musica, Metastasio stabilisce un legame positivo tra la scrittura letteraria e il consenso popolare, e soprattutto dichiara per questa via la superiorità del melodramma rispetto alla tragedia non cantata. Tale legittimazione, come noto, passa attraverso considerazioni di ordine storico che giustificano sia il ricorso alla musica⁴⁶ sia la



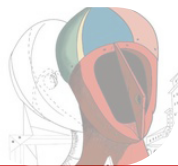
bipartizione del testo in arie e recitativi, le prime di carattere ‘melodico’, i secondi, invece, destinati a una musicalità di stampo ‘armonico’, dove l’arte canora si limita a «contenere le voci fra i confini dell’armonico sistema» e «lascia ad esse campo assai libero per imitar cantando le modificazioni del parlar naturale». ⁴⁷

Prima di proseguire in questa direzione, però, è opportuno prendere in esame alcune affermazioni problematiche. Infatti, benché nell’*Estratto dell’arte poetica* Metastasio impieghi l’espressione «imitar cantando» ⁴⁸ per il recitativo, in alcune lettere egli sembra rivendicare la priorità e l’autonomia della parola sul canto proprio in virtù della musicalità intrinseca del testo poetico:

L’esecuzione d’un dramma è difficilissima impresa, nella quale concorrono tutte le belle arti, e queste, per assicurarne, quanto è possibile, il successo, convien che eleggano un dittatore. Aspira per avventura la musica a cotesta suprema magistratura? Abbiala in buon’ora, ma s’incarichi ella in tal caso della scelta del soggetto, dell’economia della favola; determini i personaggi da introdursi, i caratteri e le situazioni loro; immagini le decorazioni; inventi poi le sue cantilene, e commetta finalmente alla poesia di scrivere i suoi versi a seconda di quelle. E se ricusa di farlo perché di tante facoltà necessarie all’esecuzione d’un dramma non possiede che la sola scienza de’ suoni, lasci la dittatura a chi le ha tutte, e sulle tracce del ravveduto Minucio confessi di non saper comandare, ed ubbidisca. In altro modo, se in grazia del venerato suo protettore non avrà il nome di serva fuggitiva, non potrà evitar l’altro di repubblicista ribelle. ⁴⁹

Quando la musica, riveritissimo signor cavaliere, aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e se stessa. È un assurdo troppo solenne, che pretendano le vesti la principal considerazione a gara della persona per cui sono fatte. I miei drammi in tutta l’Italia, per quotidiana esperienza, sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da’ comici che cantati da’ musici, prova alla quale non so se potesse esporsi la più eletta musica d’un dramma, abbandonata dalle parole. [...] Superba la moderna musica di tal fortuna, si è arditamente ribellata dalla poesia, ha neglette tutte le vere espressioni, ha trattate le parole come un fondo servile obbligato a prestarsi a dispetto del senso comune, a qualunque suo stravagante capriccio, non ha fatto più risuonare il teatro che di coteste sue arie di bravura, e con la fastidiosa inondazione di esse ne ha affrettato la decadenza, dopo aver però cagionata quella del dramma miseramente lacero, sfigurato e distrutto da così scongiata ribellione. ⁵⁰

Testimonianze come queste hanno offerto solide basi alla critica moderna per la formulazione di concetti come ‘logocentrismo’ e ‘dittatura della parola’. Ma è necessario fare qualche precisazione. Innanzitutto, si deve distinguere tra una concezione ideale del rapporto tra poesia e musica e le circostanze concrete cui Metastasio fa riferimento nelle due lettere. Il poeta si scaglia contro una specifica modalità di intendere e praticare la musica all’interno melodramma: essa non può essere l’elemento principale, come vorrebbe François-Jean Chastellux, il suo interlocutore, ⁵¹ né può ribellarsi al testo poetico o pretendere di esserne autonoma. Inoltre, Metastasio sta parlando specificamente dell’«esecuzione di un dramma», ⁵² per cui la sua opposizione all’idea della ‘superiorità’ e ‘autonomia’ della musica può ancora valere, in linea di principio, come avversione a ogni forma di disparità e prevaricazione tra le due arti. Anche il riferimento alle opere recitate dai ‘comici’ non



deve suonare come un vanto da parte del poeta.⁵³ Assume semmai una sfumatura polemica contro una prassi che, invece di produrre un giusto equilibrio tra poesia e musica, altera e distorce il testo dei libretti al punto da rendere più sicura la recitazione rispetto al canto. Di fatto, quindi, tale soluzione viene prospettata da Metastasio con amarezza, come un pronostico che egli spera di non vedere mai realizzato:

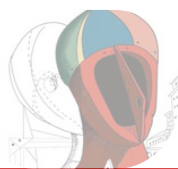
In fine è ormai pervenuto questo inconveniente a così intollerabile eccesso, che o converrà che ben presto cotesta serva fuggitiva si sottoponga di bel nuovo a quella regolatrice che sa renderla così bella, o che, separandosi affatto la musica dalla drammatica poesia, si contenti quest’ultima della propria interna melodia, di cui non lasceran mai di fornirla gli eccellenti poeti, e che vada l’altra a metter d’accordo le varie voci d’un coro, a regolare l’armonia d’un concerto, o a secondare i passi d’un ballo, ma senza impacciarsi più de’ coturni.⁵⁴

In secondo luogo, il riferimento ai ‘comici’ serve a ribadire un concetto abbastanza scontato nel Settecento: nella costruzione del congegno drammaturgico la parola ha una *priorità* temporale e creativa rispetto alle partiture. Metastasio, in questo caso, non sta assumendo una posizione marcata rispetto all’ambiente settecentesco o rispetto al modo più naturale di intendere i rapporti tra poesia e musica in quel secolo, ma si sta limitando a ribadire una prassi fino ad allora condivisa, e lo fa, peraltro, riferendosi a un genere dove ancora oggi è difficile immaginare che la musica possa esistere prima del testo.

Se per Metastasio il testo drammatico deve contenere sempre un certo grado di musicalità, è quindi plausibile che gli espedienti che caratterizzano le opere successive agli anni Trenta puntino a perfezionare il legame tra poesia e musica inseguendo una sintesi ideale tra il valore estetico-letterario del recitativo e la possibilità di stabilire un rapporto di cooperazione tra poeta e musicista, per quanto in senso ‘armonico’ e non ‘melodico’. In definitiva, l’ipotesi che Metastasio, allontanandosi dall’esperienza giovanile, maturi uno stile letterario più raffinato resta plausibile; ma sembra poco proficuo seguire questa strada senza tenere conto delle attese del poeta rispetto a un successivo (e auspicato) incontro con la musica e il canto. Mi chiedo, dunque, se le strategie stilistiche non possano adombrare ‘anche’ una profonda presa d’atto delle esigenze dei compositori, con i quali il poeta può instaurare una comunicazione virtuale e un rapporto di cooperazione a distanza.

3. La musica (anche) prima del testo

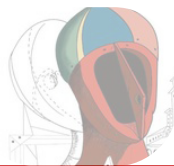
Nel trattato *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783), Stefano Arteaga afferma che Metastasio seppe «piegar la lingua italiana all’indole della musica»,⁵⁵ e non, viceversa, piegare la musica alle esigenze della poesia. Come a dire che la grandezza del suo stile andrebbe misurata innanzitutto sulla capacità di agevolare il lavoro dei compositori e dei cantanti, a vantaggio di una sintesi superiore di poesia e musica. Ma leggiamo le sue parole:



E incominciando dallo stile [di Metastasio], il primo pregio, che apparisce, è quello d'una maniera di esprimersi, dove con felicità, di cui non è facile rinvenir l'esempio di altri Autori, si vede accoppiata la concisione colla chiarezza, la rapidità colla pieghevolezza, coll'uguaglianza la varietà, e il musicale col pittoresco. Tutto in lui è facile, tutto è spedito: vi par quasi, che le parole siano state a bella posta inventate per inserirsi dov'ei vuole, e della maniera, che vuole. Niuno meglio di lui ha saputo piegar la lingua italiana all'indole della musica ora rendendo vibrati i periodi del recitativo: ora scartando quelle parole, che per esser troppo lunghe, o di suono malagevole e sostenuto non sono acconcie per il canto: ora adoperando spesso la sincope, e le voci, che finiscono in vocale accentata, come 'ardì', 'piegò', 'farà', lo che molto contribuisce a lisciar le dizioni: ora frammischiando artificiosamente gli ettasillabi cogli endecasillabi per dar al periodo la varietà combinabile coll'intervallo armonico, e colla lena di chi dee cantarlo: ora smozzando i versi nella metà affinché s'accorcino i periodi, e più soave si renda la posatura: ora usando discretamente, ma senza legge fissa, della rima, servendo così al piacere dell'orecchio, e a schivare la soverchia monotonia: ora finalmente adattando con singolar destrezza la diversità de' metri alle varie passioni.⁵⁶

I dati raccolti dalla schedatura sembrano in linea con alcune delle osservazioni di Arteaga. Prima fra tutte quella che riguarda il legame tra la pausa interna al verso e lo scorciamento dei 'periodi' musicali. Qui bisogna fare qualche premessa: dal punto di vista testuale, l'espedito pausa-rilancio non comporta *ipso facto* un incremento dell'estensione sintattica e della tensione discorsiva. Al contrario, quando non sussistono legami di subordinazione o coordinazione tra i segmenti coinvolti, il dettato può risultare anche molto paratattico. Nel passaggio dal testo al canto, inoltre, la possibilità di frammentazione aumenta per la libertà concessa ai musicisti di introdurre una pausa anche in corrispondenza delle congiunzioni. Nemmeno l'inarcatura comporta in automatico un prolungamento della frase musicale: nel caso di *enjambement* sintagmatici, come vedremo, anche i compositori che seguono una logica prettamente sintattico-semantica *possono* marcare il confine di verso con una pausa.

In linea di principio, dunque, i due espedienti metastasiani (inarcatura e pausa interna) non escludono un accorciamento della frase musicale, anche perché le cesure sintattiche possono fornire nuovi "appoggi" per il compositore all'interno del verso. Il nesso stabilito da Arteaga sembra confermato non solo dalla lettura di passi specifici, come la lunga battuta di Attilia, ma anche da alcuni dati preliminari ottenuti da un'analisi del primo atto dell'*Olimpiade*, del primo atto della *Didone Abbandonata* e del primo atto dell'*Ifigenia in Aulide* di Zenò. La Tab. 4 riporta le informazioni sull'estensione delle frasi avviate all'interno dell'endecasillabo e fatte proseguire per inarcatura lungo la serie metrica. In OL il 75,2% di queste frasi non supera la dimensione dell'endecasillabo (gruppo A), e il 43,4% si attesta proprio su una misura endecasillabica. In DA e in IA, invece, l'incidenza delle misure superiori all'endecasillabo (gruppo B) è rispettivamente del 45,9% e del 44,4%. Tutto ciò non indica che le frasi dell'*Olimpiade* siano generalmente più brevi di quelle dell'*Ifigenia* o della *Didone*; indica semplicemente che la cesura sintattica e l'inarcatura non si associano, nell'*Olimpiade*, a un prolungamento delle proposizioni coinvolte. Anzi, la combinazione dei due espedienti sembra determinare un generale accorciamento delle misure rispetto al primo melodramma e alle tre opere di Zenò. La brevità, del resto, è anche



conseguenza dell’alta incidenza del meccanismo pausa-rilancio nell’*Olimpiade*: più sono frequenti le cesure sintattiche, più anche i segmenti inarcati tenderanno a interrompersi a breve distanza. Inoltre, osservando la qualità delle combinazioni metrico-sintattiche che compongono le frasi, si nota che nell’*Olimpiade* Metastasio compensa la brevità e l’omogeneità del blocco endecasillabico con una certa varietà di combinazioni eccentriche, che possono anche sfruttare sedi diverse da quelle di emistichio (categoria *Altro*: 31,7% di OL contro il 10,8% in DA). Tra queste, la maggior parte tende alla brevità (gruppo A), ma ve ne sono anche di più lunghe e complesse (gruppo B), come la seguente, che pur non essendo particolarmente estesa sfrutta segmenti trisillabici e presenta un’inarcatura forte:

Breve cammino
non è quel che divide 11
Elide,

(*OL*, atto I, scena I, 10-12)

O quest’altra, composta da un emistichio a maiore + un endecasillabo + un emistichio a minore:

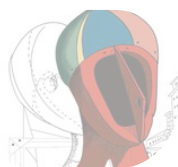
Non si contrasta Aminta
oggi in Olimpia del selvaggio ulivo 48
la solita corona

(*OL*, atto I, scena I, 47-49)

In via teorica, si può anche ipotizzare che in un recitativo ad alta incidenza di endecasillabi la cesura sintattica aumenti le possibilità di segmentazione. Infatti, quando le cesure sintattiche scarseggiano, l’estensione delle frasi inarcate tenderà a essere superiore alle undici sillabe, cioè alla dimensione minima del verso-frase che ricorre con maggiore frequenza.⁵⁷ Nei recitativi a forte presenza di settenari le proposizioni potrebbero essere più brevi anche in mancanza di cesure sintattiche. Concretamente, però, nei testi del nostro corpus che meglio rispettano questa condizione (il *Venceslao* di Zeno e la *Didone abbandonata*), circa la metà dei settenari tende a presentare o accogliere l’inarcatura⁵⁸, combinandosi con altri versi della serie metrica:

Gli affetti a lei dovuti
mi ha rapiti Erenice. [7+7] Arde più forte 115
del nuovo amor la face [5+7]
e goduta beltà più non mi piace. [11] 118

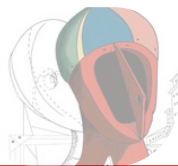
(*VN*, atto I, 115-118)



È interessante osservare anche la tipologia delle pause sintattiche in cesura. Per semplificare prenderò in esame gli ‘endecasillabi composti’ con una sola cesura sintattica, che rappresentano anche la condizione maggioritaria nella categoria (Tab. 5: a2,b2,c2,d2). Si nota che nell’IA di Zeno le pause che segnano la fine di un periodo o la semplice giustapposizione di segmenti asindetici incidono per il 51,5% dei casi; più nello specifico, le pause periodali sono il 40,6%. Nella *Didone* la situazione è simile: 54,3% di pause periodali-asindetice, ma con una minore incidenza di pause periodali (28,3%). In entrambe le opere, circa la metà delle cesure sintattiche presenta una congiunzione (coordinante: il 23,8% del totale in IA; il 33,7% del totale in DA; subordinante: 24,8% del totale in IA; 12% del totale in DA). Invece, nell’*Olimpiade* e nell’*Attilio Regolo* (gli altri due melodrammi presi in esame in questa schedatura ridotta) la situazione cambia considerevolmente:

	Olimpiade	Attilio Regolo
Pause periodali	72,3 %	74,8 %
Pause asindetice	9,6 %	6,5 %
Coordinazione	13,3 %	12,2 %
Subordinazione	4,8 %	6,5 %

Come ho già anticipato, pause e congiunzioni non costituiscono un vincolo cogente per il compositore, che può anche decidere di ignorare le indicazioni sintattiche separando ciò che nel testo è legato, e viceversa. Tuttavia, è plausibile che le pause di periodo esercitino una forza maggiore rispetto agli altri tipi di confini sintattici, o per lo meno che il loro netto incremento da parte di Metastasio (anche in termini assoluti) tradisca il tentativo di introdurre nell’endecasillabo dei riferimenti ‘obbligati’ per il musicista. Il poeta, secondo questa ipotesi, traccia il perimetro di libertà del compositore organizzando le strutture metrico-sintattiche in modo che tendano a coincidere anche con la massima estensione delle frasi musicali. Ma tali strategie di controllo possono rivelarsi un vantaggio anche per i musicisti: in primo luogo perché, salvo errore da parte mia, le figure ritmiche del canto tendono tradizionalmente alla brevità, o per lo meno non trovano in essa un vero e proprio ostacolo;⁵⁹ in secondo luogo perché la ridotta estensione delle proposizioni è compensata da un maggiore dinamismo dei rapporti tra metro e sintassi, grazie anche all’inarcatura e allo ‘spostamento’ dei confini di proposizione all’interno del verso. Il musicista, che può sempre decidere se basarsi sui confini metrici astratti, sui riferimenti sintattici reali o sulla variabile combinazione di entrambi i criteri, avrà quindi a disposizione un ampio ventaglio di soluzioni ritmiche tra cui scegliere. Una simile varietà di combinazioni risponde perfettamente all’esigenza, espressa anche nella lettera ad Hasse, di variare velocità e distensione del canto secondo la condizione emotiva del personaggio e la situazione in cui viene a trovarsi. Detto in altri termini, in base alle circostanze sarà possibile sostenere a ogni confine metrico e sintattico oppure accorpare i diversi segmenti in frasi musicali più



estese. A ben vedere, è esattamente ciò che afferma Arteaga nel passo menzionato. Grazie a questo delicato equilibrio tra controllo e concessioni, dunque, il poeta si assicura un certo margine di garanzie sull’esecuzione del testo e allo stesso tempo offre ai compositori tutti gli strumenti per variare e arricchire il dettato con le risorse del canto.

Per chiarezza possiamo prendere in esame il caso concreto di due compositori, Caldara e Pergolesi, che hanno musicato l’*Olimpiade*.⁶⁰ Nessuno dei due segue un criterio metrico. Costantino Maeder, infatti, rettifica l’affermazione di Freeman secondo cui Caldara fa sempre coincidere la frase musicale con il verso; Maeder osserva che, seppure la correlazione sia notevole (0,81), il compositore segue in realtà un criterio semantico-sintattico che lo rende libero di individuare diverse combinazioni espressive, anche in posizione di emistichio. La caratteristica dello stile di Caldara è semmai la brevità, la valorizzazione pressoché costante delle pause di sintagma o degli elementi posti all’interno di un’enumerazione. Si legga questo breve passo (la barra segnala il confine di frase musicale⁶¹):

ARGENE

È questo un giorno /	
glorioso per te. / Di tua bellezza /	
qual può l’età futura /	145
pruova aver più sicura? / A conquistarti /	
nell’olimpico agone /	
tutto il fior della Grecia oggi s’espone. /	148

(*OL*, atto I, scena IV, 143-148)

Maeder afferma che, se la frase musicale tende a coincidere con le partizioni minime del metro, ciò «è dovuto a Metastasio che utilizza cesura e fine di verso per articolare il discorso in sintagmi». ⁶² In realtà Caldara si comporta in modo analogo anche nella partitura dell’*Ifigenia in Aulide* di Zeno, ⁶³ proprio perché le inarcature e le cesure sono caratterizzate anche lì, il più delle volte, da un confine di sintagma. ⁶⁴ La vera particolarità di Metastasio, invece, è l’introduzione di un numero maggiore di pause di proposizione all’interno del verso, ovvero le ‘cesure sintattiche’ della nostra schedatura. Sembra quindi che, rispetto a Zeno, Metastasio fornisca a Caldara indicazioni più stringenti, senza però forzare la naturale inclinazione del musicista per la *brevitas*. Mi pare, in definitiva, che il dinamismo metrico-sintattico del recitativo metastasiano non ostacoli l’azione di un compositore come Caldara, e anzi possa giovare a una più diretta comunicazione, per il tramite della sintassi, tra le intenzioni del librettista e la prassi del compositore.

Con Pergolesi, invece, «le premesse sono radicalmente opposte»⁶⁵ e «le frasi musicali s’allungano e non ricoprono più solo sintagmi o frasi brevi, ma enunciati di maggior dimensione». ⁶⁶ Il compositore è meno prevedibile di Caldara: una sua frase *può* estendersi fino al confine di proposizione introdotto da Metastasio, scorrendo senza pause da un verso all’altro; ma al bisogno *può* anche sfruttare i confini di sintagma per isolare segmenti molto brevi. Ecco un confronto tra Caldara e Pergolesi:



LICIDA:

Oh sei pure importuno /
con questo tuo noioso, /
perpetuo dubbitar. / Vicino al porto /
vuoi ch'io tema il naufragio! / A' dubbi tuoi /
chi presta fede intera /
non sa mai quando è l'alba / o quando è sera. /

(Caldara)

LICIDA:

Oh sei pure importuno
con questo tuo noioso
104 perpetuo dubbitar. / Vicino al porto
vuoi ch'io tema il naufragio! / A' dubbi tuoi /
chi presta fede intera /
107 non sa mai quando è l'alba / o quando è sera. /

(Pergolesi)

Olimpiade, atto I, scena III, vv. 102-107

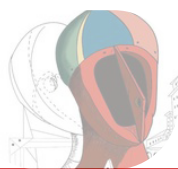
In questo caso il poeta traccia un perimetro entro cui il musicista può muoversi con relativa libertà, spaziando dall'estremo della frase-emistichio a quello della frase inarcata. Anche qui è verosimile che la frequenza delle cesure sintattiche non metta in difficoltà il compositore, ma al contrario lo asseconi. Del resto, Pergolesi, seppure in rari casi, si sente libero di ignorare le pause di proposizione e di periodo. Solo in una circostanza, però, ignora più di due cesure sintattiche in successione:

LICIDA

T'è noto /
ch'escluso è dalla pugna 26
chi quest'atto solenne
giunge tardi a compir? Vedi la schiera
de' concorrenti atleti? Odi il festivo
tumulto pastoral? Dunque / che deggio 30
attender più, / che più sperar? /

(OL, atto I, scena I, vv. 25-31)

Di solito si ferma alla prima pausa disponibile dopo l'“infrazione”. Si può supporre, allora, che la presenza di numerose possibili soste offra al musicista la garanzia di un appoggio laddove sentisse l'esigenza di dilatare oltremisura l'estensione della frase musicale. Se Caldara e Pergolesi rappresentano i due poli virtuali della prassi compositiva – l'uno seriale e frammentario, l'altro imprevedibile e dinamico – allora Metastasio riesce a cooperare a distanza con tutti i possibili stili compositivi, guidando l'azione del compositore e assecondandone allo stesso tempo le esigenze. Il librettista, per questa via, riesce anche a perfezionare il testo poetico grazie al dialogo produttivo con la musica: il ricorso massiccio all'espedito pausa-rilancio, la linearità della sintassi e l'impiego frequente delle inarcature



gli permettono di portare a maturazione – come già notava Arteaga – una forma discorsiva incentrata su rapidità, concisione e varietà performativa, in grado di soddisfare tanto i principi estetici del classicismo arcadico quanto le esigenze tecnico-espressive di musicisti e cantanti.

Chiaramente la partitura e il canto possono anche contraddire le attese del poeta. Ma i rischi si riducono grazie alle strategie testuali messe in atto nel recitativo. Ciò è possibile in prima battuta perché Metastasio, convinto della priorità drammaturgica del libretto ma anche della sua incompletezza, si assume l’onere di fondare le basi per un rapporto proficuo con il musicista. A livello di istanze, dunque, la dimensione dell’incontro vince su quella dell’autonomia o dello scontro: il punto d’arrivo ideale è l’organismo complesso del melodramma, la sintesi superiore – e non, banalmente, il compromesso – di poesia e musica. Possiamo dunque fare nostre alcune parole di Stefano Olcese:

La sostanziale divisione e gerarchizzazione delle competenze poetiche e musicali, oltre a testimoniare l’insistenza di una vera e propria comunanza d’intenti drammaturgici coi compositori che lo affiancarono, si riflette nel rapporto che Metastasio instaurò con essi: ammirazione da un lato, volontà di controllo dall’altro.⁶⁷

Tutto questo ci riporta anche al punto di partenza. Ora possiamo dire che i recitativi accompagnati dell’*Attilio Regolo* sfruttano espedienti metrico-sintattici che ricorrono frequentemente nei recitativi metastasiani. Nelle battute di Attilia e di Regolo, semmai, tali strategie saltano all’occhio perché inserite in sequenze estese e/o perché finalizzate anche a un incremento della tensione emotiva. È chiaro che tale condizione può legittimare un trattamento differenziale di quei versi da parte dei musicisti. Tuttavia, di fronte alla prospettiva dell’accompagnamento strumentale la configurazione metrico-sintattica del recitativo rischia di ritorcersi contro le istanze del poeta stesso, le cui scelte stilistiche possono apparire in qualche modo paradossali o controproducenti. L’intervento degli strumenti, infatti, introducendo un fattore espressivo che altera la scansione rapida e regolare del recitativo secco, mette in crisi il sottile gioco delle attese, delle previsioni e della programmazione a distanza. Le sole informazioni metrico-sintattiche non bastano più a guidare il musicista, poiché esse stesse si addicono a molte delle sfumature che gli strumenti sono in grado di offrire: dalla riflessione pacata (quando gli strumenti dilatano le pause del canto) all’impeto passionale ed eroico (quando è rispettata l’economia di tempo). In mancanza di interventi diretti dell’autore, l’esito finale dipende dall’azione del musicista e dalla sua capacità di comprendere a fondo la condizione emotiva dei personaggi. L’accompagnamento, in definitiva, certifica i limiti della composizione in due tempi e dell’equilibrio metastasiano, poiché pone il poeta di fronte a un bivio: accettare l’imprevedibilità del risultato finale o invadere gli spazi di autonomia del compositore con indicazioni programmatiche.



Come noto, questo limite sarà superato dalla riforma di Gluck e Calzabigi, che introdurrà, insieme a un maggior protagonismo dell'orchestra, anche l'idea che il melodramma nasca come progettazione condivisa *ab origine* da un poeta e da un compositore, trasformando il gioco delle attese in una dichiarata complicità. Ma nella lettera ad Hasse e nel trattamento del recitativo da parte di Metastasio si intravedono già le prime avvisaglie, se non proprio i presupposti logici, di questa riforma. Si può cogliere, se non altro, il bisogno di concepire il melodramma nel segno di una vera e propria complementarità tra testo e musica e di una cooperazione virtuale tra le attese del librettista e le esigenze tecniche ed espressive dei compositori.

NOTE

1 Ringrazio Elisabetta Selmi e Amelia Juri per il loro prezioso contributo nella stesura e rilettura di questo lavoro. L'Appendice è pubblicata in fine al volume: 261-270.

2 L'espressione è tratta dalla lettera inviata da Metastasio a Johann Adolf Hasse il 20 ottobre 1749, qui in Metastasio 1954: 431 ss.

3 Metastasio 1954: 431 (vol. III).

4 Per una panoramica dell'approccio critico sul recitativo fino agli anni Novanta del secolo scorso, vd. Maeder, 1993: 88-89. Per quanto riguarda gli studi metrico-stilistici sul recitativo, segnalo in particolare Brizi 1973 e Mengaldo 2003. Parallelamente, si veda Benzi 2005 per le caratteristiche metrico-stilistiche dell'aria metastasiana.

5 Per una panoramica sui rapporti artistici e personali tra Hasse e Metastasio rimando a Mellace 2004.

6 Metastasio 1954: 431 (vol. III).

7 Come osserva Costantino Maeder (2003: 118), «Metastasio non tollera solo questo genere in determinate circostanze dove non nuoce, ma anzi l'accompagnato è parte integrante della sua concezione melodrammatica». Già Freeman (1981) ha mostrato come, nel caso di Caldara, il poeta sia intervenuto per imporre l'accompagnamento dove non era stato previsto dal musicista. (vd. per la questione Maeder 2003, *ibidem*).

8 Metastasio 1954: 434 (vol. III).

9 *Ibidem*.

10 Ivi: 431.

11 Ivi: 432.

12 *Ibidem*.

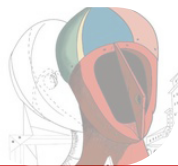
13 Ivi: 435.

14 Sala di Felice 1983: 26

15 Gallarati 1982: 92. Per la questione vd. anche Calzabigi 1994, dove la rapidità e la concisione del recitativo italiano vengono valorizzate anche attraverso il confronto con il teatro francese.

16 La Via 2020: 119.

17 Metastasio 1954: 433 (vol. III).



18 Ho fatto riferimento al manoscritto conservato presso The Leipzig University Library, Biblioteca Albertina (D-LEu), N.I.10319a-b. Il manoscritto, senza indicazione di data, risale al 1750 c.a. ed è stato redatto dal copista Johann George Kremmler.

19 La separazione musicale degli emistichi anche in presenza di sinalefe è possibile già nella pratica di musicisti che seguono un criterio metrico ed è una prassi del tutto naturale quando, nel Cinquecento, si imporrà un criterio semantico-sintattico. Vd. ad esempio *La Via* 2020: 100-103.

20 L’ultima battuta di *Attilia* (atto I, scena II, vv. 103-111) – che non riporto per ragioni di economia – è in questo senso emblematica. A proposito dell’enjambement e della scomposizione del verso, Brizi nota che già nel *Giustino*, dove «prevalgono di gran lunga le unità ritmico-sintattiche interne al verso» grazie all’inarcatura «la concitazione trova una miglior soluzione espressiva nella rottura prosodica e sintattica del verso» (Brizi 1973: 712-713).

21 Per questo argomento rimando a Brizi 1973.

22 Per le edizioni dei libretti ho fatto riferimento a Bellina, Tassarolo 2018.

23 Per le edizioni dei libretti ho fatto riferimento a Bellina, Urbani et al., 2021.

24 Come si deduce dalla schedatura disponibile in Bellina, Tassarolo 2018, prima degli anni Trenta il dato oscilla tra il 60% e il 70%.

25 Su questi dati e su quelli relativi all’espedito pausa-rilancio nelle opere di Zeno si può fare qualche ipotesi. Osservando il trattamento sintattico dei “versi composti”, in VN è facile imbattersi in situazioni in cui uno dei due emistichi ha una funzione di inciso, come nell’esempio riportato in Appendice (Criteri di scansione). L’inarcatura resta quindi sospesa e il discorso presenta un minimo grado di tortuosità di stampo barocco. Può darsi che più tardi Zeno abbia tentato di superare queste soluzioni ricorrendo al verso-frase e a una dizione più lineare. Ma sono solo ipotesi di lavoro che andrebbero verificate con altri studi.

26 Per questo tipo di approccio rimando almeno a Telve 2006, oltre al già citato Brizi 1973.

27 Lettera a Daniele Schiebeler (Vienna, 7 maggio 1766), in *Metastasio* 1954: 538 (vol. IV).

28 Olcese 1988: 452.

29 Sulle caratteristiche metrico-sintattiche del verso sciolto, vd. almeno Soldani 1999 per lo sciolto cinquecentesco, Placella 1969 e Di Ricco 1997 per il dibattito teorico nel Settecento, Zangrandi 2003 e Zanon 2015 per lo sciolto teatrale settecentesco.

30 Sulla questione è fondamentale Algarotti 1963.

31 Vd. Di Ricco 1977: XVIII. Ma cfr. anche Algarotti 1963: 289: «Pochi saranno sempremai, sia che altri prenda a scrivere in verso rimato ovvero in sciolto, i buoni poeti: e una tal varietà viene ad essere comprovata, come ad ognuno può esser manifesto, dalla giornaliera esperienza. Ma a pochissimi è dato, direm noi con eguale verità, di aver tanta lena che basti da salire sulle cime del Parnaso senza l’aiuto del Ruscelli. Il vero paragone di un poeta, asserisce uno accreditatissimo scrittore, pare esser dovessero i versi puri e spogliati dalla maschera della rima».

32 Lettera a Saverio Mattei (Vienna, 16 maggio 1776) in *Metastasio* 1954: 389 (vol. V).

33 *Ibidem*.

34 *Metastasio* 1954: 709 (vol. V).

35 Lettera a Giuseppe Rovatti (Vienna, 18 gennaio 1775). In *Metastasio* 1954: 321 (vol. V).

36 Cfr. *Ibidem*: «Il dottissimo poema in verso sciolto del nostro gran Torquato è già sepolto fra le tenebre dell’oblivione solo perché mancante de’ fisici allettamenti essenziali alla poesia; ed il suo divino Goffredo all’incontro, perché ornato di quella perpetua armonia seduttrice che seconda sempre l’elegante ritmo delle magistrali sue stanze, vive e vivrà finché avrà vita l’idioma italiano e nelle bocche e nella memoria de’ letterati tutti e di tutti gl’idioti».

37 Gallo 2005: 147.



38 Vd. Mengaldo 2003.

39 Gallo 2005: 147

40 *Ibidem.* Anche Francesco Algarotti, ammiratore di Metastasio e sostenitore di un principio di distribuzione complementare tra metri rimati e verso sciolto, si vede costretto a concedere una deroga al melodramma rispetto alla tragedia vera e propria, certificando implicitamente la marginalità del teatro musicale rispetto agli altri generi poetici. Cfr. Algarotti 1963: 288-289: «La naturalezza poi, che esigono grandissima le composizioni teatrali [...] vuole ella altresì che da esse venga esclusa la rima, come noi appunto siamo usati di fare. Se non che nelle Opere non ci si vuol guardare tanto per la sottile: e la rima incastrata a luogo a luogo ne' recitativi e con disinvoltura, come fa quell'ingegno armonico del Metastasio, viene a dare un certo maggior condimento alla musica».

41 Così Zeno in una lettera al Garvasi (27 settembre 1735): «a V.S. Illustrissima scissi più volte che delle mie cose drammatiche io fo presentemente sì poco conto che, anzi che nudrirne compiacimento d'averle scritte, ne ho pentimento e disprezzo». Qui in Gallarati 1982: 95.

42 Gallarati 1982: 94.

43 Ivi: 91.

44 *Ibidem.*

45 Cfr. Gallarati 1982: 95: «Tutte le esigenze di dignità formale e di perfezione drammatica che avevano animato l'azione riformatrice di Zeno vengono soddisfatte con pienezza assoluta e gratificate, in più, di due fondamentali componenti: da una parte la qualità letteraria che sale in Metastasio ai ben noti livelli, dall'altra l'entroterra di un pensiero teorico che supera brillantemente l'antico dualismo tra le esigenze della musica e quella della logica strutturale, tra la «inverosimiglianza» dell'azione cantata e la dignità estetica del dramma».

46 Lettera a Daniele Schiebler (Vienna, 7 maggio 1767), in Metastasio 1954: 538 (vol. IV).

47 Metastasio 1998: 12.

48 *Ibidem.*

49 Lettera a F. J. de Chastellux (Vienna, 29 gennaio 1766) in Metastasio 1954: 438 (vol. IV).

50 Lettera a F. J. de Chastellux (Vienna, 15 luglio 1765) in Metastasio 1954: 398 (vol. IV).

51 Metastasio, nella lettera del 1765, prende posizione rispetto all'Essai sur l'union de la poésie et de la musique (1765) di Chastellux. Cfr. Metastasio 1954: 398 (vol. IV): «Sommamente geloso della parzialità d'un giudice così illuminato, bramerei pure, come poeta, che non dovesse la nostra poesia invidiarne una troppo vantaggiosa porzione alla nostra musica, come potrebbe farmi temere il sentire questa considerata da lei per 'oggetto principale' d'un dramma, ed attribuito il suo avanzamento dall'essersi 'sciolta da' legami dell'altra».

52 Lettera a F. J. de Chastellux (Vienna, 29 gennaio 1766) in Metastasio 1954: 438 (vol. IV).

53 Sulla reale fortuna dei libretti metastasiani nel teatro non cantato vd. Mangini 2004.

54 Lettera a F. J. de Chastellux (Vienna, 15 luglio 1765) in Metastasio 1954: 399 (vol. IV).

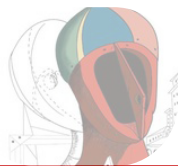
55 Arteaga 1783: 337.

56 *Ibidem.* Per altri giudizi settecenteschi sullo stile metastasiano, vd. Lippmann 2004.

57 In mancanza di cesure sintattiche, infatti, la frase inarcata inizierebbe almeno in attacco di verso. Considerando che nei recitativi analizzati le uscite tronche si trovano solo in cesura, la dimensione minima del verso frase sarà di 11 sillabe.

58 Sono inarcati circa il 43% dei settenari di VN e il 55 % dei settenari di DA.

59 Per lo meno nel teatro musicale del primo Seicento «l'unità sintattica più complessa ha comunque corto respiro, ed è costituita dalla frase-verso: viene delimitata dal componimento dell'arcata melodica che il cadenzare del basso continuo quasi sempre evidenzia». (Fabbri 2007, pp. 11-12). Più tardi, tuttavia, come ricorda sempre Fabbri (2007: 31), il recitativo si libera «dall'impaccio di un troppo frequente cadenzare,



grazie a concatenazioni armoniche meno nette e di non così breve respiro» (Fabbri 2007: 32). In ogni caso, tale esigenza di elasticità dipendeva in primis dal bisogno di seguire la sintassi del testo, sempre più complessa, indipendentemente da rigidi confini metrici. Se la sintassi del testo è già breve e paratattica, è difficile immaginare che il musicista possa risentirne negativamente. Vale sempre, specialmente nel recitativo, il criterio di perspicuità discusso più sopra.

60 Per la partitura di Caldara ho fatto riferimento a: A. Caldara, *L'Olimpiade, partitura*, Roma, facsimile in H. Mayer Brown (ed.), «Italian Opera 1640-1770», 32, New York, 1978. Per la partitura di Pergolesi, invece: *L'Olimpiade, partitura*, Roma, facsimile in H. Mayer Brown, ed., «Italian Opera 1640-1770», 34, New York, 1979.

61 Non avendo competenze per valutare la qualità e il ruolo delle cadenze del recitativo, mi sono limitato ad analizzare le pause introdotte dai musicisti, pur sapendo che esse non rappresentano un criterio sufficiente per definire le figure ritmiche e le frasi musicali. I risultati delle mie osservazioni, però, sembrano in linea con quelli proposti da Costantino Maeder (1993) a pp. 112-117 del suo studio sull'Olimpiade; il confronto con gli esempi proposti dallo studioso, infatti, sembra avvalorare l'associazione tra la pausa e frase musicale del recitativo.

62 Maeder 1993: 113

63 Ho fatto riferimento al manoscritto Mus.Hs.18255 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (A-Wn), n.d. (1718 c.a).

64 Possiamo immaginare che tale condizione sia del tutto normale in un testo destinato alla recitazione o al canto. Inarcature troppo forti, in questo contesto, sarebbero controproducenti sia per gli attori che per gli autori: se il confine di verso venisse marcato, la dizione risulterebbe artificiosa; se invece l'attore rispettasse l'enjambement, guadagnando in naturalezza, verrebbe meno la percezione del metro e della natura autenticamente poetica del dramma.

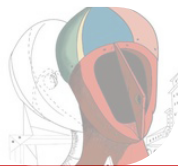
65 Maeder 1993: 155.

66 *Ibidem*.

67 Olcese 1988: 454.

BIBLIOGRAFIA

- Algarotti F. (1963), *Saggio sopra la rima*, in Idem., *Saggi*, Da Pozzo G. (a cura di), Bari, Laterza, pp. 263-290.
- Arteaga E. (1783), *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, per la stamperia di Carlo Trenti all'Insegna di Sant'Antonio, vol. I (3 voll.).
- Benzi E. (2005), *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Brizi B. (1973), *Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di P. Metastasio*, «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», vol. CXXXI (1972-1973), pp. 679-740.
- Calzabigi R. (1994), *Dissertazione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*, in *Scritti teatrali e letterari*, Bellina A. L. (a cura di), Roma, Salerno, vol. I (2 voll.), pp. 22-146.
- Di Ricco A. (1997), *Introduzione*, in Algarotti F., Bettinelli S., Frugoni C.I., *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, Trento, Università degli Studi di Trento, pp. VIII-XL.
- Fabbri P. (2007), *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT.
- Freeman R. (1981), *Opera without Drama*, Ann Arbor, UMI Research Press.



- Gallarati P. (1982), *Zeno e Metastasio tra melodramma e tragedia*, in Sala di Felice E. e Sannia Nowe L. (a cura di), *Metastasio e il melodramma. Atti del seminario di studi (Cagliari, 29-30 ottobre 1982)*, Padova, Liviana, pp. 89-104.
- Gallo V. (2005), *Lineamenti di una teoria del verso tragico tra Sei e Settecento*, in Verdino S. e Lonardi G. (a cura di), *Il verso tragico. Atti del convegno di studi (Verona, 14-15 maggio 2003)*, Padova, Esedra, pp. 123-168.
- La Via S. (2020), *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci.
- Lippmann F. (2004), "Semplicità" e "naturalità" in *Metastasio: a proposito di alcuni giudizi sul suo stile formulati nel secondo Settecento*, in Miggiani M. G. (a cura di), *Il canto di Metastasio. Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999)*, Sala Bolognese, Forni, vol. I (2 voll), pp. 3-25.
- Maeder C. (1993), *Metastasio, l'Olimpiade e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino.
- Mangini G. (2004), *Il Metastasio musicale e altri paradossi*, in Miggiani M. G. (a cura di), *Il canto di Metastasio. Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999)*, Sala Bolognese, Forni, vol. II (2 voll), pp. 597-602.
- Mengaldo P. V., *La rima nei recitativi di Metastasio*, in Idem, *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra, pp. 33-51.
- Mellace R. (2004), *Metastasio e Hasse*, in Idem, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, pp. 261-273.
- Metastasio P. (1998), *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, a cura di E. Selmi, Palermo, Novecento.
- Idem (1954), *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, voll. III, IV, V (5 voll.).
- Olcese S. (1988), *Poesia e musica in Metastasio*, «La rassegna della letteratura italiana», CII, pp. 452-466.
- Placella V. (1969), *Le possibilità espressive dell'endecasillabo sciolto in uno scritto di Scipione Maffei*, «Filologia e letteratura», XV, pp. 144-173.
- Ronga L. (1968), *Introduzione*, in Metastasio P., *Opere*, a cura di M. Fubini, Napoli, Ricciardi.
- Sala di Felice S. (1983), *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli.
- Soldani A. (1999), *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli scolti didascalici del Cinquecento*, «La parola e il testo», III, pp. 279-344.
- Telve S. (2006), *Superficie e profondità nella lingua della naturalità metastasiana*, «La Fenice prima dell'Opera», VIII (2005-2006), pp. 29-51.
- Zangrandi A. (2003), *Metro e sintassi nell'endecasillabo tragico*, «Stilistica e metrica italiana», III, pp. 183-218.
- Zanon (2015), *Stile e metro della Merope di Scipione Maffei*, in Zucchi E. (a cura di), «Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 199-213.

SITI WEB

- Bellina A., Tessarolo L. (2018), *Pietro Metastasio. Drammi per musica*, Università degli studi di Padova, <http://www.progettometastasio.it/public/> (ultimo accesso 13 luglio 2021)
- Bellina A. L Urbani S., De Feo A., Noe A. (a cura di), *Apostolo Zeno. Drammi per musica*, Università degli studi di Padova, <http://www.apostolozeno.it/public/> (ultimo accesso 13 luglio 2021).