



ATTORI, CANTIMBANCO, VOCI DI PIAZZA E VOCI REGINE

*L'attesa del re.*  
*Note per una lettura del Demetrio di Metastasio*

GIOVANNI FERRONI

Università degli Studi di Padova  
Corresponding author e-mail: [giovanni.ferroni@unipd.it](mailto:giovanni.ferroni@unipd.it)

**ABSTRACT**

*Il contributo propone una lettura di Demetrio, il primo dramma scritto da Pietro Metastasio per la corte dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo. A partire dalle testimonianze circa il successo dell'opera al debutto, se ne analizzano la struttura, i temi e i personaggi principali. Si mette così in evidenza l'importanza dell'attesa come oggetto della rappresentazione, come tecnica compositiva e come mezzo per orientare la ricezione del testo da parte del pubblico.*

*The essay offers a close reading of Demetrius, the first play written by Pietro Metastasio for the court of Emperor Charles VI of Habsburg. Starting from the testimonies about the success at the debut, the contribution focuses on the analysis of the structure, the themes and the main characters of the work. The importance of waiting is therefore highlighted, as the object of the play, as a dramaturgical technique, and as a means of guiding the audience's reception of the text.*

**KEYWORDS**

*Metastasio, Melodrama, Waiting, Suspence, Fiction, Emotions*



## 1.

**N**elle pagine iniziali delle sue Osservazioni sul Demetrio Giambattista Moreschi poneva, in termini generali e come se si trattasse di un dilemma ricorrente nelle conversazioni intellettuali, una questione interessante:

Tutti sarebbero avidi di sapere per quai mezzi il Metastasio fino dal cominciare dell'azione, pregio concesso appena talvolta al Racine, tosto affezioni, piaccia, commova, e inviti, se così gli aggrada, a spargere dolcissime lagrime.<sup>1</sup>

Il problema proposto è quello dell'immediato e misterioso legame sentimentale fra i personaggi dei drammi metastasiani e il loro pubblico, il problema cioè, antico e cruciale, della forza della finzione, dell'improvviso instaurarsi della credulità nella mente e nell'animo di chi vede e della stregonesca abilità di chi fa vedere qualcosa che non c'è. A Moreschi – che nella sua trattazione si riferisce sempre al testo letto, non intonato – l'analisi delle prime scene del dramma suggeriva che le cause di un patire vero provocato da un agire fittizio dovessero essere individuate nel veloce coinvolgimento conoscitivo negli eventi: Metastasio, afferma, «subito pone in teatro i principali personaggi in situazione di avere a dichiarare naturalmente quanto è d'uopo, che sappiano gli uditori per intelligenza della favola».<sup>2</sup> A questo aggiungeva il tema e la qualità della rappresentazione drammatica: «è chiarissimo pertanto, che l'arte, colla quale il Metastasio alletta, ed appassiona, non è altra cosa se non se il rappresentare che fa personaggi illustri sforzati ad operare contro le loro passioni anche innocenti, e contro i proprj desiderj, esprimendone il combattimento, ed i sensi, con verità, con energia, con evidenza».<sup>3</sup> Sarebbero quindi i fascinosi «personaggi illustri», còlti nel contrasto interiore degli affetti più teneri e sublimi, la vivida, riconoscibile e seducente pittura poetica e la costruzione rapida e centripeta del dramma gli ingredienti essenziali ad avvincere gli spettatori e a disporli subito verso un rapporto simpatetico coi protagonisti della «favola».

E se questi elementi sono validi in senso generale, la specifica magia del Demetrio pare al Moreschi identificarsi nella particolare curvatura del tema amoroso, l'affetto più «grato» al pubblico, soprattutto femminile, quello che più ne tocca il cuore ed è perciò più frequentemente impiegato dal poeta cesareo:<sup>4</sup> «la bellezza del Demetrio in fatti è in questo singolarmente collocata, e cioè, che Cleonice ed Alceste, i quali si amano ardentemente, sono dal dovere astretti ad abbandonarsi per sempre, e sono pronti ad ubbidire all'obbligo più presto che all'affetto».<sup>5</sup> A determinare tutta la specifica «bellezza del Demetrio», dice il Moreschi, e a riconfermare quindi tutta la capacità rara della poesia di Metastasio di agire sull'animo di chi lo ascolta, è l'amore, primo e unico, ma impossibile: qualcosa di estremamente semplice e, insieme, estremamente comune.

Come si vede l'argomentazione del critico bolognese non è del tutto consequenziale, ma può essere, intanto, presa per buona perché trova qualche conferma nella reazione



dell'aristocratico, selezionatissimo pubblico che domenica 4 novembre 1731 era riunito nel *Großes Hoftheater* di Vienna per assistere alla prima rappresentazione del *Demetrio*, reazione che ci è nota perché, a una settimana dall'evento, in una pagina famosa del suo epistolario, Metastasio descrive il suo trionfale debutto come autore di melodrammi per la corte austriaca:<sup>6</sup>

Non credeva di potervi dar oggi la buona nuova che vi do, tanto era io preparato al contrario. Domenica scorsa andò in scena il mio *Demetrio* con tanta felicità, che mi assicurano i vecchi del paese che non si ricordano di un consenso così universale. Gli ascoltanti piansero alla scena dell'addio: l'augustissimo padrone non fu indifferente: e non ostante il gran rispetto della cesarea padronanza, in molti recitativi il teatro non seppe trattenersi di dar segni della sua approvazione. Quelli che erano miei nemici sono diventati miei apostoli. Non vi posso spiegare la mia sorpresa, perché, essendo questa un'opera tutta delicata e senza quelle pennellate forti che feriscono violentemente, io non isperava che fosse adattata alla nazione. Mi sono ingannato: tutti mostrano d'intenderla, e ne dicono i pezzi per le conversazioni come se fosse scritta in tedesco. Il padrone cominciò dalla fine del primo atto ad assicurarmi del suo cesareo gradimento, e poi lo dimostrò a tutti spiegandosene con quelli co'quali ne ha parlato. La musica è delle più moderne che faccia il Caldara; ma non ha tutta la fortuna appresso il mondo incontentabile: le scene belle. Minelli ha recitato e cantato più del solito, e piace quasi universalmente nella parte d'*Alceste*. Domenichino si è disimpegnato della parte di *Cleonice* con applauso comune. Casati ha fatto risaltare la parte d'*Olinto*, e Borghi sufficientemente quella di *Fenicio*. L'*Holzhauserin* ha cantato e recitato bella: Braun, che è il basso, non ha fatto la metà di quello che faceva nelle prove, nelle quali faceva poco. Ed eccovi tutta la relazione, la quale non iscriverei se non a voi perché altri non mi prendesse per fanfarone.

La «relazione» per l'amica Marianna Benti Bulgarelli è piena di brio e baldanza: Metastasio distribuisce alla compagnia e al maestro di cappella quanto tocca loro delle lodi (e delle critiche) incassate nella serata,<sup>7</sup> ma assegna a se stesso il merito maggiore in un successo che aveva superato le attese. Non la musica, non i cantanti, non le scene (o i neppure nominati balletti), ma la poesia, ascoltata, compresa e apprezzata da un uditorio competente e sensibile;<sup>8</sup> non le arie, ma i recitativi hanno tenuto in sospenso ed emozionato al punto da incrinare la reverenza dovuta a un «padrone [...] così sostenuto in pubblico»<sup>9</sup> e si sono impressi nella memoria cominciando a correre di bocca in bocca nelle «conversazioni». Non si è dovuta attendere la fine dell'opera, ma già alla fine del primo atto, alla prima pausa utile, l'imperatore ha espresso il proprio «gradimento»: segno che gli era accaduto proprio di essere coinvolto fin da subito nella finzione.

Aveva allora ragione Moreschi: era stata la «favola» e la sua conduzione, erano state «verità [...] energia [...] evidenza» con cui il poeta aveva dipinto gli affetti a originare quel veloce, inatteso e inaudito turbamento emotivo nel pubblico della prima. E Moreschi aveva ragione anche sull'argomento: era stata la congiunzione di amore e virtù a conquistare il teatro, il fatto che tutta la «bellezza del *Demetrio*» stesse nell'essere «un'opera tutta delicata», di passioni intense ma non violente, sentite da caratteri nobili ma teneri come quelli degli «ardentemente» innamorati *Cleonice* e *Alceste*. Nulla a che vedere insomma con i drammi



della stagione italiana, con le conclusioni tragiche della Didone abbandonata<sup>10</sup> o del Catone in Utica, con gli intrighi, le atmosfere plumbee dell'Ezio o dell'Artaserse.

Un eccesso di parzialità verso se stesso o un eccesso di brevità, fa però sì che Metastasio ci taccia qualche particolare che può essere integrato con un'altra sua celeberrima lettera, quella del 12 gennaio 1732, di nuovo per la Benti Bulgarelli:<sup>11</sup>

Ho molto pensato per mandarvi un foglio di direzione, toccante il mio Demetrio: ma esaminando l'opera, parmi così poco intricata, che farei torto a voi ed a me se volessi istruirvi. L'unica scena un poco intricata, per la situazione de' personaggi, è quella del porto nell'atto primo [...]. L'altra scena poi non facile a recitare è quella delle sedie nell'atto secondo fra Cleonice ed Alceste: debbono sedere dopo il verso: Io gelo e tremo. - Io mi consolo e spero. Alceste deve alzarsi al verso: So che non m'ami, e lo conosco assai: e Cleonice fa l'istesso al verso: Deh non partir ancor! Tornano entrambi a sedere al verso: Non condannarmi ancor. M'ascolta e siedì. Cleonice comincia a pianger al verso: Va: cediamo al destin; e quando è arrivata alle parole Anima mia, non deve più poter parlare se non che interrotta da pianto, e con questa interruzione ed affanno ha da terminare il recitativo. Alceste s'alza da sedere e s'inginocchia al verso: Perdono, anima bella, oh Dio, perdono! e poi s'alzano entrambi ai versi: Sorgi, parti, s'è vero - Ch'ami la mia virtù. Questo ordine io ho tenuto, ed ho veduto pianger gli orsi. Fate voi.

Non solo la poesia: il successo della cruciale scena dodicesima del secondo atto, la «scena dell'addio», era stato decretato grazie anche a quella sorta di liturgia scenica formata dai movimenti degli attori/cantanti e da uno specifico impiego degli oggetti presenti sul palco. Ma, di nuovo, Metastasio ci tiene a precisare che l'«ordine» è di sua invenzione, che quindi, al momento di concepire la scena, non soltanto ha trasposto gli affetti in parole ma anche nei gesti che devono accompagnarle: un abbinamento inevitabile poiché il compito della actio, così come delle parole (o dei silenzi), è quello di manifestare, di rendere visibili gli affetti invisibili e, in modo ancor più radicale, di dare corpo a una realtà fittizia. In quella scena, le parole nel canto recitativo, l'impiego semanticamente ricco degli oggetti, i movimenti, la gestualità, l'espressione degli attori, tutto insomma è finalizzato a porre l'accento sull'«evidenza». Si dovrà dare ragione, ancora una volta, a Moreschi, poiché è proprio la capacità di rendere presente ciò di cui si parla a far «spargere dolcissime lagrime» agli «ascoltanti».

«Orsi», anzi, li chiama Metastasio, riferendosi a una parte forse meno sensibile del teatro, se non forse ai «nemici» da convertire in «apostoli». <sup>12</sup> C'è dell'ironia, certo, da parte del neo-poeta cesareo nei confronti del suo pubblico, colto e internazionale, capace di intendere tanto bene la lingua e di gustare la raffinatezza poetico-sentimentale di Demetrio da recitarne «i pezzi nelle conversazioni». Il problema della diversa qualità dell'uditorio in rapporto a quella del dramma era però stato ben presente a Metastasio che, come si ricorderà, fin dall'inizio «era preparato al contrario», cioè al fiasco, né sa «spiegare» all'amica la sua «sorpresa, perché, essendo questa un'opera tutta delicata [...] non isperava che fosse adattata alla nazione». Con Demetrio quindi egli sapeva di offrire qualcosa di diverso, di nuovo, persino di azzardato rispetto al tradizionale melodramma italiano a



cui i tedeschi erano stati abituati e al palato non proprio finissimo di cui la natura pareva averli dotati. Eppure è proprio pensando a questo pubblico che un autore tanto attento al contesto comunicativo e alle circostanze sociali sceglie di evitare «quelle pennellate forti che feriscono violentemente» e che gli avrebbero garantito un sicuro successo, di distaccarsi dalla drammaturgia di Zeno e in parte anche da quella che egli stesso ha fin lì sperimentato. Proprio qui sta il punto: perché correre il rischio, al debutto, di proporre un testo tutto contrario al supposto gusto o alla presumibile capacità di comprensione della corte viennese? Metastasio, certo, dichiarando i propri timori e la propria sorpresa, enfatizza le circostanze del proprio successo e celebra il trionfo di una sottilissima capacità di seduzione, un trionfo certificato dalle lacrime – inequivocabile segno esteriore di un'interna commozione, il non plus ultra per un drammaturgo. Ma perché scegliere di giocare le proprie carte così – così pericolosamente, se le condizioni date sono davvero, in parte almeno, quali le descrive? E una volta fatta quella scelta: quali mezzi impiega per vincere la sfida a cui si è volontariamente esposto? Cosa gli consente di strappare le lacrime al suo pubblico? E quindi, tornando alla questione di partenza, quella posta da Moreschi: da cosa si origina l'immediata connessione simpatetica fra lettore/uditore e personaggi nei drammi di Metastasio e, in particolare, nel Demetrio e in virtù di quale congegno drammatico è possibile che si produca il paradosso di un effetto emotivo nel cosiddetto 'mondo reale' a partire da una causa esterna ad esso, irreale, inesistente?

Le risposte offerte da Moreschi alla sua domanda (velocità, delicatezza di affetti, violenza del loro scontro, forza visiva dello stile), per quanto in parte corroborate dalla cronaca e dal «foglio di direzione» di Metastasio, risultano indicative ma non sufficienti a spiegare come l'effetto del dramma sia il frutto di un artificio accuratamente preparato per orientare la risposta emotiva del pubblico, di come cioè la ricezione sia il frutto della «manipolazioni delle passioni»<sup>13</sup>. Che questa infatti sia la realtà dei drammi metastasiani è cosa nota, ma converrà ricordare almeno due lettere significative per il nostro discorso. In quella del 22 luglio 1747<sup>14</sup> Metastasio invitava il collega Giovanni Claudio Pasquini, che gli aveva sottoposto la sua *La generosa spartana*, a «meglio stabilire i principii di que' moti» che voleva fossero provati dal pubblico e lo ammoniva:

Se non rinviamo da bel principio l'animo dell'uditore dalla naturale sua tranquillità, non si rende egli mai più abile a seguirarci; anzi diviene sempre più torbido e disvogliato sino alla nausea di quelle bellezze medesime che l'avrebbero, anzi che pur l'hanno altre volte dolcemente solleticato e sedotto.

Notazioni di tecnica drammaturgica, cursorie, ma relevantissime per noi, che chiariscono bene come i giochi con il pubblico debbano essere fatti subito, «da bel principio» e che quindi, come poi avrebbe scritto Moreschi, è davvero proprio lì, nel «cominciare dell'azione» che Metastasio doveva e voleva conquistare il proprio pubblico sottraendolo alla «naturale sua tranquillità», alla sua necessaria stasi iniziale. È interessante notare come l'uditorio sia figurato come una materia passiva, posta in uno stato di sazietà e quiete emotiva, sulla



quale il drammaturgo deve agire in modo da farlo alzare dalla sedia, per così dire, da farlo mettere in moto e, legandolo con lacci invisibili, farsi «seguitare». Immagini queste riprese, chiarite e arricchite nella succinta ma raffinata analisi del rapporto fra strutture drammatico-narrative e psicologia della lettura affidata alla lettera a Ranieri Calzabigi del 30 dicembre 1747. Al livornese che, a sua volta, gli aveva inviato in lettura la sua *Olimpia*,<sup>15</sup> Metastasio risponde con molte lodi, ma anche rilevando che nella festa teatrale la

condotta è semplice e naturale, ma forse più del bisogno. Quell'ordinato e quasi cronologico racconto de' fatti d'Alessandro, comeché vivamente colorito, potrebbe addossarle l'antica taccia di Lucano [...] ma non è questo il peggior effetto che può temersi da cotesta soverchia naturalezza, o sia omissione d'artificio. Quando destramente non si propone alcun oggetto principale che stimoli, che sospenda, che determini la curiosità dello spettatore, non teme questi, non ispera, non desidera cosa alcuna; sempre è dissipata e vagante e non mai riunita la sua attenzione, onde facilmente si stanca siccome per l'ordinario avviene a chiunque inoltrato in incognito viaggio non sa né quando né dove possa sperar di fermarsi. [...] Pur se vuol ella sensibilmente convincersi che contesta soverchia semplicità sia poco atta ad ispirar la necessaria inquieta sospensione, finga per un momento di terminare alla ventura il suo dramma in qualunque parte d'esso, e osservi che dovunque le sarà occorso di terminarlo lascerà sempre i lettori indifferentemente tranquilli.

Il percorso dalla «naturale [...] tranquillità» alla «necessaria inquieta sospensione» deve passare attraverso l'uscita dalla troppa «naturalezza» e la rinuncia alla «soverchia semplicità». Il tema – come segnalano il riferimento all'«antica taccia di Lucano», la differenza fra *ordo naturalis* e *artificialis* della narrazione e la tradizionale similitudine fra lettore e viaggiatore – è classico. Naturale, ma con gli opportuni correttivi, verosimile ma senza integralismi, la scrittura drammatica necessita di qualche grado di finzione, anche per convenienza letteraria e sociale;<sup>16</sup> in modo analogo il «racconto» non può fare a meno di una struttura artificiosa in virtù della quale l'autore, perturbando l'ordine «cronologico» e logico degli avvenimenti, operi una selezione nel suo soggetto, privilegi «destramente», fra i molti possibili, un aspetto, un personaggio, un punto di vista, un affetto e se ne serva per solleticare e sedurre «lo spettatore». Da questo punto di vista l'«oggetto principale», ciò che sta alla base di una tendenziale unità di azione, non è una *fisima* da aristotelici ortodossi, ma un mezzo che, al pari delle unità di tempo e luogo, permette di rendere più serrata ed efficace la rappresentazione, ovvero di convogliare l'emotività del pubblico, vincolandola a un «oggetto». Per non disperdere il patrimonio prezioso e sfuggente dell'«attenzione», è quindi necessario concentrare la superficiale e confusa disponibilità conoscitiva ed affettiva dello spettatore, la sua «curiosità». Adescata, sottratta alla sua quiete e catturata, questa deve essere poi proiettata in avanti e protratta nel tempo. Il legame affettivo costruito con l'«oggetto principale» dovrà quindi essere stimolato coi «moti» fondamentali dell'anima: timore, speranza, desiderio, con passioni cioè che, come si noterà, sono tutte rivolte al futuro, rivolte per via immaginativa verso ciò che deve ancora accadere. Ne risulta così enfatizzata, anche per effetto della controprova proposta a Calzabigi sull'*Olimpia*, l'importanza



strutturale e quindi psicologica di ciò che Metastasio, legato in questo alla terminologia classica e rinascimentale, definisce «inquieta sospensione»<sup>17</sup> e che oggi chiameremmo, con l'anglismo corrente, *suspence*: insomma, con lo «stato mentale che deriva dall'attesa circa lo svolgimento o l'esito di un'azione» in cui «è coinvolto un personaggio positivo».<sup>18</sup>

Se quindi per Metastasio è proprio l'attesa la risposta emotiva legata alla felice «condotta» di un dramma, alla costruzione che non pecchi per «omissione d'artificio», si può ipotizzare con un qualche fondamento che il 'segreto' di Demetrio, ciò attorno a cui rifletteva Moreschi, sia proprio la particolare abilità con cui è in effetti impiegato e valorizzato, a tutti i livelli del dramma, l'elemento della sospensione, la forza fondamentale che, per il tramite di un racconto, vincola, sul piano conoscitivo ed emotivo, ogni pubblico a colui che gli parla. Come si vedrà infatti Metastasio si serve di questa strategia drammatico-narrativa, dei rispettivi mezzi retorici, della sua stessa messa in scena e della rappresentazione dei suoi effetti per produrre e controllare l'emozione corrispondente e mantenere, così, sempre teso e sospeso l'animo del suo uditorio. Talché, insomma, si potrebbe dire, prendendo un po' provocatoriamente in prestito un'affermazione di Forster a proposito di Shahrazad, che in quel 4 novembre 1731 Metastasio avesse successo anche con gli «orsi» solo «perché seppe maneggiare l'arma del suspense: l'unico strumento letterario che abbia un qualche effetto su tiranni e selvaggi».<sup>19</sup>

Con l'avvertenza però che l'effetto di sospensione ricercato da Metastasio non è semplicemente quello che gioca con l'istinto primitivo e quasi brutale, di «pretendere di sapere che cosa succederà poi»,<sup>20</sup> ma piuttosto una sensazione di controllata incertezza, una sollecitazione della curiosità cui però è dato di sapere «quando» e «dove possa sperar di fermarsi», una sensazione che quindi è costruita per durare anche oltre il termine della prima rappresentazione, quando la sorpresa e l'attesa saranno già state bruciate nel passaggio dell'ignoto a noto, quando non ci sarà più nessun 'poi' da attendere e da conoscere.<sup>21</sup>

## 2.

Se è quindi nell'attesa, nella sospensione che sta il trucco, si deve allora osservare che la strategia di Metastasio è messa in atto già prima dell'inizio del dramma. Ne ritroviamo infatti tutte le tracce nell'Argomento in cui la vicenda è distesa in bell'ordine e che è utile rileggere per intero:<sup>22</sup>

Demetrio Sotere, re di Siria, scacciato dal proprio regno dall'usurpatore Alessandro Bala, morì esule fra i Cretensi che soli gli rimasero amici nell'avversa fortuna. Prima però della sua fuga consegnò bambino il picciolo Demetrio, suo figlio, a Fenicio, il più fedele fra' suoi vassalli, perché lo conservasse all'opportunità della vendetta. Crebbe ignoto a sé stesso il principe reale sotto il finto nome d'Alceste un tempo fra le selve, dove la prudenza di Fenicio il nascose alle ricerche del suddetto Alessandro, e poi in Seleucia appresso all'istesso Fenicio che fece destramente comparire generosità di genio il debito della sua fede. Divenne in breve il creduto Alceste l'ammirazione del regno, talché fu sollevato a gradi considerabili nella milizia dal suo nemico Alessandro ed ardentemente amato



da Cleonice, figlia del medesimo, principessa degna di padre più generoso. Quando parve tempo all'attentissimo Fenicio, cominciò a tentar l'animo de' vassalli, facendo destramente spargere nel popolo che il giovane Demetrio viveva sconosciuto. A questa fama, che dilatossi in un momento, i Cretensi si dichiararono difensori del legittimo principe; ed Alessandro, per estinguer l'incendio prima che fosse maggiore, tentò debellarli ma fu da loro vinto ed ucciso. In questa pugna ritrovossi Alceste per necessità del suo grado militare né per qualche tempo si ebbe in Seleucia più notizia di lui; onde la morte d'Alessandro, tanto desiderata da Fenicio, avvenne in tempo non opportuno a' suoi disegni, sì perché Alceste non era in Seleucia, come perché conobbe in tale occasione che l'ambizione de' grandi, de' quali ciascuno aspirava alla corona, avrebbe fatto passar per impostore il legittimo erede. Perciò, sospirandone il ritorno e sollecitando occultamente il soccorso de' Cretensi, sospese la pubblicazione del suo segreto. Intanto si convenne fra i pretensori che la principessa Cleonice, già riconosciuta per regina, eleggesse fra loro uno sposo. Questa differì lungamente la scelta sotto vari pretesti, per attender la venuta d'Alceste, il quale opportunamente ritorna quando l'afflitta regina era sul punto di eleggere. Quindi per vari accidenti scopertosi in Alceste il vero Demetrio, ricupera la corona paterna.

A causa dell'evidente sproporzione fra il racconto di ciò che è avvenuto nel passato e di quanto deve accadere sulla scena – ampio e minuzioso il primo, brevissimo e sommario il secondo –, l'Argomento si rivela essere quasi esclusivamente un antefatto.<sup>23</sup> Il lettore, che sa tutto quel che c'è da sapere sugli eventi che precedono il dramma ma nulla dei «vari accidenti» che lo costituiscono, è quindi lasciato in stato d'attesa. La sola informazione che gli è data su quanto deve accadere è, appunto, la garanzia circa l'esito felice della catastrofe: scelta cruciale da parte di Metastasio, che, certamente, come ha scritto De Van, «*déplace la curiosité du spectateur de la question 'que va-t-il se passer?' vers la question 'comment va se produire ce qui doit arriver?'*»,<sup>24</sup> ma che non elimina affatto la sospensione o la sorpresa né distoglie il pubblico dal suo orientamento verso il futuro.

Lo squilibrio fra le due parti e funzioni dell'Argomento è innanzi tutto determinata dal vistoso ampliamento dell'arco temporale: i cinque anni che, secondo le fonti, intercorrono fra la caduta di Demetrio Sotere e la restaurazione ad opera del figlio Demetrio Nicanore, diventano circa trenta nel racconto di Metastasio.<sup>25</sup> Questa estensione e lo squilibrio che ne deriva enfatizzano quindi il ruolo della dimensione temporale del racconto, elemento decisivo per ogni narrazione a struttura sospesa.<sup>26</sup> Ciò lascia presagire – e di fatto anticipa – la maniera radicalmente diversa con cui Metastasio gestisce il rapporto fra tempo della storia e tempo del racconto nell'antefatto e nel dramma. Nella prosa infatti il rapporto è a tutto vantaggio del primo – molti fatti e molti anni sono raccolti in poche righe – mentre nei versi sarà a tutto a vantaggio del secondo – la canonica e interminabile giornata comprende solo «accidenti», termine tecnico che indica episodi non essenziali né necessariamente vincolati all'azione principale.<sup>27</sup> Ciò implica una sostanziale differenza di ritmo narrativo: tanto è serrato nell'antefatto che concentra e comprime tempo e fatti rivolti a uno scopo, tanto sarà disteso nel dramma che diluisce le circostanze per cui si giunge alla conclusione in un tempo molto più breve ma percepito come più esteso di quello dell'Argomento.



La diversità di ritmo produce anche una diversità nella costruzione dell'attesa nell'animo del pubblico chiamato a considerare, come si diceva, non la successione di 'cosa' ma lo sviluppo del 'come'.

L'attesa, come uso e percezione di un intervallo di tempo, è però presente anche all'interno del dramma, ne rappresenta anzi uno dei temi fondamentali sin dalle sue premesse. Non è inutile ripercorrere velocemente l'Argomento ponendo attenzione a questo aspetto. La morte in esilio del detronizzato Demetrio Sotere segna tanto il destino del figlioletto, serbato «all'opportunità della vendetta» postuma, quanto l'inizio di un'attesa decennale e carica d'odio per Fenicio, vassallo «fedele», «prudente», «destro», «attentissimo» ma fallibile. Il «tempo» da lui finalmente scelto per preparare il ritorno del legittimo re sobillando i cretesi non è infatti quello adatto e, ancor di più, sfugge al suo controllo: la diffusione troppo rapida della notizia, la reazione troppo pronta dei cretesi e la troppo immediata controffensiva di Alessandro Bala producono la sconfitta e la «morte tanto desiderata» dell'usurpatore ma fanno sì che la vendetta si compia «in tempo non opportuno». Le ambizioni regali dei pretendenti di Cleonice, nemici naturali di un erede legittimo, impongono a Fenicio di affrettare l'arrivo del contingente cretese ma anche di prolungare l'attesa, di «sospendere» la rivelazione «del suo segreto» finché il disperso Alceste non sia tornato. L'attesa del suo ritorno impegna anche Cleonice che, innamorata e «afflitta», rimanda «la scelta» dello sposo sollecitata dai suoi pretendenti. Ed è all'esaurirsi di quest'attesa, quando la principessa è «sul punto di eleggere», che Alceste ricompare, «opportunamente».

Come si vede, non si contrappongono soltanto i 'buoni' ai 'cattivi', i lealisti agli usurpatori, ma anche e soprattutto, sul piano narrativo, due ritmi opposti ed alterni: un 'largo', il tempo lento e lungo del ripristino del diritto, della legittimità regale e del compimento dell'amore, e un 'presto', il tempo veloce e breve che accompagna invece il tumultuoso succedersi degli avvenimenti politico-militari e delle violente passioni che li muovono. Vi sono quindi personaggi che attendono, che costruiscono, abitano ed estendono lo spazio dell'attesa (Demetrio Sotere, Fenicio, Cleonice), e personaggi che hanno o sono costretti ad avere obiettivi a breve termine e intendono perciò ridurre o annullare quello spazio (Alessandro Bala, i cretesi, i grandi di Siria, lo stesso Fenicio).

In questa alternanza ritmica il congiungimento di antefatto e azione – marcato, sul finire dell'Argomento, dal passaggio dal passato remoto al presente – è fissato da Metastasio «quando l'afflitta regina era sul punto di eleggere» cioè nel momento, particolarissimo, ossimorico, in cui la quiete si affretta, in cui cioè il tempo dell'attesa di per sé statico, durativo, precipita verso la sua conclusione puntuale. O meglio: sembra precipitare, poiché poi, appunto, il dramma inizia, Alceste torna e i «vari accidenti» che intervengono, nel condurre la vicenda al suo esito felice, non fanno altro che rallentarne la corsa e costruire ed estendere l'attesa del pubblico. Metastasio colloca quindi l'azione del Demetrio nell'ultimo momento disponibile di una lunga attesa, nell'estremo residuo di speranza, in un «tempo interstiziale»<sup>28</sup> che egli trasforma, con esatto artificio, nel prolungamento di ventiquattro ore della dilazione che Cleonice ha artificiosamente protratto per due mesi.<sup>29</sup> L'azione è



quindi incuneata nel tempo morto dell'attesa e tutto il dramma è insomma l'ultimo, breve-lungo interludio prima dell'avvento della felicità, della verità e della giustizia.

Violenze, battaglie e morti, simulazioni, speranze inconfessate, avidità di potere precedono invece l'ingresso in scena. Le nefandezze impassibilmente raccolte nell'Argomento dovrebbero gravare sull'azione e influenzarla, dovrebbero cioè dar luogo a un dramma d'argomento politico-dinastico così come politico-dinastica è la catastrofe indicata da Metastasio: «scopertosi in Alceste il vero Demetrio, ricupera la corona paterna». Tuttavia si ricorderà che il Demetrio è presentato e percepito, tutto al contrario, come un testo principalmente d'amore: «un'opera tutta delicata», dice Metastasio, che fa «piangere gli orsi», la cui bellezza, aggiungerà Moreschi, sta tutta nel fatto che «Cleonice ed Alceste [...] si amano ardentemente» e che «sono dal dovere astretti ad abbandonarsi per sempre». Se Demetrio può corrispondere a simili definizioni è perché lo sbilanciamento tematico dell'Argomento – moltissimo spazio alla politica, pochissimo all'amore – si ripresenterà, ma a parti invertite, nel corpo del dramma. L'«oggetto principale», il riconoscimento di Demetrio in Alceste, non ne rappresenta infatti che il punto di arrivo mentre la sua durata è tutta occupata dai «vari accidenti», da episodi secondari, amorosi, cui è assegnata però una chiara preminenza narrativa. È un punto questo su cui torneremo fra poco, ma dev'essere sottolineato come un'analisi 'aristotelica', «scientifica»<sup>30</sup> del testo, che cioè individui il nucleo dell'azione a partire dalla catastrofe, risulti formalmente esatta ma debba fare i conti col paradosso di negare importanza a ciò che invece nell'opera è prevalente.<sup>31</sup>

### 3.

L'analisi dell'Argomento è quindi utile per accertare il fatto che la sua sproporzione funzionale, le sue asimmetrie narrative e tematiche sono concepite per depistare il lettore del libretto di scena o dell'opera a stampa, per creare false attese che saranno poi smentite, quindi per provocare, già nel semplice passaggio dall'antefatto all'azione, una sorpresa. Il rapporto fra paratesto e testo è insomma impostato sulla contrapposizione, sul ribaltamento speculare, sul chiasmo. È allora evidente come la torsione a cui Metastasio sottopone la vicenda descritta nell'Argomento, e da lui adattata per servire da fondamento del dramma, sia del tutto innaturale, sia cioè il prodotto di quell'artificio che non dev'essere omesso e che consente al poeta di evidenziare nel racconto tradizionale e costruire a partire da esso un aspetto, «un punto di vista»<sup>32</sup> attrattivo e interessante. Per questo il passaggio tematico e d'atmosfera fra l'Argomento e il dramma è così significativo perché, appunto, mette in luce l'aspetto prescelto e lo fa nel punto forse più delicato dell'opera, quello in cui o si guadagna o si perde l'attenzione del pubblico.

Come di frequente accade, le prime scene riprendono la conclusione dell'Argomento.<sup>33</sup> Demetrio comincia quindi con Cleonice «afflitta» e forzata alla scelta di uno sposo. Tutto il primo 'quadro'<sup>34</sup> (I, 1-6) sceneggia questo momento con un'intensificazione progressiva della tensione drammatica tramite la rappresentazione, per accumulo di personaggi in



scena, della crescente pressione sulla regina, della crescente attesa della sua scelta, del suo progressivo indebolirsi e del venir meno delle sue capacità dilatorie. Questo accade soprattutto nella prima parte (I, 1-3) conclusa dall'aria e dall'uscita di Cleonice anche se il culmine della tensione sarà raggiunto quando, nella prima scena del secondo 'quadro' (I, 7), le risorse della regina paiono del tutto esaurite e l'attesa sembra davvero terminare, quando cioè Cleonice sta per pronunciare le parole che ne segnerebbero il destino («Udite. Io sceglierò...», v. 345) ma è fermata dall'annuncio del ritorno di Alceste (I, 8) che, facendo eco all'Argomento, potrà ben dire a se stesso, «ritornai / opportuno alla scelta» (vv. 409-410).

L'oggetto proposto «da bel principio» all'attenzione simpatetica del lettore/spettatore è la figura di una regina orgogliosa, ma passiva, indebolita al punto da ricevere Olinto (I, 1), uno dei propri vassalli, mentre «siede appoggiata al tavolino»,<sup>35</sup> capace sì di affermare e difendere l'autorità del proprio ruolo (vv. 7-16) ma non di rintuzzare le accuse di «lagnarsi a torto» (è il ritornello di Olinto ai vv. 18, 26, 76) della Siria che la pungola e di aver differito la scelta con «mendicati pretesti» (v. 46), di spregiare la «tanta cura» (v. 67) con cui il popolo si è parato a festa per accogliere, in quel giorno prefisso, il nuovo re. Cleonice è capace di rifiutare con sdegno le profferte amorose di Olinto e d'imporgli il silenzio (vv. 90-104), ma poco di plausibile sa opporre al realismo di Barsene (I, 2) che nega fondatezza alla sua mestizia («Qual arte è questa / di tormentar se stessa / ove non sono figurando sventure», vv. 120-122) e che, all'affermazione della speranza nel ritorno di Alceste, snocciola interessate, ma concrete, sensatissime e in parte profetiche, obiezioni (vv. 146, 151-162):

BARSENE

Come sperar ch'ei torni? [...]  
[...] O di catene è cinto  
o sommerso è fra l'onde o in guerra estinto.

CLEONICE

No, mel predice il core, Alceste vive,  
Alceste tornerà.

BARSENE

Quando ritorni  
più infelice sarai. Se a lui ti doni,  
di cento oltraggi il merto; e, se l'escludi,  
presente al duro caso  
uccidi Alceste; onde il di lui ritorno  
t'esporebbe al cimento  
d'esser crudele ad uno o ingiusta a cento.

CLEONICE

Ritorni e a lui vicina  
qualche via troverò...



Speranza e capacità di proiettarsi per via immaginativa nel futuro di mondi alternativi segnano fin d'ora – preparando lo splendido episodio di III, 3 – il carattere di Cleonice, ma nulla può quando Mitrane (I, 3), ripetendo l'avviso di Barsene (I, 2, vv. 111-114), la richiama alla realtà presente, al «periglio» della «lunga tolleranza» del popolo che ora «degenera in tumulto» (vv. 163-165), alla conseguente necessità di presentarsi alla folla. Cleonice s'arrende ed esce di scena senza aver scelto, pronunciando parole («Io vado / dove vuole il destino, dove la dura / necessità mi porta, / così senza consiglio e senza scorta», vv. 170-173) che esprimono tutta la scissione fra un'anima ferma nella sua irresolutezza e un corpo-involucro – la «presenza» (v. 165) richiesta da Mitrane – che agisce macchinalmente, si alza e si muove a fatica portando lo «stanco [...] core» (v. 176) al «luogo magnifico» in cui sarà ambientato il secondo 'quadro' (I, 8-11).

Ciò che insomma lo spettatore vede e ascolta nelle prime tre scene di Demetrio è una regina affranta e in parte dimentica del proprio status non perché la situazione sia straordinaria o particolarmente spiacevole, come appunto ha sottolineato Barsene, o perché ella sia tutta coinvolta in un cruciale passaggio politico-dinastico, ma perché è innamorata e costretta a una scelta che, in ogni caso, la porterà a mancare a se stessa quindi a un fallimento certo. Questo è dunque il personaggio-esca che attrae il pubblico dentro la vicenda, che deve sorprenderlo e coinvolgerlo, come aveva scritto Moreschi, «fino dal cominciare dell'azione». Cleonice è infatti un personaggio che rappresenta anche un punto di vista particolare sulla vicenda, che enfatizza ciò che meno sembrerebbe doversi adattare alle circostanze: i sentimenti, il cuore. «È figurato / forse» ribatte Cleonice a Barsene, riassumendo tutto ciò che pensa di una scelta di governo, «il dover che mi costringe a farmi / serva fino alla morte a chi non amo?» (vv. 122-124). L'enfasi sull'interiorità è accresciuto dallo spazio chiuso in cui le scene 1-3 si svolgono:<sup>36</sup> il «gabinetto illuminato» e la sedia sono il luogo, il dentro, a cui giungono da fuori per sollecitarla, inquietarla, svegliarla, in tre successive ondate, Olinto, Barsene, Mitrane; fuori sta il tumultuante popolo di Siria la cui presenza è solo riferita ma la cui realtà è non di meno opprimente. Per quanto l'esteriorità può rivelare dell'interiorità, scegliere per Cleonice significherebbe innanzitutto uscire dalla propria stanza interiore, dai «tanti pensieri / di regno e d'amore» (vv. 174-175), dalle proprie fantasticherie e prendere contatto – un contatto limitato, come abbiamo visto – con la realtà esterna. Il volto che di Cleonice si mostra non è – vale la pena ribadirlo – un elemento ovvio perché l'accentuazione di questo o quel tratto del suo carattere comporta una variazione nel modello di regalità rappresentato. All'inizio del dramma Cleonice doveva apparire alla corte viennese sorprendentemente poco adeguata al proprio ruolo: per l'irresolutezza certo ma anche, e forse più, per lo scarso governo esercitato sul proprio corpo. Alzarsi in piedi, come moto di sdegno improvviso, per respingere la dichiarazione d'amore di Olinto (I, 1); alzarsi di nuovo – costringendo tutti gli altri ad alzarsi – nell'empito di gioia e sollievo che segue l'annuncio del ritorno di Alceste (I, 8) sono gesti inconsulti, inappropriati che giustificano l'autocensura con cui Cleonice, tornando a sedersi, commenta il secondo caso: «Io quasi mi scordai d'esser regina» (v. 352). Errori però scusabili, quelli di Cleonice, che



non le alienano il favore del pubblico poiché è donna e donna virtuosamente innamorata. Porre all'inizio della rappresentazione il personaggio di Cleonice consente però non soltanto di indirizzare l'attenzione sulle passioni e sul loro contrasto, ma di dar subito corpo alle due forze narrative che già si opponevano nell'Argomento, i due diversi ritmi con cui viene percepito e vissuto lo stesso tempo. Fin dalla prima scena Cleonice è mostrata seduta e in attesa, impegnata nel tentativo di protrarre l'attesa, disposta a impegnare la propria autorità regale per ottenere «solo un momento», «di pochi istanti ancora [...] l'indugio» (vv. 6 e 28-29); appena sola (I, 2), l'oggetto della sua attesa si rivela: «Alceste, amato Alceste, / dove sei? Non m'ascolti? Invan ti chiamo? T'attendo invan» (vv. 105-107); al saluto dell'amante finalmente tornato (I, 8) risponderà rievocando il passato tormento: «Oh quanto, Alceste, oh quanto / atteso giungi e sospirato e pianto» (vv. 367-368). Al polo opposto dell'attesa, sofferta ma, paradossalmente, per quanto possibile protratta, l'impazienza di coloro che sono costretti ad attendere: Olinto, in rappresentanza dei grandi del regno, il popolo di Siria e, indirettamente, Barsene e Mitrane, suoi messaggeri. È sufficiente concentrarsi su Olinto: il suo ruolo di antagonista, di intralcio all'amore di Cleonice e Alceste, si manifesta anche nell'insofferenza per le lungaggini, nella fretta che continuamente si riflette nelle sue parole. La Siria, ricorda il giovane pretendente alla regina che ha promesso di scegliere uno sposo e un re, «estinto appena / il tuo gran genitor, t'innalza al trono; [...] tempo concede / al maturo consiglio; affretta invano, / invan brama il momento / già promesso da te per suo conforto»; oggi «impaziente e lieto / tutto il regno raccolto / previene il dì» ma tutto è inutile perché la regina «attesa invano / dall'aurora al meriggio, / dal meriggio alla sera e dalla sera / a questa notte / già gran parte trascorsa, ancor non viene»; e quando poi ella finalmente si presenta al popolo, Olinto l'accoglie cambiando modalità di pressione, ma solo per intensificarla: «dal tuo labbro, o regina, il suo monarca / la Siria tutta impaziente attende. / Risolvi. Ognuno il gran momento affretta / con silenzio modesto» con parole che, sfruttando la duplicità del segno, senza variarne l'intensità (I, 1 e 7, vv. 19- 20, 21-25, 47-49, 68-72, 308-311).

Si potrebbe proseguire seguendo il percorso di Olinto che, nel tentativo di affrettare l'uscita di scena di Alceste (cfr. almeno II, 7 e III, 1), ne provocherà il definitivo riconoscimento (III, ultima), ma è più importante soffermarsi ancora un poco su Cleonice in quanto personaggio d'attesa. La sua fisionomia infatti, per analogia di condizione e circostanze – regina che aspetta il ritorno dell'amato, alla cui mano aspirano vari pretendenti –, è ricalcata infatti su quella di Penelope «archetipo di ogni attesa amorosa».<sup>37</sup> Anche il rimprovero di Olinto circa i «mendicati pretesti» aiuta a stringere il rapporto fra le due figure, evidenziandone somiglianze e diversità. Entrambe sono infatti occupate ad allontanare la scelta di un nuovo amante/sposo per consentire a colui che è atteso di ritornare e, come Penelope, anche Cleonice è immobile nella sua condizione di amante «non considerandosi mai vedova».<sup>38</sup> Certo, la sua attesa è molto più breve e, significativamente, meno operosa ed efficace: Cleonice non tesse, disfa e ritesse alcuna tela, non mette all'opera l'ingegno ma cerca scuse, ulteriore indizio di un carattere poco propenso all'attività e tutto preso



invece dalle vivide immagini create nella propria fantasia. Se «aspettare è [...] raccontare a sé stessi un epilogo immaginario, è autonarrazione per tenere in vita la speranza»,<sup>39</sup> ecco che il predominio delle fantasticherie nella mente di Cleonice, a partire dall'indimostrabile ma ferma convinzione che Alceste viva e che tornerà, serve a soffocare ogni altro possibile racconto, le rendono inconcepibili altri amori, altre possibilità esistenziali:

CLEONICE

E se tornando Alceste  
mi trovasse ad altro sposo in braccio,  
che sarebbe di lui?  
Che sarebbe di me? Tremo in pensarlo.  
Qual pentimento avrei  
dell'incostanza mia! Qual egli avrebbe  
intollerabil pena  
di trovarmi infedele!  
Le sue giuste querele,  
le smanie sue, le gelosie, gli affanni,  
ogni pensier sepolto,  
tutto il suo cor gli leggerei nel volto.<sup>40</sup>

Non con azioni, ma di questi «pensieri [...] d'amore», fatti adesso affiorare dalla provocazione di Barsene (I, 2), Cleonice ha riempito e riempie la propria attesa. Il suo carattere nobile e tenero, orgoglioso e *rêveur*, proposto all'inizio del dramma per «rimovere l'animo dell'uditore dalla naturale sua tranquillità» diviene centrale, segnando di sé il racconto di cui è parte. Cleonice è non soltanto il personaggio-esca, ma quello attorno cui tutto ruota, o più esattamente, tutto sembra ruotare: la scelta che le è imposta sembra darle il potere di incoronare qualcuno e, poiché da quella scelta sembra debbano dipendere le sorti della Siria, essa pare essere il centro del dramma. Tanto più che Cleonice rimarrà sul «punto di eleggere», dilazione dopo dilazione, accidente dopo accidente, fin quando prima Olinto e poi Alceste comunicheranno a Fenicio che la regina ha scelto e ha scelto lui (III, 7-8). Cleonice è l'attesa di una scelta e per questo l'attesa sta al centro di Demetrio: proprio perché vive nell'attesa, il solo potere che, suo malgrado, Cleonice esercita, è quello di far attendere, di tenere in sospenso i suoi pretendenti, la Siria, Alceste stesso (III, 4), Fenicio (III, 6) e, con costoro, il teatro. Per questo, e non soltanto perché l'amore è un argomento più toccante e seducente del potere, più adatto alle dame di corte, Metastasio sceglie Cleonice e il suo specialissimo punto di vista per determinare, dall'inizio, la struttura del dramma. Cleonice svolge infatti una funzione narrativa e drammatica fondamentale poiché è in lei che si concretizza la «necessaria inquieta sospensione», che si rivela la costruzione artificiosa, tutta fondata sull'attesa, di Demetrio e la manipolazione dell'animo del pubblico da parte del poeta. Cleonice è la forma scenica di ciò che si vuole suscitare negli spettatori: il vincolo simpatetico che il suo personaggio deve creare ne fa anche l'oggetto con cui chi vede o legge deve identificarsi cosicché Cleonice è lo specchio del suo pubblico, ne rappresenta, in certo modo, l'animo.<sup>41</sup>



## 4.

Ma, poiché Alceste ritorna e Alceste è Demetrio, cioè il sovrano legittimo, il ruolo di Cleonice e il suo potere di scelta sono infondati e vane sono tutte le sue ambascie. Ciò significa che la contrapposizione fra i «pensieri d'amore e di regno» è fittizia, che quella che De Van giudicava un «admirable exemple de 'gara generosa'»<sup>42</sup> è inutile, che le aspirazioni di Olinto e dei grandi sono prive di giusto fondamento, che l'attesa tumultuosa della Siria non è indirizzata al suo vero oggetto. Tutta la grande macchina politico-emotiva su cui Demetrio è costruito, tutta la tensione che rappresenta e che suscita non è altro insomma che il frutto di un errore, di un sogno. La consistenza, per così dire, di ciò che è rappresentato è quindi in un rapporto di stretta analogia con le condizioni della rappresentazione: è illusorio ciò che si svolge nel Demetrio così come è illusorio e illusionistico lo spazio, la durata in cui si svolge, un pertugio temporale che, come abbiamo visto, è ricavato ed esteso in modo del tutto artificioso. Il tempo morto dell'attesa è così la cornice esteriore e lo spazio della rappresentazione, il tempo esteriore e quello interiore in cui scorre tutta la vita – immaginazioni, speranze, timori – dei personaggi, la vana ma reale successione di affetti di cui è formato il dramma.

La centralità narrativa e simbolica di Cleonice rivela quindi come il nesso fra attesa/sospensione e illusione sia fortissimo. In Demetrio l'attesa è infatti l'oggetto, lo spazio temporale, la condizione emotiva primaria della finzione sulla scena; è, al tempo stesso, l'effetto psicologico che è provocato, fuori dalla scena, dall'«artificio» cioè dalla tecnica drammatico-narrativa con cui quella finzione è stata concepita, prima della scena. Ora questi piani distinti sono interdipendenti, come ho cercato di mostrare, ma ciò che mi sembra più interessante circa questo nesso, anche per comprendere appieno come è utilizzata la sospensione, è che l'illusorietà dell'attesa non è nascosta da Metastasio, ma esibita, al punto che egli dà allo spettatore tutti gli strumenti per disattivare il congegno drammatico-narrativo che altera la sua quiete. Ho già accennato a questo aspetto, ma vorrei mostrarne il funzionamento nel testo.

La figura fondamentale in questo caso è quella di Fenicio e la scena importante è la quinta del primo atto. La sua funzione è quella di completare, a beneficio dello spettatore, il racconto dell'antefatto. Da Mitrane Fenicio apprende che Cleonice «s'incammina alla scelta» (v. 202), che gli indugi della regina e la sua attesa di Alceste termineranno a momenti. Poiché il tempo stringe, Fenicio, che ha bisogno di alleati, si arrischia a svelare all'amico il «grande arcano» (v. 204) che Alceste è Demetrio, chiedendogli consiglio e aiuto. A questo punto il pubblico, anche se non avesse letto l'Argomento, sa quel che serve «per l'intelligenza della favola» e, soprattutto, condivide con Fenicio e Mitrane un punto di vista privilegiato sull'insieme della vicenda. Come per i due personaggi, così per il pubblico infatti l'azione principale, il riconoscimento dell'erede di Siria in Alceste, si è già svolta. Dal 'cosa', come detto, il problema si sposta fin da subito al 'come'.



Qui sta l'importanza di Fenicio: a causa del suo ruolo di tutore di Alceste e di (quasi) unico depositario della verità egli agisce come regista occulto del dramma, sta cioè a lui disporre le cose in modo che l'esito della vicenda sia positivo. La situazione di partenza, come sappiamo, è molto difficile perché, alla notizia che l'erede di Demetrio Sotere vive, i cretesi si sono rivoltati, ma in Siria invece

FENICIO

[...] Ambiziosi i grandi  
niegan fede alla fama, onde bisogna  
soccorso esterno a stabilirlo [i.e. Alceste] in soglio.  
Da' Cretensi l'attendo  
ma invano giungerà. Lontano è Alceste;  
non so s'ei viva; e Cleonice intanto  
elegge un re.

MITRANE

Ma Cleonice elegga;  
sempre, quando ritorni e che 'l soccorso  
abbia di Creta, Alceste  
vendicar si potrà.

FENICIO

Questo non era,  
Mitrane il mio pensiero. Sperai che un giorno,  
fatto consorte a Cleonice, Alceste  
ricuperasse il regno  
senza toglierlo a lei. L'eccelsa donna  
degnà è di possederlo. A tale oggetto  
alimentai l'affetto  
nel cor d'entrambi. E se il destin... Ma perdo  
l'ore in querele. Io di mie cure, amico,  
ti chiamo a parte. Avrem dell'opra il frutto,  
sol che tempo s'acquisti. Andiam. Si cerchi  
d'interrompere la scelta. Al caso estremo  
s'avventuri il segreto. In faccia al mondo  
tu mi seconda; e, se coll'armi è d'uopo,  
tu coll'arme m'assisti.<sup>43</sup>

La situazione è difficile e incerta. Fenicio, anche lui, è in attesa: di sapere se Alceste è vivo, se possa tornare e, soprattutto, dell'arrivo delle forze cretesi, un evento questo che sarà annunciato solo nella scena sesta del terzo atto<sup>44</sup> e che determina costantemente l'agire di Fenicio. L'attesa del «soccorso esterno» costituisce quindi l'effettiva cornice del dramma, l'evento-limite che ne segna il termine.



La situazione di Fenicio è però resa ancor più complicata dal piano che ha autonomamente concepito e che spera di mettere in atto. Nulla infatti gli impone di dipendere da Cleonice, cioè di creare una connessione fra la scelta di uno sposo da parte di una regina usurpatrice e il ristabilimento della legittimità dinastica: come sostiene Mitrane, Alceste «sempre [...] vendicar si potrà». Questo, ovviamente, lo sa anche Fenicio tanto più che la vendetta fa parte delle sue regole di ingaggio: al momento della fuga Demetrio Sotere gli aveva affidato il figlioletto in fasce dicendogli: «Conserva il caro pegno / al genitore, alla vendetta, al regno» (vv. 225-226, in perfetta corrispondenza con l'Argomento). Fenicio è un vassallo fedele, ma la sua replica, «Questo non era, / Mitrane, mio pensiero», per quanto sfumata, non significa altro che egli ha deciso semplicemente di disobbedire all'ordine o, meglio, di interpretare il proprio ruolo di king maker in modo creativo. Il mezzo spedito e semplice della vendetta è così sostituito da una via molto più elegante, difficile e artificiosa per raggiungere l'obiettivo indicato dal defunto re: far in modo che Alceste «recuperi il regno / senza toglierlo a» Cleonice. La scelta di Fenicio, si badi, non ha una vera giustificazione, fatte salve le qualità personali della «eccelsa donna», e dev'essere stata fatta molto tempo prima, quando Alceste era «divenuto l'ammirazione del regno», Cleonice se ne era innamorata e Fenicio aveva conseguentemente deciso di «alimentare l'affetto / nel cor d'entrambi». Per opera quindi e quasi per un capriccio di Fenicio quella che doveva essere soltanto una dura ma semplice storia di potere e di vendetta diviene anche una vicenda d'amore. Amore diviene allora un instrumentum regni e i ripetuti interventi di Fenicio per proteggere la coppia dei due amanti da ostacoli esterni – Olinto (I, 8; III, 1) e Barsene (II, 13-14) – e difficoltà interne – la minacciata separazione (II, 6; III, 1-2) – non hanno altro fine che veder compiersi il matrimonio e con esso instaurarsi una nuova, pacifica legittimità regale. L'indipendenza con cui Fenicio agisce, la sua abilità, al netto di alcuni errori, nell'orientare la vicenda secondo un proprio disegno, il fatto che egli sia il solo ad averne uno complessivo e che lo porti avanti agendo in modo nascosto, fanno del suo personaggio, come funzione narrativa, una sorta di controfigura dell'autore. La 'destrezza' – si ricordino l'Argomento e la lettera a Calzabigi – inoltre li accomuna e lo scopo di posporre con ogni artificio la «publicazione del [...] segreto», di estendere la durata dell'attesa e quindi del dramma. «Sol che tempo s'acquisti» è il motto d'entrambi e se per l'uno si tratta di esercitare una continua azione dilatoria che si oppone a quella acceleratrice degli altri personaggi 'antagonisti' e non (Olinto, Barsene, Mitrane, il popolo), per l'altro significa aggiungere episodio a episodio, farci assistere a scene che sembrano importanti, decisive, ma che invece non lo sono affatto. Ora, tutto questo è, come dicevo, messo sotto gli occhi del pubblico al quale viene esplicitamente detto non solo il 'cosa' ma anche che il 'come' è un puro artificio. Gli spettatori sanno benissimo che le scelte di non procedere alla vendetta, di attendere i cretesi, di non rivelare il segreto sono arbitrarie, che l'attesa è una possibilità ma non l'unica, che le ansie e i progetti di (quasi) tutti i personaggi dipendono dall'ignoranza di un dettaglio fondamentale che potrebbe essere rivelato in qualsiasi momento e che quindi partecipare emotivamente alla vicenda di Cleonice e Alceste è piuttosto assurdo. Il trucco c'è, insomma,



è ben visibile ma funziona lo stesso: gli «orsi» piangono, la «cesarea padronanza» è ignorata, l'«augustissimo padrone» è commosso. Il gioco di prestigio sta allora, ancor prima del 'cosa' e del 'come', nel rendere impercettibili i cambi di tono, di progetto, di narrazione, nel rendere accettabili le fratture, naturali le scelte deliberate, plausibili gli inganni. L'abilità di Metastasio, quella decantata da Moreschi, mi sembra che stia non tanto nel coinvolgere il suo pubblico, ma piuttosto nel farlo entrare come se niente fosse nello spazio della finzione che, come detto, in Demetrio è lo spazio dell'attesa.

## 5.

La figura di Fenicio tiene ancorato il dramma alla sua radice politico-dinastica, al passato violento che lo precede, in parte correggendo il punto di vista privilegiato, femminile, amoroso, che è artatamente posto al centro del dramma. Fenicio stesso serba infatti alcune scorie del mondo dell'Argomento:<sup>45</sup> lui, che davvero ha per tanto tempo meditato la vendetta e desiderato la morte di Alessandro Bala, sa di doversi far perdonare la doppiezza con cui ha lungamente agito e, appena dopo aver rivelato a Cleonice che Alceste è il re, confessa (III, 12):

FENICIO  
 So ch'è delitto  
 la cura ch'io mostrai d'un tuo nemico;  
 ma un nemico sì caro,  
 ma il rifiuto d'un trono  
 facciano la mia scusa e 'l mio perdono.<sup>46</sup>

Fenicio è, fra le altre cose, un intrigante – il fatto che agisca a fin di bene e per i 'buoni' non fa grande differenza. La sua spregiudicatezza non solo pratica ma anche teorica è compendiata dalla battuta, non priva di opportunismo, con cui difende Cleonice dall'irruenza di Olinto (I, 7) che vorrebbe spingerla a fare la sua scelta: «chi siede in trono / leggi non soffre» (vv. 336-337) dice al figlio. Un'affermazione che sarà sostanzialmente ripresa da Cleonice (I, 8) la quale, sdegnata dal rifiuto di Olinto di giurare obbedienza al nuovo re chiunque egli sia, rimette la decisione al «gran consiglio» ponendo un'alternativa: «O senza legge alcuna / sceglier mi lasci o soffre / che da quel soglio, ove richiesta ascisi, / volontaria discenda» (vv. 460-464).<sup>47</sup> «Eccelsa donna», Cleonice, ma la sua interpretazione del ruolo di sovrana, ribadita anche dall'aria di sdegno che conclude la scena («Se libera non sono / se ho da servir nel trono, / non curo di regnar / l'impero io sdegno» ecc.), è senza dubbio capricciosa e tirannica, à la Didone – metastasiana, ovviamente.

I personaggi di Fenicio e Cleonice con le loro imperfezioni accrescono il risalto dell'immacolata figura di Alceste. Questi infatti non soltanto è preservato da ogni rapporto con la vendetta del padre – preparata da Fenicio ma compiuta, contro la sua volontà, dai cretesi –, ma ha rischiato la propria vita per la salvezza del suo nemico. Generosità che



potrebbe apparire casuale, ma che si ritrova immutata nel rapporto con Olinto del quale tollera le intemperanze e gli insulti (I, 8; I, 10), non riconosce l'evidente simulazione nella sua imparzialità e amicizia (II, 1-2; III,4), perdona le offese (III, ultima). Rispettoso verso Fenicio quando lo crede padre (III, 1), riconoscente alla sua fedeltà quando lo trova suddito (III, ultima). Fedele senza incrinature a Cleonice (I, 14) amata d'amore perfetto (II, 12) ma, umanamente, non senza di gelosia (III, 3-4), egli si trova certo sgomento di fronte alla necessità di doverla abbandonare, ma il combattimento fra amore e dovere non produce in lui, diversamente da quanto accade in Cleonice, alcuna irresolutezza. Anzi, a questo proposito, dev'essere sottolineato che la seconda scena d'addio (III, 3) è solo apparentemente una ripetizione della prima (II, 12). Sulla spiaggia, mentre Alceste sta per dare le vele ai venti abbandonando Seleucia, i due giovani eludono il modello virgiliano che sembrano riproporre: Cleonice, che raggiunge l'amante per partire con lui favoleggiando una felicità arcadica fuori dalla storia, è richiamata alla ragione e al dovere da Alceste che senza esitare le addita la gloria che le è dovuta e le sue conseguenze. Così se nel secondo atto era lasciato e istruito da una regina in lacrime, nel terzo è lui ad abbandonare la donna che ama ricordandole cosa significhi e cosa implichi la sovranità. Del resto, pur ignaro del suo vero stato, Alceste è ben consapevole del proprio valore e della propria virtù ed è anzi pronto a farli valere contro i diritti di sangue (I, 8).

La sua posizione potrebbe sembrare sovversiva, ma il presupposto ideologico che sta alla base del suo carattere impedisce una simile conseguenza: la perfezione di Alceste è tale che, finché il riconoscimento non avviene, il suo unico demerito è quello di non chiamarsi Demetrio – il calembour è alluso da Metastasio al v. 622 (I, 13). Alceste sembra un re ed agisce come un re perché Alceste è il re. In lui i tratti distintivi del carattere indicano chi è: *significante* e *significato* sono legati da un rapporto necessario cosicché il segno indica esattamente ciò che rappresenta e viceversa. Perciò la massima nobiltà d'animo e massima nobiltà di natali si implicano scambievolmente. Per astratto che possa parere, il tema è presente in modo esplicito nel dramma. Così Mitrane, da solo, commenta la confidenza di Fenicio (I, 6):

MITRANE

Non poteva un Alceste  
nascere fra le capanne. Il suo sembiante,  
ogni moto, ogni accento  
palesava abbastanza il cor gentile  
negli atti ancor del portamento umile.

Alma grande e nata al regno  
fra le selve ancor tramanda  
qualche raggio, qualche segno  
dell'oppressa maestà.<sup>48</sup>



Eccetera. Lo stesso diranno Olinto (I, 11), Fenicio (III, 8, vv. 1552-1554), Cleonice (III, 12, vv. 1633-1635) e, attraverso il biglietto che certificherà l'identità di Alceste, persino il padre, Demetrio Sotere: «Se ad altro segno / ravvisar nol poteste, / Fenicio l'educò nel finto Alceste» (III, ultima, vv. 1700-1702). È l'ultima conferma, ma legittimazione regale non abbisognava di ulteriori elementi di riconoscimento: la non arbitrarietà del segno è garanzia di verità e di giustizia, la virtù è segno, quindi presupposto e fondamento, del potere.

## 6.

La natura del segno, il rapporto di analogia che lo lega alla cosa significata, permette anche di chiarire la questione, lasciata in sospeso, del perché Metastasio abbia affrontato il debutto viennese con un rischioso dramma «tutto delicato».

Dall'analisi condotta potrebbe sembrare che i temi del potere e dell'amore siano alternativi l'uno all'altro, che si spartiscano antefatto e dramma, azione principale ed episodi, che determinino e distinguano i personaggi, che il loro contrasto sia l'argomento dell'opera. Se però così fosse la loro concordia, suggellata dal matrimonio finale, sarebbe un evento fortunato e un po' casuale, la conclusione posticcia di un testo fondato su una dicotomia e l'aver privilegiato nelle prime scene il personaggio di Cleonice e il tema amoroso sarebbe, in fin dei conti, niente più della comune astuzia di un consumato librettista che 'aggancia' il pubblico toccando la sua più immediata emotività. Ora, è vero che i due protagonisti sono personaggi eroici, che da loro il mondo deve apprendere la difficile lezione su «come in un core / si possano accoppiar gloria ed amore» (così Fenicio nei versi conclusivi), ma è anche vero che l'amore precede, in senso narrativo, logico e gerarchico, la corona (così Alceste nella sua bella dichiarazione/definizione d'amore a Cleonice in II, 12, vv. 1042-1049) e che Fenicio lega a bella posta l'ascesa regale di Demetrio junior e gli sponsali con la principessa usurpatrice.

I due temi in realtà non sono mai separati, ma diversamente accentuati. Ne è un eloquente esempio l'inizio dell'opera. In primo piano, lo sappiamo, c'è Cleonice «afflitta», in attesa che l'immaginato ritorno avvenga. In primo piano l'amore, quindi; ma, recita la didascalia, ella è seduta in un «gabinetto illuminato, con una sedia e un tavolino da un lato con sopra scettro e corona».<sup>49</sup> Nel suo minimalismo, Metastasio indica ciò che conta: anche i segni del potere sono in attesa di qualcuno che ne prenda possesso. L'attesa del potere è così proposta nel mutismo eloquente dei simboli e collocata in secondo piano. Si realizza così, con questa distribuzione spaziale dei temi, inversa rispetto al luogo occupato nella gerarchia narrativa, il passaggio dall'Argomento all'azione, il ribaltamento fra amore (oggetto degli episodi) e regalità («oggetto principale»). Una volta passata la soglia della finzione, il pubblico del Demetrio è quindi sottoposto a un costante inganno ottico che gli fa percepire come preminenti e più importanti i problemi sentimentali, secondari invece quelli politici. La loro compresenza, l'unità bipartita del segno scenico, indica però che il rapporto fra i due



ambiti non è di accostamento, ma piuttosto, come suggerisce l'iniziale ribaltamento di piani, di analogia fra primo piano e sfondo, con amore a fare da comparante e il regno a fare da comparato. L'attesa dell'amato è simile a – e, in definitiva, è – quella del re: amore è analogo alla gloria, amore somiglia all'impero, quindi chi è degno dell'uno è degno dell'altro e non potrebbe essere diversamente poiché, come abbiamo visto, il rapporto fra i due termini è necessario. Quando Fenicio, dicendo che amore e regno sono legati, afferma che «l'eccelsa donna [i.e. Cleonice] / degna è di possederlo [i.e. il trono]» intende appunto dire questo. La possibilità di tale rapporto e la formulazione di quella catena di analogie è consentita e giustificata dal fatto che la bellezza, ciò che genera l'amore, è segno di virtù ovvero di ciò che genera il vero potere e rende degni dell'impero.

Questa struttura logico-semantica che connette virtù, bellezza e sovranità, per quanto così tradizionale da risultare persino ovvia, non è impiegata da Metastasio in modo irriflesso. Nella già citata lettera a Calzabigi del 30 dicembre 1747, egli, rilevando lo scarso impiego di similitudini da parte del livornese, precisa che esse invece «sono [...] gli stromenti più atti a render amene e sensibili le idee più severe e astratte; han fatto sempre una gran parte finora della sacra e della profana eloquenza, e di nessuna dovremmo più diletтары». <sup>50</sup> La similitudine, spiega Metastasio, ha un'intrinseca capacità edonistica ed educativa, serve a insegnare diletтando, a insegnare qualcosa facendo finta di parlare d'altro, a parlare di qualcosa di astratto, serio e invisibile per mezzo di qualcosa di concreto, gradevole e tangibile: di dovere, per esempio, parlando d'amore, di magnanimità mostrando affetti e tenerezze. Perciò tutto quanto c'è in Demetrio d'episodico, di non necessario allo scioglimento della favola – e quindi la quasi totalità del dramma – trova una sua ragion d'essere nell'analogia con quanto manifesta.

A margine di ciò, uscendo dal testo e considerando più nell'insieme l'evento di cui era parte, vale la pena osservare che l'intera azione è coinvolta in un rapporto analogico. La notevole Licenza che conclude il dramma rompe, come al solito, la finzione rivolgendosi direttamente al dedicatario, Carlo VI. Egli, così «sostenuto in pubblico», potrebbe voler imporre il silenzio all'applauso universale che lo celebra nel suo onomastico, ma anche volendo è impossibile: « non è il labbro solo / interprete del cor. Qual atto illustre / di virtù sovrumana, offrir potranno / le scene imitatrici / che non richiami ogni sguardo / a ravvisarne in te l'esempio espresso? ». <sup>51</sup> Dunque questo dramma, qualunque dramma che mostri un esempio di virtù, per quanto eroica, non può che rinviare, che somigliare a colui che di essa – e quindi della regalità – è l'idea incarnata.

## 7.

Per dare corpo ai concetti astratti di giustizia, di nobiltà, di legittimità etica del potere, Metastasio scelse di rappresentare un dramma «tutto delicato» e privo di 'intrico', <sup>52</sup> concentrando quindi tutta l'attenzione su una coppia d'amanti, sull'apparente contrasto, che è poi una similitudine, fra amore e gloria. Era una scelta quindi che puntava a coinvolgere



il pubblico attraverso l'essenzialità tematica, strutturale ed emotiva, rinunciando a colpi di scena, allo stupore,<sup>53</sup> riducendo la drammaturgia del teatro per musica ai suoi elementi fondamentali. D'altro canto, proprio perché la favola del Demetrio è elementare e quasi del tutto priva di peripezie, era necessario ricavare da quella povertà di eventi una sospensione per poter interessare e turbare il pubblico. Di qui, come abbiamo visto, l'importanza dell'attesa al cui proposito aggiungo, riepilogando, un'ultima riflessione.

Spesso – è accaduto anche in queste pagine – quando si parla della struttura dei drammi metastasiani, si impiegano termini quali 'meccanismo', 'congegno' o simili, termini cioè che dipingono l'autore come una specie di orologiaio e che accentuano la necessità, l'interdipendenza degli elementi che costituiscono la favola, artificiosa perché la scaltrezza drammaturgica si applica all'esatta concatenazione delle cause e delle conseguenze, avviluppando i fatti in un nodo insolubile il cui naturale ma sorprendente scioglimento trasforma in piacere la tensione via via accumulatasi. Nulla di tutto questo consente di descrivere e d'intendere Demetrio. Nel suo svolgersi infatti e nel modo con cui costruisce e orienta la risposta emotiva del pubblico esso è molto più simile a un gioco di destrezza, come, per esempio, allo spettacolo di un funambolo provvisto di rete di salvataggio. Le regole e gli elementi fisici che compongono l'esercizio danno luogo a una struttura semantica e narrativa semplice e potente: la corda tesa fra due punti diviene, non appena il piede la preme ed essa si flette cigolando, un percorso rischioso con termini fissati ed evidenti, già noti; al tempo stesso, essa diviene il mezzo attraverso cui creare tensione, suscitare attesa nell'animo di chi osserva e la rappresentazione di quella tensione e attesa, la loro reificazione. Occhi e interesse sono catturati dall'immagine della passione che si intende provocare. La lentezza dell'incedere del funambolo, le altre eventuali dimostrazioni di abilità, sono funzionali a estendere il tempo dell'attesa, a variare la prova, ad aumentare il livello di pericolo per ovviare alla ripetitività dell'esercizio e all'inevitabile ridursi del rischio con l'abbreviarsi della durata spazio-temporale del percorso. La rete per contro ci informa che il rischio resta tutto all'interno del gioco senza avere effetti di realtà, ma non diminuisce affatto né l'abilità dell'acrobata né la possibilità d'apprezzarla, né l'alterazione emotiva in chi lo osserva, anzi, creando una zona psicologica di sicurezza analoga a quella fisica – separazione e distanza dal luogo del pericolo –, mette il pubblico nella più classica delle posizioni per trarre piacere dalla vista delle difficoltà o dei patimenti altrui.

Similmente, in Demetrio Metastasio crea attesa rappresentando l'attesa e, garantendo che ciò che finge avrà buon esito, permette al suo pubblico di partecipare agli affanni dei due innamorati ma senza eccessi, in sicurezza; d'altra parte, riducendo l'interesse per la conclusione della vicenda, pone l'accento sul percorso, sull'arte che consente di compierlo, sull'abilità dell'artefice che ha evocato la «fallace [...] scena» che «trattiene, [...] rallegra, [...] rapisce»,<sup>54</sup> che per qualche ora ha tenuto tutti sospesi.



## NOTE

1 Moreschi 1785: 111.

2 Ibidem. Su questa particolare abilità di Metastasio nel mettere al corrente lo spettatore dell'antefatto concordava anche De Brosses: «Je ne sais comme diable il vient à bout de manier sa protase de tesle manière que, presque sans aucun récit, le spectateur se trouve au fait de presque tout ce qu'il doit savoir pour l'intelligence de la pièce» (cito da De Van 1998: 5)

3 Ivi: 114.

4 Il predominio, considerato stucchevole, dell'amore nei drammi metastasiani è un luogo comune della critica. Con giudizio schematico, che qui si vorrebbe contribuire a riequilibrare, scriveva p. es. Petrocchi 1985: 61 che senza l'amore «sarebbe venuta a cadere qualsiasi ragione per cui Metastasio si ponesse al lavoro attorno a un dramma purchessia, e il pubblico settecentesco avrebbe lasciato il teatro [...] con la bocca asciutta».

5 Moreschi 1785: 110.

6 Metastasio 1952: 58-59 (10 novembre 1731).

7 Particolarmente significative quelle rivolte a Caldara (1670-1736), di cui Metastasio, difendendolo, rileva sottilmente la sorpassata concezione musicale («la più moderna» delle musiche di un vecchio compositore, il suo meglio, non basta a chi non abbia, come invece Metastasio, la filosofica virtù di contentarsene). Illustra con persuasiva chiarezza la distanza, estetica e generazionale, fra i due Mellace 2020: 54-59 (sui gusti di Metastasio sui maestri di cappella in rapporto alla loro capacità di intonare la poesia vd. anche Pirrotta 1987, Gialdroni-Ziino 2001 e De Van 2008). Diverso trattamento però Metastasio aveva riservato a Francesco Gasparini (1661-1727): a lui infatti aveva dedicato, nel 1719, il sonetto *Gli armonici principj, onde liete* (Metastasio 2009: 194 e 562-564) in cui la lode della capacità del compositore di valersi dell'arte per «calmare ed eccitare» (v. 7) le passioni testimonia l'apprezzamento per un compositore colto, di stile certo diverso rispetto a Vinci. La lode di Metastasio era forse dovuta a circostanze personali – avrebbe dovuto sposare Rosalia, la figlia del maestro –, ma mi pare non sia lontana dal giudizio di Quantz che, a Roma, dove si trovava dall'11 luglio 1724 presso il conte di Lagnasco, era stato allievo di Gasparini e aveva potuto apprezzarne scienza e sensibilità: «nicht nur [Gasparini] ein gelehrter Contrapunctist, sondern auch zugleich ein angenehmer und klarer Operncomponist seiner Zeiten war. [...] Ich hatte zu gleicher Zeit [1725] das Vergnügen, eine neue Ausarbeitung meines Meisters aufführen zu hören. Es war eine Serenata, welche der Cardinal Polignac, bey Gelegenheit der Vermählung des itzigen Königs von Frankreich [Luigi XV sposò nell'agosto-settembre Maria Leszczynska], in seinem Palaste aufführen ließ. Diese Musik war so lebhaft und gefällig, daß man das hohe Alter ihres Verfassers gar nicht darinn bemerken konte» (Quantz 1754: 224; trascivo senza ammodernamenti dall'esemplare digitalizzato della Österreichische Nationalbibliothek, segnatura S.A.72.F.38). Si ricorderà che, successivamente, proprio a Metastasio, in collaborazione con Vinci, Melchior Polignac affiderà la composizione della festa teatrale con cui solennizzare l'attesissima nascita dell'erede al trono di Francia (è *La contesa de' numi* su cui vd. Beniscelli 2018: 174-181 e Tatti 2016).

8 La relazione di Metastasio è quindi in controtendenza rispetto alla consapevolezza che egli maturerà di lì a poco circa l'impossibilità di far apprezzare la poesia italiana in quanto tale e priva del supporto della musica. Cfr. l'accenno in proposito nella lettera a Giuseppe Bonechi del 3 settembre 1753 e quello più circostanziato nella responsiva a Daniele Florio del 13 febbraio 1760 «da' primi anni che mi trapiantai in questo terreno fui convinto che la nostra poesia non vi alligna se non se quanto la musica la condisce o la rappresentazione l'interpreta; onde tutte le immagini pellegrine, le scelte espressioni, l'eleganza dell'elocuzione, l'incanto dell'interna armonia de' nostri versi e qualunque lirica bellezza è qui comunemente sconosciuta, e per conseguenza non apprezzata se non che su la fede de' giudici stranieri»



(Metastasio 1954: 131). Questa testimonianza trovano sostanziale conferma, oltre che precisazioni, almeno per quanto riguarda la Germania, in Meier 2002.

9 Metastasio 1952: 64, lettera a Marianna Benti Bulgarelli del 23 febbraio 1732 col veloce resoconto del successo dell'ultima rappresentazione in corte di Issipile e le memorabili pubbliche congratulazioni dell'imperatore, questa volta però al termine dello spettacolo. Su questo dramma vd. lo studio di Ferri-Benedetti 2015.

10 Ma, per le analogie di Demetrio con la Didone, vd. Beniscelli 2000: 60-61.

11 Metastasio 1952: 60-61.

12 Se il riferimento di Metastasio a dei «nemici» apre un interessante squarcio sul suo inserimento all'interno dell'ambiente della corte austriaca, non del tutto benevolo verso il nuovo poeta italiano nonostante l'accoglienza dell'imperatore (cfr. Metastasio 1952: 29, pp. 50-51 del 25 luglio 1730; le altre lettere superstiti di quel ristretto giro di tempo tacciono su possibili contrasti, ma vd. *ivi*, 58, pp. 88-89, del 18 luglio 1733 a Marianna Benti Bulgarelli), quello agli «orsi» allude forse alle varie forme di insensibilità e torpore spirituale a cui predispone il gelido clima austriaco e di cui, ben presto, anche il poeta dirà di risentire («vi sono delle bestie che vanno in slitta la notte», *ivi*, 31, p. 53, del 27 gennaio 1731, alla stessa; «quanto già in Italia provava nemico il calore, altrettanto in Germania esperimento nocivo il freddo: tanto fa variar la natura la variazione del clima. Io non lo sento sono in questo [...]. Conosco che la tardità di quest'aria si comunica agli spiriti e ne scema la soverchia prontezza», 54, pp. 83-84, del 6 giugno 1733 alla stessa; vd. anche *ivi*, 83, pp. 114-115, del 19 luglio 1734 a un cavaliere e 88, pp. 119-120, dell'8 gennaio 1735, a Giuseppe Peroni; su temi tangenti a questi vd. Lavezzi 2020).

13 Calabrese 2016: 17.

14 Metastasio 1952: 312.

15 *Ivi*: 331-332.

16 Su questo punto cfr. quanto Metastasio gli accenni circa «le leggi a cui [...] debba esser sottoposta l'imitazione della natura» occasionate dal giudizio sulla Favola pastorale di Pasquini (*ivi*: 333-334, lettera del 27 gennaio 1748).

17 Traduce così la *suspensio animi* per la cui storia nella riflessione latina vd. Cave 1990 (in particolare le pp. 212-214 sull'Arte poetica di Vida).

18 Calabrese 2016: 7.

19 Forster 1968: 35.

20 *Ibidem*.

21 Non condivido del tutto le affermazioni con cui Abignente 2014: 27 lega, in un rapporto di necessità naturale, «efficacia» e «godimento di qualsiasi narrazione a una dinamica di attesa, di tensione, di suspense» poiché essa è attiva solo finché c'è qualcosa di nuovo da narrare quindi fin tanto che dura la prima fruizione del testo, la sola ad avere un esclusivo «andamento diacronico» e a poter sperimentare il passaggio dall'ignoto al noto. Il potere attrattivo del racconto permane invece anche in presenza di testi già conosciuti e di cui si può avere una sorta di visione sinottica (in questo senso da ricalibrare mi sembra anche il confronto, troppo schematico, con le opere d'arte figurativa per le quali pure esiste una fruizione legata al tempo: *ibidem*).

22 Metastasio 2003: 11-12.

23 A fatica si può quindi dire che qui, come in altri suoi argomenti, Metastasio «donne les grande lignes de l'action jusqu'au dénouement compris» (De Van 1998: 7).

24 *Ivi*: 7 ma su questo vd. anche le pp. 8-10.

25 Cfr. la nota al v. 210 in Metastasio 2003: 741. L'estensione cronologica dell'antefatto è indispensabile a Metastasio per dare verisimiglianza al personaggio di Alceste e alle sue azioni: amante di Cleonice, al momento dell'azione, da «due lustri interi» (v. 1099, *ivi*: 61), egli deve essere intorno ai



venticinque anni ipotizzando che Fenicio lo abbia condotto a Seleucia intorno ai quindici – l'età minima, direi, per divenire «in breve [...] l'ammirazione del regno», ascendere «a gradi considerabili nella milizia» (ivi: 11) e nel cuore della principessa –, e che nel tempo precedente si collochi la sua educazione «fra le selve» per sfuggire le ricerche di Alessandro Bala e la sua consegna, «pargoletto in fasce» (v. 213, ivi: 22) a Fenicio al momento della morte di Demetrio Sotere – posteriore di qualche anno alla sua detronizzazione.

26 Vd. Calabrese 2016: 7 secondo cui la sospensione «dipende strettamente [...] dall'articolazione temporale dei temi, dalle risposte lasciate in sospenso dal narratore e dai tranelli interpretativi creati appositamente per deviare, rallentare o addirittura inquinare la narrazione di ciò che si suppone essere 'realmente' accaduto». Inoltre per suscitare la sospensione è «vincolante e imprescindibile [...] il gap che si genera tra il tempo della storia e il tempo del discorso che la narra» poiché essa consiste «in un orizzonte d'attesa strutturato secondo una duplice prospettiva temporale, per cui il lettore viene reso consapevole dei vari modi in cui eventi passati possono configurarsi sia come eventi immediati sia come eventi a lungo termine» (ivi: 8-9).

27 Sulla ricorrenza degli «accidenti», o sinonimi, negli argomenti di Metastasio e delle relative implicazioni teoriche vd. De Van 1998: 11-12.

28 La definizione è di Gasparini 1988 e la riprendo da Abignente 2014: 23.

29 Sono in realtà tre: ai due dedicati al lutto per la morte del padre, Alessandro Bala, se ne aggiunge ormai quasi un terzo (cfr. Metastasio 2003: 14, vv. 32-35). Per il rispetto dell'unità temporale del dramma vd. la nota al v. 46 (ivi: 741).

30 Cfr. la nota lettera a Farinelli del 15 dicembre 1753 a proposito dell'interpretazione e della divisioni delle prime parti dell'Adriano (Metastasio 1953: 878).

31 Vd., oltre alla lettera citata alla nota precedente, anche la lettura di Calzabigi che, nella sua Dissertazione su le poesie drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio, procede all'analisi delle catastrofi per mostrare a quanti non hanno «l'acutezza per discernere qual sia il vero oggetto, e il solo che si è il Tragico proposto» e per difendere il poeta dall'accusa di «uniformità della catastrofe in quasi che tutte le sue tragedie» – di concluderle cioè con gli sponsali dei personaggi. Coerentemente coi propri principi egli individua il soggetto del Demetrio nel «riconoscimento del vero erede della Siria» e nel matrimonio con Cleonice nulla più di una «appendice alla catastrofe naturalmente condotta per appagare il genio popolare degli spettatori» (Calzabigi 1994: 85-86).

32 La capacità di scorgere in una favola le potenzialità di un dramma presiedono per Metastasio alla difficile scelta dei soggetti. Vd., oltre alla celebre lettera al fratello Leopoldo del 25 giugno 1735 (Metastasio 1952: 128-129), quanto scrive a Tommaso Filippini il 27 febbraio 1760: «Piacemi che cotesto poeta il signor Cigna Santi torinese abbia trovato la maniera di collocar con applauso in teatro il soggetto d'Enea nel Lazio. Io l'ho da più di trent'anni fra le mie memorie, e riposandomi tante volte sotto gli occhi non mi si è mai presentato finora in un punto di vista che mi soddisfi» (Metastasio 1954: 132-133).

33 Cfr. De Van 1998: 6-7.

34 Per la definizione del termine vd. De Van 2001: 166-167 (e già, come «tableau» in De Van 1998: 36).

35 Così nella didascalia (Metastasio 2003: 13). La posizione fisica dei personaggi, in piedi o seduta, è accuratissimamente precisata per tutto il dramma ed è notoriamente fondamentale per la sua rappresentazione (si ricordi la lettera alla Benti Bulgarelli sopra citata), ma, come tutti gli elementi narrativi relativi al codice di comportamento aveva un esatto corrispettivo anche nella realtà. Quando Metastasio il 18 luglio 1730 si presentò alla prima udienza con Carlo VI trovò che «il padrone era appoggiato ad un tavolino in piedi con il suo cappello in capo, in aria molto seria e sostenuta» (Metastasio 1952: 50, lettera del 25 luglio 1730): il poeta fu accolto dal regnante in una posa che esprimeva in ogni dettaglio esteriore la pienezza della propria autorità.



- 36 Sull'attesa amorosa – qual è quella di Cleonice – in luoghi chiusi cfr. Abignente 2014: 129-143.  
 37 Ivi: 28.  
 38 *Ibidem*.  
 39 Ivi: 29.  
 40 Metastasio 2003: 18.  
 41 Davvero calzante, a questo proposito, il commento di Cave 1990: 213 a proposito della figura di Penelope: «c'est le personnage fictif plutôt que le poète qui, dans une sorte de mise en abyme démontre la technique de suspense; la relation de pouvoir entre Pénélope et ses prétendants est analogue à celle qui permet à l'auteur de maîtriser l'esprit de ses lecteurs».  
 42 De Van 1998: 42.  
 43 Metastasio 2003: 23 (vv. 237-260).  
 44 Cfr. ivi: 77 (vv. 1486-1491).  
 45 Non è il solo per la verità: anche Cleonice è ben consapevole dei rischi della vita di una regina (III, 3, vv. 1347-1360) e la cieca ambizione regale di Olinto (II, 3) è esattamente quanto Fenicio teme.  
 46 Metastasio 2003: 85 (vv. 1636-1640).  
 47 Ivi: 35-36.  
 48 Ivi: 24.  
 49 Ivi: 13.  
 50 Metastasio 1952: 332.  
 51 Metastasio 2003: 89-90.  
 52 In Demetrio non c'è spazio per l'effettivo sviluppo di amori/azioni secondarie: né Barsene né Olinto riescono mai a ostacolare l'amore fra Cleonice e Alceste; le profferte di Mitrane a Barsene occupano lo spazio di una singola, breve scena (I, 4), lo stesso accade per quelle di Olinto alla stessa Barsene (II, 9) ancor più occasionali poiché l'uno dice di amarla (II, 3) ma è in lizza per la mano di Cleonice mentre l'altra invece è ormai invaghita di Alceste. L'amore di Barsene per il protagonista ha un po' più spazio, ma appare fin da subito senza alcuna speranza (I, 14-15) e, dopo aver molto atteso, è dichiarato nel tempo meno opportuno e nel modo più goffo (III, 10-11).  
 53 Su questo cfr. i vv. 9-14 del sonetto XV, Alle Dame di Venezia, la prima volta che fu ivi rappresentata in musica la Didone abbandonata, primo Drama dell'Autore (in Metastasio 2009: 17 e commento a pp. 236-237).  
 54 Metastasio 1952: 836 (lettera del 16 giugno 1763 a A.T. Trivulzio).

## BIBLIOGRAFIA

- Abignente E. (2014), *Quando il tempo si fa lento: l'attesa amorosa nel romanzo del Novecento. Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, Roma, Carocci.  
 Beniscelli A. (2000), *Le felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova, il Melangolo.  
 Beniscelli A. (2018), *I silenzi di Metastasio. Da Roma a Vienna*, «Atti e memorie dell'Arcadia», vol. 7, pp. 171-210.  
 Burney C. (1979), *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. Fubini, Torino, E.D.T.  
 Calabrese S. (2016), *La suspense*, Bologna, Carocci.  
 Calzabigi R. (1994), *Dissertazione su Metastasio*, in Idem, *Scritti teatrali e letterari*, t. I, a cura di A.L. Bellina, Roma, Salerno Editrice.



- Cave T. (1990), «*Suspendere animos*». *Pour une histoire de la notion de suspens*, in Mathieu-Castellani G., Plaisance M. (a cura di), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles). Actes du Colloque international sur le Commentaire (Paris, mai 1988)*, Paris, Aux amateurs du livre.
- De Van G. (1998), *Les jeux de l'action. La construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, «Paragone», vol. 19-20, pp. 5-57.
- De Van G. (2001), *Il groviglio dell'intreccio: appunti sulla drammaturgia di Metastasio*, in Sala Di Felice E., Caira Lumetti R.M. (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia la musica la messa in scena e l'opera del Settecento (Roma, 2-5 dicembre 1998)*, Roma, Aracne, pp. 161-172.
- De Van G. (2008), *Le rêve orphique de Metastasio*, «Chroniques italiennes web», vol. 13, 1, pp. 1-12.
- Ferri-Benedetti F. (2015), *El hilo de Hipsípila: Metastasio y la Tradición Clásica*, Bari, Levante.
- Forster E. (1968), *Aspetti del romanzo*, Milano, Mondadori.
- Gialdroni T.M.-Ziino A. (2001), *Osservazioni sul gusto musicale di Metastasio*, in Valente M. (a cura di), *Legge poesia e mito. Giannone, Metastasio e Vico fra 'tradizione' e 'trasgressione' nella Napoli degli anni Venti del Settecento*, Roma, Aracne, pp. 337-361.
- Lavezzi G. (2020), *Metastasio a Vienna, tra il sogno del ritorno e la favola delle Muse amanti*, in Beltrami L., Navone M., Tongiorgi D. (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, Milano, Led, pp. 213-230.
- Marpurg, F. W. (1754), *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, I. Band*, Berlin, in Verlag Johann Jacob Schützens.
- Meier A. (2002), *Südliche Lektüren im Norden. Überlegungen zur Präsenz italienischer Autoren im literarischen Wissen der deutschen Aufklärung*, in Lütteken L., Splitt G. (hrsg. von), *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, Tübingen, Niemeyer, pp. 73-84.
- Mellace R. (2020), *Felicità sonore: le passioni musicali di Metastasio nello specchio dell'epistolario*, in Beltrami L., Navone M., Tongiorgi D. (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, Milano, Led, pp. 53-70.
- Metastasio P. (1952), *Lettere*, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, III, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori.
- Metastasio P. (1954), *Lettere*, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, IV, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori.
- Metastasio P. (2003), *Drammi per musica. II. Il regno di Carlo VI (1730-1740)*, a cura di A.L. Bellina, Venezia, Marsilio.
- Metastasio P. (2009), *Poesie*, a cura di R. Necchi, Torino, Aragno.
- Moreschi G. B. (1785), *Osservazioni sopra il Demetrio*, in *Osservazioni di varj letterati sopra i drammi dell'abbate Pietro Metastasio*, t. I, Nizza, Società Tipografica, pp. 109-136.
- Petrocchi G. (1985), *Un melodramma romano del Metastasio: il Catone in Utica*, in Bec C., Mamczarz I. (réunis et présentés par), *Le théâtre italien et l'Europe (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) (Paris-Fontainebleau, 14-17 octobre 1982)*, Firenze, Olschki, pp. 55-64.
- Pirrotta N. (1987), *I musicisti nell'epistolario di Metastasio*, in Idem, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, pp. 277-289.
- Quantz, J. J. (1754), *Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, in Marpurg, F. W. (1754), pp. 197-250.
- Tatti S. (2016), *La Contesa de' numi e gli ultimi anni romani di Metastasio*, in Eadem, *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 21-31.