L'IPPOGRIFO

Quaderni dell'Associazione Alumni della Scuola Galileiana di Studi Superiori

N. 2

«MAI NON MI DIERO I DEI SENZA UN EGUAL DISASTRO UNA VENTURA»

La *Merope* di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)

a cura di
Enrico Zucchi

MIMESIS

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *L'ippogrifo*, n. 2
Isbn: 9788857528915

© 2015 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

Indice

Presentazione di Guido Baldassarri ed Elisabetta Selmi 7

Premessa di Beatrice Alfonzetti 9

I
I MODELLI DELLA *MEROPE*
E LA *MEROPE* COME (ANTI)MODELLO

Alla ricerca di una tradizione moderna:
attraverso le *Meropi* del teatro italiano 15
di *Elisabetta Selmi*

Da Voltaire a Manzoni.
Stagioni critiche della *Merope* di Scipione Maffei 49
di *Gian Paolo Marchi*

Merope nell'Ottocento 75
di *Stefano Verdino*

II
IL "TEATRALE" DELLA *MEROPE*

Contro Scipione Maffei
a proposito del *Femia sentenziato* e del *teatrale* maffeiano 91
di *Stefano Locatelli*

Margherita Boccapaduli:
dalla *Merope* al *Teatro italiano* del 1784 113
di *Valentina Varano*

Diderot, Goldoni, Barone 131
di *Piermario Vescovo*

La poetica della *Merope* nella *Drammaturgia Amburghese* di Lessing. Pubblico e catarsi 149
di *Paolo Scotton*

III
IL PROBLEMA DELLA FORMA TRAGICA
DELLA *MEROPE*

La tragedia degli inverisimili.
Girolamo Tartarotti critico della *Merope* maffeiana 169
di *Corrado Viola*

Stile e metro della *Merope* di Scipione Maffei 199
di *Tobia Zanon*

L'irragionevolezza della *Merope*
nelle *Osservazioni* di Domenico Lazzarini 215
di *Enrico Zucchi*

Postfazione
di Agostino Contò 235

3.
MEROPE NELL'OTTOCENTO
di Stefano Verdino

Francamente a rileggere oggi la *Merope* del Maffei devo confessare innanzitutto la sorpresa del suo lungo prestigio e del suo secolare successo, rispetto ad altre tragedie italiane, sempre prealfieriane e rimaste in zona d'ombra, anche se mi pare indubbio che per lo meno in un caso, da oltre in trentennio, vi sia una novità; mi riferisco a *Il Torrismondo* tassiano, così frequentato ora da varie edizioni e studi, che sembra finalmente avere quel primato, tra le tragedie precedenti Alfieri, per tanti secoli negato.

Questa confessione di tiepido lettore non ha altro scopo che quello di spingermi a cercare le ragioni di quel persistente successo, proprio in età postalfieriana, quando la nuova Merope astigiana aveva decisamente insidiato quella veronese. Certo il fatto che la tragedia di Maffei abbia stimolato nel giro di settant'anni due riscritture di penne di rango, come Voltaire e Alfieri, è cosa decisamente di non poco conto e credo attenga all'interesse del tempo per la scelta originale del soggetto da parte di Maffei, che da geniale antiquario progettò di stendere, sullo smilzo rendiconto di Igino, la tragedia perduta di Euripide, «a tragedy (...) without a love-plot», come plaude il suo ammiratore Golsdsmith, che continua: «Perhaps the *Samson* of Milton, and the *Athalia* of Racine, might have been his guides in such an attempt. Yet he seems as much inferior to either as a poet, as the subject of his *Merope* is more happily chosen»[1].

Come che sia ancora nel primo Ottocento la notorietà internazionale della *Merope* era ben alta, se di essa si legge con vario spicco in cruciali volumi come i grandi tracciati di Schegel e di Sismondi. Ma una sorta di ouverture può essere offerta da una lusinghiera citazione di Madame de Stael, nella sua *Corinne*, all'interno di una curiosa rassegna di «ouvrages dramatiques» della letteratura italiana:

1 O. GOLDSMITH, *An enquiry into the present state of polite learning in Europe*, London, Dodsley, 1759, p. 48.

> La *Mérope* de Maffei, le *Saùl* d'Alfieri, l'*Aristodème* de Monti, et surtout le poème du Dante, bien que cet auteur n'ait point composé de tragédies, me semblent faits pour donner l'idée de ce que pourroit être l'art dramatique en Italie. Il y a dans la *Mérope* de Maffei une grande simplicité d'action, mais une poésie brillante, revêtue des images les plus heureuses; et pourquoi s'interdiroit-on cette poésie dans les ouvrages dramatiques? La langue des vers est si magnifique en Italie, que l'on y auroit plus tort que partout ailleurs en renonçant à ses beautés[2].

Al di là della stranezza dell'assortimento tra Dante e i tragici del Settecento, merita sosta la connotazione di «poésie brillante», un apprezzamento decisamente raro per la *Merope* maffeiana, tanto più che è posto come antidoto alla «grande simplicité», che costituisce il leit-motiv delle note sulla tragedia del Maffei per tutto il Settecento. Lo illustra infatti lo Schlegel, nella versione del Gherardini del '17, che riassume brevemente la questione:

> Questa tragedia, che apparve in sul principio dei secolo XVIII, fece subito grande strepito in Italia, e s'acquistò poscia molta celebrità presso degli stranieri, quando Voltaire, geloso d'avanzare Maffei, compose pure una *Merope*. Il disegno dei due poeti era di ritrovare nel soggetto, somministrato da Igino, il grande effetto tragico d'un'opera d'Euripide che più non possediamo. Voltaire, sotto il colore della lode, deprime, da rivale, la *Merope* del Maffei. Lessing, nella sua *Drammaturgia*, pronunzia da giudice illuminato un'imparziale sentenza. Mentre ch'egli concede a questa tragedia il merito della semplicità e della purezza di gusto, vi scorge l'opera d'un uomo versato nello studio dell'Antichità, ma non dotato dalla natura d'un talento drammatico, cui l'arte avria poscia perfezionato. La grande riputazione onde a' suoi tempi godette la *Merope* del Maffei, ne fa conoscere abbastanza ciò ch'erano, innanzi ch'ella apparisse, le tragedie italiane[3].

Schlegel non si spreca, si trincera dietro il giudizio di Lessing di semplicità e buon gusto, cui aggiunge solo una personale punta di disprezzo per il vivaio tragico italiano del primo Settecento, suscitando così una estesa nota del suo traduttore, che ricapitola i principali plausi internazionali del Maffei tragico. Tra questi merita ricordo quello dell'irlandese Joseph Cooper Walker, autore di una memoria sulla tragedia italiana, che fu anche tradotta nel 1810 e che ripete la formula lessinghiana di plauso per «the classical

2 M.me De Stael, *Corinne, ou l'Italie*, Paris, Nicolle, 1807, I, p. 260-61.
3 A. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica* (1809, traduzione dall'edizione francese del 1814), Milano, Giusti, 1817, II, pp. 10-11.

simplicity»[4], evidentemente gustata come antidoto al sublime della tragedia francese; per di più l'ambito dell'aggettivo («classical»), con quel tanto di erudito che la figura di Maffei comportava (lo si è visto anche nel Lessing riassunto da Schlegel), poteva bastare a sufficiente garanzia di un sostantivo («semplicità»), vocato a fine Settecento, a misure decisamente antitragiche. Gherardini, contro Schlegel, convoca anche l'appena edito Ginguené, che ha il vantaggio di essere l'unico dei francesi a parteggiare per Maffei contro Voltaire: «On sait généralement que la *Mérope de Maffei* a donné à Voltaire l'idée de la sienne, et que plusieurs des beautés qui nous ravissent dans le poète français sont dues au poète italien»[5].

Decisamente meno sbrigativo del tedesco, è il saggista ginevrino, che fa un'analisi dettagliata dell'opera con varie citazioni, fornendoci uno dei giudizi più articolati del tempo:

> Maffei se plut à montrer aux modernes comment on pouvait composer une tragédie sans amour, et s'éloigner ainsi du goût romanesque qui dominait sur les théâtres de France. Il excita en effet, et soutint vivement l'intérêt par le danger auquel une mère expose son fils chéri en croyant le venger. Quelques scènes sont singulièrement touchantes par l'opposition entre la fureur de Mérope et la résignation d'Egisthe, dont le cœur a pressenti sa mère; mais cette fureur de Mérope, qui veut se venger pas ses propres mains sur un prisonnier qu'elle fait lier devant elle, au lieu d'être partagée, fait horreur comme une boucherie.
>
> L'anxiété du spectateur est bien soutenue, et va croissant de scène en scène, mais, plutôt comme dans une pièce d'intrigue que dans une tragédie: trop d'aventures peu vraisemblables se croisent, et les événements sont trop fortuits.
>
> La pièce est écrite en *versi sciolti*, qui sont nobles, simples et harmonieux. Maffei critiquait la pompe de la versification française, et il voulait donner l'idée d'un style plus naturel; peut-être est-il tombé dans le défaut contraire; son langage devient quelquefois prosaïque et presque trivial. Au reste, cette grande simplicité lui permet quelques mots d'une vérité plus touchante[6].

Come si vede, ci sono molte cose interessanti: innanzitutto Sismondi non prende parte alla gara tra Maffei e Voltaire, su cui finora si è sempre insistito, anzi con malizia ci prospetta pure un subordinato Voltaire, come sperimentante traduttore del Maffei per introdurre in Francia il «vers blanc

4 J. Cooper Walker, *Historical Memoir on Italian Tragedy*, London, Harding 1799, p. 233.

5 P-L. Ginguene, *Histoire littéraire d'Italie*, Paris, Michaud, 1813, VI, p. 102.

6 J. Ch. Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, Treuttel e Würtz, 1813, II, pp. 356-58.

italien»[7]. Diversamente da Schlegel, Sismondi apprezza proprio le qualità drammaturgiche di Maffei, la sua capacità di sostenere in crescendo l'interesse e «l'anxiété du spectateur», in particolare puntando sull'effetto «touchant» della polarità tra Merope ed Egisto, tra il furore della prima e la «résignation» del secondo, pur rammaricandosi dell'«horreur comme une boucherie» nel tentativo d'eliminazione d'Egisto, e ripetendo in questo un giudizio di altri, tra cui pochi anni prima Cooper Walker[8]. Per quanto la formula finale sia sempre la stessa, «cette grande simplicité», essa viene meglio corroborata sia per le modalità dell'intreccio, sia per la resa stilistica. In entrambi i casi, come si vede, non mancano le riserve (dramma d'intrigo più che tragedia, rischio di prosasticità triviale per la semplicità), ma domina l'apprezzamento per una scelta diversa ed innovativa rispetto al modello tragico francese, che va certo oltre al più convenzionale e condiviso plauso per l'intreccio senza amore.

La presenza in campo di Schlegel e Sismondi ci ricorda che siamo sull'avvio della polemica classico romantica, dove anche la povera *Merope* fu uno scudo, di parte classicista ovviamente, e si può dire che concluse su quella barricata la sua piena stagione vitale. Non è senza significato infatti che dopo il 1830 (che sempre più mi sembra una data discriminante per letteratura e società italiana) crollino le nuove stampe della tragedia maffeiana[9], così come si andavano estinguendo le sue messe in scena, ad onta di alcune prime donne anzianotte dedite alla causa come Anna Fiorilli Pellandi e Carolina Cavalletti[10].

---

7 Ivi, pp. 359-60: «Voltaire semble, par plusieurs tentatives semblables, avoir voulu introduire l'usage de ces vers, sans oser en prendre la responsabilité sur lui-même; mais il aurait dû éviter plus soigneusement les tournures prosaïques, dès que la rime ne le soutenait pas. Le langage est beaucoup plus relevé dans le vers blanc italien que dans le vers rimé».

8 J. Cooper Walker, *Historical Memoir*, cit., p. 233: «However powerful maternal affection may be, it cannot excuse the thirst which Merope evinces for the blood of a friendless young stranger whose guilt, at most, was doubtful;. nor will it serve to extenuate her barbarous purpose of opening his breast, dragging forth his heart, and tearing it in pieces with her teeth».

9 Clio (Milano, Bibliografica, 1991) attesta 20 edizioni della tragedia nell'800, di cui quattordici tra 1817 e 1829 e sei tra 1834 e 1888.

10 Cfr. la voce *Fiorilli Pellandi, Anna* redatta da G. Fagioli Vercellone, in dbi, 1997, XLVIII, pp. 183-84: 184, dove si legge: «nel 1813 la F. ritornò con la nuova compagnia a Firenze, ove furoreggiò per tre mesi nelle parti tragiche di Medea, di Dejanira, di Vitellia, di Cleonice e nuovamente di Mirra, ma anche in quelle comiche di Pamela, di Mirandolina e di Lindane. Vi è memoria specialmente delle sue prestazioni nella *Merope* di S. Maffei (poi in quella dell'Alfieri) e nella *Fedra* di J.-B. Racine». Per Carolina Cavalletti cfr. S. Sallusti, *Cavallet-*

Un misconosciuto quanto a mio avviso notevole partigiano dei classici fu il genovese Gaetano Marrè, di cui già in altra sede[11] ho ricostruito il robusto profilo di polemista alfieriano contro Schlegel da un lato e contro Carmignani dall'altro, difendendo la scuola classica come vessillo di nitida moralità contro la palude passionale del romanticismo. Nella sua battaglia alfieriana, uno spicchio è anche legato ad una difesa del Maffei, in una memoria accademica del 1814, quindi precedente il suo pieno impegno classicista contro Schlegel, che riguarda un paragone delle tre Meropi. É un saggio assai ampio, che procede in modo analitico comparando atto per atto e scena per scena. É ovvio che per Marrè su tutti vince Alfieri, ma nella gara tra Maffei e Voltaire, Marrè si dà da fare per valorizzare il veronese, in particolare rimbeccando punto per punto le censure dello stesso Voltaire a Maffei e le riserve che a fine Settecento La-Harpe aveva fatto a vantaggio ovviamente di Voltaire. Marrè rimarca il miglior effetto patetico della Merope «schiava» di Maffei rispetto alla Merope «regina» di Voltaire:

> Qual differenza fra le due Meropi! Quanto quella di Maffei è più degna di compassione! Ella è schiava, e quella di Voltaire è Regina; ella è costretta a mirar sul trono del suo trucidato Sposo, l'uccisore ed usurpatore, e la Merope di Voltaire può sperare ancora che per lei si dichiarino i Messenj, anzi che loro Re riconoscano il figlio se ritorna; è Polifonte stesso che il dice al suo confidente.
>
> Ella è costretta a desiderar che suo figlio viva occulto, in povero stato, traendo miseri giorni, perchè se il tiranno lo scopre, non v'è salvezza per lui, e la Merope di Voltaire , non conoscendo la perfidia di Polifonte, può far valere apertamente i suoi dritti, crede che possa ritornar senza rischio in Messene, lo aspetta, e i suoi palpiti sono eccitati soltanto dalla sua tardanza, e dal non sape-

ti, Carolina, in DBI, 1979, XXII, pp. 704-707, dove si legge, per la sua stagione napoletana: «Nel 1838 si manifestò una profonda rivalità tra la C. e Luigia Pieri, prima attrice giovane, spalleggiata dall'Alberti. Nonostante avesse manifestato il desiderio di sciogliere la società, ella si fermò ancora due anni per clausola contrattuale e prodigò tutte le sue energie in una famosa ripresa della *Merope* di S. Maffei». La Compagnia Reale Sarda aveva in repertorio la *Merope* maffeiana, come si vede da un elenco del 1821, cfr. G. COSTETTI, *La compagnia reale sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Kantorowicz, 1893, p. 15. Non risulta invece presenza sulle scene milanesi ottocentesche, cfr. P. BOSISIO, A. BENTOGLIO, M. CAMBIAGHI, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'Unità (1805-1861)*, Roma, Bulzoni, 2010. Sulla fortuna scenica tra Sette e Ottocento vedi nella recente edizione della *Merope*, a cura di S. Locatelli, Pisa, ETS, 2008, al cap. *In scena*, in particolare alle pp. 339-44; lo studioso ricorda una tarda rappresentazione al Gerbino di Torino nel 1898, con protagonista Giacinta Pezzana, su cui cita la recensione nella «La Stampa» di Giorgieri Contri, del tutto scettico sulla praticabilità teatrale della tragedia.

11 S. VERDINO, *Genova reazionaria*, Novara, Interlinea, 2012.

re ove sia; ella geme oppressa sotto il giogo di Polifonte conosciuto autor de' suoi mali, e soffre il maggior degli oltraggi nell'offerta che gli fa di quella mano che le svenò lo Sposo e i figli, e la Merope di Voltaire non è offesa che nell'orgoglio, perchè a Polifonte non manca se non il vanto di esser nato di regia stirpe; ella non può che piangere, che delirare, che disperarsi, e se Polifonte vuol per ragion di stato divenir suo marito, altro scampo non ha l'infelice che quello di lasciarsi strascinar all'altare o di morire, e la Merope di Voltaire può senza timore o pericolo disprezzarlo, vilipenderlo[12].

La semplicità, tanto conclamata, di Maffei è quindi efficace proprio per condurre l'azione, dove la scelta diversa di Voltaire produrrebbe invece la ricaduta nell'inverosimile:

Nell'atto primo della *Merope* del Maffei, non solo la così detta *esposizione* del soggetto è compita, ma l'azione è incominciata e progredisce. Voltaire distaccandosi dalla semplicità del Maffei, per troppo desiderio d'ergersi sopra di lui, ha giganteggiato, ed è caduto nello stravagante e nello inverosimile[13].

La riprova è nella prima scena di eroina e tiranno con Egisto:

Maffei fece comparire Egisto innanzi a Polifonte, e nel tempo stesso innanzi a Merope. Quivi è dove spicca l'artifizio del poeta Italiano, perché non vi poteva esser motivo d'introdurlo innanzi a Merope sola che non dovea giudicarlo, che nessuna autorità aveva sopra di lui, e che nessun pretesto plausibile avea per chiamarlo a se, perciò ottiene il medesimo intento senza nuocere alla verosimiglianza e al decoro. La smania improvvisa della Merope francese passa i segni, la natura non opera che per gradi, e Voltaire la fece correre di galoppo. Euricle fa sentire a Merope che i suoi timori son vani[14].

Anche nei confronti dell'agnizione Marrè motiva la sua preferenza per Maffei, ma nei confronti di quella scena da «boucherie» che disgustava Sismondi e Cooper Walker sospende il giudizio, rimandando al vincolo della fonte classica e alla difficoltà di esecuzione oggi:

La situazione di Egisto legato alla colonna, e di Merope in procinto di svenarlo credendolo l'assassino di suo figlio, mentre lo spettatore è certo ch'egli è suo figlio istesso, è la vera, la principale, la tanto vantata dall'antichità, e in essa consiste il maggior bello tragico dell'azione, ma la difficoltà dell'esecu-

12 G. Marrè, *Confronto delle tre Meropi*, in *Memorie dell'Accademia delle scienze, lettere ed arti di Genova*, 1814, III, p. 391.
13 Ivi, p. 394.
14 Ivi, p. 404.

zione, a tempi nostri è grandissima. Non ardirò io di giudicare del modo con cui l'eseguì Maffei, e trascriverò unicamente ciò che scrive Voltaire all'Autore, e in parte ciò che Maffei risponde[15].

In sostanza Marrè premia Maffei su Voltaire in quanto più naturale e meno inverosimile[16] e punta a valorizzare le parti di Merope ed Egisto, mentre esprime i suoi dubbi sulla figura di Polifonte, soprattutto nello specchio del nuovo personaggio alfieriano, decisamente meglio rilevato come politico e quindi meno "basso" e perciò più degno della scena tragica: «Fu la politica, e politica ragionata che lo mosse, e ben figura qui, odioso sempre, ma non basso, e vile come quello del Maffei, e di Voltaire, poco degni della scena tragica»[17].

Da quanto abbiamo qui rendicontato è evidente che l'interesse di Marrè per Maffei è decisamente secondario rispetto alla sua passione alfieriana ed interessato a rivendicare non dico una tradizione, ma una esemplarità tragica italiana rispetto alla supremazia francese. Che questo fosse scritto in una memoria dell'Accademia imperiale in una Genova francese, se pure in *articulo mortis*, dal professore di francese della locale università (quale Marrè allora era), non è probabilmente senza significato. Né andrà dimenticato che di lì a qualche anno nella sua battaglia antiromantica Marrè tradurrà il *Douglas* di Home, tragedia settecentesca accreditata come derivata (e in gara) con la *Merope* maffeiana già all'epoca del suo battesimo nel 1757, secondo la parola di David Hume nella dedicatoria delle sue *Four dissertations*[18].

Ancor più esplicito a rivendicare con orgoglio una tradizione di tragedia italiana, con Maffei e Alfieri, come numi tutelari è due anni dopo Francesco Benedetti, il classicista e carbonaro toscano, recentemente

15 Ivi, pp. 417-18.

16 Ivi, p. 458: «Voltaire ha voluto rivestir con fiori poetici i pensieri tolti a Maffei, ma la sua narrazione riesce più epica che drammatica. Oltre di che in lui la inverisimiglianza osservata da Alfieri cresce di molto , perché in Maffei Egisto fuori di se corre presso l'ara e si appiatta dietro Polifonte ignaro di ciò che farà, perche dobbiam crederlo disarmato; si guarda irresoluto, smanioso, d'intorno, e la vista della scure gl'ispira l'istantaneo pensiero di valersene; il fatto così prende l'aria naturale, ma in Voltaire convien dire che venga a conto fatto».

17 Ivi, p. 434.

18 D. Hume, *To the Rev. Mr. Home*, «The Scots Magazine», XIX, June 1757, p. 293: «I own too, that I have the ambition to be the first who shall in public express his admiration of your noble tragedy of *Douglas*; one of the most interesting and pathetic pieces that was ever exhibited on any theatre. Should I give it the preference to the *Merope* of Maffei, and to that of Voltaire, which it resembles in its subject; should I affirm, that it contained more fire and spirit than the former, more tenderness and simplicity than the latter».

messo a fuoco da Beatrice Alfonzetti. Si legge infatti nel *Discorso intorno al teatro italiano*:

> Il primo però che offrisse una tragedia originale fu il Maffei nella sua *Merope*, la quale benchè sia di Greca semplicità, è d'indole tutta Italiana, e segna un epoca luminosa nella nostra letteratura. Al Maffei dunque mi pare che si debba il nome di ristoratore della tragedia[19].

Il plauso non è peraltro esente da riserve, che sono sempre quelle più o meno ripetute (la trascuratezza stilistica, alcune situazioni non degne di tragedia), semmai l'interessante è che causa di questi difetti sarebbe la «semplicità soverchia», vedendo quindi un risvolto negativo a quell'attributo di semplicità che era stata secolarmente il vanto della tragedia veronese:

> È ben vero, che anche il Maffei ha non pochi difetti, che mi sembrano consistere in una troppa grecità, in una semplicità soverchia, che confina col basso, in qualche situazione mendicata, e non della tragica dignità, nello stile qua e là trascurato, troppo fiorito e talor languido, ma il carattere di Merope, le scene che ha col figlio, il racconto d'Ismene sono bellezze tali da costituire questa tragedia per una delle più maravigliose, che siano finora comparse, e che Euripide per questa sola tragedia da Aristotele chiamato tragicissimo non si sarebbe sdegnato di aver composta[20].

Come Marrè l'attenzione di Benedetti punta sul versante patetico del dramma, nel nesso madre-figlio e non su quello carnefice-vittima, cioè Polifonte-Merope, il che implicitamente suona drammaturgicamente diverso ed inferiore al vincente e prediletto modello alfieriano, di cui Benedetti, non meno di Marrè, è appassionato apologeta.

Al tanto esibito alfierismo del suo *Discorso* replica con una lettera a stampa il vecchio conte Galeani Napione di Cocconato, fulgido reazionario piemontese, che manifesta le sue riserve d'ordine morale nei confronti del passionale Alfieri. E la bandiera di un teatro morale contro l'astigiano è naturalmente caricata sulla *Merope* di Maffei:

> Un pericolo grande di un Protagonista innocente basta per eccitare il timore e la compassione; e questa si è una delle cagioni principali per cui ebbe incontro sì grande la Merope del Maffei. Odio ed amore sono le passioni dominanti che regolano tutte le umane azioni, e di cui, come d'instrumenti principalissimi, valer si dee la Tragedia. Se eccita amor del bene, e odio del

19 F. Benedetti, *Discorso intorno al teatro italiano*, Firenze, Ancora, 1816, pp. 5-6.
20 Ivi, pp. 7-8.

> male inspira la virtù. All'incontro se odio del bene, ed amor del male, è scuola d'iniquità. Lo animare pertanto alle virtuose azioni ed ai virtuosi affetti, per via del timore e della compassione, deve essere lo scopo del Poeta Tragico. Se così abbia fatto l'Alfieri ognun può giudicarlo. Qualunque esser potessero i suoi pregj poetici, egli, sotto questo aspetto, non solo ha sbagliato, ma pervertito il fine di sì nobile componimento[21].

Nella replica Benedetti concorda con il suo interlocutore sulla bontà della *Merope* del Maffei, imputandola – come sempre si è fatto – alla felicità del soggetto, per così dire, *moderato*, ma rivendica la libertà al trageda di variare nella catastrofe tra buoni e cattivi, per «non ristringere di più i vincoli per se tanto ristretti dell'arte»:

> Ha ella ben ragione di commendare il soggetto della *Merope* in cui per destare il terrore e la pietà, basta che l'innocente Egisto sia stato in pericolo; ma questo soggetto è l'unico a mio credere che racchiuda in se tutti i vantaggi dell'arte senza uno pure dei grandi inconvenienti che suole seco trascinare. Non s'insanguina la scena; muojono due personaggi, e la Tragedia è di lieto fine: commuove, non fa impietrire; atterrisce, non spaventa. Per le ragioni di sopra addotte, l'opinione che trionfi il vizio quando nella Tragedia il reo resta in vita, mi sembra da non ammettersi, onde non ristringere di più i vincoli per se tanto ristretti dell'arte. Sara bensì più giudizioso quel Tragico che varierà l'orditura delle sue Tragedie, ora facendo soccombere il reo, ora l'innocente. Ma se si esaminano tanto le Tragedie degli antichi, che dei moderni, si vedrà ben rade esser quelle in cui gl'innocenti sopravvivono[22].

«I vincoli» dell'arte erano proprio allora sottoposti al fuoco dei Romantici e nello stesso 1818 un amico di Benedetti, il pugnace Pellico milanese, recensendo sul «Conciliatore» proprio il Marrè apologeta di Alfieri, di passaggio, svalutava decisamente la *Merope* del Maffei, come testo antiquato ed infungibile sul vivo della scena: «la tanto vantata *Merope* del Maffei, che dopo la *Merope* dell'Alfieri più non regge sulle scene»[23].

Nella battaglia romantica muta decisamente il nesso tra le due nostrane Meropi; non si tratta più di affiancarle per rivendicare una tradizione nostrana contro il primato francese, ma di porle in antitesi, come esemplari

---

21 G. F. Galeani Napione, *Lettera... con osservazioni intorno alle tragedie di Vittorio Alfieri*, Firenze, Stamperia granducale, 1818, pp. 33-34.

22 F. Benedetti, *Al Signor Conte Galeani Napione di Cocconato*, in G. F. Galeani Napione, *Lettera...*, cit., pp. 40-41.

23 S. Pellico, *Due articoli sulla* Vera idea della tragedia di V. Alfieri *confutata dal Marrè*, «Conciliatore», 6-27 settembre 1818, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1943, p. 406.

del vecchio e del nuovo d'Italia. Con risolutezza giovanile qualche anno dopo il Guerrazzi così sintetizzava, davanti ai «vincoli» delle regole, il tracciato dell'italica tragedia segnando addirittura un nuovo discrimine, che allinea da una parte i classicisti da Maffei fino a Foscolo, con dentro anche il pur ammirato Alfieri, e dall'altra parte il nuovo teatro romantico e storico di Manzoni:

> Ragioniamo d'Italia. Prescindiamo pure da quelle tragedie che antiche, non vecchie si chiamano, e che da certe boccuzze spiritose di oggidì, come solo commendevoli per essere con le regole di Aristotile condotte a fine, vengono comunemente predicate. Cominciamo pure, che vo' dare del buono per la pace, la nostra era teatrale da quel valentuomo di Scipione Maffei. Vedetelo in quella sua *Merope* obbedire volenteroso, come quei che a discreto spirito cosa discreta comanda, a queste unità di luogo, di azione ec. Procediamo all'Alfieri. Questo ingegno che tante novità ha fatto al Teatro, o che per meglio dire, un nuovo Teatro si è creato, non isdegnava quel giogo: solo tre fiate infrangevalo. Vincenzo Monti essendosene una sola volta dipartito poneva mente a far noto la casa di Gracco essere annessa al Foro, che forma la principale scena, o il luogo dove maggiore quantità di azione si consuma. Ugo Foscolo, Silvio Pellico, Ippolito Pindemonte non stimarono convenevole abbandonarlo. Girolamo Pompei, Forciroli, Giovanni Pindemonte, Luigi Scevola, tutti in somma coloro che formano il Teatro di secondo ordine l'han salutato Signore.
>
> Solo Alessandro Manzoni sta loro contra. Privo di domestiche autorità chiama in soccorso le stranie, e quelle da buone, e leali amiche non sono restie a porgergli aita, e a soffolcergli i fianchi. Goethe sveglio sul comune pericolo lo leva a cielo, e va dicendo: dovere l'antico edifizio distruggersi: su le fondamenta dell'antico un nuovo, e men tristo innalzarsi[24].

Nello stesso anno da Londra un illustre outsider come Foscolo non esita a liquidare decisamente il valore della *Merope*, pur salvaguardando la nobile figura di erudito del Maffei:

> La fama della *Merope* del Maffei fece più strepito in Italia e in Europa che la contemporanea tragedia del *Catone* di Addisson. L'una e l'altra son oggi di nome malaugurato alla scena; e la *Merope* ha questo maggiore demerito , che né i suoi versi, né il suo stile possono essere offerti come modello di locuzione. Pure a' suoi giorni eccitò la gelosia di Voltaire che, non solo scrisse una tragedia rivale sullo stesso soggetto, ma la criticò col suo solito acume e cogli artificj di una politica obliqua, indegna anche di un letterato mediocre. Scrisse sotto nome finto una censura giusta insieme e severa della tragedia del Maffei; ed a questa egli poi fece una risposta in suo nome , nella quale si prova di confutare

24 F. D. Guerrazzi, *Priamo: tragedia. Due prose, una Sul Bello, l'altra Su la Lingua*, Livorno, Vignozzi, 1826, pp. 41-42.

piuttosto la severità che la giustizia dell'ignoto censore. Tutte queste faccenduole sono oggi dimenticate; e la *Merope* non è più nominata se non in Verona, che era la città nativa del Maffei, e dove, mentre ancora viveva, gl'inalzarono una statua; e senza dubbio la meritava. Illustrò le romane antichità, e la storia di quella città da uomo di genio. Vi edificò un Museo con munificenza di principe, e con eleganza di classico artista. Lo corredò di monumenti e d'iscrizioni con profondo sapere d'antiquario. In questo dipartimento di letteratura la sua riputazione vive e regna fra' critici d'erudizione; cosicché Porson, il maggiore fra essi, ove trattisi d'autenticità di medaglie e d'interpretazioni di monumenti, riportasi, come ad arbitrio infallibile, all'autorità del Maffei[25].

Nel crepuscolo della polemica, Maffei tragico viene brandito dal vecchio Pagani Cesa, nelle sue *Considerazioni* antialfieriane e soprattutto antiscespiriane e antiromantiche. Per quanto modello dell'anziano bellunese sia il suo maestro Cesarotti (in particolare il traduttore del *Maometto* e della *Semiramide*), la prima *Merope* è messa in piena luce, come non mai prima, premiando anche il ruolo di Polifonte e il verso piano in quanto «recitabile» rispetto all'ostica ritmica alfieriana:

La Tragedia si mostrò luminosa anche fra noi nella *Merope* del Maffei, notissima a tutta Europa. Il patetico che vi regna vale un tesoro. Merope è Madre, vi comunica i suoi affetti, e vi fa sorpassare un po' di bassezza allorché inveisce contro il supposto assassino. Polifonte è carattere marcato, ben sostenuto, e si vorrebbe solo, che risparmiasse alcune confessioni spontanee, che gli scellerati medesimi non fanno agli altri e vorrebbero non fare a se stessi. Egisto pronuncia ingenuità, bontà , valore, e veste il carattere dell'età e della nascita. Polidoro porta un carattere vero ed originale: pei Francesi non degno della Tragedia, ma a noi prezioso, perché fa il più gradevole contrasto nella Reggia di un Tiranno, e ci determina alla più viva commozione. Li pensieri in quella Tragedia convengono sempre alla circostanza; mai di quella impertinente sovrabbondanza, che domina in tutte le Tragedie del così detto *Teatro Italiano*; lo stile vi è quasi sempre adattato a chi parla; la versificazione rare volte non accentata per la buona recitazione, e, finalmente, lunghezza ragionevole. Se il secondo pericolo di Egisto fosse condotto industriosamente, sarebbe Tragedia senza difetti. Ciò nulla ostante si può dir superiore alle Meropi anche di Voltaire e d'Alfieri per il patetico che vi regna, per i caratteri più variati, e per lo stile artifiziosamente negletto e recitabile[26].

25 U. Foscolo, *Intorno ad Antiquari e critici* (1826), in Id., *Saggi di letteratura italiana*, a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 309-10.

26 G. U. Pagani Cesa, *Sovra il teatro tragico italiano: considerazioni*, Venezia, Alvisopoli, 1826, pp. 40-41. Sulla migliore recitabilità della prima *Merope* vedi inoltre ivi, pp. 180-81: «Ma dov'è in Italia un Teatro ben servito di Attori, e dove l'Uditorio capace di sentir sanamente? Io tengo per fermo, che le cose, veramente belle, non difficilmente

A questo scritto non mancarono le bordate dei romantici, tra cui primeggia il Montani sull'«Antologia», che per quanto riguarda Maffei non esita a incrinarne il primato, affiancandogli come «padrigno» il Conti, mentore di una via diversa, moderna e romantica:

> La tragedia classica italiana (classica già s'intende secondo il gusto francese) gloriasi d'avere per padre il Maffei, e non dovrebbe vergognarsi del Conti. Poco è mancato però che questo Conti non le si mostrasse padrigno, introducendo sulla nostra scena la tragedia romantica, ossia la tragedia di gusto inglese. S'egli fosse stato cosi poeta com'era filosofo, o se avesse avuto meno anni sugli omeri , quando prese a scrivere pel teatro, il colpo era fatto[27].

Siamo all'epilogo. Con la vittoria romantica il declino della fama della *Merope* di Maffei è segnato: non più che postumi omaggi, in ogni senso, possono considerarsi, da un lato, il pieno riconoscimento della *Merope* nel postumo manuale del Salfi[28], ovvero, da un altro, il ruolo cruciale che le as-

---

vengano recitate abbastanza bene; e di ciò la *Merope* del Maffei fu sempre una prova, perche sempre applaudita, recitata da Comici e da Dilettanti ; e, più che mai, n'è una prova ogni pezzo, anche il più sublime, di Metastasio, che per toccar, per rapire, per sublimarci, non vuol essere che pronunciato. La riuscita di ciò, che si recita con difficoltà, è spesso merito, men dell'Autore, che dell'Attore. Che si opponga radicalmente all'esperimento di una Tragedia in Teatro, non è al presente sennon la recitazione Alfieriana. Prescindendo da quel modo di recitare, che rappresenta uomini, quasi d'un altro mondo (come altrove ho indicato, non senza render ragione), io credo,che si possa ottenere in Teatro un giudizio, miglior d'ogn'altro, perché, in ogni caso, ci offre una norma sicura onde rilevare ciò, ch'è assolutamente cattivo e mancante dell'oggetto principale».

27 M. [G. Montani], rec. a G. U. Pagani Cesa, *Sovra il teatro tragico italiano*, «Antologia», XXI, 63, marzo 1826, p. 45.

28 F. S. Salfi, *Manuale della storia della letteratura italiana*, Milano, Silvestri, 1834, I, pp. 184-85: «Il Maffei, conservando ciò che gli annali del teatro greco avevano trasmesso di più interessante su questo soggetto, modificò tutto il resto secondo il miglior sistema del suo tempo. Concepì questo disegno da che vide il poco sito che ottenevano le migliori tragedie italiane che aveva fatte rappresentare. Intraprese dunque d'interessare i suoi compatriotti con una nuova tragedia che riunisse insieme il patetico e la naturalezza dei Greci, al movimento ed alla regolarità dei Francesi, senza ammettere né i cori degli uni né le galanterie degli altri. Tale è la sua *Merope*. La passione di una madre, i pericoli del di lei figlio, gli sforzi ed i sacrifizi che quella fa per vendicare o per salvar l'altro, sono posti in una tale evidenza, che dal momento che questa tragedia comparve sulle scene, essa rese per qualche tempo deserti i teatri della farsa e del dramma, e fece provare agl'Italiani il piacere sconosciuto di versar delle lacrime. Essa sorprese anche la nazione la più ricca in questo genere di produzioni, e se Voltaire dopo averla celebrata, ne esagerò alcuni leggieri difetti, gl'Italiani gli hanno perdonato questo tratto di gelosia per causa della premura ancor più onorevole, che dimostrò nel tempo medesimo d'imitare le di lei bellezze».

segna Paolo Costa mettendo in versi la vicenda della tragedia italiana nel suo ultimo lavoro, *Dell'arte poetica* (1836):

> Cercò la forma tragica alle greche
> Carte la nuova Italia, e pianse al pianto
> Di Sofonisba; ma di gravi affanni
> punta non fu, né d'alta maraviglia.
> l'arte, che all'arte sola il guardo tiene,
> dal primo esempio si dilunga, e lascia
> freddo chi vuol della natura il vivo
> mirar nell'opre. Alfin libera surse
> stanca di grecizzar l'itala musa,
> e Merope drizzò l'irata spada
> al cor del figlio ignoto, e il popol pianse
> e palpitò; ma le menti severe
> desiàr più serrato e più robusto
> il favellar dei regi, ed ecco in Asti
> Vittorio, che terribile disserra
> aspro un sentier che dietro a lui si chiude[29].

Merita ancor cenno quanto ne scrive l'esiliato liberale napoletano Cavalier Bozzelli[30] nella sua articolata confutazione di Schlegel, posta non in termini di estetica, ma di «sentimento pubblico» nella valutazione delle opere teatrali. La sua interpretazione di *Merope* è tutta nella valorizzazione della figura patetica di Egisto[31] e del punto di vista dello spettatore attento alla dinamica e allo svolgimento del dramma, appassionatamente difeso nel suo congegno:

---

29 P. Costa, *Sermone III. La tragedia e la commedia*, in Id., *Dell'arte poetica. Sermoni quattro*, Bologna, Volpe al Sassi, 1836, p. 27.

30 Cfr. G. D'Agostino, *Bozzelli, Francesco Paolo*, in dbi, 1971, XIII, pp. 581-83.

31 F. P. Bozzelli, *Della imitazione tragica*, Lugano, Ruggia, 1837, II, p. 307: «Non è punto da illudersi relativamente all'idea fondamentale che domina questa tragica produzione. Trattasi di un principe che sin dalla sua fanciullezza, trafugato da pietosa cura in estranee regioni per sottrarlo alla strage in cui la sua famiglia fu barbaramente involta, vi è tenuto incognito nella più profonda oscurità di Stato; e che divenuto adulto, trovasi esposto per concorso cieco d'impreveduti accidenti a tanti pericoli di morte; sino a che per impeto d'indomabile coraggio, aiutato da circostanze propizie, si gitta in un espediente che il fa trionfare di tutte le contrarie vicissitudini. E la occulta influenza del destino che percotendo un individuo presso alla culla, gli fa percorrere tutta la scala dell'infortunio per poi rimenarlo gradatamente al colmo della sua primitiva grandezza. L'assalto di un vagabondo, l'odio di un tiranno, l'avidità dì un satellite, la tenerezza di una madre, sono tutti strumenti atti a ben intessere una tela, in mezzo alla quale quella sovrana idea sì sviluppa, s'ingrandisce, e prorompendone alfine per subita esplo-

> Ciò posto, allor che Merope, cangiata la pietà in odio, apprestasi ad immolarlo al suo furore, il pubblico non rimane indifferente a così atroce spettacolo, come si vuol credere, partendo da un principio assoluto che non è applicabile al caso. L'interesse che il giovine ha già ispirato colle sue nobili e leggiadre maniere, giunto al sospetto in tutti gradatamente sveglio ch'ei possa ben essere quel figlio che ella tanto deplora, promove tosto negli animi una violenta ed inesplicabile agitazione. Poiché finalmente quel sospetto è vago sì, oscuro, indeterminato, ma pur fortemente sentito, e scintillante a traverso dei fatti sotto tutte le sembianze di una possibile realità. Che anzi la stessa incertezza sulla di lui condizione accresce il terrore, perché rende ancor più imminente il pericolo, non facendo supporre il braccio della regina rattenuto in quel momento da verun grido interno della coscienza di madre: e la indecisione ch'ella mostra nel vibrar l'arme parricida è bellissima ed artificiosa in questo senso, che rappresenta al vivo la disposizione d'animo degli spettatori, i quali per gli esposti motivi sembrano levar su in tumulto un fremito generale, perché la regina non precipiti quel colpo fatale. Chi richiede immagini di più rigorosa ed aperta verità, lasci la poesia e studii Euclide[32].

Invece è assai significativo che il nome di *Merope* manchi nel *Primato* del Gioberti, nonostante il rango di primatista che sempre ebbe la tragedia del Maffei, e sia solo citato di passaggio per Metastasio nella *Storia* del De Sanctis[33], tanto per citare due tomi quanto mai emblematici della storia culturale italiana. Infine nel 1867 la parodia di Vittorio Imbriani, *Merope IV,* sigilla il tempo scaduto per ogni tragica *Merope*.

---

sione, si mostra pura e splendidissima ad involger le menti degli spettatori nella più straordinaria meraviglia».

32 Ivi, pp. 311-12.

33 F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano 1870, II, p. 387: «A Metastasio pareva quasi una degradazione scendere dall'alto seggio di poeta tragico, ed essere rilegato fra' melodrammatici. Pregiudizio instillatogli dal Gravina, che non vedea di là dalla tragedia classica. La *Merope* del Maffei, che allora levava molto rumore, l'offuscava, e nol lasciava dormire la gloria di Corneille e di Racine». E poco dopo, parlando di Alfieri, implicitamente considera la *Merope* non più che uno dei tanti tentativi tragici: «Secondo le opinioni di quel tempo, l'Italia era innanzi a tutte le nazioni in ogni genere di scrivere; ma le mancava la tragedia. Quest'era l'idea fissa di Gravina, e l'ambizione di Metastasio; a questo lavorarono il Trissino, il Tasso, il Maffei. Ma la tragedia non c'era ancora, per sentenza di tutti» (ivi, p. 434). Nelle giovanili lezioni napoletane su *Il genere drammatico* De Sanctis accenna di passaggio alla *Merope* del Maffei rimarcando le solite cose (tragedia senz'amore, linguaggio semplice con rischio di triviale) e sottolineando comunque una derivazione francese: «i confidenti, le unità, la mollezza piuttosto che l'energia del sentimento, si trovano anche nella *Merope*» (F. De Sanctis, *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1926, II, p. 35). Nessuna traccia di Maffei nelle altre *Lezioni sulla poesia drammatica*, d'ambito comparato, alle pp. 145-232 del predetto volume curato dal Croce.