

ESSAI DE MORPHOLOGIE DU *DRAMMA PER MUSICA* DE PIETRO METASTASIO

Introduction

En l'absence de véritable théorie diachronique de la part de l'auteur, l'approche morphologique des *drammi per musica* de Pietro Metastasio ne peut s'effectuer *a priori* ; elle doit donc aussi se *déduire a posteriori* de l'étude même des *drammi*¹. En effet, l'œuvre de Pietro Trapassi résulte de la synthèse d'une culture classique et d'une fréquentation assidue du théâtre d'impresario à Naples puis à Rome² : la théorie et technique dramaturgique

¹ Métastase en personne considère, en 1772-73, son œuvre théorique comme l'aboutissement synthétique d'une longue expérience associée à la connaissance approfondie d'Horace et Aristote. « Lavoro che ha servito ad occuparmi lungamente senza far versi, ed a mettere in uso una quantità di memorie e di osservazioni in piccioli fogli da me in tanti anni notate, che imbarazzavano il mio scrigno senza rendermi il minimo utile servizio. Quest'opera farà ottima compagnia alla versione della *Poetica d'Orazio* da me scritta in versi gran tempo fa ». Et aussi. « In un *Estratto della Poetica d'Aristotile* da me ultimamente disteso [...] a misura delle mie forze, ho procurato di combinare i drammatici precetti di questo gran filosofo colla mia pur troppo lunga esperienza » (respectivement lettre n°2044 (Vienne, 5 octobre 1772) et lettre n°2078 (Vienne, 11 Mars 1773) in Pietro Metastasio, *Lettere*, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, vol. 3, 4 et 5, a cura di Bruno Brunelli, Milan, Mondadori, 1954, coll. « Classici Mondadori » [5 vol. 1943-1965]. Numérisées et en ligne sur [liberliber.it](http://www.liberliber.it), les lettres de Métastase sont plus aisément consultables, avec recherche par mots-clés notamment, en format édition sur le lien suivant <http://www.liberliber.it/biblioteca/m/metastasio/index.htm>

² Saverio Franchi, *Patroni, politica, impresari : le vicende storico-artistiche dei teatri romani e quelle della giovinezza di Metastasio fino alla partenza per Vienna* in AA.VV. *Metastasio da Roma all'Europa, tricentenario metastasiano*, Incontro di studi, 21 ottobre 1998, Atti del Convegno a cura di Franco Onorati, Roma, 1998, p. 7-48, et Mario Valente, *Pietro Metastasio tra mondo classico e modernità* in AA.VV., *Il melodramma di Pietro Metastasio : la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento*, Atti del Convegno, Roma, 1998, a cura di Elena Sala Di Felice, Rossana Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, p. 73-123.

de Metastasio peuvent donc se déceler à travers ses écrits théoriques³ (comme aboutissements aussi d'une pratique scénique) mais également à travers les œuvres dont nous ébaucherons quelques caractéristiques morphologiques récurrentes. Nous choisirons à titre d'exemple trois *drammi* représentatifs des périodes napolitaine, romaine et viennoise : *Didone abbandonata* (1724), *Alessandro nell'Indie* (1730) et *Olimpiade* (1733), suffisamment représentatives – à des degrés divers et pour leurs différences – de caractéristiques essentielles du *dramma per musica* métastasiens.

A Les causes de la corruption du *Dramma per musica* selon Metastasio

La source première de la conception du *dramma per musica* par Métastase est constituée par les lettres où il condamne la décadence du *dramma per musica*. Les travers qu'il reproche à la scène de l'opéra, aux interprètes ou aux compositeurs, à la corruption du genre sont autant de facettes qui permettent de déduire l'idéal qu'il s'en fait. Les plus âpres critiques apparaissent notamment dans les lettres des années 1752-1755, vingt-cinq années après la *Didone abbandonata*⁴. Les reproches les plus virulents sont formulés à l'adresse des chanteurs et des compositeurs. Dans une lettre à Farinello en août 1750, c'est la question du merveilleux sur les scènes de l'opéra dont les excès sont condamnés parce que, oubliant de parler au cœur, ils ne font que gratter l'oreille de l'auditoire.

³ Les principaux textes de l'auteur ayant trait à la théorie et pratique du *dramma per musica* sont : Pietro Metastasio, *Lettere a Francesco Giovanni di Chastellux*, 15 luglio 1765 e 29 gennaio 1766, lett. n°1433 e 1474 (cit., vol.4.). Pietro Metastasio, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, a cura di Elisabetta Selmi, Convegno internazionale di studi, Roma, 1998. *Opere varie*, cit., p. 957-1117. Pietro Metastasio, *Osservazioni sul teatro greco*, cit., vol. 2, p. 1118-1161. Le Sonnet : « *Sogni e favole io fingo* », *Ibid.*, vol. 2.

⁴ Giangiorgio Satragini, *La decadenza dell'opera secondo Metastasio e la clemenza di Tito con musica di Gluck (1752) : rinnovamento prima della riforma* in AA.VV., *Metastasio da Roma all'Europa, tricentenario metastasio*, Incontro di studi, 21 ottobre 1998, Atti del Convegno a cura di Franco Onorati, Roma, 1998, p. 100.

Per voi non ne dubito, che come uomo di giudizio amate l'armonia e l'espressione. In Italia presentemente regna il gusto delle stravaganze e delle sinfonie con la voce, nelle quali si trova qualche volta il bravo violino, l'eccellente oboé, ma non mai l'uomo che canta : onde la musica non sa più muovere altro affetto che quello della meraviglia. La cosa è in un tale eccesso che conviene ormai che si cambi ; o noi diventeremo con ragione i buffoni di tutte le nazioni. Già a quest'ora i musici ed i maestri, unicamente occupati a grattar le orecchia e nulla curando il core degli spettatori, sono per lo più condannati in tutti i teatri alla vergognosa condizione di servir d'intermezzi ai ballerini, che occupano ormai la maggiore attenzione del popolo e la maggior parte degli spettacoli⁵.

L'irrationalité condamnée par Métastase est due, selon lui, à un excès de recherche de sollicitation des sens du spectateur par le biais de la musique, au détriment d'un langage musical et poétique s'adressant au cœur du spectateur, comme l'auteur le préconise. En effet, pour Métastase, la définition de la poésie associée à la musique ne doit pas passer par le seul éveil des sens.

[...] presupposto e fine della poesia per musica metastasiana : non superficiale meraviglia, non stupore per la scaltrezza compositiva o la bravura vocale doveva suscitare il dramma in musica, bensì, attraverso la rappresentazione dell'uomo e dei suoi affetti, doveva giungere al cuore dello spettatore muovendo gli affetti suoi tramite un processo razionale, tramite la parola "correttamente" intonata, e non per via di una pura sollecitazione dei sensi⁶.

Métastase souhaite ainsi créer ce *dramma per musica* que Elena Sala Di Felice a défini comme « logocentrico⁷ ».

Metastasio proseguiva nel solco delle poetiche arcadiche del secolo, secondo le quali la lingua era medium privilegiato della coscienza, [...] frutto di un'operazione mentale a livello di elaborazione e di ricezione, e pertanto superiore alle arti visuali [...] inferiori, in quanto dirette alla percezione sensibile⁸.

⁵ Pietro Metastasio, lett.n°399, 1° agosto 1750, *op.cit.*

⁶ Giangiorgio Satragni, *op.cit.*, p. 100.

⁷ Elena Sala Di Felice, *Metastasio, ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milan, Franco Angeli, 1983, p. 31.

⁸ Elena Sala Di Felice, *op.cit.*, p. 26-27.

Il s'agit donc bien de solliciter la sensibilité du spectateur, mais par le biais d'un plaisir de type rationnel, c'est-à-dire en passant par le cœur et la raison, c'est-à-dire par un « iuvare diletando⁹ ». Dès lors, quels moyens employer pour toucher l'âme du public ? Quel idéal était donc trahi pour irriter autant Métastase dans ses lettres¹⁰ ? La musique devait, certes, enrichir le verbe mais sans en obscurcir la perception sémantique ; bien au contraire, la musique devait avoir la charge d'embellir le texte et d'en faire ressortir tout le potentiel expressif. La conséquence essentielle du manquement à cette règle est, pour Métastase, l'oubli total d'imitation de la « favella umana » (expression que l'on retrouvera dans l'*Estratto*) au détriment de la clarté sémantique, de la part des chanteurs et compositeurs. Ainsi écrit-il en janvier 1753¹¹ :

[...] quali cicalate non si farebbero su la vergognosa prostituzione della nostra povera musica, ridotta a meritar la derisione de' rivali stranieri, e costretta ad imitar, *non più le passioni e la favella degli uomini*, ma il cornetto di posta, la chiocchia che ha fatto l'uovo, i ribrezzi della quartana, o l'ingrato stridere de' gangheri rugginosi ?

Et il poursuit, en 1755 :

[...] i cantori d'oggi si sono dimenticati affatto che l'obbligo loro è d'imitar la favella degl'uomini col numero e coll'armonia ; anzi credono allora esser valent'uomini quanto più si dilungano dalla natura umana. I loro archetipi sono i rosignuoli, i flautini, i grilli e le cicale, non le persone e gli affetti loro : quando han suonata con la gola la loro sinfonia credono aver adempiti tutti i doveri dell'arte. *Quindi lo spettatore ha sempre il cuore in perfettissima calma, e non aspetta dagli attori che la sua grattatina d'orecchie*¹².

Il s'agissait donc pour Métastase de ramener le *dramma per musica* à un équilibre entre musique et poésie, sous peine de ne plus jamais toucher le cœur du spectateur.

⁹ Giangiorgio Satragni, *op.cit.*, p. 101.

¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹¹ Pietro Metastasio, lett. n°612 à Antonio Bernacchi, *op.cit.*

¹² *Ibid.*, lett. n°878 à Francesco d'Argenvillières (Vienne, 28 août 1755). C'est nous qui soulignons.

Già la giustizia del pubblico punisce sensibilmente i nostri cantori, avendoli ridotti al vergognoso impiego di servir d'intermezzo a' ballerini, e con somma ragione ; poiché avendo rinunciato i musici all'espressione degli affetti, non grattano più che l'orecchio¹³.

La plus grave décadence de l'opéra provient donc, selon Métastase, de la négligence à l'égard de l'homme et de ses passions, de ses actions et de son âme¹⁴, un opéra préoccupé seulement de solliciter les sens du spectateur, en dépit de la compréhension de la parole poétique et laissant de côté le cœur du spectateur. Or, la musique devrait au contraire respecter la situation émotionnelle du spectateur par rapport à la situation scénique en variant au gré des *affetti*. Les instruments de musique peuvent se taire ou non,

[...] variando per altro di movimenti e di modulazione, a seconda non già delle mere parole, come fanno, credendo di fare ottimamente, gli altri scrittori di musica, ma *a seconda bensì della situazione dell'animo di chi quelle parole pronuncia*, come fanno i vostri pari. Perché, come voi non meno di me sapete, le parole medesime possono essere, secondo la diversità del sito, ora espressioni di gioia, or di dolore, or d'ira, or di pietà¹⁵.

Néanmoins, Métastase a conscience de la dangerosité des *arie* où l'oreille et donc les sens du spectateur sont davantage sollicités que son cœur et son âme, parce qu'elles invitent à la musique. C'est pourquoi il met en garde contre l'énorme abus que les artistes font de la musique lorsqu'ils opposent abusivement, par exemple, une forme musicale tempêtueuse trahissant un contenu verbal exprimant au contraire calme et sérénité, ce qui revient à faire une entorse à l'*actio* du drame et à égarer le spectateur dans des sentiments totalement opposés à ce qu'exprime la poésie du livret.

[...] l'enorme abuso che fanno per lo più a' giorni nostri di così bell'arte gli artisti, impiegando a caso le seduttrici facoltà di questa, fuor di luogo e di tempo, a dispetto del senso comune, ed *imitando bene spesso il frastuono delle tempeste, quando converrebbe esprimere la tranquillità della calma*, o la sfrenata allegrezza delle Bassaridi in vece del profondo

¹³ *Ibid.*, lett. n°890 à Antonio Bernacchi, Vienne 15 Septembre 1755.

¹⁴ Giangiorgio Satragni, *op.cit.*, p. 102-103.

¹⁵ Pietro Metastasio, *op.cit.*, lett. n°328 à Hasse du 20 octobre 1749.

dolore delle Schiave troiane o delle Supplici argive ; *onde il confuso spettatore spinto nel tempo stesso a passioni affatto contrarie dalla poesia e dalla musica*, che invece di secondarsi si distruggono a vicenda, non può determinarsi ad alcuna¹⁶.

Métastase poursuit, dans sa fondamentale lettre-manifeste en 1765, à Chastellux :

Quando la musica, riveritissimo signor cavaliere, aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e se stessa. [...] *Le arie chiamate di bravura, delle quali condanna ella da suo pari l'uso troppo frequente, sono appunto lo sforzo della nostra musica che tenta sottrarsi all'impero della poesia*. Non ha cura in tali arie né di caratteri, né di situazioni, né di affetti, né di senso né di ragione ; ed ostentando solo le sue proprie ricchezze col ministero di qualche gorga imitatrice de' violini e degli usignoli, *ha cagionato quel diletto che nasce dalla sola meraviglia* [...]. Superba la moderna musica di tal fortuna, si è arditamente ribellata dalla poesia, ha neglette tutte le vere espressioni, ha trattate le parole come un fondo servile obbligato a prestarsi a dispetto del senso comune, a qualunque suo stravagante capriccio, *non ha fatto più risuonare il teatro che di coteste sue arie di bravura, e con la fastidiosa inondazione di esse ne ha affrettato la decadenza*, dopo aver però cagionata quella del dramma miseramente lacerato, sfigurato e distrutto da così scongiata ribellione. *I piaceri che non giungono a far impressione su la mente e sul cuore sono di corta durata, e gli uomini, come corporei, si lasciano, è vero, facilmente sorprendere dalle improvvise dilettevoli meccaniche sensazioni*, ma non rinunzian per sempre alla qualità di ragionevoli¹⁷.

On le voit, au cœur de l'idéal métastasiens du *dramma per musica*, il y a cette opposition nette entre cœur et raison d'une part, et sensations et émerveillement d'autre part. On est loin du drame baroque et l'on se rapproche de la tragédie. À ce sujet, Voltaire ne tarit pas d'éloge¹⁸ à l'égard du dramaturge italien. Il est même, selon lui, le sauveur de la tragédie classique. Aussi écrit-il de Métastase en mars 1756 : « [...] il est le seul qui ait su joindre aux agréments de l'opéra les grands mouvements de la

¹⁶ *Ibid.*, lett. n°1474, à Chastellux, Paris, 1766. C'est nous qui soulignons.

¹⁷ *Ibid.*, lett. n°1433, à Chastellux, Vienne 15 juillet 1765. C'est nous qui soulignons.

¹⁸ Giovanni Da Pozzo, *I giudizi di Voltaire su Metastasio e su la "tragédie-opéra"* in *Metastasio da Roma all'Europa, tricentenario metastasiano*, cit., p.681.

tragédie, il a vaincu des obstacles qui semblaient insurmontables¹⁹. » Dans la *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, adressée au cardinal Angelo Maria Guerini²⁰, Voltaire accuse la musique qui, depuis Léon X a entamé la qualité de la tragédie classique ; il s'adresse ainsi aux Italiens : « dans vos opéras », peut-être le seul endroit où la tragédie subsiste, précise-t-il, « le récitatif italien est précisément la mélodie des Anciens ». Et de compléter son éloge par l'exemple de Métastase et de son « talent que, depuis les Grecs, le seul Racine a possédé parmi nous²¹. »

L'héritage de la tragédie grecque vient justifier les solutions apportées par Métastase au sauvetage du *dramma per musica*, dans *l'Estratto dell'arte poetica* (1782) dont nous présenterons les aspects essentiels, et en particulier celui de la présence de la musique comme accompagnement naturel et nécessaire à la tragédie grecque.

B Aspects de l'*Estratto dell'arte poetica d'Aristotile* de Pietro Metastasio.

L'aboutissement et publication tardifs²² de *l'Estratto dell'arte poetica di Aristotile*²³, voulu par Métastase comme un traité sur le *dramma per*

¹⁹ Giovanni Da Pozzo, *op.cit.* et Voltaire, *Lettre à Charlotte Sophia of Aldenburg*, lettre 6094, 9 mars 1956 in *Voltaire's correspondence* ed by Theodore Besterman, vol.XXIV, Genève, Institut et musée Voltaire, Les Délices, 1957, p. 101.

²⁰ Évêque de Brescia et bibliothécaire de la Vaticane.

²¹ Giovanni Da Pozzo, *op.cit.*, p. 687.

²² *L'Estratto* est achevé en 1773 et publié en 1782, mais la rédaction de *l'Estratto* occupe l'esprit de Métastase dans les lettres de 1772 à 1782. Voir, notamment, les lettres n° 1474 (à Chastellux), 2044, 2063, 2078, 2093, 2108, 2110, 2130, 2139, 2165, 2191, 2207, 2230, 2254, 2282, 2385, 2509, 2585, 2604 et 2606 in *Lettere*, cit.

²³ Le lien avec *l'Estratto* s'effectue, pour Métastase, par le biais de Castelvetro (*Poetica di Aristotele vulgarizzata, et sposta* per Ludovico Castelvetro, Vienna, Gaspar Stainhofer, 1570) qui avait préalablement commenté Aristote. Pour Castelvetro déjà, la poésie s'appuie sur le « diletto » trouvant ainsi une justification de l'union entre *aria* et *recitativo*, entre poésie et musique (Maria Grazia Accorsi, *Teoria, poetica, morfologia del dramma metastasiano* in *Il melodramma di Pietro Metastasio : la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento*, cit., p. 28).

musica, apparaissent tantôt comme une démarche éditoriale délibérée²⁴ tantôt comme la conséquence logique d'un manque de temps et une volonté de recul suffisant de la part d'un homme enclin aux réécritures et au doute²⁵. Toujours est-il que l'*Estratto* est achevé en 1773 mais n'est publié qu'en 1782. Nous en présentons ici une synthèse au travers de points cardinaux et notions déterminants pour la compréhension de l'œuvre en musique de Métastase²⁶.

Imitation : la poésie est l'un des arts d'imitation (ch.1²⁷)

La poésie est indissociable des notions de « melodia » et « armonia²⁸ » héritées de la tragédie grecque et devenus chez Métastase respectivement récitatif et aria. Le récitatif (ou « armonia ») consiste à « imitar cantando le modificazioni del parlar naturale²⁹ » et c'est selon une musique du parler naturel similaire qu'il devient aria (ou « melodia »).

²⁴ Dans sa lettre de Vienne à Bettinelli du 14 juin 1732, Métastase fait allusion au projet qui lui tient déjà à cœur. « Quando però V. S. non abbia repugnanza a sospendere questo suo disegno, potrebbe convenir col mio ; il quale è di raccogliere rivedere ed ordinare tutte le mie composizioni poetiche, scrivere un trattato sopra il dramma italiano (per qual progetto ho già in pronto tutta la selva), e poi farne una pulita impressione. » Pietro Metastasio, *op.cit.*, lett. n°42.

²⁵ À Mastraca lui suggérant la rédaction d'un traité sur le *dramma*, Métastase répond en ces termes le 17 janvier 1739 : « Vi ringrazio del consiglio che mi date, di mettermi ora in quattro colpi a sfornare un trattato sul dramma ed un esame delle mie fanfaluche. Una bagatella ! Credete voi ch'io abbia la vostra facondia ? Non mi conoscete per l'arciconsolo de' cacadubbi ? E come può cadervi mai in mente simil paradosso ? » Cit., lett. n°148.

²⁶ Quelques pages essentielles à la lecture : Pietro Metastasio, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile* in *Tutte le opere*, cit., vol.2 [1947], p. 976-978 ; p. 982-985 ; p. 986-987 ; p. 994-995 ; p. 1076.

²⁷ Nous indiquerons entre parenthèses les chapitres de référence dans l'*Estratto*.

²⁸ *Armonia* : extension sonore correspondant à celle de la voix de l'aigu au grave et vice-versa (« armonico sistema de' suoni ») ; *melodia* : terme que Metastasio puise dans la *Politica* (VIII, v) d'Aristote pour montrer la différence entre deux types de musiques employés dans le théâtre moderne : la « melodia » est « più soave, più artificiosa e più elegante » au travers de « periodiche combinazione di movimenti e di tempi, le quali ritmi e numeri si chiamano ». Métastase cité et analysé par Maria Grazia Accorsi, *op.cit.*, p. 37.

²⁹ *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, cit., p. 963.

Or cotesta musica istessa, che non è ne' recitativi *se non se sola e semplice armonia*, cangia nome, e melodia diventa quando, spiegando l'arte tutte le sue facoltà, l'adorna con le sempre nuove, artificieuses, periodiche combinazioni di movimenti e di tempi, le quali ritmi e numeri si chiamano, e *compongono le innumerabili idee, motivi e soggetti delle arie, che tutte distinte fra loro hanno per la varietà de' tempi, come le fisionomie de' volti per la varietà de' tratti, proprio, riconoscibile e differente carattere*³⁰.

Ainsi, en théorie, l'imitation du parler naturel et de son action se fait-elle dans le récitatif, tandis que l'imitation de l'état d'esprit, des idées et du caractère des personnages trouve son apogée dans les *arie* dont la variété mélodique est définie ici comme étant à l'image de la variété des visages et des caractères des personnages. Le chant correspond, par imitation, au parler naturel de l'être humain car le chant est la langue qui sert à imiter, chez les premiers poètes, le parler de l'être humain : « La circostanza essenziale che distingue l'imitazione del poeta da tutte le altre imitazioni è la misurata, armoniosa favella con la quale i primi uomini inventori della poesia, inclinati per natura al canto ed alla imitazione, hanno imitato, cantando, il semplice parlar naturale³¹ ». Le chant est une langue qui présente l'avantage d'être « capace di cagionar diletto » et de « correr dietro al maggior verisimile³² ».

Imitation et non copie (ch. 4)

L'imitation et le chant étant les origines premières de la poésie (« alla imitazione e al canto sono le prime origini della poesia ») Métastase défend l'idée de la nécessité de chanter pour s'adresser à un public : « necessità indispensabile del canto per parlare ad un pubblico³³ ». Or, les hommes sont naturellement enclins à l'imitation (Aristote) puisque l'instruction des enfants se fait au moyen de l'imitation par désir d'apprendre. Comme il est impossible de reconnaître un objet sans en avoir

³⁰ *Ibid.*, p. 964. C'est nous qui soulignons.

³¹ *Ibid.*, p. 967.

³² *Ibid.*, p. 970.

³³ *Ibid.*, p. 975

eu une idée préalable (Platon), le plaisir obtenu de l'observation d'une œuvre de la part d'un spectateur qui n'en aurait point eu l'idée au préalable proviendrait alors des moyens employés par l'auteur de l'œuvre d'art (« dalla propria bellezza de' mezzi dal pittore impiegati »). Pour le poète, ces moyens ne peuvent que suivre l'équation : imitation + musique = poésie, car imitation et musique sont seules productrices de poésie. La musique étant essentielle à la poésie³⁴, l'on ne doit point parler à un public si ce n'est en chantant : « Non vè oratore che non canti ». Métastase assure qu'à l'époque d'Aristote, il n'était point de tragédie sans musique : « onde regnava la musica, al tempo di Aristotile, in tutta l'intera tragedia³⁵ ». Aussi le *dramma per musica* est-il considéré par Métastase, qui illustre son propos d'exemples d'auteurs antiques, comme l'unique et véritable héritier de la tragédie grecque, bien plus que de la tragédie française. Mais si la poésie n'est autre qu'imitation³⁶, en quoi consiste la différence entre copie et imitation, puisque tant de gens confondent les deux de nos jours ?

Métastase répond : là où le rôle du copiste est de reproduire l'original, à l'inverse « l'arte dell'imitatore si propone di dar solo la somiglianza possibile del suo originale ad una special materia, da quella dell'original differente, che elegge per la sua imitazione³⁷ ». Le copiste dissimule tout ce qui pourrait distinguer sa copie de l'original tandis que pour l'imitateur, sa « materia » ne peut s'adapter tout à fait à l'original si bien qu'il ne fait pas en sorte de dissimuler les différences avec l'original. Métastase choisit pertinemment l'exemple du sculpteur : pour lui, le plus important pour le spectateur est la stupeur de voir ce que le sculpteur sait faire avec le marbre, plus que l'illusion de ressemblance avec l'original : « essendo il principale oggetto della sua gloria non l'illusione dello spettatore (come sarebbe del copista), ma la sua vittoria sul marmo³⁸ ». Ce qui compte pour ceux qui regardent n'est pas d'être trompés par les imitations mais plutôt de s'émerveiller de la victoire de l'artiste sur le marbre, c'est-à-dire sur ce que Métastase appelle « materia ».

³⁴ *Ibid.*, p. 976. Déjà chez Castelvetro, rappelle Métastase, la musique est une nécessité essentielle à la poésie.

³⁵ *Ibid.*, p. 977-978.

³⁶ *Ibid.*, p. 982

³⁷ *Ibid.*, p. 983. C'est nous qui soulignons.

³⁸ *Ibid.*, p. 983

La « materia³⁹ »

Pour Métastase, la « materia » utilisée dans l'œuvre d'art peut se révéler plus importante que le sujet traité : « colui è l'imitatore più eccellente, che sa dar più gradi di somiglianza col vero a quella materia che ha scelta; ma senza pur cambiarla » (materia più importante del soggetto). La préservation de la « materia » passant avant le sujet traité, il est donc primordial de ne pas dissimuler la « materia » avec le sujet, ce qui implique quelques conséquences essentielles en terme de vraisemblance : « ed è così indispensabile in qualunque imitazione l'uso inalterabile e costante di quella materia che la distingue ; che in quei casi, ne' quali non può assolutamente accordarsi con la materia il verisimile, è in obbligo l'imitatore d'abbandonar il verisimile, e non la materia⁴⁰ ». En clair, il vaut mieux abandonner le vraisemblable plutôt que de sacrifier la matière choisie au nom de la vérité. Métastase choisit l'exemple des yeux de verre posés sur une statue de marbre qui, au risque d'annihiler la matière (le marbre) privilégieraient la vérité.

Cette réflexion métastasienne sur l'imitation, la matière et le vraisemblable débouche sur trois vérités :

- 1 il n'est point de poésie sans musique.
- 2 altérer la matière choisie est un défaut grave.
- 3 par conséquent, la loi de la vraisemblance est sujette à des

limitations inévitables chaque fois que la matière doit être sauvegardée. S'il s'agit d'imiter en sculptant sans altérer le marbre, il s'agira de même d'imiter par la tragédie les passions humaines sans altérer la poésie en musique (on comprend, alors, pourquoi le reproche que Muratori faisait à Métastase – qui y fait allusion, ici, sans le nommer – de faire mourir ses héros en chantant ne tient pas pour notre auteur).

Vraisemblance et « materia »

³⁹ On relèvera et lira avec profit les pages importantes sur le concept de « materia », *Ibid.*, p. 986-987.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 987.

Bien souvent, déplore Métastase, le vraisemblable est confondu avec le vrai. Or, bien au contraire, l'imitation n'entreprend jamais de reproduire la vérité :

L'imitazione è quello che nasce dall'ammirare l'artificiosa rappresentazione del vero eseguita nel falso. L'imitazione, che non intraprende mai di riprodurre il vero [...] ma di darne la somiglianza quanto è possibile, alla materia di cui si vale, ha perfettamente adempiuta la sua promessa, e conseguito il suo fine, quando gliene ha data tutta quella di cui la materia è capace⁴¹.

On l'aura compris : la notion de « materia » (ne serait-ce que par la récurrence de ce mot dans ces pages essentielles) est primordiale aux yeux de Métastase⁴². La « materia » est bien plus importante que le sujet et bien plus que sa vraisemblance. L'auteur choisit l'exemple de *Semiramide* dont il reconnaît en l'occurrence l'invraisemblance : « l'inverosimiglianza della favolosa origine di Semiramide » dont le schéma dramaturgique est forcé de s'adapter à la fiction suprême selon les exigences du *dramma per musica*, et donc de la fameuse « materia⁴³ ». Un tel concept est en parfaite concordance avec le célèbre sonnet « *Sogni e favole io fingo*⁴⁴ » auquel il est fait allusion dans une lettre à la Bulgarelli⁴⁵. Tout en ne refusant pas la notion de vraisemblance, Métastase précise la qualité et nature de l'imitation artistique dans l'usage matériel et spécifique de la création artistique. Il nie, en effet, que l'art soit synonyme d'illusion puisque les consommateurs de l'art ne se plaignent pas d'être illusionnés ou trompés. Métastase se démarque ainsi du système arcadien, rationaliste et classique qui revendiquait la négation de l'illusion comme objectif premier du théâtre par le conditionnement strict du vraisemblable. Pour Métastase, l'art se révèle comme étant par nature un artifice⁴⁶. Par l'union entre poésie et musique, l'imitation poétique devient supérieure aux lois de la vraisemblance suivant un accord implicite avec le

⁴¹ *Ibid.*, p. 994. C'est nous qui soulignons.

⁴² *Ibid.*, p. 995.

⁴³ Cf. l'analyse de la *Semiramide* confrontée au sonnet « *Sogni e favole io fingo* » in Franco Onorati, *Dalla Semiramide riconosciuta alla « Semiramide in villa », mito versus parodia* » in *Metastasio da Roma all'Europa*, cit., p. 76.

⁴⁴ Daté de 1733, il est rédigé après l'*Olimpiade* (cit., lett. n°54 à la Bulgarelli).

⁴⁵ *Ibid.*, lett. n°54 du 6 juin 1733. Cf. Edoardo Sanguineti, *In margine alle lettere di Pietro Metastasio in Il melodramma di Pietro Metastasio*, cit., p. 446.

⁴⁶ Maria Grazia. Accorsi, *op.cit.*, p. 44-45.

public⁴⁷. Métastase insiste également sur l'importance de l'imagination chez le spectateur, sur lequel il compte pour se figurer les scènes irréprésentables ou réalisées en imitation sur la scène⁴⁸. Suivant le précepte d'Horace qu'il cite ainsi : « tutto insomma esser dee semplice ed uno », Métastase déduit d'Aristote qu'il importait davantage pour le poète grec que l'action fût unie plutôt qu'unique aux yeux du spectateur, mitigeant quelque peu l'idée d'unité d'action⁴⁹. Aussi une action plurielle lui apparaît-elle plus vraisemblable qu'une action unique, pourvu qu'elle ait quelque unité⁵⁰. Les erreurs quant aux notions d'unités aristotéliennes proviennent du fait, conclut Métastase, que beaucoup confondent encore le vrai et le vraisemblable.

« Affetti » et passions plurielles (ch. 6)

Le fait qu'Aristote réduise les passions éprouvées par les spectateurs à la compassion et à la terreur pose quelque problème à Métastase qui s'étonne que d'autres passions ou *affetti* ne puissent intervenir⁵¹ : « per la parola *passioni* ei non intende mai le interne passioni dell'animo, ma sempre il terribile e compassionevole spettacolo de' fisici altrui patimenti »⁵². Aussi Métastase ne comprend-il pas :

[...] perché non debbano usarsi che cotesti due soli farmaci in questa cura. [...] Ma quello che men che d'ogni altra cosa intendo si è la ragione per cui le passioni dell'orrore e della compassione debbano essere i soli specifici rimedi in questa cura, e non tutti gli altri affetti umani da quali le nostre azioni derivano. *Son pur le umane passioni i necessari venti co' quali si naviga per questo mar della vita* ; e perché sien prosperi i viaggi non convien già proporsi l'arte impossibile d'estinguerli ; ma quella bensì di utilmente valersene, restringendo ed allargando le vele ora a questo ora a quello, a misura della loro giovevole o dannosa efficacia nel

⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁸ Pietro Metastasio, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, cit., p. 1004.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1009.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1011.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1028.

⁵² *Ibid.*, p. 1030.

conducir al dritto cammino non nel deviarcene. Or gli affetti non si restringono al solo terrore ed alla sola compassione⁵³.

Il conviendrait selon lui d'étendre les *affetti* à d'autres possibles passions que celles définies par Aristote, autrement dit « senza condannare lo spettatore a dovere inorridire eternamente, ed eternamente a compiangere⁵⁴ ».

Le poète n'est pas un historien (ch. 9)...

... puisque la poésie est vraisemblance et artifice et non pas vérité et réalité. En effet, « l'arte del poeta è più filosofica di quella dello storico⁵⁵ ». Le poète ne saurait être un historien puisque l'historien n'est pas un imitateur mais un copiste de telle sorte que dans la « verisimilitudine de' fatti che si narrano o rappresentano, e non ne' versi, consist[e] la differenza che corre fra l'istorico e il poeta⁵⁶ ». Car la poésie est un artifice déclaré : « non è dunque la poesia se non se una lingua artificiosa, imitatrice del discorso naturale ; e fa la sua imitazione col metro, col numero e con l'armonia⁵⁷. »

Étymologie de la tragédie (ch. 12)

Métastase remonte ici à l'étymologie du mot tragédie. Et il ne signifiait pas autre chose que « canto della vendemmia o del capro », le chant de la vendange et du bouc (« ode e trughe / o da ode e tragos ») soit parce que les vendanges étaient les occasions de ce chant, soit parce que le

⁵³ *Ibid.*, p. 1031. C'est nous qui soulignons. Remarquons qu'ici Métastase ne semble pas distinguer explicitement les passions éprouvées par le spectateur (destinataire) de celles éprouvées par les personnages (destinateur), comme il semble le faire dans la citation précédente où il oppose « le interne passioni dell'animo » (personnages ? = destinateur) au « compassionevole spettacolo de' fisici altrui patimenti » (spectateur = destinataire)

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1075.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1041.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1043.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1044.

bouc était la victime que l'on sacrifiait à Bacchus, en l'égorgeant. C'est cet hymne, ou dithyrambe ou chanson que l'on appelait tragédie et chœur. Un personnage narrait une histoire en solo (selon une ennuyeuse et uniforme mélopée), ce qui fait que l'on introduisit un second personnage, « *che così fece agli spettatori il piacere del dialogo*⁵⁸. » C'est Sophocle qui introduisit le troisième acteur, obtenant ainsi suffisamment d'intervenants pour raconter une fable complète. Il n'existait pas de division en scènes et actes⁵⁹. Ce sont les critiques, de nos jours, qui ont interprété l'entrée d'un nouveau personnage comme une scène distincte. Les chants du chœur devaient permettre aux rares acteurs (trois au début) qui jouaient tous les personnages de se changer : « *dovendo rappresentare quei soli tre istrioni maggior numero di personaggi, dovea pensare il poeta a lasciare il necessario tempo a quello che dovea travestirsi*⁶⁰ ».

Les trois modes tragiques (ch. 18)

Aristote distingue les situations tragiques en quatre façons différentes⁶¹, qu'il pourrait être intéressant de confronter aux situations que l'on trouvera dans les *drammi per musica* de Métastase :

première manière : le personnage agit (tragiquement) en sachant ce qu'il fait (exemple : Médée tuant ses enfants)

deuxième manière : le personnage agit dans l'ignorance de l'atrocité de son acte et s'en aperçoit seulement après avoir agi (par exemple, il s'apprête à tuer son fils sans savoir qu'il s'agit de son fils).

troisième manière : par ignorance, le personnage est sur le point de commettre un crime atroce mais il s'en aperçoit et s'abstient d'agir (il s'apprête à tuer son fils, mais découvre qu'il s'agit de son fils).

quatrième manière : le personnage, sachant ce qu'il fait, entreprend une atrocité mais se ravise (exemple : l'*Antigone* de Sophocle, où le prince s'apprête à tuer son père puis y renonce). Ici, Métastase développe une réflexion intéressante visant à démontrer les moyens de réussir à la scène cette option pourtant considérée comme étant la pire selon Aristote.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1058.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1062.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 1067.

⁶¹ *Ibid.*, p. 1097.

Sujet et accidents (ch. 14)

Selon Aristote, explique Métastase, le poète ne doit pas faire reposer la compassion et la terreur sur la seule décoration, ou sur le décor et sur la scène, mais ces *affetti* doivent naître, au contraire, du sujet et des accidents relatifs : « non compie il poeta il suo dovere, quando lascia allo spettacolo, cioè alla decorazione, tutto il peso di cagionare il *terrore* e la *compassione*. Ma che debbono queste nascere dal soggetto e dagli accidenti ». Sont condamnables également les poètes qui recherchent le monstrueux et l'incroyable pour plaire et divertir⁶², car le dénouement doit se faire avec l'aide du récit, de la fable et non par le biais de divinités ou de machines⁶³.

« Diletto » et fonction civile de la poésie

Le poète a pour obligation de plaire et de divertir pour être un bon poète et être utile à la société civile.

L'obbligo poi del poeta (come buon cittadino) è il valersi de' suoi talenti a vantaggio della società, della quale ei fa parte, insinuando, per la via del diletto, l'amore della virtù, tanto alla pubblica felicità necessario. Ora, se il poeta non diletta, è cattivo poeta insieme ed inutilissimo cittadino⁶⁴.

Et il importe, à cet égard, de ne surtout pas négliger le peuple qui représente la plus grande partie de la république. Métastase se réfère à Aristote qui souligne que la multitude juge mieux que personne des poètes, des œuvres et de la musique parce que « il popolo è per l'ordinario il men corrotto d'altro giudice⁶⁵ » puisqu'il lit les poètes et les écoute uniquement pour se faire plaisir.

⁶² *Ibid.*, p. 1074.

⁶³ *Ibid.*, p. 1081.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 1089.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1091.

Rhétorique et théâtre : la langue comme gardienne du vraisemblable (ch. 19 et ch. 24)

Par la rhétorique, les passions sont amplifiées et c'est par elle que l'on émeut, grâce à l'élocution, faite de prononciation et de gestuelle⁶⁶. Or, l'oreille est plus facile à séduire (et à tromper) que l'œil, qui est par nature moins crédule face à l'illusion⁶⁷. La langue est donc garante du vraisemblable car elle compense l'incrédulité des yeux.

Nel narrativo giudicano gli orecchi, che possono essere più facilmente sedotti dalla artificiosa narrazione e farci credere l'incredibile, ma [...] nel drammatico, essendo giudici gli occhi del falso e del vero, conviene esser più cauto nel fidarsi alla credulità dello spettatore, e far uso più destro di quella specie di paralogismi poetici che fan passar per verisimile il falso⁶⁸.

Par conséquent, la langue devra être d'autant plus rhétorique et devra d'autant plus user de paralogismes poétiques que la scène offerte au regard sera invraisemblable.

C Aspects morphologiques et thématiques dans *Didone abbandonata*, *Alessandro nelle Indie*, *Olimpiade*.

1 Aspects dramaturgiques

Nous l'avons dit en introduction : Métastase fréquenta assidûment les salles de spectacle napolitaines et romaines dont il profita non seulement

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1098.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1106.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 1110.

de l'influence dans le domaine de l'œuvre tragique en musique, mais aussi à bien des égards du point de vue de la technique théâtrale et scénique. Bien des preuves de cette maîtrise des techniques dramaturgiques et d'un rapport très étudié au destinataire qu'est le spectateur en terme de réception du texte peuvent se trouver dans les textes des livrets, pour peu que l'on s'attache à leur analyse dramaturgique approfondie. Nous nous attarderons plus particulièrement sur deux aspects importants : la place du spectateur dans les textes de Métastase et l'invention du « tragique de situation », révélateur aussi du poids nécessaire de la musique dans les livrets.

La place du spectateur dans les livrets de Métastase.

En premier lieu, on notera l'habileté de Pietro Metastasio à exploiter le destinataire « spectateur » au cœur même de ses textes. Dans *Didone abbandonata*, son souci de susciter la compassion auprès du public apparaît manifeste sous les traits du personnage de Selene (sœur et double de Didone dans son attachement pour Enea). La scène (I,9) est emblématique. Il s'agit d'une scène de douleur mutuelle, celle de Enea (déchiré entre son amour pour Didone et son devoir de partir) et celle de Selene (éprise d'Enea auquel elle ne peut rien dire, et néanmoins porte-parole aussi des souffrances de sa sœur). Ce qui est intéressant, ici, c'est que la moindre parole de Selene a un double sens selon le destinataire pris en considération : prises du point de vue de Enea, elles signifient en fonction de Didone dont Selene est porte-parole ; mais du point de vue du spectateur (qui comprend et connaît peu à peu le cœur de Selene à la différence d'Enea qui ne sait rien), elles signifient du point de vue de Selene « amoureuse » de Enea, comme ici, par exemple : « E come, quando parli così, non vuoi ch' io pianga⁶⁹ ? » se lamente-t-elle. Ainsi, ses paroles ont un sens en tant que spectatrice de la douleur d'Enea

⁶⁹ Afin de ne pas alourdir les notes, nous indiquerons les scènes et actes de référence dans l'édition Hérissant (*Opere del signor abate Pietro Metastasio*, in Parigi, presso la Vva Hérissant, 12 vol., 1780-1782), entre parenthèses. Il est très aisé d'effectuer ensuite une recherche par citation ou scènes/actes directement sur le CD-Rom édité par Marsilio ou sur le site : http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/indice_a.jsp

Pour *Didone abbandonata* : http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/testi/didone/herissan_1.jsp

Pour *Alessandro nelle Indie* : http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/testi/alessand/herissan_1.jsp

Pour *Olimpiade* : http://www.progettometastasio.it/pietrometastasio/testi/olimpiad/herissan_1.jsp

(et comme alter ego du spectateur poussé à la compassion pour Enea) mais aussi en tant que Selene éprise de Enea (et là, le spectateur est doublement poussé à la compassion, pour elle cette fois). Le spectateur doit donc éprouver (par catharsis) doublement de la pitié, à la fois pour Enea et pour Selene. Il s'agit d'une scène de douleur magistralement chorale qui implique aussi le spectateur; un faux duo, ou plutôt un trio où le spectateur est complice, dans la souffrance, de Selene : « *Abbiám l' istesso cor Didone ed io.* » Enea comprend : puisque nous sommes sœurs. Mais le spectateur entend : puisque je t'aime aussi. Les paroles de Selene ont une seule signification pour Enea, mais deux pour le spectateur. Selene obtient, à la fin de la scène, un sentiment de compassion spéculaire de la part d'Enea mais celle-ci n'est que partielle puisque lui, de son côté, ignore tout de sa souffrance, ne connaissant que la sienne propre, alors que Selene souffre et pour elle-même et pour Didone. Or, ce que Enea ne sait pas ici, le spectateur le sait. La compassion éprouvée pour Selene de la part du spectateur en est donc décuplée. Le personnage de Selene est, pour le spectateur, un pôle de réfraction des *affetti* où se projettent toutes les douleurs : la sienne, celle de Didone et celle d'Enea. Poussé à la compassion, voire à la pitié, le spectateur est aussi plongé d'emblée dans le même « gelo d'orrore » de Selene à l'entrée de Didone (I,1). Tandis que, sur la scène, se déploie la douleur d'Enea et la compassion de Selene pour lui, il se passe, par réfraction via Selene, tel par l'astre lunaire⁷⁰, le contraire dans le cœur du spectateur qui, lui, souffre davantage pour elle qu'il ne s'identifie à la douleur d'Enea (plus distanciée, en vertu de cette réfraction des *affetti*). La conclusion de cette scène est, d'ailleurs, parfaitement à l'image de cet habile procédé scénique et cathartique dans ces paroles de Selene : « *Se mi vedessi il core, forse la tua pietà saria maggiore* ». Et c'est bel et bien le cas du spectateur qui est le seul à voir le cœur de Selene et le seul ici à en partager tous les *affetti* et, pour cela, d'autant plus poussé à la pitié⁷¹ et à

⁷⁰ Selene incarne, par la duplicité de son langage et par son nom, la face cachée de sa sœur Didone, personnage solaire et plein de « fuore ». Dans la mythologie grecque, Séléné fille des Titans Hypérion et Théia, sœur d'Hélios (le Soleil) et d'Éos (l'Aurore), est une déesse de la Lune – plus spécifiquement de la pleine lune, second membre de la triade composée d'Artémis (nouvelle lune) et d'Hécate (lune décroissante). Elle est souvent assimilée à Artémis, même si elle personnifie plutôt l'astre lunaire lui-même.

⁷¹ Le problème de Didone, qui manque de compassion à l'égard d'Enea, a la même origine : « *se mi vedessi il cuore* », lui reproche Enea, qui ne se sent pas compris, à la scène 17 de l'acte I.

l'identification avec Selene et d'autant moins avec Enea. Qui verrait le cœur de Selene aurait, dit le texte, « la pitié plus grande » : cette réplique métatextuelle illustre magistralement combien la technique de la double signification des paroles de Selene est faite pour provoquer, voire accroître la pitié du spectateur qui, plus proche de Selene en compréhension, va donc s'apitoyer davantage sur elle que sur Enea.

La part du spectateur est encore plus emblématique dans l'*Olimpiade*, puisque dans ce *dramma* il en sait toujours plus que tous les personnages sans exception et quelle que soit la scène, ce qui y accentue encore la participation tragique (ou catharsis). En effet, on notera la place disproportionnée de l'*argomento*, dans lequel Métastase indique à l'attention du spectateur tous les événements advenus avant la tragédie qui s'apprête à se dérouler sous les yeux d'un spectateur ainsi rendu omniscient par rapport aux personnages. De la sorte, le spectateur est toujours à même de comprendre la double signification des paroles des personnages alors que ceux-ci ignorent souvent la duplicité des mots qu'ils prononcent. Par exemple, dès la scène 2 du premier acte, le fait que le spectateur sache, mieux que Megacle et Licida, qu'ils convoitent la même femme, donne une signification double aux paroles de Megacle qui, croyant énoncer une vérité unique et non ambiguë, ne les prononce qu'en vertu de leur amitié commune et, par conséquent, de leurs destins communs : « Dirà la Grecia poi / che fur comuni a noi / l'opre, i pensier, gli affetti / e alfine i nomi ancor. [Parte] ». Megacle se déclare ici fier, par amitié, de remplacer Licida aux jeux olympiques et de partager les sentiments de Licida en raison de cette même amitié. Mais le spectateur, qui en sait plus que les deux personnages, comprend le tragique de ses mots qui acquièrent alors une double signification. De même, lorsque Licida, à la scène 8 du premier acte remercie par avance Megacle de prendre sa place aux jeux olympiques pour s'assurer la victoire, il ne sait pas jusqu'à quel point ses propres paroles sont tragiques (un tragique augmenté par l'omniscience du spectateur) en lui disant qu'il pourra tout lui demander (il ignore alors, à l'instar de Megacle, que la récompense qu'il convoite – Aristeia, la femme promise au vainqueur des jeux olympiques – est précisément la femme aimée de Megacle) : « Sì. Chiedi poi / la mia vita, il mio sangue, il regno mio ; / tutto, o Megacle amato, io t'offro e tutto / scarso premio sarà. ». Comble du tragique, le spectateur sait que ce personnage prendra à l'autre ce qu'il a de plus cher bien avant de lui donner quoi que ce soit en remerciement. Mais cette scène (I, 8) contient un tournant de taille : Licida, innocemment, finit

par donner le nom de la récompense, Aristeia, que Megacle reconnaît, sans se trahir devant son ami, comme sa bien-aimée. La fin de la scène a, ici aussi, une double signification, selon le récepteur des paroles prononcées : le spectateur participe tragiquement à la situation dans laquelle se trouve Mégacle tandis que Licida en est exclu, lui qui perçoit de travers le demi-silence et/ou le ton des réponses de Megacle dans la deuxième partie de la scène, comme le montrent ses paroles qui, sans nul doute, remuent le couteau dans le cœur de son ami : « Non ti stupir. Quando vedrai quel volto, / forse mi scuserai. D' esserne amanti / non avrebbon rossore i numi istessi. ». Ou bien encore : « Di' ; non avrai / piacer del piacer mio ? ». L'habileté de Métastase consiste à rendre double la signification de ces paroles de Licida, adressées à un Megacle intérieurement désespéré, en en faisant des paroles à la fois vraies du point de vue de leur amitié et vraies du point de vue des sentiments de Megacle à l'égard de la femme qu'il aime. Le tragique naît du fait que le spectateur sait que Megacle ne peut réfuter ces mots ni du point de vue de leur amitié, ni du point de vue de son cœur amoureux. D'emblée omniscient, le spectateur est donc d'autant plus partie prenante de la situation impossible dans laquelle Megacle se retrouve et qui est, à l'insu même de celui qui la prononce (Licida), énoncée sous ses yeux. L'acmé de l'ambiguïté tragique basée sur l'omniscience du spectateur est atteinte à la scène 6 de l'acte II, lorsque Megacle, vainqueur des jeux, se présentant au roi Clistène sous le nom d'Egisto, désigne Licida comme l'ami proche apte à veiller sur Aristeia le temps que lui-même s'absente quelques jours (en réalité, pour suivre et énoncer ici le pacte de substitution de personnes qui l'engage depuis l'acte I auprès de Licida), puis que chacune de ses paroles a ici encore une signification double :

[...] : ma più che 'l sangue
 l'amicizia ne stringe ; e son fra noi
 sì concordî i voleri [puisque nous sommes amis, mais aussi du
 point de vue du spectateur omniscient : puisque nous voulons la
 même femme]
 comuni a segno e l'allegrezza e 'l duolo [puisque nous sommes
 amis, mais aussi du point de vue du spectateur omniscient : lui est
 heureux, mais moi je souffre]
 che Licida ed Egisto è un nome solo [puisque nous sommes amis,
 mais aussi du point de vue du spectateur omniscient : puisque j'ai
 pris sa place et que sa victoire est usurpée].

Mais l'habileté de technique théâtrale de Métastase est perceptible aussi dans certaines scènes proches de la scène traditionnelle *dell'arte*, où son art de la scène peut même s'apparenter à celui d'un Goldoni : nous verrons comment Métastase reste, néanmoins, dans le tragique tout en flirtant avec les ressorts dramaturgiques propres à la scène comique.

Théâtralité comique des scènes d'amour et leur veine tragique

Déjà dans *Didone abbandonata*, Métastase met en scène Didone et Enea dans une scène que le théâtre *dell'arte* et ses traditionnels dialogues de « concetti⁷² » d'amoureux eût intitulé « di priego e di sdegno », chacun des deux amoureux se devant, par virtuosité comique, de suivre le fil de son état d'esprit (supplication pour l'un, dédain pour l'autre) afin de produire un échange où le langage et le rythme du dialogue par un jeu métaphorique, par exemple, constituera l'essentiel de la drôlerie de la scène. Ici, Enea est, en effet, en situation de supplication face à une Didone inflexible et bien décidée à provoquer chez lui ou de la jalousie ou de la pitié : « Se dirgli i miei tormenti, / se la pietà non giova, / faccia la gelosia l'ultima prova. », tel est le défi qu'elle se lance à elle-même au début de la scène 11 de l'acte II, où chacune de ses paroles sera une tentative d'éveiller l'un ou l'autre sentiment chez Enea, tandis qu'elle tentera d'en provoquer la jalousie à la scène 12 de l'acte II par la présence de Iarba. Mais, même si la technique théâtrale fait penser à la comédie *dell'arte* ou, plus richement, de caractère comme chez Goldoni, la dimension tragique demeure au travers des *affetti* qui priment sur l'objectif comique du seul jeu de dialogue et de langage. Certes, Didone déclare victorieuse : « io son contenta » à la fin de la scène 12 de l'acte II car Enea a fini par quitter la place, excédé par son comportement et par la présence d'Iarba, camouflant néanmoins une jalousie qui est davantage souffrance (« questo è tormento » dit-il) ; mais les sentiments qu'éprouve Didone sont bien plus complexes que ceux qu'éprouve l'Eugenia des *Innamorati* de Goldoni où cette dernière paraît

⁷² Andrea Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare ; ma a' predicatori, oratori, accademici, e curiosi*, Naples, stampa di Michele Luigi Mutio, 1699. In : Enzo Petraccone : *La commedia dell'arte : storia, tecnica, scenari*, Naples, Riccardo Ricciardi, 1927. Également : Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Testo, introduzione e bibliografia a cura di Anton Giulio Bragaglia, Florence, Sansoni antiquariato, 1961.

également souhaiter la jalousie de Fulgenzio. Là où Goldoni tourne en dérision le cercle vicieux du langage de la dispute entre amoureux et fait reposer là-dessus le comique des scènes, Métastase exploite le langage de Didone qui l'utilise pour rendre jaloux Enea ou pour l'apitoyer, mais les *affetti* sont au cœur du sujet bien plus que l'outil verbal, et leurs conséquences sont bien plus graves qu'entre Eugenia et Fulgenzio : ici, le langage a pour conséquence d'autres *affetti* qui viennent se mêler aux premiers et, en particulier, ce sentiment complexe de crainte immense chez Enea de risquer de manquer à sa propre constance (par la colère, par exemple) : grandeur tragique et crainte que ni Eugenia ni Fulgenzio n'ont à aucun moment : « E che vuoi ? Non ti basta / quanto finor soffrì la mia costanza ? » s'écrie Enea avant de quitter la scène. Aussi Didone se heurte-t-elle tragiquement au désir de constance du Roi Enea et retourne-t-elle elle-même à sa douleur précédente, malgré cette victoire provisoire d'avoir ébranlé un instant la constance d'Enea : « Per poco mi consolo ; / ma più crudele io sento / poi ritornar quel duolo, / che sol per un momento / dall' alma si partì. » déplore-t-elle à la scène 14 de l'acte II. Métastase flirte avec les ressorts de la scène comique de caractère mais la complexité et le mélange des *affetti* maintiennent les personnages dans leurs contradictions tragiques. Quand, au début de la scène 11 de l'acte II, Didone entre en disant qu'elle ne souhaite plus vivre, c'est au départ, certes, une provocation à l'égard d'Enea, qui peut rappeler les fausses velléités de suicide d'un Fulgenzio dans *Gli Innamorati* de Goldoni qui finissent par émouvoir Eugenia. Mais, ici, le suicide est un argument politique que Didone mettra en pratique à la fin en se tuant vraiment. Le tragique naît également de la contradiction entraînée par les deux sentiments et de jalousie et de pitié qu'elle cherche à provoquer chez Enea ; en réalité, elle n'atteint pas un but qu'elle atteindrait, peut-être, face à un personnage de comédie qui serait jaloux de la voir épouser Iarba (II, 11) plutôt que de la voir mourir (l'alternative impossible, qu'elle soumet à Enea, étant : ou elle épouse Iarba, ou Enea la tue). Or, Enea, en homme héroïque tragique, choisit la pitié sans la jalousie (l'un rendant l'autre impossible : qui est plein de pitié ne peut être jaloux et inversement) et lui laisse la vie en préférant la voir épouser Iarba : « si ceda al destino » assume-t-il (II, 11). Enea parvient à ne pas être jaloux parce qu'il accède à la pitié en vertu de la constance de son cœur, qui prime sur tout (« Costanza, o core » dit-il en aparté (II, 12) alors que Didone lui fait subir, en présence d'Iarba, son vœu de se donner au roi maure : en cela, il est un personnage à la grandeur tragique.

Ressorts de la scène comique mais grandeur tragique sont des éléments que l'on retrouve dans les scènes d'amour d'*Alessandro nelle Indie*, à l'image des scènes d'amoureux du théâtre italien. Cependant, les *affetti* n'y sont pas un prétexte au comique mais se situent plutôt bel et bien au cœur d'une dialectique tragique entre Poro et Cleofide à la scène (I, 6) par exemple. Il s'agit, ici, de ce qu'on pourrait qualifier de scène de « dubbio e sdegno » (doute et dépit) respectivement pour Poro et Cleofide. La scène est importante car elle permet de révéler les motivations de Cleofide : sauver son amant par la raison politique, c'est-à-dire feindre l'attachement pour Alessandro pour créer une situation apaisant ses vellétés belliqueuses. Cette situation éveille, néanmoins, les doutes dans l'esprit de Poro à l'égard de Cleofide. Les didascalies traduisent une situation de couple où le dépit de l'une provoque, finalement, les supplications de pardon pour sa jalousie, de l'autre : « Cleofide : I miei tormenti, / le tue furie una volta / finiranno così. [In atto di partire disperata]. Poro : Fermati ; ascolta. ». Mais à la différence du dialogue amoureux équivalent chez Didone et Enea, l'attitude de Cleofide est celle d'un dépit véritable de ne pas être comprise dans sa démarche pour sauver Poro, et non pas simple provocation. Son désespoir est réel de voir la jalousie de Poro éteindre l'amour qu'elle a pour lui. Plus qu'une dramatique de situation et de langage comme on peut en trouver dans la comédie, les scènes d'amour métastasiennes débouchent toujours sur une dramatique d'*affetti* qui finit par tragiquement accabler les personnages alors que dans la comédie le jeu comique a toujours le loisir de se substituer à la contradiction des *affetti*.

D'une autre façon, dans la scène 12 de l'acte I, lorsque Cleofide rencontre Alessandro, on ne peut s'empêcher de songer à la scène de *La locandiera* dans laquelle Mirandolina tente plusieurs stratagèmes visant à séduire le chevalier de Ripafratta, entrant dans sa chambre avec une paire de draps de Reims neufs, puis lui laissant entendre qu'elle préfère par-dessus tout l'amitié entre un homme et une femme et ce afin de l'amadouer. Or, dans la scène entre Cleofide et Alessandro, on a la même structure, la même évolution en plusieurs étapes stratégiques, en plusieurs avancées offensives de Cleofide, et notamment la proposition d'amitié (tromperie pour séduire Alessandro dont elle connaît la constance de cœur et la résistance – et non pas la misogynie comme Ripafratta). Alessandro s'interdit de prononcer « idolo mio » alors que Cleofide fait même mine de pleurer pour l'attendrir (rappelons que Mirandolina utilise l'évanouissement comme ultime recours dans le troisième acte de *La Locandiera*), puis fait mine de s'en aller.

Alessandro, à l'instar de Ripafratta, dédaigne les offrandes faites par Cleofide, dans un schéma d'évolution de la scène qui ressemble fort au schéma goldonien. Cleofide, tout comme Mirandolina, fait appel à ses talents d'actrice en se parlant à elle-même : « mie lusinghe alla prova ». Mais, ici, la scène est tragique parce que les motivations de Cleofide ne sont motivées ni par l'orgueil ni par le goût du défi et du jeu mais par des raisons politiques qui mettent à l'épreuve la constance affective des deux personnages.

Enfin, dans la scène 15 de l'acte I d'*Alessandro nell'Indie*, le dialogue entre Cleofide et Poro, tissé de répliques très brèves et construit quasiment du tac au tac semble, ici aussi, calqué sur le modèle rythmique et rhétorique des dialogues de *concetti dell'arte* : « Cleofide : Mi disinganna assai... Poro : Mi convince abbastanza... Cleofide : La placidezza tua. Poro : La tua costanza. Cleofide : Ricordo il giuramento. Poro : La promessa rammento », preuve d'une très bonne connaissance du rythme dialogique de la scène comique (parfois si musicale, justement, par la rythmique qu'elle contient) de la part de Métastase. Or, dans cette rythmique de « favella umana » inhérente à la scène comique Métastase a l'habileté d'y puiser un fort potentiel rythmique et musical. Et l'extrait de dialogue cité ci-dessus nous montre à quel point la musique (au sens de rythme et de scansion) contenue dans les vers du livret est riche du potentiel expressif des *affetti* contrastants (la tension entre Cleofide et Poro) que le seul verbe ne suffit pas à exprimer. C'est un exemple, ici, du « recitar cantando » imitant la « favella umana » dont nous parlions plus haut, mimant par la rythmique rhétorique un désaccord entre deux personnages, grâce à une paradoxale choralité à l'unisson dans le rythme qui s'associe paradoxalement à une dissension dans le verbe : accord musical et désaccord du verbe, c'est là toute la richesse du livret métastasien à l'image d'une volonté réussie d'équilibrer poésie et musique.

Le verbe (la poésie sans la musique) pourrait même, parfois, verser dans le franchement comique, s'il n'était l'éventualité d'une mise en musique pour nous rappeler que le tragique de la scène serait ainsi sauvé avant de tomber dans le comique de situation.

L'invention du « tragique de situation »

Essai de définition : la particularité de ce « tragique de situation » chez Métastase est qu'il est décelable au premier abord (c'est-à-dire à la

lecture) comme un « comique de situation » qui, sauvé par la musique (à la scène), reprendrait sa dimension tragique dans l'expression musicale des passions. L'exemple le plus parlant de cet élément porteur des textes de Métastase est celui de *L'Olimpiade* aux scènes 10 et 11 de l'acte II. Megacle laisse à Licida le devoir de secourir Aristeia (que Licida vient de remporter comme « trophée » matrimonial aux jeux olympiques grâce à Megacle, et qui vient de perdre connaissance suite à l'annonce du départ de ce dernier par loyauté envers Licida). D'abord évanouie, Aristeia reprend ses esprits, sans le savoir, dans les bras de Licida en croyant être encore dans ceux de Megacle qu'elle aperçoit, ensuite, en ouvrant les yeux. C'est l'exemple même d'une scène qui, si elle n'était « per musica », serait un modèle de comique de situation. Mais au franc comique de situation (quiproquo d'Aristeia qui, croyant se réveiller dans les bras de Megacle, s'adresse en fait à Licida qui la prend au mot) vient se superposer le tragique de langage, de musique (expressivité des passions) et de caractère (Aristeia désespérée à l'idée de ne plus voir Megacle) qui frôle la tragi-comédie à la scène 11 de l'acte II.

Licida : Ma già quell' alma torna
 agli usati uffizi. Apri i bei lumi,
 principessa, ben mio.

Aristeia : (senza vederlo) Sposo infedele!

Licida : Ah ! Non dirmi così. Di mia costanza
 ecco in pegno la destra.
 (La prende per mano)

Aristeia : Almeno...
 (S' avvede non esser Megacle e ritira la mano)
 Oh stelle !
 Megacle ov' è?

La frêle limite entre tragédie et comédie est préservée grâce à la mise en musique éventuelle car on voit mal comment une simple diction théâtrale des répliques ci-dessus pourraient éviter de verser dans le comique de situation à moins d'une sauvegarde du *tragique de situation* par une

expression ou traduction « harmonique⁷³ des *affetti* endurés par Aristeia et Licida.

Le paradoxe tragique : désunion de contenu et union de musique

Bien d'autres éléments des livrets métastasiens tendent à montrer qu'on est bien dans une œuvre pour la musique ; c'est notamment le cas de certains duos où l'union chorale de deux personnages soutient paradoxalement l'expression de la désunion de leurs cœurs. C'est le cas dans *L'Olimpiade*, dans le duo amoureux (I, 10) des retrouvailles entre Aristeia et Megacle, auquel sert de préalable la contrainte suivante : Megacle se retient d'exprimer ses sentiments à Aristeia en vertu de la promesse qu'il vient de faire à Licida de le remplacer pour la victoire aux jeux olympiques. Du coup, Aristeia ne comprend pas la relative froideur entretenue par Megacle, et à la fin de la scène le duo entre les deux personnages n'est plus qu'une série de phrases très brèves où l'on perçoit très bien que le ton et la musique (comme garants expressif des sentiments d'amour partagés par les deux personnages) viendraient, de façon évidente, contredire le verbe qui, lui, dit une apparente mésentente. Désunion et paradoxes du verbe, donc ; mais harmonie de la musique et donc expression à l'unisson de l'*affetto* d'amour partagé.

Megacle :	Taci, bell' idol mio
Aristeia :	Parla, mio dolce amor.
Megacle e Aristeia insieme :	Ah che parlando, oh dio ! tu mi trafiggi il cor.
Aristeia :	(Veggio languir chi adoro, né intendo il suo languir.)
Megacle :	(Di gelosia mi moro, e non lo posso dir.)

L'on devine dans les deux dernières phrases de Megacle et Aristeia que la surdité de l'une (« né intendo il suo languir ») et le mutisme de l'autre

⁷³ Pour reprendre l'origine grecque équivalente, selon Métastase, au récitatif.

(« non lo posso dir ») sont des souffrances différentes mais qui s'unissent dans l'harmonie finale d'une douleur partagée en duo dans le *recitar cantando*: « A due : Chi mai provò di questo / affanno più funesto, / più barbaro dolor ? ». Opposés dans le destin et le verbe, Megacle et Aristeo demeurent en quelque sorte unis dans la douleur et dans le chant en duo.

Qu'il soit mis en valeur par des procédés dramaturgiques d'une grande habileté scénique ou par le support musical ultérieur, l'*affetto* est au cœur de la problématique tragique du héros métastasien.

2 La tragédie des *affetti*

Mélange des *affetti* et binômes d' *affetti* contradictoires

Comme l'a pertinemment montré Paola Luciani⁷⁴, les *affetti* chez Métastase interviennent en mélange, interférant les uns par rapport aux autres, dans une quête de vraisemblance de représentation de la nature humaine. Or, ces *affetti* bien souvent se contredisent les uns par rapport aux autres en raison de certaines incompatibilités entre eux. Et, bien souvent, ces incompatibilités vont par binômes récurrents ; c'est le cas, par exemple, dans *Didone abbandonata* où il est clair que la jalousie entrave la pitié et inversement : les scènes 11 et 12 de l'acte II montrent bien comment Enea ne peut éprouver à la fois de la pitié et de la jalousie pour Didone qui, pourtant, cherche à les faire naître chez lui. Or, Enea aimant Didone, il est donc capable de pitié pour elle, et éprouvant de la pitié, il ne peut donc être jaloux en même temps.

Autre binôme d'*affetti* en opposition, ou indissociables, que l'on retrouve souvent : le binôme espoir/crainte. Ainsi, dans *Didone abbandonata* à la scène 14 de l'acte III : « Perduta ogni speranza, / non conosco timor. Ne' petti umani / il timore e la speme / nascono in compagnia, muoiono insieme. ».

Dans *L'Olimpiade*, c'est le binôme doute/prudence que l'on rencontre. Ainsi Licida s'empporte-t-il à la scène 3 de l'acte I contre le sage

⁷⁴ Paola Luciani, *Metastasio e la « mischianza degli affetti »* in *Il melodramma di Pietro Metastasio : la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento*, cit., p. 3-20.

Aminta qui tente de le freiner car Licida, ne doutant point, ne saurait être prudent : « Oh sei pure importuno / con questo tuo noioso / perpetuo dubitar. Vicino al porto / vuoi ch' io tema il naufragio ! A' dubbi tuoi / chi presta fede intera / non sa mai quando è l' alba o quando è sera. ». Le doute seul permet la prudence. Et à nouveau, espoir et crainte se trouvent associés dans la même scène de *L'Olimpiade* où Licida, parlant de lui-même, se compare à un cheval au galop : « Tal quest'alma, che piena è di speme, / nulla teme, consiglio non sente ; ».

De même, l'amour est indirectement lié à la prudence parce qu'il ne peut, à terme, que l'entraver, ainsi que le disent, à la scène 4 de l'acte I, les paroles d'Argene soulignant l'image de rives opposées que sont celles de deux sentiments contradictoires.

ma poi
l' amor s' accrebbe, e, come in tutti avviene,
la prudenza scemò.
[...]

a lui
vietò di più vedermi [il padre] e col divieto
glien'accrebbe il desio ; che aggiunge il vento
fiamme alle fiamme, e più superbo un fiume
fanno gli argini opposti.

Métastase manie avec habileté le jeu des *affetti* contradictoires conduisant les personnages aux combats intérieurs les plus tragiques. Dans *L'Olimpiade*, il est clair que l'amour réciproque ne peut se construire qu'à la condition *sine qua non* d'un *affetto* indissociable : celui de la pitié ou de la compassion. Dans *L'Olimpiade*, il semble bien que l'amour de Megacle pour Aristeia soit accrû d'autant qu'il est touché par l'aptitude de sa bien-aimée à la compassion. Dans la scène 2 de l'acte III, en effet, nous assistons à un mouvement en crescendo des sentiments de Megacle, qui culminent enfin dans cette exclamation : « Oh generosa, oh grande, / oh pietosa Aristeia ! Facciano i numi / quell' alma bella in questa bella spoglia / lungamente albergar. », comme si un tel constat ne faisait qu'accroître ses sentiments pour elle. L'amour réciproque est mis en scène dans son mouvement ascendant, dans cette scène qui aboutit à un duo à la choralité amoureuse caractéristique où précisément les deux cœurs deviennent réciproquement lisibles l'un pour l'autre (et l'on est ici à l'opposé d'un « se mi vedessi il cor » didonesque) : « Caro, son tua così / che per virtù d' amor

/ i moti del tuo cor / risento anch'io. ». Pas d'amour réciproque sans pitié ni compassion et, du coup, pas de haine possible (même voulue et désirée) si l'amour s'en mêle. C'est le cas pour Argene qui, abandonnée par le passé par Licida « voudrait » éprouver de la haine pour lui et donc « voudrait » n'avoir aucune pitié pour lui. Mais comme elle éprouve de l'amour pour lui, elle se met donc à éprouver de la pitié dans la haine. Les *affetti* se mélangent, interfèrent et s'annulent ou se contredisent, d'où la tragédie dans le cœur d'Argene qui, à la scène 4 de l'acte III, en vient à détester sa propre pitié s'opposant à sa haine, voulue mais possible uniquement dans le verbe et les mots, trahis par un cœur qui parle ici en subtil filigrane

Spergiuro ! Ingrato !

Non sarà ver. Detesto
la mia pietà. Mai più mirar non voglio
quel volto ingannator. L'odio : mi piace
di vederlo punir. Trafitto a morte
se mi cadesse accanto,
non verserei per lui stilla di pianto.

Ces paroles d'Argene contredisent un cœur que Métastase souhaiterait ici, sans doute, entendre battre dans l'expressivité d'une mise en musique opposant l'espace de la raison (le verbe et la poésie) à l'espace du cœur et des *affetti* (la musique).

Le tragique naît donc souvent chez Métastase d'une carence en sentiment de pitié, au travers notamment de la thématique du cœur *non vu* par l'interlocuteur auquel on s'adresse, ce qui fait que paradoxalement la pitié éprouvée par le spectateur en est inversement accrue. Cette pitié est à son comble dans *L'Olimpiade*, drame, nous l'avons dit, où le spectateur en sait plus que tous les personnages. Ici, la pitié insuffisante d'Argene à l'égard d'Aristea est due, tout comme c'était le cas dans *Didone abbandonata*, à une insuffisante visibilité du cœur, comme le déplore Aristea à la scène 1 de l'acte II.

Io sono
presente ancor lontana : anzi mi fingo
forse quel che non è. Se tu vedessi
come sta questo cor ! Qui dentro, amica,
qui dentro si combatte ; e più che altrove
qui la pugna è crudele.

Aristea subit un combat intérieur tel, que des *affetti* antagonistes la plongent dans le doute « [...] ; ma il mio pensiero / fa ch' io tema, lontana, il falso e il vero. ». De même à la scène 3 de l'acte II, la dimension tragique naît du fait que c'est Aristea, cette fois, qui ne voit pas le cœur d'Argene.

Argene :	Ah tu non sai qual perdita è la mia ! Quanto mi costa quel cor che tu m' involi !
Aristea :	E tu non senti, non comprendi abbastanza i miei tormenti.

Nous retrouvons ici la même thématique déjà présente dans *Didone abbandonata* : la thématique du cœur⁷⁵ invisible au cœur l'autre. Didone est un personnage éminemment tragique dans son incapacité à accéder à la pitié et donc à voir réellement le cœur de l'autre (Enea), à la différence de Selene qui *voit* le cœur d'Enea (rappelons Selene dans la scène 9 de l'acte I : « (Se mi vedessi il core, / forse la tua pietà saria maggiore.) », expression reprise par Enea à la scène 17 de l'acte I face à une Didone aveuglée par d'autres *affetti* se mêlant à l'amour vrai : « Se mi vedessi il core... »). C'est justement la pitié qui fait cruellement défaut à Didone. Elle l'exige de Enea ou cherche à la provoquer chez lui (scène II,4) « Uno sguardo, un sospiro, / un segno di pietade in te non trovo : / e poi grazie mi chiedi? » ; puis reproche aux Dieux de ne pas avoir pitié d'elle (scène 14 de l'acte II : « ed abbia il vostro cor pietà del mio. »), mais se révèle elle-même totalement incapable de la moindre pitié. Méprisée par Iarba pour cette raison même (scène 17 de l'acte III : « non meriti, superba, / soccorso né pietà. (Parte) »), ses ultimes paroles (qui sont aussi, significativement, le mot de la fin à la dernière scène de l'acte III) : « Dunque morir dovrò senza trovar pietà? E v'è tanta viltà nel petto mio ? / No no, si mora ; ». Mieux vaut alors mourir que laisser battre un cœur inapte à la pitié.

⁷⁵ Les occurrences du mot *cor* (ou *core*) sont particulièrement nombreuses dans *Didone abbandonata* (voir les statistiques lexicales fournies sur le CD-Rom de l'édition Marsilio). « Cor » ou « core » avec 1745 occurrences sur l'ensemble de l'œuvre, figure parmi les plus élevées.

Car un cœur aveuglé, aux prises avec la « *mischianza degli affetti*⁷⁶ », autrement dit un cœur où s'entrechoquent et se contredisent la colère, la haine, l'amour et la cupidité, peut même sombrer dans la folie, si l'on en croit les paroles d'Aminta à la scène 5 de l'acte II de *L'Olimpiade* : selon les âges, « Son le follie diverse / ma folle è ognuno : e a suo piacer ne aggira / l' odio o l' amor, la cupidigia o l'ira. ». *L'Olimpiade* offre un très bon exemple de personnages dont la lutte entre *affetti* mélangés contribue au chaos intérieur. Nous qualifierons d'oxymorique la situation dans laquelle se retrouve Licida à la scène 15 de l'acte II.

Odio la vita :
 m'atterrisce la morte ; e sento intanto
 stracciarmi a brano a brano
 in mille parti il cor. Rabbia, vendetta,
 tenerezza, amicizia,
 pentimento, pietà, vergogna, amore
 mi trafiggono a gara. Ah chi mai vide
 anima lacerata
 da tanti affetti e sì contrari ! [...]

Licida offre ici une illustration criante de cette « *mischianza degli affetti* » dont nous parlons : « non so come si possa / minacciando tremare, arder gelando, / piangere in mezzo all'ire, / bramar la morte, e non saper morire. », au milieu des écueils oxymoriques de sentiments contraires créant le chaos en son cœur.

Or, *L'Olimpiade* permet d'approfondir un thème essentiel à la compréhension de la dialectique des *affetti* dans les *drammi per musica* de Métastase : celui de l'océan de la *fortuna* (le destin ou la vie) parsemé des écueils et des vents d'*affetti* (autrement dit, du cœur), océan sur lequel le véritable héros métastasien est le nocher, seul responsable de ses propres tempêtes.

« Per questo mar della vita », « ogni diletto è scoglio »

Cette thématique est d'autant plus significative dans *L'Olimpiade* qu'elle permet un rapprochement éclairant avec ce qu'écrit Métastase dans *l'Estratto dell'arte poetica di Aristotile*. Rappelons que *l'Estratto* n'est

⁷⁶ Paola Luciani, *op.cit.*

achevé qu'en 1773 et publié en 1782 seulement, et que l'*Olimpiade* (1733) lui est donc antérieure. Or, ce *dramma per musica* est extrêmement riche en actions et péripéties (Aristea à la scène deux de l'acte III demande : « Vi sono ancora / nuovi disastri, Alcandro ? ») et tout aussi foisonnant en combats des *affetti* dans le cœur des personnages. On y trouve donc, d'une part, les péripéties « per questo mar della vita » ainsi que les « necessari venti co' quali [vi] si naviga⁷⁷ » que sont les passions des personnages. Or, ce passage de l'*Estratto* n'est qu'une paraphrase de ce que l'*Olimpiade* se charge de mettre en scène : des personnages lancés sur l'océan de la vie, agités par des péripéties, se heurtant aux écueils et vents des *affetti*, comme l'illustrent ces vers à la scène 5 de l'acte II dans la bouche d'Aminta :

Siam navi all' onde argenti
lasciate in abbandono :
impetuosi venti
i nostri affetti sono :
ogni diletto è scoglio :
tutta la vita è mar.

Le personnage métastasien est, certes, soumis aux vicissitudes de la vie, mais il apparaît comme seul responsables des écueils et des vents (c'est-à-dire les *affetti* dont le « diletto » fait aussi paradoxalement partie) que, par manque de contrôle sur son propre cœur, il sera susceptible de semer sur sa propre route, avec pour conséquence d'agiter plus encore « questo mar della vita ».

L'enseignement conjoint de l'*Estratto* et de l'*Olimpiade* est donc le suivant : le personnage métastasien est l'artisan de la route à suivre sur l'océan de sa vie, et secoué moins par les tempêtes maritimes du sort que par les vents et les écueils qu'il dépose lui-même sur sa route et qui ne sont autres que les *affetti* ou passions animant le cœur du capitaine du bateau. Le héros métastasien ne choisit pas l'océan de sa vie, mais il peut toujours choisir une voie différente dont il sera seul responsable. Didone sur la mer agitée de sa vie l'agite ainsi plus encore en choisissant la route des *affetti* de vengeance et de haine à l'égard d'Enea, ce qui aboutit au déchaînement cosmique des eaux à la fin. Ainsi, là où Didone choisit le chaos, Enea au contraire, entre la route de la passion et celle de la constance de son cœur,

⁷⁷ Pietro Metastasio, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, cit., p. 1031. Analyse du passage cf. supra.

choisit la seconde option et part sur une mer relativement apaisée parmi les *affetti*, sans pour autant « già proporsi l'arte impossibile d'estinguerli », mais finalement sur le droit chemin « restringendo ed allargando le vele ora a questo ora a quello, a misura della loro giovevole o dannosa efficacia nel condurci al dritto cammino non nel deviarcene⁷⁸ ».

Le fragile équilibre du héros métastasien dépend donc de la balance qu'il parvient ou non à maintenir entre la force de la *fortuna* (métaphoriquement : la mer) et la force du *cuore* (métaphoriquement : les écueils et les vents) car, comme ajoute Aminta à la scène 5 de l'acte II de l'*Olimpiade* : « Ben, qual nocchiero, in noi./ veglia ragion ; ma poi / pur dall' ondosio orgoglio / si lascia trasportar. », et ce fragile équilibre repose sur la constance dont la figure d'Alessandro ou d'Enea sont les emblèmes, constance gagnée au prix d'une lutte incessante et répétée entre le cœur et la raison. Ainsi, même si en apparence dans *L'Olimpiade* c'est une avalanche de « disastri » – pour reprendre l'expression d'Aristea – déguisée en un *fatum* funeste qui semble à l'origine des péripéties, il n'est néanmoins d'autre cause initiale que celle du choix originel de Licida : celui d'avoir renoncé à la route de son amour pour Argene pour choisir de reporter ses *affetti* sur Aristeia. De son choix de vents différents dépendent ensuite tous les autres *affetti* et écueils des autres personnages. Pour qui, tel Enea, est plus fort, par sa constance, que les vents régnant sur son cœur, alors la fortune ne sera pas plus forte que lui mais lui sera plus fort que sa fortune et sa mer de navigation en sera changée. Car *Didone abbandonata* est bel et bien, pour chaque personnage, l'histoire d'un rapport de force entre le cœur et la fortune : il y a ceux qui ont peu de fortune mais ont le cœur plus fort en efficacité sur la fortune (à l'image de Osmida à la scène 6 de l'acte I : « il mio core è maggior di mia fortuna ») ; et, inversement, ceux pour qui la fortune (ou le sort) est plus fort que le cœur (c'est le cas de Didone et d'Iarba). Le seul à atteindre un équilibre satisfaisant entre le cœur et la fortune est le personnage d'Enea, le seul dans la *Didone* à avoir le cœur égal en force à la fortune.

Or, chez Métastase, la maîtrise du cœur semble être un enjeu majeur pour la nature humaine qu'il ne conçoit pas comme monolithique mais plutôt sujette à la fameuse « *mischianza degli affetti* » où la raison est sans cesse en lutte avec le cœur. Et l'homme toujours raisonnable serait un Dieu ; celui toujours soumis à son cœur, une bête féroce ; ainsi Didone, toujours

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1031.

transportée et violente, finit-elle semblable à cette « fiera » dont Métastase parle en analysant son *Demofonte*, en faisant allusion ensuite aux délires de *Didone abbandonata*, dans cette lettre de 1747 à Bettinelli.

E in tutto il corso del dramma si vede sempre in esso questo contrasto o vicenda delle operazion della mente e di quelle del cuore, degl'impeti e della ragione [...]. Qual uomo è sempre ragionevole e considerato ? Qual uomo è sempre trasportato e violento ? Il primo sarebbe un nume, il secondo una fiera. Dal contrasto di questi due universali principii delle operazioni umane, passione e raziocinio, nasce la diversità de' caratteri degli uomini, secondo che in ciascheduno più o meno l'una o l'altro o entrambi prevalgono⁷⁹.

Didone abbandonata est donc le récit du drame se jouant entre le binôme action-raison et le binôme fortune-cœur, le second étant équilibré seulement si le premier est équilibré, autrement dit : c'est le drame de la fortune acceptée (par Enea, par exemple) uniquement si les actes, suivant la raison et la constance, aident le cœur et ses vents à vaincre, à armes égales, le combat contre la mer de la fortune. C'est bien là le drame vécu par Didone : cette victoire sur soi-même qu'Enea sait comme nécessaire d'emblée (scène 1 de l'acte I : « (Difenditi, mio core, ecco il cimento.) »), choix que Didone n'a pas encore compris comme fondamental. En effet, à la fin de la scène 5 de l'acte I, elle exprime sa volonté d'être maîtresse d'elle-même, elle en a la volonté, mais finalement pas la force.

Ho già pensato.

Son regina e sono amante ;
e l' impero io sola voglio
del mio soglio e del mio cor.
Darmi legge invan pretende
chi l'arbitrio a me contende
della gloria e dell' amor. (Parte)

À l'instar d'Iarba, Didone croit de bout en bout qu'elle peut exercer son pouvoir sur les autres et notamment sur Enea. Mais Selene lui rappellera à la scène 10 de l'acte III que la seule maîtrise possible est celle que l'on

⁷⁹ *Op.cit.*, lett. n°260 à Bettinelli, 1747.

exerce sur soi-même: « Non hai, fuor che in te stessa, altra speranza. ». Le héros métastasien est seul maître de ses *affetti* et, par conséquent, de son destin : Didone est donc une tragédie non pas du *fatum* mais une tragédie des choix affectifs de ses personnages, définitivement seuls face à leurs destins respectifs. Oubliant d'être reine d'elle-même, Didone ne parvient pas à être reine tout court alors qu'Enea remporte l'empire sur lui-même et domine son destin parce qu'il se domine. La conséquence civile et politique est grave : le tragique et le malheur civils surviennent dès lors que les cœurs et leurs écueils pèsent sur la fortune, rendant les lois du cœur plus fortes qu'elle. Enea est, certes, divisé entre deux choix difficiles ou deux actions (rester ou partir) mais il domine son destin (« questo mar della vita ») alors que Didone, inconstante, hésitant entre la colère et l'amour (et donc, dominée par son cœur et par ses *affetti*) finit par être dans une situation pire parce qu'elle se retrouve entre deux écueils ou deux vents contraires comme Licida dans *L'Olimpiade* se retrouve oxymoriquement lacéré par les écueils de ses *affetti*. De là ensuite le modèle du souverain éclairé et magnanime, ébauché par Enea, dont Alessandro sera l'emblème.

De la paix des cœurs à la paix civile

L'égalité entre le cœur et la fortune, telle est la loi ou la devise d'Alessandro s'adressant à Timagene à la scène 2 de l'acte I d'*Alessandro nell'Indie* : « I miei seguaci / abbian virtude alla fortuna eguale. ». Car le bonheur civil dépend du juste équilibre entre les vicissitudes du cœur et celles du destin. Il faut alors avoir, comme Enea puis comme Alessandro, le cœur à armes égales avec le *fatum*. Alessandro donne l'exemple car suivre son cœur (à l'instar de Didone) créerait un déséquilibre cœur/fortune ; il prend alors le parti de dominer son cœur pour rééquilibrer les plateaux de cette balance à la dernière scène de l'acte III. Le mariage d'Alessandro et Cleofide est sur le point d'être prononcé mais au dernier moment, sous les yeux de tous, Cleofide, dans un suspense habilement entretenu par la longueur de la scène et la brièveté des répliques, menace de se tailler les veines plutôt que d'épouser Alessandro. Or, plus que le coup de théâtre de Cleofide, ce qui est frappant à la fin d'*Alessandro nell'Indie*, c'est la surprenante magnanimité du Roi Alessandro qui, dominant ses passions (« Dunque germoglia / tanta virtù nell' India ? Ed io dovrei / contar tra i fasti miei tanti infelici ? »), décide de sauvegarder la paix en Inde en donnant Cleofide à Poro pour épouse.

De Didone à Alessandro s'effectue une progression d'anti-modèle à modèle de souverain. Et ce que n'a pas compris Didone, Cleofide l'a compris. À la scène 18 de l'acte III, Osmida et Selene supplient Didone d'épouser Iarba pour sauver la paix collective (Selene à Didone : « Conserva con la tua la nostra vita. »). Mais Didone demande aux ondes et à la Création de se montrer funestes avec Enea, donnant ainsi la priorité aux vents de son cœur.

Ah ! Faccia il vento almeno,
facciano almen gli dei le mie vendette.
E folgori e saette,
e turbini e tempeste
rendano l'aure e l'onde a lui funeste.
Vada ramingo e solo ; e la sua sorte
così barbara sia,
che si riduca ad invidiar la mia.

À la scène 19 de l'acte III, Didone s'interroge alors : qu'ai-je fait, grands Dieux pour qu'il en soit ainsi ? sans comprendre que la tempête n'est pas provoquée ni par sa vie ni par son *fatum* mais par les *affetti* qu'elle ne domine pas. Elle ne pourra donc jamais déchaîner une tempête sur la mer de celui qui est parti (Enea), comme elle en fait le vœu par vengeance, puisque lui-même, à l'opposé, domine son cœur. Aussi, les paroles de Didone ont-elle symboliquement une puissance cosmique agissant sur son destin politique (scène 20 de l'acte III : « Ah che dissi, infelice ! ») et lui font prendre conscience de sa propre fureur. Il n'est plus alors d'autre issue que celle de se jeter dans les flammes pour tuer la « viltà nel petto ». L'apaisement manqué de son cœur ne fait qu'accroître la violence de la colère des eaux de son destin qui ne se calmeront qu'à sa mort, apaisement final qui résonne comme en écho à la constance d'Enea grâce à qui il semble que dans l'univers entier « si cangia l'orrida in lieta sinfonia », comme l'indique la didascalie finale. L'histoire est une musique dont le cœur des êtres décide de la violence ou bien de l'harmonie.

Pédagogie du prince et sublimation des *affetti*

Sur le plan politique ensuite, la raison d'état est le gouvernail, mais les écueils pour le souverain éclairé ne sont évités qu'au prix d'un parcours initiatique au cours duquel son devoir sera de sublimer ses passions au

service de la paix civile. Le souverain, tel que le conçoit Métastase, n'a rien à voir avec le Prince de Machiavel, dont on trouve un écho dans les paroles d'Iarba qui se définit comme libre, pouvant user de la fraude comme synonyme de liberté au prétexte qu'il se distingue de ceux qui se trouvent en état de servitude. Ainsi, à la scène 7 de l'acte I.

Eh che virtù ? Nel mondo
o virtù non si trova,
o è sol virtù quel che diletta e giova.
Fra lo splendor del trono
belle le colpe sono,
perde l'orror l'inganno,
tutto si fa virtù.

Et à la scène 13 de l'acte I : « dove forza non val, giunga l'inganno ». Le souverain, selon Iarba, peut donc user de la ruse à l'instar du Prince de Machiavel car seul celui qui est en situation de servitude peut douter de la liberté offerte par la ruse. Mais ce prince pour qui ruse égale liberté n'est pas le Souverain selon Métastase. Bien au contraire, le souverain selon Métastase, justement, n'est pas libre : le souverain éclairé métastasiens est un souverain enchaîné. Ses chaînes sont celles des *affetti* qu'il a le devoir de sublimer en forces politiques et civiles pour sauver la paix collective. Le souverain de Métastase est donc un être christique, sacrifié sur l'autel de la paix de son peuple.

Dans une démarche initiatique, il doit savoir d'abord recycler ses *affetti*, comme Enea qui, dans la scène 6 de l'acte III de *Didone abbandonata*, en redevenant guerrier, transforme sa douleur (et son désir) en courage et désir d'honneur.

A trionfar mi chiama
un bel desio d'onore ;
e già sopra il mio core
comincio a trionfar.

De même Poro, qui est au comble de la jalousie dans *Alessandro nell'Indie* à la scène 13 de l'acte I, fait-il progressivement appel à son dépit qu'il recycle en vertu de courage à l'égard d'Alessandro pour partir au combat à la scène 4 de l'acte II.

Miei sdegni, all'opra. Audaci
non vi crede, Alessandro e non vi teme.

Dans *L'Olimpiade*, Megacle sublime sa douleur de devoir renoncer à Aristeia en vertus souveraines d'honneur et d'amitié (scène 8 de l'acte I).

Desio d'onore,
stimoli d'amistà mi fan più forte.

La force des vertus souveraines va jusqu'à doter le souverain éclairé d'une puissance quasi divine. Ainsi Alessandro ne se montre-t-il pas faible face à l'amour et à ses *affetti* (« Alessandro sì presto / non si lascia agli affetti in abbandono. » dit-il à la scène 11 de l'acte I. Évitant toute passion susceptible de nuire à sa fonction souveraine, Alessandro possède aussi le pouvoir divin d'effacer les passions des autres, allant jusqu'à pardonner au traître Timagene chez lequel il instille la vertu la plus haute (dans l'emblématique scène 4 du dernier acte), tel un modèle de souverain christique et au point que Timagene s'exclame, face à tant de divinité :

Oh delitto ! Oh perdono !
Oh clemenza maggior de' falli miei !
(Inginocchiandosi con impeto e piangendo)
Ma che resta agli dei,
se fa tanto un mortal ?

Le seul *affetto* éprouvé par Alessandro réside dans la fierté d'avoir un tel effet sur ses sujets. Mais cette fierté est néanmoins subordonnée au comportement vertueux de ces derniers, ce qui montre combien le souverain métastasien n'est pas libre, mais bel est bien soumis à ce cercle vertueux d'interdépendance entre le haut et le bas.

Ah, se mi vuoi superbo
del mio poter, rendimi il cor, ritorna
ad esser fido ; e Timagene amico
mi renderà, tel giuro,
più pago di me stesso,
che Poro debellato e Dario oppresso.

Tous les personnages d'*Alessandro nell'Indie*, par vertu spéculaire de leur souverain de droit divin, finissent par avoir toutes les qualités requises par lui, puisque la générosité d'Alessandro finit par rejaillir sur tous, y compris sur ceux qui, au départ, n'étaient pas vertueux, comme le dit Cleofide à la scène 1 de l'acte III.

Il tempo, il luogo
cangia aspetto alle cose. Un'opra istessa
è delitto, è virtù, se vario è il punto
dove si mira. Il più sicuro è sempre
il giudice più tardo,
e s'inganna chi crede al primo sguardo.

Le souverain Alessandro a un effet rayonnant définitif sur ses sujets à la scène dernière de l'acte III, jusqu'à l'extinction de la haine : « Omaggi / altri io non vuo' da voi che l' odio estinto. »

L'idée d'un modèle idéal, incarné par le souverain aux yeux d'un peuple qui l'imitera, est présente également dans *L'Olimpiade* dans ces paroles d'Argene (à la scène 4 de l'acte III) qui semblent ainsi accorder aux *drammi per musica* de Métastase le pouvoir de médiateur de ce modèle édifiant.

Sì, rendiamoci illustri. Infin che dura
parli il mondo di noi. Faccia il mio caso
meraviglia e pietà ; né si ritrovi
nell' universo tutto
chi ripeta il mio nome a ciglio asciutto.

Vient en outre se superposer l'idée d'une interférence nécessaire entre le divin et les *affetti* nobles portés par ces personnages épris de grandeur divine, dans la même scène.

Fiamma ignota nell' alma mi scende ;
sento il nume ; m'inspira, m'accende,
di me stessa mi rende maggior.
Ferri, bende, bipenni, ritorte,
pallid'ombre, compagne di morte,
già vi guardo ma senza terror. (Parte)

La grandeur souveraine est représentée à titre de modèle par le Roi Clistene (à la scène 6 de l'acte III.), qui se doit d'être modérément enclin à la pitié même si cela ne lui est pas facile : « Obbligo di chi regna / necessario è così, come penoso, / il dover con misura esser pietoso. », puisqu'il est représentant de la loi civile et du peuple. Car la justice incarnée par le souverain est par essence inhumaine, comme le montre l'exemple de Clistene contraint à faire condamner à mort son fils Licida à la fin de *L'Olimpiade*. Aucune impunité n'est possible au souverain puisqu'il doit être un modèle pour le monde entier, comme cela est souligné à la scène 10 de l'acte III.

È forse la libertà de' falli
permessa al sangue mio? Qui viene ogni altro
valore a dimostrar, l'unico esempio
esser degg'io di debolezza ? Ah questo
di me non oda il mondo.

À cette justice terrible Clistene n'échappe que parce qu'il se trouve hors de son territoire d'exercice qu'est la Crète (si ce n'était le cas, il devrait appliquer la loi, si dure soit-elle. D'ailleurs, il est bien rappelé que cette loi est, certes, celle du souverain mais surtout celle du peuple, donc une loi qui interfère entre ces deux pôles au point de rendre toute relative la liberté du souverain

E ben s' ascolti dunque
il pubblico voto. A pro del reo
non prego, non comando e non consiglio.

La licence (dédiée à Elisa alias Elisabeth d'Autriche) faisant office de final à *Alessandro nell'Indie* expose clairement le concept de souverain selon Métastase, un souverain incarnation du divin sur terre dont la grandeur respandit vertueusement sur ses sujets et que l'art du *dramma per musica* a la charge de diffuser avec profit en tant que modèle.

L'anime grandi a vantaggio di tutti il ciel produce. Nasconderne la luce perché, se agli altri il buon cammino insegna ? Le lodi di chi regna sono scuola a chi serve. Il grande esempio inamora, corregge, persuade, ammaestra. Appresso al fonte tutti non sono ; è ben ragion che alcuno

disseti anche i lontani. Ah, non è reo chi, celebrando i pregi dell' anime reali, ubbidisce agli dei, giova a' mortali.

Autrement dit, puisque tous n'ont pas la chance de se trouver à proximité du modèle (celui de l'empereur Charles VI ou de la future régnante Elisabeth), il convient qu'un seul homme réfracte la source de ce modèle, pour le bien-être de tous, par le biais de *drammi per musica* notamment : l'exemple de l'Empereur resplendit sur le monde entier mais l'intermédiaire qui, à la fois obéissant aux dieux et bienfaiteur des mortels, désaltère les sujets assoiffés avec ce modèle, c'est, bien sûr, Métastase.

Conclusion

Nous avons modestement tenté dans cette étude de mettre en valeur certaines caractéristiques définissant une morphologie du *dramma per musica* de Métastase. Nous laisserons néanmoins le mot de la fin à Pietro Trapassi, dans cette lettre datée de 1764, où l'auteur s'adonne à un exercice que nous pouvons qualifier d'explication de texte de la première scène de *Alessandro nell'Indie*. Son analyse laissera le lecteur songeur pour peu qu'il confronte la sobriété du vers métastasien à l'analyse ultra-approfondie à laquelle se livre le poète. Cette lettre invite à la prudence dans l'interprétation de ses textes mais révèle aussi toute la richesse sémantique et expressive que Métastase cherche bel et bien à nichier au cœur de l'apparent dépouillement verbal qui caractérise sa poésie dramatique. Aussi, et paradoxalement, exhorterons-nous tout lecteur des livrets de Métastase à prendre conscience de cette ampleur vertigineuse cachée sous la plus pure sobriété poétique d'une réplique de trois mots.

La prima apertura della scena dell'*Alessandro nell'Indie* offre agli spettatori la vista d'un campo distrutto, d'un esercito fuggitivo, e di Poro che inutilmente s'affatica per trattenerlo. Grida agli atterriti soldati che s'arrestino e procura di risvegliare il lor valore con lo stimolo dell'ingiuria, trattandoli da vili : *Fermatevi, codardi*. Tenta di ravvivare in essi i sentimenti di magnanimità, di costanza, ricordando loro che si compra a troppo caro prezzo la vita col vituperio d'una vergognosa fuga. *Ah ! con la fuga Mal si compra una vita*. I guerrieri spaventati continuano a fuggire, e non l'ascoltano. Allora Poro perde la speranza d'arrestarli ; e rivolto non

più ai soli fuggitivi, ma a se medesimo, quasi in tuono di rimproverare se stesso dice : con chi parlo io ? come posso pretendere che gente occupata dallo spavento sia capace d'ascoltarmi, e di ricordarsi le leggi dell'ubbidienza e del dovere ? *A chi ragiono ? Non ha legge il timor.* Da tutto l'esposto comprenderà abbastanza V. S. illustrissima che l'attore che rappresenta la parte di Poro non dee dire le parole *a chi ragiono ?* verso i soldati fuggitivi, ma a se medesimo, o (*per licenza attuale*) verso gli spettatori, e mai in tuono imperioso, ma piuttosto d'uomo che condanna se stesso d'aver fatto un tentativo inutile⁸⁰.

Cécile BERGER

Université Toulouse II-Le Mirail

⁸⁰ *Ibid.*, lett. n°1392 à Niccolò della Chiesa, Vienne, 24 juin 1764.