

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 12 / Issue no. 12

Dicembre 2015 / December 2015

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 12) / External referees (issue no. 12)

Giovanni Bárberi Squarotti (Università di Torino)

Mario Domenichelli (Università di Firenze)

Francesca Fedi (Università di Pisa)

Giovanna Silvani (Università di Parma)

Carlo Varotti (Università di Parma)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2015 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Shelley Recasting of Southey: from Ghost to Monster*
SYLVIE GAUTHERON (Paris) 3-28
- “Quashed Quotatoes”. Per qualche citazione irregolare
(seconda parte)*
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 29-50
- L’infelicità del principe felice. Oscar Wilde e Tommaso Landolfi*
LUCA FEDERICO (Università di Torino) 51-68
- Tracce d’inizio e di fine. Citazioni sacre nelle “17 variazioni”
di Emilio Villa*
BIANCA BATTILOCCHI (Università di Parma) 69-85

MATERIALI / MATERIALS

- Metamorfosi pescatorie: l’uso delle fonti in Giulio Cesare Capaccio*
DANIELA CARACCIOLO (Università del Salento) 89-107
- Giustino eroico, Giustino tragico. Qualche scheda metastasiana*
MASSIMILIANO FOLETTI (Università di Parma) 109-117
- Una citazione settecentesca del “Malmantile racquistato”:
il “Torquato Tasso” di Carlo Goldoni*
LUCIA DI SANTO (Università di Milano) 119-136
- La copia differente. Due riscritture di Luigi Riccoboni*
CATERINA BONETTI (Università di Parma) 137-151

LIBRI (FILM) DI LIBRI / BOOKS (FILMS) OF BOOKS

- [recensione / review] Sebastiano Italia, *Dante e l’esegesi virgiliana. Tra
Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Acireale – Roma, Bonanno
Editore, 2012
CÉCILE LE LAY 155-159
- [recensione / review] Giuseppe Tornatore, *The Best Offer*, Paco
Cinematografica – Warner Bros Italia – Friuli Venezia Giulia Film
Commission – BLS Südtirol Alto Adige – Unicredit, 2013
FRANCESCO GALLINA 161-167



CATERINA BONETTI

**LA COPIA DIFFERENTE.
DUE RISCRIITTURE DI LUIGI RICCOBONI¹**

1. *Il “Tito Manlio”*

Quando nel 1707 Luigi Riccoboni detto Lelio pubblicava il suo *Tito Manlio*² un'altra omonima opera, a firma di Matteo Noris,³ aveva già conosciuto un'ampia diffusione sui palcoscenici di tutto il nord Italia ricevendo, a seguito, numerose edizioni a stampa. Il dramma in musica con partitura di Andrea Pollarolo⁴ è stato – sino ad oggi – indicato dalla critica

¹ Sul tema si veda P. Trivero, *Le riscritture sceniche di Luigi Riccoboni*, in *Riscrittura ipertestualità transcodificazione*, a cura di E. Lugnani Scarano e D. Diamanti, Pisa, Tipografia editrice pisana, 1992, pp. 301-316.

² L. Riccoboni, *Tito Manlio*, Bologna, Pisarri, 1707.

³ M. Noris, *Tito Manlio. Dramma per musica*, Venezia, Nicolini, 1697. Oltre a questa edizione possiamo considerare, come testimonianza della larga diffusione, anche quelle che seguirono negli anni successivi: nel 1698 sempre per i tipi del veneziano Nicolini, ma anche nel medesimo anno l'edizione napoletana di Parrino e Mutio oppure quella livornese di Valsisi. Nel 1699 esce a Verona l'edizione del Merli e nel 1702 a Torino quella di Zappata.

⁴ L'opera conobbe poi la partitura di Antonio Vivaldi e con essa raggiunse un grande successo di scena, a partire dalla sua prima rappresentazione al teatro arciduciale di Mantova in occasione del carnevale del 1719.

come l'originale da cui il capocomico avrebbe elaborato quello che unanimemente è ritenuto un semplice rifacimento, come afferma Xavier De Courville, massimo studioso di questa figura:

“De la même veine est le *Tito Manlio* adapté, semble-t-il, par Riccoboni lui-même, mais qui suit pas à pas un mélodrame joué en 1697 au théâtre Saint-Jean-Christostome de Venise, et souvent repris. Le poème en était de Matteo Noris; la musique de Pollaroli, qui avait composé l'année précédente cet *Ercole in cielo*, source directe de l'*Hercule* de Lelio. C'est dire que Luigi, dans ses premiers pas aux côtés d'Elena, n'a pas franchi les portes du domaine condamné. Les changements apportés au texte original⁵ sont loin de marquer la moindre révolution contre le genre à la mode.”⁶

Benché nell'accresciuta drammaturgia di Leone Allacci si affermasse invece con decisione la paternità riccoboniana della tragedia,⁷ nessun critico si è mai posto la questione della corretta attribuzione d'origine del testo: l'*auctoritas* di De Courville ha evidentemente operato un deciso freno ad eventuali approfondimenti.

Alla base delle due opere si trova la medesima vicenda storica narrata da Tito Livio nel suo *Ab urbe condita* (VIII, 7). Tito Manlio, figlio del console romano Manlio, uccide in combattimento Geminio, comandante dei Latini insorti contro Roma, nonostante gli fosse stato ingiunto (proprio dal padre) di limitarsi a una perlustrazione del campo nemico. Fatto ritorno all'Urbe, il giovane viene esemplarmente punito dal genitore che, fedele prima di tutto alle leggi e al suo ruolo politico, lo condanna a morte.

⁵ In nota Courville riporta la dedica *Al Cortese Lettore*, ritenendo che sia di pugno del Riccoboni. È più probabile invece che si tratti di una premessa dell'editore, a tutela da eventuali critiche all'edizione a stampa. Cfr. L. Riccoboni, *Tito Manlio*, cit., p. 7: “Cortese lettore. Il Tito Manlio va alle stampe con qualche diversità del suo primo Originale, perché così è capitato nelle mani di chi si è presa la cura di darlo alla luce, e ciò per discolpa verso chi lo scrisse, che non può da lui ignorarsi”.

⁶ X. De Courville, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lelio chef de troupe en Italie (1676-1715)*, Paris, L'Arche, 1967, p. 116.

⁷ Si veda *Drammaturgia di Leone Allacci: accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755, p. 770.

Anche limitandosi a una semplice lettura, fra i testi di Noris e Riccoboni appaiono evidenti differenze che rendono molto difficile pensare a un grado di derivazione superiore alla semplice suggestione da parte del capocomico. Se infatti, all'altezza della composizione della sua tragedia, Riccoboni aveva alle spalle solo il testo di Noris, questo non può distoglierci dall'osservare che, nonostante le palesi analogie fra i due drammi – *in primis* la vicenda storica e la suddivisione in tre atti – il melodramma e la tragedia (già di per sé generi non omologhi) si sviluppano a partire da presupposti stilistici, formali e soprattutto ideologici assai diversi.

La tragedia riccoboniana è composta in prosa, mentre Noris aveva scritto il suo *Tito Manlio* in endecasillabi e settenari, secondo una tradizione consolidata, mantenendo inoltre l'uso del coro che invece scompare nella versione di Lelio. Anche l'organizzazione della scena muta profondamente da un'opera all'altra: in Noris troviamo quattro differenti luoghi scenici (il tempio di Plutone, gli appartamenti di Sabina, un ponte sul Tevere, gli alloggiamenti latini), mentre Riccoboni finge che tutta quanta la vicenda si svolga in due soli luoghi (il palazzo del console a Roma e il campo dei Latini fuori dalle mura della città).

Anche il sistema dei personaggi mostra una serie di differenze che implicano mutamenti sostanziali nello svolgimento della vicenda e negli equilibri tematici dell'opera. Riccoboni semplifica innanzitutto i rapporti amorosi fra le figure in scena: se nel dramma di Noris quasi tutti i protagonisti coltivano un amore che influenza i loro pensieri e le loro azioni, Lelio presenta invece un solo vero amore legittimato dal vincolo matrimoniale, quello fra Manlio e Servilia, spostando nell'antefatto l'amore del capitano Decio per quest'ultima. Se del resto per Noris la vicenda storico-politica è decisamente secondaria rispetto a quella sentimentale, in Riccoboni tutto il dramma è giocato sul conflitto fra passione e ragion di

stato, emotivamente incarnate dal figlio ribelle e dal padre console. Non a caso la tragedia riccoboniana si chiude seguendo fedelmente la narrazione storica, con la morte di Manlio e il successivo cordoglio dei famigliari e del popolo tutto; mentre il testo di Noris si conclude felicemente, con la concessione della grazia al protagonista e il ristabilimento dell'ordine affettivo fra i diversi personaggi, facendo prevalere le ragioni del cuore su quelle politiche. Pensiamo alle arie presenti nel dramma di Noris, che non solo fanno riferimento a un differente genere teatrale ma veicolano una morale esclusivamente erotica. Pensiamo all'epilogo stesso della vicenda:

“*Tito*. [...]”

A Servilia, che degno
e d'amor, e di fede è al Mondo esempio
e che diverso in petto
il core ha da i natali
stringi la man di Sposa.

Manlio. Mia vita.

Servilia. Mio tesoro.

Manlio. Quanto il sogno mi diede al fin possesso.

Lucio. Signor fa che ritrosa
Vitellia a me s'annodi e a la tua destra
do l'armi de' Latini, ed il comando.”⁸

Congedo ben diverso è quello proposto da Riccoboni, che fa pronunciare a Decio una riflessione filosofica sul ruolo svolto dal destino nella vita di ogni individuo, anche del più valoroso. La morte del protagonista suona dunque come un invito all'umiltà di fronte al fato e all'ubbidienza (unico vero merito del *civis romano*) nei confronti di una legge che è superiore ai successi e alle inclinazioni individuali:

“Intanto, senza perder di vista un così degno, et illustre Campione estinto nel colmo de' suoi trionfi, oggi apprenda ciascun, che il savio, e il forte, quando lo tragge il suo fatal destino, può ben sprezzar, non arrestar la morte.”⁹

⁸ M. Noris, *Tito Manlio*, Livorno, Valsisi, 1698, pp. 78-79.

Ma la distanza fra i due testi non si limita all'epilogo drammatico: anche nella costruzione della psicologia dei personaggi femminili le scelte non coincidono. Riccoboni ci presenta infatti una sola grande figura di donna, la protagonista Servilia, che emerge in modo statuario come emblema di pietà coniugale, amor filiale e soprattutto devozione alle leggi dello Stato. Servilia è una figlia che ha accettato il volere paterno sposando Manlio e ricusando l'amore per Decio, sua antica fiamma. È una moglie devota e fedele che cerca di salvare la vita dello sposo e vorrebbe pudicamente rifiutare ogni compromesso, al punto da mettere in discussione la richiesta del padre (fatta per opportunità politica) di un incontro con Decio. Pur essendo donna e quindi, secondo la tradizione, più incline alla passione che alla ragione, Servilia motiva le sue richieste appellandosi ai valori paterni e all'etica di Stato. Nel tumulto emotivo conserva una lucidità che non fa appello alle sole lacrime per muovere al perdono chi dispone della vita del suo amato. Così afferma, domandando pietà a Tito in nome di una logica posta al servizio di Roma:

“Ah che non si provvede alla Patria col privarla de' Cittadini, ne si seconda la propria ambizione, col ripugnar alla natura, considerate o Signore, esser la morte un rimedio più adeguato a distruggere, che proportionato per correggere.”¹⁰

E, nuovamente, appellandosi alla legge familiare del vincolo coniugale:

“Ah Tito, Tito a voi parlo come Giudice, così premuroso dell'Equità. Manlio fu per vostro dono, voi pure lo concedeste a Servilia, perché sì di repente glie lo togliete? Sono dunque sì fugaci i vostri favori? Così brevi le grazie di Tito?”¹¹

⁹ L. Riccoboni, *Tito Manlio*, cit., p. 96.

¹⁰ Ivi, p. 60.

¹¹ *Ibidem*.

Molto meno ‘politica’ e più accorata appare la richiesta nel testo di Noris: Servilia cerca di muovere a compassione il suocero più che convincere il console, risvegliando l’amore del padre e non tanto la clemenza del giudice. La contesa fra ragion di stato e ragioni dei sentimenti vede in questo caso prevalere (anche dal punto di vista quantitativo nella struttura dei dialoghi) il piano privato su quello pubblico:

“*Servilia*. Signor: uccise Manlio [...]

Del trafitto germano,

al Giudice Romano

porto anch'io le querele, ed i lamenti,

e affretto il volo alle saette ardenti

ma se Manlio è a me Sposo

e a me se tu lo desti

perché sì di repente ora mel' togli?

[...]

Signor: dammi il Consorte:

togli due cori a morte.”¹²

La Servilia riccoboniana è dunque donna, ma il suo essere femminile e la sua sofferenza non contrastano con l’etica maschile della legge. La Servilia di Noris si esprime invece attraverso un linguaggio estraneo ai suoi interlocutori maschili, quello del *pathos* affettivo, della pura emotività. Il panorama esterno riccoboniano si contrappone in tal modo all’interiorità di Noris, così come i luoghi pubblici in cui in cui si svolge il primo dramma fanno da contraltare agli spazi private del secondo.

Un altro episodio che permette di misurare esemplarmente la distanza fra le due versioni del dramma è il congedo del padre dal figlio nella prima parte del terzo atto. Dopo la condanna, Tito si reca a far visita al figlio in carcere e Manlio riconferma la sua colpevolezza accettando la

¹² M. Noris, *Tito Manlio*, cit., p. 49.

giusta pena inflitta dal console, ma invoca un ultimo abbraccio, un intimo e affettuoso congedo dal padre. In Noris il dissidio fra ruolo politico e ruolo familiare si risolve dal punto di vista emotivo a favore del secondo, senza eccessivi contrasti:

“*Manlio*. Piego pria, che alla scure
 il capo a te: precede
 il mio duol la bipenne
 il duol, che mi trafigge, e dalle labbra
 l'alma nel suo partir ti bacia il piede.
Tito. Levati
Servilia. Lucio: io moro.
Tito. Intenerito io sono, e quasi viene
 il pianto a queste luci.
 Figlio l'amor di Padre io destò in seno.
 Ma perché non oblio quel della legge,
 e perché andar impune
 non denno i gravi errori,
 se ti negai la mano,
 queste braccia ti do.
L'abbraccia.”¹³

Molto più complessa risulta invece la scena in Riccoboni, con un fitto dialogo di riflessione politica che si conclude con un tono più di comando che di patetico struggimento:

“*Tito*. Figlio, tu mi vorresti dire, che son prima Padre per natura, e poi Consolo per dignità; et io ti rispondo, che per Giustizia devo esser prima Consolo, devo lasciar d'essere Padre. La gelosia della Patria m'obbliga a condannarti, l'esser parto delle mie viscere, m'astringe a rammaricarmene. Ogn'uno, che l'affanno del cuore, mi vede, espresso nel volto, scusa il rigor del giudizio, col compatimento verso il Giudice.

[...]

Manlio. Deh non v'affliggete o Signore, e dopo d'aver insegnato a' Giudici come si debbano librare le bilance d'Astrea, fate ancora, che gli animi grandi da voi apprendano l'arte di dolersi senza violar le ragioni della fortezza. Dalle vostre pupille non cada lagrima, che non conosca il suo prezzo, non esca dal vostro seno sospiro, che non spiri Maestà, e grandezza.

Tito. La maestà de' tuoi sentimenti, mi sveglia in questo punto l'amor di Padre, ma perché non oblio quello della Patria, e perché non devono rimaner impunte le gravi

¹³ Ivi, pp. 66-67.

colpe, se poch'anzi ti sgridai, perché mi baciasti la mano, ora mitigando l'austerità de' miei rigori, queste braccia ti do; Vattene, e mori."¹⁴

Anche l'episodio iniziale dell'uccisione del comandante latino Geminio per opera di Manlio, premessa dello snodo tragico, è trattato in modo diverso. In Noris si tratta di una sorta di vendetta familiare per il supposto tradimento della parola data: Geminio, amante di Sabina sorella di Manlio, manda una missiva al protagonista dichiarandosi disposto a rinunciare a ogni pretesa politica pur di avere la mano della fanciulla. Manlio si ritiene soddisfatto, ma poco dopo giunge un'altra lettera che smentisce quanto affermato dalla prima: egli si reca allora al campo latino dove uccide in duello Geminio.¹⁵ In Riccoboni, invece, la vicenda è presentata con maggiori dettagli e precise spiegazioni politiche del tragico gesto: durante l'acceso litigio da cui scaturisce il duello, Geminio copre di offese Manlio e nel protagonista il conflitto fra onore personale e necessaria obbedienza allo Stato occupa una lunga sequenza.¹⁶ Non vi è traccia d'amore o di motivi familiari, in questa scena tutta proiettata in una dimensione pubblica.

Come si vede, quella del Riccoboni è una riscrittura radicale, secondo la prassi consolidata per quanto riguarda la tradizione dei libretti d'opera,¹⁷ ma trasformata qui in un'operazione creativa autonoma che riformula il dramma in chiave marcatamente storico-politica. Siamo molto distanti dal melodramma di Noris, incentrato sul dato privato e sui rapporti emotivo-sentimentali. Il nuovo testo mette in campo un differente sistema

¹⁴ L. Riccoboni, *Tito Manlio*, cit., pp. 83-84.

¹⁵ Si veda M. Noris, *Tito Manlio*, cit., p. 29.

¹⁶ Si veda L. Riccoboni, *Tito Manlio*, cit., pp. 30-32.

¹⁷ Sulla tradizione dei libretti d'opera si veda G. Nicastro, *Letteratura e musica: libretti d'opera e altro teatro*, Rovito, Marra, 1992 e G. Gronda, *Il libretto d'opera fra letteratura e teatro*, in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di P. Fabbri e G. Gronda, Milano, Mondadori, 1997, pp. IX-LIV.

di valori, finalizzato alla costruzione di una pedagogia civile basata sul binomio classico *delectare ac docere*. Virtù, obbedienza alle leggi e allo Stato, soggezione al volere dei superiori e dei padri, controllo delle passioni: questi sono i grandi temi alla base dello sviluppo drammatico.

Non si può negare che Lelio possa aver tratto ispirazione dal dramma musicale del suo precursore, ampiamente rappresentato nei teatri del nord Italia. Il confronto fra le due opere, tuttavia, suggerisce una derivazione con caratteri di forte mutamento: il *Tito Manlio* di Luigi Riccoboni è opera creativa autonoma, che rientra a pieno titolo in un complesso percorso pedagogico-letterario intrapreso dal capocomico (in stretta collaborazione con importanti letterati come Scipione Maffei e Antonio Conti),¹⁸ alla ricerca di un nuovo teatro capace di soddisfare il pubblico di sala e nello stesso tempo il gusto dell'*élite* colta dell'epoca.

2. La "Sofonisba"

L'operazione condotta da Riccoboni con il *Tito Manlio* sembra riproporsi – con tratti di ancor più marcata complessità – nella tragedia in tre atti *Sofonisba*, da lui data alle stampe a Modena per i tipi di Capponi nel 1710.¹⁹ Dedicata all'illustre cavalier Daniele Dolfino, la tragedia è redatta in prosa con suddivisione in tre atti ed è incentrata sulla vicenda storica dell'eponima eroina cartaginese: lo stesso episodio aveva ispirato l'omonima tragedia cinquecentesca di Gian Giorgio Trissino, che nel 1710 era stata allestita proprio dalla compagnia Riccoboni nel teatro San Luca di Venezia. Si era trattato, in quella occasione, della messa in scena di un

¹⁸ Si veda G. Ortolani, *La riforma del teatro nel Settecento*, Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962 e S. Cappelletti, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna, Longo, 1986.

¹⁹ L. Riccoboni, *Sofonisba*, Modena, Capponi, 1710.

adattamento realizzato dal capocomico in collaborazione con il marchese Scipione Maffei, nell'ambito del già citato progetto di riforma della scena tragica italiana.²⁰

Le modifiche più consistenti al testo trissiniano presenti nell'edizione Capponi riguardano lo snellimento del sistema dei personaggi, a cui si affianca la creazione di nuovi ruoli come quello della seconda confidente Elisa e un conseguente smistamento delle battute, reso ancor più necessario dalla completa espunzione del coro delle donne di Cirta. Si crea in tal modo un'osmosi fra i personaggi in scena (grazie a una fluida ripartizione dei dialoghi) e una marcata interiorizzazione della narrazione: il testo, prima incentrato sulla vicenda storica a carattere pubblico, assume ora le forme della tragedia privata in uno spazio chiuso, secondo schemi teatrali di matrice francese. Un testo classico della tradizione teatrale italiana viene così adattato ai gusti del pubblico contemporaneo formato sui modelli d'Oltralpe, con un processo per certi aspetti inverso rispetto a quello compiuto con il *Tito Manlio* dove la dimensione pubblica e politica prevaleva nettamente su quella privata e sentimentale.

A partire da questa premessa e tenendo anche conto della contiguità cronologica tra la rappresentazione per il San Luca e la stampa Capponi, sembrerebbe probabile che la tragedia riccoboniana sia un rifacimento di

²⁰ Frutto di questa collaborazione, definita dal Maffei (in una fase avanzata del suo rapporto col capocomico) come semplice prestazione d'opera da parte degli attori per sottoporre i testi tragici alla prova dello spettacolo scenico, è una raccolta curata proprio dal marchese: *Teatro italiano ossia tragedie per l'uso di scena*, Verona, Vallarsi, 1728. Il parere di Maffei è testimoniato da una *Lettera ammonitoria* che Giulio Cesare Becelli pubblicò nel 1736 per conto del marchese in diretta polemica con Riccoboni, il quale si sarebbe occupato di questioni letterarie non di sua pertinenza e per le quali non avrebbe avuto competenza alcuna. Se ne veda il testo in C. Garibotto, *G. C. Becelli e la lettera ammonitoria a Lelio commediante*, in "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi", s. 8, VII, 1955, pp. 240-253.

quella del Trissino (come sostiene oggi la critica).²¹ Tuttavia, ponendo a confronto la *Sofonisba* cinquecentesca con la sua presunta derivazione, si nota subito un ampio scarto fra i due testi e una forte autonomia della *pièce* settecentesca, che mantiene col suo modello un semplice legame di ispirazione tematica sottolineato dalle comuni fonti classiche debitamente citate da Lelio nell'argomento:

“Massinissa veduta Sofonisba subito l'amò, e la prese in moglie, *statim ad amavit, et uxorem ducit* (Livio lib. 30) credendo questo l'unico mezzo per liberarla dall'oltraggio del trionfo così temuto. [...] Tanto si raccoglie da Tito Livio nel luogo citato, e da Plutarco nella vita di Cornelio Scipione Africano.”²²

Non sarebbe dunque azzardato supporre che Riccoboni, pur tenendo presente l'esempio cinquecentesco, abbia voluto elaborare una nuova versione del dramma operando una mediazione fra il testo di Trissino e le aspettative del pubblico, fra il gusto corrente e il modello letterario colto. Le due operazioni, quella di composizione *ex novo* (la stampa 1710) e di rivisitazione (l'adattamento per il San Luca), sarebbero dunque indipendenti pur nel comune debito nei confronti dello stesso modello, secondo uno schema di derivazione bipartita.

Tuttavia una ricognizione bibliografica sulla fortuna della *Sofonisba* fino a metà Settecento²³ ha rivelato l'esistenza di un libretto d'opera omoepigrafo edito a Venezia nel 1708 presso Rossetti da un autore molto noto all'epoca e attivo in diverse città del nord Italia fra la seconda metà del Seicento e i primi decenni del secolo successivo: Francesco Silvani,

²¹ Oltre a Xavier De Courville, si veda S. Locatelli, *Introduzione*, in S. Maffei, *Merope*, Pisa, ETS, 2009, p. 14.

²² L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 9.

²³ Si registrano numerose stampe del dramma trissiniano, ma anche l'opera di Gaudenzio Brunacci, *La Sofonisba*, Venezia, Valvasense, 1661; una *Sofonisba, opera tragicomica* d'autore incerto, rappresentata a Roma presso il Collegio Clementino nel 1681 e pubblicata lo stesso anno per i tipi del Bussotti; una *Sofonisba* di poco successiva all'opera riccoboniana, redatta da Stefano Banfi (Milano, Malatesta, 1713).

noto anche come Frencasco Valsini).²⁴ Silvani compose numerosi libretti basati su vicende tratte dalla storia antica,²⁵ fra il 1699 ed il 1705 prestò servizio come autore teatrale presso il duca di Mantova Carlo IV Gonzaga e raggiunse l'apice del successo fra il 1708 e il 1714, quando lavorò in qualità di librettista per il teatro Grimani di Venezia.²⁶ Le coordinate di tempo, luogo e legami mecenateschi corrispondono a quelle del percorso biografico ed artistico riccoboniano: anche Lelio aveva soggiornato presso la corte di Mantova (dove nel 1707 era nato il figlio Francesco Antonio) e aveva recitato per diverse stagioni al Grimani, dove nel 1708 era stata allestita la *Sofonisba* del Silvani.

Fin dalla prima lettura risulta evidente la filiazione diretta della *Sofonisba* di Riccoboni dal testo precedente, anch'esso in tre atti. L'*Argomento* di Lelio trascrive letteralmente quello di Silvani, condensando nelle poche righe iniziali quello che il precursore aveva narrato più estesamente.²⁷ Analoga coincidenza è riscontrabile nel sistema dei personaggi, che è profondamente diverso da quello trissiniano e non prevede (a differenza di Trissino) la presenza di un coro. Le indicazioni di luogo sono riprese alla lettera da Riccoboni (semplificando quelle dettagliate di Silvani) e poco hanno a che vedere con le didascalie del

²⁴ Le numerose ristampe della *Sofonisba* testimoniano la fama goduta dall'opera e dal suo autore: a Milano in occasione di una rappresentazione dell'opera al Regio Ducal Teatro (Malatesta, 1713), a Napoli in occasione del carnevale (Muzio, 1718), ancora a Milano sempre per il carnevale (Malatesta, 1744) e nello stesso anno a Venezia nel corpo delle *Opere drammatiche del sign. Abate Francesco Silvani* (Voltolini, 1744).

²⁵ Fra cui i più noti restano quelli musicati in una fase successiva da Antonio Vivaldi, come *La fede tradita e vendicata* o *I veri amici*, noto anche come *Candace*.

²⁶ Sulle rappresentazioni presso il teatro Grimani di Venezia si veda H. Saunders, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): the Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1985 e E. Selfridge-Field, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Standford, Standford University Press, 2007.

²⁷ Si veda L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 7 e F. Silvani, *Sofonisba*, Rossetti, Venezia, 1708, pp. 7-10.

supposto modello cinquecentesco, visto che Trissino si limitava a comunicare all'inizio del primo atto che gli eventi si svolgevano a Cirta città della Numidia. Si confronti, per esempio, questa didascalia di Lelio:

“Tende di Siface incendiate da’ Soldati di Scipione. Città in lontananza attaccata da Massinissa. Siface, che esce fuggitivo con la spada alla mano. Trinciere.”²⁸

con quella corrispondente di Silvani:

“Tende dell’esercito di Siface occupate da Soldati di Scipione sotto la condotta di Mezetulo. In lontano veduta della Città di Cirta posta sopra d’una collina, & attaccata dalle genti di Massinissa, Siface che esce fuggitivo dalle suddette Trinciere.”²⁹

Il testo vero e proprio di Riccoboni è una chiara trasposizione in prosa del libretto, con minore magniloquenza e qualche ampliamento rispetto alle cadenze più sintetiche ed evocative dei versi (che comprendevano arie cantate e quindi una diversa suddivisione dei tempi scenici). Fin dalle prime battute di Siface, per esempio, il testo riccoboniano:

“*Siface*. Numi impotenti; il Brando latino, e trionfa di voi, e v’imprime terrore. Già l’Africa vostra sen cade oppressa dal valor suo, e seco sen cade Siface, ma non già la sua gloria; pera egli pure questo misero Re, ma non sia, che da grande la sua caduta. Al di lui cenere temuto inalzaranno la tomba i Simulacri infranti de’ nostri Numi”;³⁰

riprende puntualmente il lessico di Silvani:

“*Siface*. Imbelli Dei; già di Quirino il brando
vi mette in fuga; oppressa
cade l’Africa vostra, e cade seco
Siface sì, non la sua gloria, pera
questo misero Re, ma sia da grande

²⁸ L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 12.

²⁹ F. Silvani, *Sofonisba*, cit., p. 15.

³⁰ L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 11.

la sua rovina; inalzino la Tomba
 al cener temuto
 de patrj Numi i simulacri infranti.”³¹

Le differenze fra i due testi si limitano a piccole giunte o spostamenti di sequenza, come nella scena sesta del primo atto dove Silvani scrive, dopo una breve battuta di Vermina:

“*Janisbe*. Vermina, in te non veggo,
 che il figlio d’un Tiranno,
 che mi svelse di fronte una Corona,
 e ne cinse empicamente, infino a questa
 formidabile notte, il crine ingiusto”,³²

e dove Lelio, mirando a una più vivace resa scenica, aggiunge in apertura qualche altra battuta fra i due personaggi, per poi recuperare le stesse espressioni del suo modello:

“*Janisbe*. Tanto non splende il lume di tua gloria, ch’io non vegga in Vermina il figlio d’un Tiranno, che dalla fronte mi strappò quel Diadema che fu de’ miei Avi ereditata grandezza. Rapitore spietato ei ne cinse il suo crine, sino a questa notte per lui infausta, e forse a me non amica.”³³

Senza dubbio la riscrittura o meglio l’accurata parafrasi di Riccoboni, stimolata probabilmente da una rappresentazione dell’opera di Silvani sui palcoscenici di Venezia, tiene conto del lavoro sul testo della *Sofonisba* trissiniana compiuto insieme a Maffei in funzione dell’adattamento scenico. Tuttavia già quest’ultimo, per la sua capacità di assecondare il gusto del pubblico, avrebbe potuto essere influenzato dal testo di Silvani, proprio con la mediazione del capocomico che nei suoi

³¹ F. Silvani, *Sofonisba*, cit., p. 15.

³² Ivi, p. 20.

³³ L. Riccoboni, *Sofonisba*, cit., p. 19.

scritti teorici tanto aspramente avrebbe polemizzato con la triviale maniera melodrammatica.³⁴ Questa contraddizione fra una produzione teorica tesa a stigmatizzare l'eccessiva diffusione del melodramma sui palcoscenici italiani (e compiutamente inserita in un discorso di ristabilimento della tragedia colta sulla scena) e una pratica teatrale fortemente influenzata proprio da questo genere è tuttavia solo apparente. Le ragioni del capocomico si mescolano costantemente con quelle dell'aspirante riformatore, per esigenze di sopravvivenza materiale della compagnia e per la consapevolezza, data dalla professione, della necessità di una mediazione che possa avvicinare il gusto del pubblico alla scena tragica.

³⁴ Si vedano Id., *Dissertazione sopra la tragedia moderna*, Venezia, Zane, 1729; Id., *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*, Paris, Guerin, 1738; Id., *De la réformation du théâtre*, Paris, De Bure, 1767.

Copyright © 2015

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*