

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia moderna
Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo

Tesi di dottorato
Ciclo XXIII

Il tiranno nella tragedia
del secondo Settecento italiano

Candidato: Dott. Fausto Maria Greco

Tutore: Prof. Matteo Palumbo
Cotutore: Prof. Tobia Toscano



Napoli 2010

INDICE

I.	Tragedia e tirannide nel Settecento italiano	3
	1. La tragedia del Settecento fra continuità e riforma della drammaturgia (p. 3).	
	2. Il tiranno nelle teorie settecentesche della tragedia (p. 18).	
	3. Il filone tirannico e anticortigiano nelle tragedie “politiche” del secondo Settecento italiano (p. 28).	
II.	Figure di tiranni	52
	1. Tra dispotismo e magnanimità: il <i>Demetrio Poliorcete ovvero la virtù ateniese</i> di Saverio Bettinelli (p. 52).	
	2. Galeazzo Sforza tra perversione dispotica e collaborazionismo cortigiano ne <i>La congiura di Milano</i> di Alessandro Verri (p. 87).	
	3. Vincenzo Monti e il fantasma di <i>Aristodemo</i> (p. 154).	
III.	Il tema anti-cortigiano	225
	1. Le astuzie di Artabano e la coscienza tragica del potere nel <i>Serse re di Persia</i> di Saverio Bettinelli (p. 225).	
	2. Odio e ambizione: la figura di Zambrino nel <i>Galeotto Manfredi</i> di Vincenzo Monti (p. 269).	
	3. Consorterie e doppia lealtà ne <i>I Baccanali</i> di Giovanni Pindemonte (p. 335).	
IV.	Responsabilità e perversione. Il tiranno e la dialettica di potere e natura	373
	Bibliografia	407

«Quali sono le possibilità dell'arte se quel tipo di uomo, che non si è mai stancata di rappresentare (quello tragico), ormai non esiste più? L'eroe della tragedia è l'uomo che si innalza e cade. Ma oggi l'uomo ormai si adegua soltanto».

IMRE KERTÉSZ, *Diario dalla galera*, a cura di Alessandro Melazzini, Milano, Bompiani, 2009, p. 9

I. Tragedia e tirannide nel Settecento italiano

I. 1. *La tragedia del Settecento fra continuità e riforma della drammaturgia*

Pur avvertendo che il secolo sia un'unità di misurazione storica convenzionale (e così, oseremmo dire, la metà del secolo, che interessa ai fini della periodizzazione di riferimento del nostro lavoro), Gerardo Guccini, nell'*Introduzione* all'importante studio miscelaneo su *Il teatro italiano nel Settecento*¹, riconosce che «in Italia, negli anni a cavallo fra il Sei e il Settecento, le estetiche e i valori culturali mutano così rapidamente da farci pensare che, forse, in questo caso la scansione cronologica esprima un mutamento reale. L'impressione è dovuta al fatto che gli intellettuali dell'epoca conferirono ai secoli il significato di attributi di valore e progettarono sé e la propria cultura in reazione all'odiatissimo Seicento, colpevole di essere trascorso nel culto dell'effimero e del presente (oltre che fra guerre, crisi e sterili tesaurizzazioni in chiese e palazzi) mentre altri paesi europei realizzavano importanti progressi coi quali ora bisognava necessariamente confrontarsi. A partire dai proclami arcadici non c'è quasi letterato che non prenda le distanze dal secolo corrotto e licenzioso. [...] Paradossalmente, negli stessi anni in cui venivano affilati e rinnovati gli strumenti della ricerca storica, gli intellettuali italiani si sottrassero alla loro immediata ascendenza per congiungersi all'età delle perfezioni raggiunte, all'aureo Cinquecento, e nel farlo dispiegarono un'erudizione prodigiosa ma anche necessaria, poiché solo la diffusione del sapere poteva costruire la maschera d'una rinnovata identità civile e dimostrare che un passato carico di primati era ancora vivo nelle persone dei discendenti»².

L'assimilazione critica delle culture europee emergenti, a cominciare da quella francese, e il recupero del passato, di cui parla Guccini, produssero una nuova temperie culturale, aperta ai contributi del mondo aristocratico, di quello ecclesiastico, di quello, ancora, universitario, delle accademie e dei collegi. Il polo d'influenza sociale che ne derivò, analogo a quelli costituiti nelle nazioni europee più avanzate (Francia e Inghilterra in testa) dall'emergere della classe borghese, fu però fortemente limitato, in Italia, dalla precarietà del mercato del

¹ Cfr. GUCCINI G., *Introduzione* a ID. (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 9 (pp. 9-68).

² *Ibidem*, pp. 9-10.

libro e di quello del teatro, «che – in assenza di disposizioni legislative che garantissero il diritto di proprietà sui prodotti dell'intelletto – non consentirono la formazione di salde ed influenti categorie professionali di letterati, pubblicisti e drammaturghi»³. In ambito teatrale, poi, ai tentativi di riforma degli intellettuali si opponevano «strutture produttive fortemente codificate, difficilmente permeabili e direttamente connesse alle richieste e alla mentalità di un pubblico allargato e rappresentativo dell'Italia reale»⁴, tanto che, «confrontate con le prassi spettacolari dell'epoca, le indicazioni che risultano dalle sistematizzazioni teoriche e formali di Muratori, Martello, Gravina e Maffei, sembrano infatti dettate ben più che da un'autentica volontà di riforme, dal bisogno di rimuovere una realtà che mostrava come il gusto del detestato Seicento, con il suo linguaggio metaforico e fiorito, le sue trame romanzesche e inverosimili e le sue combinazioni di generi diversi, fosse ancora ben vivo ed operante»⁵.

Suscitando dibattiti all'interno delle accademie e sui periodici delle *élites*, promuovendo rappresentazioni dilettantesche e iniziative editoriali, il mondo della cultura riuscì a influire sul teatro soprattutto attraverso una progressiva riorganizzazione della vita mondana⁶. Proprio il marchese Scipione Maffei, autore dell'opera – la *Merope* del 1713 – che segnò la rinascita del genere tragico in Italia⁷, si dedicava a molteplici attività teatrali, che alla scrittura di

³ *Ivi*, p. 10.

⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁵ *Ivi*, p. 11. Per quanto riguarda la composizione sociale e le consuetudini del pubblico teatrale italiano nel Settecento, si rinvia a ZORZI L., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, a SILVESTRI P., *Teatro, spettacoli e società nella Firenze settecentesca: impressioni di viaggiatori francesi e inglesi*, in "Quaderni di Teatro", n. 7, 1980, pp. 238-261, a GUCCINI G., *Esploratori e "indigeni" nei teatri del '700: un viaggio intorno al pubblico e alla sua cultura*, in "Biblioteca teatrale", n. s., n. 4, 1987, pp. 89-106. In merito all'architettura e alla fruizione degli spazi teatrali, alla pratica spettacolare, ai modi della recitazione, alle strutture produttive, cfr. ancora GUCCINI G., *Introduzione* a ID. (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento* cit., p. 18 e sgg.

⁶ Cfr. GUCCINI G., *Introduzione* a ID. (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento* cit., p. 12.

⁷ Ai dilemmi dei letterati settecenteschi, divisi tra i modelli della tradizione tragica greca e di quella seicentesca francese, esemplate peraltro rispettivamente dalla presenza del coro tra gli elementi della tragedia e da quella dell'amore fra gli argomenti di essa, «sembrò che la soluzione fosse fornita da Scipione Maffei con la sua *Merope*. Cosa fece Maffei? Semplicemente riuscì a trovare un soggetto tragico in cui non entrava l'amore, non aggiunse i cori e fece terminare la tragedia con un lieto fine. Al di là dei pregi stilistici e dei meriti degli attori [Luigi ed Elena Riccoboni] nel portarla al successo, fu questa la ricetta maffeiana per la

testi drammatici e di trattati di poetica aggiungevano «l'istruzione dei dilettanti veronesi, l'organizzazione degli spettacoli che durante l'estate si recitavano nel teatrino situato all'interno dell'Arena e la gestione del Teatro dell'Accademia Filarmonica, costruito da Ferdinando Galli Bibiena sotto la diretta supervisione dello stesso Maffei, che ne finanziò poi l'inaugurazione con l'esorbitante somma di 19.000 ducati»⁸. A tal proposito, è importante sottolineare la vitalità della scena dilettantistica nel Settecento, che si configurò, fin dai primi anni del secolo, come un laboratorio diffuso, entro il quale sviluppare e sperimentare le nuove poetiche drammaturgiche e sceniche, rappresentare testi di provenienza inglese e francese, stimolare la produzione di scrittori locali e il dibattito sui canoni letterari. Il dilettantismo, per tutto il Settecento, «fu l'effettivo contesto di esperienza degli intellettuali e dei drammaturghi tragici (come Maffei e Martello, Monti e Alfieri) che, delineando i programmi della riforma teatrale, non fecero che ribaltare, all'interno dei teatri pubblici, la cultura e i comportamenti di quelli privati, dove il silenzio, l'attenzione e l'immobilità erano, ancor prima che un codice di fruizione, un atto di rispetto dovuto all'alto grado sociale dei recitanti o all'etichetta di corte. In definitiva, le rappresentazioni nobiliari e collegiali o, più genericamente, filodrammatiche furono dapprima il prototipo e poi, durante il periodo giacobino, l'ostentato modello dell'istituzione teatrale»⁹. Alla lista degli scrittori e animatori culturali sopra citati vanno aggiunti, in particolare per il secondo Settecento, i

fondazione di una tradizione tragica in Italia» (MATTIODA E., *Introduzione* a ID., a cura di, *Tragedie del Settecento*, 2 voll., Modena, Mucchi, 1999, vol. I, p. 49).

⁸ GUCCINI G., *Introduzione* a ID. (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento* cit., p. 13. Sul Maffei si veda anche AA. VV., *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento. Atti del Convegno*, a cura di Gian Paolo Romagnani, Verona, Consorzio Editori Veneti, 1998, e ROMAGNANI G. P., «Sotto la bandiera dell'Istoria». *Eruditi e uomini di lettere nell'Italia del Settecento: Maffei, Muratori, Tartarotti*, Verona, Cierre, 1999.

⁹ *Ibidem*, p. 31. Tra gli iniziatori e i promotori principali di tale pratica privata del teatro, si ricordano appunto il Maffei a Verona, Giovan Gioseffo Orsi a Bologna, Francesco Albergati Capacelli a Bologna e a Venezia, Alessandro Pepoli a Venezia, Girolamo Gigli a Siena e Niccolò Amenta, il Belvedere, Domenico Liveri e Giuseppe Pasquale Cirillo a Napoli. Cfr. anche GUCCINI G., *Per una storia del teatro dei dilettanti*, in *Il teatro italiano nel Settecento* cit., pp. 177-203, dove si legge (p. 181): «Mentre le teorie drammatiche e la produzione tragica del XVIII secolo individuano una cultura teatrale di matrice nobile e di lunga durata, diffusa nelle classi colte e intimamente connessa al clima intellettuale dell'epoca, di cui condivide il culto per il "bello", il "razionale", il "vero" e la "classicità"; il teatro dei dilettanti, che pure fu condizione necessaria, strumento e contesto realizzativo della riforma della poesia drammatica, si presenta di per sé come un insieme esteso di pratiche circoscritte, permeabili nella misura consentita da rapporti e scambi diretti ed incapaci di organizzare tendenze generali».

drammaturghi Alessandro Carli, Alessandro Pepoli e Alessandro Verri, che la presente ricerca si propone di esaminare più da vicino. Senza dimenticare l'importanza dell'attività dei traduttori, operanti in diversi ambiti. Esemplare, negli anni Sessanta e Settanta del secolo, anche perché ci introduce a discutere di un altro genere di esperienza drammaturgica e teatrale peculiare dell'età dei lumi, è il caso di Agostino Paradisi, «che da letterato e traduttore giunge a partecipare a varie esperienze: quella dei teatri dei collegi, del teatro privato di Francesco Albergati Capacelli e del teatro ducale di Parma. Alcune sue testimonianze sembrano indicare che egli individuasse nel teatro privato dell'Albergati la migliore realizzazione del teatro tragico in Italia, sia per quanto riguarda la recitazione, che per quanto concerne il pubblico scelto, ben diverso da quello dei teatri pubblici. Il teatro dei collegi non poteva soddisfarlo per l'acerbità degli attori, che non sempre rispettavano l'illusione teatrale»¹⁰ e offrivano un modello discutibile di declamazione tragica.

Accanto alle pratiche di recitazione privata si svolgeva, appunto, l'esperienza del teatro pubblico, non solo di quello sostenuto da iniziative di tipo governativo, sporadiche e discontinue, ma soprattutto del teatro dei collegi, animato dalle strategie pedagogiche dei gesuiti. Per quanto riguarda le iniziative di principi e sovrani, nel secondo Settecento si registra il tentativo del duca di Parma Ferdinando di Borbone, che istituì nel 1770, su proposta del primo ministro Du Tillot, un premio alla migliore tragedia e il finanziamento di una messinscena da parte di una compagnia ducale¹¹. Ben più significativo e, soprattutto, costante, almeno fino al 1773 (data che segna lo scioglimento dell'ordine religioso), è il legame che la drammaturgia gesuitica conserva con la dimensione rappresentativa e spettacolare: in questo ambito il genere tragico era inteso «come supporto nel progetto educativo, di alto profilo culturale, morale, spirituale, rivolto dall'ordine gesuitico fin dal secondo Cinquecento ai giovani dei ceti dirigenti della società. L'esercitazione drammaturgica era legittimata dalla *Ratio studiorum* (la cui ultima edizione risaliva al 1599) e da autorevoli pedagogisti come Silvio Antoniano, faceva parte degli insegnamenti curricolari

¹⁰ Cfr. MATTIODA E., *Introduzione* a ID. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. I, pp. 17-18. Sull'Albergati Capacelli si veda anche, dello stesso Enrico Mattioda, *Il dilettante "per mestiere". Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, Il Mulino, 1993.

¹¹ Cfr. MATTIODA E., *Introduzione* a ID. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. I, p. 17, e CASCETTA A., *La tragedia nel secondo Settecento*, in AA. VV., *Manuale di Letteratura Italiana, Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, vol. III: *Dalla metà del Settecento all'Unità d'Italia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 829.

dei collegi, si legava ai corsi di retorica, e confluiva in eventi spettacolari, spesso di grande risonanza cittadina, in cui si esibivano non solo le competenze acquisite, ma si offriva in sintesi l'immagine di un modello antropologico condiviso da maestri, allievi, parenti, sigla simbolica di un ideale e di un programma che ebbe a lungo, e pur con gradazioni di diversa intensità nel tempo, il suo centro di elaborazione nella potente congregazione dei padri Gesuiti»¹².

Nel Settecento si registrano alcune novità: le rappresentazioni si tengono prevalentemente nel periodo del carnevale, all'interno dei teatri collegiali o in sale deputate alla messinscena; il latino è sostituito dall'italiano e dal francese; i testi drammatici, redatti sotto la direzione del professore di retorica, ora «sembrano perlopiù riconducibili a una sorta di un repertorio di area gesuitica (di autori appartenenti alla Compagnia o intellettuali ad essa legati, magari perché ex allievi) forse drammaturgicamente rielaborato da maestro, allievi e accademici del collegio e non più da essi interamente composto come nel secolo precedente»¹³; infine gli attori, che ovviamente interpretano personaggi tutti maschili, in linea con i dettami della *Ratio*, sono gli stessi giovani nobili collegiali. I soggetti di questa produzione tragica sono tratti prevalentemente dalla storia antica e da quella veterotestamentaria; le fonti più accreditate sono, per il mondo classico, l'*Etica nicomachea* di Aristotele, le opere di Cicerone e le *Vite* plutarchee, ma anche le tragedie francesi di Corneille, Racine, Voltaire, mentre per le vicende bibliche e cristiane un riferimento obbligato sono le Scritture¹⁴.

Le numerose storie di martiri e di santi, tratte dalla *Bibbia*, che ispirano questa drammaturgia, configurano una sorta di tragedia cristiana, come già alcuni contemporanei la definiscono, o, più genericamente, una tragedia a lieto fine, espressione che pure rende conto di un'anomalia. Discutendo del carattere

¹² CASCETTA A., *La tragedia nel secondo Settecento* cit., p. 830.

¹³ *Ibidem*, pp. 830-31. Cfr. anche BRIZZI G. P., *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I "seminaria nobilium" nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, Il Mulino, 1976; ID., *Università, principe, gesuiti: la politica farnesiana dell'istruzione a Parma e Piacenza: 1545-1622*, Roma, Bulzoni, 1980; DAMIANO G., *Il collegio gesuitico di Brera: festa, teatro e drammaturgia fra XVI e XVII secolo*, in AA. VV., *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1994, pp. 473-506.

¹⁴ Cfr. ancora CASCETTA A., *La tragedia nel secondo Settecento* cit., p. 831 e sgg., dove appunto vengono distinti ed esaminati i due grandi filoni tematici della drammaturgia gesuitica settecentesca: quello biblico e quello centrato sulla storia antica.

dell'eroe tragico, Aristotele aveva infatti riconosciuto che la rappresentazione della punizione di un malvagio non avrebbe gratificato lo spettatore, perché non avrebbe generato né compassione, né terrore, neutralizzando la catarsi. Per lo stesso motivo, erano da escludere dal novero degli eroi tragici i caratteri "perfetti", «attraverso i quali si tende a risvegliare l'ammirazione nello spettatore (tipici a questo riguardo i personaggi di Corneille), e soprattutto il perfetto eroe del mondo cristiano, il santo e martire»¹⁵.

Dopo il successo riscosso in tutta Europa dal *Polyeucte* di Corneille, la possibilità di una tragedia cristiana, almeno in Italia, passa attraverso la critica di Gian Vincenzo Gravina alla rigida normatività del testo aristotelico¹⁶. Nel trattato *Della ragion poetica*, del 1708, si legge che il personaggio letterario cristiano, a differenza di quello antico, può essere perfetto, superare «l'umana debolezza» grazie all'ispirazione divina, senza contraddire il principio della verosimiglianza, decisivo per tratteggiare i caratteri della tragedia. Nel saggio del 1715, *Della tragedia*, Gravina si spinge oltre: la fede e la grazia divina costituiscono la consolazione che mancava al fato degli antichi, alla loro visione infelice della condizione umana. Del resto, la concezione di un fato necessitante, come quello che pervade la tragedia greca, si oppone non solo al razionalismo del *sensus communis* (espressione che indica l'ideale di saggezza pratica, introdotto in Italia da Vico e sviluppato da Metastasio, che esprime nel Settecento «il tentativo di trovare un principio condivisibile per l'agire sociale» superando la soggettività implicita nella "prudenza", già assunta a modello di condotta ottimale nel Cinque-Seicento¹⁷), ma anche alla confidenza cristiana nell'ordine divino del mondo¹⁸. Così Saverio Bettinelli, principale esponente,

¹⁵ MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, p. 150.

¹⁶ Sull'intellettuale di origine cosentina si veda, almeno, lo studio di QUONDAM A., *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968.

¹⁷ Cfr. MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., pp. 177-178. A tal proposito, pare opportuno ricordare quanto scrive Antonio Conti nella prefazione al *Giulio Cesare* circa l'estraneità della colpa fatale greca rispetto alla mentalità moderna: «I principi di umanità e di dolcezza introdotti dal Cristianesimo ispirano troppo orrore per tali spettacoli; e più ci alletta, perché più si conforma alle nostre dottrine, Augusto che perdona a Cinna (...) che Edipo che si accieca avendo sposata la madre (...). Taccio, che non potendo noi gustare l'antico sistema del fato, poco ci commuove a compassione colui, che avendo per ignoranza peccato, si punisce di un delitto, che non è tale secondo i nostri principi» (citato in MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., p. 184).

¹⁸ «La tragedia a esito funesto provoca la disperazione e quindi la negazione dell'ordine del mondo; la tragedia a lieto fine rimanda alla provvidenza divina che ricompensa i giusti e

alla metà del secolo, di quella drammaturgia gesuitica i cui campioni, nel primo Settecento, erano stati Giuseppe Gorini Corio e Giovanni Granelli¹⁹, critica la fortuna del modello greco, il suo fatalismo, la sua concezione del “dispotismo” dei numi, sostenendo invece il paradigma della tragedia a lieto fine: «Ma qual frutto, gran Dio, qual piacere è quel mai di farmi orror invece sol d’atterrirmi, di non poter piangere per pietà, che mi vien tolta dall’empietà de’ numi, onde sorgono in noi l’odio contro il cielo e gli oltraggi alla provvidenza? L’uom costretto da prepotente destino al delitto qual non sparge amarezza e sdegno nel cuor umano a giustizia temperato dalla natura, pien d’ossequio nato con lui

dimostra la finale giustizia del mondo: essa è dunque la rappresentazione di un ordine giusto che non va cambiato» (MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., p. 203).

¹⁹ Marchese e letterato illuminista, amico dei Verri e in corrispondenza con il Muratori, Giuseppe Gorini Corio (Solbiata, Como, 1702 – Milano, 1766 circa) ebbe notevole successo come drammaturgo in Lombardia, scrivendo commedie e tragedie rappresentate intorno alla metà del secolo, oltre a un *Trattato della perfetta tragedia* (Milano, Malatesta, 1729) di cui si dirà più avanti, nel corso di questo capitolo. Dopo il 1740 si dedicò più intensamente alla trattatistica politica e religiosa, ma diverse sue opere (non drammaturgiche) furono messe all’indice dalla Chiesa cattolica. Cfr. CONTINISIO C., *Dal bene comune alla pubblica felicità. Prime riflessioni su virtù e vita civile a Milano fra Sei e Settecento*, in AA. VV., *Politica, vita religiosa, carità. Milano nel primo Settecento*, a cura di Marco Bona Castellotti, Edoardo Bressan, Paola Vismara, Milano, Jaca Book, 1997, p. 157 e sgg.; ID., *Politica, cultura e religione nella Milano del primo Settecento. Il marchese Giuseppe Gorini Corio*, in BUZZI F. – CONTINISIO C. (a cura di), *Cultura, politica e società a Milano tra Cinque e Seicento*, in “Studia Borromaica”, n. 14, 2000, pp. 251-299; CREMONINI C., *Il ‘gran teatro’ della nobiltà. L’aristocrazia milanese tra Cinque e Settecento*, in ID. (a cura di), *Teatro genealogico delle famiglie nobili milanesi. Manoscritti 11500 e 11501 della Biblioteca Nacional di Madrid*, Mantova, Arcari, 2003; ID., *Vicende storiche e politiche. Milano e il suo Stato tra la fine del XVII secolo e la fine del XVIII*, in AA. VV., *Il teatro a Milano nel Settecento*, vol. I: *I contesti*, a cura di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, p. 40 e sgg.

Il padre gesuita Giovanni Granelli (Genova, 1793 – Modena, 1770), predicatore, bibliotecario e tragediografo, fu riconosciuto dal Bettinelli come suo maestro nell’*Elogio del P. Giovanni Granelli della Compagnia di Gesù* (pubblicato nelle *Opere edite ed inedite in prosa ed in versi dell’abate Saverio Bettinelli*, tomo XX, Venezia, Cesare, 1801, pp. 249-278), ma celebrato anche in uno dei *Versi sciolti* (in BETTINELLI S., *Opere*, Venezia, Zatta, 1782, vol. VI, p. 37 e sgg.) e lodato nella lettera a Tiberio Roberti (pubblicata come *Lettera del signor abate Saverio Bettinelli al signor co. Tiberio Roberti sopra la tragedia del fu co. ab. Roberti intitolata l’Adonia*, in ROBERTI G. B., *Opere*, vol. XV, Venezia, Antonelli, 1831). Tra le sue tragedie, improntate al rispetto rigoroso delle unità aristoteliche, si ricordano *Sedecia ultimo re di Giuda* del 1731, *Manasse* del 1732 e *Dione* del 1734, tutte rappresentate al Collegio di San Luigi di Bologna, ma certamente, tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo, anche presso il Collegio dei Nobili di Milano (Cfr. GRANELLI G., *Opere*, 23 voll., Venezia, Battaglia, 1789-1831, e soprattutto ID., *Tragedie del padre Giovanni Granelli della Compagnia di Gesù*, Parma, 1767).

verso la divinità, guidato naturalmente dalla ragione dalla virtù dalla religione come fremere non sente e ribellarsi la religione la virtù la natura incontro a quella iniquità? Gran pregi al certo aver doveano le antiche tragedie per ricoprire un affronto sì scandaloso fatto al cuore dell'uomo, una sì indegna profanazione del teatro fatto di scuola dell'umane virtù scuola di tirannia e ingiustizia celeste. Maggior nondimeno esser dee l'arte moderna al ripetere le stesse atrocità impunemente e talor con plauso ad una udienda che tien per delitto il sol pronunciar vanamente il santo nome di Dio»²⁰.

Il fine della tragedia cristiana, come si vede, non è tanto nella catarsi, quanto nell'ammirazione e nell'imitazione delle virtù incarnate e ravvivate dall'eroe. Nulla vieta, peraltro, che tale intento pervada anche opere di argomento diverso e lontano dalla storia biblica, ad esempio quelle tratte dalla storia greca e romana, come molti drammi di ambiente gesuitico dimostrano²¹.

In ogni caso, tanto la drammaturgia d'ispirazione cristiana quanto quella coeva di matrice illuminista e più generalmente laica cercano in questo periodo un nuovo fondamento su cui poggiare il proprio nucleo tragico. Questo dato è stato ben evidenziato dagli studi di Franco Fido e di Enrico Mattioda, riferimenti irrinunciabili per un lavoro di ricerca sulla tragedia del Settecento. Fido ricorda che «il teatro classico francese aveva trovato nell'ideologia della Corte – cioè in un codice d'onore fondato sulla fedeltà al sovrano e sull'eroismo [dunque nel conflitto fra onore e amore] – un succedaneo ai due fondamentali presupposti etico-religiosi della drammaturgia greca: immanenza di un Fato più forte degli uomini e degli dei; lealtà alla famiglia e alla polis. In questo senso, nella Parigi di Luigi XIII e di Luigi XIV era stato ancora possibile scriver tragedie. Ma nessuno dei valori appena ricordati aveva più corso presso i dotti italiani che nel primo Settecento si sforzavano di risuscitare la tragedia, stimolati per un verso dal generale clima di revival classicistico, ostacolati per

²⁰ BETTINELLI S., *Lettera al signor conte Tiberio Roberti sopra la tragedia del fu co. ab. Roberti intitolata l'Adonia*, in *Opere*, Venezia, Cesare, 1801, tomo XX, p. 222.

²¹ «Questa concezione dell'eroe tragico – osserva Mattioda – è necessaria ai teorizzatori della tragedia a lieto fine, la forma tragica predominante in Italia verso la metà del secolo, ed è ripresa dai teorici del melodramma che in questo modo intravedono la possibilità di coniugare il lieto fine melodrammatico con l'insegnamento morale della virtù. In questo senso la poetica di Corneille, con la sua sostituzione dell'ammirazione alla catarsi, trova un'insperata fortuna durante il Settecento» (Cfr. MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., p. 156).

un altro verso dalla formidabile concorrenza di altre, ben più accessibili forme di teatro, dalla commedia improvvisa all'opera in musica»²².

Enrico Mattioda, dal canto suo, illumina il problema del genere tragico, nel secolo in esame, in maniera leggermente diversa, ma condividendo il presupposto di partenza: «La tragedia settecentesca, ormai slegata dall'ideologia di corte, si riduce ad essere tragedia delle passioni, a fondare cioè il tragico sul contrasto delle passioni, senza poter opporre a queste dei termini di riferimento condivisibili e costitutivi dell'opinione pubblica, quali avevano potuto essere, appunto, l'onore nella Francia del Seicento, o il fato e la lealtà alla polis nell'antica Grecia. Posto il suo distacco dalla società e dalla politica, la critica e la storia della letteratura posteriori hanno avuto gioco fin troppo facile nel decretare il sostanziale fallimento della tragedia settecentesca»²³. Fallimento addebitabile certamente al fatto di non essersi imposta sulle scene, aggiunge lo studioso, interessatosi piuttosto alla storia delle idee, all'indagine cioè delle differenti teorie della tragedia sviluppate nel corso del secolo dei lumi. A tal proposito, secondo Mattioda, «nel Settecento è stata elaborata almeno una teoria della tragedia che trovava un corrispettivo politico nell'ideologia dell'assolutismo illuminato. Certo l'abbandono dell'ideale eroico, e la sua sostituzione con un'ideologia rappacificante e tendente a superare i conflitti, hanno condotto ad una teoria tragica ottimistica e consolatoria: voglio dire la teoria (messa in pratica per buona parte del secolo) della tragedia a lieto fine. Il principio di giustizia poetica e la concezione della tragedia come teodicea sono stati, nello stesso tempo, i pilastri teorici e i mezzi attraverso i quali attuare una tragedia illuministica che aveva nel trionfo della giustizia e nel rappacificamento finale il punto d'arrivo. Una tragedia, questa, sostanzialmente «atragica» e che si impone in Italia dal 1714, anno della messa in scena della *Merope* del Maffei, fino all'inizio degli anni Settanta, quando crolla l'ideologia dell'assolutismo illuminato e, contemporaneamente, si assiste ad un cambiamento di paradigma estetico»²⁴, quello, per intenderci, che culminerà nell'esperienza alfieriana.

L'immagine di una «tragedia ottimistica che costituiva il corrispettivo teatrale e letterario dell'assolutismo illuminato»²⁵, delineata e approfondita con

²² FIDO F., *Tragedie «antiche» senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, in ID., *Le muse perdute e ritrovate*, Firenze, Vallecchi, 1989, p. 11.

²³ MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., pp. 7-8.

²⁴ *Ivi*, p. 8.

²⁵ *Ivi*, p. 8.

cura da Mattioda nell'analisi delle teorie estetiche elaborate dagli autori italiani e, talvolta, europei, andrebbe verificata, più che sul terreno della teoresi, mediante un esame attento delle concrete realizzazioni drammaturgiche del Settecento italiano, con particolare riferimento al periodo successivo ad Aquisgrana (1748) e fino agli anni rivoluzionari²⁶, senza dimenticare, peraltro, la complessità di forme che l'illuminismo, non solo letterario, ha assunto nei diversi contesti politici, sociali e culturali in cui si è coniugato, oltre che nei suoi vari interpreti italiani. Un tentativo interessante, in tal senso, è quello

²⁶ «La pace di Aquisgrana del 1748, che aveva fatto “cessar l'ire de' regi”, – secondo la formula di Ludovico Antonio Muratori negli *Annali d'Italia* – ridisegnava almeno momentaneamente il fragile equilibrio politico italiano che ora, restaurata l'autorità imperiale di Maria Teresa d'Austria, confermava la larga presenza spagnola in Italia con don Filippo di Borbone (secondogenito di Filippo V di Spagna e di Elisabetta Farnese) nel Ducato di Parma e Piacenza, con l'annessa Guastalla, e con Carlo III, fratello di Filippo, cui veniva riconfermato il controllo del Regno di Napoli e della Sicilia. Tuttavia la penisola permaneva il luogo dello scontro aperto tra i Borboni di Spagna e di Francia, ora riunitisi, e il comune nemico asburgico che vedeva nell'Italia un florido mercato commerciale e tributario, nonché la base delle postazioni navali per il Mediterraneo» (MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"*, a cura di Francesco Saverio Minervini, prefazione di Grazia Distaso, Bari, Palomar, 2002, p. 13).

Che fosse iniziata, nel biennio 1748-49, una fase storica nuova, aperta ai tentativi di riforma sociale, politica e culturale dei ceti emergenti e dei «nuovi intellettuali» (cfr. WOOLF S. J., *La storia politica e sociale* in AA. VV., *Storia d'Italia*, vol. III: *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973, p. 59) sembrava evidente al Muratori soprattutto in considerazione del prezzo altissimo che le popolazioni europee avevano dovuto pagare alle necessità militari: «Aveva io all'anno 1500, fra le glorie de' nostri tempi registrato ancor quella delle guerre oggidì fatte con moderazione fra' Principi Cristiani, cioè senza infierire contro le innocenti popolazioni, e senza la desolazione de' conquistati, o de' nemici paesi. Debbo io ora con vivo dispiacere ritrattarmi. Ci ha fatto quest'ultima guerra vedere troppi esempi di barbarie entro, e fuori d'Italia, con lasciare la briglia alla licenza militare, per fare colla rovina della povera gente vendetta de' veri, o pretesi reati de' loro Principi. Che i Turchi, che i Barbari, i quali pare, che non conoscano legge alcuna d'umanità, cadano così in brutali eccessi, non è da meravigliarsene; ma che genti professanti la legge santa del Vangelo, legge maestra della carità, facciano altrettanto: non si può mai comportare. E non vede chi così opera, che in vece di gloria egli va cercando l'infamia, la quale senza dubbio tien dietro alle crudeltà? Ma lasciando queste inutili doglianze, e luttuose memorie, volgiam più tosto i ringraziamenti nostri alla Divina Clemenza, che ha fatto in quest'anno cessar l'ire de' Regi, e coll'evacuazion de' paesi, che s'aveano a restituire, ha ridonata la tranquillità e l'allegrezza a tanti Regni, e Principati, involti per sette anni nelle calamità della guerra», a tal punto che, con la fine delle operazioni belliche in tutto il mondo, «non abbiám da invidiare la felicità de' tempi d'Augusto» (MURATORI L. A., *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1749 compilati da Lodovico Antonio Muratori bibliotecario del Serenissimo Duca di Modena*, tomo XII: *Dall'anno 1701 dell'era volgare fino all'anno 1749*, Napoli, Ponzelli, 1755, pp. 343-344).

operato dal breve saggio di Annamaria Cascetta su *La tragedia nel secondo Settecento*²⁷, che espone le tendenze generali della tragedia settecentesca precedente all'esperienza alfieriana, nei suoi due principali versanti drammaturgici: quello illuministico e quello gesuitico. Passando brevemente in rassegna le opere di Giovanni Granelli, Saverio Bettinelli, Alessandro Verri, Alessandro Carli, Giovanni Pindemonte, la studiosa restituisce l'immagine di una drammaturgia di forte sottolineatura morale, interessata a esplorare i nessi tra retorica e agire politico, al di là dei rassicuranti approdi del dispotismo illuminato e del meraviglioso cristiano, che pure agiscono come fattori di depotenziamento del tragico. Nella stessa direzione si è spinta l'indagine di Nicola Tanda in merito alla produzione teatrale di Vincenzo Monti, la cui rilettura, dice lo studioso, implica «che ci si decida a riconsiderare la legittimità delle periodizzazioni letterarie e in particolare di quella del neoclassicismo, recentemente svuotata di contenuto storico e quasi vanificata. [...] Quel codice linguistico e culturale, infatti, nel suo insieme, considerata la relativa lentezza, rispetto ad oggi naturalmente, nella circolazione delle informazioni, fu in grado di assicurare, proprio come strumento di comunicazione, la rilettura della storia politica, sociale, ideologica, giuridica, costituzionale del mondo antico, per ricavarne una lezione per il presente; e fu in grado di ricodificare su quella base quelli che sono ancora oggi i presupposti civili culturali e simbolici della civiltà moderna»²⁸. Tutti i drammaturghi del neoclassicismo, osserva ancora Tanda, «concepiscono il teatro come un luogo in cui la finzione scenica e le possibilità metaforiche del testo possono dar vita ad un confronto e a un dibattito di idee che nella realtà sarebbero state censurate. I grandi eventi mitici e storici con la loro tradizione simbolica vengono impiegati ad esprimere le passioni e le idee del momento e del tempo»²⁹.

Leggendo più attentamente i titoli delle tragedie prodotte in un periodo compreso tra la metà del secolo e la fine degli anni Ottanta (ovvero tra gli spartiacque – in senso non soltanto economico e politico-militare, ma anche culturale – della pace di Aquisgrana e del principio della stagione

²⁷ CASCETTA A., *La tragedia nel secondo Settecento* cit., pp. 829-857.

²⁸ TANDA N., *Il teatro di idee di Vincenzo Monti*, in AA. VV., *Vincenzo Monti fra magistero e apostasia*, Atti del Convegno di studi (Alfonsine, 14 ottobre 1978), Ravenna, Longo, 1982, p. 37.

²⁹ *Ibidem*, p. 40. «Questa consapevolezza – prosegue Tanda – è proprio particolare del Monti: “il mio tempo, guardatelo bene, è quello del Pussino e di tutti i Pittori: è un'idea morale, personificata e verissima che salta subito all'occhio” (*Lettera al Bettinelli* del 1807)» (*ivi*, p. 40).

rivoluzionaria), si può individuare un filone d'interesse più propriamente politico incentrato sulla figura del tiranno e sui temi dell'ambizione di potere³⁰. Temi presenti con la medesima rilevanza sia in opere di ambiente gesuitico che in testi drammaturgici destinati alla lettura o alla rappresentazione nei circuiti

³⁰ Così come una rassegna e uno studio delle teorie tragiche settecentesche, quale quello operato da Enrico Mattioda, erano ostacolati dalla mancanza di una bibliografia completa degli scritti teorici sulla tragedia nel Settecento italiano, è stato necessario anche per il nostro lavoro, in via preliminare, operare una recensione, quanto più possibile completa, delle tragedie prodotte nel secondo Settecento, per selezionarne un campione che fosse rappresentativo almeno del filone tematico di cui si interessa il presente lavoro. Ecco la lista dei repertori e delle raccolte tragiche, relative ovviamente al secolo in esame, che abbiamo consultato (va segnalato, a tal proposito, che l'elenco incluso in MATTIODA E., *Introduzione a ID.*, a cura di, *Tragedie del Settecento* cit., vol. I, pp. 81-82, contiene numerosi errori e imprecisioni): DIODATI O. (a cura di), *Biblioteca teatrale italiana, scelta e disposta da Ottaviano Diodati patrizio lucchese con un suo capitolo in verso per ogni tomo, correlativo alle cose teatrali, per servire di trattato completo di drammaturgia*, Lucca, Della Valle, 1762-65, 12 voll.; ALBERGATI CAPACELLI F. – PARADISI A., *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*, Liegi [ma Modena], Soliani, 1764-68, 3 voll.; CAMINER TURRA E., *Composizioni teatrali moderne tradotte*, Venezia, Colombani, 1772, 4 voll. [ma si tratta appunto di traduzioni di opere straniere]; ID. (a cura di), *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte*, Venezia, Savioni, 1774-76, 6 voll. [come la precedente]; GRITTI F. (a cura di), *Teatro tragico francese ad uso de' teatri d'Italia ovvero raccolta di versioni libere di alcune tragedie francesi*, Venezia, Fenzo, 1776, 2 voll.; AA. VV., *Teatro antico, tragico, comico, pastorale, drammatico*, a cura di Andrea Rubbi, Venezia, Zatta, 1785; AA. VV. *Teatrali seri e giocosi del secolo XVIII*, Venezia, Zatta, 1791; AA. VV., *Il teatro moderno applaudito, ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di notizie storico critiche e del Giornale dei teatri di Venezia*, Venezia, Stella, 1796-1801, 61 voll. [contiene, tra numerosissimi drammi per musica e commedie, l'*Aristodemo* montiano, che apre il primo tomo, e il *Galeotto Manfredi*, le tragedie dei due Pindemonte, di Alfonso Varano, Alessandro Pepoli, Agostino Paradisi, Girolamo Vinelli, Francesco Balbi, Alessandro Carli, Cesare Oliveri, Francesco Ottavio Magnocavallo, Marco Guerra, Orazio Calini, Antonio Perabo, Carlo Alberghetti Forciroli, Francesco Balbi]; AA. VV., *Nuovo teatro popolare*, Torino, Morano, 1796-97, 6 voll.; AA. VV., *Teatro popolare inedito*, Torino, Morano, 1798-1800, 6 voll. [contiene tragedie di Vincenzo Marengo di Castellamonte, Manfredi Sassatelli, Stanislao Marchisio]; AA. VV., *Anno teatrale in continuazione del Teatro moderno applaudito*, Venezia, Rosa, 1804-06, 36 voll.; AA. VV., *Terza raccolta di scenici componimenti applauditi in continuazione dell'anno teatrale*, Venezia, Rosa, 1807-09, 15 voll.; AA. VV., *Teatro italiano antico*, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1808-1812, 10 voll.

Sulla collezione dei 61 volumi mensili del *Teatro moderno applaudito*, pubblicata tra il luglio 1796 e il luglio 1801, si veda, in particolare, BERENGO M., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.

del dilettantismo teatrale, cui si è accennato³¹. Ci riferiamo, più precisamente, al *Demetrio Poliorcete ovvero la virtù ateniese* (1758) e al *Serse re di Persia* (1764) di Saverio Bettinelli, a *La congiura di Milano* (1779) di Alessandro Verri, all'*Aristodemo* (1786) e al *Galeotto Manfredi principe di Faenza* (1788) di Vincenzo Monti, a *I Bacchanali* (1788) di Giovanni Pindemonte, tutti di area centro-settentrionale.

Un primo esame di queste tragedie suggerisce una correzione o, quanto meno, una rimediazione dell'affermazione di Enrico Mattioda secondo la quale, nel complesso, l'esperienza di scrittura tragica settecentesca, soprattutto per quanto riguarda il suo modello costante di riferimento, vale a dire la tragedia a lieto fine, si sia proposta «di rispecchiare la situazione politica dell'assolutismo illuminato, di annullare i conflitti tragici e giungere a presentarsi come teodicea: il male non esisterà più sulle scene o sarà sempre punito come deve essere proprio dell'ordine del mondo»³². Ciò non soltanto non sembra valido per quelle opere, come il *Serse re di Persia* e il *Demetrio Poliorcete*, che sono ascrivibili al modello di tragedia a lieto fine, ma ancor meno pare credibile per gli altri esempi citati (le tragedie di Verri, di Monti, di Pindemonte), che si pongono a cavallo della diffusione, in Italia, di un nuovo e più fecondo paradigma drammaturgico (fondato su categorie quali varietà, sublime, energia, forza espressiva) sul quale torneremo più avanti³³.

³¹ Scriveva ancora Nicola Tanda, nel 1978: «Il teatro e, nel nostro caso, proprio la tragedia, era un genere piuttosto apprezzato dal pubblico settecentesco. In questa direzione si era impegnato l'Alfieri e si erano impegnati molti altri scrittori che scrivevano tragedie per trattare e comunicare i problemi più urgenti della società. Questi scrittori, minori e/o massimi, sono ancora in gran parte da studiare e da rileggere in questa prospettiva» (TANDA N., *Il teatro di idee di Vincenzo Monti* cit., p. 42).

³² MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., p. 200.

³³ Del resto lo stesso Mattioda avverte che la teoria della tragedia a lieto fine «avrà un'immensa fortuna in Italia, almeno a partire dal 1714, l'anno della *Merope*, fino agli anni Settanta: proprio la fine dell'ideologia dell'assolutismo illuminato, causata dall'invasione della Polonia da parte dei maggiori sovrani "illuminati" europei, e il contemporaneo cambiamento di paradigma che introdurrà il sublime nella tragedia, porteranno alla scomparsa di questa teoria» (*ivi*, p. 200). Per un approfondimento del contesto storico di riferimento e, in particolare, delle vicende relative alla crisi polacca e alle sue ripercussioni sulla coscienza europea, cfr. VENTURI F., *Tra repubbliche monarchiche e monarchie repubblicane in Polonia*, in ID., *Settecento riformatore*, vol. III: *La prima crisi dell'Antico Regime (1768-1776)*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 173-236; GUERCI L., *L'Europa del Settecento. Permanenze e mutamenti*, Torino, UTET Libreria, 1988; DIAZ F., *Dal movimento dei lumi al movimento dei popoli. L'Europa tra illuminismo e rivoluzione*, Bologna, Il Mulino, 1986; ALATRI P. (a cura di), *L'Europa tra Illuminismo e Restaurazione. Scritti in onore di Furio Diaz*, Roma, Bulzoni, 1993.

Ci interessa rilevare, per il momento, che le dinamiche del potere e dell'agire politico, i nuclei tragici e i rapporti intersoggettivi si coniugano, nelle opere in esame, in maniera assolutamente problematica: non sempre il male, che Mattioda vorrebbe talvolta punito, altre volte ricompreso nell'ordine cosmico e divino, può essere realmente depotenziato e ridotto all'inconsistenza. Si può osservare, al contrario, nei drammi che ci proponiamo di studiare in questo lavoro, lo scontro tra due differenti costellazioni di valori che paiono irriducibili, pena la scomparsa non tanto del nucleo dell'azione o del conflitto drammatico, ma della stessa dimensione tragica. Ci accorgeremo, inoltre, che la riflessione politica sottesa alla rappresentazione di figure di tiranni e di ministri ambiziosi di potere assoluto, in contrasto con le ragioni della natura, della ragionevolezza e dell'umanità, si nutre del confronto con il pensiero di Machiavelli, di Guicciardini, di Botero e dei teorici secenteschi della ragion di stato, degli illuministi francesi, oltre che delle suggestioni fornite dalle tragedie di Shakespeare, di Corneille, di Voltaire.

Trattandosi di testi letterari e drammaturgici, intendiamo studiare queste opere a partire proprio dall'analisi dei personaggi principali, entro i quali si annidano e si incarnano i veri nuclei problematici delle tragedie. A tal proposito, si possono rintracciare elementi comuni agli eroi positivi di tutti i drammi presi in esame: oltre che da lealtà e rispetto dei legami naturali, questi personaggi sono caratterizzati da infelicità, pietà, innocenza e senso di gratitudine, tanto negli esempi bettinelliani (Idaspe, Clearco, Artaserse nel *Serse re di Persia*; l'arconte Timandro e i suoi figli nel *Demetrio Poliorcete ovvero la virtù ateniese*), quanto in quelli montiani (Cesira, Gonippo, Palamede nell'*Aristodemo*; Ubaldo ed Elisa nel *Galeotto Manfredi principe di Faenza*), tanto nell'opera di Alessandro Verri (Montano, Visconti e Lampugnano ne *La congiura di Milano*), quanto nella drammaturgia di Giovanni Pindemonte (Postumio, Fecenia ed Ebuzio ne *I Baccanali*). Al contrario, il paradigma del personaggio negativo si trova coniugato in almeno due differenti soluzioni: se spesso campeggia la figura del despota, più o meno travagliato dai dubbi o addirittura dai rimorsi circa la propria condotta crudele e disumana (è il caso del Demetrio di Bettinelli, dell'Aristodemo di Monti, del Galeazzo Sforza de *La congiura di Milano* di Alessandro Verri), è attestata anche una curiosa variante, quella del ministro o dell'uomo politico ambizioso di potere assoluto, talvolta calato nei panni di uno scaltro cortigiano rinascimentale (come nello Zambrino del *Galeotto Manfredi*), talaltra rappresentato nelle vesti del consigliere falso e sleale (quale si dimostra Artabano nel *Serse re di Persia*) o dell'aristocratico

avido di ricchezze e di potere (Minio e, soprattutto, Sempronio ne *I Baccanali*). Capita anche che la stessa tragedia contenga entrambe le figure, come nei casi del *Serse re di Persia* bettinelliano e, con qualche forzatura, del *Galeotto Manfredi principe di Faenza* montiano. In ogni caso, a queste due possibili incarnazioni della tensione tirannica e, più genericamente, della brama di potere e di affermazione personale sono dedicati altrettanti capitoli del presente lavoro.

Prima, però, di approfondire l'esame di ciascuno dei testi drammatici citati, è il caso di soffermarsi almeno per lo spazio di un paragrafo a considerare la presenza e addirittura l'emergenza della figura del tiranno e, più in generale, della problematica politica all'interno della teoresi e del dibattito sulla forma tragica nel Settecento.

I. 2. *Il tiranno nelle teorie settecentesche della tragedia*

Il tema della tirannide e la figura del despota, centrali nel qualificare la “dismisura” dell’eroe tragico già nella tragedia greca, almeno secondo la prospettiva storica sviluppata dagli studi di Vernant e Vidal-Naquet³⁴, incrociano costantemente i discorsi teorici degli intellettuali riformatori e dei drammaturghi settecenteschi, offrendo un punto d’osservazione privilegiato per verificare i legami, gli scambi e le reciproche influenze intercorrenti tra l’immaginario culturale e letterario, da un lato, e la dimensione socio-politica di riferimento, dall’altro. Del resto le stesse teorie settecentesche della tragedia fanno più volte riferimento all’ambizione di potere come motivo di colpa tragica tra i più frequenti ed esemplari. Per il padovano Giovanni Antonio Volpi, ad esempio, il supremo paradigma della malvagità e della negatività è il desiderio e la ricerca di un potere politico eccessivo, addirittura assoluto, il cui esito, a seconda che sia felice o infelice nell’economia dell’intreccio drammatico, determinerà il comportamento dello spettatore: «*Spectatores enim, cum viderent, atroces calamitates viris potentia atque imperio per superbiam et libidinem abutentibus plerumque accidere, deorumque providentia fieri ne iis peccantibus impune sit, misericordiam purgabant, seu moderabantur eam intra iustitiae limites continentis. Malorum siquidem et sceleratorum poenae debent aequo animo spectari, neque justos homines ulla aegritudine afficere: contra illorum misereri oportet quos virtute atque innocentia praestantes, iniuria tyranni persequuntur et vexant; neque tamen spem abiicere, ut dii aliquando eos liberaturi vel ulturi sint*»³⁵.

Anche Ludovico Antonio Muratori si riferisce alla concezione di un potere assoluto e dispotico, pur in maniera assai più generica, mentre discute della catarsi tragica e del modo in cui compassione e terrore possano avere effetti vantaggiosi per l’uomo. «Se si mira in iscena – scrive l’abate modenese – un Potente, un Monarca, il quale trasportato, anche disavvedutamente, dall’ambizione, lascivia, crudeltà, o da altro Vizio, precipiti da uno stato felice in un infelice, si muove il terrore ne gli Spettatori, ma un terror sano, che pone loro in odio il Vizio, imparando essi a temere nello stato proprio una somigliante pena, poiché né pure i Grandi ne vanno esenti. Per lo contrario

³⁴ Ci riferiamo, in particolare, a VERNANT J.P. – VIDAL-NAQUET P., *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1986.

³⁵ VOLPI G. A., *Acroasis*, Patavii, Cominus, 1740, pp. XXII-XXIII. Cfr. MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., pp. 21-22.

veggendosi una persona da un alto grado di potenza per qualche difetto, o disavventura cadere in miseria, svegliasi nel popolo la compassione, ma una compassione sana, la qual conduce all'amore della Virtù, e alla tolleranza delle proprie sciagure, mirandosi che le disgrazie toccano anche a i buoni, quantunque posti in alto e invidiabile stato; e che i Buoni han sempre la gran fortuna d'essere almen compatiti nelle loro miserie. Perciò la tragedia sempre con neri colori ha da dipingere i costumi del Vizioso»³⁶.

Si veda, ancora, come Gian Vincenzo Gravina espone la propria teoria della catarsi richiamando l'interpretazione cosiddetta "omeopatica" o "mitridatizzante" del testo aristotelico, risalente alla traduzione cinquecentesca della *Poetica* a opera di Francesco Robortello. La rappresentazione tragica, secondo tale lettura, abituerrebbe gli spettatori ad affrontare compassione e terrore nella vita di tutti i giorni, secondo lo stesso «principio della mitridatizzazione, per cui il corpo, assumendo piccole dosi di veleno, si abituerrebbe ad esso»³⁷. In tal senso, il ruolo della catarsi dovrebbe essere quello di una vera e propria «*praemeditatio futurorum malorum*, come preparazione ai mali che accadranno all'uomo nella vita futura: la rappresentazione tragica diventa via verso la virtù della fermezza»³⁸. Il dato che ci interessa di più, nelle riflessioni di Gravina, è che il terreno dell'azione tragica sia nuovamente indicato all'interno della dimensione politica: «Perciò i greci tragici eran contenti d'un fatto raro e notevole, succeduto o che potesse succedere tra persone reali; perché con tal rappresentazione di passo in passo escono alla cognizione del popolo i geni dei grandi insieme coi lor costumi e passioni, e compariscono le trame dell'ambizione e della corte, le quali sempre sono accompagnate con effetti strepitosi ed accoppiate con la violenza e col danno perlopiù del debole, benché più giusto: donde si genera nello spettatore compassione o spavento, o l'uno e l'altro insieme, con la mescolanza alle volte d'altre commozioni. Onde il popolo con la consuetudine della compassione e dello spavento, che raccoglie dal finto, si dispone a tolerar le disgrazie nel vero, acquistando con l'uso una tal qual indifferenza. (...) E questa è la correzione delle passioni, la quale Aristotele riconosce dalla tragedia, per darle luogo,

³⁶ MURATORI L. A., *Della perfetta poesia italiana*, (1706), a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 1972, pp. 598-599.

³⁷ MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., p. 78.

³⁸ *Ibidem*, p. 80.

come utile e profittevole, nella repubblica»³⁹. Una ventina d'anni più tardi – il trattato del Gravina è del 1715 –, Antonio Conti dichiarerà, nella *Prefazione* al *Druso*: «Nel *Giunio Bruto* rappresento l'istituzione della libertà e del consolato; nel *Cesare* il tentativo di cangiar la repubblica in monarchia; nel *Marco Bruto* lo sforzo di restituire con la prima libertà la repubblica, uccidendo il tiranno»⁴⁰.

Dalla medesima linea interpretativa di ascendenza stoica muove anche Pier Jacopo Martello, all'inizio del suo dialogo *L'impostore* o *Della tragedia antica e moderna*, salvo schierarsi poco dopo, nella stessa opera, tra i sostenitori dell'altra teoria della catarsi tragica, peraltro largamente maggioritaria nel nostro Settecento: quella, cioè, che intende commozione e terrore come purgazione, correzione di altre passioni nocive (soprattutto lussuria e *libido dominandi*, ha osservato Mattioda⁴¹). Il ragionamento del Martello ci interessa per due motivi, che richiamano da vicino le argomentazioni di Gravina. *In primis* è da rilevare, ancora una volta, che non appena il discorso teorico necessita di paradigmi esemplari utili a illuminare le passioni negative dei personaggi tragici, l'immagine più immediata, ma anche la più gravida di suggestioni, è tratta dall'ambito politico ed è quella del "principe scellerato": «Gli affetti nostri ci portano all'ambizione, alla prepotenza, alla crudeltà: col

³⁹ GRAVINA G. V., *Della tragedia*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Bari, Laterza, 1973, pp. 510-511 (la citazione si trova in MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., p. 80). Sullo stesso terreno si muove il giudizio di Giambattista Vico, proprio in relazione alle tragedie dell'erudito cosentino, quando indica, pur sulla base di presupposti ideologici diversi e addirittura di una teoria delle passioni che contraddice quella cartesiana – ben al di là, dunque, degli orizzonti della poetica del Gravina –, i principi come gli spettatori privilegiati, i veri destinatari di queste opere e, in definitiva, del genere letterario di riferimento: «Ma, ciò che più importa, non seguendo egli da artefice i precetti, ma riflettendo da filosofo al fine dell'Arte [l'Arte poetica o Epistola ai Pisoni di Orazio, s'intende] – perché ella fu scritta acconcia alle gentili repubbliche, le quali non volevano che le passioni si stupidissero né si sfrenassero, perché, per le passioni moderate, i cittadini operassero bene, approuavano i mediocri soggetti delle Tragedie: ma, tra noi cristiani non avendo termine l'orrore del vizio e la virtù essendo tutta riposta in patire –, esso gli ha scelto estremi e, dovunque può, desta abominazione de' rei costumi della cieca gentilità e contro a' vizi de' grandi che rovinano gli Stati. Nell'istesso tempo espone in mostra maravigliose virtù altrui che gli conservano, acciocché i principi, come in uno specchio posto all'ombra di maggior lume, più chiaramente si ravvisino buoni o si ravvedan cattivi» (VICO G., *Di Vincenzo Gravina Tragedie cinque*, in ID., *Opere*, a cura di Fausto Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 954-955). Cfr. LUCIANI P., *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 1999, p. 11.

⁴⁰ CONTI A., *Prefazione alla tragedia Druso*, Venezia, Pasquali, 1748, p. 7.

⁴¹ Cfr. MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., pp. 82-91.

terrore si purgano i primi due affetti, e con la compassione si purga il terzo, ma non si purgano veracemente gli affetti, si purga l'animo dagli affetti disordinati. Il rappresentare un principe scellerato, parte per malizia e parte per sua disgrazia, punito con la miseria, purga gli animi degli ascoltanti dall'ambizione e dalla prepotenza; ma il vederlo poi punito forse troppo severamente, muove la nostra umanità a compatirlo e caccia da' nostri cuori la crudeltà»⁴². Se si prosegue la lettura del passo, poi, ci si accorge che il paradigma adottato da Martello fonda addirittura un tentativo di storicizzazione della catarsi tragica⁴³: «Questo ho io fondato sull'idea la più generale delle nostre antiche tragedie, che è di esporre sul palco principi sventuratamente colpevoli ed orribilmente puniti; e ciò faceano i poeti per adular le nostre repubbliche le quali voleano mantenere ne' liberi popoli l'odio alla monarchia, mettendo loro negli occhi la scelleraggine e l'infelicità de' monarchi. Ma, per dirla, in oggi questo fine della politica è ben cangiato nella maggior parte dell'universo, e per questo conto può essere che i nostri vecchi argomenti potessero piacer tuttavia a Venezia, a Genova e all'Italia; ma dove la monarchia si è fatta domestica con la giustizia, clemenza e maestà del governo, bisogna regolar altrimenti il fine politico della tragedia»⁴⁴.

Le indicazioni del Martello, circa l'opportunità di rispettare l'ordinamento monarchico e di considerare il nuovo contesto storico e sociale in cui la forma tragica si inserisce, avranno notevole importanza per la teorizzazione della tragedia a lieto fine, «dove l'esito tragico – secondo Mattioda – vorrà rispecchiare ideologicamente l'ordinamento imposto dall'assolutismo illuminato»⁴⁵. Il principale esponente della drammaturgia gesuitica della prima

⁴² MARTELLO P. J., *Della tragedia antica e moderna (1714)*, in *Scritti politici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 238-39.

⁴³ Cfr. MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., p. 85.

⁴⁴ Mattioda annovera, tra «coloro che ribadiranno la convinzione secondo cui nell'epoca moderna non si devono scrivere tragedie antimonarchiche», RICCATI J., *Prefazione a Baldassarre* (1745, in ID., *Opere*, Lucca, Rocchi, 1764, vol. IV), SIBILIATO C., *Dissertazione sopra il quesito se la poesia influisca nel bene dello stato e come possa essere oggetto della politica* (Mantova, Pazzoni, 1771), DE GAMERRA G., *Osservazioni sullo spettacolo in generale* (in ID., *Novo teatro*, Pisa, Prospero, 1789). Cfr. MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., p. 134.

⁴⁵ Cfr. *ibidem*, p. 85. Non è un caso che intorno alla metà del secolo un altro sostenitore della tragedia a lieto fine, Giovanni Antonio Bianchi, discuta dei fini politici della tragedia greca e della lontananza di questi dalla mentalità moderna in termini simili a quelli del Martello: per spiegare la preferenza dei tragici ateniesi per l'esito infausto, «bisogna considerare, che siccome i Greci amatissimi della libertà odiavano il Principato, così i loro

metà del secolo, Giuseppe Gorini Corio, nel suo *Trattato della perfetta tragedia*, sposa la tesi del Martello pur partendo da una concezione della forma tragica che esclude la catarsi ed elegge i propri scopi nell'ammirazione e nell'imitazione delle virtù cristiane. In tal senso è ancor più chiara e motivata la preferenza per una rappresentazione della punizione del tiranno e del trionfo del sovrano illuminato: «O poveri noi! in che tempo siamo mai nati, che gli Aristoteli e gli Orazi del nostro secolo, credendoci tanti allocchi pretendono che battiamo di mano e che restiamo meravigliati col dimostrarci tragedie nelle quali in vece del grande e maestoso non si truova che il ridicolo e l'orribile, ed in vece di insegnarci i costumi col dimostrarci su il teatro (che è stato eretto per essere scuola degli uomini) l'innocenza assistita dal cielo, la tirannide abbattuta, i cattivi consigli e la superbia annichiliti e l'umiltà sollevata, tutte cose che oltre l'insegnamento danno anche naturalmente un sommo diletto a chi sente, vogliono che ci dilettiamo in vedere alla fine della tragedia un mucchio di morti, confusi re ed innocenti, e molte volte anche i soli innocenti abbattuti sotto il piede de' tiranni?»⁴⁶.

La rivendicazione, da parte dei gesuiti e degli intellettuali a essi legati (come appunto Gorini Corio), del ruolo del teatro, in generale, e della tragedia, in particolare, ai fini dell'educazione del popolo, della formazione dell'opinione pubblica e soprattutto della classe dirigente, si fa più forte attorno alla metà del secolo, nel corso della polemica che la pubblicistica domenicana e antigesuita scatena in Italia condannando la pratica teatrale⁴⁷. L'apologia degli spettacoli e della drammaturgia, da parte degli autorevoli membri della Compagnia,

tragici poeti per render odioso il Principato ingegnarono di porgerne un'idea luttuosa, quasi fosse indispensabile a' principi il cadere in qualche vizio, ed indi precipitare in qualche altra sciagura» (BIANCHI G. A., *De i vizi e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggerli e di emendarli*, Roma, Pagliarini, 1753, p. 245).

⁴⁶ GORINI CORIO G., *Trattato della perfetta tragedia*, Milano, Malatesta, 1729, p. 17. Sulla stessa linea ideale si pone Jacopo Riccati nella *Prefazione al Baldassarre* del 1747: «Appresso a' tempi nostri non ha più luogo la massima politica delle greche repubbliche, le quali perfino cogli spettacoli istillavano nell'animo de' cittadini l'amore della libertà e l'odio contro ai principi da esse chiamati tiranni. [...] E vaglia il vero, non c'è mezzo più opportuno, per insinuare negli animi l'odio del vizio, e l'amore della virtù, quanto mettere sotto gli occhi del popolo colle teatrali rappresentazioni di lieto fine, che ai buoni tutte le cose tornano in bene, in male ai cattivi: che gli uomini d'alto grado, e di rei costumi, i quali del loro potere, e della loro astuzia si abusano, a gravissimi infortuni soggiacciono; ed all'incontro che ai moderati, ed a' giusti le disgrazie stesse si convertono in prosperità» (RICCATI J., *Prefazione a Baldassarre*, in ID., *Opere*, Lucca, Rocchi, 1761-64, vol. IV, pp. 392-93).

⁴⁷ Cfr. MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., p. 135 (in nota).

riecheggia le parole di Muratori, al quale pareva centrale il legame tra la catarsi prevista dalla rappresentazione tragica (e raggiungibile attraverso l'eccitamento delle "passioni", anche se oggi è più corretto parlare di "emozioni"⁴⁸), da una parte, e la libertà politica, la virtù alla quale gli spettatori debbono inclinare, dall'altra: «Appresso ha da essere la principal cura quella di muovere gli affetti, e specialmente lo spavento e la compassione. Un tal vantaggio, appunto ricercavano dalle lor Tragedie le antiche Repubbliche. Ma non è minore per mio credere, anzi è più da apprezzarsi quello di assuefare il detto popolo ad avere paura dell'infelice fine de gli ambiziosi, e tristi; e a compatire quel de' buoni»⁴⁹.

Una conferma della fortuna di questa lettura in senso libertario, repubblicano e antitirannico della tragedia classica ci viene, ancora, dai letterati che diffidano del genere tragico: il riconoscimento di una distanza addirittura antropologica dei moderni dagli antichi motiva la preferenza per la commedia da parte di commentatori come il Volpi, il rifiuto della rappresentazione di fatti atroci e della tragedia a esito funesto, da parte del Metastasio dell'*Estratto dell'arte poetica d'Aristotile* (iniziato nel 1747, ma pubblicato postumo nel 1783), e il rifiuto della tragedia *tout court* da parte di un commentatore come

⁴⁸ «L'incomprensione del famoso passo della *Poetica* in cui Aristotele enuncia la definizione di tragedia, conduce a credere che la tragedia stessa possa "purgare" le passioni. In effetti la catarsi della compassione e del terrore di cui parla Aristotele, si riferiva a una sorta di cura omeopatica per lo spettatore che, dopo aver affrontato il parossismo dell'emozione, ne viene scaricato dalla fine della rappresentazione. L'errore dei traduttori e commentatori della *Poetica* nel Cinquecento (errore proseguito fino al tardo Ottocento) fu quello di interpretare i *pathémata* aristotelici come passioni e non come emozioni. Da questo felice errore interpretativo, scaturì una teoria morale della letteratura (destinata a durare più secoli e a fomentare le polemiche) per cui la tragedia purgherebbe le passioni pericolose» (MATTIODA E., *Introduzione* a ID., a cura di, *Tragedie del Settecento* cit., vol. I, p. 28).

⁴⁹ MURATORI L. A., *Della perfetta poesia italiana* cit., p. 598. Per un approfondimento del pensiero e dell'opera del Muratori, che fu erudito, archivista e bibliotecario a Milano e nella Modena estense, si rinvia, in particolare per le questioni di interesse drammaturgico, a COTTIGNOLI A., *Muratori teorico. La revisione della "perfetta poesia" e la questione del teatro*, Bologna, CLUEB, 1987, ma anche a BERTELLI S., *Erudizione e storia in Ludovico Antonio Muratori*, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1960. Vanno segnalati, inoltre, di autori vari, gli *Atti del Convegno Internazionale di Studi Muratoriani* (Modena, 1972), 6 voll., Firenze, Olschki, 1975, e *Corte, buon governo, pubblica felicità. Politica e coscienza civile nel Muratori*, Atti della 3^a Giornata di studi muratoriani (Vignola, 14 ottobre 1995), Firenze, Olschki, 1996. Si veda, infine, anche lo studio di DE MARTINO G., *Muratori filosofo. Ragione filosofica e coscienza storica in Ludovico Antonio Muratori*, prefazione di Mario Agrimi, Napoli, Liguori, 1996.

Giulio Cesare Becelli, che è rimasto legato all'interpretazione omeopatica della catarsi (intesa come purgazione delle passioni). Secondo l'erudito veneto, con argomentazioni che ricordano da vicino quelle del passo di Martello citato sopra, «il mondo cristiano non ha più bisogno della tragedia. Il cambiamento dei costumi e la maggiore raffinatezza dei moderni hanno condotto il mondo a non avere più necessità di attenuare il terrore e la compassione, cosicché la tragedia ha perso la sua utilità e deve venir sostituita da altre forme drammatiche»⁵⁰ (la preferenza è infatti per la favola pastorale). Secondo Becelli «chi sanamente giudicar voglia, ritroverà, che sendo il proposito ed ultimato fine della tragedia la purgazione della commiserazione e terrore; tal purgazione a' di nostri sia soverchia, non avendo le dette passioni, per lo cheto e pacifico vivere alimento alcuno o cagione, come ne gli antichi tempi de' Greci e Romani avevano, essendo fuor di proposito il rimedio quando né pure il male ci ha. Senza ché nella divina legge nostra e filosofia noi abbiamo a queste ed altre passioni, altri spirituali rimedi, che i gentili non avevano»⁵¹. Il che non esclude, anzi riconosce, come già nella riflessione di Pier Jacopo Martello, lo spirito sostanzialmente libertario della tragedia antica, ma giudica proprio tale spirito non più conforme ai tempi e al contesto sociale della modernità settecentesca. A queste ultime circostanze basta lo «spirituale rimedio», per dirla con gli stessi termini del Becelli, della religione cattolica.

Ad altri interpreti coevi il genere tragico e la sua funzione, rilanciata ancora in termini etici e sociali, non sembrano al tramonto: Melchiorre Cesarotti, la cui teoresi influenza moltissimo gli autori del tardo Settecento, vede nell'arte e nella forma tragica, in particolare, strumenti utilissimi a combattere le passioni negative. Nel suo *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, confrontandosi con l'estetica di Hume, l'abate padovano scrive: «La moralità si mescola ad ambedue queste perturbazioni [compassione e terrore], ed all'interesse che le sveglia, aggiunge il suo proprio. Quest'è di dar agli uomini l'istruzione più necessaria alla vita, vale a dire che le pene e le disgrazie che più gli affliggono sono figlie delle passioni e degli errori, mali ambedue che possono evitarsi o superarsi da loro quando vogliano far uso della libertà e della ragione. Con questa idea la rappresentazione delle sciagure altrui diventa uno specchio dei

⁵⁰ MATTIODA E., *Teorie della tragedia nel Settecento* cit., p. 90.

⁵¹ BECELLI G. C., *Della novella poesia, cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana*, Verona, Ramanzini, 1732, p. 161.

pericoli nostri, e l'interesse ch'io sentiva per gli altrui mali, risveglia il più intrinseco ch'io sento per me»⁵².

Se “pene”, “disgrazie”, “passioni” ed “errori” trovano generalmente un antidoto in “libertà” e “ragione”, non ci si deve stupire che molte tragedie settecentesche, a cominciare da quelle esaminate nel corso del presente lavoro, abbiano in questi termini i propri temi chiave. Semmai, negli anni in cui l'abate padovano scrive il suo *Ragionamento*, va aumentando l'interesse per la storia moderna e per quella nazionale, con il risultato che spesso i soggetti delle tragedie sono tratti proprio da questi ambiti (come nel caso de *La congiura di Milano* del Verri o del *Galeotto Manfredi principe di Faenza* di Vincenzo Monti)⁵³. Nei drammi d'argomento politico, in particolare, i problemi del potere, dell'ambizione di regno e della ragion di stato, i fantasmi del dispotismo e i pericoli della tirannide sono centrali. Alla tragedia cristiana si affianca, così, nella seconda metà del secolo, un filone che raccoglie l'eredità della tragedia a esito infausto e si concentra sui temi politici. «La tragedia a esito infausto – scrive Mattioda – veniva coltivata soprattutto dai cultori della forma politica repubblicana. La tragedia che presenta l'antica libertà offre un campo “onirico”, per così dire, agli ideali repubblicani in una situazione europea dominata dalle grandi monarchie, dalla società di corti e, poi, dall'ideale del dispotismo illuminato: le città greche e la repubblica romana (o lo spirito repubblicano oppresso dagli imperatori - tiranni) offrono, cioè, il mezzo di presentare un'alternativa almeno morale alla situazione storica europea. Dopo gli anni

⁵² CESAROTTI M., *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, in ID., *Il Cesare e il Maometto tragedie del signor di Voltaire*, Venezia, Pasquali, 1762, p. 38.

⁵³ «Ad iniziare dagli anni Settanta, si assiste a una grande fortuna delle tragedie fondate su argomenti nazionali, come, ad esempio, l'*Isaccio* e il *Marco Polo* di Gasparo Gozzi [che però risalgono agli anni Cinquanta del secolo, ndr.]. In quest'uso si possono rintracciare due tendenze principali: la prima procede da una visione machiavelliana della storia e si sofferma sull'analisi della tirannide e dei mezzi per distruggerla (la variante consiste nell'analisi della corte e nella fosca presentazione della dissimulazione cortigiana); la seconda si ispira liberamente a situazioni storiche per mettere in risalto l'ambito familiare e avvicinarsi, così, al dramma e alla tragedia cittadina. Alla prima “corrente” possono essere ascritte tragedie come la *Congiura di Milano* di Alessandro Verri, la *Congiura de' Pazzi* di Alfieri, il *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti e, oltre l'ambito della storia nazionale, la *Congiura delle polveri* di Agostino Tana. Alla seconda possono essere ascritte alcune tragedie di Giovanni Pindemonte e *Adelinda* di Alessandro Pepoli, dove lo scrittore si ispira liberamente alla storia e tenta una sorta di fusione tra queste due tendenze» (MATTIODA E., *Introduzione* a ID., a cura di, *Tragedie del Settecento* cit., vol. I, pp. 54-55). Cfr. anche PETRUCCIANI M., *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia*, Firenze, Le Monnier, 1966, pp. 46-47.

Settanta del secolo si assiste, inoltre, ad un fiorire di tragedie di argomento nazionale: la storia delle repubbliche e delle signorie italiane si affianca alla storia antica. Le *Istorie fiorentine* del Machiavelli diventano il libro dal quale quasi tutti gli autori attingono per le tragedie patrie: in questo modo la lezione repubblicana si richiama direttamente a una tradizione di pensiero italiana che ha saputo meditare sulle storie antiche, e le machiavellerie tragiche di fine Settecento si nutrono, per quanto riguarda lo strumento teatrale della congiura, anche del famoso capitolo sesto del libro III, appunto sulle congiure, dei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*⁵⁴.

Il nuovo gusto e la preferenza per i soggetti tratti dalla storia moderna e nazionale partecipano, in realtà, di una nuova percezione e visione della storia, che si fa largo proprio nella seconda metà del secolo, per affermarsi più precisamente a partire dagli anni Sessanta, quando muta, secondo l'autorevole ricostruzione di Giuseppe Ricuperati, la geografia culturale degli spazi italiani ed emerge il ruolo di guida di una nuova generazione di intellettuali, soprattutto di origine lombarda, i quali traducono la distanza dalla generazione dei padri in forme più aggressive, riformatrici e innovative, riferendosi a quella «cultura della trasformazione, di cui d'Alembert aveva tracciato il *Discours préliminaire*»⁵⁵. In definitiva, nel passato non si riconosce più il fondamento utile a fare previsioni sul futuro, poiché la storia subisce modificazioni, accelerazioni, non si ripete. In tal senso, già a Saverio Bettinelli, in contatto proprio alla metà degli anni Sessanta del secolo con il gruppo milanese dei redattori del *Caffè*, pare opportuna questa dichiarazione programmatica: «Dai Greci prenderemo le massime or politiche ed or morali; dalla nostra sensibilità italiana i sentimenti vivaci, le forti passioni, i contrasti animati, e dalla storia nazionale gli eroi e le azioni più illustri. Abbiam pure una patria; perché dunque

⁵⁴ MATTIODA E., *Introduzione* a ID., (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. I, pp. 49-50.

⁵⁵ RICUPERATI G., *Frontiere e limiti della ragione. Dalla crisi della coscienza europea all'Illuminismo*, Torino, UTET, 2006, p. 26 (ma cfr. anche pp. 23-25). Dello stesso autore, i cui studi restano fondamentali per intendere la storia della cultura italiana nel Settecento, si segnalano anche: *Categoria e identità. Franco Venturi e il concetto di Illuminismo*, in "Rivista storica italiana", 1996, CVIII, n. 2-3, pp. 550-648; *Giornali e società nell'Italia dell'«Ancien régime» (1668-1789)*, in CAPRA C. – CASTRONOVO V. – RICUPERATI G., *La stampa italiana dal '500 all'800*, Roma-Bari, Laterza, 1999², pp. 117-164; *L'epistolario dei fratelli Verri*, in AA. VV., *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 239-282; *L'esperienza civile e religiosa di Pietro Giannone*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970; *La città terrena di Pietro Giannone. Un itinerario tra crisi della coscienza europea e Illuminismo radicale*, Firenze, Olschki, 2000.

accattar sempre argomenti dall'antichità o dalla favola? V'ha per tutto una religione, delle virtù, delle leggi e degli uomini grandi non meno che delle passioni, de' delitti, delle sventure per mettere insieme a cimento il terrore della celeste vendetta, delle catastrofi de' re e de' regni colla pietà dell'innocenza tradita, della virtù oppressa, delle leggi e della giustizia oltraggiate. L'entusiasmo della libertà, onde nacque tanto eroismo tra' Greci, non si troverà a Lucca, a Venezia, a Genova ove un'epoca non lontana darebbe campo alla più bella tragedia? Per tal libertà ancora noi somigliamo tuttoggi più che molte nazioni alla Grecia»⁵⁶.

⁵⁶ BETTINELLI S., *Del teatro italiano*, in ID., *Tragedie*, Bassano, Remondini, 1788, p. 78. In un altro testo critico del Bettinelli, la *Dissertazione se la poesia giovi al ben dello stato, e come possa essere oggetto di politica*, si legge, a proposito del cosiddetto eroismo della libertà che Bettinelli ritrova nello spirito della tragedia classica: «Al suo fianco [dell'epica, s'intende] stà la tragedia, che in campo men vasto più forte leva la voce, e più vivamente per l'occhio e per l'orecchio fa penetrare il terrore e la compassione in que' cuori, che non la conoscono, ed intuona terribili verità sin là dove non vuolsi talora ascoltarle, o non giungono, insino al trono de' re. Quanto mai debbono le nazioni a colei che sa punire le Fedre e le Clitennestre, che atterra gli Egisti ed i Polifonti, che vendica l'innocenza tradita, la religion violata, la giustizia, le leggi, la data fede? Ben sappiamo, che la libertà delle greche repubbliche fu dal teatro più sostenuta coll'orrore de' tiranni, e della servitù, che dagli armati e dall'armi. E dai francesi ascoltiamo tutto giorno, che se pensarono talora o oprarono da Romani nel secolo di Luigi XIV alla scuola son debitori de' Sertorj e de' Cinna, degl'Orazj e de' Pompej» (BETTINELLI S., *Dissertazione se la poesia giovi al ben dello stato, e come possa essere oggetto di politica*, in ID., *Opere edite e inedite in prosa ed in versi dell'abate Saverio Bettinelli*, seconda edizione riveduta, ampliata e corretta dall'Autore, tomo XI, Venezia, Cesare, 1800, pp. 286-287).

Non si dimentichi, d'altra parte, per evitare i rischi di un'eventuale lettura *a posteriori* della drammaturgia settecentesca che stiamo esaminando, che in ogni caso per Bettinelli resta ancora valido «un assunto di fondo machiavelliano – l'invariabilità della natura umana, e dunque il valore esemplare della storia», come precisa Grazia Distaso, secondo la quale «il Bettinelli finiva, con uno slancio comunque che sa di “barocco” e che certamente lo accosta ai grandi autori del teatro europeo del Seicento, per parlare egli stesso del mondo come di “una scena, che cangia i personaggi, ma non le cose”, e a quella scena – tragica o propriamente storica che fosse – egli rinviava con la sua progettazione letteraria così unitariamente articolata, col suo perspicuo e pur vibrante classicismo» che permea tanto il trattato storiografico del *Risorgimento* (scritto il 1752 e il 1759) quanto l'opera tragica e la critica letteraria del gesuita mantovano (DISTASO G., *Prefazione a BETTINELLI S., Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia" cit.*, p. 12). Sul *Risorgimento d'Italia* come esempio di «storiografia culturale» e modello di commentario politico della contemporaneità, si vedano anche TATEO F., *Medioevo e Rinascimento nell'opera del Bettinelli*, in “Dialoghi”, III, 1995, pp. 271-286, e TITONE V., *La storiografia dell'Illuminismo in Italia*, Milano, Mursia, 1975.

I. 3. *Il filone tirannico e anticortigiano nelle tragedie "politiche" del secondo Settecento italiano*

Gli esempi di libertà e di eroismo offerti dalla Grecia antica, in particolare dalle sue vicende storiche, sono effettivamente dei riferimenti costanti nelle due tragedie bettinelliane scritte nell'arco del ventennio precedente, rispetto alla pubblicazione del testo critico citato sopra (ci riferiamo al *Demetrio Poliorcete* ovvero *la virtù ateniese* e al *Serse re di Persia*), ma appunto si tratta, in entrambi i casi, di opere d'argomento classico. Esamineremo approfonditamente sia l'una che l'altra, in questo nostro lavoro. Conviene, tuttavia, prendere le mosse proprio dalla seconda, il *Serse re di Persia*, per passare in rassegna, pur brevemente, i testi drammatici sui quali verte la nostra indagine e che presentano altrettante varianti della figura del tiranno o, più generalmente, di personaggi desiderosi di potere assoluto.

Rappresentato durante il carnevale del 1756 e pubblicato nel 1764, il *Serse re di Persia* è ispirato all'epitome delle *Storie filippiche* di Pompeo Trogo (opera di Marco Giuniano Giustino, storico latino del III secolo d. C.) e alla *Politica* di Aristotele, ma modellato in parte, per quanto riguarda l'intreccio, anche sulla *Semiramide* di Voltaire. L'opera sarebbe andata in scena, oltre che nelle rappresentazioni collegiali, anche nel 1767 a Verona, avendo come primo attore Francesco Albergati Capacelli. La terza tragedia originale composta da Bettinelli⁵⁷, dopo il *Gionata* e il *Demetrio Poliorcete*, rappresenta e riesce a far convivere un despota assoluto, Serse, turbato dai rimorsi per l'uccisione, decretata anni prima, della moglie e del primogenito, – ma tuttora sospettoso e diffidente di possibili rivali per il controllo del regno – e Artabano, consigliere malvagio e falso, il cui unico scopo è la conquista del potere. Per raggiungere il proprio obiettivo, Artabano intende scoprire al momento giusto una carta che

⁵⁷ Gesuita di origine mantovana, vissuto tra il 1718 e il 1808, Saverio Bettinelli fu chiamato nel 1751 al Collegio dei Nobili di Parma come Accademico dei Teatri, carica che occupò fino al 1759. È utile ricordare che il Collegio dei Nobili, intitolato a Santa Caterina, era stato fondato nel 1601 da Ranuccio I Farnese e donato nel 1604 alla Compagnia di Gesù, che lo occupò fino al 1768, anno in cui fu decretata l'espulsione dei gesuiti dal Ducato. Il collegio disponeva di due teatri, uno piccolo, ampliato nel 1697, per le rappresentazioni del Carnevale, e uno più grande per quelle in programma nel mese d'agosto (per ulteriori notizie sul Collegio dei Nobili di Parma, si veda COLAGROSSO F., *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico*, Firenze, Sansoni, 1901, pp. 75-82; CAPASSO G., *Il collegio dei Nobili di Parma*, Parma, Battei, 1901; MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., pp. 13-46).

custodisce gelosamente: il primogenito di Serse, Dario, di cui proprio Artabano ha suggerito l'uccisione (ma, incaricato dal re dell'assassinio del piccolo, non l'ha eseguita), è cresciuto a Sparta, credendosi figlio di Clearco, un vecchio servo della defunta regina persiana Amestri e ora ambasciatore della città greca.

L'occasione per la realizzazione dei propositi di Artabano è la solenne cerimonia voluta dal re di Persia per la nomina del proprio successore: il prescelto è il figlio Artaserse, leale e premuroso, contro il quale Artabano spera di promuovere una ribellione del popolo di Susa, in nome della successione di Dario al padre. Le ossessioni e i fantasmi, figure del rimorso, che appaiono a Serse durante la tragedia e alle quali il tiranno presta fede più che ai propri sensi, rendono questa vicenda simile, per certi versi, a quella del *Saul* alfieriano, di cui anticipano pure il trasporto, ai limiti dell'irrazionale, del protagonista per il presunto rivale: come Saul si abbandona, si lascia cullare, addolcire dalla voce e dal canto di David, così Serse è sensibile alla dolcezza del ricordo del figlioletto, allorché ascolta le parole di Idaspe (la cui identità nasconde appunto quella del principe persiano Dario). Tuttavia la responsabilità paterna e la gioia per il figlio riacquistato non avranno il sopravvento sulla brama di potere del tiranno, peraltro manovrata abilmente da Artabano, a testimonianza del fatto che il potere assoluto esclude il rispetto dei legami naturali.

Risulteranno sconfitti, alla fine, sia il furore aperto di Serse che le trame occulte del ministro. Decisivo, perché fallisca il piano del perfido cortigiano, è il concorso del popolo, prima aizzato da Artabano contro Serse, poi capace di inorridire di fronte alla morte dell'amato principe Artaserse e di abbandonare il colpevole ministro, acclamando re il giovane Dario. Questi farà giustizia del cortigiano, dimostrandosi ben altro che una semplice pedina sullo scacchiere di Artabano.

Nel *Serse re Persia* domina una coscienza tragica del potere: lo dimostra il protagonista stesso, allorché discorre con il figlio e successore designato Artaserse, nella sesta scena del primo atto, e a lui «confida l'angoscia di celare dietro il fasto regale un abisso di miseria e di rimorsi»⁵⁸, come ha osservato Ettore Bonora. Secondo lo studioso, nel sovrano del dramma bettinelliano «la ferocia con la quale persegue i suoi propositi si accompagna a una trista consapevolezza del male che è stato ed è purtroppo inseparabile dalla sua condizione di re»⁵⁹. Proprio sui rimorsi, sulla memoria ineludibile delle proprie

⁵⁸ BONORA E., *Le tragedie e la poetica del tragico di Saverio Bettinelli*, in ID., *Parini e altro Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 156-179 (p. 170).

⁵⁹ *Ibidem*, p. 172.

colpe, si fonda la volontà di morte del protagonista, rappresentata da ossessionanti fantasmi della coscienza.

Visioni assai simili, sicuramente più ricorrenti e decisive per il destino del personaggio, sono quelle che sconvolgono il protagonista dell'*Aristodemo* di Vincenzo Monti, opera scritta a Roma nel 1786 e rappresentata al Teatro Valle per il Carnevale del 1787. Il tiranno di Messene, impegnato da anni in una sanguinosa guerra contro Sparta, medita il suicidio, oppresso dal peso insopportabile delle stragi compiute e delle morti causate dalla propria sete di potere. Tra le responsabilità del protagonista vi sono certamente l'uccisione della figlia Dirce, la violazione sacrilega del corpo di lei, il suicidio della moglie, l'iniziativa della guerra contro Sparta. Come se non bastasse, una quindicina d'anni prima rispetto al tempo dell'azione tragica, all'atto dello scoppio delle ostilità con gli spartani, nel tentativo di sottrarre la secondogenita Argia ai pericoli dell'assedio di Messene, Aristodemo si è separato dalla bambina, affidandola a un luogotenente successivamente catturato dai nemici, così ora il re crede di aver perso anche l'ultima figlia. In realtà Argia è stata risparmiata e allevata di nascosto a Sparta, per volere del generale Lisandro. In apertura del sipario, proprio Lisandro giunge nella città rivale per negoziare la pace e riportare in patria i prigionieri greci: tra loro c'è anche Cesira, prigioniera da mesi, ansiosa di rivedere il presunto padre che la attende a Sparta, eppure legata ad Aristodemo da un affetto, da un senso di pietà e di solidarietà che paiono misteriosi e inesplicabili tanto alla giovane donna quanto al tiranno di Messene. Quest'ultimo è preda, infatti, di un'immensa tristezza e di un'angoscia che non dà scampo, perseguitato com'è dal fantasma della figlia Dirce che reclama vendetta per i delitti paterni. Le apparizioni dello spettro, che si verificano più volte nel corso dell'azione, immobilizzano e isolano il protagonista, lo gettano nello sconforto e gli suggeriscono il suicidio. Eppure, quasi miracolosamente, non appena compare Cesira, Aristodemo ritrova pace e serenità:

CESIRA

Il padre

Mi sta nel core, ma vi stai tu pure:
E il cor per te mi parla e il cor mi dice
Che tu sovr'esso hai dritto; e te lo danno
La gratitudin mia, le tue sventure;

E un altro affetto che nell'alma incerta
Mi fa tumulto, né so dir che sia.

ARISTODEMO

I nostri cuori si scontrârò insieme.
Ma tutti, e al solo genitor tu devi
Questi teneri sensi. A lui ritorna,
E lo consola. Avventuroso vecchio!
Almen di quelli tu non sei, che il cielo
Fece esser padri per punirli. Almeno
Avrai chi nel morir gli occhi ti chiuda
E le tue gote sentirai scaldarsi
Dai baci d'una figlia ... Oh se lasciata
Me l'avesse il destino!

(Vincenzo Monti, *Aristodemo*, atto II, scena IV, vv. 530-546)

Ciò che i due protagonisti ignorano, ciò che motiva la naturale e misteriosa inclinazione dell'uno per l'altra e viceversa, è che Cesira è appunto Argia, la figlia che Aristodemo crede perduta. La perfidia dell'ambasciatore spartano, che in ciò obbedisce alla ragion di stato, consiste nel voler evitare o, comunque, ritardare il più possibile l'agnizione che potrebbe essere risoltrice, almeno in parte, dei tormenti del tiranno.

Vittima dei propri stessi fantasmi, delle visioni macabre che gli occupano la mente, Aristodemo si toglierà la vita e il riconoscimento della figlia, seguito da un ultimo, commosso abbraccio, avverrà soltanto in punto di morte. Ciononostante, il macchinatore d'inganni di questa tragedia, Lisandro, perde di spessore rispetto al già citato Artabano del *Serse* bettinelliano, non solo per lo scarso approfondimento dedicatogli dall'autore, né semplicemente perché la sua condotta, pur cinica, paia verosimilmente motivata, in tempi di guerre tra *poleis*, ma soprattutto perché – e l'autore ne è assolutamente consapevole – la morte del tiranno di Messene è inevitabile. Certamente quest'ultimo trae sollievo dall'affetto di Cesira, ma la colpa tragica che determina la sua rovina non dipende dalla ragazza e non ammette rimedi d'alcun genere: Aristodemo ha ucciso la propria figlia e causato la morte della propria moglie al solo scopo di conquistare il potere; ha mentito sull'accaduto e ha spacciato un orrendo omicidio per un volontario sacrificio da parte di Dirce; si è servito, inoltre, in maniera sacrilega e strumentale della religione per gettare un velo sui propri misfatti. Tutto ciò, Cesira - Argia non può cancellarlo. Il tiranno stesso ne ha

coscienza, come dimostrano i suoi versi di congedo rivolti ancora al fantasma della figlia Dirce, in conclusione della tragedia:

Ebben, che vuol mia figlia?
S'io la svenai, la piansi ancor. Non basta
Per vendicarla? Oh venga innanzi. Io stesso
Le parlerò ... miratela: le chiome
Son irte spine e vuoti ha gli occhi in fronte.
Chi glieli svelse? E perché manda il sangue
Dalle péste narici? Ohimè! Sul resto
Tirate un vel, copritela col lembo
Del mio manto regal, mettete in brani
Quella corona del suo sangue tinta,
E gli avanzi spargetene e la polve
Sui troni della terra, e dite ai regi,
Che mal si compra co' delitti il solio,
E ch'io morii ...

(Vincenzo Monti, *Aristodemo*, atto V, scena IV e ultima, vv. 1593-1606)

Molto più problematica è la figura di Galeotto Manfredi, nella tragedia omonima di Vincenzo Monti scritta e rappresentata, sul palcoscenico del Teatro Valle a Roma, nel 1788: uomo di scarso equilibrio, spesso in balia dei propri ministri e consiglieri, volubile e impulsivo, il signore quattrocentesco di Faenza è vittima, al pari della moglie Matilde, degli inganni orditi da un classico campione di perfidia cortigiana, Zambrino, capace di fingere fedeltà, solidarietà, sincerità e aiuto sia nei confronti del principe che della consorte di questi. Pretesto degli equivoci abilmente orchestrati a danno dei due sposi è Elisa, figura controversa di ospite e amante (in senso puramente platonico, ai limiti, perciò, dell'innocenza) del principe di Faenza, punto di massima distanza dell'invenzione del poeta rispetto alle fonti storiche e letterarie di cui si è servito⁶⁰. Le strategie di Zambrino si accampano al centro del dramma,

⁶⁰ Nella dedica *Al Lettore* Monti presenta gli elementi originali dell'opera, a cominciare dall'invenzione dei caratteri di Ubaldo e di Zambrino, che riassumono i temi politici della vicenda: «L'argomento di questa tragedia è tratto dal Tonducci nella sua *Storia di Faenza*. L'essere io stato educato in quella culta e brillante città, ove contrassi tante buone amicizie; l'aver veduto ocularmente la stanza medesima in cui narrasi esser seguito questo tragico

riuscendo ad avere la meglio, con un'ammirevole capacità di adattamento, su ogni evento imprevisto, su ogni ostacolo frapposto dai rivali del cortigiano, quali si dimostrano i pochi ministri fedeli a Manfredi. Zambrino dà prova, lungo l'intero arco di svolgimento dell'azione, di possedere una grandezza malefica che non ha pari nella nostra rassegna tragica, perché fondata su un odio insaziabile nei confronti del suo signore, oltre che sull'ambizione di potere. Lucidissima è la consapevolezza con la quale egli persegue il proprio obiettivo, senza lasciar trasparire alcun genere di ripensamento, rimorso o dubbio, né sotto il profilo morale né dal punto di vista affettivo. Si legga, ad esempio, la dichiarazione programmatica pronunciata in uno dei numerosi "a parte" del personaggio, in un momento centrale del dramma, poco prima della catastrofe. Zambrino vi medita le conseguenze di un inganno ordito in precedenza:

avvenimento; gli amici che per amor di patria mi stimolarono a trattarlo; il mio desiderio di dar loro un solenne attestato della mia gratitudine: furono questi i motivi che mi mossero a scrivere il *Galeotto Manfredi*. Non ebbi però scorsa la metà del viaggio che mi vidi smarrito. L'oggetto era troppo vicino, piccole le circostanze, l'immaginazione non poteva ingrandirle, l'illusione spariva; e quindi avrei abbandonata l'impresa, se non mi avesse soccorso la bile, tratteggiando un Ubaldo e arrischiando un Zambrino» (MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia*, a cura di Arnaldo Bruni, Bologna, CLUEB, 2005, p. 7). Più avanti, nello stesso testo, si legge, a proposito del rapporto con la storia: «Avverto che la storia ha servito a me, non io alla storia, fuorché nella sostanza del fatto che non è stata punto alterata. Anche due nomi sono stati cangiati: uno di Francesca in Matilde, l'altro di Cassandra in Elisa; giacché Cassandra avrebbe suonato sì male in una tragedia italiana come Francesca in una tragedia greca» (*ibidem*, p. 8). L'autore si riferisce a Francesca di Giovanni II Bentivoglio, sposata nel 1482 da Galeotto Manfredi, grazie alla mediazione di Lorenzo de' Medici; Cassandra è invece Cassandra Pavoni, ferrarese, con la quale il Manfredi intrattenne una relazione, non interrotta neppure quando la donna si ritirò, nel 1480, nel monastero camaldolese di S. Maglorio (dove sarebbe morta nel 1514). L'adulterio, da una parte, e la politica avida e insidiosa del suocero, dall'altra, procurarono al signore di Faenza una condizione di sospetto e di disagio che rese difficili i brevi anni di governo, fino alla tragedia, non meno passionale che politica, del suo assassinio, il 31 maggio del 1488. Pare che la mente del delitto sia stato proprio il signore di Bologna e strumento ne sia stata la moglie ventenne di Manfredi. Alla morte di Galeotto, il figlio di soli tre anni ne ereditò i possedimenti, sotto la reggenza degli anziani della città e la protezione di Firenze, ma appena adolescente, nel 1510, vide la fine della signoria per opera di Cesare Borgia. L'anno seguente, lo stesso Astorgio sarebbe stato assassinato a Roma, si disse proprio per ordine del Valentino. Altre testimonianze vogliono Manfredi padre di due figli nati dalla Pavoni, uno destinato alla carriera ecclesiastica, l'altro ucciso insieme ad Astorgio, a Roma, sempre per volere del figlio di Alessandro VI, il già menzionato Cesare Borgia (cfr. MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 9, nota).

Ecco l'effetto. Crederà Manfredi
Che la fiera Matilde occulto ordisca
Tradimento ad Elisa. Essa all'incontro
Crederà di Manfredi il turbamento
Una seconda infedeltà. Superba
Han l'alma entrambi e subitanea. Quindi
Si temeranno e taceran: più fia
Cupa la rabbia più saran nemici;
Ed ecco ribellati, ecco divisi
Un'altra volta i cuori; ed io nel mezzo
L'un contro l'altro aizzerò, fintanto
Che l'ora arrivi d'agghiacciarli entrambi
Con questo ferro. Un giorno solo io chieggiò
Ed un sol giorno per Zambrino è molto.

(Vincenzo Monti, *Galeotto Manfredi principe di Faenza*, atto IV, scena II, vv. 1155-1168)

Il vero antagonista di Zambrino è Ubaldo, alter ego di Monti, consigliere fedele e instancabile sostegno del duca, massima incarnazione della lealtà politica. Ubaldo è l'unico, nella corte faentina, che sia capace di leggere nell'animo del perfido cortigiano, perciò la sua diffidenza nei confronti di Zambrino è palese. Giocherà però troppo in anticipo le proprie carte, mosso da un senso di giustizia e da una sincerità ai limiti dell'ingenuità, e accuserà l'avversario senza il sostegno di prove adeguate. Cadrà, così, in disgrazia presso il suo signore e verrà temporaneamente allontanato dalla corte. In conclusione della tragedia, dopo essere sfuggito a un agguato, Ubaldo rientrerà in scena giusto in tempo per porre fine alle ambizioni di Zambrino, non prima, però, che questi abbia colpito a morte Manfredi. Il secondo finale immaginato dal poeta per il dramma, con il suicidio dello stesso Ubaldo dopo la morte dell'amato principe, rende conto delle straordinarie qualità di questo personaggio, eroe magnanimo e appassionato.

A un primo esame, si ha l'impressione che la seconda tragedia di Bettinelli, il *Demetrio Poliorcete ovvero la virtù ateniese*, scritta a Parma nel 1754 per il Collegio dei Nobili e pubblicata nel 1758, ispirata a Plutarco⁶¹, ma modellata

⁶¹ *Vita di Demetrio*, 33, 8-34.

sul *Cinna* di Corneille⁶², rimescoli le carte, rispetto agli schemi e alla tipologia di personaggi che abbiamo rintracciato nelle opere finora presentate. Di fronte all'assedio con il quale, nel corso del III secolo a. C., l'ambizioso re di Macedonia Demetrio (figlio di Antigono, uno dei diadochi successori di Alessandro Magno) ha stretto Atene da più di un anno, all'arconte Timandro, già principale artefice della libertà dell'antica *polis*, viene conferito il pieno potere da parte dell'Areopago. Eppure l'invidia di altri maggiorenti, fra i concittadini, e l'insofferenza del popolo, stremato dalla fame, dall'assedio e dalle perdite umane, causano l'isolamento dell'eroe, irremovibile nella propria resistenza all'invasore. Nel frattempo circolano sospetti sui figli di Timandro, invisibili all'Areopago perché l'uno, Ipparco, pretende il comando militare, che non ha ancora ottenuto nonostante l'indubbio valore nelle armi, mentre l'altro, Cleomene, vorrebbe sposare la figlia dell'assediate, Stratonica. A entrambi il consiglio degli anziani si è opposto già una volta, così Ipparco spera ora di concludere un accordo separato con Demetrio, al fine di evitare la strage dei concittadini, la schiavitù di Atene e della propria famiglia. Ipparco confida di avere dalla propria parte anche il fratello, che mette dunque al corrente del patto con il nemico.

Nel corso dell'intera azione di questa tragedia (la cui scena è nel palazzo degli arconti, dove sono compresi, si legge nelle didascalie, il teatro di Atene e l'Areopago), ma in particolare durante primo atto, l'accusa di coltivare ambizioni di potere assoluto circonda e offusca in vario modo tutti i personaggi, segno che anche in un regime democratico come quello ateniese il germe della tirannide può attecchire minacciosamente. Le parole di Ipparco illuminano bene questa consapevolezza, che è dell'autore, oltre che del personaggio:

⁶² Nella lettera *All'Infante don Filippo* si legge: «J'ai imité Racine dans *Jonathas*, et je ne rougis pas en avouant que je dois les meilleures scènes à son *Iphigénie*. Dans *Demetrius* j'ai élevé le ton sur l'exemple de Corneille, et quelque scène me paroît digne non seulement de *Cinna*, avec lequel le dénouement a beaucoup de conformité, mais de toute la fierté de la République victorieuse de l'Asie et de la Perse. Athènes n'aurait pas désavoué dans ses beaux jours le langage de Timandre et la pensée de Cleomène d'Ipparque et des Sénateurs que j'ai mis sur la scène en contraste avec le conquérant Démétrius» (BETTINELLI S., *Opere*, Venezia, Cesare, 1789-1801, tomo XIX, pp. 34-35). Il riconoscimento della grandezza del teatro tragico francese compare, poi, in numerosi punti degli scritti bettinelliani. Basti citare il *Discorso sopra il teatro italiano*: «Alla tragedia nostra tornando in particolare ella giacque, può dirsi, fino al principio di questo secolo nello squallore. E a dire il vero siamo debitori al teatro francese da Cornelio creato e da Racine perfezionato» (BETTINELLI S., *Discorso sopra il teatro italiano*, in ID., *Opere*, Venezia, Zatta, 1782, vol. VI, p. 1121).

Falso è il sembiante lusinghier di questo
nome di libertà. Questa, me 'l credi,
è spesso più fatal d'ogni tiranno.
Timandro troppo a prova il sa che, quando
tra molti sia l'autorità divisa,
le cabale, il livor, l'impeto, l'ira,
il fasto altier, la cupidigia fanno
che, libera la patria sol di nome,
abbia in vece d'un re cento tiranni.

(Saverio Bettinelli, *Demetrio Poliorcete*, atto I, scena I, vv. 73-81)

Il solo capace di dimostrarsi estraneo all'accusa di accentrare il potere a fini personali è Timandro, la cui devozione alla difesa della libertà ateniese è scevra da compromessi. Perciò egli pretende un'analoga consapevolezza e determinazione nei propri figli, ai quali dice:

Vera gloria, o mio figlio, e premio vero,
è di grand'alma offrir non solo il sangue
ma se stesso alla patria. I figli miei
chiari saran se di virtude esempio,
se amator delle leggi e protettori,
vincon l'ambizion, vincon gli affetti.

(Saverio Bettinelli, *Demetrio Poliorcete*, atto I, scena II, vv. 286-291)

A sostenere la più dura prova, consistente appunto nel vincere gli affetti e nell'anteporre il bene pubblico all'interesse privato e familiare, sarà però proprio Timandro, chiamato a giudicare Ipparco e Cleomene allorché il loro accordo con Demetrio sarà stato scoperto. Nonostante le pressioni e le preghiere in senso opposto da parte del popolo e dell'Areopàgo, che avranno finalmente apprezzato il valore e la determinazione dei due giovani sul campo di battaglia, l'amore paterno cederà al patriottismo, all'opposizione incondizionata al tiranno. Stavolta, come pare evidente al termine dell'azione tragica, è l'eroe di libertà a doversi misurare con la possibile degenerazione o, meglio, con i pericoli insiti nel perseguimento cieco e intransigente della lealtà politica e della «virtute», definita nei termini di una consacrazione assoluta alla patria. Questi valori non coincidono più, nel *Demetrio Poliorcete* di Bettinelli, con la

naturale inclinazione al bene che si riconosce nel cuore di tutti gli uomini e che solitamente viene misconosciuta dal tiranno, dall'ambizione del trono e del potere assoluto. Della libertà politica, della patria e della lealtà nei confronti dei concittadini l'arconte Timandro ha costruito un idolo che ora gli impedisce di comprendere le ragioni, umanissime, dei propri figli e degli ateniesi, i quali in larga parte sostengono la causa dei due giovani. L'eccesso di zelo conduce Timandro alla rovina, rende il magistrato sordo alla pietà familiare e gli detta la condanna a morte di Cleomene e di Ipparco. L'esecuzione capitale, però, viene sospesa proprio dall'ingresso in città di Demetrio, che ha approfittato della debolezza della difesa ateniese, alla quale sono stati sottratti, dalla condanna paterna, i due migliori guerrieri.

La colpa dell'eroe libertario, nella seconda tragedia bettinelliana, è in un eccesso di confidenza nelle proprie forze, di fiducia nelle proprie prerogative e nei propri valori, oltre che nella virtù dei concittadini, tutti elementi che allontanano Timandro da una considerazione sanamente realistica della situazione storica da lui vissuta. Ben più sapiente ed equilibrata è l'analisi compiuta dai due figli Cleomene ed Ipparco: essi sanno, e per questo hanno cercato un patto col tiranno, che la città è sul punto di crollare definitivamente, non soltanto sotto i colpi sferrati dalle armi nemiche, ma soprattutto a causa delle sedizioni, degli odi intestini, delle congiure che l'invasore ha ordito grazie all'aiuto di numerosi traditori, tra gli ateniesi stessi. L'accordo voluto da Ipparco eviterebbe una resa disonorevole, riconoscerebbe al valente figlio di Timandro il comando dell'esercito e agli sposi Cleomene e Stratonica il governo della città, limitando a una sorta di protettorato la tanto temuta tirannide di Demetrio. Eppure Timandro vive nel ricordo della libertà antica, degli esempi di Cimone, di Temistocle, di Milziade, di Aristide, e non è disposto né ad accettare soluzioni compromissorie dell'indipendenza politica della patria, né ad assolvere i propri figli, rei di tradimento e soprattutto, agli occhi del padre, di scarsa fiducia nel vigore delle istituzioni repubblicane. Messo in catene dal nuovo tiranno, Timandro viene condannato a morte ed è costretto ad assistere all'ammirevole contesa tra i due figli, intenti ciascuno ad autoaccusarsi di fronte al nuovo despota pur di salvare la vita al proprio fratello e al padre. Demetrio, da parte sua, partecipa della complessità ideologica di questa tragedia nei termini di una travagliata ammirazione nei confronti delle dimostrazioni di eroismo dei due giovani e dello stesso Timandro. Nel momento culminante della tensione, egli si chiede:

sempre furor, sempre ruine e stragi
e sangue sparso, è ver: non è poi questo
che l'uom fa grande e lo pareggia ai Dei?
Ma ... Quanto ancor spesso clemenza è vana,
anzi funesta! Ed io lo so per prova:
so che han le pene a pareggiare i falli,
so che impotenza la bontà si stima,
so che sovente un impunito oltraggio
costato è a più d'un re corona e vita.
Oh Atene, oh Demetrio, oh gloria mia,
che debbo far, che mi consigli?

(Saverio Bettinelli, *Demetrio Poliorcete*, atto V, scena II, vv. 44-54)

Soltanto nell'ultimo atto i termini del confronto tra tirannide e libertà tornano quelli consueti: Demetrio si sente offeso dalla resistenza che il popolo ateniese, insofferente di qualsiasi governo, gli oppone e dall'inganno che Cleomene e Ipparco, pur innocenti, gli hanno teso per salvare la vita del padre. Deciso a riaffermare pubblicamente il proprio potere assoluto, a rifiutare «pietà» e «clemenza», a condannare sia Timandro che entrambi i figli di lui, il despota incassa la requisitoria del fiero arconte contro la tirannide e registra la determinazione del nemico a morire, piuttosto che piegarsi di fronte all'usurpatore. Quando la catastrofe si affaccia in maniera prevedibile, arriva però il colpo di scena: di fronte ai sudditi riuniti nel teatro⁶³, Demetrio ricorda il suo antico amore per Atene, prima città della Grecia da lui conquistata e liberata da altri, ben più sanguinari «tiranni». Così l'antico nemico rende la libertà agli ateniesi, ripristina le istituzioni democratiche, libera i prigionieri e dona la propria figlia in sposa a Cleomene, annunciando la partenza definitiva dalla città:

Questa mia spada, di Minerva al tempio
d'eterna pace in monumento appendo.

⁶³ Per la sorpresa finale, infatti, i sudditi attendono il nuovo signore di Atene in teatro, dove si svolgono le ultime scene del quinto atto, dalla quarta alla sesta. Demetrio ha ordinato: «fate trappoco che raccolto sia / il popol tutto nel vicin teatro; / quivi la sorte lor Timandro e Atene / sapranno, e se ritrosi anco li trovo, / chi sia Demetrio in quello di sapranno» (atto V, scena III, vv. 211-215). L'espedito scenico consiste nel raccogliere figuranti sul fondo della scena, come suggerito dalla didascalia: «Si vede il fondo pieno di popolo e di soldati in alto e per tutto» (atto V, scena VI).

Vivete, amici, e viva sempre in voi
la mia memoria con l'amor d'Atene,
A voi la rendo, a voi la lascio, e parto;
ma, nel partir, fate ch'io sappia, almeno,
se dell'amor, se della stima vostra,
se d'Atene e di voi Demetrio è degno.

(Saverio Bettinelli, *Demetrio Poliorcete*, atto V, scena VI, vv. 380-387)

È compiuta, in tal modo, la trasformazione di un tiranno in un liberatore e il raddolcimento dell'intransigenza di Timandro, stupito dal gesto di Demetrio e pronto a onorarlo. Sorpresa e ammirazione ancora maggiori non dovrebbero mancare nel pubblico, a beneficio del quale Bettinelli dichiara di aver usato, in questa tragedia, rispetto al precedente *Gionata*, uno stile «men poetico», «ma più rinforzato a dipingere la grandezza degli animi ateniesi simili ai romani di Cornelio»⁶⁴.

Non resta che sperare nell'efficacia dell'impianto tragico, perché resti impresso nelle menti dei collegiali l'esempio della virtù di Demetrio e si ravvivi, nei contemporanei, il valore della libertà politica. Tuttavia l'«antropologia ottimistica»⁶⁵ che secondo Annamaria Cascetta ispirerebbe l'esito positivo di questa, come della successiva tragedia di Bettinelli, il *Serse re di Persia*, non prende in considerazione altri se non i soli uomini di governo, ovvero la casta regnante e la classe nobiliare. Il popolo, come si vedrà meglio più avanti, è oggetto di diffidenza da parte del Bettinelli. Lo sguardo fiducioso dell'autore mantovano illumina esclusivamente i protagonisti principali dell'azione tragica: il mondo popolare e alcune ignobili componenti dell'universo cortigiano sono visti con un sospetto almeno pari a quello che la stessa generalità dei sudditi e dei cittadini dimostra, nella finzione letteraria e particolarmente nel *Demetrio Poliorcete*, nei confronti degli uomini di governo, siano essi tiranni, nobili o magistrati legittimamente eletti. Del resto, Bettinelli non fa mistero di scrivere tragedie soprattutto per l'educazione dei principi: «le théâtre étant l'école des princes plus que de toute classe de spectateurs»⁶⁶.

⁶⁴ Con riferimento, ovviamente, al *Cinna* di Corneille (cfr. BETTINELLI S., *Discorso sopra il teatro italiano*, in ID., *Opere*, Venezia, Zatta, 1782, vol. VI, p. 1135).

⁶⁵ Cfr. CASCETTA A., *La tragedia nel secondo Settecento* cit., p. 834.

⁶⁶ BETTINELLI S., *Lettera A Monsieur Collet Secrétaire de Cabinet de S.A.R. Madame Infante*, in ID., *Opere*, Venezia, Cesare, 1801, tomo XIX, p. 48.

A un pubblico sicuramente molto più ampio e vario di quello al quale si rivolge il gesuita mantovano, perché comprendente, oltre agli spettatori di teatro (e non del solo teatro collegiale), la generalità dei lettori, pensa invece Alessandro Verri nella *Prefazione* all'edizione livornese del 1779 dei suoi *Tentativi drammatici*⁶⁷, scritti a Roma dopo le traduzioni dell'*Amleto* (1768) e dell'*Otello* (1777)⁶⁸. Altrettanto diverso, rispetto alla consuetudine bettinelliana, è l'atteggiamento del Verri nei confronti delle fonti storiche alle quali si ispira il suo «dramma tragico in versi» di ambientazione moderna e nazionale, *La*

⁶⁷ Si osservi come la diffidenza nei confronti del teatro professionale coevo, comune a molti intellettuali settecenteschi, come si è visto, motivi anche la definizione verriana di questi due drammi quali «tentativi», nell'avvertenza che precede i testi: «Chiamo tentativi queste due composizioni drammatiche, perché le presento al pubblico prima di averne fatta esperienza su i teatri. In Francia e in Inghilterra un autore non stampa che quando la sua opera sia approvata sulle scene, considerandosi quelle come l'Areopago di tal materia. Io pure ben volentieri comparirei a questo tribunale, stimando che qualunque dramma non regge alla rappresentazione sia essenzialmente difettoso, benché lo ricolmassero di lodi i letterati o gli amici. Ma perché questa esperienza sia decisiva, non deve mancare di due condizioni; l'una è che gli attori sieno eccellenti, l'altra che gli spettatori sieno avvezzi alle perfette rappresentazioni. In Londra e in Parigi, specialmente pochi anni sono, quand'erano sul teatro un Garik e un Lekain, con un pubblico che ha quasi a memoria gli squarci più sublimi d'autori immortali, dove un perucchiere ha gustato mille volte il trasporto e la maestà di Shakespeare e di Cornelio, il giudizio delle scene è inappellabile. Ma in Italia sarebbe incerto e pericoloso, perché ancora non abbiamo attori noti in Europa, ed il pubblico non ha ancora dimenticate le facezie d'Arlecchino e di Pulcinella. Adunque il più sicuro giudizio a cui ricorrere è quello de' lettori, perché quand'essi ritrovassero nell'autore quella energia che scuote, ne verrebbe col tempo in conseguenza che il favorevole suffragio loro spingesse anco la composizione drammatica sulle scene» (VERRI A., *Prefazione ai Tentativi drammatici*, in MATTIODA E., a cura di, *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 233). La recente edizione de *La congiura di Milano* (e della *Prefazione* citata) nella raccolta curata da Enrico Mattioda riproduce quella contenuta nei *Tentativi drammatici del Cavalier Alessandro Verri*, Livorno, Falorni, 1779.

⁶⁸ Per un approfondimento delle traduzioni e, più in generale, dell'interesse verriano per Shakespeare, definito un «sorprendente mostro di bellezze e di difetti» nella lettera a Pietro del 9 aprile 1777 (in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri, 1766-1797*, a cura di Francesco Novati, Emanuele Greppi, Alessandro Giulini e Giovanni Seregini, Milano, editori vari, 1910-1940, vol. IX, p. 14; ma cfr. anche la missiva del 17 settembre 1777, *ibidem*, vol. IX, p. 128), si veda, in particolare, COLOGNESI S., *Shakespeare e Alessandro Verri*, in «Acme. Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano», XVI, 1963, I, pp. 183-216.

Torneremo più avanti, nel presente lavoro, sulla storia della fortuna di Shakespeare in Italia e sull'influenza delle tragedie del Bardo inglese sugli autori e sulle opere in esame. Per il momento basti ricordare che anche Vincenzo Monti risentì della lettura delle opere shakespeariane e particolarmente dell'*Otello*, letto nella traduzione francese di Pierre Le Tourneur, per la composizione del suo *Galeotto Manfredi*.

congiura di Milano. All'intellettuale di origine milanese, infatti, interesse storico e interesse tragico paiono difficilmente conciliabili, se non con pregiudizio della «eroica dignità», e ciò marca la differenza tra le due opere drammatiche pubblicate nel 1779: «Chiamo un dramma la *Congiura* perché in alcuni luoghi il soggetto medesimo mi ha obbligato ad abbassare il coturno per seguire la natura del costume che descrivo secondo la storia. Chiamo tragedia la *Pantea* avendo procurato in quella di sostenere l'eroica dignità. Ho preteso ancora di dare un saggio in tutti i due generi di tal materia, cioè nell'orrido e nell'affettuoso»⁶⁹.

La congiura di Milano, che mette in scena i personaggi storici e le vicende politiche della congiura milanese del Natale 1476, è modellata fedelmente sulle testimonianze di Niccolò Machiavelli (*Istorie fiorentine*, libro VII, capp. 33-34; *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, libro III, cap. 6) e di Bernardino Corio (*Historie milanesi*, parte VI)⁷⁰. Rispetto alle fonti, le principali modifiche introdotte da Verri riguardano la trasformazione dello staffiere Gallo Moro nel sicario al soldo di Galeazzo, la conferma del sospetto di matricidio e la rappresentazione della morte dello Sforza sulla soglia della chiesa di Santo Stefano, anziché davanti all'altare della chiesa stessa⁷¹. A parte questi tre elementi, «il fatto è meramente storico e descritto nelle più minute circostanze, di modo che quanto ritroverai di dettagli è tutto vero e fondato sulla storia», si legge nella lettera inviata da Alessandro a Pietro Verri e datata 13 giugno 1778, in accompagnamento all'invio della prima redazione della tragedia⁷². L'autore riconosce ne *La congiura di Milano* un nuovo modello di opera drammatica, che partecipa della recente affermazione del gusto per la tragedia storica e

⁶⁹ VERRI A., *Prefazione (ai Tentativi drammatici)*, in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, pp. 233-234.

⁷⁰ Cfr. MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 225, dove si legge, tra l'altro, che Bernardino Corio «era stato cameriere di Galeazzo – il tiranno della tragedia verriana – ed esprime su di lui un giudizio non negativo, benché non tralasci di fornire un particolareggiato elenco delle atrocità commesse dal principe. Alla congiura organizzata da Cola Montano (così era conosciuto il letterato bolognese Niccolò Capponi di Gaggio della Montagna) parteciparono alcuni suoi giovani allievi appartenenti alla nobiltà milanese».

⁷¹ Cfr. *ivi*, vol. II, p. 225, dove è riportato il seguente passo della lettera dell'autore al fratello Pietro: «Negli imitatori del teatro greco, e in tante oscure tragedie nostre, il tiranno muore ben spesso al tempio, che per lo più è il luogo dove si scioglie l'azione. Ma quelli sono tempî greci. L'interno d'una Chiesa sarebbe una scena troppo strana per noi, quantunque non lo sia per gl'inglesi, che seguendo ne' loro drammi la verità e la natura, la dipingono co' propri colori».

⁷² Cfr. *ibidem*, vol. II, p. 226.

nazionale: «Il soggetto non è del tragico eroico, ma piuttosto ha del dramma, ed è di mezzo fra la tragedia eroica e la domestica; perciò, almeno in italiano, è un genere nuovo. Convengo in buona fede che io non so ancora che vi sia di buono o di cattivo, e ti prego a dirmi colla più gran libertà la impressione che ne ricevi, come se avessi speso i tuoi quattrini in un teatro per vederla rappresentare»⁷³.

Tra giugno e settembre del 1778 la revisione della tragedia segue da vicino i risultati del dibattito che coinvolge Alessandro, il fratello Pietro e i vecchi amici del gruppo del *Caffè* (in particolare Cesare Beccaria, Paolo Frisi e Gianrinaldo Carli) ai quali è stata inviata *La congiura di Milano*: il carteggio tra i due Verri ne offre un'interessante testimonianza, evidenziando i nuclei problematici attorno ai quali si sono concentrati gli ultimi interventi dell'autore, fino alla redazione definitiva (approntata durante l'estate di quell'anno)⁷⁴. Ci riferiamo, in particolare, alla rappresentazione del carattere di Galeazzo, dipinto, in prima istanza, in modo tale da non suscitare quello sdegno che invece il drammaturgo riconosce indispensabile per una partecipazione più calda e appassionata del pubblico. In tal modo, però, sull'interesse storico e sulla verosimiglianza fondata in esso (secondo il proposito iniziale di Verri) tornerà a prevalere, alla fine, il modello della tragedia delle passioni, con la sua aspirazione a esprimere l'universale, nella rappresentazione di un principe – tiranno che con lucida coerenza e senza alcuna umanità adopera la furbizia e la dissimulazione della volpe insieme alla violenza del leone (una «tigre», nella variante di Pietro Verri⁷⁵). Tale è infatti Galeazzo Sforza, ambizioso e dispotico, sanguinario in guerra e autore di «rapine, violenze e stupri» (atto I, vv. 115-116) in tempo di pace, responsabile di feroci delitti nei confronti non soltanto di oppositori politici, ma anche di fedeli cortigiani e di ingenui servitori, spesso per ragioni banalissime. Sadico e prepotente, prima ancora di mostrarsi indifferente ai legami familiari (provocherà infatti la morte della madre, pur di temprare il proprio scettro), il duca è mosso da sommo disprezzo, ai limiti della disumanità, nei confronti di qualsiasi prerogativa dei propri sudditi, finanche del diritto di questi all'inviolabilità della tomba e del riposo della morte. Ecco cosa dice di lui Visconti, nel primo atto del dramma, dinanzi

⁷³ Citato in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 226.

⁷⁴ In sintesi, «sparisce Corio come personaggio, il duca diventa sempre più immorale e lo spettatore può immedesimarsi in Bianca e in Simonetti», scrive Enrico Mattioda nella sua breve introduzione a *La congiura di Milano* di Alessandro Verri (*ibidem*, vol. II, p. 229).

⁷⁵ Cfr. la lettera di Pietro Verri al fratello del 12 settembre 1778, citata in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 229.

ai futuri congiurati che si trovano riuniti in casa di Montano, quando il duca non ha fatto ancora il suo ingresso in scena:

Spalancano le tombe i freddi labbri
e Galeazzo, d'abitarvi degno,
sul margine s'asside: i crani e l'ossa,
quel ch'è orrido al pensiero, ei per trastullo
contempla e scherza intanto, le pupille
curiose pascendo e fino dentro
il capo innoltra per viepiù gustare
i danni della morte.

(Alessandro Verri, *La congiura di Milano*, atto I, vv. 178-185)

Il commento dello stesso cortigiano, poco più avanti, non tarda a trarre le estreme conclusioni da tale morbosa curiosità del duca ed esprime la medesima reazione che Verri vorrebbe suscitare nel pubblico dei lettori e degli spettatori della sua tragedia “nazionale”:

Or bene, un prence
che rida ov'altri piange e che non senta
quel ch'altri sente, che non abbia il core
della tempra comun, di prodigiose
atrocità non è capace? Certo
io son che il tempo svelerà le imprese
tutte del suo furor.

(Alessandro Verri, *La congiura di Milano*, atto I, vv. 188-194)

A Galeazzo si contrappone Montano, «cittadino letterato»⁷⁶, come lo immagina l'autore, o, meglio ancora, «congiurato filosofo»⁷⁷, come lo ha definito Annamaria Cascetta. Montano è un intellettuale impegnato, avido lettore di classici greci e latini, fine pensatore e indagatore dei problemi della sovranità e dell'agire politico. L'apertura del sipario lo scopre intento alla lettura e alla meditazione di un passo di Livio, sospeso nella considerazione

⁷⁶ VERRI A., *La congiura di Milano. Dramma tragico in versi*, in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 235.

⁷⁷ Cfr. CASCETTA A., *La tragedia nel secondo Settecento* cit., p. 835.

della scomparsa della virtù antica nell'epoca moderna. In questa condizione lo trovano i giovani cortigiani, tra i quali Olgiato, Visconti e Lampugnano, che sono stati suoi allievi e che si danno convegno in casa dell'anziano maestro. Montano li spingerà all'azione, trasformando il loro malcontento in vera passione e coscienza antitirannica, facendo leva su argomentazioni chiare e illuminanti, come quelle che seguono:

Il vero prence
è quello adunque che per util loro
guida i soggetti, e quel che li governa
per propria utilità chiamo un tiranno:
di modo tal che a' cittadini impera
un buon sovrano, ed un iniquo a' servi.

[...]

E con qual nome
potrassi a sufficienza fare espresso
quel che sente ogni cor, ma ch'ogni lingua
teme di palesare allor che un prence
solo è felice in uno stato, e pochi
complici seco, e il gode come un fondo
ereditario e svelle e spianta e stronca,
e strugge e frutti e armenti, e nell'imporre
tributi ei non s'arresta se non quando
alle cacce, alle feste ed ai cantori,
al teatro, a' capricci ed a' piaceri
sieno adeguati; con qual nome adunque
chiamar dovrassi un rapitor di donne,
da calunnie arricchito e da confische,
un che contempla nelle tombe i morti
e spoglia i vivi, fa troncare a questo
le mani, un altro nel sepolcro affoga,
un altro fa morir di fame e sete?

(Alessandro Verri, *La congiura di Milano*, atto I, vv. 349-354 e 363-380)

Particolarmente problematica, in questa tragedia, è poi la posizione del principale personaggio femminile, Bianca Visconti, madre di Galeazzo e

vedova dell'amato Francesco Sforza, principe giusto e generoso. L'anziana donna è irrimediabilmente segnata dal dolore per la perdita del marito e rinnova lo strazio ogni volta che si confronta con il figlio, del quale discute e critica, pur con il rispetto dovuto al proprio signore, i metodi di governo: ella chiede un alleggerimento della pressione fiscale sui sudditi (argomento approfondito, nel corso dell'azione, dal personaggio di Simonetti, amministratore del ducato e portavoce, come si vedrà, delle teorie economiche verriane), prova a intercedere in favore dei numerosi condannati a morte o alla pena detentiva per reati comuni, infine manifesta il proprio disprezzo per le adulazioni della corte. La sua disapprovazione si trasforma in una vera e propria accusa di ingiustizia nei confronti del duca, soprattutto quando questi, che intende liberarsi della presenza della madre, la spinge con falsa premura e con argomenti pretestuosi a trasferirsi altrove, comunque lontano da Milano e dalla corte. Bianca è effettivamente d'intralcio alla piena espressione del potere tirannico di Galeazzo: non solo ella è stata associata al governo per diversi anni di coreggenza con il figlio e agli occhi di quest'ultimo pare non voler dismettere la consuetudine con gli affari di stato, ma soprattutto l'anziana madre è l'incarnazione di ciò che si oppone a un'assoluta e illimitata brama di potere, ovvero il rispetto dei legami naturali. Legami che, a loro volta, trovano la propria ragion d'essere addirittura all'interno di un ordine divino, come evidentemente Montano mostra d'intendere, allorché invita i congiurati a cogliere l'occasione offerta dalla «provvidenza» (vv. 145-150), definisce «sacro» (v. 151) il giuramento (sulla Bibbia) che imporrà loro di sacrificare Galeazzo al «comun ben» (v. 155) e infine invoca la divinità stessa:

Eterna forza, che nel ciel sovrana
imperi e questa terra, resa indegna
per sua viltà delle tue cure, a pochi
tiranni lasci in preda, che in gran brani
l'hanno fra lor divisa; e sia delitto
la patria liberar, spegner un mostro
che le tue leggi offende e che le nostre
deride, e il tollerarlo non è vile,
non è contrario a que' diritti istessi
che tu ne desti?

(Alessandro Verri, *La congiura di Milano*, atto IV, vv. 156-165)

Curiosamente, anche Galeazzo, nel quinto atto, farà appello a Dio, perché protegga i propri figli e la moglie, del cui abbraccio avrebbe desiderio prima di recarsi nella chiesa di Santo Stefano a celebrare solennemente, di fronte alla nobiltà e al popolo, le recenti conquiste e i trionfi della guerra. Una preghiera tardiva, che suona evidentemente falsa, la sua, anche perché piuttosto che far seguito a un vero e compiuto pentimento, risponde al turbamento, all'inquietudine che assilla l'animo del personaggio. Semmai è significativo che il lampo di rimorso si manifesti anche in questa tragedia, come in alcune delle precedenti di questa rassegna tardosettecentesca, nelle forme di un'orrida visione – uno spettro, non ben identificato, annuncia l'imminente punizione del reo per i numerosi misfatti, ultimo dei quali l'uccisione, appena consumata, di Bianca – alla quale si accompagna, immediatamente dopo, il riconoscimento di oscuri presagi che paiono vietare o quanto meno sconsigliano al duca il trasferimento in chiesa. Qui lo attendono infatti i congiurati, che porteranno a effetto l'attentato al principe, ma non riusciranno a mobilitare il popolo affinché restauri la repubblica.

A Montano non resta che constatare il fallimento dei propositi libertari della congiura, mentre Simonetti (nella realtà storica Cecco Simonetta) fa circondare il gruppo di ribelli dalle guardie e proclama salva la continuità della dinastia sforzesca nella persona di Giovanni, primogenito di Galeazzo. Mentre Montano si dà la morte e i suoi compagni e allievi, disarmati, attendono la pena capitale che sarà loro inflitta dal nuovo duca, l'ultima parola spetta a Simonetti, il quale esprime una prospettiva nuova, certamente moderata e conservatrice, comunque estranea tanto a quella dei congiurati quanto alla posizione tirannica. Essa riecheggia il giudizio machiavelliano di condanna delle congiure (che sarà ripreso dall'Alfieri) e suscita il dubbio che «un potere, pur discutibile, ma legittimo, sia da rovesciare con l'uccisione»⁷⁸:

Ancor se Galeazzo

fu prence non pietoso, voi morendo,
stolta ribellione a maggior danno
esponeste la patria che pur tanto
vi vantate d'amar. Son le congiure
sovente più crudeli che i tiranni,
e sempre sventurate. Il vile esempio
chi mai seconda, chi vi applaude? Adunque

⁷⁸ CASCETTA A., *La tragedia nel secondo Settecento* cit., p. 835.

la patria vi condanna, e voi credete
la vostra opra innocente?

(Alessandro Verri, *La congiura di Milano*, atto V, vv. 450-459)

Con *I Baccanali* del veronese Giovanni Pindemonte, fratello minore del più famoso Ippolito, torniamo nuovamente sul versante, per così dire, “cortigiano” dell’ambizione tirannica⁷⁹. Detentori di un potere assoluto non se ne trovano, tra i personaggi di questa tragedia a lieto fine di argomento romano, pubblicata a Venezia nel 1788, pochi mesi prima che l’autore sia nominato podestà di Vicenza. I protagonisti del dramma sono però tutti alte figure istituzionali della Roma repubblicana e rappresentano la possibilità, sempre incombente, che un regime democratico degeneri in forme di potere personale e dittatoriale. Ispirata a un passo di Livio (*Ab Urbe Condita*, XXXIX, 8-18), – relativo allo scioglimento del culto di Bacco, alla distruzione dei suoi templi e alla confisca dei beni dei suoi adepti, per iniziativa del console Spurio Postumio Albino nel 186 a. C. – l’opera mette in scena la lotta tra i campioni del vivere civile e della moderna razionalità, da una parte, e le mire egemoniche, nonché le abili macchinazioni di chi fa un uso strumentale della religione e del mistero, dall’altra. Protagonisti in negativo della vicenda sono il pontefice massimo Minio Cerinio e il suo crudele complice Sempronio, ministri dei culti misterici che si svolgono in un «luogo inabitato di Roma dirimpetto alla boscaglia di

⁷⁹ Sarebbe interessante estendere la nostra indagine sulla figura del tiranno all’intera produzione drammatica del Pindemonte, vissuto tra il 1751 e il 1812 e autore, oltre che di una versione dei *Rimedi d’amore* di Ovidio, di numerose tragedie e drammi, raccolti in *Componimenti teatrali. Con un discorso sul teatro italiano* (4 voll., Milano, Sonzogno, 1804-05), tuttavia l’opera del poeta veronese oltrepassa i limiti cronologici fissati dalla nostra periodizzazione. Va ricordato, comunque, che il Pindemonte ha goduto di grande popolarità e fortuna sulle scene teatrali del tardo Settecento, seguendo un itinerario drammaturgico che dalla tragedia delle passioni (*Ginevra di Scozia*, 1796, e *Il salto di Leucade*, 1800) si è mosso, negli anni Novanta del secolo, sui versanti della tragedia rivoluzionaria (*Orso Ipato*, 1797) e del dramma familiare e lacrimoso (*Elena e Gerardo*, 1799). *I Baccanali* è l’unica sua tragedia scritta e pubblicata (il *Mastino I dalla Scala* fu soltanto scritto, non anche pubblicato) entro la fine degli anni Ottanta, prima dei rivolgimenti rivoluzionari che videro il nobile veronese tra i protagonisti dell’esperienza politica della Repubblica Cisalpina, prima, e tra i membri del Corpo Legislativo della Repubblica Italiana, poi. Su Giovanni Pindemonte drammaturgo si vedano PETRUCCIANI M., *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia*, Firenze, Le Monnier, 1966, e FIDO F., *Teatro e Rivoluzione. Le tragedie giacobine di Salfi, Gioja, Giovanni e Ippolito Pindemonte*, in *Varietà settecentesche*, numero monografico di “Filologia veneta”, n. 3, 1992.

Stimula, nel mezzo della quale si vede torreggiare il tempio di Bacco»⁸⁰. I principi ispiratori della loro condotta non sfuggono neppure per un attimo al pubblico di lettori e spettatori della tragedia, anche perché Sempronio li rende noti, con un soliloquio, quasi in apertura di sipario:

Amica sempre

Fortuna è degli audaci, ed agli occulti
Disegni miei finora arrise. Io solo
In quell'opre trovai scaltre ed ardite,
Che sul Tebro si chiamano delitti,
la mia felicità. Bella è la colpa
Allor che giova, e inutile riesce
La probità dei timidi. Già tutto
Vano e apparente è sulla terra, e basta
Ci creda ognor giusti e innocenti il vulgo
Degl'ingannati e deboli mortali.
Ma la virtù degli avi nostri tanto
Pregiata in queste mura! Ah che nel fondo
D'un cor roman qualche rimorso ... Eh sogni.

(Giovanni Pindemonte, *I Baccanali*, atto I, scena II, pp. 103-104, vv. 6-19)

Qui, più che mai, il rimorso al quale si accenna è meno che un lampo. Poco più avanti, Sempronio scioglierà, di fronte al pontefice, le deboli riserve circa i misfatti già compiuti e racconterà di aver ucciso, d'accordo con l'amante Duronia, sacerdotessa delle baccanti, lo sposo di lei, convinto con l'inganno a partecipare a un rito iniziatico. Eliminato il rivale, che è stato ingiustamente accusato di aver divulgato i segreti dei culti misterici ai profani e perciò è stato dilaniato dai seguaci di Bacco, per anni Sempronio ha goduto di Duronia e delle ricchezze del marito defunto, ma è stato anche costretto ad assumere la tutela del giovane figlio della donna, Ebuzio. Questi, ormai divenuto adulto, non ha altre passioni che l'amor di patria e il desiderio di gloria: è insomma un classico eroe antitirannico, mosso da "innocenza" e da "virtù". A queste qualità si accompagna una sincera *pietas* religiosa, che motiva la richiesta del giovane di

⁸⁰ La didascalia che definisce il luogo di ambientazione del dramma è presente già nell'edizione Sonzogno del 1804 (p. 102) e resta inalterata nelle successive edizioni, come dimostra l'esame di PINDEMONTI G., *I Baccanali*, in AA. VV., *Raccolta di tragedie scritte nel secolo XVIII*, vol. II, Milano, Società Tipografica, 1825, p. 251.

poter attingere la divinità assistendo alle pratiche orgiastiche previste dal culto di Bacco. L'avidò padrino immagina che Ebuzio intenda anche chieder conto, fra breve, dell'eredità paterna e non vede l'ora di sbarazzarsi del possibile rivale. Il rimedio indicato dal pontefice è presto detto: si introduca il giovane al culto di Bacco e lo si sopprima in maniera simile a quella già sperimentata con il genitore. Tale consiglio è pienamente in linea con la concezione che il pontefice ha dei misteri sacri al dio: nulla di più che uno strumento di potere e di assoggettamento del popolo. Tanto è vero che Minio è definito da Sempronio, nel primo atto, «autor del nuovo / Misterioso culto che delude / L'accortezza mortal» (atto I, scena II, p. 104, vv. 28-30).

Toccherà a una donna, la liberta Fecenia, sgombrare il velo di falsità che copre le riunioni nel bosco di Stimula, aprendo così gli occhi all'ingenuo Ebuzio, il quale ha accettato di buon grado di essere iniziato ai misteri. Fecenia, che è stata baccante anch'ella, ma ora è sinceramente pentita, ha assistito all'uccisione del padre di Ebuzio, ha avuto pietà dell'uomo e ha raccolto e conservato un messaggio del moribondo per il figlio; inoltre ella condanna senza mezze misure la violazione dei legami naturali in Duronia, moglie e madre degenerare, pienamente complice delle strategie di Sempronio e di Minio. È proprio la giovane liberta, innamorata di Ebuzio, colei che più chiaramente spiega il carattere politico delle pratiche dionisiache, le quali servono, oltre che a perpetrare orrendi delitti ai danni di nemici e avversari, a produrre e a tutelare gli interessi di una vera e propria consorteria, una società segreta di togati:

Oh Dio! Non sai

Quanto possenti sieno e quanto accorti
Que' baccanti, e non sai quai personaggi
Per dignitadi e per natali illustri
Mescolati vi sien. Non già servili
Tuniche solo, o clamidi private
Sono tra lor, ma senatorie toghe,
E preteste e trabee.

[...]

Là si sforza

Il libero volere, e con infami
Carte firmate o dalla negra frode,
O dall'ebbrietà, de' proprj beni

Si spoglian gl'innocenti, o con supposte
Ultime volontà degl'infelici,
Che più non son, si lasciano digiuni
Del paterno retaggio i veri eredi.
Là si toglie di vita ognun che possa
Far ombra a que' malvagi;

(Giovanni Pindemonte, *I Baccanali*, atto II, scena V, p. 133 e p. 129)

Ciò spiega perché Minio, molto diplomaticamente, e Sempronio, in modo più fermo e quasi insultante dell'autorità delle leggi, si oppongono alla pretesa del console Postumio Albino di assistere, da non iniziato, ai culti misterici. Informato da Fecenia, grazie alla mediazione del luogotenente Lentulo, delle sinistre manovre dei seguaci di Bacco, Postumio raduna il suo esercito, di cui Ebuzio è da poco divenuto tribuno, e indaga in prima persona sulla vicenda. Il suo intervento riuscirà però soltanto ad affrettare la catastrofe: Ebuzio, infatti, dapprima si rifiuta di abbandonare il bosco, mostrando di preferire la lealtà al dio e ai suoi ministri rispetto all'obbedienza al console, poi, venuto a conoscenza della verità, si getta contro Sempronio, ma cade prigioniero dei seguaci di Minio. Venuta a cercarlo, viene presa anche Fecenia. Nel frattempo Sempronio assume la testa dell'esercito che Minio ha mobilitato e radunato nel bosco presso Roma: si rischia lo scoppio di una guerra civile. Si palesa ancor meglio, a questo punto, l'assurdità della doppia lealtà simulata dagli eroi negativi de *I Baccanali*. Le leggi e le istituzioni repubblicane, ai loro occhi, sono prive di senso. Unico interesse è la consorteria, l'ambizione di potere che essa rappresenta e in nome della quale, dice Sempronio, è lecito sacrificare anche lo stato:

Si, se palesi
Sono i nostri secreti, altro non evvi
Più scampo. Innondi il cittadino sangue
La curia, il foro; e fumino le vette
Dell'Aventino e del Tarpeo.

[...]

Si, Minio, accetto
Con alma invitta il glorioso incarco.

A ogni evento sinistro io con la voce
E con l'esempio animerò le turbe
Alla strage civile, e alla difesa
Del tempio e della selva. Io sarò il capo
Dell'intestina aspra tenzon che forse
Desolerà Roma e l'Italia.

(Giovanni Pindemonte, *I Baccanali*, atto III, scena VIII, p. 152, e atto IV, scena VII, p. 173)

Nel momento in cui si sta per consumare il supplizio dei due amanti, però, interviene Postumio con i suoi soldati: dopo un breve scontro, i baccanti si arrendono, viene letta ad alta voce la sentenza di condanna che estinguerà le pratiche misteriche da Roma e a Sempronio non resta che uccidersi, rimpiangendo di non aver dato più tempestivamente sfogo all'odio che nutriva nei confronti Ebuzio.

II. Figure di tiranni

II. 1. *Tra dispotismo e magnanimità: il Demetrio Poliorcete ovvero la virtù ateniese di Saverio Bettinelli (1758)*

Il *Demetrio Poliorcete ovvero la virtù ateniese*, come abbiamo anticipato nel corso del precedente capitolo, segna un'importante svolta nella carriera drammaturgica di Bettinelli, poco dopo il suo arrivo, nel 1751, al Collegio dei Nobili di Parma in qualità di Accademico dei Teatri. Con quest'opera, presentata nel 1758 sulle scene veneziane con il titolo de *Gli eroi ateniesi*, il gesuita mantovano abbandona la storia biblica, trattata nel primo *Gionata figlio di Saul*, del 1747, composto per il Collegio di San Luigi a Bologna⁸¹, ma l'ambientazione storica del nuovo dramma, come anche del successivo *Serse re di Persia*, resta ancorata all'età antica. Per Francesco Saverio Minervini, curatore della più recente edizione delle due tragedie scritte e rappresentate a Parma dal Bettinelli, entrambe le opere «si caratterizzano per il loro forte tono politico e per il tentativo di presentarsi quasi nella forma tradizionale degli *specula principis*, essendo infatti non troppo oscure latrici di quella che si suole definire “ragion di stato” o perlomeno “ragione politica”, che sembra la definizione più appropriata. Per la composizione di queste tragedie, in osservanza di quanto aveva detto Botero (“l'istoria è il più vago teatro, che si possa immaginare: ivi, a spese d'altri, l'uomo impara quel che conviene a sé”), Bettinelli si ispira ad alcuni episodi della storia antica, nella fattispecie quella greca delle grandi guerre coi Persiani e quella successiva alla frammentazione del regno di Alessandro Magno con i Diadochi. Nulla, dunque, di più vicino alla situazione politica italiana del tempo, nella quale la parcellizzazione dei domini e degli Stati, le lotte intestine ed esterne, la minaccia dello straniero, spesso coincidevano con l'esperienza del passato»⁸².

⁸¹ Sulla prima tragedia bettinelliana è sempre valida e utile l'indagine di COLAGROSSO F., *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico* cit., pp. 82-93.

⁸² MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 19 (per la citazione di Botero, cfr. BOTERO G., *La Ragion di Stato*, a cura di Chiara Continisio, Roma, Donzelli, 1997, p. 46). L'edizione del *Demetrio* curata da Minervini, della quale ci siamo serviti, riproduce il testo contenuto nella prima edizione delle *Opere* di Saverio Bettinelli (in 8 voll., Venezia, Zatta, 1780-82), confrontandolo con quelli delle edizioni Cesare (in 24 tomi, Venezia, 1799-1801) e Remondini (Bassano, 1788).

Effettivamente, qui, l'esperienza del passato reca l'esempio di un confronto tra la democrazia e la tirannide, risolto in maniera sorprendente da Demetrio e fecondo di implicazioni, in termini di attualità politica. Eppure, proprio al fine di piegare facilmente la vicenda del Poliorcete all'espressione di quella riflessione politica che gli sta a cuore, Bettinelli introduce, fin dall'antefatto, un'importante novità nella *fabula*, almeno rispetto alla versione dell'evento che il drammaturgo ha ricavato dalla fonte principale della sua tragedia, vale a dire la *Vita di Demetrio* di Plutarco⁸³. L'*Argomento* della tragedia, infatti, recita: «Demetrio Poliorcete, ovvero prenditor di Città soprannomato, fu prima col padre suo Antigono liberatore d'Atene, poi da essa offeso altamente ne fu assediato in vendetta, e nemico. Un anno intero la strinse per modo che, quantunque pena fosse la testa a qualunque ateniese parlato avesse di far pace con lui, nondimeno, premendoli grandissima carestia di tutte le cose, vi fu chi con esso trattò della resa»⁸⁴. Tuttavia, in Plutarco il divieto di stringere patti con il nemico si rende necessario dopo la fuga dell'arconte Lacare da Atene, mentre Bettinelli non soltanto esclude tale fuga dalla vicenda, ma «capovolgendo la realtà storica, lo eleva addirittura a paladino della giustizia, difensore della

⁸³ Come ha sottolineato il Minervini, «le fonti storiche alle quali Bettinelli si ispirò per ricavare la materia del *Demetrio Poliorcete* sono indicate con precisione dallo stesso autore nell'esposizione dell'*Argomento* della tragedia; esse sono l'*Histoire ancienne des Égyptiens, des Carthaginois, des Babiloniens, des Mèdes et des Perses, des Macédoniens, des Grecs, par M. [Charles] Rollin*, chez J. Wetstein et G. Smith, Amsterdam, 1739-1740 (13 voll.), e la *Vita di Demetrio* di Plutarco, ma anche il tomo VII dell'*Accademia di belle lettere, le Iscrizioni sopra l'Areopago* e le *Eumenidi* di Eschilo» (MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., pp. 19-20, in nota). Inoltre, più in generale, «la volontà di cimentarsi nella composizione di un testo teatrale e la grande ammirazione per le scene tragiche francesi lo portano a guardare al *Cinna* di Corneille, al *Brutus* di Voltaire e al *Manlius Capitolinus* di de la Fosse come a modelli per il *Demetrio*. Dai tragediografi d'Oltralpe Bettinelli ricava un ricco bagaglio di suggerimenti e idee che, tuttavia, subiscono una ampia rielaborazione nella resa per le scene di Collegio. Naturalmente sono aboliti tutti gli atti di efferatezza e crudeltà e di conseguenza anche il fine compiutamente *tragico* e luttuoso, mentre risultano amplificati i gesti di clemenza e magnanimità del personaggio corneliano di Augusto da un lato, e la pietà del senato (si badi: una magistratura democratica!) della tragedia volteriana, dall'altro. Dunque anche nella scelta delle fonti e, lo si dica con estrema chiarezza, dei materiali da riutilizzare Bettinelli non abdica in alcun modo alla precisa volontà di fornire un prontuario pratico – la cui immediatezza visiva è assicurata dalla rappresentazione teatrale – per i politici moderni e per quelli che verranno» (*ibidem*, p. 20).

⁸⁴ BETTINELLI S., *Demetrio Poliorcete ovvero la virtù ateniese*, in ID., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 69.

legge e della libertà»⁸⁵. Tutto questo perché Demetrio si trovi di fronte non un altro aspirante despota, ma un vero eroe libertario, un fiero campione dell'indipendenza della patria, quale appunto è Timandro (in sostituzione dello storico Lacare⁸⁶).

Fin dal primo atto appare chiaro che Timandro, per salvare Atene, deve lottare contro due forze, una interna e l'altra esterna. Alla minaccia di Demetrio, accampato in armi oltre le mura della città, si aggiunge infatti il malcontento del popolo ateniese, i sospetti di sedizione e di cospirazione ai danni dell'Areopago, addirittura la diffidenza e l'insofferenza nei confronti della strategia di Timandro. Non è un caso che i temi centrali del primo atto siano, più che la libertà e l'indipendenza di Atene, l'ingratitudine e l'invidia dei concittadini verso l'arconte. Tuttavia, nelle parole di quest'ultimo, si tratta esclusivamente dell'ingratitudine del popolo, mentre l'aristocrazia viene considerata fedele ai valori che muovono lo stesso Timandro. Al contrario, negli interventi dei due figli, Ipparco e Cleomene, le accuse colpiscono indistintamente tutti gli ateniesi. Oggetto, in questo caso, dell'invidia dei concittadini non sarebbe soltanto Timandro, che occupa un ruolo di prestigio e di responsabilità, ma anche i suoi figli, combattenti valorosi in difesa della patria.

Di Timandro sappiamo fin dall'inizio, secondo le parole di Cleomene, che egli «scosse de' tiranni il giogo, / che col suo sangue e col valor rendette / al primo onor di libertade Atene, / ei che con l'odio e con l'orrore eterno / de' tiranni nodrì fin dalle fasce / i nostri cor!» (atto I, scena I, vv. 24-29). Il figlio riconosce al padre la massima lealtà nei confronti della patria e degli ideali di giustizia e di libertà politica in essa consacrati:

⁸⁵ MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 21 (nota). Plutarco spiega, infatti, che proprio Demetrio, dopo aver conquistato Atene nel 307 a. C., vi ristabilì le istituzioni democratiche, mentre lo stratega Lacare, tra 299 e 295 a. C., vi scatenò una guerra civile e, con alterne fortune, fu tiranno della città fino al ritorno, in armi, di Demetrio.

⁸⁶ «Qualche accidente in diverso tempo avvenuto si è per comodo della Tragedia approssimato, e per comodo pure dell'armonia dei versi il nome dell'arconte che Lacare era detto, in quel di Timandro si è cambiato», si legge nelle ultime righe dell'*Argomento* (BETTINELLI S., *Demetrio Poliorcete ovvero la virtù ateniese*, in ID., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 69). A proposito di Lacare, va ricordato che questi, dopo la morte del re macedone Cassandro, prese il potere ad Atene nel 295 a. C., grazie a un colpo di stato in risposta al quale Demetrio, l'anno successivo, cinse d'assedio la città. Costretto a fuggire dall'Attica nel 294, Lacare riparò in Beozia.

Ogni disastro, ogni dolor nell'alma
del genitor, se parla Atene, è nullo:
la patria in lui, la libertà può tutto.

(atto I, scena I, vv. 70-72)

Il disastro è però appunto il risvolto concreto della tensione ideale dell'arconte, il quale «turbato, incerto / più dell'usato appar» (atto I, scena I, vv. 39-40), come osserva Ipparco nella scena di dialogo con il fratello, collocata in apertura del primo atto. I dati ambientali sono immediatamente evocati: le condizioni nelle quali versa Atene si evincono facilmente da elementi quali «fame rabbiosa, / orrida peste, immense stragi e morti» (atto I, scena I, vv. 51-52), che continuano a falciadiare il popolo assediato, e «la turba popolar chiedente pane / e spirante per fame e per contagio» (vv. 58-59), secondo quanto riferisce Ipparco. Il malcontento della cittadinanza, nei confronti dello stesso arconte, principale responsabile della strategia di resistenza a oltranza che sta sfiancando Atene, risulta ancor più suggestivamente, poi, dalla descrizione delle «disperate madri, / co' pargoletti al vacuo sen pendenti, / che crudele l'appellano e lui solo / chiamano autor di tanti mali» (atto I, scena I, vv. 54-57). In questo quadro, il fronte interno di Timandro è costituito sia dall'ingratitude dei concittadini più umili che dall'invidia della componente aristocratica. Entrambi i pericoli, però, vengono presentati agli spettatori innanzitutto dal punto di vista dei due figli, i quali non soltanto sono preoccupati per la salvezza del padre e della patria, ma hanno ulteriori ragioni, di interesse privato, per diffidare del popolo e dell'oligarchia al potere. Il maggiore, Ipparco, fiero e coraggioso condottiero, mette in luce i caratteri contraddittori del regime democratico, quindi della stessa ideologia paterna:

Falso è il sembiante lusinghier di questo
nome di libertà. Questa, me 'l credi,
è spesso più fatal d'ogni tiranno.
Timandro troppo a prova il sa che, quando
tra molti sia l'autorità divisa,
le cabale, il livor, l'impeto, l'ira,
il fasto altier, la cupidigia fanno
che, libera la patria sol di nome,
abbia in vece d'un re cento tiranni.
Che dirò poi dell'intestine gare,

delle sedizion, delle discordie?
Appena un prode cittadin per fama
o per autorità levasi alquanto,
tutti ha nemici. A cui più debbe, a quello
è più ingrata la patria; e non sapendo
degnamente premiar chi l'ha salvata,
quasi importuno creditor l'opprime,
e questa alfin sarà nostra mercede.
Non vedi tu come superbo insulta
l'Areopago a' merti miei, negando
a tanti stenti, a tante mie vittorie,
il comando dell'armi, unica brama,
ultimo premio dal mio core ambito?

(atto I, scena I, vv. 73-95)

È evidente il peso delle motivazioni personali di Ipparco (la percezione dell'ingratitude, da parte della somma magistratura ateniese nei suoi confronti) sulla riflessione politica del personaggio. Eppure il pericolo di una degenerazione in senso dispotico della democrazia o, più genericamente, di un ordinamento liberale non è da sottovalutare, nell'economia di questo dramma e nell'ambito delle tensioni ideali che esso vuol rappresentare. Il seguito dell'azione, infatti, vedrà la conferma, entro certi limiti, dell'intuizione del primogenito di Timandro: proprio i dissidi interni (allo sviluppo dei quali i due figli dell'arconte non resteranno estranei) determineranno la capitolazione di Atene e il trionfo del tiranno Demetrio. È da notare, inoltre, che nella nostra rassegna di tragedie di argomento politico del secondo Settecento italiano la medesima tematica di ispirazione antidemocratica si ripresenta anche nei *Baccanali* del Pindemonte, nella forma di un'erosione della coesione sociale su cui si fonda la repubblica romana storica, come vedremo più avanti.

La degenerazione della democrazia, per l'Ipparco del *Demetrio Poliorcete* bettinelliano, diviene la norma, secondo una visione chiaramente pessimistica della natura umana, allorquando nei cittadini prevalga l'invidia nei confronti di chiunque aspiri a segnalarsi, a elevarsi, grazie ai propri meriti, al di sopra della moltitudine. Si legga quanto il giovane raccomanda al padre, nella seconda scena del primo atto:

A magnanimo cor è troppo grave

vedersi, invece de' dovuti plausi
per sì lungo servir, render querele.
Per la tua gloria hai, signor, fatto assai
liberando la patria; il dominarla,
parrebbe, a lungo, ambizion di regno.
Se il sempre incerto popolar favore
già ti lodò d'averne sciolto i ceppi,
talor non tace che per tuo vantaggio
oprasti allor; chi t'esaltò in quel giorno,
oggi ti fa d'ogni sciagura autore.
Ah, lascia il vulgo al suo furore in preda,
che chi serve costui, serve un ingrato.

(atto I, scena II, vv. 219-231)

Ciò equivale a sostenere, oltre all'ingratitude come dato insuperabile della condizione umana, che le ragioni dell'individualismo vengano misconosciute da un regime politico liberale e democratico. Soprattutto, poi, se esse minano la conservazione e la stabilità della classe egemone, in questo caso quella nobiliare. È quanto vuole sottintendere anche Cleomene (che avverte un vero dissidio tra la fedeltà alla patria e a Timandro, da una parte, e l'amore per Stratonica⁸⁷, figlia di Demetrio, dall'altra⁸⁸) in questa sua confessione al fratello:

⁸⁷ È attestato che Demetrio avesse una figlia di nome Stratonice, ma la relazione d'amore tra lei e un figlio di Lacare è invenzione del Bettinelli. La donna andò infatti in sposa a Seleuco I Nicatore, a suggello di un accordo con Demetrio (cfr. BETTINELLI S., *Demetrio Poliorcete ovvero la virtù ateniese*, in ID., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 106, in nota).

⁸⁸ Il contrasto tra eros e dovere, la cui impostazione certamente il Bettinelli mutua dalla tragedia francese del Seicento, che attorno a questo conflitto ha strutturato i suoi drammi migliori, resta però un elemento marginale del *Demetrio*, nel senso che coinvolge esclusivamente il personaggio di Cleomene, senza riflessi di sorta sugli altri protagonisti della vicenda e senza, soprattutto, che Stratonica possa intervenire direttamente sulla scena (l'esclusione delle figure femminili dall'azione drammatica, come si è detto, è una regola per i drammaturghi di ambiente gesuitico, anche se, nei fatti, alcuni di loro, come Giovanni Granelli nella *Seila*, non possono fare a meno di utilizzarle). Ciononostante, è interessante notare che anche nel linguaggio di questa tragedia, come in quello delle altre opere drammatiche che abbiamo esaminato nel presente lavoro, oltre che nella drammaturgia alfieriana, la condizione di innocenza è strettamente correlata con l'infelicità ed espressione esteriore ne è il pianto, come risulta chiaro da questa dichiarazione di Cleomene nel primo atto: «Via più sento l'ardor, sento la forza / d'un infelice amor; spesso mi scorre / dagli occhi il pianto involontario, e tento /

Io volea pur nascondere a me stesso
e nel mio core soffocar la fiamma
che Stratonica ognor nutre ed accende.
Amor di gloria, e patria fede, e onore
dal mio sangue segnato in mezzo all'armi,
e pentimento e fier rimorsi, a un tempo
e infuriare ed arrossir mi fanno.
Fieri Areopagiti, in questo core
voi quel fuoco attizzate a cui contrasto
giusto io sarei, se voi non foste ingiusti!

(atto I, scena II, vv. 135-144)

Ipparco, poco più avanti, conversando nuovamente con il fratello, rincara la dose di disprezzo nei confronti dei sommi magistrati ateniesi, diffidenti di chiunque, da Demetrio a Timandro, abbia dato prova di valore e acquistato meriti e gloria:

Chiaro scoprii
che, ricusando a te la sposa e il primo
comando a me nell'armi, odio e livore
contro di noi, contro del sangue nostro,
coprono sotto il vel dell'odio antico,
contro la stirpe di Demetrio acceso,
così al mio onor, così al tuo cor fan guerra,
e Stratonica sia la vittima..., oh cielo!

(atto I, scena I, vv. 147-154)

Cleomene aggiunge poi, nella scena successiva, al cospetto del padre, che «i senatori odiano te nei figli: / della tua mente e della nostra spada / il bisogno or li affrena, e tu vedresti / aperta contro noi mover la guerra senza un tal freno» (atto I, scena II, vv. 294-298).

chiudermi invan l'ardenti vampe in seno. / Ma non men sento, per la patria e il padre, / per la gloria e l'onor, l'ardore antico / che con quest'aria respirai nascendo» (atto I, scena I, vv. 155-161).

Anche più avanti, nel testo della tragedia, quando entrambi i figli dell'arconte saranno stati arrestati e proveranno a difendersi dall'accusa di aver tradito la patria e violato la legge scendendo a patti con Demetrio, sia Cleomene che Ipparco presenteranno la propria condotta come l'unica forma di prevenzione nei confronti di ben più pericolose frodi, che non avrebbero risparmiato né i concittadini, né il genitore. Resteranno centrali, nei loro interventi, i temi dell'ingratitude e dell'invidia. L'interlocutore, allora, sarà lo stesso Timandro, nella dura veste di giudice dei propri figli:

CLEOMENE

Tutto perduto senza noi già fora;
qual gloria omai, qual libertà, se mille
la patria in seno traditor nasconde,
cui de' mali comun l'orrida imago,
le ruine, le morti e l'imminente
saccheggio ognor più disperati rende?
Mira per tutto i cittadini stanchi
di sì lungo penar, molti già vinti
dalle promesse di Demetrio, molti
amici suoi per benefizi antichi;
e tutti, senza speme e senza forze,
implorar lui come lo scampo estremo.

[...]

IPPARCO

Ah! Questo ai figli tuoi, padre, gli è questo
Il fier dolor ch'ogni dolore avanza.
Te chiamano tiranno, a te d'intorno
Freme l'invidia occulta, l'odio aperto.
Tutto è pieno d'orror, crescon le grida
Contro il senato, ed il senato intanto
Cova il peggiore contro te veleno.

(atto II, scena VII, vv. 309-320 e 329-335)

Tocca infine proprio all'arconte affrontare, di fronte ai due giovani, il tema dell'ingratitude, dell'invidia, della possibile degenerazione della democrazia. Il giudizio espresso in precedenza da Ipparco, nei confronti del popolo, viene

mitigato, condiviso solo parzialmente (il popolo, più che ingrato, è «incerto», sostiene Timandro)⁸⁹. È un dato di fatto, comunque, che la quasi totalità degli ateniesi «me detesta e d'ogni male incolpa» (atto I, scena II, v. 191), osserva amaramente il sommo magistrato ateniese. Eppure traspaiono, nel suo discorso, il sospetto e il timore sincero di aver chiesto troppo ai concittadini, in nome della libertà e dell'indipendenza della patria:

I gemiti, le morti, il doloroso
e taciturno della patria aspetto
che, quinci a poco, di veder mi sembra
fatta sepolcro ai difensori oppressi,
tal mi commuove, che il poter supremo
fidato a me troppo m'è grave, e altrui
render vorrei, onde, l'invidia vinta,
io salvi l'onor mio.

[...]

Oblìi, così, che un cittadin fedele,
sordo ai clamori dell'invidia e fermo
incontro al folle popolar bisbiglio,
tanto più debbe alla sua patria quanto
ella si trova a maggior rischi esposta?
Più non tem'io della volubil sorte:
la mia fé mi fa scudo, e la mia fama.

(atto I, scena II, vv. 196-199 e 232-238)

L'impressione di stanchezza e di sfiducia, in riferimento agli animi degli ateniesi, è confermata da Cleomene, che considera, significativamente:

Ma qual consiglio omai, qual man sì prode
può, nell'estremo e disperato caso,
o conservare o ravvivar l'ardire
perduto in ogni cor? Pensa che omai
l'antica fé ne' cittadin vien meno,

⁸⁹ Lo stesso Demetrio osserva, nel quarto atto, che l'animo della plebe è, per sua natura, «infido / e volubile sempre» (atto IV, scena II, vv. 73-74), ma particolarmente nota gli risulta «l'indole rivoltosa ed incostante / della superba Atene» (atto IV, scena II, vv. 76-77).

che siamo all'odio universale esposti.

(atto I, scena II, vv. 213-218)

Se però il giudizio negativo nei confronti della componente popolare, pur con qualche differenza, è condiviso sia da Ipparco che da Timandro, la condanna dell'aristocrazia di cui il figlio si è fatto portavoce è assolutamente ribaltata, come abbiamo anticipato, nelle parole dell'arconte, che di quella stessa classe si sente parte (ne è, del resto, un esponente di spicco):

IPPARCO

Ma tu non vedi, entro que' cor superbi,
sotto apparente integrità celarsi
tanto più ardente, contro te, segreta
livida invidia e ambizion gelosa,
quanto più sotto le sembianze e il nome
di patrio onor, di libertà, s'asconde?
E già non pochi, dai lor mali istrutti,
a nuova luce aprono gli occhi, e trenta
l'Areopago mostra lor tiranni
invece d'un sol re.

TIMANDRO

Mal li conosci
questi padri d'Atene, incanutiti
nella virtute e nell'amor del giusto.
Pongon lor gloria nella patria fede,
de' re nell'odio e de' lor vil tesori.
Non v'ha ricchezza, non regal lusinga
di grazia o di favor, non tema o speme
– che tanto ponno nelle corti imbelli –
cui non resistan quell'indomit'alme
use a regnar, come gl'Iddii nel cielo,
sol per le leggi e la giustizia in terra.
Ah, non vorrei già sospettar di voi,
ma corre pur tra i senator tal voce
che diffidar mi fa: l'un per amore,
l'altro per vana ambizion...

(atto I, scena II, vv. 252-266)

A ulteriore conferma della fiducia di cui godono, da parte dell'arconte, i membri della suprema assemblea ateniese, si legga l'*incipit* del discorso che Timandro tiene all'Areopago, dove gli interlocutori vengono definiti «Custodi della patria, anime invitte, / incorruttibil alme a cui le leggi, / la libertà, le virtù patrie, i Dei / stessi d'Atene sono in guardia dati» (atto I, scena III, vv. 330-333). Poco dopo, nel medesimo solenne consesso, l'arconte annuncerà di voler rimettere la propria carica, indicando inoltre la guerra come l'unica praticabile (e non compromissoria) soluzione all'assedio. Si vede chiaramente, anche in questo caso, che l'accusa di ingratitude, da parte di Timandro, non tocca i sommi magistrati cittadini⁹⁰:

Questo è l'estremo mio consiglio, o padri.
Or rendo a voi la dignità d'arconte,
che troppo a lungo io già sostenni e troppo
m'espose all'odio ed al livor d'aperti
o d'occulti nemici. Ingratamente
ricompensato del mio zel mi veggo,
e invece d'immortal gloria sperata,
temo ch'ai tardi secoli non vada,
per la ruina della patria, il mio
nome odioso e inonorato. Almeno
dalla perfidia, che tra noi serpendo
insidia intorno e tutte l'alme infetta,
ch'io salvi l'onor mio forte cadendo
per mano ostile e per furor nemico,
non coll'orror de' tradimenti al fianco.

(atto I, scena III, vv. 350-364)

La severità, la coerenza, l'intransigenza, con le quali Timandro professa la propria fedeltà ai valori della libertà, dell'indipendenza, della democrazia ateniese, sono tali da consentirgli addirittura di anteporre il bene della patria

⁹⁰ Anche Biante, in rappresentanza dell'Areopago, al termine del secondo atto, durante il processo contro i figli dell'arconte, nomina significativamente l'ingratitude dei concittadini riferendosi genericamente agli ateniesi, mentre difende la causa dei due giovani: «Or vanne, / Atene ingrata, a incatenar le mani / che vinsero per te; del lor supplizio / tu scegli il luogo: o dentro alle tue mura / carche de' lor trofei, o al campo aperto / tra il terrore e i cadaveri dei vinti» (atto II, scena VI, vv.277-282).

alle responsabilità familiari⁹¹: in tal senso, quello dell'arconte bettinelliano, è bene precisarlo, ci è parso uno dei rari casi, all'interno della rassegna di tragedie "politiche" che stiamo esaminando, ma anche nell'ambito dell'intera drammaturgia del secondo Settecento italiano, di un eroe libertario la cui tensione ideale sia in contrasto con le ragioni affettive e con i legami naturali. Il modello alfieriano, infatti, dal *Filippo* alla *Maria Stuarda*, passando per le altre opere di argomento classico e moderno che precedono le tragedie della maturità (ovvero *Saul* e *Mirra*), presenta la variante opposta, vale a dire quella di un despota la cui brama di potere sia in conflitto con le responsabilità morali e civili, familiari e affettive. Qui, invece, è Timandro a ergersi baluardo delle leggi e dell'ordinamento democratico, finanche contro le rivendicazioni, giuste o pretestuose che siano, dei propri figli. Questa è la sua replica a Ipparco, ancora nel primo atto:

Io stesso contro te son della legge
mallevador. Ereditarie dunque
saran le dignità; dunque l'ardente
ferocia giovanil, dietro al tuo esempio,
fren non avrà, sicché le patrie forze
d'un nascente valor sieno in balia?
Quanti immaturi, il sai, quanti, ottenendo
i sommi onor, della virtù primiera
perderono la gloria; all'ozio in preda,
all'orgoglio caduti, insin ribelli
e traditor per vie di gloria fatti!
Vera gloria, o mio figlio, e premio vero,
è di grand'alma offrir non solo il sangue
ma se stesso alla patria. I figli miei
chiari saran se di virtude esempio,
se amator delle leggi e protettori,
vincon l'ambizion, vincon gli affetti.

(atto I, scena II, vv. 275-291)

Ciò non significa, comunque, che il tema dell'ingratitude venga ora depotenziato: al contrario, l'intera parte centrale del dramma, dal secondo al

⁹¹ Dichiara l'eroe: «Se alcuno infido / scopriam tra noi, né d'amicizia nodo / né di sangue alla morte lo sottragga» (atto I, scena VII, vv. 414-416).

quarto atto, è occupata dal dissidio, inizialmente latente, poi aperto, tra i giovani figli dell'arconte e Timandro stesso sull'atteggiamento da tenere nei confronti dell'assediate. Dopo la seconda apertura di sipario, infatti, ancora il sommo magistrato della città lamenta l'infedeltà e la mancanza di riconoscenza da parte dei concittadini nei suoi confronti. L'accusa, però, continua a essere piuttosto generica e l'impressione, ancora una volta, è che essa non chiami in causa, nel complesso, la componente aristocratica più di quella popolare degli ateniesi:

Se dalla fede e dal valor de' figli
Sento allegrarmi il cor, quanti di lutto
L'empion cittadin perfidi e ingrati!

(atto II, scena I, vv. 54-56)

L'arconte parla apertamente di una «congiura», le cui radici sembrano essere rintracciabili soprattutto nell'opera di persuasione e di seduzione⁹² che Demetrio ha condotto in città grazie al suo ambasciatore, che non a caso Timandro ha insistentemente chiesto (e ottenuto, al termine del primo atto) di allontanare:

Eppur, mio figlio, non compiuta è l'opra:
la patria hai salva da' nemici aperti,
ma più funesti ella ne chiude in seno.
Non dubbi avvisi di perfidie e trame
mi vengon d'ogni parte. Infra le spoglie
del regal nunzio per tua mano ucciso,
trovossi di congiura empio trattato
co' nostri cittadin.

(atto II, scena II, vv. 71-78).

⁹² Non a caso Timandro raccomanda al figlio Ipparco: «per te arrestati / sieno i sospetti cittadin perversi / che dal senato si discopran rei» (atto II, scena II, vv. 83-85), dove in «perversi» è più opportuno riconoscere il valore verbale di participio passivo, utile a indicare chi è appunto colpevole di aver ceduto alla persuasione del tiranno e di aver tradito, perciò, la propria originaria e naturale appartenenza al campo ateniese.

Poco più avanti, il sospetto dell'arconte giunge a comprendere chiunque si muova attorno a lui e non risparmia la sua stessa famiglia (in questo caso, in particolare, il dubbio riguarda Cleomene):

Oh ciel, di tutto

temo e sospetto. Voci oscure udii
di lettere..., di sposa... Ah me infelice,
ed infelice lui, che certa morte...

(atto II, scena II, vv. 116-119)

I valori dell'eroe libertario, ancor di più se minacciati dall'ingratitude o dall'invidia altrui, illuminano, per converso, quelli dell'antagonista tirannico. Il pericolo del dispotismo, come si è visto, è per Timandro sempre in agguato e consiste, precisamente, nei passi appena riportati, nel primato che s'intenda riconoscere al valore e all'ambizione dei singoli, in ambito politico, piuttosto che al bene della collettività. Unico vero strumento di tutela e di perseguimento della giustizia è invece l'impersonalità delle leggi, come si evince in particolare dai versi 275-289 (citati poco sopra) del primo atto, dove l'ideologia politica democratica mostra di avere fondamento in una visione antropologica che ha tratti di forte pessimismo. «Ozio» e «orgoglio», aggiunti all'«ereditarietà» delle cariche pubbliche, potrebbero spingere al male, corrompere chiunque, magari perché troppo giovane e inesperto, non abbia ancora inteso quanto la virtù si identifichi con uno sforzo costante e infaticabile di perfezionamento di sé. L'etica di Timandro, la sua lealtà estrema nei confronti della patria, dei valori di libertà e di equilibrio che essa incarna, non possono infatti essere alla portata di tutti e lo stesso arconte ne è cosciente. Consegnare, perciò, le sorti di un'intera comunità nelle mani di una sola persona, pur meritevole di fiducia, avrebbe effetti devastanti sulla psicologia di quest'ultimo, accrescendone le pretese e le aspirazioni in maniera spropositata. L'arbitrio del governante, a quel punto, incarnerebbe la legge.

La strada che Timandro (e, con lui, Bettinelli) indica, per tenersi al di qua della soglia che condurrebbe il potere sulla strada della perversione autoritaria e, quindi, della tirannide, non è tanto quella dell'intransigenza libertaria che l'arconte rivendica come propria, nel dramma, quanto, innanzitutto, il carattere impersonale che le leggi devono possedere affinché le tensioni e i contrasti politici si svolgano entro un quadro di regole comuni e di garanzie

nell'interesse di tutti, anche e soprattutto dei più deboli. La superiorità della legge, che già da Montesquieu, ne *Lo spirito delle leggi* del 1748, era stata posta a fondamento della politica in quanto espressione di rapporti necessari che derivano dalla natura delle cose (sempre in un'ottica di rispecchiamento e di corrispondenza tra ragione e natura)⁹³, è un principio ribadito, negli stessi anni in cui scrive Bettinelli (l'anno di pubblicazione del *Serse*, il 1764, è lo stesso del *Dizionario filosofico*), dall'analisi di Voltaire, come ha giustamente osservato il Minervini, ricordando che per il pensatore francese «il potere acquisisce un carattere impersonale identificato (o tradotto) nel governo delle leggi»⁹⁴. Il seguito dell'azione tragica del *Demetrio Poliorcete* di Bettinelli

⁹³ «Le leggi, intese nel loro significato più ampio, sono i rapporti necessari che derivano dalla natura delle cose, e in questo senso tutti gli esseri hanno le loro leggi: la Divinità ha le sue leggi, il mondo materiale ha le sue leggi, le Intelligenze superiori all'uomo hanno le loro leggi, le bestie hanno le loro leggi, l'uomo ha le sue leggi». Se però l'uomo, «in quanto essere fisico, – prosegue Montesquieu – è governato come gli altri corpi da leggi invariabili; in quanto essere intelligente, viola perpetuamente le leggi stabilite da Dio, e muta quelle che ha stabilito lui stesso. Deve guidarsi da solo; tuttavia è un essere limitato, soggetto all'ignoranza e all'errore come tutte le intelligenze finite; perde perfino le deboli cognizioni che possiede; in quanto creatura sensibile, cade in preda a mille passioni. [...] Un essere siffatto potrebbe dimenticare a ogni istante se stesso: i filosofi lo hanno ammonito con le leggi della morale. Nato per vivere in società, potrebbe dimenticare gli altri: i legislatori lo hanno riportato ai suoi doveri mediante le leggi politiche e civili» (MONTESQUIEU CH., *Lo spirito delle leggi*, prefazione di Giovanni Macchia, introduzione, cronologia, bibliografia e commento di Robert Derathé, traduzione di Beatrice Boffito Serra, in 2 voll., Milano, Rizzoli, 1989, vol. I, pp. 147 e 149).

⁹⁴ VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 195-196. Il breve passo è citato in MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 23 (in nota). Sotto la voce *Leggi*, nel *Dizionario filosofico* (originariamente pubblicato anonimo, a Ginevra, con il titolo di *Dizionario filosofico portatile*), si legge anche un esempio illuminante circa l'opposizione tra arbitrio e legalità: «Radunate da un capo all'altro della terra i semplici e pacifici agricoltori: saranno tutti facilmente d'accordo che dev'essere permesso vendere ai vicini l'eccedenza del grano e che la legge contraria è disumana e assurda; che le monete che rappresentano le derrate non devono essere falsificate più dei frutti della terra; che un padre di famiglia dev'essere il padrone in casa sua; che la religione deve raccogliere gli uomini per unirli e non per farne dei fanatici e dei persecutori; che quelli che lavorano non devono privarsi del frutto del loro lavoro per favorire la superstizione e l'ozio: in un'ora faranno trenta leggi di questa specie, tutte utili al genere umano.

Ma se Tamerlano arriva e soggioga l'India, allora non vedrete altro che leggi arbitrarie. L'una opprimerà una provincia per arricchire un pubblicano di Tamerlano; l'altra reputerà un delitto di lesa maestà l'aver parlato dell'amante del primo cameriere in una raià; una terza porterà via all'agricoltore la metà del raccolto, contestandogli il rimanente; infine, vi saranno leggi in virtù delle quali un messo tartaro verrà a rapire i vostri bambini nella culla, farà del più robusto un soldato e del più debole un eunuco, e lascerà padre e madre senza aiuto e senza consolazione.

intende offrire la prova della validità di tale principio. Sembra infatti che anche Timandro assommi, a un certo punto, in sé, un potere eccessivo, al punto da imporre la propria strategia e la propria opposizione a oltranza, nei confronti del tiranno, a una cittadinanza che invece preferirebbe la pace. È Ipparco a segnalarlo al padre:

Ah signor, temi il troppo
amor di libertà, ch'esso talora
giugne a tiranneggiar. Padre esser déi
non oppressor de' cittadini; indegni
son semplici sospetti.

(atto II, scena II, vv. 104-108)

Ora, che cos'è meglio: essere il cane di Tamerlano o il suo suddito? È chiaro che la condizione del suo cane è di gran lunga migliore» (VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, a cura di Rino Lo Re e Libero Sosio, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 210-211).

La concezione volteriana della storia, intesa come progresso generale della civiltà, influirà particolarmente sul trattato più famoso del Bettinelli, il *Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille* (pubblicato a Bassano nel 1775), secondo quanto sostiene Guido Santato nel suo *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Olschki, 1988. Secondo Minervini, «l'idea della continuità della storia» nel segno specifico e unificante del progresso e dello sviluppo della cultura in tutte le sue manifestazioni, la rivalutazione del Medioevo (in contrasto con le recenti ricerche di Muratori) non più come un secolo buio ma al contrario come culla e origine di tutta la successiva evoluzione tecnologica e culturale, il concetto di storia civile opposto a quella politico-militare, l'ispirazione neoguelfa, rappresentano le caratteristiche essenziali del *Risorgimento d'Italia*» (MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., pp. 41-42). «La storia come il teatro – prosegue lo studioso – hanno entrambi nella loro natura il fine pedagogico che permette a Bettinelli di passare dalla composizione delle tragedie a quella di un'opera storiografica senza modificare l'obiettivo prefissosi», quello cioè di sottolineare la pregnanza storica contemporanea di personaggi ed eventi delle epoche passate. «È se, dunque, la natura degli uomini non cambia, se il mondo vichianamente appare nel suo imm modificabile e ciclico ripetersi, nulla è più duraturo nel variare dei tempi e degli uomini di un progetto pedagogico mirato all'educazione dei giovani presenti e futuri. Ciò che [Bettinelli] non aveva potuto esprimere con libertà intorno alla composizione delle tragedie, nel trattato storiografico assume una chiarezza assoluta che consente di dare un senso di completezza alle stesse opere teatrali; nel *Prospetto generale d'Italia al Risorgimento* Bettinelli dichiara di avere messo mano a un'opera «di pratica istruzione e di virtù per coloro che son destinati a consigliare i principi, governar le città, maneggiare i pubblici affari e rendere le loro patrie ricche e felici», e dunque un'opera assolutamente conforme alla pedagogia gesuitica e non in ultimo all'attività di insegnante di Bettinelli» (*ibidem*, pp. 43-44). La citazione è tratta da BETTINELLI S., *Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille*, a cura di Salvatore Rossi, Ravenna, Longo, 1976, p. 90.

Allo stesso modo, pare disumana la pretesa dell'arconte di onorare la patria (e in particolare la legge che vieta qualsiasi trattativa con l'assediate) senza riguardo alla generosità del gesto di Ipparco e di Cleomene, che proprio per la salvezza del genitore e dei concittadini hanno cercato un accordo col tiranno e ora rischiano la pena di morte. Così infatti il primogenito di Timandro giustifica il proprio tentativo di compromesso, nel secondo atto della tragedia:

Sappi, signor, poiché tacerlo è vano,
or sappi, dunque, che a Demetrio offerto
per me fu ingresso nel Pireo, cui guardo
non per tradir ma per salvare Atene,
per non poter tra tanti mali estremi
veder dal vulgo abominato il padre,
pur cautamente patteggiava io seco⁹⁵
salve le vite e le fortune, salvo
per la patria e per noi ogni diritto.

(atto II, scena II, vv. 136-144)

Tuttavia, almeno fino al colpo di scena dell'ultimo atto, il governo di Demetrio è sentito, dagli attori del dramma bettinelliano, come qualcosa di sostanzialmente diverso e, ovviamente, più grave della pur nefasta o semplicemente inopportuna intransigenza di Timandro. Cosa distingue, allora, l'enorme potere di cui è depositario il tiranno da quello, altrettanto grande, di cui pare investito, a un certo punto, e precisamente fin dalla quinta scena del primo atto, l'arconte ateniese? Il discrimine è nel grado di discrezionalità, appunto assoluta, dell'arbitrio di Demetrio, rispetto al limite che le leggi impongono – leggi che Ipparco, grazie all'accordo con il nemico, vorrebbe salve – nei confronti delle iniziative di Timandro. Si leggano, ad esempio, la formula con la quale Timandro viene investito, nuovamente, della massima responsabilità politica dall'Areopago e la sua riflessione a proposito del fatto che la lealtà alle leggi patrie preceda ogni altra considerazione di ordine affettivo:

ALCEO

⁹⁵ S'intende: con Demetrio.

A te la patria è grata,
l'Areopago te conferma arconte,
tu la salvasti, in te sol fida Atene.
Parta il legato, ed a Demetrio porti
guerra immortal. De' traditor tua cura
sia le trame scoprir, punire i rei;
arbitro della vita e della morte,
a te le leggi, la giustizia e l'armi
consegna Atene con se stessa, e in questo
giorno tu sol l'Areopago sei.

TIMANDRO

[...]

Quantunque estremo
vegga il periglio, e forse a me fatale,
il dono della patria io nol ricuso.
Il supremo poter, poich'è congiunto
con angustie supreme e con la morte,
più volentier per sua salute accetto.
Io giurerò per lei. Il giuramento
sacro sarà così: che ogni alma infida,
se mai fosse tra noi, paghi col sangue
la rotta fede, e se un mio figlio istesso
fosse infedel, non io sarei più padre⁹⁶.

(atto I, scena V, vv. 365-374 e vv. 380-390)

La responsabilità civile si identifica pienamente con la tutela delle leggi, presidio di giustizia e di cittadinanza proprio in quanto le norme sono impersonali, come l'arconte spiega ai propri figli in chiusura del primo atto:

Rimirate i degni
di Solon successori, i padri vostri,
ch'ei della patria gioventù custodi
non meno stabili che delle leggi.

⁹⁶ Poco più avanti, nella scena successiva, trovandosi solo, mentre stende la mano sull'altare di Minerva, Timandro è ancora più esplicito: «Più non abbiam figli, fratelli, amici, / nulla pietà, nullo perdono altrui, / sui nostri cor la patria sola impera» (atto I, scena VI, vv. 404-406).

(atto I, scena VII, vv. 407-410)

Tanto impersonali da opporsi, nel dramma, alle ragioni affettive che pure Timandro sarebbe tentato di considerare, dopo l'autoaccusa di tradimento da parte dei propri figli. Il risultato può essere appunto l'infelicità⁹⁷ del genitore, ma non certamente il perdono, né la grazia per i due traditori della patria:

Oh giorni infausti! Oh mia vecchiezza! Oh padre
infelice ch'io son! Dunque i miei figli
deggio accusar? Dunque l'amor paterno,
per loro imprese sì contento or ora,
cambierassi in rigor? Dove son giunto?
A questo fin viss'io, dunque? Le leggi,
la patria libertà, l'onor degli avi,
a costo ancor del sangue mio, sostenni
perché del sangue mio sorger vedessi
cotanta infamia e universal ruina?

(atto II, scena IV, vv. 211-220)

Non sarà quindi un'assoluzione l'esito del processo ai danni di Ipparco e di Cleomene, se il giudice è l'arconte. Poco importa che l'Areopago, attraverso il portavoce Biante, come leggiamo qui di seguito, si dichiari dalla parte dei due giovani, in considerazione del valore da loro dimostrato in battaglia e, soprattutto, della paternità di Timandro, al quale viene rimessa la sentenza⁹⁸:

Il popolo, l'armata, i senatori,
ognuno è in lor favor. Io la lor causa
difenderò, meco è Terponte, Alceo,
Aristide, Lisimaco, Cimone,
il fior de' padri; e tu sei padre, e arconte.

⁹⁷ Sentimento che si esprime con parole addirittura disperate in un altro punto del testo, dove l'arconte mostra di considerare quella dei propri figli una «Orribil macchia, / cui lavar non potrà tutto il mio sangue. / Voi lo spargete, o giudici. Non resti / avanzo più, non più di noi memoria. / Siate giudici voi, ch'io sono indegno / d'esser cittadin, non pure arconte; / non aspetto, non bramo altro che morte» (atto II, scena VI, vv. 259-265).

⁹⁸ «Al tuo disastro, – dice Alceo – al tuo dolor compiangi / l'Areopago, né dannar sapendo / due figli tuoi liberator d'Atene, / cede il giudizio e la sentenza del padre» (atto II, scena VI, vv. 266-269).

(atto II, scena V, vv. 239-243)

La replica dell'arconte distingue significativamente i ruoli di padre e di magistrato cittadino in modo perentorio:

Arconte sì, ma padre, ahi, più non sono.

[...]

Ma dove sei, o mia virtù? Potrei
dunque macchiar di vile affetto, indegno
d'una vita incolpata, i giorni estremi?
Oh patria! Oh leggi! Finché un sol respiro
avrò di vita, a voi sarò fedele.

(atto II, scena V, v. 244 e vv. 252-256)

La sentenza, insomma, è già scritta:

Io padre? Ah vada nell'eterno oblio
questo nome d'obbrobrio. Io non ravviso
che i vili schiavi d'un tiranno, i rei,
i traditor della patria⁹⁹.

⁹⁹ Ciò non esclude, comunque, che dentro di sé l'arconte avverta tutta la lacerazione di una scelta dolorosa, quale quella che sta per prendere nel nome della legalità, ma pur sempre contro i suoi stessi figli: «Ognun m'aborre, ognun mi fugge, io spargo / orror per tutto. E chi m'ha fatto scudo, / chi m'ha davanti l'irritata plebe, / se non gl'istessi figli miei, protetto? / Ed io potrò, dopo tai prove ancora / di lor fede ed amor, esser crudele? / [...] ed io, sol io, / mentre il senato e la città gli assolve, / implacabil sarei giudice e padre?» (atto III, scena I, vv. 3-8 e 10-12). Non a caso, durante il processo istruito brevemente, nel corso del terzo atto, al cospetto del padre, i due giovani si appellano alla «pietà» del genitore, ovvero al rispetto dei legami naturali e affettivi, classico attributo dell'eroe libertario in tutte le tragedie del secondo Settecento italiano che esamineremo in questo lavoro, ma anche nella più tarda esperienza drammaturgica alfieriana. Così parla Ipparco: «Ah padre, siamo rei, ma se al tuo fianco / prodi pugnammo ognor, se te imitando / della patria e di te fummo già degni, / non ci negar di tua pietade un segno» (atto III, scena IV, vv. 239-242). Ancora, poco oltre: «Ah padre, indarno tu celar vorresti / sotto sembianze di rigor l'affetto. / Noi siam tuoi figli, non è spenta ancora / la paterna pietà; quel cor paterno / ti parla ancor» (atto III, scena IV, vv. 249-253). La pietà, d'altronde, è la risposta più ovvia al richiamo della «natura», come riconosce lo stesso Timandro: «A quai,

(atto II, scena VII, vv. 289-292)

Patria, libertà e giustizia coincidono, nella visione di Timandro¹⁰⁰. La condanna è motivata proprio dall'arbitrio che i due giovani hanno praticato non tanto per aver aderito all'opzione in favore di un compromesso con Demetrio, quanto per la segretezza delle loro manovre, quindi per la violazione delle procedure legali che in un ordinamento giusto e democratico regolano l'espressione della sovranità. In tal senso, il brano decisivo, per intendere i termini del conflitto tra Timandro e i propri figli, è il seguente:

CLEOMENE

Ricorda prima, pria ravvisa queste
destre ancor tinte del nemico sangue,
e allor, se puoi, ribelli allor ne chiama.
La patria e te vendica allor, ma sappi
che per noi soli tu con lei se' salvo.

TIMANDRO

Voi salvarmi?

IPPARCO

Sì, padre; a noi giurata
fu per Demetrio la comun salvezza.

TIMANDRO

Perfidi! E chi della salute nostra
arbitri vi rendette?

(atto II, scena VII, vv. 298-306)

Vi si legge la preoccupazione di un pensatore politico e di un uomo delle istituzioni nei confronti di un'anomalia che, se consentita, aprirebbe la strada a

natura, ohimè, m'esponi assalti! / A mio dispetto, e con rossor mi sento / tutto commosso il cor...» (atto III, scena IV, vv. 257-259).

¹⁰⁰ «Ah, – esclama l'arconte, rivolgendosi ai due figli – perché odiarvi senz'amor non posso? / Ma non sarà questo mio cor sedotto: / tropp'alto parla a lui la patria fede, / la libertade, la giurata legge, / che in me sol fida e la giustizia implora» (atto II, scena VII, vv. 419-423). E si legga, ancora, quel che l'arconte dichiara poco più avanti, all'inizio del terzo atto, durante un soliloquio decisivo: «A che più penso, a che pensar più posso / se non a te, patria, mio solo nume? / Tu la salute tua, tu la tua gloria, / la libertà, le leggi a me fidasti; / no, non ti tradirò, non sarò mai / il vile schiavo de' tiranni» (atto III, scena I, vv. 54-59).

ogni abuso, a ogni arbitrio tirannico, a ogni primato fondato sul valore militare o sul populismo¹⁰¹. Il governo delle leggi e la certezza del diritto sono, dunque, i soli fattori che contraddistinguono un ordinamento politico giusto. In questa posizione si trova davvero un'istanza "popolare", pare dire Timandro, il quale stigmatizza invece il «furore» (v. 428) irrazionale del volgo (che chiede il rilascio di Ipparco e di Cleomene):

TIMANDRO

io, padri, io sì mallevador di vostra
autoritade e delle patrie leggi
mi mostrerò: non temo il vulgo insano,
non la falsa pietà; minacce e preghi
per la salute pubblica non curo.
Chi temerà se al sangue mio perdòno?
Oh quanti, Atene, a danno tuo ribelli
sorger vedrei di questo esempio, e quale,
se impuniti lasciassi i figli miei,
qual traditor potrò punir? Rimessa
appena in libertà, disciolta appena
dal tirannico giogo, in mezzo a tanti
perigli e insidie ed a sì fier nemici,
oh Atene! Oh patria! Ahimè di noi che fia?

(atto II, scena VIII, vv. 433-446)

All'interno del quadro ideologico appena descritto, che fa da sfondo alle vicende della seconda tragedia bettinelliana, la figura di Demetrio si inserisce in maniera problematica, aumentando la complessità del problema politico

¹⁰¹ «In corrotta Republica io vivrei? / – prorompe Timandro, rivolto al rappresentante dell'Areopago, che insiste per l'assoluzione dei figli dell'arconte – La giustizia incorrotta in questo luogo / ha sede e regno, queste mura istesse, / e questi seggi, e il tribunal notturno, / e l'urne sacre, e l'apparato augusto / della religione de' suffragi, / tutto mi parla al cor, questo cor sento / arder di patria fé, gelar d'orrore» (atto III, scena III, vv. 118-125). In nome della legalità è possibile, allora, definire addirittura «false lusinghe, / affetti vili» (atto III, scena IV, vv. 259-260) le prerogative di natura, ovvero la pietà per i figli, al confronto con la lunga lista di valori e di simboli che sintetizzano il credo dell'arconte: «È tardi, o figli: io fui da voi costretto / ad obliar per la comun salute / me stesso e voi; sarei di voi più reo, / il più esecrato cittadin sarei, / del mondo obbrobrio, della Grecia orrore, / se per falsa pietà tradir potessi / senato, libertà, popolo e leggi, / uomini e Dei... basta... non più... vi piango, / ma v'abbandono, vi condanno, e v'amo» (atto III, scena IV, vv. 262-270).

affrontato. Il sovrano macedone, in quanto tiranno, almeno secondo il punto di vista dei nemici ateniesi, dovrebbe essere l'incarnazione massima dell'arbitrio, della violenza e del capriccio. Invece, fin dall'inizio, il giudizio su questo personaggio è assai controverso. Il dispotismo, infatti, nel suo caso può accompagnarsi curiosamente con la virtù. Tale ipotesi si affaccia per la prima volta nel dialogo che dà l'avvio all'azione drammatica, quello fra Ipparco e Cleomene nella prima scena dell'atto d'apertura:

CLEOMENE

Ma qual mercede,
qual premio spero da Demetrio infido,
da quel Demetrio, che perduta Atene
per cagion di Timandro, e tante volte
vinto per noi, per noi sconfitto e offeso,
alfin torni a regnar? Ah che mi sembra
veder quel crudo, che pietà non sente,
la sua vendetta satollar, già veggo
Atene in fiamme...

IPPARCO

No, Demetrio intende
la gloria sua, né di virtude è privo.
Non con la forza egli otterrà l'intento –
ch'io stesso allora, come fatto ho sempre,
come farò sin ch'abbia spirito e vita,
correndo all'armi gli farei contrasto –,
ma con la fede e con i sacri patti
onde noi siamo, colla patria e il padre,
d'ogni insidia sicuri e d'ogni oltraggio.

(atto I, scena I, vv. 96-112)

La successiva replica di Cleomene («Deh, qual mai spero, / da un irritato e perfido tiranno, / virtude o fedeltà?», atto I, scena I, vv. 114-116) conferma ulteriormente, qualora non bastasse il passo riportato poco prima, che i due fratelli intendono diversamente le qualità del diadoco di Alessandro: secondo Cleomene, Demetrio rispecchia la classica immagine del despota, sordo alla «pietà» e agli affetti naturali; per Ipparco, invece, la fierezza del personaggio non esclude che egli possa vantare una certa virtù, confermata dalla disponibilità a rispettare la parola data, a riconoscere addirittura sacertà ai patti

sottoscritti con la parte avversa. Una caratteristica non da poco, se per sua natura la tirannide rappresenta la negazione della certezza del diritto, nella mentalità settecentesca.

Non diversa da quella di Cleomene, ma ulteriormente arricchita e approfondita è la descrizione di Demetrio fornita da Timandro: per l'arconte si tratta infatti di un despota non soltanto feroce, ma capace, attraverso i suoi ministri, anche di usare scaltrezza e frode. Così il sovrano macedone viene dipinto, nel discorso di Timandro dinanzi all'Areopago, durante il primo atto:

A voi palese è della patria assai
lo stato e il rischio, ma non men v'è chiara
la superbia, il furor, l'arte, la frode
d'un nimico tiranno ed irritato.
Già troppo a lungo la presenza infida
d'un suo ministro tra le nostre mura
sofferto abbiamo: egli d'insidie e trame
quest'aer sacro alla virtù corrompe
impunemente; ambasciator di nome,
ma traditore e seduttor d'effetto.

(atto I, scena III, vv. 338-347)

Sul fatto che Demetrio sappia usare le arti della finzione e della simulazione è d'accordo anche Ipparco, il quale ammette di aver cercato un compromesso col nemico proprio per prevenire l'eventualità di un tradimento da parte di qualche concittadino:

Sapea che molte
il re con molti ordiva insidie occulte.
Temei d'un traditor, temei l'estremo
eccidio della patria, il tuo temei;
vulli ch'ei fosse possessor tranquillo
di quella preda che, rapita a forza,
non avria scampo dal furor nimico.

(atto II, scena II, vv. 145-151)

Va detto, in ogni caso, che il tiranno entra in scena materialmente soltanto al termine del terzo atto, dopo che il conflitto interno agli ateniesi, ovvero il

contrasto tra l'arconte e i suoi figli, sottolineato dalla partecipazione del popolo e dell'Areopago, ha raggiunto il culmine con la condanna dei due giovani da parte di Timandro. L'esecuzione della sentenza non può però aver luogo: mentre l'arconte sta per sferrare il colpo fatale sul corpo del primogenito, interviene Demetrio con i suoi uomini, ormai in possesso della città.

L'ingresso del protagonista non tradisce le aspettative che il pubblico ha, nel frattempo, nutrito su di lui in base alle parole di Timandro: l'atteggiamento è quello di un perfetto despota, sanguinario e bramoso di potere assoluto. Ecco l'inizio della scena:

DEMETRIO

T'arresta!

Si disarmi costui. Chi sei? Qual sangue
è quel che vuoi versar?

TIMANDRO

Il sangue mio.

DEMETRIO

Io son d'Atene il re, se tu no'l sai.
Tu sei suddito mio, sudditi sono
gli Ateniesi di Demetrio, e tutto
il lor sangue da me versar si deve.

TIMANDRO

Comincia dunque dal mio sangue, e il versa.
Mi riconosci? Io son Timandro, io sono,
che liberai dal tuo dominio Atene,
e che ti chiusi le sue porte in faccia.

(atto III, scena VII, vv. 303-313)

Eppure il primo atto del presunto tiranno è un gesto di clemenza, seguito peraltro immediatamente dall'espressione del particolare punto di vista di Demetrio, che invece di affermare con arroganza la propria supremazia si dichiara parte lesa, non soltanto sotto il profilo politico, ma anche, curiosamente, in termini affettivi:

Ah, che ascolto!?!... Sien dunque ambo disciolti¹⁰²,
abbiano vita e libertà; mi piace

¹⁰² Si riferisce, ovviamente, a Ipparco e a Cleomene.

da un cotal atto incominciare il regno.
Se dava loro ingiusta morte un padre,
abbian la vita da un tiranno in dono.
Or tu mi riconosci? Io son Demetrio;
a questi segni di real clemenza
pur mi dovresti ravvisar; sì, sono
l'antico tuo signor, io son colui
dal qual tra mille ai primi posti eletto,
anzi elevato all'amicizia mia,
grazia ottenesti e mi sedesti a lato
su quel solio medesmo, onde tentasti
in ricompensa di balzarmi; io sono,
che non sdegnava pur di stringer teco,
teco, privato ateniese, i nodi
di parentela, se le mie promesse
con tal perfidia non avessi infrante.
Ed io che, in pena dell'avermi fatto
Atene ribellar, ti dono i figli¹⁰³.

(atto III, scena VII, vv. 323-342)

A proposito dei figli di Timandro, dice tra l'altro Demetrio, essi «non furo traditor, ma invece / fûr troppo fidi a un genitor crudele» (atto III, scena VII, vv. 345-346). Aggiunge, più avanti, il tiranno, ancora a proposito della sorte di Ipparco e di Cleomene (e a conferma del fatto che nella tirannide non contano leggi, ma solo servilismo e adulazione), che «se per me poi nutrano amore e fede, / altri premii n'avran, che giusto io sono; / secondo i mertì io son severo, o pio» (atto III, scena VII, vv. 358-360).

Tuttavia, al di là della clemenza che pure Demetrio rivendica e delle rimostranze che egli avanza, per ragioni personali, nei confronti di Timandro – componenti, queste, che non discordano affatto con la dimensione di arbitrio, assolutamente all'opposto della legalità, di cui si sostanzia la tirannide – si affaccia qualcosa di nuovo nella classica immagine del despota che questo

¹⁰³ Nel quinto atto, per la verità, l'accusa di ingratitudine tocca l'intera cittadinanza ateniese, non più il solo Timandro: «Ma Atene infida, a me ribelle, Atene / che chiude a me, scacciando e figli e sposa, / le porte in faccia: questo fu l'oltraggio / per cui non ebbi assai costanza in petto. / Eppur di tanto ancor paga non fosti; / ti desti in mano al mio maggior nemico, / al fiero, all'implacabile Timandro: / per lui mi festi e danni e offese ed onte, / mi tradisti per lui» (atto V, scena VI, vv. 349-357).

intervento del protagonista ha evocato. In particolare, trova conferma il dato che Ipparco aveva annunciato al padre nel tentativo di giustificare il proprio accordo con l'assediate. Ora che ne discute lo stesso Demetrio, non v'è più motivo di dubitarne. Parliamo del rispetto dei patti e, in particolare, della lealtà nei confronti degli avversari, che il tiranno, qui, parrebbe osservare. Egli infatti dice, a proposito dei figli dell'arconte:

la salute d'Atene era lor cura;
queste da lor, mentre m'offrian l'ingresso,
queste condizion m'erano imposte.

(atto III, scena VII, vv. 348-350)

Il seguito della vicenda vedrà la realizzazione, con tempi e modi diversi, di un accordo, tra il re e la città di Atene, in termini molto simili a quelli previsti dall'intesa presa in segreto, nell'antefatto, tra i figli dell'arconte ateniese e il sovrano macedone. L'intera azione drammatica, allora, sarà servita a procurare la salvezza e la libertà ad Atene senza alcun sacrificio del suo onore e ad accompagnare definitivamente il nostro Demetrio sul sentiero della virtù. Non a caso, nel quinto atto, il riferimento costante del tiranno, come degli altri personaggi in scena (tra i quali Biante e Alceo, membri dell'Areopago, e Xantippo, capitano della guardia reale, oltre, ovviamente, a Timandro e ai suoi due figli), è proprio il concetto di virtù, termine che compare numerose volte nei circa quattrocenti versi della partizione conclusiva dell'opera.

Il problema politico, nella parte finale della tragedia, si è rinnovato: non si tratta più dei conflitti interni a un regime democratico in una situazione di pericolo, che potrebbe spingere a tradimenti e a degenerazioni dispotiche, ma proprio degli strumenti e delle qualità che un principe, come Demetrio, ha a disposizione o deve procurarsi e maneggiare per guadagnare il favore e l'obbedienza dei sudditi, specialmente in un territorio appena conquistato con le armi – quasi si trattasse di una delle fattispecie che danno il titolo ai capitoli del *Principe* machiavelliano. Il protagonista della tragedia bettinelliana deve fare i conti, in particolare, con le seguenti variabili, che egli stesso riassume nelle battute iniziali del quinto atto:

Nulla, Xantippo,
puote ammansar questa città ribelle?

Più sempre m'odia, sempre più nemica,
né timor né terror de' mali estremi,
né di sé né de' suoi pietà non sente?
Tentiam l'alme feroci anco una volta,
e, se all'ultimo invito di clemenza
ceder non sa, sappia temermi. In questo
vicin teatro a me s'innalzi il trono,
e tutta delle mie squadre all'intorno
cingi l'arena in ogni parte e il palco.

(atto V, scena I, vv. 1-11)

Se, da una parte, non stupisce che un tiranno nomini la «clemenza», riflesso dell'arbitrio e all'opposto del diritto, come si è detto, è invece significativo che qui Demetrio parli di «pietà», classico attributo dell'eroe libertario nella tragedia settecentesca e, in questo caso, sinonimo di responsabilità civile, perché riferita alla cura nei confronti dei concittadini e dei compatrioti. Poco più avanti emergono addirittura, in termini più chiari, le tensioni che definiscono un vero e proprio dissidio interiore per il sovrano macedone:

Tra qual gente son io, qual terra è questa
che amar non debbo ed odiar non posso?
Come nel mezzo all'ira mia mi sento
frenar dalla virtù, che i miei nemici
a mio dispetto fa tenermi in pregio?
O prepotente libertà, o amore,
stupendo amore della patria! E quando
avrò vassalli io mai tanto fedeli
quanto hai tu cittadini?

(atto V, scena II, vv. 19-27)

In Machiavelli, certamente, va ricercata la suggestione che agisce in questo brano, legando insieme l'amor di patria (dal quale il tiranno, anche qui in forma inedita per la drammaturgia dell'epoca, non è escluso) e la strenua difesa della libertà da parte dei cittadini (basti ricordare, in tal senso, la polemica del segretario fiorentino contro gli eserciti mercenari, di cui offrono testimonianza sia *Il principe* che i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, fino all'*Arte*

della guerra). A Demetrio, poi, non va giù che «una famiglia sola, / vinta, non cede anzi in virtù mi vince» (atto V, scena II, vv. 33-34)¹⁰⁴.

A ben vedere, comunque, l'intera riflessione attorno alla virtù, da parte del presunto tiranno bettinelliano, chiama in causa la natura del potere e si gioca sul terreno della supremazia politica e militare in genere:

sempre furor, sempre ruine e stragi
e sangue sparso, è ver: non è poi questo
che l'uom fa grande e lo pareggia ai Dei?
Ma... Quanto ancor spesso clemenza è vana,
anzi funesta! Ed io lo so per prova:
so che han le pene a pareggiare i falli,
so che impotenza la bontà si stima,
so che sovente un unpunito oltraggio
costato è a più d'un re corona e vita¹⁰⁵.

(atto V, scena II, vv. 44-52)

Nell'intimo di Demetrio si fronteggiano, insomma, due opposte tensioni politiche e morali, che rispondono ad altrettanto diverse concezioni dell'umanità. Quella di ascendenza machiavelliana, espressa con spirito pessimistico nel brano appena riportato, non impedisce al tiranno di ammirare lo straordinario attaccamento degli ateniesi alla libertà della loro patria, ma gli detta anche la necessità di mostrare durezza e di praticare la repressione nei confronti di chi intenda sottrarsi al suo potere¹⁰⁶. Tale posizione non può essere certo scalfita da un opposto paradigma, se presentato in termini esclusivamente teorici. Tanto è vero che non sortisce alcun effetto l'intervento di Alceo e il suo tentativo, assolutamente razionalistico, di motivare la clemenza e la moderazione, in campo politico, su base opportunistica e utilitaristica:

¹⁰⁴ Oppure, in altri termini: «Ah, se li vinsi e suggesttai con l'armi, / perché in virtù, perché non vinco ancora / in grandezza di cor?» (atto V, scena II, vv. 39-41).

¹⁰⁵ Tanto più se, al cospetto della tradizione di libertà e di indipendenza degli ateniesi, sbandierata da Alceo e dagli altri membri dell'Areopago, Demetrio avverte anche la cogenza dell'esempio paterno e di quello dell'intera dinastia macedone, cresciuta su altre basi di supremazia politica: «Non ho fors'io degli avi miei, del padre, / delle mie geste a sostener la fama, / la memoria, l'onor? O d'Alessandro, / o d'Antigono padre ombra onorata, / io non ti curerò per fare omaggio / all'ombre ateniesi?» (atto V, scena III, vv. 175-180).

¹⁰⁶ «Far grazia ai traditor fora viltade», dice il protagonista al verso 207, discutendo con Biante (atto V, scena III).

Ah re, non vedi che, il rigore oprando,
invece di piegar alle tue voglie
l'indocil plebe, ogni disegno, ogni opra
struggi, e più sempre stimolando l'ire
inasprisci la piaga e l'odio attizzi?

(atto V, scena III, vv. 73-77)

L'unico risultato che un simile discorso può ottenere è quello d'indurre il tiranno a considerare, ancora una volta, proprio l'opportunità di usare la forza¹⁰⁷. La virtù è invece una qualità eminentemente pratica, in questa tragedia¹⁰⁸. Ciò che commuove Demetrio è quindi la prova di coraggio e di abnegazione offerta da Timandro e soprattutto dai figli di lui, intenti a gareggiare per salvare la vita ai consanguinei, prima offrendosi singolarmente in sacrificio al nemico, poi, addirittura, reclamando la morte per l'intera famiglia, pur di non piegarsi e di non fornire un esempio di viltà ai concittadini.

¹⁰⁷ Osserva infatti Demetrio: «dovrò d'una città presa d'assalto, / io vincitore ed arbitro e sovrano, / implorar, supplicar, chieder mercede?» (atto V, scena III, vv. 83-85). Ancora, poco oltre: «Non sono io vincitor? La patria vostra / non tengo in pugno, non le ho il piè sul collo? / Che far potete, che tentar? (atto V, scena III, vv. 105-107).

¹⁰⁸ Modelli impareggiabili di virtù e di pietà, ovvero campioni di coscienza civile e politica, ma anche di solidarietà umana e di responsabilità affettiva, più ancora di Timandro e della sua intransigenza libertaria, miope e ostinata, sono proprio Ipparco e Cleomene, come si è detto introducendo la vicenda del *Demetrio Poliorcete* nel primo capitolo del presente lavoro (cfr. *infra*, pp. 32-33) e come si vedrà più avanti, in questo paragrafo, in relazione a quanto accade nel quinto atto della tragedia. Nonostante la leggerezza compiuta nell'antefatto (l'accordo con Demetrio) e la diffidenza nei confronti dell'Areopago, essi provano a tradurre in termini attuali e personali la fissità degli imperativi categorici che scaturiscono dai simboli di cui è disseminata la scena di Atene: mura, templi e statue di Minerva, così eloquenti per i personaggi che si muovono sul palcoscenico, eppure esposti ai pericoli dell'anacronismo o dell'insignificanza per il pubblico di spettatori in teatro. In tal senso, la generazione dei figli di Timandro è la stessa di coloro i quali rischiano di non cogliere la vitalità di certi valori, quali la libertà politica, la partecipazione democratica e la certezza del diritto, se non vi aderiscono drammaticamente. Quanto ai simboli, ecco ciò che vede il più maturo personaggio di Alceo, membro dell'Areopago e ambasciatore di Atene, parlando con il tiranno: «Sai pur che i sassi, che perfin le pietre / delle mura d'Atene avanzi sono, / sono reliquie di sepolcri e templi?» (atto V, scena III, vv. 154-156). A Minerva e al suo tempio, in particolare, vengono consacrate tutte le solenni decisioni che costellano la vicenda del *Demetrio Poliorcete*, dalla condanna dei propri figli da parte dell'arconte fino alla restituzione della libertà agli ateniesi per mano dell'invasore.

Si osservi come il contrasto con l'arconte e con i due giovani eroi ateniesi sia risolutore per la già lacerata psicologia del tiranno, che introduce il dialogo decisivo con una formula di dubbio e di perplessità:

DEMETRIO

Ahi! Che farò? Eterni Dei, consiglio...
Giurate tutti vassallaggio e fede
al vostro re, fate ch'Atene il giuri.

TIMANDRO

Ah dispietato, che virtù non sai.
Moriamo, o figli, liberi moriamo,
che un tal morir tutta la vita onora.

IPPARCO

Eccoti il sangue.

CLEOMENE

Ecco la vita, o padre,
ma tu ti salva.

IPPARCO

E salva teco Atene.

TIMANDRO

Barbaro, mira, e da' miei figli impara
la fede e la virtù che non conosci.
Due fanciulli d'Atene han più costanza
che il re dell'Asia e il vincitor d'Egitto.

(atto V, scena V, vv. 264-275)

Il colpo di scena si concretizza, poco dopo, mediante un lungo discorso (di circa ottanta versi) di Demetrio agli ateniesi, alla presenza, ovviamente, di Timandro e dei suoi figli, oltre che dell'intero Areopago. La salvezza dell'arconte e della sua famiglia, la restituzione della libertà alla città e l'annuncio dell'imminente partenza del sovrano macedone sono precedute, significativamente, dalla rivendicazione della «pietà», da parte di Demetrio, e dalla pretesa, già affermata nel corso del terzo atto, di gareggiare con gli stessi eroi libertari sul terreno dell'impegno antitirannico. Per la seconda volta, il figlio di Antigono ricorda di aver difeso e salvato la capitale dell'Attica da despoti e usurpatori:

Io son colui che, da pietà compunto

verso la Grecia dai tiranni oppressa,
per liberarla armai navigli e genti;
la greca libertà levò la fronte
al mirar le mie insegne, e fur veduti
impallidir sul mal sicuro trono
Poliperconte, Tolomeo, Cassandro
con quanti odiava usurpator tiranni.

(atto V, scena VI, vv. 309-316)

Infine, è ancora nel segno della «virtù» che si compie la tanto attesa conversione di Demetrio, da tiranno e nemico a liberatore, agli occhi dell'arconte e di tutti gli ateniesi¹⁰⁹:

Qual dunque fia, città ribelle, ingrata, *S'alza.*
qual fia vendetta, o cittadino audace,
che i tuoi delitti e la mia gloria agguagli? *Trae la spada.*
Con questa spada, che punì già mille
nemici e ingrati, a vendicarmi io vengo.
Secoli e genti, in me volgete il guardo:
serbate eterna a quante età verranno
l'alta memoria della mia vendetta,
che la maggior sarà di mie vittorie:
Timandro, Atene, figli, io vi perdono, *Scende dal Trono verso loro.*
vita vi rendo e libertà, la rendo
alla virtù che nel mio cor trionfa.
Questa mia spada, di Minerva al tempio,
d'eterna pace in monumento appendo.
Vivete, amici, e viva sempre in voi
la mia memoria con l'amor d'Atene.

(atto V, scena VI, vv. 368-383)

¹⁰⁹ Non si dimentichi che Timandro aveva detto, poco dopo l'ingresso in scena del tiranno, nel terzo atto: «così potessi con le mie catene, / col sangue mio far l'ira tua satolla, / e portar meco nel morir la speme / di lasciar dopo me libera Atene. / Ah, se rispetto a lei tu avessi e il giogo / non le imponessi, allora sì che giusto / e magnanimo re dir ti vorrei. / Ma non lo spero, assai so de' tiranni / qual sia la gloria, la virtù, la fede» (atto III, scena VII, vv. 373-381).

È proprio Timandro il primo a estrarre una lezione dall'intera vicenda, replicando a Demetrio che Atene «da te la libertade accetta, / ma per amarti più, per più servirti / quanto meno a servir tu la costringi» (atto V, scena VI, vv. 394-396). Quest'affermazione è importantissima, come spia del pensiero politico di Saverio Bettinelli. Pur essendo doni gratuiti del principe, che non a caso mostra di volersi fare da parte¹¹⁰, la libertà e l'indipendenza di Atene, così come la restaurazione dell'ordinamento civile e politico della polis, sono il frutto di un contrattualismo dimidiato: non viene messa in discussione la legittimità del potere di Demetrio, né quella della sua sovranità sull'Attica, e ancor meno si sostengono tesi democratiche (in senso costituzionale), ma si ribadisce innanzitutto l'opportunità di fondare un regime di legalità e di certezza del diritto in termini razionalistici. L'illuminismo riformatore del Bettinelli ha, in tal senso, lo scopo ultimo di temperare lo scettro ai regnanti, di essere strumento di governo e di buona amministrazione.

Tuttavia, per la compiuta realizzazione dell'ideale politico bettinelliano la sola impersonalità delle leggi non basta: occorre soprattutto che il principe, come Demetrio al culmine della propria parabola esistenziale, eserciti quella virtù che campeggia, fra le qualità dell'eroe tragico, nell'ultimo atto del dramma che abbiamo esaminato. Si tratta di un elemento che umanizza (in senso cristiano, tra l'altro, pur nei limiti imposti dalla verosimiglianza) la dimensione del potere e che molto probabilmente Bettinelli recepisce e intende nei termini in cui l'ha descritto il secolare dibattito svoltosi nel Ducato di Parma (sotto l'influenza costante dei pensatori d'Oltralpe, come fa notare il Minervini¹¹¹) attorno alla "ragion di stato" e attraverso le riflessioni e gli interventi, tra gli altri, di Vincenzo Sgualdi e di Alessandro Anguissola¹¹².

¹¹⁰ Perché la vita politica ateniese si espliciti nell'antica forma repubblicana, secondo le leggi consuete, dice Demetrio: «alla sua forma antica / l'Areopago e ogni ordine ritorni, / torni Atene alla pace, alla sua gloria, / ch'io, spiegando le vele, ad ogni lido / vado a portar di sue virtù la fama» (atto V, scena VI, vv. 408-412).

¹¹¹ Cfr. MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., pp. 23-25.

¹¹² «Vincenzo Sgualdi (1580-1652), ne *L'Uticense aristocratico* (Bologna 1645) sostiene la necessità di identificare la ragion di stato nella stessa figura del *politico* e del *governo*, che impersonano e umanizzano il concetto di *potere* e di *stato*. La proposta politica contenuta nel trattato dello Sgualdi, che elegge a modello l'intransigenza sdegnosa ma ferma del celebre Catone, richiamato nella sua integrità morale e politica dallo stesso Bettinelli, [...] si incentra sulla forma di governo aristocratica, ristorata dalla luce del senato i cui membri agiscono nel supremo interesse e nel più osservante rispetto della legge e della libertà», scrive Francesco Saverio Minervini (*ivi*, pp. 23-24). Del resto, come si è visto nel corso dell'analisi del testo del

Un'istanza umanizzante, dunque, che si esplica entro i limiti prescritti da leggi di carattere impersonale.

Il conflitto tra il governo del diritto e quello dell'usurpazione non esaurisce, come si vede, l'orizzonte del pensiero politico bettinelliano: senza l'esercizio della virtù non si potrebbero vincere le insidie che si nascondono pure «in un'ostinata adesione ai principi della legge»¹¹³, incarnata nella seconda tragedia del gesuita mantovano dall'intransigenza libertaria di Timandro. «Ciò che [Saverio Bettinelli] sembra proporre – suggerisce Minervini – è pertanto una forma di guicciardiniana *discrezione*, un *bon giudicio* modernamente definibile come una certa elasticità nella gestione del potere, non lontana dalla *prudenza* di ascendenza boteriana. Il nodo della questione pertanto si sposta, definita la natura dello Stato, sulle doti che devono accompagnare i potenti»¹¹⁴. Su questo terreno, non si può fare a meno di ricordare che proprio in Botero il mondo della politica appariva indissolubilmente legato ai principi dell'etica cristiana controriformistica e che la prudenza si configurava non soltanto, in apertura della *Ragion di Stato*, come la capacità di apprestare gli strumenti idonei (sempre rispondenti a criteri di onestà e di utilità) a raggiungere uno scopo preciso, ma anche come la disposizione al riconoscimento, in politica, delle prerogative e delle ragioni della Chiesa¹¹⁵. La clemenza dimostrata da

Demetrio Poliorcete, l'Areopago è, almeno nella visione legalistica di Timandro, la massima autorità dello stato ateniese, poiché appunto i senatori costituiscono un modello esemplare di virtù, in senso etico e politico. Tuttavia il primato assoluto spetta al principe, in linea con una concezione che riecheggia fortemente il pensiero del giurista Alessandro Anguissola, vissuto tra Sei e Settecento, ospite per diverso tempo alla corte dei Farnese. «Anguissola opera un'interessante fusione tra l'ideale repubblicano e quello aristocratico riuniti e gestiti dalla figura suprema di un Principe; l'apporto più innovativo, in questa tensione all'accordo tra diversi indirizzi politici, è l'individuazione nel popolo dell'origine di ogni potere, che ha come unico fine quello di garantire la libertà; questa rappresenta l'obiettivo che il Principe, destinatario e detentore del potere, si propone di attuare nel pieno rispetto della volontà popolare» (*ivi*, p. 23, nota).

¹¹³ *Ibidem*, p. 25. Il problema delle tendenze autoritarie e dei pericoli di disgregazione sociale che si annidano anche all'interno di un regime repubblicano è al centro de *I Baccanali* di Giovanni Pindemonte, al quale è dedicato un paragrafo nel terzo capitolo del presente lavoro.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 25.

¹¹⁵ Cfr. BOTERO G., *La Ragion di Stato* cit., p. 53. «Nel secolo dei Lumi – avverte ancora il Minervini – il concetto di potere risulta saldamente legato alle formule esplicative di “dispotismo illuminato” e di “governo paternalistico”, in cui emerge la figura del monarca, del principe come “buon padre” dei suoi sudditi. L'autorità del principe, pur basata sulla natura immutabile, ereditaria ed assolutistica del potere, tuttavia incarna un'autorità di convenienza ispirata alle regole della *ragionevolezza* e del *buon senso*, come affermava Botero “secondo il

Demetrio e il coraggio del suo perdono sono, in questo senso, più di ogni altro atto compiuto dall'eroe tragico, chiari segnali della virtù morale che Bettinelli indica come modello al proprio pubblico (di cui fa ovviamente parte la futura classe dirigente del Ducato). In questi elementi, senza dubbio, risiede l'intento pedagogico dell'opera, almeno sotto il rispetto politico¹¹⁶. Proprio Botero, del resto, suggeriva al principe cristiano di abbandonare la violenza, talvolta, in nome della saldezza dello stato.

lume della ragione e 'l dettame della coscienza". Così anche Bettinelli rappresenta in Demetrio un "irritato perfido tiranno" (*Dem.* I, I, 115) che, però, ai suoi sudditi si presenta egli stesso come soggetto a una superiore autorità: il bene supremo della patria, la saldezza dello Stato, l'autorità della tanto radicata legge ateniese» (MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., pp. 25-26). Proprio in nome di questi valori, che egli ritrova nei due figli dell'arconte, Ipparco e Cleomene, Demetrio si dimostra clemente.

¹¹⁶ «L'avvento di Filippo di Borbone a Parma e il nuovo respiro europeista che ne contraddistingueva la politica, spingevano Bettinelli a proporsi come guida intellettuale dei governanti e a farsi interprete di un rinnovamento nella gestione del potere che fosse "illuminato" – si badi – dalla luce della fede, della religione cristiana, nel tentativo di attuare concretamente indicazioni di storici e trattatisti del secolo precedente [...]. Il superamento del crudo utilitarismo politico di ascendenza machiavelliana e l'esortazione a virtù cristiane quali la clemenza e il perdono, la fermezza, la giustizia e la prudenza, non devono essere considerati come retaggio controriformistico di un intransigente e severo gesuita: essi, al contrario, risultano piena espressione di un superiore e onnicomprensivo progetto di educazione politica attraverso lo strumento teatrale» (MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., pp. 30-31).

II. 2. *Galeazzo Sforza tra perversione dispotica e collaborazionismo cortigiano ne La congiura di Milano di Alessandro Verri (1779)*

In termini di crudeltà e di efferatezza, ma soprattutto di vera e propria perversione dei dati e delle tensioni naturali, il duca protagonista de *La congiura di Milano* di Alessandro Verri non ha rivali. Non a caso, come abbiamo anticipato nel corso del primo capitolo di questa nostra indagine sul tiranno nella tragedia del secondo Settecento italiano, sensi di rimorso, di pentimento, o anche semplicemente moti di sospensione e di dubbio, restano quasi completamente esclusi dalla psicologia di Galeazzo Sforza. Ciononostante, gli elementi di complessità, nella tragedia del Verri, sono numerosi, a dispetto della rigidità dei caratteri del tiranno e dei suoi oppositori, il primo dei quali è il campione della libertà politica, il letterato Montano, le cui rivendicazioni danno il via all'azione drammatica. Così, anche sotto il profilo dell'invenzione, in uno schema drammatico che pare, a un primo esame, convenzionale e scontato, qual è quello de *La congiura di Milano*, possiamo trovare, usando maggiore attenzione, elementi sorprendentemente interessanti per la ricerca che stiamo conducendo.

Come altri despoti della nostra rassegna, il tiranno del dramma storico verriano non compare affatto in scena nel corso del primo atto. La descrizione della sua tirannide spetta perciò innanzitutto agli altri personaggi. In questo caso tocca proprio a Montano, principale animatore della congiura che dà il titolo all'opera, lamentare la condizione in cui versa il ducato di Milano, sotto il dominio di Galeazzo. La didascalia, in apertura di sipario, vuole «Montano al tavolino con libri aperti. Sul principio appare molto applicato alla lettura: poi incomincia prorumpendo»¹¹⁷:

Invecchia il mondo e omai vaneggia: dove
di libertà si parla, dove or sono
i cittadini? (*rilegge alquanto*) Oh patria già sì illustre,
sì temuta repubblica, di tanto
splendor che ti rimane fuorché l'ombra! (*rilegge*)
Cangiassi in cieca notte il puro giorno;
in profonda caligine s'asconde
il saggio e langue il giusto: taciturna

¹¹⁷ VERRI A., *La congiura di Milano. Dramma tragico in versi*, in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 237.

e mesta siede la virtù tremando
che su di lei non fisi il bieco sguardo
un tiranno poter che tutto opprime. (*rilegge*)
Oh Italia, Italia, luttuosa arena
di spettacoli atroci, di te nulla
fuorché il nome salvossi! A brani a brani
discinta vieni e lacerata! Orrenda
è ben tal vista a chi rammenta l'alte
antiche glorie, al paragon de' vili
ceppi onde ora sei cinta. E che altro sei
fuorché l'asilo de' tiranni! (*si appoggia pensieroso*)

(atto I, vv. 1-19)

Il contrasto tra la libertà e la virtù antiche, da una parte, e la servitù attuale, dall'altra, si ripropone nel colloquio con Lampugnano, cortigiano milanese e allievo di Montano, poco più avanti. Il pretesto, stavolta, è una domanda del giovane ospite («Ma qual volume rivolgete?», in atto I, v. 31):

MONTANO

Livio,
sì, Tito Livio: e mi costringe a mesta
riflession, paragonando tanto
oggi oppresso valor...

LAMPUGNANO

Que' cittadini
ben altri furo de' viventi!

MONTANO

Quale
grandezza di pensieri, qual costanza
nell'ardue imprese, quanti illustri dogmi
sugli umani diritti, e qual rispetto
per le virtù ignote ora, o derise!
Oh santa libertà, gli eroi tu formi,
la tirannia gli estingue! Or chi ti onora
vecchia virtude?

LAMPUGNANO

Non è estinta ancora
in ogni sen. Vi sono cittadini
se non v'è patria. Ancor vive in poch'alme

il primiero valor. Ma nel segreto
asilo d'amistà gemiamo ignoti,
la patria deplorando e i tempi iniqui.

(atto I, vv. 31-47)

Il «segreto asilo d'amistà» è appunto la casa di Cola Montano, definita anche, poco oltre nel testo, «rifugio a pochi / seguaci dell'onor» (atto I, vv. 49-50), «ricovro / d'alme onorate» (vv. 50-51), luogo in cui «n'è permesso desiar che rieda / la gloriosa età» (vv. 52-53), spazio aperto a coloro i quali ancora siano «degni d'ascoltar dottrine / troppo grandi pel volgo» (vv. 509-510).

Si configura, così, in opposizione alla tirannide e alla condizione di servitù nella quale langue l'intera popolazione italiana, una solidarietà tra spiriti eletti, nobili per educazione e per aspirazioni piuttosto che per nascita, secondo il punto di vista del congiurato filosofo: «giovani d'anni e di virili cure, / non meno han l'alma nobile che il sangue: / il so, né meno si compiaccion d'alti / e liberi pensieri» (atto I, vv. 61-64), dice Montano dei suoi allievi Lampugnano, Olgiato e Visconti. Lampugnano stesso attesta, più avanti, che «più fermi / i legami del cor son divenuti / da che fortuna amica ne condusse / al vostro¹¹⁸ albergo e ne faceste in prima / alunni, e omai consorti di sublimi / dottrine. Istessi son gli studi, eguali / sono i nostri pensieri; idee concordi, / corrispondenti fan anche gli affetti» (atto I, vv. 65-72)¹¹⁹.

Al contrario, il tiranno si definisce proprio per l'esclusione che soffre, dalle dimensioni della sensibilità e, ancora una volta, della «pietà», come chiarisce bene Montano quasi in conclusione del primo atto:

S'aggiunge a ciò che in non sensibil petto
alma crudel più lungamente alberga,
perché non l'ange la pietà, l'amore,
o il duolo struggitor, o tante pene
ch'empion le tombe: lo spietato vive,
ch'un duro cor è balsamo di vita
ed un cor molle n'è veleno.

¹¹⁸ Di Montano, s'intende.

¹¹⁹ Addirittura, dirà al termine del primo atto il padrone di casa, a proposito dei tre giovani amici: «Omai / per lungo conversar un'alma istessa / in tre corpi ho diffusa» (atto I, vv. 541-543).

(atto I, vv. 422-428)

Il culto della virtù antica, mediato dalla lezione di Montano che ne sottolinea innanzitutto l'avversione per l'arbitrio tirannico¹²⁰, è insomma la base sulla quale poggia la relazione affettiva tra i futuri congiurati del dramma di Alessandro Verri. Non deve sorprendere che l'avversione al dispotismo sia motivo di attrazione e di amicizia tra spiriti liberi e sensibili, anzi, è significativo che tale posizione sia comune alle tragedie che stiamo esaminando nell'ambito della presente ricerca e, nel Settecento teatrale italiano, anche alla prima esperienza tragica di Vittorio Alfieri. Pur senza la mediazione letteraria, infatti, né il richiamo a Livio, a Tacito o a Plutarco, nel *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti, come vedremo meglio più avanti, il duca di Faenza e la sua giovane ospite riconoscono e approfondiscono la loro affinità elettiva proprio a partire dalla comune consapevolezza di essere stati vittime del dispotismo. Lo stesso vale per gli amanti infelici del *Filippo* dell'astigiano, Carlo e Isabella, per l'universo sentimentale del protagonista del *Don Garzia* e per quello del generoso Raimondo de *La congiura de' Pazzi* alfieriana¹²¹.

¹²⁰ Infatti così pungola i suoi interlocutori: «Eh no! se in corte / adorate il tiranno, testimoni / timidi e muti, e al suo furor somnesso / è il cuor, pallido il labbro, a che qui in vani / lamenti si dischiude?» (atto I, vv. 104-108). E ancora, più avanti: «Plebeo conforto è il sospirar bagnando / le catene di pianto» (atto I, vv. 112-113).

¹²¹ Del gusto secentesco e romanzesco francese, come spiega Ezio Raimondi (ne *La giovinezza letteraria dell'Alfieri*, saggio contenuto in *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini 1979, pp. 65-190), resta nella prima tragedia dell'astigiano (e in particolare nel personaggio di Carlo) il mito della *sensibilité*, del cuore libero e generoso, soprattutto nell'idea di un'equivalenza tra la condizione di infelicità e lo sviluppo della sensibilità. Si tratta di contenuti mutuati certamente dal *Manon Lescaut* del Prévost (per l'influenza di quest'opera sull'idea francese del *Filippo* si veda, tra l'altro, SANNIA NOWÉ L., *Dall'idea alla tragedia. Nascita della forma tragica nel "Filippo" alfieriano*, Padova, Liviana, 1970, pp. 23-30), piuttosto che da tragici come Racine e Campistron. La novità del *Filippo*, rispetto ai modelli francesi, sta però nel fatto che l'innocenza, l'infelicità e l'affetto reciproco di Carlo e Isabella si definiscono esclusivamente in relazione all'oppressione tirannica, anzi trovano in essa le loro ragioni d'essere. Ne è pienamente consapevole il protagonista dell'opera, vale a dire il tiranno spagnolo, che nel seguente monologo, tratto dalla stesura italiana, definisce la pietà innanzitutto come un sentimento, una passione che si origina nelle anime sensibili: «Il deggio dir? Carlo arde per la Regina; o disperata rabbia, o terribil sospetto; e quel che più importa, egli è parimente amato. Forse la mente mia gelosa, e diffidente, mi fa oltravedere, m'inganna in questa passione. Che vidi mai frà di loro, che avvalorare possa in me tal sospetto? Come! che vidi? Isabella in preda ad un mortal dolore, dacché m'è sposa, i suoi giorni trapassa nel pianto; Carlo lui stesso, dacché furo i legami nostri statuiti, pensieroso, incurante, mestissimo, indurrebbe a pietade ogni cuore, fuorché l'inacerbito core del Padre. Entrambi sono sfortunati;

All'opposto, come si diceva, rispetto alla passione libertaria e al culto della classicità degli allievi di Montano, sta la tirannide del duca di Milano. Di questa, Visconti sottolinea l'oppressione, causa del «timore» dei sudditi e, soprattutto, mai separata dall'«adulazione» cortigiana:

Nell'assenza
del duca, si disciolsero le lingue
in pria legate dal timor. In ogni
giorno alcun fatto atroce si discopre
dall'adulazione in van nascosto.
Pur, benché lungi il prence, alcun non osa
parlar de' suoi delitti: ma all'orecchio
appena de' più fidi sussurrando,
l'un l'altro cautamente li rivela.
Si freme; si bisbiglia.

(atto I, vv. 87-96)

Nient'affatto secondarie, poi, sono la curiosità e la preferenza di Galeazzo nei confronti del pensiero magico, a riprova della distanza che intercorre, per Alessandro Verri, tra dispotismo e razionalità. È ancora Visconti a segnalare il dato:

VISCONTI
Ben v'è noto quanto
crede il duca agli astrologi e che il suo,

entrambi saranno sensibili: e che fia d'uopo di più perché scambievolmente entrambi s'amino?» (ALFIERI V., *Filippo. Stesura italiana*, a. II, scena 1, in ID., *Filippo*, edizione critica a cura di Carmine Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1952, p. 125). In tal senso, è significativa anche la seguente precisazione di Isabella, attestata nella seconda versificazione, ma cancellata dalle successive redazioni: «De' mali altrui viva pietà sentire / A pochi è dato: alto, funesto, dono; / Per prova il so» (ALFIERI V., *Filippo. Seconda versificazione*, in ID., *Filippo* cit., vv. 78-80).

Il motivo dell'anima sensibile perché infelice e oppressa trascorre poi, come si diceva, anche nelle altre tragedie citate dell'astigiano. Si legga, ad esempio, questa considerazione di Bianca de' Medici in riferimento al marito Raimondo, l'eroe libertario de *La congiura de' Pazzi*: «Il pianto mio nulla può su questi cori ambiziosi d'impero: si provi almeno se potrà alcuna cosa su quel di Francesco [Raimondo, nella versione definitiva]. Egli è in avversa fortuna, e perciò più sensibile» (ALFIERI V., *La Congiura de' Pazzi. Stesura*, atto II, scena 6, in ID., *Congiura de' Pazzi*, edizione critica a cura di Lovanio Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1968, p. 119).

non ha gran tempo, consultò su gli anni
che doveva regnar?

MONTANO

Me ne sovvegno,
e gli rispose che due lustri appena
gli prometteano gli astri: oh perché il vero
non han predetto!

VISCONTI

Ebbene l'indovino
troppo sincero fu gettato in tetra
prigion.

MONTANO

M'è noto: giusto guiderdone
di scienza vana.

VISCONTI

Ma però non degna
di morte atroce.

(atto I, vv. 128-138)

Montano, invece, denuncia in particolare le violenze e, con altrettanto vigore, il trionfo dei disvalori sul piano sociale e familiare:

Or bene, e che altro
esempio nuovo di barbarie reca
nuovo terror? Già il duca di rapine,
di violenze e stupri ha riempita
in ogni canto la città. Lo stato
è già consunto in mantenere i veltri,
gli astori, i falchi ed i sparvieri: pingui
le belve sono e macilente è il volgo.
Spande l'ambizione in fasto e in guerra,
quanto avarizia ha estorto: e vita e beni
e l'onor di famiglia e de' costumi
le venerande usanze, mal sicure
sono qualora insano accesso turbi
l'indipendente cor.

(atto I, vv. 113-126)

L'arbitrio e il capriccio del duca non si limitano all'appropriazione indebita delle sostanze dei sudditi, secondo Olgiato, ma interferiscono con tutti gli aspetti della vita dei cittadini milanesi, forzando i vincoli più sacri su cui è fondata la coesione sociale:

E di Castello¹²²

chi ancor non vede la crudel sciagura?
Cittadino infelice che la sorte
rese al duca sospetto. Egli, rivale
de' suoi volgari amori lo credendo,
chiamò in soccorso la calunnia e falso
delitto gl'imputò. Ambe le mani
gl'i fur troncate. Or, sospirando mostra
le insegne dello strazio, e con le monche
braccia dagli occhi terge il pianto.

(atto I, vv. 146-155)

A Lampugnano tocca, infine, introdurre uno degli aspetti più scabrosi e raccapriccianti della personalità del principe, ovvero la curiosità morbosa per la morte altrui. Anche in questo caso, l'occasione per discuterne è offerta dal crudele supplizio di una delle tante vittime di Galeazzo, che stimola, significativamente, un acuto senso di «pietade» (atto I, v. 168) in Montano e negli altri interlocutori:

LAMPUGNANO

[...]

Un oggetto d'orror sveglia alla mente
altri oggetti d'orror e per sfortuna
ve n'è tal copia che a narrarli scorre
pronta la lingua! In la funerea cassa
se un uom vivo s'inchiodi e al par di morto
si slanci entro la tromba e il greve sasso
affoghi i suoi sospir mentre agonizza,
non è bestial capriccio tal condanna?

¹²² Anche il caso di Pietrino da Castello, come quelli delle altre vittime di Galeazzo Sforza menzionate nel testo, deriva dalla testimonianza del Corio. Cfr. VERRI A., *La congiura di Milano. Dramma tragico in versi*, in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 243, nota.

[...]

Ebben, così morì Drago da Polo¹²³.
S'ignora il suo delitto: or s'è scoperto
come perisse il misero.

VISCONTI

Pietade

ne provo e non stupor, poiché m'è noto
ed a voi pure è noto qual diletto
ha il duca di mirar entro i sepolcri.
Delizia orrenda! Ed incredibil smania
che si compiaccia alcun di ciò che attrista,
s'anco si narri o pinga, e quel che a tutti
è amara vista di comun destino
piacevol sembri a lui! Ma se portento
è questo di furor, non è men vero.
Spalancano le tombe i freddi labbri
e Galeazzo, d'abitarvi degno,
sul margine s'asside: i crani e l'ossa,
quel ch'è orrido al pensiero, ei per trastullo
contempla e scherza intanto, le pupille
curiose pascendo e fino dentro
il capo innoltra per viepiù gustare
i danni della morte.

(atto I, vv. 157-164 e 166-185)

Non c'è dubbio che tra i diritti naturali ai quali Cola Montano si riferiva, ricordando la virtù antica, si debba ascrivere pure l'inviolabilità della tomba. La prepotenza del duca sembra dunque non voler abbandonare i sudditi neppure dopo la morte.

Un altro tassello utile ad approfondire il ritratto a tinte fosche di Galeazzo è l'insistenza sull'arbitrio tirannico, che qui si configura non tanto come l'assenza di giustizia, quanto, precisamente, come il suo rovescio: sotto il governo del

¹²³ Si tratta di Pietro Drago, originario di Polo di Monza. Cfr. ancora VERRI A., *La congiura di Milano. Dramma tragico in versi*, in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento cit.*, vol. II, p. 243, nota.

despota, a Milano, la corruzione e l'avidità decidono le sentenze. È la testimonianza di Lampugnano:

Io ben gli ho visto
far grazia agli omicidi, a' violenti
stupri la pena condonar, se ricco
prezzo d'impunità si offerse, e mai,
mai perdonar l'ho visto d'un fagiano
la morte.

(atto I, vv. 202-207)

La severità e la crudeltà delle pene è ovviamente proporzionata, anche nel ducato di Galeazzo Sforza, alla violenza dei metodi di governo, come Cesare Beccaria, con il contributo decisivo di Alessandro Verri, ha spiegato proprio nel famoso trattato *Dei delitti e delle pene* del 1764¹²⁴. Ecco l'esempio, fornito da Visconti, della singolare tortura che ha preceduto la pena di morte inflitta dal tiranno a un ladro¹²⁵:

un contadin de' miei nelle ducali
caccie, ch'omai caccia ducale è tutto
il paese, una lepre colse: il furto,

¹²⁴ «Uno dei più gran freni dei delitti non è la crudeltà delle pene, ma l'infallibilità di esse, e per conseguenza la vigilanza dei magistrati, e quella severità di un giudice inesorabile, che, per essere un'utile virtù, dev'essere accompagnata da una dolce legislazione. La certezza di un castigo, benché moderato, farà sempre una maggiore impressione che non il timore di un altro più terribile, unito colla speranza dell'impunità; perché i mali, anche minimi, quando son certi, spaventano sempre gli animi umani [...]. L'atrocità stessa della pena fa che si ardisca tanto di più per ischivarla, quanto è grande il male a cui si va incontro; fa che si commettano più delitti; per fuggir la pena di un solo. I paesi e i tempi dei più atroci supplicii furon sempre quelli delle più sanguinose ed inumane azioni, poiché il medesimo spirito di ferocia che guidava la mano del legislatore, reggeva quella del parricida e del sicario. Sul trono dettava leggi di ferro ad anime atroci di schiavi, che ubbidivano. Nella privata oscurità stimolava ad immolare i tiranni per crearne dei nuovi» (BECCARIA C., *Dei delitti e delle pene*, a cura di Franco Venturi, Torino, Einaudi, 1965, cap. XXVII). E ancora, poco più avanti, nel testo del trattato: «Perché una pena ottenga il suo effetto, basta che il male della pena ecceda il bene che nasce dal delitto, e in questo eccesso di male, deve essere calcolata l'infallibilità della pena e la perdita del bene che il delitto produrrebbe. Tutto il di più è dunque superfluo e perciò tirannico» (*ivi*, cap. XXVII).

¹²⁵ Alla metà, circa, del secondo atto, il duca dichiarerà apertamente la necessità di «difender i miei dritti e rigoroso / con supplizi atterrir chiunque usurpa / le prede che a me serbo. A tai ribaldi / non avere pietà» (atto II, vv. 162-165).

benché sì lieve, fatto a' suoi piaceri
 già v'aspettate udir che vendicato
 fosse ben più che il depredare afflitta
 famiglia di mendici. Nondimeno
 non v'aspettate che un crudel pensiero
 strano inventasse capriccioso modo
 di straziar sua vittima. All'insulto
 unì barbarie, e fantasia tiranna
 comica atrocità fin nelle scene
 seppe inventar. Sì, Galeazzo istesso
 sull'infelice sentenziò. Fu tratto
 in sua presenza e, a lui porta la caccia:
 "mangia tua preda" ei disse: e quel, tremante
 a piè del suo signor, pietà chiedea.
 "Mangia la preda" replicò, e il pugnale
 trasse e l'alzò, pugnale mai tratto in darno.
 Così ristette minaccioso e torvo
 ed il villan, di morte fra gli artigli,
 al duro pasto approssimò le labbra.
 Crudo era l'animal: il pelo, il sangue,
 sozza facean sua bocca: ingrato cibo
 a brano a brano lacerarlo! E, quando
 per la sazietà sì nauseosa
 vivanda ei tralasciasse, il ferro al collo
 porgea il tiranno a penetrarlo. In guisa
 tale il meschin fra morte e morte scelse
 la meno certa, ma sbagliò, ché alfine
 l'alimento crudel chiuse le vie
 d'ogni respiro ed appagò l'infame
 ira del prence: soffocato cadde
 a' piedi suoi.

(atto I, vv. 208-241)

La lista delle vittime del sadismo di Galeazzo è ancora lunga: da un non ben identificato Giovanni da Verona (secondo Visconti il principe «fece a un tronco / legar quell'infelice e fra gli scherni / si compiacque mirar scempio indecente / dal chirurgo adempirsi», atto I, vv. 251-254), fino a «Travaglio, cui l'ufficio incombe / di rader il suo mento» (atto I, vv. 256-257). Di quest'ultimo, dice ancora Visconti, il duca «non ha forse / colle torture dislocate l'ossa?»

(atto I, vv. 257-258). Gli stessi nobili cortigiani riuniti nell'abitazione di Montano¹²⁶ hanno subito diversi torti. Li ricorda il letterato padrone di casa:

Visconti hai tu memoria; e come obblii
la tua sorella¹²⁷? Olgiato, un caro oggetto
non ti sta a cuor?

[...]

O tu Visconti,
che pur tal nome porti, che in Milano,
non è gran tempo, fu temuto, come
non ti ricopri di rossor se pensi
che un Galeazzo anco in amor tiranno
tentò macchiar di tua famiglia il lustro
con violenza infame? E puoi tu Olgiato
placido rammentar con quante insidie
pagnar dovette la beltà innocente
di quella sposa a cui consacri i primi
voti del cor?

(atto I, vv. 459-461 e 465-475)

Nel secondo atto, poi, è lo stesso duca a rinnovare le prepotenze. Poco dopo aver fatto il suo ingresso in scena, infatti, Galeazzo preme su Lampugnano perché quest'ultimo rinunci alle pretese accampate nei confronti di Girami, caro al principe (in quanto suo assiduo adulatore)¹²⁸:

DUCA
Lampugnano, tu annoi il buon Girami
colle trame forensi.

LAMPUGNANO

¹²⁶ L'intero primo atto del dramma si svolge qui, mentre in seguito la scena si sposta presso la corte ducale, infine nella piazza della chiesa di Santo Stefano, dove avviene l'agguato al tiranno.

¹²⁷ Violentata da Galeazzo, secondo le testimonianze di Corio e di Machiavelli.

¹²⁸ Girami ha appena incensato il duca con le seguenti parole: «Mio signor di serti / e di palme d'onor sparso è il sentiero / che voi premete. La vittoria suona / la tromba ovunque appar la vostra insegna» (atto II, vv. 113-116).

Il tribunale
entrambi ascolta; imparzial decreto
mostrerà la ragione...

DUCA

Il so: pretendi
certi campi da lui. Sappi che grato
sarammi se desisti e so che hai torto.

LAMPUGNANO

Se tutt'or pende la sentenza, il dritto
ben par dubbioso, o prence.

DUCA

E dov'è il dritto
se non nella mia voce! Io son la fonte
d'ogni legge e poter. Cedi al consiglio,
non mi astringi al comando.

(atto II, vv. 121-131)

Il tiranno si prende poi scherno di Olgiato e di Visconti, non risparmiando
acuti strali nei confronti di Montano, l'unico assente:

Orsù, la sposa
che fa? rispondi, Olgiato... ah tu non vuoi
parlarne meco! Fai di me il geloso!
Non arrossir la giovinetta guancia,
marito ancor non sei: presto incominci
a mostrarne i difetti. Eh, via fra poco
ammorzeransi gl'inquieti ardori
giunti alla meta. Allor saprai ch'estingue
sua face amor quando imeneo l'accende.
Inesperto garzon, sarai, lo spero,
un prudente marito.

[...]

Visconti come va la filosofia?

VISCONTI (a parte)

Or l'angue a me si torce. (*S'inchina*)

DUCA

Ti fan mesto

que' gran volumi che rivolgi. Come
spesso vedi quel folle?

VISCONTI

E chi, mio prence?

DUCA

Il tuo Montano. Ohimè che tetro viso!
Non ti contristi in rimirarlo?

(atto II, vv. 137-147 e 150-155)

Del resto, già il primo intervento del tiranno in scena, all'inizio del secondo atto, ha confermato immediatamente il ritratto del duca che le parole dei quattro futuri congiurati avevano restituito:

Che si dice di me? V'è un labbro ancora
che ardisca mormorar, se gloriosa
tromba di fama l'opre mie felici
ovunque spande? A estermiar è alzato
questo ferro non men nemici al campo
che rubelli in Milano. Già il Piemonte
s'inchina alle mie leggi. Simonetti,
alla nuova stagion vedrai sull'Alpi
i miei vessilli.

(atto II, vv. 1-9)

In maniera assolutamente pretestuosa, Galeazzo chiede inoltre notizie della propria madre al «fedel vassallo» (atto II, v. 12), come si autodefinisce Simonetti, suo ministro e tesoriere. Il commento del duca, di fronte alla reticenza del consigliere, esclude fin da subito i «doveri di natura e sacri istinti» dal novero delle preoccupazioni del despota:

T'intendo, vorrai dir che sono figlio,
ch'è venerando il nome della madre:
e madre e figlio, e figlio e madre ognora
con molesta vicenda ripetendo,
doveri di natura e sacri istinti
anco rammenterai. Di questi sogni
non ho la mente ingombra.

(atto II, vv. 18-24)

Al contrario, la madre Bianca, custode di quegli stessi legami naturali e familiari traditi dal tiranno, rinnova perennemente la memoria del marito Francesco e sulla base dell'esempio del compianto sposo critica la condotta del figlio Galeazzo. La disapprovazione della donna, nei confronti del governo del duca, risponde non soltanto al peso che assumono le ragioni affettive nella riflessione di Bianca, ma anche al senso di rifiuto del presente (dispotico) che vi si può leggere, in nome di un passato glorioso e virtuoso (appunto il governo illuminato di Francesco Sforza) al quale ella non smette di riferirsi.

La posizione dell'anziana vedova sui temi politici e sociali, come risulterà chiaro fra breve, è simile, per certi versi, a quella degli spiriti liberi riuniti attorno a Montano. Il culto del passato (nei giovani nobili quello dell'antichità classica, in Bianca il ricordo di una recente stagione felice per il ducato) è infatti legato all'insoddisfazione e all'insofferenza del presente, in tutti i suoi aspetti¹²⁹:

SIMONETTI

Al tempio stassi,
siccome suole ben sovente e bagna
di pianto vedovil l'urna ove giace
la spoglia del consorte.

DUCA

E fia perenne
la fonte del suo duol? Già son due lustri
ch'è spento il genitor.

[...]

Degni
d'eterna fama a più ragion li credo

¹²⁹ È significativo che un altro cortigiano caduto in disgrazia, nell'antefatto della vicenda drammatica qui presentata, venga ora condannato da Galeazzo (che dà a Gallomoro l'ordine di raggiungere il fuoriuscito a Venezia e di assassinarlo) per la sua nostalgia del passato (si parla di Castiglione): «Folle cortigiano! / Lasciò gl'impieghi della corte, i giorni / presenti avendo in odio. Amici, è d'uopo / purgar l'impero da mal sani umori. / [...] Della corte / antica avanzi perniciosi, l'aura / braman di libertà. Son da temersi / poiché lor spiace di servirmi» (atto II, vv. 387-390 e 393-396).

che di flebili voti. Tal mestizia
non è tutta pietà.

SIMONETTI

E che altro fia?

DUCA

Desire di que' tempi e de' presenti
noiosa scontentezza.

(atto II, vv. 25-30 e 36-41)

Agli occhi del despota, la pura e semplice disapprovazione della donna, nei confronti della brutalità dei metodi di governo e dell'immoralità di Galeazzo, assume i contorni di una vera e propria «ambizione» (di regno, s'intende)¹³⁰. In tal senso, il conflitto tra madre e figlio, che è destinato a occupare tutta la parte centrale del dramma (con l'eccezione del quarto atto, riservato ai piani della congiura), fino a trovare soluzione poco prima dell'agguato al duca, risale addirittura all'antefatto:

ben rammentar tu¹³¹ puoi che quando i lumi
chiuse il mio genitore, a questo soglio
che a me solo spettava, lei compagna
assunsi meco per filial rispetto:
e ben ti è noto che da prima eguali
furo gli uffici del regnar, ma poi
sua mal nascosta ambizion proruppe
in non discreti lai. Se venni astretto
ad un giusto rigor contro gli avanzi
d'una inquieta libertà che i folli
deliri han sparso nell'insano volgo;
se con supplizi meritati spensi
le scellerate insidie; se i nemici
di mia famiglia saggiamente ho domi;
ognor mia madre mi si oppose, il dritto

¹³⁰ Dice nel terzo atto il principe, in riferimento a Bianca: «Pur fa d'uopo / oprar con senno accorto, ché tal donna / nell'alma grande ed inquieta cova / nascosta ambizion. E forse spero / ch'obblii le pompe e il fasto; dal tumulto / al riposo si volga; dagli onori / alla modestia di femminei impieghi / placidamente inchini un core avvezzo / all'aura seducente dell'impero?» (atto III, vv. 59-67).

¹³¹ L'interlocutore del tiranno è ancora Simonetti.

chiamando iniquità.

(atto II, vv. 58-73)

Altro che il «diritto» nominato dal duca: i principi ispiratori del governo di Galeazzo non sono frutto di alcuna contrattazione, né implicano le procedure della rappresentanza o della partecipazione da parte dei sudditi, non sopportando neppure, come si è visto, alcuna considerazione in merito all'esigenza di impersonalità della legge. La paura e l'arbitrio sono le uniche fonti della legislazione, come il tiranno stesso spiega a Simonetti:

Ben vedi

com'è d'uopo regnar. Egli è il timore
che sostiene gl'imperi; ed egli solo
produce ubbidienza. Chi altri modi
sceglie per governar, credo imbecille...

[...]

Sì, credo imbecille (*siede*)

chi si affida in ragion quando ha la forza.
Non vedi tu ch'ogni animal soggetto
nasce all'istinto, ond'è che non ripugna
né la mandra al bifolco, né al pastore
la greggia, ma alla voce del custode
pace sommessa ove la guida, e il latte,
il vello, i figli, ciò che diè natura,
lascia ch'ei goda, né giammai rubelle
fu la greggia al pastor, mandra al bifolco,
quando che l'uomo indomito resiste
ad ogni impero.

SIMONETTI

Mio signore, eguale
non è l'uomo alle belve.

DUCA

Anzi, peggiore.

Il prova quel che ho detto. Alla clemenza
ripiegar mi vorresti e al par di Bianca
ognor ti sforzi di sottrar da giuste

pene i ribaldi. Ebben, vinto da noia
talvolta perdonai, ma che mi avvenne?
Mancai di preda e il tedio mi costrinse
abbandonar la caccia. Ed ecco il frutto
di soavi consigli.

(atto II, vv. 167-171 e 173-193)

Proprio i numerosi riferimenti alla «noia» (anche nella variante «tedio», ad esempio nell'atto II, v. 312, sempre come possibilità di ripiegamento su se stessi, propedeutico alla riflessione e all'azione moralmente significativa), nelle parole del principe, suggeriscono l'opportunità per noi di usare la parola chiave di capriccio, oltre a quella, più strettamente riferita all'ambito giuridico, di arbitrio, allo scopo di illuminare con maggiore chiarezza, nel complesso, la tirannide di Galeazzo, dipendente dalla volontà sempre mutevole del duca. La ricerca del lusso sfrenato, in tal senso, è il simbolo perfetto di un io instabile, che non trova alcun appagamento al di fuori della soddisfazione dei propri bassi istinti animaleschi:

DUCA

Domani

voglio sforzare il cervo.

GIRAMI

Un motto basta.

DUCA

Va ben... *(si alza e va gridando verso la porta)*

Cordiero venga. Olà Cordiero.

(ritorna da Girami)

Tu divertir mi puoi solo di giorno.

Costui pensi alla sera.

GIRAMI

Al certo io debbo

lasciarne il grato impiego all'inventore

di piacevoli feste, allorché scende

l'ombra da' monti.

DUCA

Inver costui m'ha tolto

ben sovente di noia. Egi è un ribaldo

non senza ingegno. Nondimeno poco

intende parsimonia. Simonetti
nol può soffrir: lo abborre.

GIRAMI

Eppure a quale
più giusto oggetto dispensar mai puossi
l'erario del sovrano, che in render lievi
l'alte cure del soglio?

[...]

DUCA

Vuò svernare
senza mestizia, il sai. Vuò ch'al tumulto
dell'armi segua il grato suon di feste:
vita senza rumor mi sembra morte:
m'attedia ogni lentezza. Sempre in moto
è il vivace pensier.

(atto II, vv. 277-288 e 293-298)

Non è un caso, perciò, che al sicario Gallomoro, entrato in scena sul finire del secondo atto, il tiranno chieda se egli abbia nuovamente «infranta alcuna / testa ragionatrice» (atto II, vv. 380-381), di quel genere, appunto, che non si sottrae certo alla «noia» dei libri e che, di conseguenza, risulta «non ben china / sotto il mio scettro» (vv. 381-382). Né può stupire che proprio all'insegna del «tedio» Galeazzo accolga le parole della madre, il richiamo di lei al rispetto dei legami naturali e all'uso della clemenza in ambito politico:

BIANCA

Galeazzo,
mi volete ascoltar? Parlo da madre,
siate figlio un istante e ceda il prence.

DUCA

(*a parte*) Oh tedio!

[...]

BIANCA

Il dispendio dell'armi frugal corte

almen compensi. Se l'onor vi sforza
a prodigare il sangue, la clemenza
vi faccia avaro ne' tributi.

DUCA

Il tutto

Simonetti pesò con giusta lance,
tutto egli espose.

[...]

BIANCA

Signor è il carcer pieno. Io non vi chieggo
l'omicida o il ladron; anzi vorrei
ivi racchiuso ogni delitto. Un solo
che delitto non è, se non in quanto
sovrana legge offende, a un solo imploro
grazia da voi.

DUCA

Qual mai?

BIANCA

Chi delle cacce

offende i dritti fia punito al pari
di chi natura offende? Entro le antiche
funeste rocche, delle torri al fondo
ov'è negato rimirare il cielo
e l'implorarlo è vano, ove ai lamenti
risponde l'ululato fralle selve
del solitario lupo ed ai sospiri
un mesto sibilare di gelid'aura
nelle fesse dirupi, in questi orrendi
golfi di morte, inesorabil getta
il severo Girami non chi 'l sangue
umano ha sparso, ma un cignale uccise
od un cervo piagò.

DUCA (*freddo*)

Senza rigore

languisce la forza d'ogni legge.

(atto II, vv. 491-494, 498-503 e 514-533)

La prerogativa fondamentale del personaggio femminile, ne *La congiura di Milano*, è di incarnare, oltre a nominare e a ricordare, l'istanza della «pietà» e le ragioni della «natura», tanto nell'ambito familiare («Solo chi è madre intender può lo strano / tumulto del mio cor: poich'amo offesa, / odio la colpa ed ho pietà del reo», dice la donna, rivolta al proprio figlio, in atto III, vv. 412-414)¹³², quanto in riferimento all'aspetto politico della vicenda di Galeazzo Sforza. In quest'ultimo senso, il richiamo insistito di Bianca alla pietà muove in direzione dell'esigenza di attenuare la severa repressione dei crimini compiuta dal principe:

BIANCA

Signor pietà! Le misere catene
spezzi un trionfator. Vedova e madre,
la natura e la stirpe han qualche dritto
ad averla da voi.

DUCA

Della clemenza
son spesso amari i frutti.

BIANCA

Ah no, che dolci
ognor li rende il ciel! Non sempre in vano
pregò mia voce in altri tempi.

(atto II, vv. 538-544)

Che la sensibilità della donna, nei confronti dei legami naturali, familiari, ma più genericamente civili (quella che appunto si configura come «pietà» anche nel dramma di Alessandro Verri, come nelle altre tragedie “politiche” del secondo Settecento italiano) sia un problema enorme per il despota, nella misura in cui essa stessa rappresenta una contraddizione della brama di potere (che ostenta insofferenza proprio verso quegli stessi legami appena ricordati), lo si comprende bene da quanto accade nel corso del terzo atto de *La congiura di Milano*. È infatti in considerazione del nodo di sangue e dell'autorità del figlio che Bianca accoglie con arrendevolezza il consiglio di Girami di lasciare la corte milanese, dimostrando di non avere a cuore alcuna sorta di ambizione, a

¹³² Si consideri anche quest'altra esclamazione della donna, quasi in conclusione del terzo atto: «Oh disuguale / natura ne' tuoi doni! A un cor tu ispiri / pietoso affetto, all'altro lo ricusi / solo per far più sventurato il dono!» (atto III, vv. 454-457).

differenza di quanto ha sostenuto Galeazzo. Informato della reazione composta e rassegnata di sua madre, di fronte all'avviso fattole recapitare dalla bocca del ministro, il tiranno non riesce più a dominare la rabbia. Galeazzo proprio non sa e non vuole intendere la doppia funzione dell'anziana donna, che assomma in sé il ruolo di madre del principe e, al tempo stesso, quello di «soggetta», come ogni altro suddito del ducato, a un potere dispotico:

Vedi quant'orgoglio
ella chiude nel sen! Non vengo astretto
a toglierla da qui? Che strano misto
d'umil fierezza e di superbo duolo!
Or prega qual soggetta, ed or qual madre
corregge, ed or sovrana alta favella
dispiega imperiosa. Non debb'io
regnare omai?

(atto III, vv. 41-48)

In sostanza, il duca vorrebbe vederla «in fatti prigioniera» (atto III, v. 79), se ella non si rassegna a essere, semplicemente, «soggetta» (la soluzione della partenza di Bianca non cancellerebbe i sospetti di trame e di insidie che avvolgono la donna). Serve dunque uno scontro risolutivo, dal quale Galeazzo esca vincitore e la madre annientata. È ciò che il principe si propone di ottenere attraverso una strategia che fa largo uso dell'abilità retorica dei cortigiani (e del personaggio di Girami, *in primis*), ma soprattutto della simulazione del despota stesso, che aggiunge, così, alle già numerose qualità tiranniche descritte, la falsità e la doppiezza:

DUCA

Intanto scopri
quant'ella dice o fa, quello che in corte
o quel che ovunque della sua partenza
ciascun favelli e come. Io mi preparo
a garrire con lei.

GIRAMI

Ma vuol prudenza
che non parta sdegnosa una tal donna
sì grata al volgo. Coronate l'opra:
assenzio nel pensier, mele sul labbro.

Non vi trasporti l'ira.

DUCA

Ben consigli:

dotto maestro la tua scuola è buona,
ma il discepolo quasi ti eguaglia.

(atto III, vv. 81-90)

La finzione del duca, vale a dire il «simulato affetto» che la didascalia indica operante nel tono del principe¹³³ allorché egli si fa incontro alla madre, pronta finalmente a lasciare la corte, nella parte centrale terzo atto – si ricordi che l'opera di Alessandro Verri non presenta alcuna divisione in scene –, viene subito smascherata. È inevitabile, allora (e si realizzano, in tal senso, le aspettative e la strategia del despota), lo scontro verbale tra Bianca e Galeazzo, che prevede anche in questo caso, come di consueto nelle tragedie “politiche” del secondo Settecento che stiamo esaminando, il decisivo rovesciamento di senso di cui sono fatti oggetto i termini chiave delle istanze libertarie rappresentate e operanti nel testo. Si tratta, qui, in particolare della virtù e della magnanimità: dalla passione eroica e dall'oltranzismo repubblicano di matrice romana (l'epopea di Bruto maggiore e dei cesaricidi, come vedremo più avanti), riferimento costante di Montano e dei suoi seguaci, passando attraverso l'esemplarità, in senso morale e politico, dell'esperienza di Francesco Sforza, richiamata più volte dalla vedova del compianto duca¹³⁴, la virtù diviene ora, paradossalmente, nelle parole del tiranno, proprio la misconoscenza, quasi la cancellazione dei legami naturali e familiari, della ragionevolezza e della

¹³³ VERRI A., *La congiura di Milano. Dramma tragico in versi*, in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 294.

¹³⁴ La qualità fondamentale di Francesco Sforza, in termini morali e politici, è indicata proprio nella virtù di cui hanno discusso i congiurati, in casa di Montano, e che ora assume il volto di una figura tratta dalla storia moderna, nelle parole di Bianca (intorno alla metà del terzo atto): «Fu inutil cura un tal semblante in marmo / sculto raffigurar. Lo impresse in ogni / petto la sua virtù. Questa è la sola / gloria immortal che fa perenne il culto / d'un pio monarca. Invano impera il fasto / d'un tiranno poter che il ferro incida, / o in bronzo o in pietra, monumenti e gli erga / vile ciurma di servi. Ingiuste pompe! / Vostre infami ruine alfin saranno / bersaglio eterno a cui la plebe insulti» (atto III, vv. 135-144). Nel pronunciare quest'apostrofe, rivolta idealmente alla morte che le ha sottratto lo sposo, la vedova mostra la statua raffigurante lo Sforza.

clemenza, in nome della brama di potere¹³⁵. Si leggano alcuni passi del seguente dialogo, molto importante, nel senso che abbiamo appena descritto, per la prospettiva della nostra ricerca:

DUCA

Madre e signora...

BIANCA

Se qual madre a un figlio,
che fu nome sì dolce, o se vassalla
al mio signor qui venga, io non saprei.
V'appellerò come vi aggrada: appresi,
io credo alfine, ed il pensarlo è dura
pena al mio core, che di madre e figlio
sien divenuti a voi noiosi i dritti
non men che i nomi, onde ben più vi alletti
che sommessa v'implori qual sovrano.
Tale voi siete, il ciel vi fece: taccia
la voce di natura innanzi al trono.

[...]

vi mirerei di me più grande in tutto,
in fama, in pompe, in lustro ed in potenza,
se lo foste in virtù.

DUCA

Pur questa almeno
in me vedete, il sopportare il biasmo.
Vi debbo tal virtù.

BIANCA

Maggiore è il nuovo
dono che mi faceste, il disinganno.
Frall'ombre insidiose tardi accorta
di trame antiche, i mascherati volti
alfin discerno da' veraci. Io stessa
a me rampogno mia bontà, che pure
dovea non ignorar che le più chiare
sorgenti di natura e mesce e turba

¹³⁵ Dirà più avanti il duca: «Il tronco adulto / non ha bisogno di coltura. È tempo / ch'io ne raccolga i frutti» (atto III, vv. 316-318).

la gelosia d'impero.

[...]

BIANCA

Qual meta avranno
gl'inverecondi accenti...

DUCA

Onesta meta.

Gli anni, le cure, il disinganno, i pii
uffici vedovili anzi dovrieno,
eccelsa genitrice, a voi far gravi
i tumulti del mondo. Al che si aggiunge
nel vostro core de' trascorsi giorni
non so s'io dica parzial memoria
o brama irrequieta, onde riprova
i nostri tempi al paragon di quelli.
Ciò m'indusse a pensar conveniente
progetto a vostra pace, ed anzi quale
di già ben io credei nella vostra alma
deliberato, e solo per materno
affetto ancor sospeso. In quest'inganno,
solo mi trasse l'alta opinione
c'ho di vostra virtù.

BIANCA

Dove mai tende
questa lode peggiore degli oltraggi?

DUCA

Del magnanimo cor fu l'alta idea
ch'ho impressa in mente, la cagion di tale
errore: sì, fu questa.

(atto III, vv. 152-162, 176-188 e 224-244)

La denuncia definitiva di Bianca, nei confronti della crudeltà di Galeazzo (il quale ha insinuato nuovamente l'ipotesi che la madre sia mossa da «voglie ambiziose», in atto III, v. 256), si trova poco più avanti, nel testo:

Basta, intesi assai
e più che non vorrei. Fremi, o natura,

il tuo più dolce amor, l'amor di madre
reso delitto, ambizion tiranna.
Gelosa ambizion dove non giugne
il tuo veleno? Qual virtù mai salva
talun che ti dispiaccia? Il negro arcano
alfin discopro. Inonorata e mesta
vittima del mio cor, posi in oblio
ogni grado, ogni dritto, e al par del volgo
china pregai, bagnando un ferreo scettro
di pianto inefficace ad ammolirlo.

[...]

Di ciò solo mi lagno, ch'ho perduto
fino il tristo poter d'alzar la voce
implorando pietà per gl'infelici.

DUCA

Signora, e perché mai tanti infelici
voi deplorate in quest'impero, mentre
cadono al campo i miei nemici e il sacro
ferro, ministro di temute leggi,
sbalza dal tronco gl'inquieti ingegni?
Tranquillo e glorioso è alfin lo stato.

(atto III, vv. 266-277 e 297-305)

Infelicità e innocenza, delle quali il pianto è un segno evidente, sono un binomio inscindibile per la madre del principe, in questo brano, mentre la tirannide del duca si conferma fondata, oltre che su arbitrio e violenza, soprattutto su una dismisura lampante. All'animo del despota, infatti, secondo lo stesso Galeazzo, è richiesto di fuggire ogni occasione di noia, di riposo, ogni possibile pausa di riflessione, che risponderebbe, come si è detto, alla logica di una serena e meditata progettualità politica e morale, offrendo stimolo, magari, a dubbi, ripensamenti, rimorsi. Allo spirito dei sudditi, invece, non si addice, in questo caso, alcun genere di inquietudine e di instabilità, nel senso di una vivacità intellettuale e di un tentativo di realizzazione di sé al di fuori e oltre lo spazio concesso dal tiranno. La rinuncia alla stasi è, insomma, privilegio esclusivo del principe, non compete ad altri. Significativamente, perciò, lo stato è davvero «tranquillo» soltanto se purgato degli spiriti «inquieti», quali appunto

i numerosi proscritti nominati in precedenza da Galeazzo, con l'aggiunta, ora, della madre Bianca. Di fronte a lei, il duca riafferma sempre più brutalmente il suo potere («Altera donna, / è reo chi mi dispiace: anche alla lingua / giunge poter sovrano. Le noiose / grida qui suonan mal», atto III, vv. 326-329). Tuttavia, se il figlio ha ignorato i richiami della natura e quelli del sangue, nonché la considerazione della pietà e dell'infelicità della madre, immerso com'è nella spirale della perversione della ragione illuministica e del linguaggio¹³⁶, in ultima analisi è l'ordine divino della giustizia a esserne offeso, secondo l'anziana donna¹³⁷:

Se di mia voce

tu ricusi gl'inviti, almen paventa

quella del ciel che irriti.

(il duca di getta su di una sedia abbattuto e confuso, ma fremendo)

Ahimè non odi

uscir lamenti dai sepolcri e fremere

ne' cimiteri il suon della vendetta?

Né vedi mai frall'ombre erranti spettri

o in sonno larve minacciose? E lieto

così passeggi sulla terra lorda

delle tue stragi? E quando vai nei templi

mercé chiedendo al ciel, non sai che sotto

i piedi hai l'ossa nelle tombe e i teschi

immolati al furor...

(atto III, vv. 345-356)

Non a caso, perciò, subito dopo essersi quasi macchiato di matricidio (il tiranno estrae il pugnale, ma poi «rimane sorpreso e immobile e gli cade il ferro

¹³⁶ «Della smunta / plebe nasconda i lai pingue ministro / depredatore, e il cortigian vi aggiunga / d'encomi adulatori il rio veleno. / L'eccesso delle colpe è il decantarle. / Cerca in tutt'altro labbro il tristo incanto / che ti affascini il cor. Ti chiamin pio / quei che ti fanno iniquo; osin clemente / infin nomarti nelle atroci imprese; / mite nel sangue e giusto fra gli orrori; / troppo mi oltraggi se da me lo sperì», esclama Bianca in atto III, vv. 334-344.

¹³⁷ Da una forza soprannaturale, certamente, derivano, anche in questa tragedia (ma le visioni oniriche ricoprono un ruolo fondamentale soprattutto nell'*Aristodemo* di Vincenzo Monti e nel *Serse re di Persia* di Saverio Bettinelli), gli oscuri presagi denunciati da Bianca: «Auguste mura profanate!... Orrendi / presagi del mio cor deh siate vani!» (atto III, vv. 432-433).

di mano»¹³⁸ mentre sta per colpire Bianca), Galeazzo rivolge un'imprecazione proprio contro il «cielo»:

Péra l'universo
e tutti ne ricopra alta ruina!
Oh tristissima luce, oh ciel sanguigno,
a che risplendi a funestarmi!

(atto III, vv. 379-382)

Sulla coincidenza, o almeno sul rapporto di filiazione esistente tra l'ordine divino e i «diritti» naturali degli uomini insiste anche Montano, nel giuramento che propone ai congiurati durante il quarto atto:

LAMPUGNANO

E che giurar si deve?

MONTANO

D'immolar Galeazzo a questa patria,
al comun ben.

[...]

MONTANO

Eterna forza, che nel ciel sovrana
imperi e questa terra, resa indegna
per sua viltà delle tue cure, a pochi
tiranni lasci in preda, che in gran brani
l'hanno fra lor divisa; e sia delitto
la patria liberar, spegner un mostro
che le tue leggi offende e che le nostre
deride, e il tollerarlo non è vile,
non è contrario a que' diritti istessi
che tu ne desti? Tu seconda adunque
delle nostre alme gli onorati sforzi,
te ne preghiamo o ciel e a queste destre
porgi valor che sia pari agl'impulsi
che al cor ne ispiri. Ecco le venerande

¹³⁸ VERRI A., *La congiura di Milano. Dramma tragico in versi*, in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 302.

e troppo offese leggi della patria.

(atto IV, vv. 153-155 e 156-170)

In tal senso si comprende che l'uso della violenza, esclusivamente per fini antitirannici, possa non risultare affatto «empio», per Montano¹³⁹:

Abominazion di tirannia,
potenza, tenebrosi e gran pensieri
dell'alme nate a libertà, sorgete
omai nel sen. Dov'è il pugnol di Bruto?
Oh ferri gloriosi, o santi acciari
sterminatori di corone inique!
Le destre armate, che saranno pie
anche uccidendo, e pure, benché tinte
di sangue, allor ch'un empio sangue ed una
iniquissima vita sterminando
faranno lieti i buoni e tristi i rei.

(atto IV, vv. 188-198)

La sorte di Bianca è comunque segnata. Lo pretende il principio per cui «è danno / salvar nemico offeso... non compiuta / vendetta nuoce a chi la tenta» (atto III, vv. 479-481), nella formulazione di Galeazzo, ma soprattutto lo richiede il rovesciamento di senso, che dev'essere ormai completato nel linguaggio del duca, rispetto ai termini chiave delle istanze libertarie e illuministiche. Prima è toccato alla virtù e alla magnanimità, come si è visto; ora, invece, è lo stesso concetto di pietà ad essere interessato dalla falsificazione. Pur non nominandolo esplicitamente, infatti, è ad esso che fa riferimento il tiranno, nel motivare la sentenza di morte nei confronti della madre, rivolto al sicario Gallomoro:

¹³⁹ Addirittura la scelta della chiesa di Santo Stefano, per il compimento della congiura, è l'occasione per un paragone tra il martire cristiano e i compagni di Montano: «Al tempio di San Stefano. / Primiero testimon di nostra fede / per lei tu il sangue hai sparso, e per la patria / il vereremo noi. Se nostra impresa / men degna estimi della tua, per certo / entrambe giuste troverai» (atto IV, vv. 285-290). Il principio che informa le parole di Montano è ribadito ancor più chiaramente, poi, nel quinto atto, per rafforzare ulteriormente la motivazione dei congiurati, pochi attimi prima di colpire il despota: «Il ciel protegge / la giusta causa, fia tremendo questo / giorno a' tiranni» (atto V, vv. 237-239).

GALLOMORO
 Credei compito il ruolo de' proscritti.
 DUCA
 No, no.
 GALLOMORO
 Parlate...
 DUCA
 Bianca...
 GALLOMORO
 E poi?...
 DUCA
 La madre
 non sempre è amica de' suoi figli.

(atto III, vv. 507-509)

Un senso di perplessità coglie però il principe immediatamente dopo la notizia della morte della madre, all'inizio dell'ultimo atto del dramma. Per la prima volta, ora, il duca cerca solitudine, silenzio, e soprattutto requie. Si apre, così, uno spazio per l'espressione dei moti più profondi della coscienza, proprio ciò che Galeazzo ha sempre cercato di evitare. Come per i tiranni protagonisti dell'*Aristodemo* di Vincenzo Monti e del *Serse re di Persia* di Saverio Bettinelli, dubbi e rimorsi prendono le sembianze di fantasmi che popolano macabre visioni oniriche:

DUCA (*alzandosi smanioso*)
 Pace! pace! La cerco e non la trovo.
 Vanne. (*lo scaccia*)

(*Gallomoro parte osservando il duca con sorpresa e terrore, e resta il duca solo.*)

DUCA
 Da qual terror son io sorpreso!
 Quell'io che ho visto in campo e brani e tronchi
 fra lor disgiunti palpitar: dall'ampie
 ferite scaturir tiepidi rivi
 ad inaffiar la polve: ignude e smorte
 giacer le spoglie esangui nel lor sangue:

quell'io che certo marzial diletto
provai mirando variar la morte
un istesso destino e in cento forme
rotar sua falce, or di lamenti insani
ho il cor turbato? Quale angoscia ignota!
Forse che a lieto fin non ho condotta
una difficil opra?... Oh cruda notte,
tu pur scendesti a funestarmi? L'ombra
dolente e minacciosa... Ohimè fu sogno?
Maladetto, gridò, non avrai pace
e insieme un angue mi scagliò nel seno
che penetrando il cor mi strinse. A stille
grondava il sangue dallo spettro...

(atto V, vv. 39-58)

In questo caso, tuttavia, l'episodio non si ripete. Le ombre e gli incubi di Galeazzo, inoltre, precedono di pochissimo la rovina del personaggio, a differenza di quanto avviene nelle due tragedie citate, del Monti e del Bettinelli, in cui i fantasmi della coscienza, evocati già quasi in apertura di sipario, sono utili a illuminare la condizione di dissidio interiore che vivono o hanno vissuto, per un periodo limitato di tempo, i rispettivi despoti (in riferimento ai delitti compiuti, peraltro, sempre nell'antefatto). Ne *La congiura di Milano*, pur in presenza di un tiranno crudele e perverso, il carattere del quale viene descritto e definito chiaramente fin dal primo atto del dramma, da parte dei suoi nemici, la decisiva opzione in favore della brama di potere, contro ogni norma di diritto naturale e di ordine etico, avviene nel corso dell'azione, piuttosto che nell'antefatto, e riguarda l'eliminazione del personaggio di Bianca, madre del duca.

Eppure, nonostante il suo carattere di unicità, il lampo di perplessità e l'offuscamento del pensiero, lo smarrimento, insomma, che coglie il despota de *La congiura di Milano* nel quinto atto dell'opera teatrale, è decisivo per confermare la linea interpretativa della nostra ricerca sul linguaggio delle tragedie di argomento politico del secondo Settecento italiano, alla luce dell'opposizione tra natura e potere assoluto. Galeazzo, infatti, in preda al rimorso e al senso di disperazione, si appropria dei termini chiave dei campioni della natura e della libertà (e in particolare delle figure degli innocenti oppressi dal dispotismo, vale a dire, *in primis*, di Bianca), stavolta senza pervertirne il

significato. Il ricorso all'aiuto del «cielo», l'appello alla «pietà», ad esempio, sono delle assolute novità, nel linguaggio del tiranno, al pari del riferimento al «terror»:

O cielo chi mi salva? A che tu riedi
terribil spettro a flagellarmi! Hai vinto...
Lascia... imploro pietà.

(s'inginocchia coprendosi per terrore il viso colle mani, e poi levandole esclama con ammirazione alzandosi)

[...]

Misericordia, o cielo!... E che mai posso,
che debbo far... istupidita è l'alma,
già m'opprime il terror. *(siede oppresso)*

(atto V, vv. 65-67 e 72-74)

Il duca riconosce poi, negli ordini di morte consegnati in precedenza al sicario Gallomoro, dei «forsennati / cenni» (atto V, vv. 85-86), una «colpa» (v. 91), un «misfatto crudel» (v. 97). Compare, curiosamente, anche il pianto, al quale si accompagna un'aspra reprimenda nei confronti della corruzione morale causata dal dispotismo:

Oh scendi in pieno rio *(abbattuto)*

fonte inesausta di dolor, prorumpi
in larga vena scaturendo, e tergi
l'onte del mio fallir!... Ma forse basta,
misero, il lagrimar? Alcuna stilla
d'umano pianto può ammorzar quel fuoco
entro cui soffia l'ira eterna? ... Oh negro
dannato speco, hai tu maggiori angosce
di queste che mi rechi? Apri l'immondi *(disperato)*
antri caliginosi, io parricida
scenda fra' disperati, il crin si cangi
in angui tortuosi... o scettro, o fasto, *(abbattuto)*
o maestade, o trono, o gloria, o campo,
addio per sempre, nauseato io sono
de' vostri inganni.

(atto V, vv. 105-119)

Per completare il quadro, manca soltanto il recupero di quel rispetto dei legami di sangue che Galeazzo sembrava aver definitivamente escluso con la condanna a morte della propria madre. I funesti presagi che il duca ha avvertito e che ora narra al Simonetti (richiamando alla mente il famosissimo racconto di Svetonio a proposito della morte di Cesare)¹⁴⁰ precedono la sorprendente richiesta di abbracciare i figli e la moglie, prima di recarsi in chiesa per una cerimonia celebrativa che in qualsiasi altro momento lo Sforza avrebbe gradito e preteso, mentre ora fuggirebbe volentieri (al punto da presentarsi nudo dell'armatura nella piazza di Santo Stefano)¹⁴¹:

DUCA

Eppur ti accerto
che giunsi contro voglia... quest'usbergo
anco m'annoia.

SIMONETTI

Nondimeno è quello
che solete portare: è il più leggiere
fra l'armi vostre.

DUCA

Il credo, ma quest'oggi,
non so perché, mi sembra grave. Forse
d'inquieto rancor sarà l'effetto
ch'ogni cosa m'incresca. Quest'ingombro

¹⁴⁰ «L'intrapreso cammin seguì lottando / ognora con me stesso, e a confermarmi / in sì mesto pensier mi risovvenne / della poc'anzi in cielo apparsa nuova / stella crinita che di tristi eventi / sembra foriera a' dotti, e dell'incendio / che quest'antico albergo de' maggiori / consunse in parte mentre stava al campo. / Vuoi tu saper, antico servo, quanto / funesti auguri mi perseguitaro? / Non lungi da Milan, sovra il mio capo / tre corvi io vidi che in lugubre suono / gracchiando, lentamente in vasti giri / seguiano il mio viaggio. Oh tristi augelli, / nunzi delle sfortune! Al raggirarsi / in ampie rote, a' ripetuti gridi, / non usato timor ad alma avvezza / nell'imprese di Marte il cor m'assalse» (atto V, vv.154-171).

¹⁴¹ È evidente il contrasto, al limite dell'inverosimiglianza, tra il tiranno dei primi tre atti del dramma, per nulla preoccupato del favore dei sudditi, perché interessato soltanto alla loro tacita ubbidienza, e questo del quinto atto, al quale Simonetti deve prefigurare l'eventuale delusione dell'intera città, e soprattutto della componente nobiliare, in caso di assenza del duca alla celebrazione nella chiesa di Santo Stefano, convincendo con tali argomentazioni Galeazzo a prendervi parte.

m'opprime il cor: nol voglio ed a che giova
cinger d'acciaro il sen nel sacro asilo
fra' pii ministri dell'altare? Al campo
non vado io già: nol voglio.

SIMONETTI

Ebben si lasci:

necessario non è.

DUCA

Ma i figli miei,
la mia consorte rivedere io voglio
prima d'uscir di queste porte.
[...]

DUCA

Non trarrò da queste soglie
il piè se non abbraccio i figli miei
e la lor madre. Essi hanno madre ancora, (*a parte*)
io più non l'ho! (*parte*)

SIMONETTI

Ma qual gli nasce in seno
paterno affetto e nuzial dolcezza,
strani sensi per lui! Fino i presagi
di comete, d'augelli, i tristi auguri,
l'interne voci ei teme, ei sente! I segni
son questi de' rimorsi. O Dio, concedi
tal medicina all'egro. Tu gl'inspira
l'amor di padre, la virtù di prence
e dagli un cor giacché gli desti un regno!

(atto V, vv. 184-198 e 209-220)

Nel brano citato, come si vede, ritorna in primo piano il tema della noia. Poco oltre, troviamo conferma del fatto che il principe, in questo quinto atto, è vittima esattamente di ciò che considerava e indicava come disdicevole e dannoso per un despota: lo spazio di sospensione e di dubbio, fonte addirittura di rimorso, se crediamo alle parole di Simonetti in questo dialogo. Si tratta, in breve, del territorio della coscienza, che qui implica una buona dose di inquietudine: non l'inquietudine del capriccio, le cui lodi Galeazzo ha tracciato

nel corso del secondo atto, come abbiamo visto, ma quella che risulta dalla consapevolezza della colpa e dell'imminente punizione.

DUCA

Ebben, sei tu contento. Alfin m'hai tratto
alle tue voglie. Io tel confermo, amico,
qui venni a forza, ho il cor pieno di noia.
Anche i miei figli e la buona consorte,
vedendomi sì mesto, si sforzaro
di trattenermi...

(atto V, vv. 252-257)

Si osservino, a testimonianza del bilancio, pur generico, che il duca pare aver tracciato dei propri misfatti, i continui riferimenti al giudizio divino, dietro quel «cielo» di cui forse Simonetti, in questo passo, non intende subito il vero significato:

SIMONETTI

È un crudo verno.

DUCA

Mal feci di lasciar l'usbergo, meglio
ei mi difende dal rigor del cielo.

SIMONETTI

Sempre il cingete, oggi vi spiacque.

DUCA

Amico

ho il core oppresso, il ciel mi dia conforto,
lo spero sol da lui.

SIMONETTI

Benigno sia

a' nostri voti.

DUCA (*incamminandosi*)

O spirti tutelari

stendete sul mio capo le cerulee
aurate piume, a voi m'affido.

(atto V, vv. 258-266)

In ogni caso, a leggere bene il brano appena riportato, una qualche forma di stasi, di serenità e di riposo, per il principe, è finalmente arrivata, almeno nell'accettazione della propria sorte, nell'umile affidamento di sé a quel Dio prima vilipeso e disprezzato¹⁴². Non è certo, ovviamente, che tale acquisizione, per Galeazzo, possa considerarsi definitiva, perché non abbiamo modo di apprezzarne concretamente i risultati nei termini di un reale cambiamento della pratica politica del duca: l'agguato, da parte dei congiurati, interviene prima che si possa sciogliere questo dubbio. Tuttavia la sorprendente «dolcezza» e i nuovi «sensi» dimostrati, nel corso dell'ultimo atto del dramma, dal tiranno de *La congiura di Milano* hanno probabilmente un peso importante nelle considerazioni, improntate alla prudenza e alla moderazione in campo politico, che Simonetti sviluppa in conclusione della tragedia, condizionando non soltanto l'esito della vicenda, sul piano letterario e drammaturgico, ma anche e soprattutto il dibattito settecentesco sull'opera di Alessandro Verri (a cominciare dal carteggio tra Pietro e il fratello, che proveremo a ripercorrere).

Circa la posizione di Simonetti, fondamentale per intendere il finale de *La congiura di Milano* e per interpretare ancor meglio il pensiero dell'autore in merito al dispotismo e alla validità delle istanze repubblicane, si ricordi che il personaggio del «fedel vassallo» di Galeazzo è quello di un cortigiano esperto, già consigliere di Francesco Sforza, del quale, nel corso del primo atto, ha ricordato i pregi¹⁴³. Allo stesso modo, egli sa difendere le ragioni di Bianca, che reputa innocente, almeno rispetto alle accuse di ambizione che le rivolge il figlio all'inizio del dramma. A tal proposito, ancora nel primo atto, l'anziano ministro si fa portavoce della tematica anticortigiana, che non manca neppure in questa tragedia (ma sarà decisiva nel *Galeotto Manfredi principe di Faenza* del Monti, ne *I Baccanali* del Pindemonte, nel *Serse re di Persia* del Bettinelli, senza dimenticare la presenza del tema, pur con minore rilevanza, nel *Demetrio Poliorcete* del gesuita mantovano, come si è visto nel precedente paragrafo):

O prence! La calunnia
in mille forme si colora: i serpi

¹⁴² «Oh Dio son morto! / Abbi pietà di me» (atto V, vv. 270-271), sono le ultime parole del despota, colpito a morte.

¹⁴³ Addirittura, nel terzo atto, dolendosi con Bianca dell'imminente partenza di quest'ultima, Simonetti esclama: «Oh lagrimosa / irreparabil notte che il migliore / degli uomini rapì, de' prenci il giusto, / l'umano padre de' vassalli, il pio / Francesco Sforza!» (atto III, vv. 96-100).

del crin ricopre di fragranti rose,
ambrosia pare il suo velen: d'antico
servo fedel la non corrotta voce
ancor vi aggradi tollerar. Temete
la seducenza d'inquieti spirti
ambiziosi a cui grato è dal lido
le procelle mirar, poiché i naufragi
raccolgon di chi pére.

(atto II, vv. 96-105)¹⁴⁴

Di se stesso, inoltre, Simonetti dice (e ciò stride certamente con la sua condizione di ministro di un tiranno), prima di discutere della gestione delle finanze statali:

SIMONETTI (*seriamente*)

Di probità mi vanto
e cedo il resto.

DUCA

Il so che proba sei,
di te mi fido, e ben lo prova il darti
in guardia il mio tesoro. Pur mi spiace
che l'ami più di me.

[...]

Facil opra

io non trovo, o signore, a un tempo istesso
dell'armi e de' piaceri il doppio fasto
sostenere di più che non comporti
la copia non immensa de' tesori.
Signor, da un'arca istessa ove s'accoglie
quell'or che a stento sì sovente aduna
e lagrimando paga il buon villano,
esce il dono al cantore e lo stipendio

¹⁴⁴ Che l'adulazione cortigiana sia una triste realtà anche nella corte di Galeazzo Sforza, lo denunciano pure le parole di Bianca, più avanti nel testo, al termine del secondo atto: «È reo chi squarcia / quel funesto velame che dispiega / il ben pagato adulator su gli occhi / e gli fa ciechi alla spiacevol scena» (atto II, vv. 565-568).

del piagato guerriero...

DUCA

Ecco, ritorni

agli usati lamenti. S'io t'ascolto
son dell'Italia il prence più meschino:
ma se di lei contempli nelle carte
qual region mi spetta, allor dirai
che sono il più potente.

SIMONETTI

La potenza

ricca sempre non è: quando il dispendio
non ha misura...

(atto II, vv. 196-200 e 201-217)

Le preoccupazioni del consigliere, come si vede, non coincidono affatto con quelle del principe, portavoce di una curiosa quanto irragionevole teoria economica:

SIMONETTI

Dirovvi, almo sovrano,

che se tutto ha confine anco i tributi
aver lo denno.

[...]

Quando l'agricoltor semina il campo
ed il prence lo miete...

DUCA

Eh, son deliri;

cresce l'industria col tributo.

SIMONETTI

Ed anco

si estingue, o mio signor...

[...]

La guerra

non vi arricchisce ed i nuovi soggetti
non manterran gli antichi e se medesmi:

una provincia non sostiene un regno...

[...]

Mal si contende
d'opinion colle sovrane menti...

DUCA

In pochi sensi ogni dottrina è accolta
di questo tema. Il sole alza i vapori
dall'ubertoso campo e glieli rende
in benigna ruggiada. Io sono il sole;
lo stato è il suol; le imposte son vapori.
Non specular di più, che questo è il vero.

(atto II, vv. 227-229, 230-233, 239-242 e 254-261)

Del resto, sia Girami, l'organizzatore delle cacce del duca, sia Cordiero, ministro delle feste serali e notturne di Galeazzo, si lamentano, per tutto il secondo atto, di Simonetti, definito «sentinella dei ducati» (atto II, v. 319) dagli altri cortigiani. Eppure, se il tesoriere del duca è rimasto al proprio posto, vuol dire che della sua fedeltà il principe non ha inteso privarsi.

In ogni caso, Simonetti è nostalgico dei tempi del buon governo di Francesco Sforza, che egli ricorda come «giorni / felici e tristi a rammentarsi! Il tempo / mai non rispinge la volubil ruota / ove passò» (atto III, vv. 128-131). Si tratta dell'epoca in cui, come dice Bianca, «parlò il consorte / ne' segreti consigli di sua gloria / e del pubblico ben» (atto III, vv. 119-121), «degli oppressi / le querele ascoltò colle pietose / orecchie usate al vero» (vv. 121-123). Proprio la madre di Galeazzo impedisce a Simonetti di accompagnarla in esilio, come il ministro si è offerto di fare. È certamente un segno, questo, della speranza mai deposta di Bianca (incline sempre a un atteggiamento pietoso e rispettoso dei legami naturali) di poter addolcire, ammorbidire la tirannide del duca, almeno dal punto di vista dell'oppressione fiscale, grazie al contributo di Simonetti (il quale, evidentemente, condivide tale prospettiva improntata al moderatismo politico). Dobbiamo ora chiederci, però, se questa sia pure una prova a testimonianza della convinzione, da parte dello stesso Alessandro Verri, circa la necessità di collaborare, a scopo di riforma, anche con governi ingiusti e dispotici. Su questo terreno, infatti, si misura la vera distanza tra le posizioni di Bianca (e di Simonetti, ovviamente), da una parte, e quelle dei tirannicidi,

dall'altra. Per gli allievi di Montano la speranza è un sentimento dannoso, se non accompagnato dall'azione: «Non è vergogna, non è vil stoltezza / viver sperando?», è la domanda retorica del letterato ispiratore della congiura (atto IV, vv. 27-28). Ancor meglio si esprime Olgiato, nel corso del quarto atto:

Lo sperar che giova
dal tempo o dal destin con sofferenza
indegna, il fin de' nostri mali, quando
ne parla il cor, l'animo ne spinge,
il braccio è pronto ed il timor non puote
impallidir l'altre fronti!

(atto IV, vv. 28-33)

Le ragioni della congiura, come si è visto, affondano le radici innanzitutto negli innumerevoli soprusi perpetrati dal tiranno, quindi nella comune insofferenza al dispotismo, maturata progressivamente nei giovani allievi di Montano di pari passo con lo sviluppo e l'approfondimento della loro sensibilità (vale a dire della cura della dimensione affettiva, della pietà e del rispetto dei legami naturali). Va precisato, però, che tra i motivi di originalità de *La congiura di Milano*, almeno rispetto alle altre tragedie che esaminiamo nel corso di questo nostro lavoro, vi è certamente il tentativo di illuminare con un discorso puramente teorico il concetto di tirannide, in termini politici, senza fare necessariamente riferimento a quella dimensione morale ed etica (quindi all'opposizione tra la sensibilità e il suo rovescio, appunto la brutalità di Galeazzo Sforza) che condiziona, come abbiamo illustrato, il rapporto tra il duca e la madre e tra il duca e i propri sudditi. È significativo e, ancora una volta, insolito, nell'ambito della nostra rassegna di drammi di argomento politico del secondo Settecento, che ne *La congiura di Milano* di tale tentativo sia protagonista un campione della libertà, Cola Montano, il quale sappia anche usare con sapienza – non dunque con l'ingenuità dimostrata ad esempio dall'Artaserse del *Serse re di Persia* di Saverio Bettinelli o dall'Ubaldo del *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti, i quali non maneggiano lo strumento retorico della reticenza, né intendono appieno gli inganni degli ambiziosi avversari – proprio quell'arte della parola di cui sono esperti i despoti e i cortigiani bramosi di potere assoluto, nel nostro *corpus* drammaturgico. La maiuetica di Montano, in questo senso, è utilissima a illustrare, ovviamente

entro i limiti concessi dal genere tragico, i lineamenti del giurisdizionalismo illuminista settecentesco e una visione della tirannide e del dispotismo che insiste sulla centralità dell'esigenza di impersonalità delle leggi, costituendo inoltre, con il suo linguaggio semplice e chiaro, un monumento al culto della ragione. Proprio le doti di chiarezza, lucidità e semplicità del discorso di Montano, come vedremo fra breve, rinviano direttamente, dall'ambito letterario e drammaturgico, alle dichiarazioni programmatiche enunciate dallo stesso Alessandro Verri nel famoso articolo del *Caffè* che proclama la rinuncia al Vocabolario della Crusca, stabilendo «che le parole servano alle idee, ma non le idee alle parole»¹⁴⁵.

La concezione di Montano, quella di un ordine politico e di una legislazione guidati dalla razionalità – la stessa teorizzazione che emerge, è bene precisarlo ulteriormente, dal trattato *Dei delitti e delle pene* del Beccaria, per la redazione del quale è stata preziosissima proprio la consulenza di Alessandro Verri, come sappiamo¹⁴⁶ –, è di tipo contrattualistico e deriva dalla lettura degli illuministi francesi, *in primis* di Rousseau (su cui torneremo più approfonditamente nell'ultimo capitolo del presente lavoro): la società nasce da un patto sociale, il cui obiettivo è la promozione della massima felicità possibile per il maggior numero di persone¹⁴⁷. Su questa base si definisce, con buona approssimazione,

¹⁴⁵ AA. VV., *Rinunzia avanti nodaro degli autori del presente foglio periodico al vocabolario della Crusca*, in AA. VV., *“Il Caffè”*, edizione integrale a cura di S. Romagnoli, Milano, Feltrinelli, 1960 (del periodico milanese è oggi disponibile una nuova edizione: AA. VV., *“Il Caffè”: 1764-1766*, a cura di Gianni Francioni e Sergio Romagnoli, in 2 voll. Torino, Bollati Boringhieri, 1998). Si ricordi che l'articolo (il più famoso tra i trentadue “pezzi” scritti dal giovane Verri per il giornale, tra il 1764 e il 1766) non è firmato dal nobile milanese, fratello di Pietro, ma dall'intera redazione del giornale.

¹⁴⁶ Su questo argomento si vedano, in particolare, AA. VV., *Cesare Beccaria. La pratica dei Lumi (Atti del Convegno, 4 marzo 1997)*, a cura di Vincenzo Ferrone, Gianni Francioni, Firenze, Olschki, 2000, e ANGLANI B., *Il disotto delle carte: sociabilità, sentimenti e politica tra i Verri e Beccaria*, Milano, Franco Angeli, 2004. È opportuno, comunque, ricordare che, proprio per difendere il trattato del Beccaria, Pietro e Alessandro Verri hanno scritto a quattro mani la *Risposta* alle critiche del Facchini, dirette contro il saggio *Dei delitti e delle pene* (cfr. AA. VV., *“Il Caffè”*, edizione integrale a cura di S. Romagnoli cit., tomo I, fasc. IX, anno 1764-1765), e che tra il 1766 e il 1767 Alessandro ha compiuto, insieme al Beccaria, un viaggio a Parigi e a Londra, esperienza decisiva per la conoscenza degli enciclopedisti francesi e il confronto con la più viva cultura europea, ma anche per la fruizione, da spettatore, del teatro francese e inglese.

¹⁴⁷ Altrettanto chiaro è lo scopo del diritto, secondo Cesare Beccaria: «È meglio prevenire i delitti che punirgli. Questo è il fine principale d'ogni buona legislazione, che è l'arte di condurre gli uomini al massimo di felicità o al minimo d'infelicità possibile, per parlare

cosa sia la tirannide. Il punto di partenza per illustrarne il concetto è appunto una domanda di Montano ai suoi interlocutori (ma in particolare a Olgiato) circa il passaggio dallo stato di natura alla vita sociale:

Dimmi,

franco ragionator ne' filosofici
trattenimenti, perché mai nascendo
con forza equal gli uomini tutti, e tutti
ignudi, avendo di natura madre
comun le istesse impronte ed i medesmi
sensi e diritti, pur diviso è il mondo
fra pochi, ognun de' quali n'ha gran parte,
e il rimanente, vale a dire tutta
la specie umana, lor va presso come
greggia al pastor? Perché sul trono è questo,
e quello giace sullo strame; l'uno
perché nell'ostro è involto, e l'altro in cenci?

(atto I, vv. 285-297)

La risposta di Olgiato («vi ridirò che il diseguale stato / delle condizioni è necessario / all'ordine sociale», vv. 306-308) non è sufficiente per Montano, il quale conduce l'interlocutore, appunto con metodo maieutico, sul terreno della distinzione tra il governo della legalità e quello dell'arbitrio tirannico. È opportuno riportare, con qualche stralcio, il successivo scambio di battute:

MONTANO

E ciò suppone
che l'uom, da prima indipendente, volle
all'uomo sottoporsi, e che a comune
util difesa per comun consenso

secondo tutt'i calcoli dei beni e dei mali della vita. Ma i mezzi impiegati fin'ora sono per lo più falsi ed opposti al fine proposto. Non è possibile il ridurre la turbolenta attività degli uomini ad un ordine geometrico senza irregolarità e confusione. [...]

Volete prevenire i delitti? Fate che le leggi sian chiare, semplici, e che tutta la forza della nazione sia condensata a difenderle, e nessuna parte di essa sia impiegata a distruggerle. Fate che le leggi favoriscano meno le classi degli uomini che gli uomini stessi. Fate che gli uomini le temano, e temano esse sole. Il timor delle leggi è salutare, ma fatale e fecondo di delitti è quello di uomo a uomo» (BECCARIA C., *Dei delitti e delle pene* cit., cap. XLI).

fur scelti alcuni a governare, gli altri
tutti fur paghi di ubbidirli?

OLGIATO

Appunto

perché senza comando e ubbidienza
non v'è pubblico ben: ma se private
voglie seguisse ognuno, orrendo fora
misto d'oppressi e d'oppressori il mondo.

MONTANO

Ma s'era necessario al ben di tutti
che talun comandasse, non vi pare
manifesto ch'a tutti i suoi comandi
utili esser doveano ad eseguirsi?

OLGIATO

Al certo; e perché l'util solo e il bene
comandasse, fu scelto: tal fiducia
ripose in lui la società.

MONTANO

Ne segue

che il diritto di regnar sta nel consenso
di rinunciata libertade incerta,
per ottenerla ben più certa all'ombra
di sante leggi.

OLGIATO

Senza dubbio.

MONTANO

Tende

adunque ogni legittimo governo
alla comun felicità.

OLGIATO

Per certo:

è servo, od è tiranno chi tal dogma
o non conosce, o impugna.

MONTANO

Olà t'arresta.

Che intendi per tiranno?

OLGIATO

Un duro prence,

un despota crudel.

MONTANO

Non basta, un prence
esser puote crudel con altre genti
e mite colle sue: conquistatore
senza pietà, legislator benigno,
tiranno agli altri, padre a' suoi.

[...]

OLGIATO

Adunque

come un tiranno definir si puote?

MONTANO

Ritorna onde partimmo e il saprai:

d'onde nasce il poter?

OLGIATO

Dalla comune

utilità deriva.

MONTANO

Il vero prence

è quello dunque che per util loro

guida i soggetti, e quel che li governa

per propria utilità chiamo un tiranno:

di modo tal che a' cittadini impera

un buon sovrano, ed un iniquo a' servi.

Ma per qual mezzo ben discerner possi

uno dall'altro?

OLGIATO

Si comprende a quanto

di già spiegasti: da' costumi suoi,

dalle sue leggi.

(atto I, vv. 308-338 e 345-358)

Una volta stabilito che il governo del duca di Milano è ascrivibile alla categoria della tirannide («Chi non distingue Galeazzo Sforza / a tal ritratto!», esclama Olgiato in atto I, vv. 381-382), non resta che compiere un ultimo passo, quello che porta sulla via della ribellione. Il metodo di Montano, stavolta, procede per assurdo, suggerendo cioè, in prima istanza, la soluzione opposta, quella della sopportazione e della passività inerte rispetto ai soprusi del

principe. Saranno gli stessi interlocutori a riconoscere l'impraticabilità di tale opzione:

MONTANO

Ma se giusto
tal governo non è, perché soffrirlo?

OLGIATO

E come non soffrirlo?

MONTANO

Necessario,
inevitabil credi al ferreo giogo
la cervice incallir?

OLGIATO

Pur troppo.

MONTANO

Indarno
abbiam l'alma elevata e a libertade
aspira?

OLGIATO

Ahi, quanto indarno!

[...]

MONTANO

E lunghi giorni
avrà un tiranno?

OLGIATO

Oh, non avvenga.

MONTANO

E breve
non può sua vita divenir?

OLGIATO

Deh, fia!

MONTANO

E chi può farla breve?

OLGIATO

Il cielo.

[...]

VISCONTI

Troppo egli è vero! Nondimeno alcuna
speranza ne rimane. Il duca in pace
non vive mai, sempre frall'armi. Un colpo
di ben librata lancia può la sorte
della patria cangiar.

MONTANO

Saggio consiglio

prudente favellar: la guerra, il caso,
il destino, la morte, all'odioso
regno dian fin quando lor piaccia. Saggio
consiglio in ver; ma pur, se di lusinghe
non vi nutrite, ripensar vi aggradi
che Galeazzo di sei lustri poco
l'età sorpassa, che di rado al campo
fra' primi è esposto, che d'acciaro è tutto
ed egli e il suo destrier carco, e difeso
d'impenetrabil maglia; ond'è che il senno
a lunga pazienza vi prepara.
In mezzo del cammin della sua vita
robusta e ben guardata, egli promette
diuturno regno a' suoi beati servi.
Io vi esorto a soffrir.

LAMPUGNANO

Oh ciel, saranno
adunque eterni i nostri mali!

(atto I, vv. 385-391, 393-396 e 400-420)

Ecco, quindi, al momento giusto, un nuovo richiamo del letterato alla virtù
antica, all'impeto libertario dei due Bruti e di Cassio, a suggello dell'intesa
antitirannica maturatasi in casa di Montano:

OLGIATO

Ah non è spenta
virtude in ogni cor! Vive nel mio.

MONTANO

Oh Bruti, oh Cassii! nomi augusti ovunque
riman scintilla di virtù: tremendi
nomi a' tiranni, qual mai segno od orma

di voi più si ritrova? E chi si scuote
dal letargo di morte, ascolta, o intende
l'alte vostre dottrine? Son di ghiaccio
i cori onesti: son di foco gli empi:
langue virtude e vigoroso è il vizio...

[...]

Dove or si trova un Bruto?
Colui che trasse dalla piaga ingiusta
l'ancor tiepido acciaro e, al ciel rivolta
sua fronte dolorosa, in un grondando
dagli occhi il pianto e il sangue dallo stile,
“giuro – esclamò – per questo non ben sparso
sangue, il mio stesso di spruzzare in faccia
del reo violator. All'ira ultrice
ferro, fuoco, furor saran ministri,
sazia non mai finché Tarquinio e seco
l'iniquissima stirpe non s'annullì”¹⁴⁸.
Il disse e il fece: e voi tranquilli l'onte
domestiche soffrite e, le comuni
calamitadi con femmineo lutto
inettamente deplorando, come
e quando finiran tante sciagure
a me chiedete? Ohimè, tu dormi o Bruto! (*fissando l'Olgiato*)
Ah, tu Bruto non sei, così esclamava
ogni prode roman, così a' trofei
di quell'eroe si scrisse. In oggi i Bruti
non dormon già, non ve ne sono: spento
n'è fino il germe.

OLGIATO

Cessa, che rimane
ancor chi Bruto onora e in me tu il vedi. (*fermamente*)

LAMPUGNANO

E un Cassio in me. Lo giuro al cielo.

VISCONTI

Ed io

¹⁴⁸ I versi 485-490 riprendono il discorso di Bruto in TITO LIVIO, *Ab urbe condita*, I, 59. Cfr. VERRI A., *La congiura di Milano. Dramma tragico in versi*, in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 256, nota.

almen Casca sarò...

(atto I, vv. 444-453 e 480-504)

Per parte sua, significativamente, il duca protagonista de *La congiura di Milano* si paragona a Silla, nel corso del secondo atto: non tuttavia al vincitore della guerra civile che riordina l'assetto statale romano e l'accesso alle magistrature civili, che sancisce i privilegi e il primato dell'aristocrazia contro la parte popolare, ma al dittatore sanguinario delle proscrizioni e dei processi sommari. La battuta è diretta al sicario Gallomoro, a scopo di esortazione:

Quando mi togli
alfin dagli occhi la spiacevol vista
di volti già proscritti? Vimercato,
Arcimboldo, Pusterla, Gallarato,
Landriano, Talenti. Quest'impero
ha bisogno d'un Silla. Tai perversi
nomi non fa che in van sieno riposti
nel ruolo sanguinoso.

(atto II, vv. 430-437)

I riferimenti classici, comunque, non devono trarre in inganno l'interprete moderno del dramma verriano: l'eroismo degli oppositori di Galeazzo non è animato da alcun impulso suicida, né si configura come un gesto disperato (come, probabilmente, non fu neppure quello storico dei cesaricidi, nonostante se ne ricordi, anche in quest'opera, la conclusione luttuosa per mano di Ottaviano e Antonio). Si legga, ad esempio, il rimprovero di Montano a Lampugnano, all'inizio del quarto atto:

LAMPUGNANO

Voglio morir...

MONTANO

T'inganni:

quest'è errore fatal, questo trattenne
ben spesso il braccio alla vendetta alzato
contro i tiranni, e l'onorata spense
fiamma di gloria in petto. Disperata
tale impresa non è, ch'anzi la speme

è maggior del periglio, e il non sperarne
è fallace timor: che Bruto e Cassio
ed altri illustri per congiure, morti
non sono in esse, ma prudenza eguale
non ebbero al valor.

(atto IV, vv. 61-71)

La chiave, per interpretare giustamente il pensiero dell'anziano letterato che Verri immagina a capo della congiura¹⁴⁹, è nel valore di esemplarità del tirannicidio, che dovrebbe suscitare la ribellione del popolo nei confronti di un principe ingiusto e dispotico, già mal sofferto dai milanesi:

Insidia orrenda

e deplorabil fora a giusto prence
la vita abbreviar, ch'anzi dovrebbe
il cielo prolungarla: ma il troncare
indegni giorni di funesto regno
a tutti piace perché a tutti giova,
e quel che piace e giova anco si loda.
Se di Tito o d'Aurelio a' preziosi
giorni tentava un forsennato, in ogni
petto romano la vendetta, in ogni
cittadino un nemico a lui di fronte
sorgea col ferro in man, laddove un Claudio
tiranno sciocco, e quell'infame stolto
Caligola, svenati entrambi furo
sul trono istesso, né l'indegno sangue
commosse un core, non s'udì un lamento,
una lagrima sola non fu sparsa
sull'esterminio d'odiati mostri.

[...]

¹⁴⁹ Fabrizio Cicoira fa notare, giustamente, che «nel testo di Machiavelli Montano resta un puro “ideologo” che suggerisce soltanto l'azione, mentre nell'elaborazione verriana assomma in sé riflessione teorica ed azione impetuosa». In sostanza, dunque, «da ispiratore dei tirannicidi che fu nella realtà, Montano diveniva nella tragedia il capo stesso della congiura, ed il suo esecutore materiale» (CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura*, Bologna, Patron, 1982, pp. 46-47 e p. 43).

E che? Potete

osare voi di dubitar che appena
il duca è al suolo, non s'inalzi al cielo
di libertade il segno, e non risuoni
in ogni canto la città, lo stato,
di festa e lode, ed acclamando onori
chi rompe sue catene? Oh quanti in mente
han lo stesso pensiero, ma neppure
osan svelarlo a se medesmi!¹⁵⁰

(atto IV, vv. 71-88 e 94-102)

In tal senso, la scelta del luogo in cui compiere l'agguato omicida (circa lo strumento di morte, si è optato per il «ferro», invece che per il veleno) è determinante ai fini del coinvolgimento del popolo. I criteri esposti da Montano insistono ancora una volta sulla speranza fondamentale dei congiurati, vale a dire quella di una sollevazione di massa, ottenibile soltanto mediante l'esecuzione pubblica del principe e il rifiuto di ogni genere di viltà¹⁵¹:

Errate, è d'uopo

scegliere luogo tal dove sospetto
non rechi il radunarsi, ove concorra
moltitudine in folla. Un gran scena
vuol molti spettatori: l' eseguirla
a tradimento sembrerebbe un vile

¹⁵⁰ Su questo argomento conviene anche Lampugnano, che aggiunge, in concreto: «La brace dalla cenere nascosa, / a lieve soffio si ravviva. Quanto / ognun deplori nel silenzio, il mostra / l'universal mestizia. Qualche accento / ch'interrotto si spande, il mormorio / che ad onta del terror freme e sussurra / allorché il duca appar: certi motteggi, / pungenti e veri e scritti sparsi ovunque / e ovunque affisi, dove a libertade / la patria si richiama: le più antiche / famiglie che gl'impieghi della corte / o non ricercan, o lasciaro e fuori / della mesta città ne' solitari / campestri alberghi si rifugian, tutto / convincer deve che il momento è giunto / in cui la provvidenza ci destina / a così nobil gloria» (atto IV, vv. 130-146).

¹⁵¹ La considerazione della presenza di un pubblico si rinnova, poco più avanti (ancora nel quarto atto), quando i congiurati, stimolati da Montano, mettono in scena una prova dell'assassinio del duca. L'anziano letterato interpreta Galeazzo e su di lui incrudeliscono gli allievi. Olgiato esclama: «Oh maestro ti affida: guarda adesso. (*si provano co' loro pugnali*) / Mi servi da tiranno, eccoti al core» (atto IV, vv. 309-310). Tuttavia l'agguato vero e proprio avverrà all'interno della chiesa, nella finzione scenica immaginata da Alessandro Verri, e sarà celato agli spettatori, ma visibile alle comparse che affollano il piazzale antistante la basilica, nell'ultimo atto del dramma.

delitto ciò che della gloria i segni
deve seco portar. Senza timore,
con nobile fiducia un'opra degna
si compia degnamente. Dell'intiera
cittade in vista e de' magnati, e a fronte
del popol tutto, immergasi nel petto
del tiranno il pugnale. Vedrete quanti
seguaci occulti scopriransi: l'odio
universal, ch'ora tacendo freme,
prorumperà in applausi e se rimane
ancor talun cui giovi il mal presente
e disapprovi il fatto, oppresso sia
dall'irritato volgo.

(atto IV, vv. 252-270)

L'argomento dell'«irritato volgo», eventualmente pronto a sostenere i ribelli contro il dispotismo di Galeazzo, torna più volte nel quarto atto de *La congiura di Milano*, pur contraddicendo la disamina di Montano e dei suoi ospiti sviluppata nel corso del primo atto della tragedia, dove rispetto all'inclinazione alla servitù, generalmente diffusa, gli spiriti liberi si riconoscevano in nome di una differenza sostanziale, basata sull'indole, sull'educazione e sulle aspirazioni libertarie. L'esito del tirannicidio, che riesce solo a metà, a causa della mancata sollevazione popolare, dimostra che la speranza agitata nel quarto atto dal letterato e dai suoi compagni di studio (e, in questo caso, di armi) era illusoria, destinata al naufragio¹⁵². In tal senso, il suicidio del «congiurato filosofo» (secondo la già ricordata definizione di Annamaria Cascetta) non ha proprio nulla di eroico: si tratta, addirittura, di una «inutil morte» (atto V, v. 368), dal punto di vista di Montano.

¹⁵² Lo riconosce proprio Montano, un attimo prima di rivolgere contro se stesso il pugnale: «In tempi / vili è sfortuna il nascer grande. È estinto / ogni raggio d'onor. Questa è una mandra / guidata da un bifolco. Se vivendo / degne cose v'appresi, ora imparate / come si muora (*si ferisce*) ed impiegate il ferro / che ancor vi lascian i tiranni, in grande / ufficio e mi seguite (*cade*)» (atto V, vv. 357-364). Con la fine delle speranze, come si vede, torna anche il tema della distanza tra la gloria del tempo antico e la degradazione di quello moderno, presupposto tuttavia valido anche per Bianca e per Simonetti, nonostante la diversità della condotta di questi due personaggi rispetto alla scelta dei congiurati.

L'ipotesi che è stata bocciata – e ciò motiva appunto il senso di vanità e, ancora, di inattualità rispetto al tentativo fallito dei congiurati – era quella di far risorgere la repubblica¹⁵³, secondo i piani, piuttosto dettagliati, del letterato:

Quindi scortati – e la speranza è giusta –
dal comun plauso quai liberatori
illustri della patria, al gran consiglio
i cittadini radunando al suono
della campana antica, venerato
avanzo di repubblica, a ciascuno
note farem le intenzioni oneste
che ne guidaro il braccio.

[...]

Al radunato

sorpreso volgo mostreremo i ferri
tinti dell'empio sangue; e insiem si esorti
il ceto de' patrizi, per se stesso
di libertà bramoso e nauseato
d'un infame sovrano, nelle ruine
dei Sforza a rialzar nuovo trofeo
della oppressa repubblica: ne vive
la rimembranza in ogni cor. S'è piena
l'Italia di tiranni, anco gli estingue.

(atto IV, vv. 378-385 e 395-404)

Per Enrico Mattioda il classicismo repubblicano e libertario insegnato da Montano ai giovani cospiratori, nella tragedia di Alessandro Verri, si fonde con il modello della congiura umanistica (il cui archetipo letterario, suggerisce lo studioso, potrebbe essere indicato nell'*Apologia* di Lorenzino de' Medici) e, soprattutto, costituisce un riferimento frequente per il neoclassicismo europeo della fine del Settecento: in particolare, «l'esaltazione del periodo repubblicano di Roma, sulla scorta di suggestioni liviane e tacitiane, non è estranea neppure a questo dramma tragico. Il finale infausto è necessario alla completezza

¹⁵³ Il grido di Lampugnano, un attimo dopo la morte di Galeazzo, è «Libertà, libertà! Giace il tiranno. / Chi è cittadin mi segua...» (atto V, vv. 276-277).

dell'orribilità voluta, cui è estranea ogni possibilità di lieto fine, come anche la possibilità di modificare la realtà storica»¹⁵⁴.

Tornando, dunque, al quesito che ci siamo posti, in riferimento alla conclusione dell'opera drammatica, con la duplice sconfitta del tiranno e dei tirannicidi, e cioè se la prospettiva di Alessandro Verri coincida con la posizione di Simonetti o con quella di Montano e dei suoi allievi, una possibile soluzione, contenuta nell'analisi di Mattioda, si potrebbe trovare nell'adesione alla verità storica, descritta dalle fonti di Machiavelli e di Corio, e nella condivisione, da parte del Verri, dell'ideologia dell'assolutismo illuminato. Quest'ultimo aspetto, però, va ulteriormente approfondito, perché si riesca a dare una risposta adeguata al bisogno di indagine intorno al pensiero politico di Alessandro Verri e alla rappresentazione della tirannide implicata ne *La congiura di Milano*. Ad esempio, in merito al problema della liceità della soppressione violenta di un tiranno, centrale nel dramma anche secondo l'interpretazione dell'autore, la prospettiva di Simonetti che trionfa sulle speranze repubblicane degli allievi di Montano, riportando l'ordine nello stato, non esclude alcune delle istanze libertarie di questi ultimi, almeno nel senso delineato dalle riflessioni degli oppositori di Galeazzo Sforza (tra i quali possiamo annoverare, in questo caso, anche il personaggio femminile di Bianca). Viene infatti ripristinato, cosa tutt'altro che secondaria, il primato della legge, piuttosto che l'arbitrio di un nuovo despota. Simonetti, a tal proposito, è molto chiaro, nonostante egli riaffermi il principio dinastico per la successione al duca¹⁵⁵:

Taci,
lingua ribelle¹⁵⁶, io ben sanar potrei
la tua follia di questa vita indegna
or ti privando; ma serbar la debbo
al rigor delle leggi.

¹⁵⁴ MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 230.

¹⁵⁵ Erede legittimo, in tal senso, è il figlio di Galeazzo: «olà, si calmi ogni terror. M'ascolti / il popolo fedel: Giovanni Sforza, / figlio maggiore dell'estinto prence / è il signor nostro: con giulivi accenti / il proclamate, e chi la patria cura / gridi vendetta a' traditori. Sieno / al castello guidati e con sicura / guardia si serbin. Non compianti andrete / a morte infame. A tal destin vi trasse / una smania crudel» (atto V, vv. 383-392).

¹⁵⁶ Si rivolge a Olgiato, circondato, al pari degli altri tirannicidi, dalle guardie di Simonetti. Lampugnano, ferito a morte, è già spirato.

[...]

Cedete, indegni, omai quel vile acciaio
che nelle pugne balenar dovea
a difesa del trono. Sventurati!
Che ne faceste mai? Da stirpe illustre
divenuti assassini, il rivolgeste
nel cor del vostro prence e del suo sangue
ne spruzzate gli altari? Oh basso impiego
delle destre onorate! E il sacrilegio
anco vi piacque aggiunger al delitto
onde fosse più orrendo? Il santo asilo
de' consolanti preghi e de' tranquilli
misteri, voi cangiaste in lordo speco
di scempi insidiosi! A uom che al cielo
alza le mani, voi co' ferri il dorso
a tradimento lacerate!

(atto V, vv. 322-326 e 331-345)

L'accusa di tradimento, mossa dal tesoriere del duca, nel secondo brano citato, contro Montano e i suoi allievi superstiti, è invece collegata, significativamente, al «sacrilegio», termine che indica non solo, secondo la prospettiva del ministro di Galeazzo, la violazione e la profanazione di una chiesa, ma soprattutto l'interferenza della prospettiva umanissima degli eroi libertari con l'ordine divino, al quale davvero Simonetti ha infine creduto che il tiranno volesse rimettersi. Per un fedele servitore della monarchia (come pure della sua eventuale degenerazione dispotica), l'ordine politico è, in definitiva, imm modificabile da parte degli uomini. Esso deriva da Dio allo stesso modo in cui la natura regola la successione al trono secondo l'asse dinastico ed ereditario. Obiezioni di legittimità, in questo senso, non sono tollerate. Si veda, ancora, come Simonetti torna a discutere del «tradimento infame» (atto V, v. 445), della «vile impresa» (v. 444) dei congiurati, in conclusione dell'opera:

Ancor se Galeazzo

fu prence non pietoso, voi morendo,
stolta ribellione a maggior danno
esponeste la patria che pur tanto
vi vantate d'amar. Son le congiure

sovente più crudeli che i tiranni,
e sempre sventurate. Il vile esempio
chi mai seconda, chi vi applaude? Adunque
la patria vi condanna, e voi credete
la vostra opra innocente? Alme ben degne
d'una impresa miglior, pure di voi
sento pietà, ch'immaginata fama
sedusse a ricoprirvi di verace
eterna infamia. Nel delirio atroce
ebbra la mente libertà confuse
col reo furor di forsennata impresa.

(atto V, vv. 450-465)

D'altra parte, nel confronto dialettico finale, l'istanza repubblicana di Olgiato ha un notevole rilievo, soprattutto nell'allertare il pubblico rispetto al pericolo di una tirannide ben più grave di quella di un despota assoluto. Si tratta dello spazio di arbitrio indefinito che è proprio dei ministri, dei funzionari, dei magistrati e di chiunque altro venga messo nella condizioni di accumulare un'autorità sempre maggiore, ottenuta peraltro secondo le forme, mai trasparenti, della delega da parte di un potente:

Tutto è perduto, solo il cor ne resta:
se lo strazio crudel, se pene acerbe
l'insensibil rigor va macchinando
de' tiranni togati, queste membra
saran lor pasto, ma vivran perenni
Montano, Olgiato, Lampugnan, Visconti
nel sen de' buoni, e forse in miglior tempo
i posterì fremendo narreranno
il memorabil caso a' lor nipoti,
che ascolteranno lagrimando il premio
ch'ebbe in tal opra la virtù.

[...]

Resta
almen per noi cagione di spavento
a' tiranni venturi. A' nostri nomi

tremi lo scettro in mano ed il pallore
tinga la fronte coronata, quella
superba fronte e quella man che sia
di scettro indegna e di corona.

(atto V, vv. 400-410 e 421-427)

Si riaffaccia insomma la tematica anticortigiana, che del resto veniva nominata anche altrove, nel testo, come quando, ad esempio, Simonetti si offriva di accompagnare Bianca in esilio (non soltanto per non abbandonare la donna al suo incerto destino, ma anche perché la cacciata della madre, da parte di Galeazzo, pareva rendere irrimediabile la deriva tirannica del ducato). Allora la donna aveva raccomandato, volendo trattenere a corte l'anziano consigliere, di cui pure condivideva le preoccupazioni:

Tu rimani
fedel ministro del tributo: il serbi
tua pura man, né l'abbandoni in preda
de' mostri insaziabili. Se ancora
m'hai per sovrana, mi ubbidisci. Addio (*parte*).

(atto III, vv. 459-463)

I «mostri insaziabili» erano e sono ancora, ovviamente, i cortigiani: anche il dramma storico di Alessandro Verri, che abbiamo annoverato tra le tragedie incentrate sulla figura di un tiranno, presenta, in relazione al tema anticortigiano, un'importante somiglianza con le opere esaminate nel terzo capitolo del presente lavoro, quelle cioè in cui i personaggi dei ministri ambiziosi risultano centrali. A testimonianza del fatto che le due problematiche oggetto della nostra ricerca, quella del dispotismo assoluto e quella delle macchinazioni e della sospetta infedeltà della corte, sono trasversali alle tragedie di argomento politico del secondo Settecento italiano, nonostante qui si cerchi di darne conto immaginando una possibile categorizzazione.

Un punto fermo, a nostro avviso, è che la tematica anticortigiana, ne *La congiura di Milano* di Alessandro Verri, non possa essere ridotta all'inconsistenza o ricompresa nella rappresentazione della tirannide del duca, visto che essa costituisce un problema irrisolto, denunciato dal personaggio di Olgiato finanche negli ultimi versi dell'opera. Un discorso a parte, invece,

merita la questione della liceità del tirannicidio, rispetto alla quale, pur con qualche doverosa precisazione, si può affermare un'identità di vedute tra il personaggio del fedele ministro di Galeazzo e il drammaturgo, impegnato a difendere, soprattutto di fronte alle obiezioni del fratello, il finale del dramma.

Nella risposta del 27 giugno 1778 a una missiva di Pietro Verri, dal quale, come si è detto, Alessandro accetta suggerimenti e critiche in merito alla prima redazione de *La congiura di Milano* (inviata a Pietro in accompagnamento alla lettera del 13 giugno dello stesso anno, con l'esortazione di far leggere la sua seconda tragedia ai vecchi amici del *Caffè*), il drammaturgo riconosce che, circa l'intento fondamentale dell'opera, «si trattava di porre in verso dialogato un trattato *an liceat occidere tyrannum*, e di farlo con naturalezza e modo teatrale allo stesso tempo. Quella maniera però di dialogare è somigliante alla socratica e, senza sensibile imitazione, deriva da Senofonte dove tratta dei memorabili di Socrate. Mi persuade che il Duca non è dipinto come si deve, te lo farò diventare odioso: questo è stato un error grande, di cui mi avvedo»¹⁵⁷. L'errore deriva dal fatto che «mio oggetto era di sfuggire la solita maniera di rappresentare un tiranno, cioè il farlo duro, capriccioso, ecc. Io volevo che il principale suo carattere fosse la dissimulazione, di modo che, fuori dell'occasione sembrasse un uomo. Per questo gli ho fatto avvelenare la madre, per fargliene fare una che le valesse tutte. Ma vedo che il mio pensiero è stato troppo speculativo, e che in fatti bisogna che un principe di cui nel primo atto si sono dette tante crudeltà, non venga nel secondo mansueto e galantuomo»¹⁵⁸. In ogni caso, in una lettera successiva al fratello (recante la data del 18 luglio 1778), Alessandro esprime il proposito di modificare ulteriormente il carattere di Galeazzo, che definisce un elemento «essenziale» per la buona riuscita de *La congiura di Milano*, precisando inoltre: «Per te poi renderò il Duca odioso, a segno che né a te, né a nessuno rincresceranno i suoi rimorsi, le sue previsioni e la sua morte»¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Il passo della lettera di Alessandro Verri al fratello, datata 27 giugno 1778, è citato in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 227.

¹⁵⁸ *Ivi*, vol. II, p. 227. Abbiamo già rilevato come, in realtà, tale difetto, relativo all'esigenza di verosimiglianza, sia da riferirsi, per quanto riguarda la versione definitiva del testo drammatico, all'ultimo atto.

¹⁵⁹ Nella medesima lettera, riportata in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II (p. 228), Alessandro confessa: «Io sono obbligato alla sincerità dell'amicizia e vado profittandone. Eppure vedi se uno da sé comprende cosa alcuna in questo genere? Io credevo di aver scritta una buona tragedia nella *Congiura*, e mi sono meravigliato che piacesse la *Pantea!*». A quest'ultima, infatti, è andata la preferenza degli amici del *Caffè*.

A leggere tutte queste testimonianze del processo elaborativo della tragedia, si sarebbe tentati di pensare che Alessandro Verri parteggi per i congiurati. L'ipotesi pare addirittura rafforzarsi, se si leggono alcune delle lettere successive che i due fratelli si scambiano. Si veda, ad esempio, la lettera dell'11 luglio 1778, in cui Pietro riferisce ad Alessandro le critiche del Beccaria, il quale «trova però che vi è un vizio essenziale, cioè che lo spettatore non ha un uomo virtuoso per cui interessarsi. Io con piena sincerità sono di un sentimento più mite e trovo che posso benissimo interessarmi per Montano e i suoi discepoli, come m'interesso per Bruto, e come m'interesso per Falier nella *Venise sauvée* di Otway. A Beccaria fa senso che ci dobbiamo associare a degli assassini del proprio sovrano. (...) Beccaria era incerto qual morale si ricaverà da questo dramma; io sono deciso che due ottimi precetti; e sono, al principe, di contenersi, per sapere che anche i più inermi cittadini possono ucciderlo se abusa della pazienza loro, al suddito intollerante di sopportare, e contar nulla sulla assistenza del popolo se si ardisca un colpo. Sì l'una che l'altra di queste due verità collimano a conservare la felicità pubblica e sono virtuose»¹⁶⁰. Se la seconda osservazione del Beccaria è stata discussa da Pietro Verri, nel brano appena riportato, la prima obiezione dell'autore del trattato *Dei delitti e delle pene* non impensierisce particolarmente Alessandro, il quale mostra, con la risposta fornita nella lettera al fratello del 18 luglio 1778, che il cuore de *La congiura di Milano* è nel personaggio del despota, piuttosto che nei campioni della libertà, la cui condotta, discutibile in relazione all'opportunità del tirannicidio, non implica necessariamente l'adesione del pubblico o comunque deve ritenersi una conseguenza del modo in cui viene delineato il carattere del tiranno: «Trovo giuste quasi tutte le obiezioni vostre, e principalmente lo sbaglio nel carattere del duca, che veramente è essenziale. Combino anche con Beccaria che lo spettatore non ha un uomo virtuoso per cui interessarsi,

Circa la necessità, inoltre, di rendere odioso il carattere del duca, si ricordi che «Alessandro Verri era giunto a dividere il genere tragico in due grandi correnti, in base alle passioni predominanti. Egli distingueva (lo farà anche nelle lettere a Pietro a proposito delle tragedie di Alfieri) tra un tragico "orrido" e uno "affettuoso". Al primo, che privilegia le passioni come il terrore e l'orrore, appartiene *La congiura di Milano*: di qui l'insistenza, che può sembrare morbosa, ma che è una fedele citazione dalle fonti, dei delitti e delle atrocità commesse da Galeazzo. Al genere "affettuoso", che dovrebbe privilegiare la compassione, appartiene invece la *Pantea*», come si legge in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 230.

¹⁶⁰ Il brano, tratto dalla lettera dell'11 luglio 1778, è riportato, ancora, in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 227.

quantunque anche un dramma di orrori potrebbe avere un gran merito se fosse scritto in gran stile, come un quadro di martirio dipinto da Raffaele, o una battaglia di Pietro da Cortona. Nondimeno procurerò di farlo interessare, e diventare amico di Bianca e alquanto anche del buon vecchio Corio»¹⁶¹.

Il punto centrale della riflessione drammaturgica di Alessandro Verri considera, piuttosto realisticamente, le circostanze della ricezione del suo secondo dramma tali da condizionare il giudizio su *La congiura di Milano*, soprattutto in relazione al tema politico e all'impulso antitirannico che dall'opera potrebbe derivare: «Questi argomenti però – vale a dire, ancora, le critiche di Cesare Beccaria riportate sopra – non sono atti a far molta impressione negli uomini colti, onorati e contenti del principato, a cui devono la loro fortuna e i loro sentimenti di gratitudine: ma una platea di popolo e di cittadini gusta ben sovente le congiure sui teatri, benché non le abbia nel core, perché fra di essi moltissimi sono malcontenti del governo, onde una immagine di libertà, di repubblica, ed un tiranno punito, sono soggetti capaci di scuotere la moltitudine. La obbiezione che mi fa Beccaria, che obbliga lo spettatore ad associarsi agli assassini del sovrano, sarebbe comune a tutte le tragedie di tal sorte. Il mio difetto è che questo sovrano non l'ho ben dipinto e fatto abominevole: anche il pacifico e voluttuoso Beccaria, se lo vedesse veramente scellerato, e che gli pungesse il cuore con una bisbetica tirannia griderebbe con Montano:

Oh ferri gloriosi, oh santi acciari
sterminatori di corone inique,
le destre armate ecc.»¹⁶².

Dicevamo che quasi avremmo potuto trarre, da brani come quest'ultimo, oltre che una conferma del dissidio non soltanto ideologico, ma personale, sorto a partire già dal biennio 1766-1767 tra i due ex collaboratori del *Caffè* ed ex compagni di viaggio in Francia e in Inghilterra – appunto Cesare Beccaria e Alessandro Verri –, anche e soprattutto l'impressione della preferenza, del favore, da parte dell'autore de *La congiura di Milano*, nei confronti dell'ardore repubblicano e libertario di Montano e dei suoi congiurati. Del resto, al termine del processo elaborativo del dramma, lo stesso Pietro Verri può finalmente

¹⁶¹ Il passo è citato in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 228.

¹⁶² *Ibidem*, vol. II, pp. 228-229.

riconoscere, nel personaggio del duca, «un carattere pazzo, inquieto, senza morale, che vorrebbe anche annientarne la teoria per soffocare i rimorsi», capace, in definitiva, di un «trasporto bestiale contro della madre»¹⁶³. Eppure, come ha mostrato Fabrizio Cicoira, l'ammirazione nei confronti dell'ardore e dell'entusiasmo repubblicano di Montano appartiene molto di più a Pietro (che ne condivide, peraltro, anche «la denuncia dell'inadeguatezza dei tempi e della meschinità dei contemporanei»¹⁶⁴) che ad Alessandro Verri. Anzi, nel giro di pochi anni, come vedremo, le visioni dei due fratelli finiscono per divergere sensibilmente proprio su questo aspetto, pur senza sfociare nello scontro verbale.

Il dissidio va ricondotto, secondo Cicoira, a un problema decisamente più vasto, ovvero a «quella fondamentale opposizione tra ideale del *mouvement* e ideale del *repos* le cui radici si sono viste nell'ambito culturale del *Caffè*, opposizione che aveva continuato a percorrere come un ininterrotto filo rosso il rapporto a distanza fra i due Verri tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo»¹⁶⁵. Il carteggio tra Pietro e Alessandro, in tal senso, è un documento importantissimo della crescente distanza, in termini ideologici, tra i due corrispondenti epistolari e la discussione del finale del *La congiura di Milano* vi occupa un posto privilegiato.

Pur in un'epoca di arretramento delle esperienze repubblicane e nonostante la lealtà a Maria Teresa, Pietro, convinto sostenitore del riformismo soprattutto in campo economico e sociale, segue, come altri intellettuali del Settecento, ideali e modelli di vita repubblicani¹⁶⁶. In particolare, egli è persuaso che i veri cambiamenti, in ambito politico, si possano ottenere soltanto con una forzatura rispetto alle occasioni offerte dalla contingenza storica, con una determinazione

¹⁶³ Anche la lettera di Pietro ad Alessandro, del 12 settembre 1778, è contenuta in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento* cit., vol. II, p. 229.

¹⁶⁴ CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 58. Cfr., in particolare, la lettera del 7 aprile 1779 in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. X, p. 238.

¹⁶⁵ CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 49.

¹⁶⁶ Sul repubblicanesimo come forma e costume di vita nel Settecento, cfr. VENTURI F., *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1970. Fabrizio Cicoira ricorda, a tal proposito, che di impronta repubblicana risultano alcuni dei termini chiave del dibattito avviato sulle pagine del *Caffè*, a cominciare da quello di virtù, la cui definizione, di matrice montesquiana, fa propria (attraverso la mediazione del Diderot dell'*Essai sur le mérite et la vertu*) l'idea di Shaftesbury di un eroismo inteso come piena identificazione dell'individuo con la comunità, fino a quelli di entusiasmo, vale a dire di «fervore d'indipendenza e di attività», e di patriottismo (CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 54).

e una «tensione inesausta della volontà»¹⁶⁷ (di cui dovrebbe essere dotata la personalità forte, d'eccezione, capace di farsi «stromento del bene»¹⁶⁸, vale a dire di nobile ambizione, di eroismo, di virtù) che deriva senz'altro dalla lettura e dall'attenta meditazione del pensiero machiavelliano. Delle *Istorie fiorentine*, ad esempio, citate a sostegno della convinzione secondo la quale «le unioni di più uomini non sono né saranno mai un mezzo per formare una riforma ragionata e lodevole», in quanto si considera valida l'osservazione machiavelliana a proposito dell'atteggiamento tendenzialmente conservatore, in ambito politico, della moltitudine: «Vi vuole un dittatore per riformare, non un senato», è la conclusione di Pietro¹⁶⁹.

Deboli ragioni di ordine morale non possono dunque frenare, secondo il maggiore dei Verri, l'impulso radicalmente libertario e antitirannico¹⁷⁰. La lezione del segretario fiorentino vale allora non soltanto per l'esempio, che offre, di passione repubblicana (apprezzata già da Bayle, Boccacini, Spinoza, Diderot e Rousseau, in riferimento al *Principe*¹⁷¹, nonostante essa sia

¹⁶⁷ CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 57.

¹⁶⁸ Cfr. la lettera del 30 dicembre 1778, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. X, p. 160.

¹⁶⁹ Cfr. la lettera dell'8 febbraio 1769, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. II, p. 156-157. L'affermazione della lettera, fa notare Fabrizio Cicoira, non esclude una certa simpatia per le monarchie assolute, anche se non va dimenticato il giudizio positivo, da parte di Pietro Verri, nei confronti della rivoluzione francese (cfr. CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., pp. 60-61). Per un approfondimento, in tal senso, del pensiero di Pietro Verri, sono fondamentali gli studi di Carlo Capra, a partire dal contributo intorno *Alle origini del moderatismo e del giacobinismo in Lombardia: Pietro Verri e Pietro Custodi* (estratto da "Studi storici", n. 4, 1989), fino alla più recente monografia su *I progressi della ragione. Vita di Pietro Verri* (Bologna, Il Mulino, 2002), senza tralasciare i due volumi miscelanei di AA.VV., *Pietro Verri e il suo tempo*, atti del convegno (Milano, 9-11 ottobre 1997), a cura di Carlo Capra (Milano, Cisalpino, 1999).

¹⁷⁰ L'autore del *Discorso sulla felicità* (in VERRI P., *Del piacere e del dolore ed altri scritti di filosofia ed economia*, a cura di Renzo De Felice, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 109) considera che «la moltitudine ha ribrezzo per ogni azione vibrata, sia nel bene, sia nel male; loda le virtù facili e sociali, ammira le virtù un po' elevate, ma le azioni veramente sublimi o non le sente, ovvero le sente con ribrezzo, perché danno troppo forte scossa alla debole sua esistenza». Un'osservazione e un sentimento, questi, espressi anche dal Montano de *La congiura di Milano*, nel primo atto del dramma, in riferimento alla bassezza che lo circonda, come abbiamo visto (cfr. anche CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 58).

¹⁷¹ Per Rousseau il segretario fiorentino, «fingendo di dare lezioni ai re, ha dato grandi lezioni ai popoli. Il *Principe* di Machiavelli è il libro dei repubblicani» per la dimostrazione, che offre, della distanza incolmabile che intercorre tra l'interesse privato del sovrano assoluto e il bene dei sudditi, in ogni sistema di governo monarchico (cfr. ROUSSEAU J.-J., *Il contratto*

rintracciabile ancor meglio nel Machiavelli dei *Discorsi*), ma anche per la consapevolezza, che suggerisce e rafforza, circa la differenza intercorrente tra etica e politica¹⁷². Il tema della liceità del tirannicidio o, più in generale, della sollevazione armata, della ribellione violenta nei confronti di un governo dispotico, interessa proprio quest'ultimo aspetto, che i due Verri hanno iniziato a considerare in termini problematici fin da quando sono stati segnati dall'entusiasmo iniziale e dalla delusione che è seguita, nel ceto intellettuale italiano, all'esperienza della rivolta della Corsica¹⁷³. Tuttavia, se per Pietro la ribellione isolana, guidata da Pasquale Paoli, è fallita proprio a causa della scarsa determinazione dei suoi capi, animati da un'ambizione di grandezza che in un primo momento non era emersa (e che però ha finito per tradire gli originali impulsi libertari), Alessandro arriva a pensare che l'intera vicenda

sociale, con un saggio introduttivo di Robert Derathé, traduzione e note di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1994³, p. 99). Sulla ricezione e sull'influenza dell'opera di Machiavelli nel Settecento, si veda, in particolare, PROCACCI G., *Studi sulla fortuna del Machiavelli*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1965.

¹⁷² In Pietro Verri l'amor proprio, l'entusiasmo, l'energia, l'aspirazione a compiere grandi azioni, in campo politico, costituiscono uno strumento di sfogo per la soggettività, secondo una visione condivisa dagli illuministi francesi. In una lettera, importantissima, del 19 marzo 1768, diretta ancora al fratello, si legge: «io mi ricordo del detto di messer Niccolò che “gli uomini non riescono per lo più, perché non sono né buoni, né malvagi perfettamente”. Il solo vigore può far nascere de' grandi oggetti» (VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri. 1766-1797* cit., vol. I, t. 2, p. 214). La dimensione di egoismo e il rischio di egocentrismo che risultano, eventualmente, da tale «vigore» andrebbero conciliati e bilanciati, senza particolari difficoltà, con l'interesse e il bene pubblico. Più problematica, in riferimento all'eventualità di questa conciliazione, come sappiamo, è la prospettiva dei filosofi d'oltralpe (*in primis* di Diderot, d'Holbach ed Helvétius: cfr. CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., pp. 62-63). In ogni caso, Alessandro riconosce «molto del Segretario Fiorentino, anzi moltissimo», in particolare nelle *Meditazioni sulla economia politica* del fratello, come si legge nella lettera a Pietro del 16 giugno 1770, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. III, p. 342.

¹⁷³ Per la quale rinviamo a BORDINI C., *Rivoluzione corsa e illuminismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1979 (in particolare pp. 25-39), e a VENTURI F., *Il dibattito in Italia sulla rivoluzione di Corsica*, in “Rivista storica italiana”, LXXXVIII, 1976, pp. 52-54. Si ricordi, in ogni caso, che il problema della libertà del popolo corso interessa, nello stesso periodo, anche il Rousseau de *Il contratto sociale*, opera nella quale si legge che «in Europa vi è ancora un paese che può ricevere una legislazione: è l'isola di Corsica. Il valore e la costanza con cui questo valoroso popolo ha saputo ricuperare e difendere la sua libertà meriterebbero che qualche uomo saggio gli insegnasse a conservarla. Ho il vago presentimento che un giorno questa piccola isola meraviglierà l'Europa» (ROUSSEAU J.-J., *Il contratto sociale* cit., p. 70).

della sollevazione corsa sia stata il frutto di un errore di valutazione rispetto alla reale opportunità di chiedere e ottenere delle riforme¹⁷⁴.

Dalla considerazione dell'esperienza della Corsica, insomma, l'autore de *La congiura di Milano* ha tratto una prima importante spinta sulla strada del ripensamento, se non addirittura del rigetto, rispetto all'entusiasmo e al fervore repubblicano del fratello¹⁷⁵, il quale invece ha semplicemente registrato la possibilità e il rischio che una lotta di emancipazione potesse dar vita a un governo dispotico e illiberale. L'ipotesi della liceità del rovesciamento violento di un governo dispotico, quindi anche della validità del tirannicidio, si allontana ulteriormente da Alessandro quando si approfondiscono in lui le medesime riserve moralistiche che il mondo gesuitico-cattolico nutre nei confronti del pensiero di Machiavelli, in particolare rispetto a ogni forzatura del rapporto di coincidenza tra etica e politica e del primato dell'onesto rispetto all'utile. Si tratta di convinzioni maturate progressivamente durante il soggiorno romano di Alessandro, che lo vede sempre più critico nei confronti della dimensione dell'entusiasmo (termine che per lui è sinonimo dell'ardore riformista ed egualitario del fratello) e cultore della vita appartata, al punto da sviluppare, secondo il giudizio di Fabrizio Cicoira, una sorta di precoce senilità, accompagnata dall'elusione di ogni impegno pubblico e dal progressivo avvicinamento al pensiero epicureo¹⁷⁶.

In effetti già nel 1771, al fratello Pietro, l'ex consulente del Beccaria scrive che «per chi vuol vivere a sé tranquillamente, non ci è paese migliore di

¹⁷⁴ Cfr. la lettera del 14 ottobre 1769, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. III, p. 104.

¹⁷⁵ Cfr. CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., pp. 55-56 e, soprattutto, la lettera di Alessandro del 14 ottobre 1769, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. III, p. 104. Per una ricostruzione dell'intera parabola culturale, ideologica e intellettuale di Alessandro Verri, dall'ammirazione della filosofia illuministica francese al conservatorismo dei romanzi e dell'esperienza romana, si veda, poi, CICOIRA F., *Alessandro Verri: un illuminista contro i Lumi?*, in SOZZI L. (a cura di), *Ragioni dell'anti-illuminismo*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1992, pp. 315-336.

¹⁷⁶ «Approdato a Roma, nel 1767, pieno di sarcasmo e di riprovazione per la torpida “corte de' preti” – così definita in una lettera del 1° agosto 1767, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. I, t. 2, p. 16 – Alessandro aveva ben presto smussato le sue critiche anticurialiste e i suoi atteggiamenti da *esprit fort* anglofilo, per scoprire in capo a pochi anni le possibilità di vita ritirata che gli si offrivano nella città dei papi» (CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 49.). Sulla valutazione dell'epicureismo, poi, si leggano la lettera di Alessandro del 28 luglio 1770, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. III, p. 407, e il giudizio di Pietro nella missiva del 17 aprile 1779 (*ibidem*, vol. X, p. 255).

questo»¹⁷⁷, vale a dire dello Stato pontificio, e proprio la «tranquilla vita»¹⁷⁸ è definita fonte della felicità che Alessandro spera per sé, in una lettera del 1767, durante una sosta del drammaturgo e romanziere milanese a Livorno. A Roma, seguendo un modello di vita inscritto nello stile del *repos*, ridimensionata la vita di società, Alessandro si dedica principalmente allo studio, alla relazione con la marchesa Margherita Boccapadule Gentili, di cui frequenta quotidianamente il salotto, alla quiete di un'esistenza ritirata¹⁷⁹. Nonostante le letture voltairiane del primo decennio romano, sempre più, nel corso del soggiorno nella città dei papi, si precisano in Alessandro «un'aspirazione alla misura ed alla posatezza» che sfiora la «rigidezza censoria» e un'«esigenza di armonia imperturbata» che si traduce in «riprovazione dei più forti slanci espressivi e di qualsiasi forma di calore e di energia polemica»¹⁸⁰, a cominciare dal rifiuto degli argomenti anticurialisti voltairiani, dello stile violento e del linguaggio definito addirittura «furioso» del filosofo francese e della sua *Epître aux Romains*¹⁸¹, fino alla censura e al rinvio della pubblicazione della propria *Storia d'Italia*, in nome della sconfessione di quello stile polemicamente vibrato di cui l'autore stesso era entusiasta negli anni della militanza al *Caffè*¹⁸². In realtà Alessandro mira, in questo momento, «alla soppressione di qualsiasi “audacia” incautamente anticonformista, nell'indeterminatezza di una scettica sospensione del giudizio, e quindi, in ultima analisi, alla liquidazione dell'entusiasmo critico e liberatorio degli anni della collaborazione con

¹⁷⁷ Nella lettera del 6 novembre 1771, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. IV, p. 276.

¹⁷⁸ Cfr. la missiva del 20 aprile 1767, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. I, t. 1, p. 346, ma anche quelle del 27 aprile 1768 (*ibidem*, vol. I, t. 1, pp. 408-409), del 23 aprile 1768 (*ibidem*, vol. I, t. 2, p. 258), del 18 agosto 1767 (*ibidem*, vol. I, t. 2, p. 35), dell'11 gennaio 1769 (*ibidem*, vol. II, p. 127) e del 31 gennaio 1770 (*ibidem*, vol. III, p. 174).

¹⁷⁹ Cfr. CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 50. Per un approfondimento delle vicende biografiche di Alessandro Verri, si rinvia a CHIOMENTI VASSALLI D., *I fratelli Verri*, Milano, Ceschina, 1960.

¹⁸⁰ CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 51.

¹⁸¹ Cfr. la lettera a Pietro del 10 settembre 1768, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. II, p. 31.

¹⁸² Cfr. la lettera a Pietro del 2 settembre 1767, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. I, t. 2, p. 50, dove si legge: «dopo di esser stato a Londra preferisco la chiara profondità di ragionare all'incerto e tremulo brillare dello spirito. Prima non era così. Ora voglio sostanza e ho nessuna voglia di comparire uomo di spirito; né che si veda nello spirito questa inquietudine. Vo' ch'egli sia un vasto e lento fiume, ma non un torrente, che fa le cascate e scherzi fra le montagne».

Pietro»¹⁸³, il quale non può fare a meno di accorgersi che il fratello ha ormai scelto «un placido sistema di vivere nel mondo come tanti altri uomini di merito hanno fatto senza aspirare alla pericolosa gloria di portare le riforme»¹⁸⁴. È lo stesso Pietro, del resto, ad affermare (nella lettera del 23 gennaio 1779), a proposito del finale de *La congiura di Milano*, che «lo spettatore assolve quelli che l'autore condanna»¹⁸⁵, dando per scontata l'adesione del fratello alla posizione moderata di Simonetti. All'autore delle *Osservazioni sulla tortura* e del *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* sembra assolutamente naturale parteggiare per i congiurati del dramma verriano: Galeazzo, si legge nella lettera del 6 febbraio 1779, è un «pessimo tiranno, che faceva la miseria pubblica», perciò soppresso «col generoso fine di liberare la patria, e dubiterai che una buona parte degli uditori non assolva l'azione loro?», è la domanda di Pietro in riferimento agli allievi di Montano¹⁸⁶. In tal senso, «l'azione dei giovani è assolutamente virtuosa, – argomenta ancora il maggiore dei Verri – se per virtù intendiamo le azioni utili al pubblico, poiché ella pone un argine alla

¹⁸³ CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 52. Sono questi gli anni in cui Alessandro dichiara significativamente, ancora in una delle tante lettere a Pietro, di non riuscire più ad appassionarsi alla lettura dell'Helvétius e di altri illuministi francesi, rifiutati ora per la loro «ebrietà d'entusiasmo». Cfr. la lettera a Pietro del 19 agosto 1778, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. X, p. 53.

¹⁸⁴ Così si legge nella lettera di Pietro del 20 luglio 1768, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. I, t. 2, p. 359-360. Modello, in tal senso, di letterato che «prende il mondo com'è, senza fare il progetto melanconico di riformarlo» (*ibidem*, vol. VI, p. 218, lettera dell'11 aprile 1774) è, per Alessandro, quel Pomponio Attico «la di cui vita e costumi sono un soggetto così tranquillo e consolante per gli uomini di lettere, che non entrano nel vortice delle umane rivoluzioni» (*ibidem*, vol. X, p. 368, lettera dell'8 settembre 1779). Non si dimentichi, peraltro, che è un tirannicida mancato, diffidente delle congiure e convertito alla vita appartata e all'isolamento, il personaggio di Eutichio che compare nel romanzo *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (pubblicato nel 1782). Infine, nelle *Notti romane* (completato nel 1790, edito nel 1792, ma ampliato e ripubblicato nel 1804), dove si dà voce all'atarassia di Pomponio Attico, è lo stesso Bruto a proclamare l'inutilità del tirannicidio, senza tuttavia rinnegare il proprio afflato libertario e repubblicano (cfr. CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 52, e ID., *Alessandro Verri: un illuminista contro i Lumi?* in SOZZI L. (a cura di), *Ragioni dell'anti-illuminismo* cit., pp. 330-336). È comunque proprio il mito dell'esemplarità dell'antica Roma il bersaglio polemico del secondo romanzo di Alessandro Verri (cfr., su questo, il contributo di SCAPPATICCI T., *Il romanziere classicista: Alessandro Verri*, in ID., *Forme letterarie e pubblico tra Sette e Ottocento*, Napoli, ESI, 2003, pp. 53-71).

¹⁸⁵ VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. X, p. 178.

¹⁸⁶ Cfr. VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. X, p. 191.

tirannia, e il solo che gli si possa opporre; e forse a quella azione debbono i nostri antenati di aver provato un più moderato governo negli anni dopo»¹⁸⁷.

Per parte sua, significativamente, Alessandro fa riferimento ai personaggi di Montano e dei nobili cortigiani promotori del tirannicidio di Galeazzo Sforza in una lettera del 24 giugno 1778, chiamandoli «que' miei pazzi congiurati»¹⁸⁸. In un'altra, del 30 gennaio 1779, Alessandro scrive: «se lo spettatore assolve i congiurati, l'autore non li condanna, ma è la storia, né io posso fare che sieno impuniti, perché il fatto è cognito al contrario. Di più io, benché autore, sono suddito fedelissimo d'una potentissima e felicissima erede di quel gran scellerato, e la convenienza del principato, e le moderate massime di doverosa subordinazione esigono che mai non si applaudisca ad una congiura, anche contro Caligola e Nerone, perché l'uomo onesto deve allora comportarsi come Pomponio Attico, cioè vivere sotto miglior cielo, lo che potevano fare anche i nostri Bruti e Cassii lombardi. Questa tirata del Simonetti dopo le lunghe accademie che *licet occidere tyrannum*, l'ho messa per correttivo, sembrandomi anzi che prendendo il tutto assieme, l'autore ha ben mostrata più forza nei sensi di libertà che in quelli di tolleranza»¹⁸⁹.

Anche se il riferimento al «correttivo» suggerisce l'idea, appunto, di un'autocensura, non ci sembra eccessivo, sulla base dei documenti esaminati nell'ultima parte di questo paragrafo, parlare di un vero e proprio ripensamento in senso moderato che investe l'ideologia stessa del drammaturgo e che si riflette nella conclusione del dramma (con il rigetto dell'ardore e

¹⁸⁷ Si tratta ancora della lettera di Pietro del 6 febbraio 1779, in VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. X, p. 192. Si concede, comunque, ad Alessandro, che «il tradimento ha seco della bassezza» e che «le rivoluzioni sono nel momento assai più funeste che non lo è la pazienza» (*ivi*, vol. X, p. 192), ma ciò non basta, evidentemente, secondo Pietro, a fare «veder oppressa la virtù» nella conclusione de *La congiura di Milano*. Tanto è vero che quest'ultimo propone al fratello addirittura un finale alternativo per il dramma, nella lettera del 2 ottobre 1779: «se al momento in cui Montano si uccide e che vengono presi e disarmati i giovani calasse il sipario ne saresti contento? A me piacerebbe sommamente, e vedi che la mutazione sarebbe assai facile. Anzi convengo che per il quieto vivere bisognava medicare il seme di ribellione; ma io vorrei finire nel momento della somma energia» (*ibidem*, vol. X, p. 389). Alessandro risponde, il 9 ottobre 1779, dichiarandosi disponibile alla modifica, ma di fatto rifiutando la proposta del fratello con la scusa di voler attendere dei giudizi maturi da parte di un buon numero di lettori del dramma (cfr. ancora CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., pp. 48-49).

¹⁸⁸ VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)* cit., vol. IX, p. 321.

¹⁸⁹ *Ibidem*, vol. X, pp. 184-85. Anche questa lettera, come le altre due citate sopra, degli anni 1778-1779, è riportata all'interno del saggio di Fabrizio Cicoira, *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 47.

dell'entusiasmo repubblicano di Montano in cui si identificano quelli del fratello Pietro) senza che essa appaia il risultato, in tal caso posticcio, di una correzione per ragioni contingenti di opportunità politica. Quella di Alessandro, nella lettera del 30 gennaio 1779, non è altro che una scusa, adoperata per dissimulare una trasformazione ideologica intervenuta dopo il trasferimento del drammaturgo a Roma e che sarebbe stata motivo di conflitto con il fratello.

È vero, comunque, quanto osserva Fabrizio Cicoira, cioè che «Alessandro Verri, riprendendo un soggetto assolutamente topico come il tirannicidio, ne forniva una rappresentazione densamente problematica, sfuggendo agli enfatici *clichés* eroici tradizionali, e caricando un tema letterario abusato di nuove ed attuali tensioni ideologiche», e che, in particolare, «con un sottile ma netto spostamento di prospettiva Alessandro sostituiva all'usuale valore del tirannicidio come mezzo estremo del ristabilimento d'un potere legittimo il significato tanto più moderno di rivolta violenta contro ogni potere dispotico»¹⁹⁰. In tal senso, come abbiamo visto, la tensione libertaria si apriva a una duplice valutazione, «da una parte come eroica virtù, dall'altra come furiosa follia»¹⁹¹, tra adesione iniziale e condanna finale. È proprio questo, certamente, «il tratto originale che si aggiunge, nel dramma verriano, a quelli tradizionalmente legati all'archetipo letterario del tirannicida, Marco Giunio Bruto. Della sua nobiltà d'animo, degli elevati e sdegnosi spiriti di libertà, di cui il Rinascimento aveva sancito la definitiva fortuna dopo l'esecrazione medievale, il Verri trovava un modello illustre soprattutto nel *Giulio Cesare* shakespeariano: ma il dato nuovo che subentrava nella *Congiura* verriana era estraneo a quello specifico testo di Shakespeare, che sottolinea più che altro le amletiche incertezze pratiche di un Bruto nobilmente, ma anche astrattamente idealista, così come superava decisamente la compostezza classicistica del *Giunio Bruto* di Antonio Conti (altra tragedia del tirannicidio nata nel nostro Settecento da un ammiratore di Shakespeare) o della *Mort de César* voltairiana. Ciò che faceva vibrare il dramma di Alessandro Verri di un tono del tutto peculiare era una temperatura emotiva inusitata, che non si può fare a meno di

¹⁹⁰ CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., pp. 42-43.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 45. Lo studioso osserva, ancora, che «ad Alessandro interessava anche sottolineare che nell'eccezionalità dell'impresa antitirannica si determinava una tensione straordinaria delle energie dell'individuo – dell'eroe – verso il dominio sulle cose e le circostanze, dando origine ad una condizione alterata, eccessiva, aberrante non meno di quella propria del tiranno; con sottigliezza moralistica che in fondo non rinnegava affatto l'originaria matrice cattolico-gesuita, Alessandro metteva quindi a fuoco quella profonda identità latente del tirannicida e del tiranno» (*ibidem*, p. 63).

definire in qualche modo prerivoluzionaria: in questo senso lo stesso ricordo brutiano era filtrato da una cultura, come quella tardo-settecentesca, che della lettura delle *Vite* di Plutarco aveva fatto, da Rousseau a Schiller ad Alfieri, una centrale esperienza formativa in direzione libertaria, e ancor più un entusiastico apprendistato psicologico al pathos delle gesta magnanime, fra le quali è chiaro che il tirannicidio emergeva come la più emblematica di un generale sforzo emancipatore»¹⁹². Ma il tirannicidio era anche la più problematica tra queste gesta, perché esposta in modo eccessivo e perciò inaccettabile, secondo la prospettiva moderata di Alessandro Verri, al rischio estremo del disordine politico.

¹⁹² *Ibidem*, pp. 45-46. Sulla presenza delle repubbliche antiche nella cultura dei lumi, si veda anche GUERCI L., *Libertà degli antichi e libertà dei moderni. Sparta e Atene e i "philosophes" nella Francia del Settecento*, Napoli, 1979. Per uno studio, invece, sulla presenza di temi classici nell'*Iliade* tradotta e compendiata in prosa e nelle *Avventure di Saffo* di Alessandro Verri, si veda FAVARO F., *Alessandro Verri e l'antichità dissotterrata*, Ravenna, Longo, 1998.

II. 3. Vincenzo Monti e il fantasma di Aristodemo (1786)

Le vicende di Aristodemo, mitico re di Messene, che hanno ispirato la tragedia omonima di Vincenzo Monti¹⁹³, oltre a quella, anteriore di oltre un secolo, di Carlo de' Dottori, rientrano nel più ampio ciclo dei racconti legati al culto della dea Artemide, Diana per i latini. Non è ozioso ricordarlo, perché un esame attento dei dati accumulati dalla ricerca storica e antropologica proprio sulla figura della dea cacciatrice dell'antica Grecia può fornire elementi

¹⁹³ L'opera conta diverse edizioni in vita dell'autore: la prima è quella in Parma, Dalla Stamperia Reale, 1786 e 1787; poi ancora in Roma, Puccinelli, 1787 e 1788. Va segnalato, comunque, che già nell'aprile del 1786 era stata pubblicata in anticipo, sull'«Antologia romana», la quarta scena che chiudeva il primo atto della tragedia. La prima edizione in una raccolta complessiva delle tragedie montiane è quella in MONTI V., *Tragedie*, Roma, Puccinelli, 1788 (pp. 1-172). Seguono poi le pubblicazioni all'interno de *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di notizie storico critiche e del Giornale dei teatri di Venezia*, vol. I, Venezia, Stella, 1796, pp. 1-64, e in *Teatro italiano o sia scelta di commedie e tragedie di buoni autori raccolte da Romualdo Zotti*, III, Londra, R. Zotti, 1815, fino alle nuove edizioni di MONTI V., *Tragedie*, Firenze, Piatti, 1816, pp. 1-110, di MONTI V., *Tragedie. Edizione rivista e corretta dall'autore*, Milano, Silvestri, 1817 («Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne divisa in sei classi. Classe III. – Poesie: Monti Aristodemo Cajo Gracco Galeotto Manfredi»), pp. 1-96, e Firenze, Conti, 1818, pp. 3-102. L'edizione milanese del 1823 (MONTI V., *Tragedie*, edizione riveduta dall'autore), pubblicata presso la Società Tipografica de' Classici Italiani e ristampata nel '26, è servita di base all'edizione milanese Resnati del 1840 (*Tragedie, drammi e cantate di Vincenzo Monti*, t. III delle *Opere*), quella finora divulgata (cfr. ACCORSI M. G., *L'elaborazione dell'«Aristodemo» montiano e le ultime correzioni autografe: verso la tragedia*, in AA. VV., *Scuola classica romagnola. Atti del Convegno di studi – Faenza, 30 novembre, 1-2 dicembre 1984*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 31-46). Per notizie più dettagliate e complete circa le edizioni a stampa della prima tragedia di Monti, si rinvia alla *Nota bibliografica* di Arnaldo Bruni in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni, Parma, Guanda, 1998, pp. XXXVII-XLVIII. Il presente studio segue la lezione accolta da Bruni nell'edizione citata, che utilizza, come testo base, quello di MONTI V., *Aristodemo tragedia dell'Abate Vincenzo Monti. Edizione sesta. Con un Discorso del signor abate Gioacchino Pessuti, un Esame critico dell'Autore e i Pentimenti della Tragedia*, Roma, Gioacchino Puccinelli a SS. Salvatore delle Coppelle, 1788 (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: B. 17. 5. 365). Circa il processo elaborativo dell'opera, cfr. BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., pp. 279-293. Sulla fortuna editoriale dell'*Aristodemo*, si veda invece COLOMBO A., *Dall'«Aristodemo» al «Manfredi». Documenti e appunti sulla ricezione della prima drammaturgia tragica del Monti*, in AA. VV., *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, atti del convegno di Alfonsine (27 marzo 1999), a cura di Gennaro Barbarisi, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2001, pp. 33-36.

sorprendentemente utili anche all'analisi letteraria della tragedia montiana e, in particolare, alla comprensione del dilemma centrale del suo protagonista.

Nel *Dizionario delle mitologie e delle religioni* curato da Ives Bonnefoy, Pierre Ellinger osserva che Artemide, sublime tiratrice d'arco, era abituata a colpire i cervi con i suoi dardi imperversando su montagne, boschi e foreste, come recita un antico *Inno omerico ad Artemide* riportato parzialmente dallo studioso: vi si legge che la dea cacciatrice «scende anche verso l'Oceano, verso le foci dei fiumi dai fitti giunchi: attraverso le lagune e le paludi. Di notte, insieme con le Ninfe sue compagne, ella danza sulla prateria cosparsa di boschetti fioriti. Dagli alti monti ai fondali marini, Cacciatrice (Agrotera) o dea delle paludi (Limnatis), Artemide percorre senza posa lo spazio selvaggio che circonda da ogni parte i territori degli uomini»¹⁹⁴. Callimaco non la vuole frequentatrice delle città, così «tocca agli uomini andarle incontro, verso la montagna o verso il mare. Le giovani spartane vanno a Karyai (i Noci), presso i margini delle scure foreste di querce che ricoprono i monti posti tra il loro paese e la vicina Arcadia. I cori danzano all'aperto, intorno alla statua di Artemide Karyatis, signora del Noce e degli alberi selvatici che portano frutta. O meglio, sotto la guida del re, esse hanno valicato i passi del Taigeto e raggiunto il santuario di Artemide Limnatis, dea della palude, posto su contrafforti scoscesi che dominano umidi burroni. I vicini oltremontani, i messeni, in occasione della festa sono saliti dalla loro pianura. Scoppia un dramma – adolescenti violate che si suicidano, re ucciso mentre cerca di difenderle – da cui avrà origine una guerra inespugnabile»¹⁹⁵. Per entrambe le comunità, il luogo d'incontro e di scontro è il limite del territorio coltivato, il confine tra il territorio civico e lo spazio selvaggio, il territorio di caccia della dea, appunto. Proprio qui sorgono i santuari di Artemide, in regioni che i greci chiamano *eschatiài*: i margini, i confini, le terre “estreme”, la frontiera¹⁹⁶. La terra di coltura, prosegue Ellinger,

¹⁹⁴ ELLINGER P., *Artemide*, in BONNEFOY I. (a cura di), *Dizionario delle mitologie e delle religioni*, vol. I, Milano, Rizzoli, 1989, p. 145.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 145.

¹⁹⁶ Cfr. ELLINGER P., *Artemide* cit., p. 146, dove si legge pure: «Questo confine tra territorio coltivato e spazio selvaggio è netto nel caso in cui la montagna piombi direttamente sui campi della pianura, ma spesso è anche confuso, discontinuo, e varia in dipendenza dei dissodamenti intermittenti; può perfino essere mobile, come nelle pianure dell'Arcadia, serrate da ogni lato da una morsa di montagne e costantemente minacciate dall'interno dalle piene dei laghi e delle paludi che ne occupano il fondo. I villaggi si ritirano sui più vicini pendii e gli abitanti cercano ansiosamente la protezione della dea – come a Stinfalo – per l'angoscia di una catastrofica inondazione che potrebbe sommergere tutte le terre coltivabili, punendo la minima

«è lo spazio degli adulti, dei cittadini, del loro lavoro, delle lotte e delle guerre che essi affrontano per difenderla. Le massicce falangi di opliti vi confrontano le loro forze, in piena luce, con uno scontro leale e solidale. Al contrario, l'*eschatià*, zona “ai margini”, passaggio dalle colture allo spazio completamente incolto, è e insieme rappresenta simbolicamente un altro passaggio, quello dall’infanzia e dall’adolescenza all’età adulta, passaggio dalla vita incolta e “piena di rovi” alla vita coltivata, al “grano macinato”, attraverso il quale i giovani accedono allo stato di guerriero, di cittadino e di sposo»¹⁹⁷. Curiosamente, questi ultimi sono proprio i tre status, le tre prerogative, i tre versanti della responsabilità che Aristodemo rifiuta, nel corso della tragedia di Monti, come avremo modo di dimostrare più avanti, in questo paragrafo. Prima, però, è opportuno dare spazio a un’altra precisazione preliminare, che ci consente di illuminare, pur brevemente e in termini contrastivi, in attesa di approfondire successivamente anche questi dati, le novità dell’invenzione del poeta ferrarese rispetto alla lezione tradizionale del mito di Aristodemo. Infatti «la guerra messenica, guerra storica e al tempo stesso mitica, – spiega Ellinger – che vide nel VII secolo a. C. la distruzione e l’assoggettamento di un popolo greco ad opera di un altro popolo greco, non si potrebbe spiegare se non con una spaventosa trasgressione, che sola potrebbe giustificare tale orrore. Lo stupro delle vergini spartane presso il santuario di Artemide Limnatis. Colpita nella sua stessa possibilità di riprodursi, Sparta può sopravvivere e riannodare il filo alla sola condizione di annientare la città colpevole. I guerrieri spartani giurano di non ritornare al loro paese, cioè di non unirsi alle proprie spose, senza aver prima distrutto Messene. La guerra durerà vent’anni, giusto l’arco di una generazione. Un oracolo aveva predetto la salvezza ai messeni, a condizione che uno dei loro principi sacrificasse la propria figlia vergine. Aristodemo offre la sua. Nell’intento di salvarla, il fidanzato afferma che ella è incinta. Con rabbia, il padre sventra allora la figlia e l’affermazione si rivela falsa. Aristodemo ha ucciso sua figlia, ma non l’ha sacrificata. Divenuto re, e un re modello, non avrà la possibilità di salvare il suo popolo. I presagi della fine sono evidenti. Aristodemo sogna che la figlia morta disperda il sacrificio che precede la battaglia: ella getta le viscere delle vittime, e, scoprendo la ferita, gli dà da esaminare le sue stesse viscere, poi gli strappa le armi e lo riveste del

dimenticanza dei riti, riportando il loro mondo allo stato selvaggio. Terre di transizione, le *eschatiài* proiettano sul suolo i complessi rapporti intercorrenti tra la Civiltà e lo Stato selvaggio, tra la Natura e la Cultura, che la mitologia di Artemide si sforza di precisare».

¹⁹⁷ ELLINGER P., *Artemide* cit., p. 146.

sudario regale. Una pianta chiamata *àgrōstis*, “la selvaggia” (la gramigna), cresce al centro del suo palazzo, tutto intorno al focolare, la Hestia regale, simbolo della continuità della stirpe. Ogni notte, i cani dei Messeni si riuniscono ululando come lupi, e successivamente passano dalla parte del nemico. Per finire, la statua di Artemide, protettrice del paese, lascia cadere lo scudo. Disperato, Aristodemo si uccide sulla tomba della figlia. Il mondo selvaggio ha sopraffatto la città. La vendetta di Artemide è stata consumata»¹⁹⁸.

Questa, dunque, l'interpretazione che Ellinger dà del mito riportato in Pausania e in Plutarco¹⁹⁹. Soprattutto, la pagina dello studioso di storia delle religioni riepiloga la vicenda e inquadra sinteticamente i problemi che Carlo de' Dottori per primo, in Italia, ha tentato di coniugare in termini drammatici, imperniando l'azione tragica del suo *Aristodemo* (risalente al 1657 e mai rappresentato, per quel che sappiamo) attorno al sacrificio eroico della giovane Merope, ai disperati tentativi di salvarla operati dal promesso sposo e dalla madre, all'ambizione del protagonista e alla morte sfortunata della seconda figlia di Aristodemo²⁰⁰, con il conseguente suicidio finale del sovrano. Tutto ciò consente di precisare subito che, invece, nella tragedia in endecasillabi sciolti di Vincenzo Monti questi dati della trama (con esclusione, ovviamente, del suicidio del protagonista) costituiscono soltanto l'antefatto. Un antefatto che, come vedremo, proprio perché sottratto alle possibilità di intervento da parte dei personaggi in scena, pesa come un macigno, quasi assumesse la cogenza del fato, sugli sviluppi della vicenda. Eppure, allo stesso tempo, questa soluzione dà al poeta ferrarese la libertà di innestare sul racconto mitico un dramma psicologico assolutamente inedito²⁰¹. L'azione drammatica dell'*Aristodemo*

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 148.

¹⁹⁹ Ci si riferisce a PAUSANIA, *Guida della Grecia*, IV, 13 e a PLUTARCO, *Moralia*, 168 f. Cfr. ELLINGER P., *Artemide* cit., p. 148.

²⁰⁰ Della seconda figlia di Aristodemo non c'è traccia in Pausania: l'invenzione è di Carlo de' Dottori (cfr. BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 309). Va ricordato, inoltre, che la vicenda di Aristodemo era trattata anche nella tragedia *Gli Epitidi* di Agostino Paradisi.

²⁰¹ Nell'*Avvertimento* dell'autore, premesso all'edizione del 1823 (ma presente con qualche variante e altra intitolazione – *Argomento* – già in quella del 1817), si legge: «L'argomento della tragedia è tratto da Pausania ne' *Messenii*. L'eccesso, a cui l'ambizione e lo sdegno spinsero Aristodemo ad uccidere la sua propria figlia, è quale egli stesso con tutte le sue orribili circostanze fedelmente racconta nella quarta scena dell'atto primo. L'apparizione dello spettro, i rimorsi che in tutto il rimanente della vita lacerarono quell'illustre colpevole e la disperazione che finalmente il condusse a darsi la morte sul sepolcro della

montiano si colloca, infatti, ben quindici anni più tardi rispetto al sacrificio della figlia del re e allo scoppio della guerra con Sparta. È rispettata l'unità di luogo: la scena, in tutti i cinque atti, è la reggia di Messene²⁰². I personaggi che si muovono sul palcoscenico sono sei: Aristodemo, Cesira (prigioniera spartana)²⁰³, Gonippo (consigliere del re), Eumeo (luogotenente di Aristodemo, di ritorno da Sparta, dove è stato prigioniero), Lisandro (ambasciatore spartano, venuto a trattare la pace), Palamede (nobile spartano, prigioniero di Aristodemo).

Il sipario si apre con una dichiarazione circa l'inopportunità della prosecuzione della guerra. Le parole sono di Lisandro, ambasciatore di Sparta, che parla a Palamede, prigioniero di Messene, libero tuttavia di girare senza ceppi per la reggia di Aristodemo:

LISANDRO

Sì, Palamede. Alla regal Messene
Di pace apportator Sparta m'invia:
Sparta di guerre è stanca, e i nostri allori
Di tanto sangue cittadin bagnati,
Son di peso alla fronte e di vergogna.
Ira fu vinta da pietà. Prevalse
Ragione e persuase esser follia
Per un'avara gelosia di stato
Troncarsi a brani, e desolar la terra.

(atto I, scena I, vv. 1-9)

L'ambasciatore dice che Messene ha chiesto la pace e Sparta, seppur «prudente», intende concederla, pretendendo tuttavia in cambio la libertà di chi, come Palamede e Cesira, è prigioniero dei nemici da tre anni. Il fulcro

traffitta, ciò pure è tutta storica narrazione. Il resto è del poeta» (BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 309).

²⁰² Sull'unità di luogo cfr. MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 3 (nota), e anche BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 317. Nel terzo atto della tragedia, per la verità, la configurazione della scena cambia, non potendosi tenere il colloquio con l'ambasciatore spartano di fronte alla tomba di Dirce.

²⁰³ Nelle prime redazioni dell'opera, del cui iter elaborativo offrono testimonianza innanzitutto i *Pentimenti dell'«Aristodemo»* pubblicati dall'autore, il nome della ragazza è, significativamente, Artemide (cfr. MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»*, in ID., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 217).

dell'azione drammatica dell'*Aristodemo* trova esposizione immediata nelle parole di Palamede e si lega al tema della nostalgia di casa, dell'abbraccio dei congiunti:

PALAMEDE

Ben ti riveggo con piacer, Lisandro;
E giocondo mi fia, se tu la rechi,
Racquistar libertade e fra gli amplessi
Ritornar de' congiunti e un'altra volta
Goder la luce delle verdi Amicle.
Sebben serbarmi non potea fortuna
Più dolce schiavitù. Sai che Cesira,
Leggiadra figlia di Talibio, anch'essa
Prigioniera qui vive. Or sappi ancora
Che favor tanto nel real cospetto
Di Cesira trovâr l'alme sembianze
E i dolci modi e le parole oneste,
Che Aristodemo di servil catena
Non la volle mai carca; anzi colmolla
Di beneficj e me permise ir sciolto
Per la reggia, qual vedi, a mio talento,
Partecipando della sua ventura.

LISANDRO

Dunque il re l'ama, o Palmede.

PALAMEDE

Ei l'ama

Con cuor di padre; e sol dappresso a lei
Quel misero talor sente nel petto
Qualche stilla di gioja insinuarsi,
E l'affanno ammollir, che sempre il grava.
Senza Cesira un lampo di sorriso
Su quell'afflitto e tenebroso volto
Non si vedrebbe scintillar giammai.

(atto I, scena I, vv. 19-43)

Il nodo drammatico, dunque, è costituito dall'eventualità della partenza definitiva di Cesira da Messene, una volta conclusa la pace. La ragazza, tuttavia, non conosce le segrete ragioni della «malinconia», della «tristezza» (v.

51) dello «sventurato» (v. 54) sovrano, sulle quali si interroga l'intera Grecia, come dice Lisandro. Palamede, al contrario, crede di conoscere i motivi dell'afflizione di Aristodemo: essi risiedono innanzitutto nel sacrificio, compiuto circa quindici anni prima, della figlia Dirce (nella tragedia di Carlo de' Dottori si chiamava Merope), volontariamente offertasi al dio Plutone per placare un morbo che devastava la città²⁰⁴, e nel conseguente suicidio della moglie, squarciatasi il petto per il dolore²⁰⁵. La terza sventura subita dall'eroe risale invece all'epoca, più recente, della guerra contro Sparta: egli aveva affidato al fedele Eumeo la figlioletta di poco più di due anni d'età, Argia, perché il luogotenente la portasse in salvo. Nelle parole di Palamede, la compassione si fa largo allorché viene sottolineato il conforto che la bambina recava a un padre già infelice per i gravi lutti:

Era del padre

Questa l'ultima speme, una vezzosa
Pargoletta gentil che, mal sicure
Col piè tenero ancor l'orme segnando,
Toccava appena il mezzo lustro. Ei dunque,
Stretta al seno tenendola sovente,
Sentia chetarsi in petto a poco a poco
La rimembranza del sofferto affanno
E sonar dolce al core un'altra volta
Di padre il nome e rallegrargli il ciglio.
Ma fu breve il contento e questo pure
Gli fu tolto di bene avanzo estremo;
Ché, l'esercito nostro allor repente
D'Anfea vincendo la fatal giornata
E stretta avendo di feroce assedio
La discoscisa Itome, Aristodemo,

²⁰⁴ Sulla pretesa del dio e sul responso dell'oracolo di Delfo in merito al sacrificio di una vergine di sangue nobile di Messene, si veda il commento di Arnaldo Bruni, che cita più volte il racconto di Pausania, al testo di MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., pp. 8-9, 35, 40, 43, 63-64, 67, 69, 106, 248-249 (note).

²⁰⁵ Nei *Pentimenti* si può leggere un'affermazione di Palamede, espunta dal testo definitivo, che già nel primo atto riusciva a inquadrare il nucleo della tragedia di Aristodemo: «Questo, che si l'opprime, affanno è certo / Di remota sorgente. Egli era un tempo / Sposo adorato e genitor felice / E tutti li splendea sereni i giorni. / Ma cangiossi in amaro ogni dolcezza / E i suoi disastri cominciâr dal cielo» (cfr. MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»* cit., atto I, scena I, p. 219).

Che ne temea la presa e la ruina,
Dalle braccia diveltasi la figlia,
Al fido Eumeo la consegnò che seco
Occultamente la recasse in Argo,
Molto pria dubitando e mille volte
Raccomandando una sì cara vita.
Vano pensier! Là dove nell'Alfeo
Si confonde il Ladon, stuolo de' nostri,
Della fuga avvertiti o da fortuna
Spinti colà, tagliâr le scorte a pezzi
Né risparmiâr persona: e nella strage
Spenta rimase la real bambina.

(atto I, scena I, vv. 82-109).

Proprio Lisandro guidava il manipolo di assalitori spartani, la notte dello scontro con il gruppo di messeni di Eumeo. In seguito, l'ambasciatore stesso racconterà a Palamede di non aver ucciso Argia, ma di averla affidata al concittadino Taltibio e di aver risparmiato la vita anche a Eumeo, tenuto prigioniero a Sparta. Per ora, comunque, i due interlocutori intendono soltanto approfondire tra loro (e render nota al pubblico) la descrizione della condizione esistenziale di Aristodemo, personaggio che materialmente entrerà in scena solo alla fine del primo atto. Lo stato d'animo del protagonista viene così illuminato dall'ospite – prigioniero Palamede:

Dopo il fato d'Argia, tutto lasciossi
A sua tristezza in preda Aristodemo;
Né mai diletto gli brillò sul core
O, se brillò, fu di lampo in guisa
Che fa un solco nell'ombra e si dilegua.
Ed or lo vedi errar mesto e pensoso
Per solitarij luoghi e verso il cielo
Dal profondo del cor geme e sospira.
Or vassene dintorno furibondo
E pietoso ululando e, sempre a nome
La sua Dirce chiamando, a' piè si getta
Della tomba che il cenere ne chiude;
Singhiozzando l'abbraccia, e resta immoto,
Immoto sì che lo diresti un sasso;

Se non che vivo lo palesa il pianto
Che tacito gli scorre per le gote
Ed innonda il sepolcro. Ecco, o Lisandro,
Dell'infelice il doloroso stato.

(atto I, scena I, vv. 117-134)

Come si vede, non sono le virtù eroiche, né la statura politica e militare, né la funzione regale o la dimensione tirannica a esser messe in luce nella figura del sovrano di Messene. Non è il suo eroismo, né i temi dell'agire politico e del governo di un'antica *polis* a muovere l'azione drammatica, almeno secondo le parole di Palamede, bensì la qualità morale e sentimentale dell'uomo, il suo misterioso legame con Cesira e l'insopprimibile tristezza che lo accompagna. Il legame d'affetto, ricambiato, di Aristodemo nei confronti della giovane spartana, in particolare, viene approfondito già nella scena successiva, la seconda del primo atto, quando Lisandro incontra Cesira, anch'ella libera di muoversi entro la reggia di Messene, e le ricorda l'amore paterno, l'attesa ansiosa di Taltibio e la prospettiva, ormai sempre più concreta, di un ritorno in patria per lei e per ogni altro prigioniero spartano. Ecco una sezione assai significativa del dialogo:

CESIRA

Or ben: quai nuove
Dal mio diletto genitor mi rechi?
Il buon vecchio che fa?

LISANDRO

La sola speme
Di rivederti gli mantien la vita.
Da quel momento che da man nemica
Ne' campi terapnei tolta ne fosti,
Grave affanno mortal sempre l'opresse;
E, tutti in danno tuo temendo i mali
Di dura schiavitù, ragion non havvi
Che lo conforti; e gli è rimasto il solo
Tristo piacer degl'infelici, il pianto.

CESIRA

Egli non sa di quanto amor, di quante
Beneficenze liberal fu meco
Il generoso Aristodemo; e come

Tenerezza, pietà, riconoscenza
M'hanno a lui stretta di possente nodo,
Possente sì che nel lasciarlo il core
Parrà sentirmi distaccar dal petto.

LISANDRO

E per lui ti rattristi a questo segno?

CESIRA

Parlano ad ogni cuor le sue sventure
E più d'ogni altro al mio; né dirti io so
Che mi darei per addolcirle e tutta
Penetrar la cagion di sua tristezza.

(atto I, scena II, vv. 146-168)

«Tenerezza, pietà, riconoscenza»²⁰⁶: sono questi, fin d'ora, i temi chiave della tragedia, i veri motori del dramma di Monti. Essi illuminano precisamente i rapporti tra Gonippo, Cesira e Aristodemo. Innanzitutto la «tenerezza»: nella terza scena del primo atto è Gonippo, consigliere e amico del re di Messene, a interagire con l'ambasciatore spartano e con i due prigionieri, aggiungendo la propria commozione e disperazione per le condizioni del re alle preoccupazioni di Cesira. Ecco come il fedele consigliere fa il suo ingresso sul palcoscenico:

CESIRA

Ah! Perché mai

Così mesto, o Gonippo? E perché piangi?

GONIPPO

E chi non piange? Aristodemo è giunto
A tal tristezza che furor diventa.
Smania, geme, sospira e come fronda
Gli tremano le membra: spaventato
Erra lo sguardo e su le guance stanno
Le lagrime per solchi inaridite.
Dopo lung'ora di delirio alfine

²⁰⁶ Per una breve ricognizione dei riferimenti metastasiani e alfieriani di questa *climax* si veda MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 19 (nota). Può essere interessante notare che nei *Pentimenti*, in un dialogo della seconda scena del primo atto, tra Lisandro e Artemide (poi Cesira, come si è detto), la ragazza nomina «pietà, riconoscenza, amore» tra le componenti dell'affetto per Aristodemo (MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»* cit., atto I, scena II, p. 224).

Le sue stanze abbandona e in questo luogo
Desia del giorno riveder la luce.
Quindi vi prego allontanarvi tutti,
Libero sfogo il suo dolor chiedendo.

(atto I, scena III, vv. 174-186)

Un senso di vera e propria commiserazione, da parte di Gonippo nei confronti del suo signore, si manifesta anche all'inizio della quarta scena del primo atto:

GONIPPO

Ch'è mai la pompa e lo splendor del trono!
Quanta miseria, se dappresso il miri,
Lo circonda sovente! Ecco il più grande,
Il più temuto regnator di Grecia,
Or fatto sì dolente ed infelice
Che crudo è ben chi nol compiangi! Vieni,
Signor. Nessuno qui n'ascolta e puoi
L'acerba doglia disfogar sicuro.
Siam soli.

ARISTODEMO

O mio Gonippo, ad ogni sguardo
Vorrei starmi celato e, se il potessi,
A me medesimo ancor. Tutto m'attrista
E m'importuna; e questo sole istesso,
Che desiai poc'anzi, or lo detesto
E sopportar nol posso.

(atto I, scena IV, vv. 191-203)

Con queste parole, nel brano citato, Aristodemo si è finalmente presentato in scena, in conclusione del primo atto. Gonippo ne aveva annunciato poco prima il furore, il delirio, tanto da allontanare l'ambasciatore spartano che chiedeva un colloquio con il re per discutere la pace, ma ora i lettori e il pubblico teatrale, lungi dall'assistere allo sfogo del protagonista, che pure si aspetterebbero, possono soltanto registrare la sua ritrosia. Tuttavia il primo intervento di Aristodemo è particolarmente significativo soprattutto per un'altra ragione. Dopo aver espresso il desiderio di sottrarsi alla compagnia di ogni altro

uomo e alla stessa luce del sole²⁰⁷, il sovrano comincia a rinnegare alcune componenti fondamentali della propria funzione regale: le qualità morali e militari, *in primis*, e particolarmente il coraggio e l'eroismo²⁰⁸:

Il mio coraggio?

La mia costanza? Io l'ho perduta. Io l'odio
Sono del cielo; e, quando il ciel gli abborre,
Anche i regnanti son codardi e vili.
Io fui felice, io fui possente: or sono
L'ultimo de' mortali.

(atto I, scena IV, vv. 207-212)

Poi, rivolto a Gonippo, che vorrebbe penetrare l'«orrendo pensiero» (v. 216) che attraversa la mente del suo re, Aristodemo compiangere se stesso:

Lo sguardo tuo non passa

Dentro il mio cor né mira la tempesta
Che lo sconvolge tutto. Ah mio fedele,
Credimi, io sono sventurato assai,
Senza misura sventurato; un empio,
Un maledetto nel furor del cielo
E l'orror di natura e di me stesso.

(atto I, scena IV, vv. 217-223)

È ovvio che il rimorso sta consumando l'animo del sovrano: poco più avanti compare un nuovo riferimento alla viltà e alla codardia di cui possono macchiarsi, in genere, tutti i regnanti. Si precisa meglio, in questo caso, il moto di orrore che gli estinti, o forse la divinità, o ancora la natura stessa, esprimono nei confronti dei misfatti del re di Messene, secondo la percezione dello stesso Aristodemo:

²⁰⁷ Nel senso de «la pompa e lo splendor del trono», in riferimento ai quali la «illusoria brevità del tempo trascorso, in luogo dei “tre lustri” effettivi e dichiarati (vv. 376 e 425), rende conto del carattere ossessivo dell'incubo patito: che dà per l'appunto ad Aristodemo l'impressione di immobile fissità psicologica», come si vedrà anche più avanti (cfr. MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 23, nota).

²⁰⁸ Non è casuale che qui il motivo rinvii all'Achille omerico (cfr. *ibidem*, p. 24, nota).

Ma mi conosci tu? Sai tu qual sangue
Dalle mani mi gronda? Hai tu veduto
Spalancarsi i sepolcri e dal profondo
Mandar gli spettri a rovesciarmi il trono?
A cacciarmi le mani entro le chiome
E strappar la corona? Hai tu sentita
Tonar dintorno una tremenda voce
Che grida: «Muori, scellerato, muori!».
Sì, morirò, son pronto: eccoti il petto,
Eccoti il sangue mio; versalo tutto,
Vendica la natura e alfin mi salva
Dall'orror di vederti, ombra crudele.

(atto I, scena IV, vv. 228-239)

I rimorsi del re assumono i tratti raccapriccianti di un fantasma che lo perseguita. Più avanti, nel testo, i contorni di tale visione verranno precisati, finché l'ombra verrà a coincidere con l'immagine della figlia Dirce, uccisa barbaramente dal padre²⁰⁹. Nel corso della quarta scena del primo atto, intanto, viene svelata la colpa di Aristodemo. È Gonippo, ancora, a pregare il re di aprirgli il suo cuore e a raccogliere, finalmente, la confessione dell'infelice sovrano. A muovere il consigliere di Aristodemo non è la sola preoccupazione per il mancato esercizio delle funzioni regali e di governo, da parte del signore di Messene. Quella di Gonippo è la sincera preoccupazione di un amico fidato, che parla con ragionevolezza mista ad affetto fraterno:

GONIPPO

Il tuo parlar mi raccapriccia; e troppo
Dicesti tu perch'io t'intenda e vegga
Che da rimorsi hai l'anima trafitta.
In che peccasti? Qual tua colpa accese
Contro te negli dèi tanto disdegno?

²⁰⁹ Sull'influenza della suggestione shakespeariana, in particolare di *Hamlet* e *Jules César*, prima ancora che del *Seirse* bettinalliano e del *Saul* alfieriano, su questo testo, si veda MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., pp. 25-26 (nota). Più in generale, sulla ricezione delle tragedie shakespeariane da parte di Monti, cfr. il più recente FRASSINETI L., *Monti, Ducis e la ricezione "neoclassica" di Shakespeare in Italia (1769-1779)*, in AA. VV., *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, a cura di Gennaro Barbarisi, Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio", 2001, pp. 71-106.

Aprimi i sensi tuoi. Del tuo Gonippo
La fedeltà t'è nota e tu più volte
De' tuoi segreti l'onorasti. Or questo
Pur mi confida. Scemasi de' mali
Sovente il peso col narrarli altrui.

(atto I, scena IV, vv. 240-249)

Il consigliere incalza l'interlocutore con insistenza:

Non merta il mio
Lungo servire e questo bianco crine
La diffidenza tua.

(atto I, scena IV, vv. 254-256)

Alla fine, Gonippo riesce a smuovere il signore di Messene:

Per l'auguste ginocchia che ti stringo,
Non straziarmi di più... parla.

(atto I, scena IV, vv. 262-263)

Aristodemo ricorda all'amico che quando l'oracolo di Delfo aveva richiesto una vergine in sacrificio, per placare il morbo che infestava Messene, la corona della città era contesa tra l'attuale regnante, Dami e Cleone. Ecco il racconto dell'«illustre colpevole», come Monti lo definisce nel suo *Avvertimento*:

Or ben, Gonippo. A guadagnar la plebe
E il trono assicurar, senti pensiero
Che da spietata ambizion mi venne.
Facciam, dissi tra me, facciam profitto
Dell'altrui debolezza. Il volgo è sempre
Per chi l'abbaglia e spesse volte il regno
È del più scaltro. Deludiamo adunque
Questa plebe insensata e di Licisco
Si corregga l'error: ne sia l'emenda
Il sangue di mia figlia e col suo sangue
Il popolo si compri e la corona.

(atto I, scena IV, vv. 290-300)

Ancora, poco più avanti:

Comprendi

Che l'uomo ambizioso è uom crudele.
Tra le sue mire di grandezza e lui,
Metti il capo del padre e del fratello:
Calcherà l'uno e l'altro e farà d'ambo
Scabello ai piedi per salir sublime.
Questo appunto fec'io della mia figlia,
Così de' sacerdoti alle bipenne
La mia Dirce proffersi.

(atto I, scena IV, vv. 303-310)

Oltre al disprezzo nei confronti del «volgo», facile a essere ingannato (si tratta forse di una suggestione tacitiana²¹⁰), il protagonista esprime qui, ancora una volta, la condanna della brama di potere, dell'ambizione di regno che non esita a sacrificare e a calpestare i più naturali e sacri legami di sangue²¹¹.

Il piano di Aristodemo, comunque, non si era potuto realizzare nella maniera da lui sperata, poiché Telamone, amante di Dirce, si era opposto al sacrificio di questa, dicendola gravida: l'oracolo di Delfo richiedeva l'uccisione

²¹⁰ Cfr. MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 33 (nota).

²¹¹ Arnaldo Bruni ricorda, giustamente, in relazione a questi versi, il *Saul* alfieriano: «Per aver regno, uccide / Il fratello il fratel; la madre i figli; / La consorte il marito; il figlio il padre... / Seggio è di sangue, e d'empietade, il trono» (cfr. *ibidem*, p. 34, nota). È ancor più significativo, però, osservare quanto sia esplicita la condanna della brama di potere nella variante del testo conservata tra i *Pentimenti*: «Ma dalla sete di regnar più mosso / Che dal pubblico lutto, alla bipenne / De' sacerdoti la mia Dirce offersi. / Agghiacciò lo stupore i circostanti / E mille lagrimosi io vidi. / Quindi un fremer di plauso si sentì, / Che il cor superbo mi gonfiò, né dubbio / Più dell'impero mi rendea l'acquisto» (MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»* cit., atto I, scena IV, p. 229).

Per un'analisi e un'interpretazione complessiva della funzione dei *Pentimenti*, che recano testimonianza di ciò che è stato apparentemente eliminato, ma non rifiutato da Monti, durante il processo elaborativo dell'*Aristodemo*, cfr. anche BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., pp. 322-332 e ACCORSI M. G., *L'elaborazione dell'«Aristodemo» montiano e le ultime correzioni autografe: verso la tragedia* cit., pp. 31-46.

di una vergine. Al futuro re di Messene non restava che sfogare la propria rabbia sulla giovane e «innocente» figlia:

Arsi di rabbia:

E pungendomi quindi la vergogna
Del tradito onor mio, quindi più forte
La mia delusa ambizion, che tolto
Così di pugno mi credea l'impero,
Guardai nel viso a Telamon né feci
Motto; ma, calma simulando e preso
Da profondo furor, venni alla figlia.
Abbandonata la trovai sul letto,
Che pallida, scomposta ed abbattuta
In languido letargo avea sopiti
Gli occhi dal lungo lagrimar già stanchi.
Ah, Gonippo! qual furia non avrìa
Quella vista commosso? Ma la rabbia
M'avea posta la benda e mi bolliva
Nelle vene il dispetto; onde impugnato
L'esecrando coltello e spento in tutto
Di natura il ribrezzo, alzai la punta
E dritta al core gliel'immersi in petto.
Gli occhi apri l'infelice e mi conobbe
E coprendosi il volto: «Oh padre mio,
Oh padre mio», mi disse; e più non disse.

(atto I, scena IV, vv. 323-344)

Nei *Pentimenti* si legge che la voce di Dirce invocò il genitore «con un tuon di voce / Che mille furie impietosito avrìa»²¹²: prova dell'assoluta estraneità del protagonista rispetto alla dimensione della pietà, almeno all'epoca del delitto e della conquista del trono. Al ricordo dell'assassinio della figlia segue immediatamente la memoria del suicidio della regina (episodio non presente nel racconto di Pausania):

[ARISTODEMO]

Il sangue tuttavia sgorgava a rivi

²¹² MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»* cit., atto I, scena IV, pp. 229-230.

Dalla ferita e mi scorrea sul piede.
Nel bollor dello sdegno e della colpa,
Ché compita la colpa ancor non era;
E, fermo nel pensier che rea pur fosse,
Osai col ferro spalancarle il fianco,
Osai tra il fumo dell'aperto seno
Ricerarle il delitto.

GONIPPO

Oh fatto orrendo!
Oh delitto più grande! E lo potesti?
E fu tanto il furor?

ARISTODEMO

Non dimandarlo.
Saper ti basti che innocente ell'era.
Cadde allora la benda, allor la frode
Manifesta m'apparve e la pietade
Sboccò nel cuore. Corsemi per l'ossa
Il raccapriccio e m'impietrò sul ciglio
Le lagrime scorrenti; e così stetti
Finché improvvisa entrò la madre e, visto
Lo spettacolo atroce, s'arrestò
Pallida, fredda, muta. Indi qual lampo
Disperata spiccossi e, stretto il ferro
Ch'era pocanzi di mia man caduto,
Se lo fisse nel petto e su la figlia
Lasciò cadersi e le spirò sul viso.
Ecco d'ambo la fine, ecco l'arcano
Che mi sta da tre lustri in cor sepolto
E tuttor vi staria se tu non eri.

(atto I, scena IV, vv. 352-377)²¹³

²¹³ Originariamente il racconto di Aristodemo era pensato come un lunghissimo monologo, non interrotto dalle domande né dalle esclamazioni di Gonippo, come invece si presenta nella versione definitiva. Esso, inoltre, restituiva, con maggiore dovizia di particolari, l'ansia e la tensione drammatica del protagonista, un attimo dopo l'uccisione e il gesto sacrilego sul corpo della figlia: «Tutto asperso di sangue e senza mente, / Ché stupido m'avea reso il delitto, / Della stanza n'uscia. Quando al pensiero / Mi ricorse l'idea del suo peccato; / E, quindi l'ira risorgendo, e spinto / Da insensatezza, da furor tornai / Sul cadavere caldo e palpitante / Ed il fianco n'apersi, empio! e col ferro / Stolidamente a ricercar mi diedi / Nelle fumanti viscere la colpa. / Ahi! che innocente ell'era ecc.» (MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»* cit., atto I, scena IV, pp. 230-231).

Infine Aristodemo racconta a Gonippo come sia riuscito a tener nascosta la propria colpevolezza, simulando proprio il rito sacrificale che egli aveva, per un attimo, disperato di poter compiere legittimamente sul corpo della figlia²¹⁴. È qui che emerge nuovamente la condanna dell'ambizione e della sete di potere, distruttrici dei legami familiari:

Non ti prenda stupor. Temuto, e grande
Era il mio nome e mi chiamava al trono
Il voto universal. Facil fu dunque
Oprar l'inganno; e tu ben sai che l'ombra
D'un trono è grande per coprir delitti.
I sacerdoti, che del ciel la voce
Son costretti a tacer quando i potenti
Fan la forza di parlar, taciti e soli
Col favor delle tenebre nel tempio
La morta Dirce trasportârò; e quindi
Creder fêro che Dirce in quella notte
Segretamente su l'altar svenata
Placato avesse col suo sangue i numi;
E le vergini membra ne mostrârò,
Onde smentir di Telamon la vile
Sparsa impostura; e v'aggiungean che poi,
Di questa morte fieramente afflitta,
Se medesma uccidesse anche la madre.
Ma vegliano su i rei gli occhi del cielo;
E un Dio v'è certo che dal lungo sonno
Va nelle tombe a risvegliar le colpe
E degli empj sul cor ne manda il grido.

(atto I, scena IV, vv. 383-403)

²¹⁴ È particolarmente significativa, a nostro avviso, la distanza tra questo particolare della vicenda narrata dall'*Aristodemo* di Monti e il racconto di Pausania. L'autore greco, infatti, sostiene che il popolo messeno fosse a conoscenza dell'omicidio della figlia da parte di Aristodemo e fosse stato chiamato a decretare un nuovo rito sacrificale, conforme alle richieste dell'oracolo. Solo in un secondo momento l'assemblea convocata dai nobili della città si sarebbe detta soddisfatta del sacrificio della fanciulla. Monti, in qualche modo, accresce in senso negativo le responsabilità di Aristodemo (cfr. MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 43, nota).

Già ora Aristodemo potrebbe rivelare la volontà di morte che lo pervade da tempo, nella forma dell'ombra spettrale, del fantasma che lo insegue notte e giorno, figura di tutti i suoi rimorsi. L'accento allo spettro, però, viene interpretato in senso riduttivo da Gonippo, che invita il suo signore a occuparsi piuttosto degli affari di stato, senza cogliere che la miseria di Aristodemo nasce e muore proprio nell'intreccio (e nel conflitto) insanabile tra la dimensione privata e gli affari di governo:

[ARISTODEMO]

Rivelarlo dovrò? Da qualche tempo

Un orribile spettro...

GONIPPO

Eh lascia al volgo

Degli spettri la tema e dai sepolcri

Non suscitare gli estinti! Or ti conforta:

Che con tanti rimorsi esser non puoi

Finalmente sì reo. Chetati, e loco

Diasi a pensier più necessario. È giunto

Di Sparta l'orator, tel dissi, e reca

Le proposte di pace.

(atto I, scena IV, vv. 405-413)

In ogni caso, il richiamo al buon senso da parte del consigliere è servito a Monti per rinviare lo scioglimento del dramma, per ovvie ragioni di opportunità drammaturgica. Nelle intenzioni dell'autore, i fatti di sangue raccontati nel corso del primo atto, precedenti di circa quindici anni il tempo della tragedia, avrebbero dovuto costituire il nucleo, la premessa del successivo sviluppo dell'azione, culminante nell'agnizione finale di Argia, che sarebbe però giunta intempestiva, incapace di evitare la conclusione infelice della vicenda. All'antefatto, insomma, come da statuto, sarebbe stato affidato soltanto l'avvio dell'azione tragica, che si sarebbe complicata ulteriormente – e questo effettivamente accade – nel secondo e nel terzo atto, per allontanare il più possibile il riconoscimento previsto tra i due protagonisti del dramma. Su queste dinamiche, del resto, si concentrano molte delle correzioni dell'autore nelle diverse stesure dell'opera e proprio di questi aspetti drammaturgici rende conto l'*Esame critico* sull'*Aristodemo*, redatto dallo stesso Monti e pubblicato

in appendice alla tragedia nel 1788²¹⁵. Va detto, però, che gli sviluppi della vicenda, nell'*Aristodemo* montiano, non offrono realmente al protagonista, né agli altri personaggi del dramma, la possibilità di rimediare a ciò che è irreversibile, ovvero alle morti che si sono già consumate e, con esse, ai rimorsi del re, il quale non può attendersi alcun conforto salvifico. In tal senso, i motivi che porteranno alla rovina il protagonista di questa tragedia sono già tutti evidenti alla prima chiusura di sipario. Nulla interverrà a scalfirli, nonostante il tentativo di Monti di donare un minimo di sospensione all'intera opera e al suo protagonista. Ciò emerge chiaramente da un esame attento, quale quello che ci resta da compiere, degli atti dell'*Aristodemo* successivi al primo.

L'azione si concentra, a partire dalla seconda apertura di sipario, sul misterioso legame d'affetto che intercorre tra Cesira e Aristodemo, sull'eventualità che i due si allontanino l'una dall'altro, con il rientro della ragazza a Sparta presso il presunto padre, fino all'agnizione finale: Cesira, in realtà, è Argia, la seconda figlia del re di Messene, allevata e cresciuta in segreto nella città nemica. Ciò spiega finalmente perché Aristodemo avverta sollievo dai rimorsi, dai mille fantasmi del passato che lo assediano, dall'infelicità e dalla disperazione che lo attanagliano, solo in presenza della giovane spartana, che stranamente gli ricorda la figlia scomparsa. L'agnizione, tuttavia, come si è detto, giungerà tardiva, quando ormai l'infelice sovrano avrà scelto di darsi la morte. Al pubblico e al lettore, invece, la verità circa l'identità di Cesira e Argia è nota fin dall'inizio del secondo atto²¹⁶. È Palamede a rivelarla, appena dopo la seconda apertura di sipario, discorrendo nuovamente con Lisandro:

²¹⁵ La motivazione dell'*Esame critico dell'autore sopra L'«Aristodemo»* è dichiarata in apertura dello stesso testo: «Dopo che tutti hanno giudicato l'*Aristodemo*, sarà pur tempo che lo giudichi il suo autore medesimo. Parlerò dunque di questa tragedia come di cosa affatto non mia. La riprenderò senza disprezzarla, lo che sarebbe affettazione; e la compatirò senza accarezzarla come debbe farsi da un padre di onesta coscienza che ama il figlio, ma lo castiga» (MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»*, in ID., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 177). Per informazioni più dettagliate sull'esemplare manoscritto dell'*Esame* custodito presso la biblioteca dell'Accademia dei Filopatri di Savignano sul Rubicone e aggiornato dall'autore a un decennio di distanza dalla stampa si rinvia, ancora, a COLOMBO A., *Dall'«Aristodemo» al «Manfredi»*. *Documenti e appunti sulla ricezione della prima drammaturgia tragica del Monti* cit., pp. 26-29.

²¹⁶ Osserva giustamente Arnaldo Bruni che «la rivelazione anticipata esclude ogni colpo di scena connesso con l'agnizione, perciò debole a norma della regolistica di Aristotele» (MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 46, nota).

PALAMEDE

Che mi narrasti mai? Pieno son io
Di tanta meraviglia che mi sembra
Di sognar tuttavia. D'Aristodemo
Figlia Cesira?

LISANDRO

Più dimesso parla;
Sì, Cesira sua figlia, la perduta
E deplorata Argia. Come ad Eumeo
In su la foce del Ladon la tolsi,
Son già tre lustri, e come allor mi vinse
Pietà dell'innocente, io già tel dissi.

(atto II, scena I, vv. 418-426)

All'ingenua domanda di Palamede (perché non avvertire Aristodemo?) vengono immediatamente opposte le strategie della guerra e le ragioni di stato, di cui l'ambasciatore spartano è un illustre campione. Del resto è proprio Lisandro, ormai da tempo, il macchinatore del piano di occultamento di Argia nei confronti del re di Messene:

LISANDRO

Giova all'odio di Sparta e a' suoi nascosi
Politici disegni, e giova insieme
Alla vendetta universal. Rammenta
Che il maggior de' nemici è Aristodemo.
Del nostro sangue, che il suo brando sparse,
Son le valli d'Anfea vermiglie ancora.
Piangono ancor su i talami deserti
Le vedove spartane; e piango anch'io,
Trafitti di sua man, padre e fratello.

(atto II, scena I, vv. 449-457)

L'ambasciatore spartano è, in tal senso, irremovibile: a nulla serve che Palamede ricordi la lealtà di Aristodemo, eroe sempre disposto ad affrontare i nemici a viso aperto, generoso e liberale anche con i prigionieri. Gli arcani del governo e della ragion di stato sono, in questa vicenda, troppo lontani dalle

ragioni del cuore e della moralità²¹⁷. Ne dà prova anche Gonippo, allorché riconosce la propria inadeguatezza, come suddito, a fare previsioni sulla reazione di Aristodemo di fronte alle proposte di pace che giungono da Sparta:

Occhio volgar non vede entro il profondo
Pensier de' regi. Il sai, loro è il disporre,
Nostro il servir. Ma pace io spero: e pace,
Purché discrete le proposte sieno,
Aristodemo ancor cerca e sospira.

(atto II, scena II, vv. 487-491)

Tuttavia il dialogo tra i due nobili spartani, Lisandro e Palamede, collocato all'inizio del secondo atto, ha un significato molto preciso, che va al di là dei pur decisivi interessi dell'intreccio: esso è utile a illuminare ulteriormente le qualità morali, eroiche e regali di Aristodemo, proprio in quanto il protagonista le ha negate nel momento stesso in cui si è presentato in scena. In tal senso, si potrebbe osservare che i primi due atti del dramma, nella loro interezza, assolvono la funzione di presentare la situazione di partenza della vicenda e la condizione di infelicità del protagonista – insieme alle sue virtù – mentre l'avvio dell'azione drammatica in senso stretto e il misurarsi della perplessità tragica di Aristodemo e di Cesira con l'urgenza di una scelta tra opposte tensioni morali e sentimentali si verificano solo a partire dal terzo atto. Nel frattempo, assistiamo piuttosto alla descrizione e all'espressione di stati d'animo e di emozioni che implicano elementi patetici, non di rado affidati ai due personaggi principali e facilitati dalla presenza sul palco di confidenti, quali appunto Lisandro e Gonippo.

²¹⁷ In origine, tra le motivazioni del piano di Lisandro l'autore aveva immaginato anche risentimenti personali, come testimoniato dai *Pentimenti*, dove il nobile spartano dice: «La mia vendetta da me sol dipende / E mi vendico già. Fôra in mia mano / Render felice Aristodemo e tutte / Con un sol motto terminar sue pene. / Ma pietoso non sono al mio nemico / E codardo sarei se in cor m'entrasse / Cotanta debolezza» (MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»* cit., atto II, scena I, p. 237). Eppure, a quello stadio dell'*iter* compositivo, Lisandro era ancora un personaggio contraddittorio: egli ardeva d'amore per Cesira, mentre odiava Aristodemo; inoltre, se avesse rivelato la vera identità della ragazza, avrebbe dovuto immediatamente rinunciare a lei, in quanto non avrebbe potuto sposare la figlia di un mortale nemico di Sparta.

Spetta, prima di chiunque altro, a Cesira l'onere di esporre il dilemma – se partire o restare al fianco di Aristodemo – che ella sarà chiamata a sciogliere nel terzo atto della tragedia.

Quindi a Sparta mi chiama un padre afflitto,
Quindi in Messene a rimaner m'invita
Pietà d'Aristodemo; e sallo il cielo
Se, dovendo lasciarlo, al cor funesto
Mi sarà l'abbandono. Io non intendo
Questa dolce segreta intelligenza
Ch'han su l'anima mia le sue sembianze
E più di queste la miseria sua:
Intendo solo che da lui lontana
Io trarrò mesti e sconsolati i giorni.

(atto II, scena II, vv. 494-503)

È poi il turno di Aristodemo: il ragionamento del protagonista coinvolge la ragion di stato e le prerogative degli affetti. Il carattere del sovrano di Messene ne risulta ulteriormente approfondito:

ARISTODEMO

Se fausto

Il cielo mi seconda, oggi, o Cesira,
Di Messenia e di Sparta alfin vedrassi
Terminar la querela e pace avremo;
E fia primo di pace amaro frutto
Perderti e qui restarmi egro e dolente,
Mentre tu lieta te n'andrai di Sparta
A riveder le sospirate mura.

(atto II, scena IV, vv. 517-524)

Cominciano infatti a precisarsi, in Aristodemo, la responsabilità politica, la cura per i sudditi e per la patria, qualità che parevano dimenticate o relegate sullo sfondo, soprafatte dai fantasmi del passato. I problemi della pace e della guerra, però, si accamperanno al centro della scena per breve tempo, soltanto poco più avanti, nell'ormai improcrastinabile incontro con l'ambasciatore spartano, per poi scomparire nuovamente. Al momento, la fine delle ostilità tra

Messene e Sparta significa soprattutto l'imminenza della partenza di Cesira. In considerazione di tale evento, padre e figlia (il sovrano e la giovane ospite, se si preferisce) indulgono ai sentimenti, trovandosi soli nella reggia:

CESIRA

Il padre

Mi sta nel core, ma vi stai tu pure:
E il cor per te mi parla e il cor mi dice
Che tu sovr'esso hai dritto; e te lo danno
La gratitudin mia, le tue sventure;
E un altro affetto che nell'alma incerta
Mi fa tumulto né so dir che sia.

ARISTODEMO

I nostri cuori si scontrârò insieme.
Ma tutti e al solo genitor tu devi
Questi teneri sensi. A lui ritorna
E lo consola. Avventuroso vecchio!
Almen di quelli tu non sei che il cielo
Fece esser padri per punirli. Almeno
Avrai chi nel morir gli occhi ti chiuda
E le tue gote sentirai scaldarsi
Dai baci d'una figlia... Oh se lasciata
Me l'avesse il destino! anch'io potrei
Di tanta sorte lusingarmi e tutte
Fra le sue braccia deporrei le pene.

(atto II, scena IV, vv. 530-548)

Il rimpianto per la presunta perdita di Argia, la disperazione per la propria condizione infelice e il richiamo all'amor filiale nei confronti di Taltibio, che Aristodemo esplicita a Cesira, si accompagnano alla considerazione della condizione paterna in senso universale. Lo spartano Taltibio avrà una figlia che lo assista in punto di morte, a differenza del sovrano di Messene. In realtà, la scena presagita dal re è quella che vedrà protagonista proprio lui, in conclusione dell'ultimo atto dell'*Aristodemo*, quando morirà tra le braccia della figlia ritrovata. Non si dimentichi, inoltre, che il dialogo tra Cesira e Aristodemo, nella quarta scena di questo secondo atto, prosegue di fronte a un pubblico che già conosce la verità sull'identità di Cesira. Esso, nondimeno, serve a illuminare la qualità del legame affettivo tra i due personaggi principali, legame tanto

partecipe degli elementi richiamati all'inizio dell'opera di Monti e del presente lavoro: tenerezza, pietà, riconoscenza. Riportiamo un passo decisivo:

CESIRA

E s'ella

Vivesse ancora, ti faria contento?

ARISTODEMO

Cesira, un solo degli amplessi suoi,

Un solo amplesso e basterebbe.

CESIRA

Oh fossi

Io quella dunque!

ARISTODEMO

Se lo fossi?... Oh figlia!

CESIRA

Perché figlia mi chiami?

ARISTODEMO

Il cor mi spinse

Questo nome sul labbro.

CESIRA

E a me pur anche

Il cor consiglia di chiamarti padre.

ARISTODEMO

Sì, sì, chiamami padre: in questo nome

Un incanto contiensi, una dolcezza

Che mi rapisce; e per gustarla intera

Egli è bisogno aver, com'io, bevuto

Tutto il calice reo delle sventure;

Aver sentito di natura il tocco

Profondamente, aver perduti i figli

E perduti per sempre.

(atto II, scena IV, vv. 568-583)

Nella considerazione finale di Aristodemo – in cui il maschile, per «figli», «è provocato dal carattere gnomico del passo più che dal sedimento grammaticale della prima redazione, ove era prevista la morte di un figlio

maschio di Aristodemo»²¹⁸ – si può leggere un richiamo a tutti gli elementi che lo hanno caratterizzato come personaggio: la coscienza delle proprie colpe, la consapevolezza dell'infelicità guadagnata a causa dell'ambizione, la «dolcezza» del nuovo legame con Cesira e quasi la riconquista, nell'affetto per la giovane, di quella pietà familiare violentemente negata quindici anni prima.

Resta ancora da precisare e da mettere alla prova, come si è detto, la responsabilità politica del protagonista, perché della sua figura si completi un'immagine a tutto tondo. È il dialogo con Lisandro, nella settima scena del secondo atto, a rispondere a tale esigenza: Aristodemo vi riacquista pienamente l'atteggiamento fiero del re e la statura eroica del condottiero. Egli, inoltre, si dimostra ragionevole e saggio, concordando con il nemico (che si era significativamente detto estraneo, come tutti gli spartani, al sentimento della pietà²¹⁹) circa l'inopportunità di rinnovare le stragi. Allo stesso tempo, però, il sovrano di Messene non tace le proprie ragioni:

Ove la spada

Le contese decide, inutil fassi
Idea dannosa veritate e dritto.
Né il dritto è certo la virtù di Sparta,
Ma prepotenza col modesto manto
Di libertà.

(atto II, scena VII, vv. 621-626)

Ancora, più avanti:

Io scelgo pace;
E al ciel dà lode s'io la scelgo. Oh fosse
Stato pur ver... ma via... torniamo amici,
Torniam fratelli e rimettiamo il brando.²²⁰
Gli umani sdegni dureranno eterni?

²¹⁸ MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 60.

²¹⁹ Nella prima scena del secondo atto, Lisandro dice a Palamede di aver conservato in vita Eumeo per «Serbarmi all'uopo un testimon del vero: / E per mia sola utilità privata, / Non per pietade, gli lasciai la vita» (atto II, scena I, vv. 439-441).

²²⁰ Si consideri la variante: «Io scelgo pace; / E sceglier guerra a me non lice, allora / Che pace il popol mi domanda. Oh fosse / Stato pur ver! ... Ma via ... torniamo amici, / Torniam fratelli, e rimettiamo il brando» (MONTI V., *Aristodemo tragedia del cavalier Vincenzo Monti ferrarese*, Roma, Ceracchi, 1822, atto II, scena VII, p. 42).

Forse avemmo dal ciel la vita in dono
Sol per odiarci e trucidarci insieme?
Natura si lasciò forse dal seno
Svellere il ferro, perché l'uom dovesse
Darselo in petto l'un con l'altro e farlo
Istrumento di morte e di delitti?
Se fine all'ira non porrem, tra poco
Un deserto saran Sparta e Messenia;
Né rimarravvi che uno stuol mendico
Di vedove piangenti e di pupilli.
E frattanto di noi Grecia che dice?
Dice che tutta rinnoviam di Tebe
L'atrocità; che d'un medesimo sangue
Gli spartani son nati e li messenj;
Che fûr due soli in Tebe i fratricidi
E qui tanti ne son, quanti sul campo
Lascia il nostro furor corpi trafitti.

(atto II, scena VII, vv. 677-698)

«L'atrocità di Tebe» si riferisce al mito tragico di Eteocle e Polinice, soggetto dei *Sette a Tebe* di Eschilo e presupposto dell'*Antigone* sofoclea, ma è anche il corrispettivo dello spargimento di sangue compiuto da Aristodemo ai danni della propria famiglia, come fraterno è il sangue di messeni e spartani, discendenti entrambi degli antichi dori. A tal proposito, l'autore pone in bocca al protagonista una dura reprimenda nei confronti di Sparta e della sua strategia del *divide et impera*:

Quindi è fra voi costume
Fuggir l'onesto, se vi nuoce, e pronti
Al delitto volar quando vi giova.
Porre in discordia i popoli vicini,
Dismembrarne le forze e poi divisi
Combatterli repente e strascinarli,
Più traditi che vinti, a giogo indegno:
E così tutta debellar la Grecia.
Bell'arte inver di conquistar gl'imperi!

(atto II, scena VII, vv. 626-634)

Ecco, dunque, che l'eroe può giungere a minacciare la ribellione di tanti popoli della Grecia rispetto al giogo spartano:

ARISTODEMO
Se Messenia piange,
Sparta non ride.

LISANDRO
Ma neppur s'abbassa
A chieder pace.

ARISTODEMO
Io, la chiesi; e Sparta
Paventa che, pentito, or la ricusi.
Sa che d'Elide, d'Argo e Sicione
Son pronte l'armi a mio favor; sa quanto
Di vendetta desio s'aduna e bolle
Ne' messenici petti e come acute
Abbiam le spade e disperato il braccio.
Sa che varia dell'armi è la fortuna
E si rammenta che, qualor ci vinse,
Di frode vinse, di valor non mai.

(atto II, scena VII, vv. 662-673)

Il discorso del re messeno sa essere molto lucido, soprattutto laddove accampa le importanti ragioni strategiche e di opportunità politica che dovrebbero spingere le due città nemiche a stipulare e a osservare una pace duratura:

E se la fama non ci move, almeno
L'interesse ci muova. Abbiamo al fianco
La fiera Tebe e la gelosa Atene
Che il fine attendon di cotanta lite
Per calar su lo stanco vincitore,
Rapiagli la vittoria e rovesciarne
La nascente grandezza. Or che v'è tempo
Assicuriamci e ragioniam di pace.

(atto II, scena VII, vv. 705-712)

L'ultimo tassello che completa la rassegna delle qualità di governo dimostrate da Aristodemo è la pietà religiosa. Sparta vorrebbe che i messeni non si recassero più a celebrare le feste e le cerimonie rituali presso la città di Limna: proprio in una di queste occasioni, come si è visto all'inizio del nostro studio sulla prima tragedia di Vincenzo Monti, è scoppiato il conflitto armato che ora sta per concludersi. Il sovrano di Messene, però, non acconsente e la sua motivazione è tanto ragionevole, complessa, fondata su basi molteplici – di opportunità politica e sociale, di rispetto dell'identità e delle tradizioni del suo popolo, di mutuo riconoscimento dei diritti tra paesi vicini – che finisce per persuadere Lisandro. Prima di tutto viene menzionata la difesa dell'identità, della cultura, delle tradizioni, poi il rispetto dei sudditi e delle loro, pur superstiziose, pratiche rituali:

ARISTODEMO

Con onta del suo nome Aristodemo
Pace non compra. Cedere si ponno
Le sostanze, gli onori e vita e figli
E tutto in somma. Ma gli dèi, Lisandro,
I tutelari dèi! la veneranda
Religion de' nostri padri! il primo
D'ogni nostro dover, de' nostri affetti!

LISANDRO

E degli errori, aggiungi. Io parlo ad uomo
Non sottoposto all'opinar del volgo.
Parlo a un guerrier che questi dèi, quest'ombre
Dell'umano timor guarda e sorride
E tien frattanto il pugno in su la spada.
Non so quanto finor n'abbia giovato
Questo numo limneo. So ben che molto
Nocque in addietro e in avvenir più ancora
Ne nocerà, se non gli scema a tempo
Le vittime e i devoti un altro nume
Miglior del primo, la prudenza.

(atto II, scena VII, vv. 729-746)

Come si è visto in precedenza e come si vedrà più avanti, la reazione di Aristodemo di fronte alle «ombre» (v. 738) non è certamente sprezzante, né

ironica, come suggerirebbe Lisandro; al contrario, sarà proprio il fantasma della figlia morta a condurre il nostro protagonista nella tomba. Inoltre, il discorso di Lisandro ribalta la prospettiva razionale usata da Aristodemo, in senso opposto rispetto agli intenti dichiarati dal re messeno: proprio in nome della ragionevolezza e della «Prudenza», che nelle prime redazioni dell'opera era personificata ed eretta a nume tutelare dal nobile spartano, converrebbe ad Aristodemo di rinunciare a pretese che rispondono a vecchie superstizioni religiose e che metterebbero a repentaglio la pace futura. Il richiamo agli «dèi» e alle «ombre», per Lisandro, equivale in realtà a un'allusione a tutto ciò che rappresenta un limite rispetto alle prerogative della ragion di stato, intesa peraltro quale mera prosecuzione, su un altro terreno, della logica di guerra²²¹. La risposta del protagonista riassume, in conclusione del secondo atto, l'intera sua vicenda personale, il rispetto per i sudditi e per gli dei, la sua meditata cura per gli affari di governo²²²:

Sì mal finora mi giovâr gli dèi
 Che lodarmi di lor certo non posso.
 Non gli sprezzo però. Molte ho nel cuore
 Ration' segrete e veementi, ond'io
 Temer li debba ed adorar. Se alcuna

²²¹ Non è ozioso ricordare che il razionalismo di Lisandro rimanda, qui, secondo le osservazioni di Arnaldo Bruni, a Stazio (*Tebaide*, III, 661: «*Primus in orbe deos fecit timor*») e a Voltaire (*Maometto*, II, 5: «Io conosco il tuo popolo, bisogna / Pascerlo con errori: o vero, o falso / Necessario è 'l mio culto»). Cfr. MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 75 (nota). Ciò non significa, però, che qui Monti stia rifiutando il razionalismo di derivazione volteriana, semmai egli ne vede i limiti e i pericoli, nel caso in cui esso sia portato alle estreme conseguenze. Da condannare, infatti, è anche il fanatismo religioso che porta con sé morte e rovina, come mostrano i versi 775-779, citati poco più avanti.

²²² In tal senso, non si può sottoscrivere l'osservazione di Carmelo Distante circa il fatto che ad Aristodemo il potere non interessi veramente e non ci sia nulla, in lui, che ricordi la tragica passione per esso che anima il Saul alfieriano. Non è vero neppure, come si è visto nel corso dell'esame di questa settima scena del secondo atto, che «l'unica nota che tocca veramente l'animo di Aristodemo è quella degli affetti, e degli affetti paterni in ispecie», né che il protagonista della tragedia di Monti si sottragga assolutamente al demone dell'ambizione politica (cfr. DISTANTE C., *Le tragedie di Vincenzo Monti*, in AA. VV., *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, p. 132). La cura per gli affari di governo, la valorosa conduzione della guerra contro Sparta e delle trattative di pace dimostrano l'assunzione, da parte del protagonista, di precise responsabilità politiche. La scellerata opzione in favore dell'ambizione e della brama di potere, a svantaggio dei legami di sangue, poi, è semplicemente riferita al passato, ma le sue conseguenze, con i rimorsi che perseguitano Aristodemo, inondano il presente.

Tu n'hai per confessarli, abbine ancora
 Per venerarli. Se non l'hai, rispetta
 Del popolo l'error, tremendo al paro
 De' numi stessi che comanda ai regi,
 A nessuno obbedisce. E poi lo stesso
 Vostro esempio mi vaglia. Elide un giorno
 Dalle olimpiche feste, e tutti il sanno,
 Esclusi vi volea. Quanto tumulto
 L'ingiuria non destò? Con quanto d'armi
 E di sdegni apparecchio alla ripulsa
 Non v'opponeste? Eppur diversa molto
 Era l'offesa. Un libero suo dritto
 Elide esercitava in propria sede
 E per nume non suo Sparta pugnava.
 Ma qui si pugna per li templi aviti,
 Pe' domestici dèi. Nostro è il terreno,
 Nostri gli altari; e per servarli illesi
 Pugnerem finché mani avremo e braccia
 E, tronche queste, pugnerem co' petti;
 Ché, dove alzar religïon si vede
 Lo stendardo di guerra, si combatte
 Colla benda su gli occhi e la pietade,
 La medesima pietà, rabbia diventa
 E, pria che il ferro, si depon la vita.
 Finiam. Se Sparta a vera pace inclina,
 Sia primo della pace fondamento
 Lasciarci i nostri dèi.

(atto II, scena VII, vv. 748-779)

Eppure la razionalità, la prudenza, la lucidità dimostrate dal sovrano di Messene nel colloquio con l'ambasciatore spartano sono improvvisamente contraddette all'inizio del terzo atto: Aristodemo è solo in scena, presso la tomba di Dirce e della moglie, medita il suicidio e avverte la presenza incombente del fantasma della figlia uccisa. Basta un attimo ad avvertire che non soltanto le qualità dell'uomo politico fine e attento sono scomparse, ma pure quel barlume di sollievo che la dolce visione di Cesira aveva portato, tra

primo e secondo atto, è sparito²²³. La prima battuta del protagonista nomina significativamente lo spettro la cui esistenza era stata rivelata a Gonippo nel dialogo che chiudeva il primo atto. Qui il discorso pare riprendere proprio da quel punto, come se davvero le incombenze del governo e il passaggio della giovane ospite di Aristodemo fossero state due brevi parentesi in una vicenda che seguirà il suo corso autonomamente rispetto ad esse. Il re di Messene, infatti, senza la necessità di illustrare ulteriormente (lo ha fatto, appunto, nel primo atto) le ragioni dei dissidi che lo dilanano, chiede disperatamente la fine del suo strazio:

ARISTODEMO

No, no. Se eterna l'esistenza fosse,
Io sento che del par sarebbe eterno
Il mio martiro. Oh ciel, dammi costanza
Per sopportarlo. Non tentar la mano,
Non offuscarmi la ragion... Che dissi?
La ragion?... Me infelice! e se giovasse
Perderla?... se dovesse un colpo solo
Tutti i miei mali terminar?... Sì, tutti,
Una sola ferita?... Allontaniamo
Questo pensier, non vuò seguirlo: ei troppo
Già comincia a sedurmi. E tu, spietata
Ombra importuna, placati una volta,
Placati dunque e mi perdona. Io fui
Tuo padre alfine; di gran colpa reo,
Lo so, ma padre nondimeno e figlia
Tu che tanto mi strazj e mi persegui.

(atto III, scena I, vv. 791-806)

²²³ Così come è sparito, nella versione definitiva del dramma, a rendere ancor più desolato l'orizzonte del protagonista, il riferimento all'esultanza del popolo di fronte alla notizia dell'accordo di pace: se ne occupava Gonippo, nella sesta scena del secondo atto. Ora lo si può leggere nei *Pentimenti*: «Tutta esulta di giubilo Messene. / Di Sparta l'orator concessa afferma / La sospirata pace. In mille bocche / Questo grido risuona. Alla consorte / Il marito lo dice, al padre il figlio, / All'amico l'amico; e dappertutto / Un affrettarsi, un fremere, un tumulto, / D'immensa gioja manifesto segno» (MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»* cit., atto II, scena VI, p. 240).

I rimorsi prenderanno immediatamente il sopravvento, a tal punto da far rimpiangere ad Aristodemo, nella scena successiva, pure la riconferma della propria paternità:

GONIPPO

Signor, questo non è tempo di pianto,
Or che tutta rallegrasi Messene
Della pace ottenuta. Andiam: t'invola
A questo luogo di dolor; ven meco:
All'esultante popolo ti mostra
Che dimanda il suo re, che ti sospira
E suo padre ti chiama.

ARISTODEMO

Io padre?... Io l'ebbi
Questo nome una volta e con diletto
Lo sentia risonar dentro il cor mio.
Or più nol sento. Me lo diè natura
Nome sì santo e il mio furor mel tolse.

(atto III, scena II, vv. 807-817)

Ecco che finalmente, in maniera esplicita, si dichiara quanto le prerogative naturali siano opposte alle ragioni del potere, quelle che mossero Aristodemo nella notte dei delitti e degli inganni, vissuta quindici anni prima e rievocata nell'atto di apertura della tragedia. La sola cosa che il sovrano di Messene concede al proprio consigliere Gonippo è che «tornar padre / Credei sovente di Cesira al fianco» (atto III, scena II, vv. 821-822):

Questo so dirti che vicino a lei
Par che cessi l'orror delle mie pene;
E una tacita gioja mi seduce
Che, dolce insinuandosi nell'alma,
I rimorsi ne placa e mi sospinge
Dagli abissi del cor su gli occhi il pianto.
Or questa cara illusione tra poco
Mi sarà tolta.

(atto III, scena II, vv. 833-840)

Nonostante ciò, Aristodemo non intende trattenere Cesira: il pensiero del ritorno a casa della giovane, l'attesa di Taltibio, la considerazione dell'amore familiare, vitale per Cesira come per il nostro protagonista – quanto mai solo, ai propri occhi – gli impediscono di chiedere alla ragazza di restare²²⁴. Nella scena successiva, l'ingresso di Cesira e il dialogo, assai affettato, tra i due protagonisti dell'azione tragica dell'*Aristodemo* registrano l'insuperabile strazio del re, acuito dall'imminenza dell'addio alla giovane prediletta:

ARISTODEMO

A che ne vieni,
Fatale oggetto dell'amor d'un misero?
Era pur meglio l'evitarci entrambi
E dai nostri occhi allontanar per sempre
Il funesto piacer di riscontrarsi.

CESIRA

Chi resister potea? Come dal mio
Benefattore ir lungi e non vederlo,
Non ringraziarlo e disfogar con esso
Del partir l'amarezza? e l'un coll'altro
Dirne l'ultimo addio? Son così dolci
Anche in mezzo al dolor questo momenti;
Son di tanto diletto.

ARISTODEMO

Ogni diletto
È cessato per me. Vedi quel marmo?
La mia pace, il mio cor là dentro è chiuso
E quanto al mondo ho di più caro e insieme
Di più tremendo.

(atto III, scena III, vv. 854-869)

²²⁴ In chiusura del dialogo con il ministro, in un'edizione successiva della tragedia (la variante non è inclusa nei *Pentimenti*), si trova anche la seguente invocazione della punizione divina, adeguatamente motivata dal protagonista: «Oh reggia! Oh casa / De' generosi Eraclidi infamata, / E di sangue innocente ancor vermiglia, / Ricoprirti d'orror, piomba sul capo / D'un empio padre, e nelle tue rovine / L'infamia tua nascondi e il mio delitto». Si legge, inoltre, qualche riga più sotto, a dimostrazione dell'impossibilità, ormai palese, di trovare alcun rimedio ai rimorsi e alla disperazione: «Caro Gonippo, / In questo petto comandar poss'io / Ai rimorsi il silenzio?» (MONTI V., *Aristodemo tragedia del cavalier Vincenzo Monti ferrarese*, Roma, Ceracchi, 1822, atto III, scena II, p. 53).

In una precedente redazione, come attestano i *Pentimenti*, la ragazza insisteva ancor di più sui temi della gratitudine e, soprattutto, della pietà:

[CESIRA]

Tutte mi stanno nel pensier scolpite
Le tue beneficenze e la memoria,
Signor, ne durerà quanto la vita.
Ma sento che al mio cor sola non parla
Riconoscenza.

ARISTODEMO

Rimanendo ancora
Che far vorresti d'un afflitto al fianco?

CESIRA

Divider teco de' tuoi mali il peso
E teco lagrimarne. Ho cuore anch'io
Che conosce il piacer d'esser pietoso
E addolorarsi sulle pene altrui.

ARISTODEMO

Non sulle mie, non già: troppo son esse
Meritate ed orrende.²²⁵

In ogni caso, è Aristodemo stesso a trarre le sorti della propria trasformazione (che non significa null'altro, in realtà, se non riconoscere l'irreversibilità della scelta compiuta nell'antefatto): il padre responsabile e il sovrano attento e premuroso non esistono più. Di conseguenza, è il pianto²²⁶ a connotare ora il protagonista di questa vicenda:

²²⁵ MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»* cit., atto III, scena II, pp. 253-254. Quanto alla tenerezza, terza decisiva componente della relazione affettiva tra i due protagonisti della tragedia montiana, è attestata anch'essa tra i versi dei *Pentimenti*. Poco più avanti, infatti, Aristodemo dice ancora a Cesira: «Tu mi spaventi, ma più forte ancora / M'intenerisci» (*ibidem*, atto III, scena II, p. 256).

²²⁶ Se il pianto costituisce, per il re, il suggello di una condizione permanente di infelicità, personaggi come Gonippo mostrano ancora di intenderlo come l'occasione per uno sfogo ristoratore. Si veda, ad esempio, il racconto di Gonippo, nella sesta scena del terzo atto dei *Pentimenti*, a proposito di una crisi di pianto del sovrano. Secondo il fedele ministro, è possibile trovare uno sbocco al dolore: «Mi respingeva. Io nol lascia per questo. / Ma seguiva a pregarlo, a consolarlo; / Finché, ragion tornando a poco a poco, / Mi dimandò perdono ed abbracciommi / Ed amico chiamommi e con un fiume / Di pianto disfogò l'immenso affanno. / Piangevamo ambedue ...» (*ibidem*, atto III, scena VI, p. 262). Non è un caso che l'insero affidato a Gonippo sia scomparso nella versione definitiva.

Lascia pur ch'io lo versi. Il pianto, o figlia,
Al mio stato convien. Questa è la sola
Virtù che mi rimase, il sol conforto
Che l'ire ultrici mi lasciâr del cielo.

(atto III, scena III, vv. 874-877)

Come si vede, gli elogi e il conforto di Cesira, ormai in partenza, inducono Aristodemo a parlare suo malgrado: la ragazza immagina che il re soffra in particolare per la morte di Dirce, sacrificatasi per il bene comune, mentre il sovrano rivive in cuor suo il rimorso e lo strazio a ogni domanda della giovane, di fronte alla quale non riesce a confessare la propria colpevolezza. In questo contesto, Aristodemo pronuncia una nuova, amara considerazione sul potere, ora contrapposto quanto mai irrimediabilmente alle prerogative della «natura» (v. 915):

CESIRA

Ti consoli adunque

Il sentimento della tua virtude
Che, per onta di tempo e di fortuna,
Morir non puote e ti conforti insieme
De' sudditi l'amor, la gloria, il regno.

ARISTODEMO

Che dici? Il regno? La più grande è questa
Dell'umane sventure. Oh se potesse
L'uom dalla polve interrogar sul trono
Lo schiavo coronato! Intenderesti
Che solo per punirne il ciel sovente
Uno scettro ne manda, una corona.

CESIRA

La corona regal sovente è premio
Pur anche di virtude e lo fu certo
Quando cinse il tuo crine.

ARISTODEMO

(Ah s'interrompa

Un parlar che m'uccide!). Assai, Cesira,
Il tuo cortese giudicar m'onora.
Ma tu... non mi conosci. Or basta: anch'io...,

Anch'io divenni possessor d'un solio.
Felice me, se non l'avessi mai,
Mai conseguito! Oh mille volte e mille
Colui beato che regnar sol cura
Su l'innocente sua famiglia ed altro
Trono non ha che il cuor de' figli! il trono
Di natura; e dal mio quanto diverso!
Il mio, lo vedi, è questo sasso. Or lascia
Ch'io qui segga, qui pianga e va felice.

(atto III, scena III, vv. 892-917)

Si comprende ancor meglio, nel passo citato, che non soltanto anche Monti partecipa dell'opposizione, tipica del primo Alfieri tragico, tra affetti naturali e ragioni del potere, ma l'intera vicenda, per l'autore dell'*Aristodemo*, al di là delle esigenze dell'intreccio, si basa, alla maniera alfieriana, su una catastrofe già avvenuta, che proietta i suoi effetti sui fatti di quindici anni dopo: per ambizione di trono – scettro e corona fanno l'uomo «schiavo» (v. 900)²²⁷ –, il protagonista ha già rinunciato alle proprie responsabilità familiari e paterne, ai legami di sangue, alle prerogative dettate dalla «natura». Il suo ravvedimento, ora, è tardivo, non comporta conseguenze rilevanti, almeno ai fini della salvezza del personaggio. Aristodemo riuscirà, sì, a riabbracciare Argia, poco prima di esalare l'ultimo respiro, ma non potrà rimediare all'errore compiuto nel passato, né optare nuovamente, come se nulla fosse accaduto, per le ragioni affettive. A ulteriore conferma dell'insanabile opposizione che si registra, in quest'opera, tra le due antitetiche costellazioni di valori che fanno capo, rispettivamente, a natura e potere.

Poco più avanti, al momento dell'addio tra Cesira e Aristodemo, il re definisce «Corrispondenza di soavi affetti» (atto III, scena III, v. 930) quella che ha letteralmente «confuso», legato assieme i cuori dei due protagonisti. Essa è fonte di «diletto» (v. 939) e si manifesta in una «inesplicabil tenerezza» (v. 940), ma non può donare salvezza²²⁸, come parrà ormai chiaro al lettore. C'è

²²⁷ Cfr. MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 87 (nota).

²²⁸ Nei versi dei *Pentimenti*, il protagonista lo riconosce esplicitamente: «So che proscritto / M'ha lo sdegno del ciel, so che contati / Sono i miei dì. Ma questa idea mi reca, / Più che terror, conforto. Il mal presente, / Non l'avvenir m'affligge; e mi consola / Quest'unico pensier, dolce e soave, / Che non sono immortale» (MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»* cit., atto III, scena II, pp. 253-254).

tempo solo per un ultimo abbraccio, in un crescendo del sentimento e dell'emozione che Monti sottolinea con l'uso, di ascendenza alfieriana, della sticomitia. Il sovrano sente che la vicinanza della giovane Cesira ha riattivato in lui un amore non nuovo, semmai dimenticato, represso per anni, messo da parte almeno da quando la brama di potere ha preso in lui il sopravvento sulla paternità: la sanguinosa morte e la violazione sacrilega del corpo di Dirce, il trono conquistato con la frode e con la violenza, vissuti ora come colpe insuperabili che reclamano vendetta, sono i motivi del dissidio che il protagonista finalmente avverte nell'intimo della propria coscienza e che il rapporto con la ragazza ha risvegliato. Da qui deriva lo scontro tra il desiderio e, un attimo dopo, il rifiuto dell'abbraccio. Si legga il dialogo:

CESIRA

Ah! Dove vai?

Ferma, ritorna.

ARISTODEMO

E che vuoi dirmi?

CESIRA

Oh Dio!

Non lo so: ma rimanti, io te ne prego.

ARISTODEMO

Cesira!

CESIRA

Aristodemo!

ARISTODEMO

Io non resisto.

Vieni al mio seno, abbracciami... Oh diletto!

Oh inesplicabil tenerezza! Io sento

Che nel mio cor straniera ella non giunge.

Un'altra volta io l'ho provata. Oh cielo!

La confondi tu forse a' miei tormenti

Per raddoppiarli? Tu, crudel, m'inganni

E mi deludi. Ah scostati, Cesira:

Fu d'Averno una furia che mi spinse

Ad abbracciarti: scostati.

CESIRA

Deh! m'odi.

ARISTODEMO

Lasciami.

CESIRA

Qual furor?

ARISTODEMO

Fuggi. Una fiera

Invisibile mano si frappone

Fra i nostri petti e ne respinge indietro.

Lungi, lungi da me.

CESIRA

Solo un momento...

ARISTODEMO

Non è più tempo. Addio per sempre, addio.

(atto III, scena III, vv. 935-952)

Nella quinta scena del terzo atto, che vede sul palco Lisandro, Palamede e la stessa Cesira (Aristodemo, come si è visto, ha appena fuggito la ragazza), si approfondiscono, pur in assenza di uno dei due protagonisti del rapporto affettivo, i nodi del legame tra la giovane spartana e il sovrano di Messene. Le parole chiave si confermano essere tenerezza, pietà e riconoscenza. Proprio in nome di questi valori Cesira, al cospetto dei propri connazionali, vorrebbe rifiutare la partenza, poiché il triste addio di Aristodemo l'ha lasciata quanto mai perplessa (in termini tragici, oltre che psicologici²²⁹):

CESIRA

Ah differiam, Lisandro,

Quest'amara partenza! Aristodemo

In tale stato di dolor si trova

Che fa tutto temermi. Ella saria

Crudeltà, sconoscenza abbandonarlo.

M'amava ei tanto, mi colmò di tante

Beneficenze.

²²⁹ «C'è in Cesira, confusa, l'intuizione di un vincolo con Aristodemo. Ma c'è comunque l'ansia di una ricerca, della ricerca di una filialità altrettanto spirituale. Al dramma del padre che cerca la figlia risponde il dramma della figlia che cerca il padre. E con molta finezza dunque il Monti ha eliminato una vicenda d'amore che aveva intrecciato nella primitiva versione fra Cesira e Lisandro: Cesira deve agire *solo per il padre*. Tutta la tragedia è la storia di questa doppia investigazione: Aristodemo ritrova in Cesira la perduta Argia, e Cesira è lieta di essere ritrovata, idealmente, come figlia di Aristodemo» (ALONGE R., *Il teatro di Vincenzo Monti: dalla tragedia classica al dramma borghese*, in ID., *Struttura e ideologia nel teatro italiano fra '500 e '900*, Torino, Stampatori Università, 1978, p. 167).

(atto III, scena V, vv. 962-968)

Soltanto il pensiero dell'attesa impaziente di Taltibio, della sua disperazione nel caso di un mancato rientro da parte della figlia, induce alla fine la ragazza a risolversi per l'imbarco. Le condizioni nelle quali ella lascia Aristodemo sono ben descritte da Gonippo:

GONIPPO

Ei nulla dice. Immobile s'asside
Colle mani incrociate e pensieroso,
Torbido, fosco, spalancati affigge
Gli occhi al terreno; e ad or ad or gli vedi
Le lagrime cader dalle pupille.
Poi, come scosso da profondo sonno,
Balza in piedi repente e senza modo
Qua e là s'aggira; e or l'una cosa, or l'altra
Va colla man toccando e percotendo
E interrogato guarda e non risponde.

CESIRA

Mi fa pietade.

(atto III, scena VI, vv. 990-1000)

Significativamente, in un'edizione successiva dell'opera (la variante non è attestata nei *Pentimenti*), l'ultima battuta di Cesira, nella sesta scena del terzo atto, recita: «Mi fa pietade l'infelice»²³⁰, chiudendo così, in questa prima tragedia di Monti, il circolo alfieriano di corrispondenze e di rimandi tra i termini pietà – tenerezza – innocenza – infelicità, che si può ritrovare nelle prime tragedie dell'astigiano, a cominciare dal *Filippo*²³¹.

²³⁰ MONTI V., *Aristodemo tragedia del cavalier Vincenzo Monti ferrarese* cit., atto III, scena VI, p. 66.

²³¹ Cfr. CAMERINO G. A., *Elaborazione dell'Alfieri tragico. Lo studio del verso e le varianti del "Filippo"*, Napoli, Liguori, 1977. Sui rapporti tra Alfieri e Monti si veda, in particolare, BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., pp. 283-284. Cfr. anche COLOMBO A., *Dall'«Aristodemo» al «Manfredi». Documenti e appunti sulla ricezione della prima drammaturgia tragica del Monti* cit., pp. 20-21: «Non si scordi che a tacere di altre circostanze eloquenti – come i famosi sonetti antialfieriati scritti dal Monti nel 1783: due sono in V. MONTI, *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, UTET, 1969 («Classici

In ogni caso, è evidente anche agli altri personaggi del dramma, a questo punto, che Aristodemo ha imboccato una strada senza ritorno. Alla sua disperazione non c'è rimedio. È inutile che Cesira chieda a Gonippo di incoraggiare il sovrano, mentre ella stessa, dopo un attimo di esitazione, si allontana da Messene. Tornato in scena, il protagonista dà libero sfogo al proprio strazio, paragonandolo stavolta a una «guerra»²³²:

ARISTODEMO

Bramato avrei

Che partita non fosse. Una possente
Ragion secreta mi sentia nel core
Di vederla e parlarle anco una volta.
Ma sia così... Gonippo, una gran guerra
Si fa qui dentro.

(atto III, scena VII, vv. 1032-1037)

Aristodemo medita la morte addirittura come liberazione dal proprio odio di sé:

ARISTODEMO

È vero,

Tutti siamo infelici. Altro di bene
Non abbiam che la morte.

GONIPPO

Che?

ARISTODEMO

Sì, certo,

La morte... E credi tu, quanto si dice,
Doloroso il morir?

GONIPPO

italiani”), pp. 58-59 –, l’elaborazione dell’*Aristodemo* aveva preso avvio a ridosso del congedo forzato del drammaturgo astigiano dalla città papale: si vedano le testimonianze epistolari raccolte da P. TOSCHI, *Lettere inedite di Dionigi Strocchi su l’Aristodemo del Monti*, ne “La Rassegna”, s. IV, XXXIII, 1925, pp. 172-173 (in particolare le lettere del 30 ottobre 1784, del 23 novembre 1784 e del 26 gennaio 1785)».

²³² Altrettanto significativamente, nei *Pentimenti*, Gonippo riferiva di aver ricevuto dal re, in preda alla disperazione, il seguente rimprovero: «Non parlarmi di pace» (MONTI V., *Pentimenti dell’«Aristodemo»* cit., atto III, scena VI, p. 262).

Mio re, che parli?
ARISTODEMO
Doloroso?... Io lo credo anzi soave,
Quando è fin del patire.

(atto III, scena VII, vv. 1044-1050)

Poco dopo, il re confessa apertamente al fido consigliere il proposito del suicidio, giusto compimento del proprio destino:

Lascia che tutto
Il mio destin si compia e che la stella,
Che ne guidava il corso, alfin tramonti.
Verrà dimani il sole che dall'alto
La mia grandezza illuminar solea;
Mi cercherà per questa reggia ed altro
Non vedrà che la pietra che mi chiude.
Tu pur, Gonippo, la vedrai.

(atto III, scena VII, vv. 1059-1066)

Perché si completi il rovesciamento (e, con esso, la definitiva smentita) delle facoltà politiche e morali dimostrate da Aristodemo nei primi due atti, il re dichiara finalmente la scomparsa della qualità del coraggio, che lo aveva accompagnato in passato e che si era nuovamente ravvivata nell'incontro con l'ambasciatore spartano nel secondo atto. Tale confessione avviene ancora nell'ambito di un ragionamento tendente a giustificare il suicidio:

GONIPPO
Deh! cessa
Di parlarmi così. Scaccia di mente
Questa orrenda follia.

ARISTODEMO
No, dolce amico,
Follia sarebbe il sopportar la vita
Quando in mal si cangiò.

GONIPPO
Qualunque sia
Ella è dono del cielo.

ARISTODEMO
 Io la rinunzio,
 Se mi rende infelice.

GONIPPO
 E chi ti diede
 Questo dritto, signor?

ARISTODEMO
 Le mie sventure.

GONIPPO
 Soffrile coraggioso.

ARISTODEMO
 Io le sofferesi
 Finché il coraggio fu maggior di loro.
 Or divenne minore. Avea pur esso
 I suoi confini: del dolor la piena
 Gli ha superati ed io soccombo.

GONIPPO
 Dunque
 Hai risoluto?...

ARISTODEMO
 Di morir.

GONIPPO
 Né pensi
 Che il dritto usurpi degli dèi? Che il cielo,
 Gli uomini offendi ed una colpa aggiungi
 Della prima maggior?

ARISTODEMO
 Tu parli, amico,
 Col cor vuoto e tranquillo e non comprendi
 L'abbondanza del mio. Tu nelle vene
 De' tuoi figliuoli non cacciasti il ferro,
 Tu non comprasti col lor sangue un regno,
 Tu non sai come pesa una corona
 Quando costa un delitto. I sonni tuoi
 Tu li dormi sicuri e non ti senti
 Destar da orrende voci e non ti vedi
 Sempre dinanzi un furibondo spettro
 Che t'incalza, e ti tocca...

(atto III, scena VII, vv. 1066-1092)

L'ambizione di regno è propriamente la causa della rovina di Aristodemo, la fonte dei rimorsi della sua coscienza e l'origine delle visioni dello spettro²³³. La descrizione del fantasma può farsi ora meno vaga, per indulgere a un gusto del macabro che Monti ha inteso qui approfondire²³⁴. Il protagonista può narrare, quindi, in termini orrifici, le quotidiane apparizioni dello spettro. È proprio di Dirce, la figlia trucidata tre lustri prima, il fantasma che perseguita l'uomo, cerca di afferrarlo e grida vendetta:

Come or vedi tu me, così vegg'io
L'ombra sovente della figlia uccisa:
Ed ahi quanto tremenda! Allor che tutte
Dormon le cose ed io sol veglio e siedo
Al chiaror fioco di notturno lume,
Ecco il lume repente impallidirsi;
E nell'alzar degli occhi ecco lo spettro
Starmi d'incontro ed occupar la porta
Minaccioso e gigante. Egli è ravvolto
In manto sepolcral, quel manto stesso
Onde Dirce coperta era quel giorno
Che passò nella tomba. I suoi capelli
Aggruppati nel sangue e nella polve
A rovescio gli cadono sul volto
E più lo fanno, col celarlo, orrendo.
Spaventato io m'arreto e con un grido

²³³ È opportuno ricordare che non propriamente di uno spettro narra Pausania, bensì di una visione onirica decisiva ai fini del destino del protagonista, sperimentata dal sovrano greco una sola volta nella vita. Nella tragedia montiana, invece, le apparizioni si ripetono (cfr. MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 106, nota, e BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 309). Inoltre si tratta sempre di apparizioni evocate indirettamente, che presentano «il carattere di ossessione onirica del protagonista, per giunta giustificata come tale (vv. 1151-52, 1277-82). Sicché non ne deriva una presenza scenica reale, come per l'appunto nel dramma del principe di Danimarca, pur mancando un tentativo unilaterale di colloquio quasi per garantire la consistenza del fenomeno (in particolare ai vv. 1262-65)» (MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 107, in nota, dove sono indicati, tra i riferimenti per la scena dell'apparizione dello spettro, la settima del terzo atto, appunto *Hamlet*, ma anche *Macbeth* e *Jules César*).

²³⁴ Non solo in questa parte del testo, ovviamente, ma già nel racconto dell'uccisione e della violazione del corpo di Dirce, oltre che nel suicidio finale, Monti sperimenta un eccesso di truculenza che costituisce un vero e proprio "azzardo" per il teatro del suo tempo (cfr. BRUNI A., *Introduzione* a MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., pp. XVI-XVII).

Volgo altrove la fronte; e mel riveggo
Seduto al fianco. Mi riguarda fiso
Ed immobile stassi e non fa motto.
Poi, dal volto togliendosi le chiome
E piovendone sangue, apre la veste
E squarciato m'addita utero e seno
Di nera tabe ancor stillante e brutto.
Io lo respingo ed ei più fiero incalza
E col petto mi preme e colle braccia.

...

Tento fuggir: ma pigliami lo spettro
Traverso i fianchi e mi strascina a' piedi
Di quella tomba e, «Qui t'aspetto», grida:
E ciò detto sparisce.

(atto III, scena VII, vv. 1119-1143 e 1147-1150)

Al re di Messene è chiaro il motivo di tale insistenza da parte dello spirito della ragazza:

GONIPPO

Ma qual forza vuoi tu che di natura
Gli ordini rompa e l'infernal barriera
Onde trarne gli estinti? E perché poi?

ARISTODEMO

Perché tremino i vivi. Io non m'inganno,
Io medesmo l'ho visto e con quest'occhi,
Con queste mani...

(atto III, scena VII, vv. 1099-1104)

Il rimedio consigliato dal razionalista Gonippo, che continua a definire queste visioni frutto di «vane paure» (v. 1094) e chiarisce che «disperarsi poi / Debolezza saria» (vv. 1154-1155), è ancora una volta la distrazione, la fuga, il viaggio, magari attraverso l'intero regno, purché il sovrano dimentichi i rimorsi e le elucubrazioni. Ma ora Aristodemo assicura di voler affrontare una volta per tutte lo spettro. Si ha quasi l'impressione che egli abbia ritrovato il coraggio. In realtà, sta soltanto cercando di liberarsi della tutela di Gonippo:

M'accada
Quanto puossi d'atroce, io vuò quell'ombra
Interrogar. Le chiederò ragione
Perché un delitto non ottien perdono
Dopo tanti rimorsi. Il suo disegno
Saper mi giova; che comandi il cielo,
Che si voglia da me.

(atto III, scena VII, vv. 1174-1180)

All'ostinazione del protagonista, il fedele consigliere non può opporre altre ragioni, si accontenta perciò di farsi consegnare il pugnale del re. Disarmato, Aristodemo fa il suo ingresso all'interno della tomba di Dirce²³⁵. Ne esce poco dopo, all'inizio della seconda scena dell'atto successivo, il quarto, che prova a introdurre un motivo di sospensione del destino di Aristodemo: veniamo a sapere, infatti, che a causa di un impedimento non ben precisato la partenza degli spartani è stata rinviata. Cesira si ripresenta in scena, in apertura di sipario, con una ghirlanda di fiori da deporre sulla tomba di Dirce. La ragazza ascolta i lamenti e le grida del re provenire dall'interno dell'avello, che ovviamente si immagina posto ai limiti delle quinte teatrali. Quest'ultimo dato non è secondario, secondo un'acuta osservazione di Arnaldo Bruni: «la didascalia [*Dentro la tomba*, atto IV, scena I] propone una scena di grande effetto, spostando la voce di un invisibile Aristodemo in uno spazio altro. Prolungamento ideale dunque non solo del palcoscenico, ma allusione a un aldilà frequentato in anteprima dal sovrano, ormai determinato nel proposito di suicidio»²³⁶.

Aristodemo rientra infine in scena. L'indicazione del drammaturgo vede il protagonista, in una delle ultime edizioni dell'opera, uscire precipitosamente dalla tomba verso il proscenio come «fuori di sentimento»²³⁷, cioè quasi privo di sensi. Nella versione a stampa del 1788 (che, sulla scorta di Arnaldo Bruni,

²³⁵ Il gesto, fortemente criticato da Ippolito Pindemonte nel carteggio con Gian Cristofano Amaduzzi, conclude il terzo atto con una didascalia («*Entra nella tomba*», atto III, scena VII) che coincide perfettamente con quelle utilizzate in due scene, la seconda e la sesta, del quinto atto della *Sémiramis* di Voltaire, come ha ossevato Arnaldo Bruni nel suo commento alla tragedia di Monti (cfr. MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 113, nota).

²³⁶ MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 115 (nota).

²³⁷ MONTI V., *Aristodemo tragedia del cavalier Vincenzo Monti ferrarese* cit., atto IV, scena II, p. 81.

consideriamo l'edizione principe) l'uomo, «coperto del pallor di morte» (v. 1215), fugge lo spettro e sembra vaneggiare, in quanto Cesira, ovviamente, non avverte la presenza di alcun fantasma²³⁸. Aristodemo si definisce «reo» (v. 1247), «empio» (v. 1246), ma la donna non crede alle autoaccuse del re, lo compatisce, lo conforta:

CESIRA
(Ahi lassa! egli ha perduta
La conoscenza tutta). Il volto mio
Nol riconosci?
ARISTODEMO
Io l'ho nel cor scolpito;
Ah il cor mi parla e fa cadermi il velo.
Consolatrice mia, chi ti ritorna
Fra queste braccia? Oh lasciami alle tue
Mescolar le mie lagrime; mi scoppia
D'affanno il cuor se non m'aita il pianto.
CESIRA
Sì, versalo pur tutto in questo seno.
Altro non puoi trovarne che più sia
Di pietà penetrato e di dolore.
Uscir parole dal tuo labbro intesi
Che mi fèr raccapriccio. E quale è dunque
Questo spettro crudel che ti persegue?
ARISTODEMO
Un'innocente che persegue un empio.
CESIRA
E quest'empio?
ARISTODEMO
Son io.
CESIRA
Tu? Perché vuoi
Che ti creda sì reo?
ARISTODEMO
Perché io l'uccisi.

²³⁸ Inoltre, in un primo momento, il protagonista non riconosce Cesira, in forte analogia con il comportamento di Saul nei confronti di Micol nella terza scena del quinto atto della famosa tragedia alfiariana (cfr. MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 116, nota).

CESIRA
E chi uccidesti?
ARISTODEMO
La mia figlia.

(atto IV, scena II, vv. 1232-1249)

È impossibile che Cesira abbia colto la confessione dei misfatti di Aristodemo nelle parole del protagonista²³⁹. Ella crede semplicemente di assistere a uno sfogo di dolore del re, suscitato dal ricordo della piccola Argia:

CESIRA
Ch'io t'abbandoni? Ah no: qualunque sia
Il tuo misfatto, nel mio cor sta scritta
La tua difesa.
ARISTODEMO
In ciel sta scritta ancora
La mia condanna e ve la scrisse il sangue

²³⁹ Nei *Pentimenti*, invece, c'è traccia di un principio di confessione, da parte di Aristodemo, nel corso di questo dialogo (nella seconda scena del quarto atto). È qui Cesira, però, a non voler approfondire ciò che le procura, al solo accenno, un misto di «pietà» e «ribrezzo»:

CESIRA
Colpa non ebbe e la traesti a morte?
ARISTODEMO
E con quanto furor, no, non potresti
Immaginarlo; una spietata tigre
E più clemente.
CESIRA
Un cotal misto al core
Di pietà tu mi mandi e di ribrezzo
Che più non oso interrogarti

(MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»* cit., atto IV, scena II, p. 265). Eppure, a ben vedere, la consapevolezza dei misfatti di Aristodemo non avrebbe scalfito la qualità del legame tra il re e la ragazza, fondato, appunto, in nome della riconoscenza, sulla pietà e sulla partecipazione emotiva di Cesira all'infelicità del sovrano. Nella seconda scena del quarto atto, ella avrebbe riflettuto tra sé in questo modo, in un soliloquio cassato dalla versione definitiva, ma conservato nei *Pentimenti*: «E che narrommi / Quell'infelice? Ei tale esser ben deve / Se sparse il sangue della propria figlia. / Quel sangue contro lui solleva il grido / E penetra le tombe e degli dèi / Gli fa sul capo infuriar lo sdegno. / Eppur contro l'acerba ira de' numi, / Contro gli spettri e contro Averno tutto / L'amor mio lo difende e reo nol trova» (*ibidem*, atto IV, scena II, p. 268).

D'un innocente.

CESIRA

E che, signor? Gli estinti
Non conoscon perdono?

ARISTODEMO

Oltre la tomba

Tutta a sé soli riserbâr gli dèi
La ragion del perdono. E se tu stessa
Fossi mia figlia, se per empie mire
Trucidata t'avessi, ah dimmi, allora
Al tuo crudo assassino ombra clemente
Perdoneresti tu? Dimmi, Cesira,
Perdoneresti?

(atto IV, scena II, vv. 1288-1300)

Alla logica del perdono, espressa da Gonippo, prima, e da Cesira, poi, Aristodemo sembra opporre, in un primo momento, quella di un fato imperscrutabile, la cui vendetta, però, viene motivata chiaramente poco più avanti, nel corso del medesimo colloquio con la giovane spartana:

CESIRA

E il ciel permette

All'anime de' figli ira sì lunga
Contro de' padri e sì crudel vendetta?

ARISTODEMO

Severi, imperscrutabili, profondi
Sono i decreti di lassù; né lice
A mortal occhio penetrarne il bujo.
Forse il cielo ordinò che altrui d'esempio
Sia la mia pena, onde ogni padre apprenda
A rispettar natura e la paventi.
Credi al mio detto: ell'è feroce assai
Quando è oltraggiata. Impunemente il nome
Non si porta di padre; e presto o tardi
Chi ne manca al dover si pente e piange.

(atto IV, scena II, vv. 1301-1313)

Poco prima, in un altro punto del dialogo, Aristodemo aveva riconosciuto la propria «condanna»:

Innocente tu sei. Le tue pupille,
No, non son fatte per veder segreti
Che lo sdegno de' numi al guardo solo
Scopre de' rei per atterrirli. Il sangue
Tu non versasti del materno fianco
Né te condanna di natura il grido.

(atto IV, scena II, vv. 1279-1284)

La responsabilità paterna deriva insomma dalla «natura» e risponde a un ordine «celeste». La punizione esemplare di un genitore degenerare reintegrerà, agli occhi del protagonista, la vicenda del re di Messene e della sua famiglia all'interno dell'ordine cosmico oltraggiato. La chiave è ancora una volta il tradimento dei legami naturali, degli affetti familiari, dei vincoli di sangue, in nome della brama di potere. Si legge infatti «padre», ma sappiamo che è il tiranno ad aver tradito le proprie responsabilità, sul piano politico (l'inganno nei confronti dei sudditi, tramite l'uso strumentale della religione, e la conseguente usurpazione del trono) e su quello personale e morale (l'assassinio della figlia innocente, fra l'altro causa della morte della moglie, e la scomparsa della seconda figlia).

Confermata la prospettiva oppositiva di «natura» e «potere», Aristodemo afferma, a partire dalla settima scena del terzo atto, come si è visto («chiederò ragione / Perché un delitto non ottien perdono / Dopo tanti rimorsi», vv.1176-78), la necessità di espiare la propria colpa mediante un sacrificio riparatore. È Cesira a suggerire nuovamente l'idea, nella seconda scena del quarto atto, ma ella pensa a un sacrificio animale. Il protagonista, invece, non può che alludere a se stesso quale vittima «già pronta» (v. 1321) allo scopo²⁴⁰. Dopodiché il sovrano si sottrae alla ragazza e al pubblico, mentre giungono in scena Gonippo e gli ospiti spartani. Arriva anche l'anziano Eumeo: preso prigioniero dai nemici quindici anni prima, mentre conduceva in salvo la piccola Argia, il braccio destro di Aristodemo è stato rinchiuso per lungo tempo in una torre,

²⁴⁰ Nei *Pentimenti*, ancor più esplicitamente, il re aggiunge: «Tel consiglio, Cesira: al sacrificio / Non curar di trovarti. Al patrio lido / Vanne e tronca gl'indugj» (*ibidem*, atto VI, scena II, p. 266).

fino alla notizia della pace con Messene. Allora Taltibio, morente, lo ha liberato e rimandato in patria con un biglietto²⁴¹ per Cesira. Proprio la ragazza legge il messaggio e scopre finalmente di non essere figlia di Taltibio. Tocca quindi a Lisandro chiarire la situazione: Cesira non è altri che Argia, la seconda figlia di Aristodemo creduta morta. Nella giovane, cresciuta a Sparta, lo stupore si accompagna immediatamente alla deplorazione della perfida strategia che ha coperto per tanti anni la verità in nome della ragion di stato. Dure sono le parole che ella rivolge a Lisandro:

CESIRA

Io figlia

D'Aristodemo? e tu, barbaro, tu
Lo sapevi e il tacesti? Anima vile,
Più vil, più sozza di calcato fango;
Comprendo il tuo disegno, ma lo ruppe
La giustizia del ciel. Va', che non reggo
All'orror del tuo volto... Ove mi perdo?
Si voli al genitor, corriamli in braccio
In giubilo a cangiar le sue sventure.

(atto IV, scena VI, vv. 1495-1503)

L'ultima speranza espressa da Cesira, in conclusione di questo quarto atto, non si realizzerà pienamente: raggiunto Aristodemo, la ragazza farà appena in tempo a dargli la notizia del riconoscimento, ma lo troverà già agonizzante. Recuperato un altro pugnale (quello del re, come si ricorderà, è stato lasciato a Gonippo), il protagonista si è dato il colpo di grazia, chiamando a gran voce lo spettro ad assistere alla scena:

Questo ferro trovai. La punta è acuta.
Dunque vibriam... Tu tremi? Allor dovevi
Tremar che di tua figlia il petto apristi,
Genitor scellerato! Or non è giusto
Di vacillar... moriamo. E tu fuor esci,
Esci adesso ch'è tempo, orrido spettro;

²⁴¹ Sull'impiego drammaturgico del biglietto o del «foglio» di carta tra Aristotele, Shakespeare, Metastasio e il Monti dell'*Aristodemo* e del *Galeotto Manfredi*, cfr. MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 134 (nota).

Vieni a veder la tua vendetta e drizza
Tu stesso il colpo...

(atto V, scena III, vv. 1534-1541)²⁴²

Il castigo si conferma «giusto» per la coscienza di un padre «scellerato»²⁴³. L'esitazione, assolutamente credibile, è durata poco più che un attimo. Il destino di Aristodemo è ormai compiuto. Eppure, in seguito all'agnizione della figlia, al sovrano di Messene la morte pare improvvisamente uno «strazio» (v. 1565), non più il sollievo né la liberazione tanto agognata poco tempo prima (dal terzo atto in poi, precisamente). Non ci si deve però far trarre in inganno da questo dato: non si è affatto verificato, nel brevissimo quinto atto, alcun rovesciamento della prospettiva iniziale, quella che mostrava, fin dalla sua apparizione in scena, un Aristodemo irrimediabilmente destinato alla rovina a causa delle proprie colpe (risalenti, come si è visto, all'antefatto). Semmai, la volontà di morte del personaggio impedisce, in conclusione della vicenda, il godimento definitivo, da parte del protagonista, della condizione di padre di Argia. Tuttavia il suicidio di Aristodemo si è lasciato integrare all'interno di una dimensione sacrificale che, annunciata nel terzo e precisatasi nel corso del quarto atto della tragedia, è capace ora di restituire la morte del protagonista a

²⁴² Nei *Pentimenti* si legge anche: «Compirò del cielo / Così lo sdegno, placherò la figlia, / Avrò espiato il mio delitto e tutti / Consumati i rimorsi e i mali miei» (MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»*, cit., atto V, p. 271).

²⁴³ In questo orizzonte di giustizia che motiva la vicenda di colpa e di punizione del re di Messene, come esplicitamente mostrato dall'aggettivazione del passo appena citato, stanno anche la novità e l'originalità dell'*Aristodemo* montiano rispetto alla versione di Pausania. Dal racconto del suicidio del sovrano (e dalla breve rassegna delle sue ragioni), che lo storico greco offre in un passo riportato da Arnaldo Bruni, emerge infatti la potenza decisiva del caso e l'immagine di un uomo sfortunato, più che ingiusto: «Valutando i propri casi privati, come senza frutto avesse ucciso sua figlia, e non vedendo più speranza di salvezza per la sua patria, Aristodemo si uccise sulla tomba della figlia. Aveva fatto tutto ciò che con il calcolo umano poteva fare per la salvezza dei Messenii, ma la fortuna aveva completamente vanificato le sue azioni e i suoi disegni. Morì dopo aver regnato sei anni e molti mesi del settimo» (MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 143, in nota, dove è riportato il passo di PAUSANIA, *Guida della Grecia*, cap. XIII, par. 4). Per il protagonista della tragedia di Monti non sussiste nessuno dei presupposti che hanno portato alle estreme conseguenze la riflessione dell'Aristodemo di Pausania sul proprio fallimento: il personaggio del dramma settecentesco ha infatti tratto ogni vantaggio, in termini politici, dall'assassinio della figlia, ha salvato la patria dalla disfatta, prima, e da una pace iniqua, poi, infine è stato abbattuto dai rimorsi e dai fantasmi della coscienza, piuttosto che dalla fortuna.

un orizzonte di senso altrimenti estraneo all'intera vicenda. Ne è prova anche il fatto che di fronte alla ritrovata Argia – Cesira, il tiranno (che si sarebbe detto «più contento e pago», v. 1152, se fosse morto lontano dagli occhi della donna) avverta ancor di più la gravità dei propri peccati, la memoria dei quali può essere ora valutata alla luce del rinnovato vigore del legame di sangue:

ARISTODEMO

Io dunque

Ti racquistò così? Del ciel compita
Or veggo la vendetta, ora di morte
Sento lo strazio. Oh conoscenza! Oh figlia!
Un atroce furor m'entra nel petto,
Ed il momento a maledir mi sforza
Che ti conosco.

ARGIA

Dèi pietosi, ah voi

Rendetemi il mio padre o qui con esso
Lasciatemi morir!

ARISTODEMO

Stolta, qual sperì

Pietà dai numi? Essi vi son, lo credo,
E mel provano assai le mie sventure.
Ma son crudeli. A questo passo, o figlia,
La lor barbarie mi costrinse.

ARGIA

Oh cielo,

M'ascolta e vedi il mio pianto: perdona
Agl'insensati accenti. Oh padre mio,
Non aggiunger delitti ai mali tuoi,
Il maggior dei delitti, la bestemmia
De' disperati.

ARISTODEMO

Il solo bene è questo

Che mi rimase. Attenderò clemenza
In questo stato? E chiederla poss'io
E saper se la bramo?

(atto V, scena IV e ultima, vv. 1562-1582)

Tema del contendere, fra padre e figlia (si noti che la didascalia indica il personaggio di Argia, non quello di Cesira, dal momento dell'agnizione in poi), è la qualità della giustizia divina, misericordiosa agli occhi della ragazza e ancora implacabile secondo il giudizio di Aristodemo. La prosecuzione della scena blocca il re di Messene in una condizione di isolamento assoluto, di antagonismo nei confronti della stessa divinità – un antagonismo che replica, pure nel rimorso, la scelta di solitudine compiuta all'atto del tradimento dei legami naturali in nome della brama di potere e dell'ambizione di regno. Nonostante ciò, nell'agonia della morte il protagonista recupera appunto la dimensione religiosa in quanto custode dell'ordine "naturale" del cosmo, come espresso nel quarto atto della tragedia. Le sue ultime parole suonano perciò da monito per chiunque intenda anteporre ancora l'ambizione politica alle ragioni familiari e, genericamente, affettive:

ARISTODEMO

Ahi dove mi traete? Ove son io?
Qual oscuro deserto! Allontanate
Quelle pallide larve. E per chi sono
Quei roventi flagelli!

ARGIA

Il cor mi scoppia.

EUMEO

Re sventurato!

GONIPPO

L'agonia di morte

Lo conduce al delirio. Aristodemo,
Mio signor, mi conosci? Io son Gonippo,
Questa è tua figlia.

ARISTODEMO

Ebben, che vuol mia figlia?

S'io la svenai, la piansi ancor. Non basta
Per vendicarla? Oh venga innanzi. Io stesso
Le parlerò... miratela: le chiome
Son irte spine e vuoti ha gli occhi in fronte.
Chi glieli svelse? E perché manda il sangue
Dalle péste narici? Ohimè! Sul resto
Tirate un vel, copritela col lembo
Del mio manto regal, mettete in brani
Quella corona del suo sangue tinta

E gli avanzi spargetene e la polve
Sui troni della terra; e dite ai regi
Che mal si compra co' delitti il solio
E ch'io morii...

(atto V, scena IV e ultima, vv. 1586-1606)

Trionfa la prospettiva sacrificale che si è fatta largo in conclusione dell'opera e che ora riesce a riassorbire anche quell'impressione di insondabilità e di imperscrutabilità del fato della quale Aristodemo, per un attimo, nell'orgoglio dell'agonia, si era fatto portavoce²⁴⁴. Ma questa impressione, appunto, non era altro che il corrispettivo psicologico, per così dire, della rovina morale del protagonista. Nonostante sia attorniato dai propri cari, infatti, Aristodemo appare, in punto di morte, nella medesima condizione sperimentata all'inizio del dramma: i suoi occhi mirano lo stesso «deserto», popolato di «pallide larve» e percorso da «roventi flagelli». Non manca neppure l'ennesima visione dello spettro della povera Dirce, tanto terribile da relegare immediatamente in secondo piano la presenza concreta, amorevole e solidale, di Argia.

Il Monti dell'*Esame critico* è pienamente consapevole dell'orizzonte di vera e propria «desolazione» (il termine ricorre significativamente più volte, nello scritto) entro il quale si muove irrimediabilmente il protagonista dell'*Aristodemo*. In tal senso, la lettura che qui si è data della prima tragedia montiana non contrasta affatto con quella offerta dall'autore nel proprio parere sull'opera. La conferma di ciò va tuttavia ricercata con attenzione all'interno dello scritto critico del 1788, che in prima istanza sceglie, forse per esigenze di originalità, di gradualità e di completezza d'indagine, di concentrarsi sui problemi di verosimiglianza riguardanti alcuni particolari della vicenda

²⁴⁴ Nei versi dei *Pentimenti*, dopo che Cesira ha provato a invocare la misericordia divina, Aristodemo esclama addirittura «Oh giustizia! oh clemenza!» e Gonippo osserva, un attimo dopo, che «Egli s'è fatto / Sereno in volto, manifesto segno / D'interno cangiamento» (MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»*, cit., atto V, p. 275). Del resto, osserva Maria Grazia Accorsi, «l'altra diversità strutturale e ideologica che i *Pentimenti* debbono documentare riguarda appunto il protagonista: il suicidio di Aristodemo nella prima redazione era seguito dal pentimento e dalla richiesta di perdono agli dèi, che scompaiono del tutto, con un evidente sviluppo tragico rispetto alla precedente soluzione, più vicina al dramma borghese, curvilineo e mediatorio, aperto alla riparazione e al pentimento, non lineare come la tragedia, costruita su ferree volontà e destini implacabili» (ACCORSI M. G., *L'elaborazione dell'«Aristodemo» montiano e le ultime correzioni autografe: verso la tragedia* cit., p. 33).

rappresentata, mentre affronta soltanto nelle parti centrale e finale del testo la trattazione delle questioni relative alla sostanza stessa del nucleo tragico dell'*Aristodemo* (a partire dalla critica di Ennio Quirino Visconti circa la mancanza di una vera «catastrofe»)²⁴⁵.

Il primo appunto dell'*Esame* coglie un difetto di verosimiglianza rintracciato nella costruzione dell'intreccio, tuttavia poco rilevante ai fini dell'approfondimento della perplessità tragica e della "desolazione" del protagonista: «Osservo in primo luogo che l'episodio di Cesira è destituito di fondamento. Quali sono le ragioni di Lisandro per non rivelare che Cesira è figliuola d'Aristodemo? L'odio di Sparta, dic'egli, un riflesso politico e una vendetta privata, avendogli Aristodemo ucciso in battaglia il padre e il fratello. Tre ragioni frivole e disonoranti. La prima e la seconda sono smentite dalla profferta di pace che Lisandro viene a trattare. La terza poi è tanto vile che Palamede stesso ne rimane scandolezzato»²⁴⁶. Lo stesso criterio (quello della verosimiglianza) ispira i paragrafi immediatamente successivi dello scritto critico, ad esempio in relazione al linguaggio e ai modi usati dal sovrano di Messene e dall'ambasciatore spartano durante la discussione sulla fine della guerra: «Un altro serio difetto mi si presenta nel trattato di pace. Non ammetto io già la censura, di cui molti mi gravano, sulla brusca e dura maniera con cui Lisandro e Aristodemo si parlano. Il loro carattere e i costumi di quei tempi non consentivano diversamente; né io ho descritte le convenienze d'un moderno francese con un inglese, ma quelle d'uno spartano con un messeno. Chi disapprova l'altercazione di quei due personaggi o si è dimenticato del primo libro dell'*Iliade* o non l'ha mai letto»²⁴⁷. In questo caso, spiega Monti, il difetto dell'intero dialogo («ch'è tutto d'invenzion del poeta»²⁴⁸) «consiste piuttosto in una manifesta inverosimiglianza nella condotta. L'odio tra gli spartani e i

²⁴⁵ Cfr. MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., pp. 175-201.

²⁴⁶ MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., pp. 177-178. Il passo prosegue illuminando altri dati inverosimili: «Lisandro lascia la vita ad Eumeo per aver in esso, occorrendo, un testimonia della condizione di Cesira. Volendo questo, era dunque necessario che Eumeo sapesse che la bambina Argia da lui perduta era appunto la Cesira di Taltibio; bisognava che l'avesse veduta crescere sotto i suoi occhi, onde col variare della fisionomia potesse non confonderne le sembianze. Accade però tutto il contrario. Eumeo vien diviso dalla fanciulla, ignora se sia rimasta viva, è rinchiuso in una torre, vi campa quattordici anni e liberato finalmente dalla sua prigionia viene a scontrarsi in Argia già cresciuta ed adulta; ma tanto è lontano dal riconoscerla che discorre d'Argia con Argia medesima. Qual testimonianza poteva dunque rendere questo vecchio della condizione di Cesira?» (*ivi*, p. 178).

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 179.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 179.

messeni è mortale; Aristodemo è perdente, confessa d'essere il men forte: perciò propone la pace e lo loda. Non lodo già Sparta di accordarla nel periodo appunto più felice delle sue vittorie. Ma concediamo che vi accondiscenda per la ragione morale e politica che Lisandro accenna nei primi versi della tragedia: «Ira fu vinta da pietà ec.». Non è però verisimile che il vincitore venga in traccia del vinto per questo effetto. La severità de' suoi costumi, la superiorità delle sue forze, la sua superbia, la convenienza, il decoro esigevano che si dovessero attendere le sommissioni e le suppliche della Messenia nel senato degli efori e ch'ivi si trattasse la pace che si voleva. Ma, in veder Lisandro alla corte d'Aristodemo per concludere quest'affare, chi non direbbe che Sparta è quella che prega? L'ambasciata dunque dello spartano non è convenevole. La sua condiscendenza è troppa e disdirebbe a qualunque piccolo principe, molto più poi alla superba e scrupolosa maestà lacedemone»²⁴⁹. Se ci si sofferma un attimo su questo passo, ci si accorge che anche l'autore, nel mostrarsi ulteriormente insoddisfatto del carattere di Lisandro, riconosce e loda le qualità morali, l'abilità oratoria e soprattutto la statura politica che il protagonista del dramma dimostra nel secondo atto, per poi rinunciarvi a partire dalla terza apertura di sipario dell'*Aristodemo*, come è apparso chiaro a una lettura attenta dell'opera.

Anche il comportamento di Cesira, nella seconda scena del quarto atto, viene giudicato piuttosto incoerente rispetto al carattere e ai sentimenti della donna, quindi rispetto alle aspettative del pubblico e dei lettori: «Nella scena seconda dell'atto quarto Aristodemo risolve finalmente d'uccidersi e nell'uscire fa un gesto terribile a Cesira perché non lo segua. Cesira resta atterrita ed immobile. Sopraggiunge Gonippo. Essa lo informa rapidamente del furore d'Aristodemo e lo affretta su i passi del medesimo. Pareva che dietro a Gonippo dovesse in seguito andare anche Cesira e farsi coraggio. Si tratta d'una vita a lei sommamente cara e l'amore, la tenerezza, la pietà la devono spingere suo malgrado sull'orme del misero. Se resta di farlo, Cesira non è più quella. A dir vero, la sconsolata fanciulla l'avrebbe fatto; ma il poeta non lo permise. Era

²⁴⁹ *Ibidem*, pp. 179-180. L'ambasciatore spartano non ha giustificazioni, pare ribadire poco più avanti Monti, suggerendo ciò che sarebbe stato più credibile aspettarsi da Lisandro: «Mi si dirà che Sparta temette l'irruzione degli argivi, degli elei, dei sicionesi entrati di fresco in lega coi messeni. In questo caso dirò dunque ad Aristodemo: “Perché cerchi tu, furibondo, con tanto studio la pace? O temi di essere nuovamente battuto; e tu spedisce un plenipotenziario a' tuoi vincitori e loro ti raccomanda. O ti confidi nelle forze de' tuoi alleati e ti credi superiore; e tu aspetta che il tuo nemico sia il primo a parlarti di pace”; e allora sarà conveniente che Lisandro si prenda la briga di venir in traccia d'Aristodemo» (*ibidem*, pp. 180-181).

arrivato Eumeo in quel punto, veniva di Sparta, era incaricato d'una lettera per Cesira; coll'ajuto di questa e colla presenza di Lisandro, che la provvidenza del poeta fa giungere opportunamente, bisognava che Cesira venisse subito in chiaro della sua condizione: e non v'era tempo da perdere. Dunque Cesira dovea rimanere. Il suo affettuoso carattere, lo confesso, ne risente del pregiudizio. Mi dispiace il torto che le ho fatto, obbligandola a restar sulla scena; ma, se io non calpestava questo riguardo, Cesira ignorerebbe ancora che Aristodemo è suo padre: e la tragedia sarebbe rimasta là»²⁵⁰. Si tratta ancora di un rilievo riguardante la verosimiglianza dei personaggi, della loro condotta, degli elementi dell'intreccio²⁵¹. Il lettore attento non avrà mancato di notare che le qualità da Monti riscontrate in Cesira sono le stesse che il nostro esame dell'opera ha messo in luce nella protagonista femminile della tragedia, vale a dire «l'amore, la tenerezza, la pietà», termini che fondano il legame affettivo tra la ragazza e il sovrano di Messene. Viene inoltre ribadita, nel brano citato, la centralità della storia personale di Argia ai fini della compiutezza dell'azione drammatica, come si evince anche da un altro passo dello scritto critico (che prende in particolare considerazione l'esperienza della messinscena della tragedia): «gli ultimi periodi dell'agnizione di Cesira riaccendono fortemente l'azione. E so infatti che la celebre Gardosi, sostenendo mirabilmente la parte di Cesira tosto che arrivava agli ultimi versi con cui finisce la scena, destava a grandissima commozione tutto il teatro. Questo è accaduto a Parma nel novembre passato (1787); ed è cosa per me lusinghiera che quel pubblico illuminato abbia sofferto e voluto per due autunni consecutivi sulle scene

²⁵⁰ *Ibidem*, pp. 181-182.

²⁵¹ A quello di Cesira fanno seguito immediatamente altri «vizi» dell'*Aristodemo*, che pure riguardano la coerenza del comportamento di alcuni personaggi rispetto al loro carattere: «Eumeo, poi, nol nego, è prolisso alquanto e noioso. Ma qual vecchio non l'è? [...] Noterò adesso un altro difetto nell'atto quinto. Aristodemo ha delusa la vigilanza di Gonippo, si è sottratto al suo sguardo e più non si trova. Non è naturale questa negligenza in un servo così amoroso ed attento in una circostanza sì delicata. Ma, se qui pure Gonippo non commetteva quella trascuratezza, Aristodemo non sarebbe venuto in scena ad uccidersi; ed io aveva bisogno che si uccidesse e lo facesse dinanzi allo spettatore, onde ottenerne un effetto più teatrale e più rapido. Ecco gli scogli a cui si urta quando si naviga in questo mar tempestoso. Il dispietato critico, che digerisce il pranzo e si accarezza la pancia, invece di compiangere chi s'annega procura anzi quanto può colla voce di affondarlo e sommergerlo; e si compiace di veder vilipeso un povero scrittore che logora a tavolino la sua salute per procurare un diletto a quei medesimi che poi lo strapazzano» (*ibidem*, pp. 182-183).

l'*Aristodemo*²⁵², quando l'*Aristodemo* non conta ancora un anno e mezzo di vita»²⁵³. Si ha addirittura l'impressione che proprio dall'agnizione di Argia il poeta faccia dipendere la fondatezza dell'intero edificio tragico. Infatti, se torniamo al giudizio negativo di Monti sulle scarse motivazioni che hanno spinto Lisandro a occultare la figlia di Aristodemo per tanti anni, colpisce il modo in cui l'autore dell'*Esame critico* liquida la questione: «L'episodio dunque di Cesira è sostanzialmente difettoso e crolla perciò il fondamento ancor della favola, scopo di cui è il suicidio d'Aristodemo: il quale, se giunge a sapere che Cesira è sua figlia, non si uccide no più certamente. Conveniva

²⁵² Per quanto riguarda le messinscene dell'*Aristodemo* montiano e la loro fortuna, dalla lettura pubblica del 12 febbraio 1786 alle recite in casa di Clementina Ferretti e nel teatro degl'Imperiti, fino alle rappresentazioni parmensi e romane dei due anni successivi, si rinvia a BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., pp. 288-289 e pp. 332-341. Cfr. anche COLOMBO A., *Dall'«Aristodemo» al «Manfredi»*. *Documenti e appunti sulla ricezione della prima drammaturgia tragica del Monti* cit., pp. 11-40.

²⁵³ MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., p. 182. L'ultimo appunto, in riferimento alla figura di Cesira, risponde a una critica di Girolamo Tiraboschi: «Qui non posso resistere al piacere di manifestare una piccola censura che sommamente mi onora. Questa è del signor cavaliere Tiraboschi, di cui non dico che il nome giacché un letterato sì grande non ha bisogno d'esser citato con strepito. È sembrato al medesimo che l'ingresso di Cesira dentro la tomba non sia verisimile in una tenera fanciulla. Non saprei che rispondere all'obbiezione se non che Cesira cerca il padre in un momento di gran pericolo e che la tenerezza verso di lui la deve rendere abbastanza coraggiosa. Per altro la dubitazione di Cesira prima d'entrare nella tomba denota la sua paura e fa insieme conoscere che io presentii in quel punto la riflessione del signor cavaliere» (*ibidem*, pp. 183-184). Il Tiraboschi, per la verità, aveva espresso la sua riserva sul particolare legato alla figura di Cesira in una lettera, scritta a Modena e datata 19 novembre 1786 (ma probabilmente non anteriore al 15 dicembre), nella quale colmava di lodi l'*Aristodemo*. Ecco due passaggi significativi della *Lettera del signor cavaliere Tiraboschi all'abate Monti*, pubblicata proprio dal nostro drammaturgo nelle sue note all'*Esame critico*: «Io leggo e rileggo e poi torno a leggere questa sua tragedia e, quanto più la leggo, tanto più mi rapisce e mi piace. Ella ha cominciato ove altri si recherebbero a gloria il finire. Qual forza, qual energia di stile! Qual vivacità d'immagini! Qual varietà d'affetti! Il terribile Crébillon non è mai giunto a ispirar quel terrore che genera nei lettori questa tragedia. [...] Si assicuri che tutti gli italiani che hanno buon gusto le faran plauso e rimireranno in lei il ristoratore e il vindice della lor gloria in ciò che appartiene al teatro» (va anche però precisato, a onor del vero, come rileva Arnaldo Bruni, che Monti tace qui di una «seconda e più severa lettera di Tiraboschi, oggi perduta», di cui dà notizia Angelo Mazza, bersaglio polemico dell'autore dell'*Aristodemo*: cfr. MONTI V., *Note di Monti all'«Esame»* cit., pp. 208-210; si vedano anche COLOMBO A., *Tiraboschi e il Monti tragediografo*, in AA. VV., *Girolamo Tiraboschi. Miscellanea di studi*, a cura di Anna Rosa Venturi Barbolini, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, 1997, pp. 27-62 e, circa le conversazioni letterarie fra Tiraboschi e i suoi amici eruditi intorno alla drammaturgia montiana, MARI M., *Il genio freddo. La storiografia letteraria di Girolamo Tiraboschi*, nuova edizione accresciuta, Milano, CUEM, 1999).

dunque che le ragioni del silenzio di Lisandro fossero più legittime perché più legittima ne fosse la conseguenza»²⁵⁴. Tale affermazione sembrerebbe contraddire la tesi fin qui sostenuta circa l'irrimediabilità della rovina del protagonista e il profilarsi, al culmine dell'azione, di una dimensione sacrificale che restituisce un senso alla punizione di Aristodemo, nell'ottica di un'opposizione insanabile tra natura e potere. Del resto, proprio esaminando il passo citato dell'*Esame*, Roberto Alonge ha scritto: «In effetti proprio questo brano del Monti, mentre smonta una volta per sempre l'interpretazione della *tragedia del rimorso paterno*, ci dà sul risvolto la chiave per una più retta lettura: la tragedia di Aristodemo non è già la tragedia del rimorso paterno bensì, semplicemente, *la tragedia del padre*, la tragedia di una condizione paterna diventata insopportabile. Il ritrovamento della seconda figlia lo reintegrerebbe nella sua condizione di padre ed eviterebbe la sua conclusione funesta. L'uccisione della prima figlia è dunque soltanto inerte eredità della tradizione, e sta comunque nel Monti unicamente come simbolo di una situazione esistenziale negativa, come approssimazione di questo suo stato infelice di genitore»²⁵⁵. In tal senso, la prima opera drammatica di Monti, secondo Alonge, «andrebbe inserita nel quadro della storia – tutta ancora da scrivere – della diffusione della *pièce larmoyante* in Italia verso la fine del Settecento»²⁵⁶ e in essa il conflitto fra amore paterno e ambizione di regno verrebbe respinto nel passato e perciò in secondo piano. Si è visto, invece, nel corso della nostra lettura dell'*Aristodemo*, quanto proprio il contrasto tra natura e potere, pur avviatosi nell'antefatto dell'azione drammatica, non resti assolutamente confinato in esso, ma si confermi decisivo per la sorte del protagonista. D'altra parte, se l'amore della ritrovata Argia avesse potuto davvero salvare Aristodemo, l'esito infelice di questa tragedia sarebbe frutto non del fato, pur modernamente inteso, bensì del caso. Cambierebbe, perciò, gran parte dell'orizzonte ideologico descritto nel corso del nostro esame dell'opera: il conflitto tra le ragioni della natura, del sangue, della sensibilità, della ragione, da una parte, e quelle del potere, in particolare del dominio assoluto, tirannico, dall'altra, conoscerebbe una prospettiva di composizione, di conciliazione, e il re di Messene avrebbe dimostrato, con il suo affetto per l'ospite spartana e la ritrovata paternità, che egli non si è perduto per sempre,

²⁵⁴ MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., p. 179.

²⁵⁵ ALONGE R., *Il teatro di Vincenzo Monti: dalla tragedia classica al dramma borghese* cit., p. 166.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 165.

all'atto dell'usurpazione del trono. La salvezza del protagonista sarebbe allora questione di minuti e varrebbe la pena di giustificare, come effettivamente ha fatto Monti nella prima parte del suo *Esame critico*, le ragioni per le quali il protagonista sia stato abbandonato da Gonippo e da Cesira nel quinto atto, proprio dopo aver manifestato inequivocabilmente a loro e ad altri personaggi il proposito di togliersi la vita.

La verità è che Monti, nel suo parere sull'*Aristodemo*, dopo aver attentamente valutato le ipotesi di correzione e di adeguamento del carattere e del comportamento dei suoi personaggi, talvolta condannati, altre volte giustificati alla luce del criterio di verosimiglianza, distingue i risultati della sua riflessione sulle caratteristiche dell'intreccio, svolta in tutta la prima parte dello scritto critico, dalla considerazione della bontà della «favola» stessa (vale a dire dell'impianto tragico), il cui fondamento egli è pronto a discutere nella seconda parte del testo²⁵⁷. L'occasione di aprire questa seconda prospettiva d'indagine nei confronti dell'*Aristodemo* viene offerta dalla critica che l'autore accoglie da Ennio Quirino Visconti. Si tratta del rilievo più interessante, ai fini di una compiuta interpretazione dell'opera, e non smette di agire all'interno della riflessione di Monti, ispirando anche i paragrafi successivi del testo critico. Introducendo l'osservazione del Visconti, il poeta e tragediografo ferrarese mostra chiaramente di voler affrontare, come si è detto, un nuovo ordine di problemi, diverso da quello che finora ha riguardato l'intreccio («la condotta della favola», nel linguaggio montiano): «Ecco un numero di difetti e grandi e piccioli che attaccano sostanzialmente la condotta della favola. Cercherò adesso se alcuno vi sia che attacchi la favola medesima e su questo punto sarò sincero; ma, occorrendo, chiedo di potermi difendere.

²⁵⁷ «Il Monti – scrive Nicola Tanda – dimostra di possedere appunto le qualità specifiche e la cultura dello scrittore di teatro. L'estrema consapevolezza dei mezzi tecnici risulta evidente dalla lettura dell'*Esame critico dell'autore sopra l'Aristodemo* nel quale è in grado di analizzare non solo tutti quei difetti di verosimiglianza in cui può essere incorso nel costruire la sua azione scenica, ma anche di tenerne un conto relativo, come chi si preoccupa piuttosto della funzionalità comunicativa del testo nel suo insieme e non di particolari irrilevanti nell'ambito della convenzione teatrale. I punti notevoli e interessanti in questo scritto sono parecchi e propri di un autore che si muove con elegante disinvoltura e indipendenza tra i modelli dei quali ha conoscenze approfondite fin nei minimi particolari, da Ariosto a Voltaire, dal teatro greco agli autori del secolo d'oro francese, a quelli italiani del '700. L'estrema lucidità con la quale riconosce le differenze, si direbbe ora, tra “fabula” e “intreccio”, tra “stile” come egli dice e “idee” che lo sorreggono e lo costituiscono (“le idee sono l'anima dello stile”), tra comunicazione letteraria, i meccanismi che la attivano e pubblico» (TANDA N., *Il teatro di idee di Vincenzo Monti* cit., p. 43).

Fino dalle prime letture ch'io feci dell'*Aristodemo*, il signor abate Ennio Quirino Visconti, uomo sommo e maggiore di tutti gli elogi possibili, mi disse all'orecchio: «La tua tragedia è senza catastrofe. Aristodemo palesa nel primo atto la sua intenzione d'uccidersi, l'accenna nel secondo, la ripete nel terzo, la conferma nel quarto e l'eseguisce nel quinto. Dunque non v'è catastrofe». A dir vero, io mi lusingava che l'agnizione di Cesira dovesse valere per un'abbondante catastrofe e lo credette pur meco qualche amico di senno. Ma questa catastrofe il signor Visconti la trovò bastarda perché il cangiamento che quella agnizione produce non si fa che nell'animo dello spettatore. Quindi mi persuasi facilmente del torto: e questo peccato, di cui il signor Visconti mi aveva avvertito in segreto, io lo feci subitamente pubblico; perché anche a mie spese sacrifico, bisognando, alla verità: parendomi che l'unica grandezza d'animo della quale io possa vantarmi sia il riconoscere e confessare la mia piccolezza»²⁵⁸.

Il rilievo del Visconti, come si vede, è pienamente accolto da Monti, che mostra d'intendere quanto l'agnizione di Cesira sia utile non più a fondare il nucleo tragico dell'*Aristodemo* (essendo il suo protagonista irrimediabilmente condannato alla rovina), bensì a conferire un minimo di sospensione all'intreccio, in maniera tale che l'esito infelice della vicenda risulti meno prevedibile e il re di Messene non riveli anzitempo i suoi propositi o addirittura viva, almeno per un attimo, una condizione di felicità, prima che si compia il suo destino. Ecco perché, a partire dalla critica dell'abate, che il nostro drammaturgo dichiara di aver ricevuto in segreto, prima dell'ultima stesura del dramma, Monti mostra di aver apportato delle modifiche alla tragedia: «La censura dunque d'un tant'uomo si sparse subito e tutti, anche quelli che non avevano sentito l'*Aristodemo*, se ne fecero belli. Io badava intanto ad emendare la catastrofe. Dal primo e dal secondo atto tolsi affatto l'immagine del suicidio d'Aristodemo e ne allontanai perfino il sospetto»²⁵⁹. Nel principio dell'atto terzo questa tentazione si affaccia per la prima volta alla mente d'Aristodemo, ma non è che un lampo ed egli la manda via [...]. Partita però Cesira, Aristodemo sente tutto il peso della sua desolazione e allora concepisce fortemente il

²⁵⁸ MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., pp. 184-185.

²⁵⁹ Si può infatti leggere, tra i versi cassati, pubblicati tra i *Pentimenti*, questa dichiarazione del protagonista appena nella quarta scena del primo atto, di fronte a Gonippo: «Oh tomba! Io vengo / A darti un guardo che sarà l'estremo. / Tu non piangere, amico. L'ultim'ora / Che i miei mali finisca è già venuta. / Anche un momento e giacerò sotterra ec.» (MONTI V., *Pentimenti dell'«Aristodemo»* cit., atto I, scena IV, p. 227).

pensiero di levarsi la vita²⁶⁰. Lo manifesta a Gonippo e questo buon servo gliel'attraversa colle ragioni, colle lagrime, colle preghiere; e tanto insiste che gli riesce d'ottenere che Aristodemo, prima di entrare nella tomba di Dirce, gli consegna il pugnale [...]. Se Aristodemo protesta che il suo momento non è ancora giunto, siam dunque sicuri che per ora non ha intenzione d'uccidersi. Ecco dunque dispersa per la seconda volta questa fantasia ed ecco la sospensione»²⁶¹.

Al di là della parziale riuscita del proposito del drammaturgo di conferire una vera sospensione all'intreccio, come la nostra lettura dell'opera ha mostrato, resta il fatto che gli emendamenti dell'autore riguardano ancora la tessitura della trama, non la sostanza del nucleo tragico, riconosciuta invece, poco più avanti, nel progressivo "correre a la morte" del suo protagonista ed esaminata con particolare riferimento agli ultimi due atti del dramma: «Nell'atto quarto Aristodemo sbocca fuori della tomba affatto delirante e privo di sentimento. Ricupera a poco a poco la conoscenza e allora (questo è il suo tempo) egli fissa disperatamente la risoluzione d'uccidersi, sulla quale era stato fino a quel punto vacillante e dubbioso. Nascono immediatamente degli accidenti che fanno sperare che Aristodemo non troverà modo d'effettuare il suo crudo disegno. Nel momento dell'agnizione di Cesira, chi non si sente allargare il cuore sulla lusinga che il destino d'Aristodemo andrà totalmente a cangiarsi per l'acquisto improvviso d'una figlia da lui sommamente pianta e desiderata? Questa infatti è la speranza di Cesira medesima che vola via dalla scena per correre nelle braccia del padre. Ma la disperazione di questo è stata troppo diligente e sollecita ed egli si dà la morte nel punto che andava a divenir felice, se tardava un batter d'occhio a ferirsi. Situazione, a parer mio, assai tragica e da cui nasce quindi in Aristodemo una seconda disperazione contraria, più interessante e più terribile della prima.

Ed ecco come introdussi nella tragedia un'evidente catastrofe progressiva e tolsi così di mezzo il motivo di quella censura. Ma la censura rimase nulladimeno e gl'indiscreti seguitarono a criticare nell'Aristodemo un difetto che più non v'era»²⁶². Si può osservare facilmente che il «difetto», qui, riguarda l'intreccio e le sue esigenze (la ricerca della «catastrofe», ovvero di quel rovesciamento di

²⁶⁰ Ancora nei *Pentimenti*, Aristodemo dichiara: «più non resta / Che il mio sangue a versarsi; ed io vuò farlo / E questo peso vuò gittar, cui nome / Dier d'esistenza, e terminar morendo / Il sogno della vita e le mie pene» (*ibidem*, atto III, scena VII, pp. 263-264).

²⁶¹ MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., pp. 185-187.

²⁶² *Ibidem*, p. 187.

fortuna che il Visconti vorrebbe vedere nell'opera), che le speranze di salvezza, in riferimento al protagonista, appartengono alla prospettiva dei soli personaggi (*in primis* a Cesira, che ispira a Monti, nel passo appena citato dell'*Esame critico*, quasi una narrazione con focalizzazione interna) e al pubblico di lettori e spettatori, non certamente all'autore, il quale mostra di non credere affatto all'ipotesi di una felicità mancata per pochi attimi e per puro caso da parte di Aristodemo. Sì, la «disperazione» del re di Messene (ma sarebbe meglio riferirsi più direttamente al suicidio) è stata forse «sollecita», eppure essa risulta, agli occhi del poeta, comunque «diligente», cioè coerente con le premesse iniziali, consequenziale rispetto alle scelte maturate dal protagonista nel corso della propria vita. Non si tratta perciò di una morte inattesa, nonostante Monti cerchi di convincere i lettori del suo *Esame critico* della presenza di una sorta di sospensione rispetto all'esito tragico dell'opera. Dubbi sulla sorte di Aristodemo potrebbero sussistere soltanto se l'intera vicenda del re di Messene fosse osservata, peraltro meramente al livello dell'intreccio, dal punto di vista degli altri personaggi e da quello degli spettatori, come Monti ha provato a fare finché ha esaminato il suo dramma alla luce del criterio della verosimiglianza, ma nessun dubbio investe la consapevolezza dell'autore circa la colpevolezza e la conseguente, irrimediabile miseria del protagonista. Anche se quest'ultimo riuscisse davvero a dare l'impressione di poter essere salvato dalla ricomparsa di Argia, affinché il pubblico si appassioni di più alla vicenda, il suo destino sarebbe comunque segnato.

Anche guardando all'*Aristodemo* secondo la prospettiva di chi, come l'autorevolissimo Roberto Alonge, vi ritrova «la vicenda patetica di una paternità perduta e cercata» (che «si snoda dentro questa polarità: tra la perdita di due figlie e la ricerca di un'altra figlia, sia pure soltanto di una figlia spirituale»²⁶³, almeno fino all'agnizione finale), il fallimento del protagonista pare evidente, non certo per la tardiva realizzazione dell'agnizione, bensì per l'insuperabilità della colpa e della punizione. Lo stesso Alonge, in un altro punto del suo contributo critico dedicato alle tragedie montiane, riconosce, a proposito di Aristodemo, che «il suo debito verso la prima figlia, trucidata da lui personalmente, resta ancora intero da saldare, indipendentemente dall'agnizione di Cesira»²⁶⁴. Dalla colpa più antica, quell'ambizione di regno per la quale il re ha immolato la vita della propria primogenita, la pace

²⁶³ ALONGE R., *Il teatro di Vincenzo Monti: dalla tragedia classica al dramma borghese* cit., p. 167.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 166.

familiare, il proprio ruolo di padre, Argia non può redimerlo²⁶⁵. Al massimo, ella potrebbe risparmiare al padre un nuovo strazio: quel riconoscimento tardivo di cui il sovrano non potrà godere durevolmente. Agli antichi motivi di infelicità se ne aggiunge dunque un altro. In tal senso, scrive Monti, «la catastrofe dell'*Aristodemo* non è del genere ottimo come quella dell'*Edippo*. Il primo è un misero che mai non cessa di esserlo e che, da uno stato di pena passando alla morte, non fa un gran cangiamento. Quindi la catastrofe è meno strepitosa: e non è colpa mia, ma del soggetto. L'altro, all'opposto, di felice diventa sommamente infelice e la catastrofe è perfetta ed è quella che più dell'altre loda Aristotele. Ma le tragedie greche non furon molte di questo genere né molte neppur le moderne. La *Fedra*, il *Tancredi*, la *Semiramide*, il *Radamisto* e l'*Antigone* e l'*Ottavia* del conte Alfieri e cento altre, qual più qual meno, sono del genere dell'*Aristodemo*, essendo tutti protagonisti già miseri o malcontenti e che da un male già grande per se medesimo non fanno che passare in un altro più doloroso. Mi vagliano dunque esempi sì luminosi e mi sia permesso di non affliggermi molto su questo punto»²⁶⁶.

Il «difetto» del soggetto, in realtà, risiede non nella vicenda di origine mitologica che si è cercato di illustrare e che il nostro poeta ha tratto dalle fonti a lui note, ma proprio nella scelta di Monti di presupporre, trattandolo alla stregua di un vero e proprio antefatto, il momento in cui Aristodemo ha optato per il trono, antepoendo la conquista del potere ai valori della natura e del sangue. Non rappresentando in teatro quegli eventi e l'eventuale perplessità del protagonista di fronte alla scelta fatale²⁶⁷, il drammaturgo ferrarese ha tentato di restituire al suo *Aristodemo* la dimensione del conflitto insanabile tra due differenti istanze dell'agire attraverso la messinscena del contrasto tra le

²⁶⁵ Ciò non impedisce, comunque, di leggere l'intera opera come dramma borghese: «Poiché ha rifiutato il "trono di natura" Aristodemo vede ora il suo seggio, per ferrea legge di contrappasso, trasformato nella tomba. Punizione esemplare di una colpa tipica: Aristodemo non ha voluto limitarsi a *regnare su l'innocente sua famiglia*. L'uccisione della prima figlia ha un valore emblematico; esprime soltanto questo rifiuto, questa ribellione a un principio basilare della società borghese: *il mito della famiglia, il mito della paternità*» (*ibidem*, p. 169). Qui lo studioso commenta, in particolare, i versi 105-106 della terza scena del terzo atto.

²⁶⁶ MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., pp. 187-188.

²⁶⁷ Cfr. BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 285: «sembra lecito intendere che ad attrarre l'autore sia stata proprio la scommessa di adattare alla scena una vicenda che alla realizzazione drammatica opponeva una resistenza strutturale accusata: nella stessa ottica, il poeta si premura di accrescere il tasso di improbabilità dell'assunto, capovolgendo addirittura l'impianto tradizionale e facendo cominciare la tragedia a delitto consumato».

immagini del buon politico e del padre premuroso, che il protagonista si sforza solo temporaneamente di recuperare, da una parte, e quella, alla lunga prevalente, del tiranno su cui si abbatte un destino di morte e di rovina, dall'altra. L'Aristodemo montiano non sperimenta l'innocenza, almeno dall'apertura del sipario in poi: nel male, egli è già entrato. In tal senso, la sua sconfitta e la corsa verso la morte, alla maniera del *Saul* alfieriano, sono evidenti nonostante gli sforzi dell'autore di dissimularle per creare un po' di sospensione e di dubbio negli spettatori.

Di fronte alla rivendicazione orgogliosa, da parte di Monti, del valore drammatico di questo cuore pulsante dell'*Aristodemo*, poco importa allora che, dal punto di vista dell'intreccio, la tragedia non presenti un rovesciamento di fortuna e che manchi dell'ingrediente della «sorpresa»: compassione e terrore non dipendono né dall'uno, né dall'altra. Non è la sorpresa, né gli altri meccanismi dell'intreccio, a fondare il tragico, secondo il poeta e drammaturgo ferrarese: «Assai meno m'affliggerò poi d'un'altra censura, che m'han fatta e ripetuta, sulla troppa semplicità del piano. L'*Aristodemo*, han gridato i critici, non ha intreccio, non v'è sospensione ed è privo di quel meraviglioso senza del quale lo spettatore si annoja e la tragedia non produce il nobile effetto che si propone. Io non so primieramente cos'abbia che fare la meraviglia col terrore e colla compassione che sono i due grandi oggetti della tragedia. Mi pare che si possa atterrire e commovere senza sorprendere; e resto ben io sorpreso come la bella, la difficile, la divina semplicità, che fu sempre il primo pregio e carattere delle sublimi opere degli antichi, diventi adesso una deformità nell'opera d'un moderno. Quanto erriamo nei nostri giudizj! Mi era dato a credere che questa semplicità dovesse rendere commendabile la mia fatica. Aveva notato che la natura quanto più è semplice tanto più è bella; aveva imparato che le macchine più solide sono anche le più semplici; mi ricordava del *simplex dumtaxat et unum* di Orazio, sapevo che semplici erano le tragedie greche, semplice l'*Andromaca* di Racine, semplicissima la sua *Attalia*: e sedotto da questi esempj mi studiai io pure perché semplice fosse l'*Aristodemo*»²⁶⁸.

È proprio la «semplicità», che implica l'unità d'azione, a esigere la soppressione o il ridimensionamento di tutti gli episodi secondari, che pure Monti ha sviluppato nelle prime stesure della tragedia, affinché il nucleo tragico si concentri ancor di più attorno alla desolazione del protagonista: «Mi pareva che un'azione in cui v'è la storia d'un importante delitto da rivelarsi, un trattato

²⁶⁸ MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., pp. 188-190.

di pace da concludersi, la separazione d'un padre e d'una figlia che non si conoscono da combinarsi, la circostanza d'uno spettro da esporsi, un'agnizione da farsi, un vecchio che si credeva morto da comparire, un atroce e disperato suicidio da eseguirsi; mi pareva, dissi, che questi e molti altri piccoli accidenti rendessero troppo involupata e confusa un'azione che doveva esser unica e non consumare che mille seicento versi. Fu questo il sospetto, al quale sacrificai un intrigo amoroso che aveva introdotto tra Lisandro e Cesira, e fu questo pure il consiglio che n'ebbi da un'amabile persona²⁶⁹ che quanto è scarsa di parole altrettanto abbonda di criterio e di sentimento. Avendo essa riflettuto all'amor di Lisandro con Cesira, mi disse un giorno: "Questo vostro Lisandro mi piace pur poco. Egli è più furbo che innamorato e toglie molte cose all'amore per donarle alla sua politica; onde il mio sesso nol potrà né soffrire né compatire". È ben naturale che una donna mi facesse questa censura. La trovai ragionevole, purgai la tragedia da questi insipidi amori²⁷⁰, concentrai tutta l'azione nel solo Aristodemo e lo ridussi nel modo in cui poscia io l'ho pubblicato e gli altri lo han condannato»²⁷¹. Nei confronti delle condanne dei dotti, il poeta ostenta indifferenza: se il fine della tragedia è eccitare le passioni, vanno valutate le reazioni degli spettatori che «sentono», non i «sillogismi» dei critici. Il brano

²⁶⁹ Arnaldo Bruni avverte che l'allusione è di difficile decifrazione, ma ipotizza che il poeta si riferisca qui a Costanza Falconieri Braschi Onesti, dedicataria dell'*Aristodemo* nell'edizione del 1786 ed elogiata per «l'amore per le teatrali rappresentazioni» (cfr. MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., pp. 190-191, e BRUNI A., *Nota al testo*, in Monti V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., pp. 308-309).

²⁷⁰ Sul nodo dell'eliminazione della relazione d'amore tra Lisandro e Cesira e sul rifacimento dell'opera, dal dicembre 1784, cfr. BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., pp. 286-288.

²⁷¹ MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., pp. 190-191. Del resto, se si prosegue a leggere il passo, appare chiaro che semplicità e unità d'azione stimolano davvero le passioni, le emozioni, insomma tutto ciò che è compreso nel «piacere del cuore»: «Dalla querela che fu suscitata contro la semplicità del piano discese l'altra: che l'*Aristodemo* non avea colpo di scena. Che intendere per colpo di scena? Un ingresso trionfale, una burrasca, un incendio, un duello? Queste meraviglie cercatele nel *Mostro turchino* (opera di Carlo Gozzi del 1772, *ndr.*), nel *Corpo senza cuore* (dramma ignoto, *ndr.*). Nel povero *Aristodemo* non se ne trova neppur'una. Ma, se il colpo di scena non è che il momento d'una grande e vera impressione, perché nol sarà la separazione di Cesira? La sua agnizione? La sortita d'Aristodemo dalla tomba? E il riconoscere ch'egli fa la figlia nel punto di morire? E se nol sono, donde è avvenuto che queste situazioni han tratto sempre le lagrime? E se puossi far piangere senza queste stravaganze, perché cercarle? Perché sacrificare al piacere degli occhi quello del cuore? Se gli amatori di questi colpi hanno dell'altre sottili obbezioni da farmi, io non ho più che rispondere e tanto peggio per loro» (*ibidem*, pp. 191-192).

dell'*Esame critico* che delinea brevemente questo «nuovo sensismo tragico», secondo la definizione di Arnaldo Bruni²⁷², è famosissimo: «Intanto, ad onta de' suoi molti difetti, l'*Aristodemo* sopra varie scene d'Italia ha fatta dell'impressione e l'ha fatta pure ai romani: a quei romani che presto si annojano, che niente ammirano e che mai non adulano; ad un pubblico in somma terribile ma giusto e sicuro, dinanzi al quale sono impotenti gli sforzi della cabbala, della maldicenza e del fanatismo. Donde dunque è venuta all'*Aristodemo* questa fortuna? È venuta da questo che la tragedia aveva altronde dei compensi non piccioli, delle situazioni patetiche ed evidenti. Io mi sentii commosso più d'una volta nell'atto di scriverla. Era giusto dunque che la mia commozione non dovesse morire sul mio tavolino, ma che passasse poi anche nell'animo dello spettatore. Le critiche sono un sillogismo, le lagrime una sensazione. Quella è una fredda e lenta operazione dello spirito, questa è del cuore ed è calda e rapidissima: né si riflette, quando si sente, né tutti hanno la disgrazia d'aver letto Aristotele. I dotti, andando a teatro, portano seco lo spirito e lasciano il cuore a casa: ma fortunatamente i dotti non sono poi tanti e in materie di sentimento val più molto il giudizio del modesto artigiano che dell'indocile letterato; più dell'uomo naturale che dell'uomo artefatto: e un asciugarsi d'occhi della femminetta nel *parterre* compra tutte le censure di qualche palco, ove si ciarla moltissimo e s'ascolta pochissimo»²⁷³. Va comunque precisato che, intorno alla disputa se sia migliore il parere del «letterato» o quello dell'«artigiano», Monti rischia di contraddirsi poco più avanti: leggendo infatti le dodici «riflessioni»²⁷⁴ che chiudono l'*Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»*, non è ben chiaro se qualsiasi giudizio estetico, compreso quello dei dotti, discenda genericamente dalle «sensazioni» (come pare suggerire la seconda riflessione) oppure se la teoria critica e

²⁷² Cfr. BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 319.

²⁷³ MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., pp. 193-194. Del resto, come si legge un po' più avanti, nel testo dell'*Esame critico*, «Qual è il libro da cui meglio s'impara? Il cuore. Quali sono le circostanze in cui questo libro si apre e fa sentir la sua voce? Quando si soffre. Io mi sono istruito più molto nelle traversie che nelle fortune. Lasciate dunque ch'io scriva secondo che il cuore mi detta. Questo è il mio Aristotele. Il vostro lo leggerò quando avrò finito di scrivere» (*ibidem*, p. 196).

²⁷⁴ Cfr. MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., pp. 195-201. Sul carattere asistemático e solo apparentemente preromantico di queste scarse riflessioni montiane, cfr. ACCORSI M. G., *L'elaborazione dell'«Aristodemo» montiano e le ultime correzioni autografe: verso la tragedia* cit. pp. 40-41.

letteraria non abbia nulla a che vedere con il «sentimento» (prospettiva ribadita soprattutto dalla sesta riflessione): «I. Se le opinioni degli uomini uscissero tutte da un solo centro come i raggi di un circolo, tutte si spanderebbero a diversi punti della circonferenza e neppur due sole prenderebbero la medesima direzione²⁷⁵. II. Ognuno bada alle proprie sensazioni non a quelle degli altri. Concludo che le critiche sono superflue quando il pubblico si è ostinato nell'opinione contraria. Le critiche allora non sono che una diversa maniera di sentire. Decidete dunque prima tra voi chi sia sensato e chi sciocco²⁷⁶. III. Una verità di sentimento non è una verità d'intelletto e il destare in tutti la stessa idea della stessa cosa è privilegio del solo geometra. Ma guai ad Archimede se, invece di far delle linee, avesse voluto fare delle tragedie! [...] V. Il primo ad accorgersi dei difetti d'un'opera è l'autore medesimo, se non è pazzo del tutto. Anche nelle produzioni d'ingegno tutti abbiamo una certa coscienza, un certo rimorso che c'importuna e ci rinfaccia le nostre mancanze. [...] VI. Il pubblico è composto di persone che giudicano per principj e d'altre che giudicano per sentimento. Le prime hanno dello spirito, le seconde del cuore. Quelle son poche e queste moltissime. Fo adesso un quesito. La tragedia è uno spettacolo pubblico: a chi debbo io dunque procurar di piacere?»²⁷⁷. Il problema può dirsi risolto, evidentemente, con le riflessioni VII e IX: «VII. Chi non vuol esser altro che dotto giudichi del solo stile. E se non gli quadra l'*Aristodemo* perché non è compassato colle regole d'Aristotele, egli ha le tragedie del Gravina con cui divertirsi e bearsi. [...] IX. Una produzione di sentimento non bisogna giudicarla colla facoltà dell'intelletto né una produzione d'intelletto con quella

²⁷⁵ «Una sentenza – osserva Nicola Tanda – resa pregnante dall'immagine del cerchio che si presta bene a rappresentare la pluralità dei significati inclusi come in un unico centro nel testo poetico, come pure a indicare il massimo di relatività delle interpretazioni e delle opinioni e quindi di pluralismo e di tolleranza» (TANDA N., *Il teatro di idee di Vincenzo Monti* cit., p. 45).

²⁷⁶ «Se alla parola “critiche” – suggerisce ancora Tanda – sostituiamo oggi lettura o interpretazione e alla parola “sensazione” quella di struttura della percezione o di universo del vissuto individuale che viene coinvolto dalla stimolazione percettiva della comunicazione letteraria o artistica, allora non possiamo non constatare ancora una volta la modernità della sua concezione dell'operazione artistica, rinforzata da una coscienza estremamente risentita della separazione fra pensiero scientifico e pensiero mitico: “una verità di sentimento non è una verità di intelletto; e il destare in tutti la stessa idea della stessa cosa, è privilegio del solo geometra. Ma guai ad Archimede, se invece di far delle linee, avesse voluto fare delle tragedie”» (*ivi*, p. 45).

²⁷⁷ MONTI V., *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* cit., pp. 195-196.

del sentimento. *Lo spirito delle leggi* non è fatto per due innamorati né l'*Eloisa* per un legulejo»²⁷⁸.

Motivate da un punto di vista drammaturgico (e, oseremmo dire, di estetica della ricezione²⁷⁹) la coerenza dell'intreccio e la semplicità del soggetto dell'*Aristodemo*, Monti può finalmente giungere a rifiutare quella critica, mossa dal Visconti, che egli stesso aveva, in un primo momento, accolto e approfondito. La mancanza di una «catastrofe» diventa, in una nota apologetica dell'autore al proprio *Esame critico*, addirittura la premessa per il raggiungimento della partecipazione emotiva del pubblico, vero fine dell'arte tragica: «Con tutto quel sommo rispetto che debbesi ad Aristotele e al signor abate Visconti azzarderò una timida mia riflessione sulla natura della catastrofe. Dicono essi perfetta la catastrofe, o sia cangiamento di fortuna, quando dallo stato di felicità si passa allo stato di miseria; né per altro lo dicono se non perché sono persuasi che l'impressione che allora si genera nello spirito dello spettatore sia più meravigliosa e più grande. Ma sarà ella più interessante e più tenera? Penso di no. L'uomo è compassionevole, ma nel tempo stesso invidioso. Compatisce il misero e porta invidia al favorito della fortuna. Alziamo adesso il sipario. Ecco in iscena un protagonista felice che tutto ad un tratto diventa infelice. Sia costui virtuoso quanto si vuole, essendomi egli presentato fin dai primi momenti in sembianza di uomo felice, egli è certo che costui non ha guadagnato gran fatto la mia affezione, ma che anzi mi ha ispirato un sentimento di segreta avversione: quindi non sarà molta la mia compassione verso di lui perché fresca è ancora nell'animo mio l'idea della sua felicità che mi aveva disgustato e indisposto contro di esso. Parmi dunque indubitato che l'immagine della prosperità sia un cattivo preambolo alla compassione. Sparisca adesso di scena questo disgraziato di pochi minuti ed entri quest'altro che da molto o da qualche tempo è bersaglio alle ingiurie degli uomini e della fortuna. Egli non ha ancora parlato che la sua sola presenza mi ha già intenerito.

²⁷⁸ *Ibidem*, pp. 196-197.

²⁷⁹ In sintesi, è evidente che «il presupposto della rappresentazione sia ben presente al poeta che pure definisce l'*Aristodemo*, nel segno di un'autodifesa preventiva, “tragedia più da tavolino che da teatro”. Eppure gli attacchi improvvisi, i tagli dei passaggi di scena annunciati dall'interno (dunque, assumendo la didascalia entro la testualità corrente), l'impianto del dialogo costruito di frequente nell'ottica progressiva della *climax* certificano una ricerca sicura di effetti in grado di proporre all'attore l'opportunità di una prestazione di rilievo. Che almeno in due occasioni, a Parma e a Roma, fu reale in virtù del talento di Cesira Gardosi e di Petronio Zanarini» (BRUNI A., *Introduzione* a MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. XXIII; la citazione interna è tratta da MONTI V., *Note di Monti all'«Esame»* cit., p. 213).

Ma avvertite ch'egli ha commesso un delitto. Non importa: egli ha dei rimorsi, egli ha delle sublimi virtù che mi fanno dimenticar la sua colpa; egli non è venuto ad insultarmi prima coll'aspetto della sua prosperità; la conoscenza che acquisto della sua persona è istantanea con quella de' suoi mali: dunque mi commove e mi cava le lagrime. Che sarà poi se sotto i miei occhi medesimi vedrò crescere le sue disavventure? Non sarà questo l'apice della compassione? Ecco la mia riflessione. Ne taccio la conseguenza perché tutti la veggono»²⁸⁰.

Di fronte allo spettacolo della prosperità perduta e del destino di morte che incombe irrimediabilmente e da lungo tempo sul protagonista, è più facile, secondo Monti, riuscire ad arrivare al cuore dello spettatore, illuminare le colpe e i rimorsi di Aristodemo, i suoi mali e le «sublimi virtù» che egli dimostra sul piano politico, morale, sentimentale e che si giocano tutti, come si è visto, sul terreno dei rapporti tra natura, ragione e potere²⁸¹. Il rischio, rilevato opportunamente da Maria Grazia Accorsi, è che prevalga l'orrore, rispetto alla compassione e alla partecipazione turbata che pure Monti vorrebbe suscitare con «una vicenda in cui risaltano la nefandezza della colpa e la necessità di un castigo. Né del resto l'orrore, esistenziale o cosmico, avrebbe consonato con la sensibilità estetica contemporanea; lo stesso Cesarotti lo considera non solo come il culmine, ma anche e soprattutto come l'eccesso negativo dell'emozione tragica, non dilettono perché moralmente inutile, in quanto sottratto ad ogni processo di identificazione»²⁸².

²⁸⁰ MONTI V., *Note di Monti all'«Esame»* cit., pp. 210-211.

²⁸¹ «Con questo bagaglio teorico e di esperienze dunque, – secondo Tanda – il Monti si proponeva fin dalla prima tragedia di raggiungere un pubblico che non era più soltanto quello aristocratico, ma quello che più aveva bisogno dei “lumi” e che doveva gradatamente essere guidato proprio attraverso la comunicazione artistica basata sul sentimento fuori dal bagaglio di convinzioni e di credenze, proprio delle religioni, ad una conoscenza più avanzata dei problemi culturali e organizzativi di una società diversa da quella assolutista e, come egli si augurava, democratica. Da una parte il suo teatro doveva essere in grado di superare le barriere della censura politica, servendosi dei temi culturali legittimati dalla tradizione e perciò classici, capaci di offrire anche il pretesto e la trama per una discussione sul presente; dall'altra non doveva trasgredire troppo il codice culturale e linguistico posseduto dal pubblico e percorrere quindi la via di una comunicazione costantemente sorretta, mediante il coinvolgimento dei sentimenti, dall'esperienza del vissuto soggettivo dello spettatore» (TANDA N., *Il teatro di idee di Vincenzo Monti* cit., pp. 46-47).

²⁸² ACCORSI M. G., *L'elaborazione dell'«Aristodemo» montiano e le ultime correzioni autografe: verso la tragedia* cit., p. 44.

III. Il tema anti-cortigiano

III. 1. *Le astuzie di Artabano e la coscienza tragica del potere nel Serse re di Persia di Saverio Bettinelli (1764)*

Fedele alle norme aristoteliche sulle tre unità e convinto, in accordo con le poetiche classicistiche, che eleganza e armonia, nel trattare i «grandi affetti», si addicano particolarmente allo stile tragico, come si può leggere nel *Discorso sopra il teatro italiano*²⁸³, Bettinelli approfondisce la propria visione politica, in termini drammaturgici, nel *Serse re di Persia*, scritto e rappresentato nel 1756, ma pubblicato, come si è detto, soltanto nel 1764²⁸⁴. Nella sua terza tragedia, invece di concentrare la propria attenzione esclusivamente sulla figura del protagonista, il gesuita mantovano indaga la natura del potere, della legalità e della tirannide anche attraverso la rappresentazione di un consigliere machiavellico, vale a dire Artabano, che condivide con Serse il ruolo di motore dell'azione tragica, oltre a quello di oppressore e di liberticida. Il personaggio del ministro, chiaramente connotato in senso negativo, si trova quindi a competere con il tiranno stesso per occupare e conservare il potere, secondo uno schema sconosciuto ai successivi *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti (dove un astuto e perfido cortigiano aspira a scalzare dal trono un principe inetto) e *I Baccanali* di Giovanni Pindemonte (dove l'oggetto della contesa, tra la consorteria di Minio e la lealtà al *mos maiorum* di Postumio, è l'egemonia culturale all'interno della repubblica romana storica), che pure esamineremo nel corso di questo capitolo.

Se nella seconda tragedia bettinelliana Demetrio Poliorcete ha rinunciato alla violenza in nome della virtù, il Serse del gesuita mantovano è anch'egli un

²⁸³ «Lo stil vibrato, evidente e passionato, cioè naturale con nobiltà, cioè dir quello che dee dirsi in tale e tal circostanza, e dirlo bene, tutto ciò fa il tragico veramente degno di questo nome. [...] Ed eccovi il gran segreto, per dir così della scena in due parole compreso: grandi affetti e stile» (BETTINELLI S., *Discorso sopra il teatro italiano*, in *Opere di S. Bettinelli*, in AA. VV., *Illuministi italiani*, a cura di Ettore Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 1136 e 1143).

²⁸⁴ Antonio Rosa, editore del *Serse* bettinelliano nel 1805, definisce l'opera, «anche per sentimento dell'autore, la più pregevole e la più accurata» e testimonia che essa sia stata «da lui composta nel 1757 nel corso di sei mesi; quando la tragedia il *Gionata* composta nel 1747, non gli costò che due mesi di studio, e il *Demetrio*, comparso nel 1752, (cosa incredibile quasi) otto giorni soli» (ROSA A., *Notizie storico-critiche sopra Serse re di Persia estese dall'Editore*, in BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 309).

tiranno sulla strada del pentimento. Le sue nefandezze, però, sono ancora più gravi e condizionanti di quelle del sovrano macedone. Soprattutto, l'esempio offerto dalla pratica dispotica del protagonista ha già fatto dei proseliti: il ministro Artabano è, prima d'ogni altra cosa, un apprendista della tirannide sanguinaria di cui è stato spettatore, all'inizio, e complice, poi, all'interno della corte persiana. Se Demetrio ha raggiunto la virtù, connotata, come abbiamo visto, in senso boteriano e controriformistico, e tale da consentirgli di coltivare ancora interessanti aspettative nei confronti della sfera politica, il sovrano assoluto della terza tragedia di Bettinelli è animato, secondo la critica, da una coscienza tragica del potere, che lo chiude, a tratti, nell'immobilità. Le sue prospettive di azione, piuttosto che all'analisi razionale, sono affidate al sogno, alla visione, alla fuga nel passato e all'abdicazione al futuro. Nello spazio di dubbio attraversato dal re si inserisce poi, novello e aspirante despota, il ministro che ha imparato, alla scuola di Serse, a vedere la politica come un campo di forze in cui non c'è salvezza per chi ha scrupoli di natura morale.

Ecco come l'autore tratteggia, fin dall'*Argomento* dell'opera, il carattere di Serse: «Un re grandissimo, ma per brutali passioni e per grandi sventure infelicissimo, sconfitto più volte da poco numero di nemici, furioso nell'ira non meno che nell'amore, sfrenato, superbo, crudele contro al suo sangue medesimo, e quindi a' suoi sudditi in orrore; tale fu Serse»²⁸⁵, sulla scorta della ricostruzione di Giustino, citato in nota dal Bettinelli²⁸⁶. Lo «sfondo di storia»²⁸⁷, al quale la tragedia si ispira, comprende, ovviamente, anche la

²⁸⁵ BETTINELLI S., *Serse re di Persia*, in ID., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 187. Va segnalato che l'edizione del *Serse* curata da Minervini, della quale ci siamo serviti, riproduce il testo contenuto nella prima edizione delle *Opere* di Saverio Bettinelli (8 voll., Venezia, Zatta, 1780-82: precisamente nel tomo VII alle pagine 189-258), confrontandolo con quelli delle edizioni Cesare (24 tomi, Venezia, 1799-1801), Remondini (Bassano, 1788) e Rosa (Venezia, 1805: l'ultima stampata mentre l'autore era in vita e recante un numero maggiore di didascalie, rispetto alle precedenti edizioni, oltre alle *Notizie storiche-critiche sopra Serse re di Persia*, a cura dello stesso editore Antonio Rosa). Un'altra recente edizione del *Serse re di Persia* è quella curata e inserita da Enrico Mattioda, sulla base di una diversa lezione del testo, nella sua raccolta di *Tragedie del Settecento* (in 2 voll., Modena, Mucchi, 1999: la tragedia del Bettinelli è nel secondo tomo, alle pp. 133-219).

²⁸⁶ Si legge in nota che «Dopo tanti infortuni Serse alla mollezza diedesi in preda e alla lascivia. Noi copriremo d'un velo gli omicidi e i sacrilegi suoi, che furon cagione della sua morte e pei quali quanto il principio del regnar suo fu puerile, tanto ne fu scandalosa la fine. I suoi sudditi irritati da' suoi delitti l'uccisero e non ardirono i suoi successori volger più l'armi contro de' greci» (BETTINELLI S., *Serse re di Persia*, in ID., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 187).

²⁸⁷ *Ivi*, p. 187.

sedizione promossa dal generale Artabano, che uccise il re ed esautorò i suoi due figli, Dario e Artaserse, fino alla vendetta di quest'ultimo. Eppure il finale del dramma bettinelliano, come sappiamo, non prevede il trionfo del perfido ministro, ma l'affermazione di Dario e il sacrificio di Artaserse. Le motivazioni dell'invenzione dell'autore, per quanto riguarda l'intreccio, si trovano ancora nell'*Argomento*, che misura il valore dell'arte tragica in relazione alla «verità», vale a dire in rapporto a un interesse etico e conoscitivo posto al di fuori e al di sopra delle contingenze della storia: «Quanto il poeta v'aggiunse del suo, tutto giova all'oggetto e alla verità presentataci dalla storia. Verità che posero in chiara luce i tragici più famosi. Il Prometeo d'Eschilo, la Semiramide di Voltaire, che furono i miei esemplari ed altre assai tragedie antiche e moderne sembran rivolte ad inculcar agli uomini più potenti quel celebre detto di Virgilio:

At sperate Deos memores fandi atque nefandi. Aeneid. I. 3²⁸⁸,

e quell'altro:

Discite iustitiam moniti, etc. Aeneid. I. 6.

Il qual prospetto di tutta l'azione, espresso al vivo dalle situazioni più tragiche, dagli avvenimenti più terribili e dalla opposizione dell'innocenza e della virtù, dovrebbe rendere quest'argomento pien di passione, d'impegno e, come dicesi, interessante al sommo, per riguardo allo spettatore»²⁸⁹.

Il valore pedagogico dell'opera, dichiarato in apertura del dramma, come abbiamo appena osservato, viene rivendicato anche nel corso dell'approfondimento del problema delle fonti e del linguaggio del *Serse*, che Bettinelli tratta nelle significative pagine del suo *Discorso sopra il teatro italiano*: mentre nel *Demetrio*, sostiene il gesuita mantovano, «men poetico è lo stile, – rispetto al precedente drammaturgico del *Gionata* – ma più rinforzato a dipingere la grandezza degli animi ateniesi simili ai romani di Cornelio», «il *Serse* è più greco dell'altre, e quella del *Prometeo* d'Eschilo colla quale ha simiglianze, fu secondo M. Dacier una tragedia allegorica sopra i Re, e forse sopra *Serse* medesimo o sopra Dario, come dice Brumoi. Ma più dappresso seguì la *Semiramide* di Voltaire, nella quale egli stesso è più greco nel patetico, nel politico, nel morale, onde ho procurato adattarci lo stil più tragico e robusto.

²⁸⁸ Si tratta, in realtà, del libro I, verso 543, come fa notare giustamente il Minervini (cfr. BETTINELLI S., *Serse re di Persia*, in ID., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 188, nota).

²⁸⁹ BETTINELLI S., *Serse re di Persia*, in ID., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., pp. 187-188.

Se tutte quest'imitazioni dopo gli esempi addotti poco avanti, son biasimate, io non ho altro a rispondere che quel di Voltaire il tradur le bellezze di un'opera forestiera, arricchirne la patria e confessarlo, è forse ciò un furto?»²⁹⁰.

È chiaro, insomma, che la terza opera drammatica del Bettinelli intende essere una riflessione sulla politica e sul potere, magari intrisa di quel carattere «allegorico» (secondo il lessico del gesuita mantovano, ma sarebbe meglio definirlo didascalico) che si può ritrovare, ad esempio, nel *Prometeo* di Eschilo o nella *Semiramide* di Voltaire. In tal senso, il primo atto del *Serse* contiene già i nuclei fondamentali del discorso morale e politico che il seguito della tragedia svilupperà. In particolare, vi è illustrato chiaramente il rapporto che intercorre tra il protagonista del dramma e il ministro Artabano. Prendendolo in esame, ci si accorge del fatto che la tematica anticortigiana è determinante per intendere il

²⁹⁰ BETTINELLI S., *Discorso sopra il teatro italiano*, in *Opere di S. Bettinelli*, in AA. VV., *Illuministi italiani* cit., pp. 1134-1135. Francesco Saverio Minervini, nell'introduzione alla più recente edizione del *Serse re di Persia*, illumina in questa maniera il complesso quadro dei riferimenti testuali e degli antecedenti letterari dei quali Bettinelli si è evidentemente servito: «Aristotele (*Politica* ed *Etica a Nicomaco*), Giustino e il *Prometeo* d'Eschilo, la *Sémiramis* di Voltaire, le tragedie di Crébillon e del padre Vionnet forniscono la materia per completare quel progetto di educazione politica intrapreso solo pochi anni prima col *Demetrio*. La successione sul trono persiano da Serse al figlio Dario era già stata argomento della tragedia di Crébillon, *Xersès* del 1714, che rappresenta la base tematica intorno alla quale Bettinelli organizza il *Serse*. Tuttavia il mantovano contamina l'intreccio della tragedia con alcuni modelli esemplari tra i più importanti nel suo panorama culturale; dalla *Sémiramis* di Voltaire (1748) recupera il tema del "ritorno a corte" di Idaspe-Dario e del suo contrasto presenza/assenza che in Voltaire assumeva i connotati più cupi e propriamente tragici della scomparsa definitiva (un figlio condannato a morte dall'insensibile crudeltà di un padre-re) e che in Bettinelli – per le evidenti esigenze dell'ossimorico lieto fine tragico prescritto dalla drammaturgia gesuitica – si concretizza in un ritorno del legittimo erede al trono, risolutore del contrasto tragico; la sensazione della presenza di Amestri, fantasma della mente colpevole di Serse, riprende da un lato quella di Nino, marito e vittima della *Sémiramis* volteriana, ma anche la visione delle vittime del tiranno nell'*Athalie* di Racine. Né si può dimenticare la non troppo latente presenza del maestro di Bettinelli, il padre Giovanni Granelli che, nel *Dione Siracusano* (1734), disegnava la perfida sagacia macchinatrice del consigliere del tiranno di Siracusa, Callicrate, che trova piena rispondenza nella "infedeltà interessata e ambiziosa" e nel tradimento del ministro di Serse, Artabano, *exempla* del comune modello machiavellico. Tenne certamente presente anche il *Britannicus* di Racine (1669) e più specificatamente il personaggio di Narciso, precettore del fratellastro di Nerone, e ciò in ossequio a quanto suggeritogli da don Filippo, che con scrupolo e attenzione seguiva e promuoveva la vena compositiva di Bettinelli. Sicuramente poi conosceva i drammi di Metastasio, se non altro per avervi rivolto le sue critiche, tacciandoli di eccessiva edulcorazione dei sentimenti rappresentati, pur riconoscendo al discepolo di Zeno di essere un buon poeta» (MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., pp. 32-33).

concetto di tirannide, almeno nella formulazione espressa in questa terza tragedia bettinelliana.

Il punto di partenza, come nell'*Aristodemo* montiano, è il senso di solitudine, di inquietudine esistenziale, a tratti addirittura di rimorso, che attanaglia il tiranno e che si incarna, anticipando significativamente la drammaturgia del poeta di Alfonsine, in ombre e visioni di spettri. In questo caso, il fantasma è quello di Amestri, la moglie di Serse presso il cui mausoleo, nella reggia di Susa (dove si concentra l'intera azione del dramma) si trovano riuniti, nel primo atto e in piena notte, il sovrano persiano e la sua corte, incluso il consigliere Artabano. All'inizio della seconda scena, Serse è solo e angosciato:

Sorgi omai, lento sole; o nume un tempo
al re sacro ed al regno, ora nimico
e autor di mali e spettator crudele.
Mi fugge il sonno, inseguemi il rimorso;
vecchiezza e infamia e orror sempre mi preme.
Dove son? Chi mi chiama? O cener sacro
della tradita sposa, ombra del figlio,
tacete omai, datevi pace: il giorno
già vien ch'io cedo, e a vendicarvi basti
Serse in odio a se stesso, al regno, al cielo.

(atto I, scena II, vv. 28-37)

In quella successiva, poi, in presenza di Artabano, il re è ancora più esplicito:

Oh mia diletta Amestri,
sì cara un tempo e poi tradita! Ahi, troppo
io per empio furor, per cieca rabbia
di novo amor fatale, io solo, io fui
perfido sposo e dispietato padre.
Né valse tua innocenza e 'l cor pudico,
né 'l tuo fedele amor che già beato
far mi soleva, e le vie tutte in questo
cor ricercando, a suo voler sapea
di superbo e crudel cangiarlo in pio!
Qual ti rendei mercé!... Ma già la pena

sento, sento la man de' giusti Iddii
che mi flagella, e te vendica e loro.
Già vengo, già si vibra, e veggio il ferro
che tanti sogni, ognor, mi fan presente.

(atto I, scena III, vv. 76-90)

L'ormai consueto nucleo problematico della tirannide (espresso, in questo caso, con l'ausilio di moduli che riecheggiano passi della *Marfisa* dell'Aretino, delle *Rime* di Vittoria Colonna, del *Canzoniere* di Luigi Tansillo, ma anche di Petrarca e di Metastasio)²⁹¹ è tutto qui: all'arbitrio e alla violenza del potere assoluto si oppongono, ancora una volta, i temi dell'innocenza, riferita ad Amestri, e della pietà, che la natura prescrive alla condizione paterna e alla dimensione coniugale («sacro / nodo primier», vv. 124-125). Quello della gratitudine, poi, è un altro valore tradito da Serse, che avverte su di sé l'incombenza della punizione divina²⁹². Gli dei, appunto, come garanti dell'ordine di giustizia e di armonia violato dal tiranno, sono invocati, nel corso di questo primo atto, come testimoni dell'azione riparatrice che, almeno sotto il profilo politico, il re persiano intende compiere al più presto per esorcizzare, comunque a buon mercato, il proprio male: egli si accinge a trasferire la propria carica al figlio, perché questi sia un sovrano giusto e immune dalle colpe paterne. La parola magica che consentirà ad Artaserse, come al protagonista del *Demetrio Poliorcete*, un'esercizio del governo fondato su magnanimità e perseguimento della felicità pubblica, è ancora una volta, in Bettinelli, quella che esprime il concetto di «virtù». Eccone una prima descrizione, per contrasto, da parte del re di Persia, nella sesta scena del primo atto:

Figlio, il dì giunse in cui del cor paterno
ti fia palese ogni pensiero occulto.
Quella è la tomba, il sai, che il cener chiude

²⁹¹ Cfr. BETTINELLI S., *Serse re di Persia*, in ID., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., pp. 193 (nota) e 197 (nota).

²⁹² «(Questa corona – ohimè! – m'opprime, fuggi / dalle mie man lo scettro!)», dice tra sé il sovrano (atto I, scena III, vv. 49-50). Nella quinta scena dello stesso atto, poi, Serse nomina l'ombra che lo incalza: «Indarno, il so, di richiamarmi io tento / all'imprese d'onor. Vittime mille, / e incensi, e voti non placâr quell'ombra, / né placarla mai puote altro che morte» (atto I, scena V, vv. 108-111). Infine, più avanti, nel corso dell'azione, un'altra eloquente apostrofe del re al fantasma della propria moglie: «Perdona, Amestri, ombra gentil, perdona / se tardo ancor la tua vendetta alquanto» (atto I, scena VII, vv. 227-228).

della prima mia sposa; ma non sai
perché vicino a me, perché sia sempre
quel cener sparso del mio pianto. Oh figlio,
se tu da me virtute e se fortuna
imparar non potesti, almen del cielo
a temer l'ira da me stesso impara.
Io fui che preso da novello amore
verso colei che ti fu madre, il sacro
nodo primier contaminar potei,
di marito fedel fatto tiranno,
all'arti, ahimè, d'ambiziosa donna
sacrificando un'innocente sposa
col caro figlio dell'amor suo pegno.
Ella, col tenerel Dario, fu preda
di cruda morte. Oh, d'infedel ministro
man troppo fida, e a far dei re più pronta
sempre le inique che le giuste voglie!
Da indi in qua non ebbi pace mai.

[...]

Sento che d'altra vittima, ed intendo
di quale, ingorda è morte. Or, sin che è tempo,
sin che vivo, ai venturi incerti casi
provveder debbo almeno. A questo fine,
come usanza è di Persia, in solenne atto,
oggi, del regno successor ti creo.
Così tu sia d'altra fortuna erede,
come sarai d'altre virtùdi esempio
di me miglior, e serba in cor costante
l'orror ch'io veggo nel tuo volto espresso,
alla memoria de' delitti miei.

(atto I, scena VI, vv. 114-134 e 150-160)

Il fatto che Artaserse, grazie all'amore filiale di cui è sinceramente dotato, non provi odio nei confronti dei delitti paterni, ma soprattutto pietà e

commiserazione di un infelice²⁹³, non contraddice, anzi sottolinea il contrasto tra le due immagini del verso 126, quella del «marito fedele», responsabile dei legami familiari e naturali, da una parte, e quella del «tiranno» che non ha riguardo per null'altro se non per la conquista e l'esercizio del potere assoluto, dall'altra. L'inquietudine e il fondo di rimorso del sovrano, la sua coscienza di colpevolezza, di fronte al tribunale rappresentato dalla divinità e dalle visioni della moglie tradita e condannata a morte, offrono una conferma della prospettiva oppositiva di potere e natura che si ritrova, pressoché indistintamente, come abbiamo visto, nelle tragedie "politiche" del secondo Settecento italiano, senza esclusione, ovviamente, dei drammi del Bettinelli. Eppure, nel *Serse re di Persia*, proprio a partire dal passo appena citato si affaccia un elemento di forte novità. Esso consiste appunto nel legame tra la tirannide e l'universo cortigiano. A tal punto che l'una senza l'altro non può sussistere. Entriamo nel dettaglio: innanzitutto l'uccisione di Amestri è stata presentata dal despota persiano come il frutto di un eccesso di zelo da parte del ministro Artabano, la cui fedeltà rispondeva, allora, e ancora risponde, evidentemente, a interessi latenti ed eccedenti rispetto alla pura e semplice conservazione del tiranno al potere. Poco oltre, il riferimento alla doppiezza di Artabano è più approfondito e assume un carattere universale, nel definire i rischi che corre la virtù allorché si misuri con l'esercizio del potere. È ancora *Serse* a parlarne, rivolgendosi al figlio:

L'indole, ch'hai dal ciel, la virtù rende
cara e gradita a te, te caro ai Dei.
Deh, non travia: temi il paterno esempio,
e gli estremi miei detti in cor scolpisci.
Figlio, sarai gran re, ma non t'abbagli
della real grandezza il falso incanto:
titoli, e pompe, e diadema, e fasto,
idoli son del vulgo, e nomi vani.
La virtù sola è gloria vera e regno.
Ahimè che sotto all'apparente luce,
sotto il semblante di regal fortuna,

²⁹³ Dice, infatti: «Orrore, è ver, ma sol de' mali tuoi, / padre, mi turba il seno, orror del lungo / insaziabil tuo dolor; deh padre, / deh regna e vivi ognor» (atto I, scena VI, vv. 161-164). Soltanto poco oltre, alla fine del primo atto, riconsiderando con più attenzione i casi paterni e le dinamiche politiche descritte dal padre, Artaserse esclama: «Ahi qual corona, / qual trono oggi m'è offerto, intorno a cui / si triste cure e tanto orror s'aggira!» (atto I, scena VII, vv. 231-233).

profondo abisso di miseria, e vasto
di cure e di dolor gorgo s'asconde.
Per prova il so, che troppo ancor conobbi
di questo mar tutto le sirti e i scogli,
e ne vidi i naufragi, appunto, allora
che, all'infido spirar d'aura seconda,
alla calma credei: così, deluso,
lasciai le briglie del governo in mano
– oh cieco! – a' servi miei, per correr dietro
un'ombra di piacer vano e di gloria:
tu sai quel che n'avvenne. I miei nemici,
per le perdite mie, si fêr più grandi,
mentre la Persia desolâr non meno
le lunghe guerre che i ministri avari.

(atto I, scena VI, vv. 169-193)

È dunque la corte, caratterizzata da servilismo, adulazione e avidità, la principale responsabile della degenerazione in senso tirannico del regno di Serse. Quella che abbiamo definito, un po' frettolosamente, sulla scorta di Ettore Bonora, una visione tragica del potere, quale emerge dalle parole del protagonista dell'opera, non esclude assolutamente, in realtà, che il governo possa esercitarsi in forma virtuosa; anzi, proprio la virtù può riscattare, anche nel *Serse re di Persia* (non soltanto, dunque, nel *Demetrio*) un terreno, quello politico, in cui il male si muove in forma spesso subdola, ma non esclusiva: un esercizio politico della virtù è ciò che appunto Serse augura e raccomanda al proprio figlio. Ne abbiamo immediatamente conferma nel seguito del discorso del re, che addirittura fornisce indicazioni precise²⁹⁴:

²⁹⁴ Indicazioni particolarmente interessanti, poi, anche perché l'editore Rosa, nelle sue *Notizie storico-critiche sopra Serse re di Persia estese dall'Editore* (poste in appendice all'edizione veneziana del 1805, come si è detto) riporta la seguente nota del Bettinelli ai versi 207-220 (atto I, scena VI): «Parole di Luigi XIV due dì prima di morire al Delfino che tenea in braccio. – *Mon fils, je vous laisse un royaume a gouverner. Je vous recommande sur tout de diminuer les maux et augmenter les biens. Je vous demande avec instance de conserver la paix avec vos voisins et d'éviter soigneusement la guerre. Je ne vous ai pas de ce côté-là donnez des bons exemples: soulages vos peuples des impôts, que la nécessité m'a fait multiplier; écoutez la verité, ne croiez jamais d'être un grand roi dans un royaume appauvri etc.* Tali parole mi furon date dall'Infante di Parma don Filippo, come molt'altri pensieri della Tragedia, per cui S. A. R. degnava prendere impegno quand'io la scrivevo e a lui la leggeva» (ROSA A., *Notizie storico-*

Oh, se al governo del mio regno in vece,
se a rendere i miei popoli felici
volgeami allor! Quale avrei gloria, e quanto
in placida vecchiezza illustre impero!
De' miei sudditi padre oggi sarei,
sarei d'esempio alle straniere genti,
ed il mio nome ognor di padre in figlio
alle più tarde età, sacro, n'andrebbe.
Ma per vile ozio, o militar furore,
per consiglieri adulator malvagi
andrò nel ruolo de' tiranni. Oh figlio,
figlio, se il ciel ti fe' clemente e giusto,
un Artabano solo, un solo iniquo
adulatore ti può far tiranno!
Chiudi l'orecchio alle lusinghe e l'apri
alla severa verità: la pace
col vicin serba, dai tributi oppresso
il popol sgrava, né credi essere mai
in regno impoverito un re possente.
Grande sarai, se giusto sei; felice,
se per te molti son felici: in questo
stia il destino dei re. Così potrai
coprir l'obbrobrio mio con la tua fama,
e consolar, se consolar si possa
giù negli abissi alcun, l'ombra paterna
della memoria dolorosa e grave,
che son presso a portar meco alla tomba.
Artabano dov'è? *Verso la Scena.*

(atto I, scena VI, vv. 194-221)

Lusinghe, falsità e doppiezza cortigiana, poi ancora oppressione fiscale, disuguaglianza, governo di rapina, violenza: sono questi gli ingredienti della tirannide, per Bettinelli. Nella vicenda di Serse (o, meglio, in quella che costituisce l'antefatto della tragedia del Bettinelli), curiosamente solo l'ultimo, vale a dire la violenza, è maneggiato, in definitiva, direttamente dal

critiche sopra Serse re di Persia estese dall'Editore, in BETTINELLI S., Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia" cit., p. 312).

protagonista (comunque in qualità di mandante, non certo come esecutore materiale); gli altri, a ben vedere, dipendono quasi esclusivamente dai ministri, *in primis* da Artabano, chiamato esplicitamente in causa nell'interrogativo finale del brano. Ciò non significa, in ogni caso, che il tiranno intenda attribuire ad altri le proprie colpe, rinnegando la paternità delle decisioni che egli ha assunto, nel passato, esclusivamente in nome della brama di potere assoluto. Ne è una prova il fatto che poco più avanti, nel testo, e comunque fin dal primo atto della tragedia, i rimorsi e l'inquietudine di Serse non gli impediscono di rivendicare con orgoglio, ad esempio, le imprese compiute durante la guerra contro le città – stato greche. Il ricordo delle azioni militari fa in modo che egli riacquisti, pur parzialmente, quella qualità tirannica che costituisce una componente fondamentale del carattere del re persiano e che Serse non è ancora riuscito a dismettere. A ben vedere, insomma, nonostante i lampi di dubbio che colgono il tiranno, i campioni dell'arbitrio e del dispotismo, in campo politico, restano due, nel *Serse re di Persia* del Bettinelli: il protagonista dell'opera è uno di questi, insieme al ministro ambizioso.

L'occasione, fornita dall'intreccio, affinché il sovrano richiami alla memoria gli eventi che lo hanno visto alla guida del suo popolo in una guerra di conquista, decisiva al punto tale da giustificare, o almeno da motivare le nefandezze compiute ai danni della propria famiglia (nell'ottica di Serse, ovviamente, secondo la quale la stessa uccisione di Amestri è stata richiesta da ragioni dinastiche), è simile, ancora una volta, a quella vissuta dal protagonista dell'*Aristodemo* di Vincenzo Monti, il cui abbandono, dettato dalla volontà di morte, delle prerogative regali fa seguito alla ripresa dell'attività di governo da parte del sovrano e alla definitiva sottoscrizione di una pace che mette finalmente al sicuro il popolo di Messene. In entrambi i casi, i due regnanti sono chiamati ad assumere decisioni di grande rilevanza, in termini politici, e a interagire con ambasciatori di nazioni straniere: il protagonista del dramma di Vincenzo Monti accoglie nel proprio palazzo un nobile spartano, Licurgo, così come Serse, nella tragedia bettinelliana, avrà il legato di Sparta tra gli ospiti che assisteranno alla cerimonia di trasferimento dei poteri all'erede Artaserse. Eppure, se Aristodemo riesce a risolvere il dramma che ha afflitto per anni la propria città (per cause non certamente estranee alla condotta di Aristodemo stesso, tra l'altro), Serse sa di non aver raccolto successi, bensì disfatte, e il suo ricordo delle imprese belliche restituisce ancora una volta un'eloquente immagine di desolazione e di solitudine, oltre alla visione di sangue e di distruzione che è tipica della guerra:

Infame stretto d'Ellesponto; e come
pur ti rammento e di furor non muoio?
Io di sangue persian tinsi quell'onda;
mille navi assorbite ed arse mille,
innumerabil gente al ferro in preda,
ai flutti, al fuoco, fuggitivo Serse
solo per mare immenso; e son pur queste,
queste son opre mie!

(atto I, scena III, vv. 55-62)

Torna, qui, in maniera assai più chiara, un tema che risulta decisivo per intendere la configurazione del personaggio del tiranno in questa tragedia: quello della solitudine. Il despota sa di non poter contare proprio su nessuno, né in pace (come Serse spiega, nei passi che abbiamo riportato sopra, al proprio figlio), né in guerra (in quanto il suo sogno di supremazia si infrange tra i flutti dell'Egeo). Soprattutto, distintiva del tiranno è la consapevolezza dell'odio da parte dei sudditi, verso i quali egli ostenta diffidenza, se non addirittura disprezzo:

MEGABIZO

Sire, il legato dell'amica Sparta
chiede vederti, e al primo albor già tutta
la piazza inonda il popolo di Susa,
impaziente del gran giorno.

SERSE

Intendo,
intendo, sì: di quello popol fiero
assai conosco l'indole e l'aborro.
Al novo astro si volge, e l'odio antico
contro di me lo rende amico altrui.
Ma quest'odio m'attizza e il freddo sangue
entro le vene mi raccende; e forse,
pria ch'ei si ralleghi di mia morte, io, tristo,
il farò sì che Serse ancor conosca,
sì, la mia gloria. Ora mi parla, ascolto
sue voci ancor; veggami e Persia e Susa
anch'oggi re, m'adori ancora e tema.

(atto I, scena IV, vv. 91-105)

Il giovane Idaspe, nel quarto atto, è ancora più esplicito su questo aspetto, pur riferendo notizie di provenienza indiretta:

Oh ciel, che non udii di sua fierezza
a Sparta raccontar, come crudele
e a tutti in odio ognor mi fu dipinto:
come potrò senza timor mirarlo?

(atto IV, scena I, vv. 15-18)

La requisitoria del re di Persia, in conclusione del secondo atto, per annunciare l'imminente abdicazione in favore del proprio figlio, è rivolta, non a caso, ai funzionari della corte, ai generali dell'esercito, ai governatori delle province («satrapi e duci»). Questi ultimi assistono, ancora una volta, allo spettacolo di un uomo solo di fronte alla sorte e alla storia, alle rivendicazioni orgogliose di un condottiero che delle vicende dello stato persiano ricorda esclusivamente i propri sforzi, le proprie fatiche, la propria presunta gloria:

Satrapi e duci, che raccolti siete
a udire i miei voler, ecco quel giorno
ch'io destinai per dar a Persia un segno
di quell'amor che, tra i perigli e l'armi
la vita offrendo, in van mostrar tentai
per l'odio ingiusto della sorte avversa.
Veggano i regni miei, che dopo mille
fatiche e cure e militari imprese,
la mia gloria, il mio solio e infin me stesso
a pro di lor sacrificar non temo.

(atto II, scena VI, vv. 335-344)

Un lampo di rimorso traspare nuovamente, nel tiranno, a conferma dell'irrimediabile inquietudine di quest'ultimo, soltanto in occasione dell'incontro con l'ambasciatore spartano, al momento di rinnovare le promesse

di pace tra i due popoli. Ora la felicità non si può più perseguire, sembra dire Serse, a scapito di altri e con metodi bellicosi:

Grati di Sparta i buon desir mi sono,
grata l'opera tua: sopra sicuri
fondamenti appoggiar voglio del regno
quella felicità che mi fèr sempre
le lunghe guerre desiare indarno.

[...]

Dunque la pace e l'amicizia accetto,
e teco giurerò secondo il rito.

(atto II, scena VI, vv. 307-311 e 315-316)

La conversione sembra essersi compiuta allorché il sovrano si pretende, d'ora in poi, rispettoso proprio dei valori trascurati nel passato, in sostanza delle responsabilità civili, familiari, naturali:

Un più caro agli Dei, un più felice
monarca a norma delle patrie leggi,
me vivo ancora e me presente, eleggo;
così, qual ha del sangue e di natura
tutti i diritti, abbia pur anco i doni
di fortuna e del ciel, ond'egli possa
le paterne speranze e i chiari esempi
compier degli avi, e ridonarvi un Ciro.

(atto II, scena VI, vv. 345-352)

Se però tali valori trionfassero e si verificasse davvero una piena trasformazione, in senso morale e politico, del protagonista, il seguito del *Serse re di Persia* assomiglierebbe a quello del *Demetrio Poliorcete*, discusso in un altro paragrafo del presente lavoro. Tale esito è impossibile proprio per il maggiore approfondimento che Bettinelli riserva, nella sua terza opera drammatica, alle qualità tiranniche del sovrano persiano. La solitudine, in particolare, che deriva dalla brama di potere assoluto, dalla violenza e dal tradimento delle responsabilità naturali e civili, infine anche dalla distanza che

il despota ha instaurato tra sé e gli altri²⁹⁵, non è una pura ipotesi, come per Demetrio, ma un dato certo e insuperabile, costitutivo della psicologia di Serse. L'altro elemento di novità che l'autore intende sottolineare e denunciare, come risultato di questa condizione di isolamento del tiranno, e che si dispiega nel corso dell'intero dramma, è la posizione di debolezza che vi si accompagna, esponendo l'egotismo di Serse alla rovina. La sconfitta finale che attende il sovrano non risponde soltanto alla necessità, per il despota, di scontare i propri delitti, ma anche alla considerazione che la violenza e l'arbitrio, una volta adoperati, si perpetuano con la creazione di un'infinita serie di rovesciamenti politici e di nuove tirannidi, finché non si decida di tornare alla tutela del valore impersonale delle leggi. Perché risalti questo secondo punto del discorso politico bettinelliano, dispiegato nella terza tragedia del gesuita mantovano, è indispensabile l'introduzione della figura del cortigiano ambizioso di potere assoluto e concorrente del proprio signore, qual è appunto Artabano.

Venendo dunque al ministro di Serse, nel momento in cui, come abbiamo visto (nella sesta scena del primo atto), il re lo chiama in causa, il consigliere della corte persiana ha già fatto il suo ingresso sul palco. Il sipario, infatti, si è aperto proprio sulle parole di Artabano:

No, Megabizo, chi rivolge in mente
pensier di regno, non all'ozio serve
e non al sonno. In questo luogo io venni
prima del dì, perché a compir l'impresa
è destinato. O morte n'abbia o trono,
poco mi cal; ma vivere soggetto
è troppo grave a chi per altro nacque.

[...]

Ecco la tomba,
che Serse accusa e forse a sé l'appella.
Larve notturne, urlo funebre e verme
sempre rodente che nel cor gli siede

²⁹⁵ Del resto, nella reggia di Susa («inabitati e solitari luoghi», atto IV, scena I, v. 5) allorché vi fa il suo ingresso, nel quarto atto, il giovane Idaspe, regnano «il silenzio e l'orrore» (atto IV, scena I, v. 4) e il cortigiano Megabizo informa l'interlocutore del fatto che «Qui dentro non osò mortale alcuno, / senza incontrarvi una presente morte, / sino ad ora inoltrar: sempre è l'albergo / dei re di Persia inviolato e sacro» (atto IV, scena I, vv. 6-9).

faccian pietoso altrui, me fanno accorto.
Che o tra l'ombre è aspettato, o, certo, è indegno
d'esser mio re, se del timore è servo.

(atto I, scena I, vv. 1-7 e 12-18)

La brama di potere che anima il personaggio del ministro esclude fin da subito, nei due passi citati, non solo l'umiltà, ma soprattutto la pietà, rivendicando invece l'egoismo e la fusione di furbizia e audacia, attributi consueti per chiunque, nelle tragedie "politiche" del tardo Settecento italiano, abbia pretese egemoniche e ambizione di regno. Le mire del cortigiano, comunque, pur genericamente, non sembrano sfuggire al re, che ancora nel corso del primo atto, durante un colloquio piuttosto teso con il suo consigliere, lancia una dura accusa ad Artabano:

ARTABANO

Tu in tenebre ognor vivi, odî la luce,
e notte eterna ti son giorni e mesi;
tu nimico a te stesso e grave altrui.

[...]

Pon fine a tante

memorie amare; oggi, nuov'ordin sorge
di lieti eventi a vendicar l'avversa
fortuna antica. Oggi, signor, tuo figlio
ti farà lieto e fortunato padre.

SERSE

Misero, che dicesti? Infausto nome
osi di ricordarmi. Iniquo! Un figlio,
una sposa mi hai tolto, e ancor ten vanti?

ARTABANO

Io vantarmi? Sa il ciel quante fiate
la man ritrassi e il pié; quante, pentito,
il mio cor ricusò quel di fatale
di porger la mortifera bevanda,
di cui l'ira tua sola e le minacce
mi fêr ministro.

(atto I, scena III, vv. 41-43 e 63-76)

Si osservi la doppiezza del linguaggio del ministro, adoperata in particolare all'inizio di questo scambio di battute: il figlio che allierà la giornata del sovrano non è necessariamente Artaserse, pronto a ricevere le insegne regali, ma potrebbe essere (anzi, più probabilmente è) Dario, occultato da Artabano per anni e ora ricondotto a Susa proprio perché serva alle mire del furbo consigliere. In pratica, il piano del ministro consiste nel far sì che Serse nomini il proprio successore nel secondo figlio, mentre il popolo e l'esercito acclameranno, contemporaneamente, Dario. Poco più avanti, è lo stesso Artabano a svelare, seppur in forma parziale, al fido Megabizo, le proprie macchinazioni:

la mia vendetta in questo giorno è certa.
Ti perdono oggimai, sorte nemica.
Tanti disastri miei, con tal favore
tutti gli vinci. Oggi, o fedele amico,
vedrai di Serse un nuovo figlio in Susa.

[...]

Quel Dario, che fanciul Serse m'impose
di dar a morte, quegli vive. Il core,
anzi l'utile mio, non mi permise
l'opra crudele. Infin d'allor leggea
nell'avvenir l'odio fatal²⁹⁶, l'infida

²⁹⁶ L'editore Rosa, estensore delle *Notizie-storico-critiche* delle quali si è detto in precedenza, in relazione alla stampa veneziana del *Serse* del 1805 non approva l'uso di «quel epiteto "fatal" usato alla francese» (ROSA A., *Notizie storico-critiche sopra Serse re di Persia estese dall'Editore*, in BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 313). La spiegazione, in nota, delle ragioni di tale rimprovero nei confronti della scelta lessicale del Bettinelli è rivelatrice dell'equivoco o, meglio, dell'incertezza tipica della modernità tragica, e della drammaturgia settecentesca, in particolare, attorno al problema del fato: «Contrari noi per sistema alle osservazioni che sentir potessero di grammatica, siam caduti in questa sulla voce "fatale" pel grande abuso che fatto ne viene anche da moderni autori di rinomanza, i quali lascian quasi sempre in dubbio il leggitore cosa significar voglian eglino con essa voce. Per esempio l'"odio fatal" che si accenna in questa scena, non si sa bene se sia un odio che venga dall'occulto ordinamento del Fato secondo i principi dei Gentili, un odio inevitabile cioè, oppure un odio che far incorrere possa in grandi sciagure, non impossibili però

volubil mente verso me di Serse:
io, di sangue regal, come potea,
oltre un' indegna servitù, ben mille
torti soffrir, ben mille affronti, ond' egli,
fermo nell' oltraggiarmi, emular parve
la nemica fortuna? Il cor presago
salvar mi fece quel fanciullo: il diedi
ad alleviar in strania terra, ignoto
a sé come ad altrui. È giunto il tempo
di còrre il frutto de' presagi miei.
Giorno aspettato, giorno fausto in cui
vedrò per l'arti mie l'un contro l'altro
i figli, il padre ed i fratelli armarsi.
Per me le gelosie, per me i sospetti,
l'ira, l'ambizione in questa reggia
oggi accampate, il lor veneno amaro
distilleranno in ogni core. Io stesso,
l'un coll'altro struggendo i miei nemici,
sui cadaveri lor, salendo al trono,
in mezzo al sangue m'aprirò la via.

da evitarsi. Così dicasi del “fatal nome” alla scena 2 del III, del “soggiorno fatal” alla 7 del IV, della “vendetta fatal” all’8 dell’atto medesimo, ecc.» (*ivi*, p. 313, nota).

Dietro i dubbi circa l’opportunità di una scelta lessicale e stilistica apparentemente banale, si nasconde, in realtà, l’emergenza di quel nucleo problematico di cui ha parlato Franco Fido e al quale abbiamo fatto riferimento nel capitolo introduttivo del presente lavoro: cosa sostituire al fato greco, nella modernità letteraria, in particolare dopo l’esperienza della tragedia francese del Seicento, che ha rinunciato all’imperscrutabilità del destino degli antichi in nome del dissidio tra eros e dovere, tra amore e onore? (cfr. FIDO F., *Tragedie «antiche» senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, in ID., *Le muse perdute e ritrovate*, cit., pp. 11-40, ma anche DE SANTILLANA G., *Fato antico e fato moderno*, Milano, Adelphi, 1985). Pochi anni prima che Alfieri cominci a costruire, in un orizzonte quasi del tutto desacralizzato, la sua tragedia di passioni esclusivamente attorno allo scontro tra individui, interessi, tensioni psicologiche, Saverio Bettinelli già rappresenta, attorno alla metà del secolo, personaggi il cui destino è il prodotto esclusivo delle scelte individuali, piuttosto che di una volontà divina imperscrutabile o del semplice caso, seppur riconoscendo, in teoria, la presenza di una prospettiva trascendente a cui spetta la tutela di un superiore ordine di giustizia. Di conseguenza, tra le due ipotesi prospettate dall’editore e interprete del *Serse* bettinelliano, Antonio Rosa, circa la concezione del “fato” nel terzo dramma del gesuita mantovano, propendiamo senza dubbio per la seconda, alla luce dell’analisi che stiamo conducendo sulle tragedie del secondo Settecento italiano. L’«odio fatale» del tiranno è, in questo caso, null’altro che il frutto dell’opzione del personaggio in favore della brama di potere, contro i valori della natura, della solidarietà umana e della razionalità.

(atto I, scena VIII, vv. 240-244 e 250-274)

L'oppressione tirannica denunciata dal ministro non avvia, come nei personaggi della drammaturgia di Vincenzo Monti (che in questo senso adopera, come si è visto, un lessico di ascendenza alfieriana, rintracciabile nel *Filippo* dell'astigiano, in particolare), quel circolo virtuoso di innocenza – infelicità – pietà – riconoscenza che è caratteristico degli eroi di libertà e che si riconosce a partire dalla coscienza della sofferenza delle vittime del dispotismo. Un caso esemplare, in questo senso, è quello del *Galeotto Manfredi* montiano, in cui, come avremo modo di spiegare nel prossimo paragrafo, la giovane Elisa, che fugge da un regime tirannico (quello del duca di Ferrara, Ercole I), incontra la pietà e la solidarietà del signore di Faenza, a sua volta vittima, in gioventù, di metodi educativi illiberali e di un'esperienza politica, quella paterna, assolutamente dispotica e crudele. Al contrario, Artabano risponde all'oltraggio e alla violenza, di cui accusa la tirannide di Serse, con mezzi altrettanto disonesti, che implicano la medesima tematica anticortigiana descritta dal sovrano: «gelosie», «sospetti», «ira» e «ambizione» costituiscono la sostanza della corte persiana. Ora il ministro intende sfruttare a proprio vantaggio tutti questi elementi, causando la rovina del re e dell'intera sua famiglia.

Al pari dei due eroi negativi dei *Baccanali* di Giovanni Pindemonte, Artabano ha tessuto la trama della sedizione politica con grande abilità. I dettagli, ancora riferiti al complice Megabizo, vengono approfonditi al termine del primo atto:

Io, già gran tempo,
della sedizion nutro e diffondo
i semi nell'esercito ed in Susa,
già per sé stessa per disastri tanti
contra Serse irritata. Aggiugni il nome
di Dario invendicato, ond'io ne' cuori,
già per lui caldi, la memoria avvivo
d'Amestri, e speme e desiderio accendo
ch'ei salvo sia, che a' fidi suoi si mostri.
Ma questo è nulla ancor. Il crederai?
Il più fermo sostegno, il più sicuro
stromento, appoggio, fondamento, aiuto
sai chi sarà de' miei disegni? Sparta.

(atto I, scena VIII, vv. 276-288)

Si conferma l'uso strumentale del giovane Dario e perfino del ricordo di Amestri, ancor vivo nel popolo: la diffidenza che anima il sovrano persiano, come si è visto, nei confronti della parte della popolazione esclusa dalla partecipazione politica, è assolutamente identica in Artabano, degno emulo del dispotismo di Serse. È invece l'orgoglio nazionalistico del re di Persia a non trovare il medesimo spazio nello spirito dell'ambizioso ministro, il quale non esiterebbe ad avvantaggiare i nemici storici della nazione pur di ampliare il proprio potere personale. Così anche l'aiuto esterno degli spartani è funzionale alla strategia di Artabano, che spera di servirsi dell'alleato greco senza danni per sé. La salvezza della patria, insomma, non è tra i principi ai quali la condotta del ministro intende rispondere. In questo, egli ha molto in comune, ancora una volta, con gli aspiranti despoti dei *Baccanali* del Pindemonte, ovvero Minio e Sempronio, incuranti del rischio di scatenare una guerra civile a Roma, pur di sostituire il *mos maiorum* su cui si regge la repubblica romana con la lealtà alla consorteria da loro presieduta e destinata, nei loro piani, a occupare le istituzioni:

Non v'ha nemico, che giovar non possa
e, quando giovì, egli è il migliore amico.
A Sparta, sì, Dario fidai con tutti
i suoi diritti, e accorta in un la feci
che, con tal pegno, a Persia può la legge
più che con cento sue vittorie imporre.
Pensa se la superba a cotal esca
non corse avidamente. Ella gran frutto
per sé già spera, ma non sa che quanto
si promette a suo pro, tutto le tolgo.
Clearco ben conosci; egli legato
per lei si manda, e il giovin Dario ha seco.

[...]

Tutto così serve a' miei fin; Clearco
da me dipende, e Sparta ancor con lui;
con lor Susa, l'armata, il re, la reggia
stringo e reggo a piacer. Ma tutta, amico,

in te riposta è la mia speme; un core
dell'usato maggior oggi n'è d'uopo.

(atto I, scena VIII, vv. 292-314)

Di un altro aspirante despota della nostra rassegna, lo Zambrino del *Galeotto Manfredi*, Artabano qui anticipa, invece, la doppiezza e la falsità anche nei confronti dei complici: Megabizo è un puro strumento nelle mani del ministro, che saprà servirsene e poi disfarsene al momento opportuno, esattamente come Zambrino si comporta con Rigo, nella seconda tragedia di Vincenzo Monti. La considerazione che l'astuto consigliere di Serse ha di Megabizo (e di chiunque altro possa essere utile alle frodi e all'ambizione di regno del ministro) emerge chiaramente da questo breve commento "a parte", al termine del quarto atto:

Ben penetro i tuoi dubbi, anima vile,
ma di tradirmi non avrai già tempo.
Prevenir ti saprò... Di che mi mordi
troppo imbelle mio cor? Péra chiunque
giova col suo perir a' miei disegni.
Amicizia, innocenza, amore e fede,
virtù da sciocchi e nomi vani a un'alma
che, a tentar alte, inusitate imprese,
sa calpestar quanti nel vulgo ignaro
la tema fabbricò fulmini e Dei.

(atto IV, scena X, vv. 425-434)

Del resto, Artabano non potrebbe mai passare sinceramente dalla parte dei Greci, tradendo così quella concezione del potere in senso assoluto che Serse, agli occhi del ministro, tuttora incarna e che, sembra dire Clearco (l'ambasciatore spartano giunto a Susa con Idaspe – Dario), segna la distanza tra l'esperienza politica ellenica e il dispotismo di matrice persiana:

Ecco le stanze del superbo Serse
e la barbara pompa e 'l lusso ignoto
a Grecia ancora e agli occhi tuoi. Lo guarda
attento pur, lo riconosci: in questo
pon sua gloria la Persia ed il monarca.

Noi nella libertà, nella virtude
posta l'abbiamo, e se va Serse altero
di vincerne in ricchezza, assai contenti
siam noi d'averlo in valor vinto, e in fama.
Gli atrî marmorei, le dorate volte
e i purpurei tappeti ornin la corte;
noi la frugalità, noi la fatica,
l'innocenza e le leggi ornano assai.

(atto II, scena I, vv. 3-15)

Si osservi, in particolare, come anche l'inviato di Sparta dia grande rilievo, nella sua visione della tirannide persiana, alla tematica anticortigiana, soprattutto alle dimensioni dell'invidia e del tradimento, principali riflessi dell'arbitrio del despota. L'interlocutore, qui, è ancora Idaspe, al quale nel corso del secondo atto, pochi attimi dopo il suo ingresso in scena, viene rivelato d'essere di origine asiatica (come, appunto, il suo stesso presunto padre, Clearco, in passato al servizio di Amestri):

In te, garzone,
ben lo veggio, diletto e meraviglia
desta il fulgor dello spettacol nuovo;
me non abbaglia, che conobbi un tempo
quai la porpora e l'oro invidie e cure
e tradimenti e pentimenti e guai
coprano a chi non sa. Figlio, oh mio figlio,
troppo il saprai;

[...]

Ma tu apprendere potrai qual nelle corti
abbiasi la virtù fine e mercede;
oh delitto, oh perfidia!

(atto II, scena I, vv. 21-28 e 100-102)

In relazione alla triste sorte della sposa di Serse, Clearco non eccede in dettagli, ma nomina la crudeltà e l'arbitrio tirannico, non senza legarlo alla perfidia (evidentemente quella dei ministri del re, che lo stesso ambasciatore,

più avanti, definirà «cortigian d'ogni stranier gelosi», atto II, scena II, v. 185) e soprattutto all'empietà che commette chiunque tradisca i legami naturali, già definiti, significativamente, «sacri nodi» (al verso 109):

Fu la perfidia, fu l'amor, fūr l'empie
sfrenate voglie che han qui regno e albergo.
Quindi però fuggii cercando altrove
– esule volontario – l'angolo alcuno
alla virtù sicuro.

(atto II, scena I, vv. 128-132)

Sulla corte del sovrano, poi, che distanzia ulteriormente, in un regime dispotico, le prerogative del regnante da quelle dei semplici sudditi, il giudizio di Clearco è nettissimo:

Serse ben so che ricordar non puote
se non che il nome mio, quando il palesi,
però che appena egli mi vide mai
o veder mi degnò, tra la sdegnosa
nebbia di maestà che i re persiani
sempre circonda e agli occhi altrui li cela.

(atto II, scena II, vv. 191-186)

Ciononostante, anche l'ambasciatore spartano sarà vittima della doppiezza di Artabano, le cui mire egli è, stranamente, incapace di indovinare. Idaspe, al contrario, imbevuto com'è dei risultati dell'educazione alla virtù spartana (l'attenzione della quale privilegia la dimensione della lealtà nel servizio dello stato, come Bettinelli ha letto in Giustino)²⁹⁷, coglie immediatamente la simulazione del ministro, che lo ha colmato di lusinghe²⁹⁸:

²⁹⁷ La cosiddetta «virtù spartana» (atto IV, scena VII, v. 309) si compone, secondo le parole di Clearco al termine del quarto atto, più precisamente dei seguenti valori: «L'onor, la fedeltà, l'amor del giusto, / l'invitta inviolabile costanza / ne' sagri patti e ne' giurati impegni» (atto IV, scena VII, vv. 306-308).

²⁹⁸ All'inizio della seconda scena del secondo atto, in occasione del primo incontro con Idaspe, Artabano esclama, rivolto a Clearco: «È dunque questi; è questi / il tuo diletto Idaspe? Io 'l riconosco, / o riconoscer parmi all'aria, al volto, / al nobil portamento. Almo garzone, / io

IDASPE

Perché debbo lasciarti, ed in quai mani,
padre, mi resto? Io, senza te, sicuro
esser non so: quell' Artabano istesso,
cui rivolto l'affetto avea pur dianzi,
già più non amo: i lusinghevol modi
ch'io non conobbi mai, che in odio a Sparta
fùr sempre e alla virtù, l'aria del volto
e gli atti stessi, non so come, in core
ogni fiducia m'hanno spenta a un tratto:
oh, padre, oh come a te poco somiglia!

CLEARCO

No, non temer; ben cautamente è d'uopo
adoprar nella corte; e ad Artabano
non credo sì che all'amicizia eguale
non abbia avvedimento anche con lui.
Ma le maniere inusitate e i novi
costumi della reggia, onde se' ignaro,
son de' timori tuoi sola cagione.

(atto II, scena III, vv. 200-216)

Il racconto dell'uccisione della regina, tra l'altro, ha gettato nello sconforto il giovane Idaspe, venuto al seguito di Clearco per ragioni che il ragazzo, nel secondo atto, ancora ignora. Il pianto (prova d'infelicità) dell'ex servitore di Amestri, commosso al ricordo della donna, l'«innocenza» (v. 43) rivendicata da Idaspe, infine il richiamo alla «natura» e l'appello alla «pietà» (vv. 108 e 111) illuminano ulteriormente quella costellazione di valori dai quali gli eroi di libertà non possono prescindere, nelle tragedie del secondo Settecento che stiamo esaminando:

IDASPE

Le tue parole, come dardi acuti,
mi trafiggono il cor.

CLEARCO

(Oh di natura

nell'amarti appena a lui non cedo. / In me, signore, un altro padre avrai, / non che un amico e un servitor fedele» (atto II, scena II, vv. 164-170).

inevitabil forza, oh sacri nodi!)
Hai cor ben fatto, e sì funesti casi
ben mertano pietà.

(atto II, scena I, vv. 107-11)

Proprio a questa costellazione di valori e a un altro principio che sta particolarmente a cuore al Bettinelli (come si è visto anche a proposito del *Demetrio Poliorcete*), quello cioè dell'impersonalità delle leggi, fa riferimento Artabano per trarre dalla propria parte Clearco, dandogli a intendere che occorra ristabilire sul trono di Persia il legittimo erede di Serse, appunto Dario. Il discorso del ministro nomina innanzitutto la «virtù», le «leggi» e i «diritti» (non dunque l'arbitrio della stirpe regale) da ripristinare, poi addirittura la «memoria» di Amestri, sollecitando la responsabilità morale e politica dell'interlocutore²⁹⁹. Il ragionamento dovrebbe invece destare la diffidenza dell'ambasciatore spartano, non appena parla delle «arti persiane» e della congiura ben avviata:

Non lungi è Serse; or di tua fede invoco
e della nota tua virtù la forza.
È questo il tempo in cui, di tante cure
poste in salvar ed in nodrir per noi
della Persia l'erede, il frutto abbiamo.
Già sai qual Serse ignobil vita oscura
tragga, a' suoi mali ed ai rimorsi in preda.
Se non sappiamo accortamente il tempo
usar a nostro pro, tutto fu vano.
Dario si dee portar al solio, e seco

²⁹⁹ La concezione della politica che Clearco ha in mente emerge anche dall'augurio che egli rivolge a Serse, incontrandolo, nella veste solenne di ambasciatore di Sparta, in conclusione del secondo atto: Sparta, dice il padre adottivo di Idaspe, «certa ell'è che tu, del giusto amante / e del pubblico ben, sol di natura, / sol d'equità consulterai la voce, / né vorrai nulla che le leggi offenda, / le leggi sempre sacre anco ai monarchi» (atto II, scena VI, vv. 302-306). Del resto, pur fedele ai piani di Artabano, che egli crede sinceri e disinteressati, Clearco precisa, mettendo in chiaro l'onestà che lo anima: «Doppio è però vincolo in me di fede / al primo mio signor come al secondo, / e doppio in me sento l'ardor fedele / per sostener della giustizia i dritti. / Nulla bramo per me, nulla, Artabano, / fuor di questo ti chieggo o ti prometto» (atto II, scena V, vv. 273-278). Anche nei momenti più concitati del quarto atto, poi, la speranza di Clearco resta la seguente: «che, senza usar forza, da Serse / ragion s'ottenga, ov'ei la vegga e intenda» (atto IV, scena VIII, vv. 355-356).

con cui l'infida e non placabil Sparta
mi perseguita ancora, ancor m'insulta?
O questo è un novo de' nimici Iddii
crudo voler, per lacerarmi il core
insaziabilmente in strane guise?...
(Dario ancor vive? Ho a rallegrarmi, oppure
mi ho da doler? Racquisto un figlio, o un fiero
sorge vendicator? Padre o nemico
esser degg'io? Sarò ludibrio a Sparta,
o alla Persia in orror? Misero Serse
che, d'onde altri ha conforto, indi tu traggi
sempre all'anima rea dubbio e tormento!) ...

(atto II, scena VII, vv. 383-397)

Nonostante i dubbi espressi nella parte centrale del brano, è evidente che l'aspetto affettivo del ritrovamento di Dario passa immediatamente in secondo piano rispetto al senso di minaccia³⁰⁰ che il giovane costituisce nei confronti della tirannide paterna. Non stupisce, d'altra parte, il fatto che la nuova preoccupazione sia ricondotta ai «rimorsi» che agitano lo spirito del sovrano, alla ferita che lo tormenta costantemente, nella consapevolezza di aver tradito, in nome del potere assoluto, le responsabilità familiari. L'indole del despota resta, comunque, egotica: il ritorno di Dario non è un'ulteriore occasione per i propositi (incerti, a dir la verità) di abdicazione del re e, soprattutto, la richiesta d'aiuto rivolta ad Artabano, in questa scena (la settima del secondo atto), è puramente retorica. Ancora una volta, la qualità più propria di Serse è la solitudine, di fronte alla corte, ai sudditi, ai nemici, alla sorte. Non a caso, la terza apertura di sipario mostra un uomo tormentato e logorato da una tensione oltranzistica che si oppone alla stessa idea di giustizia:

³⁰⁰ «Estremi mali il ciel minaccia, o figlio; / forse della vendetta è giunta l'ora», esclama il protagonista, rivolto ad Artaserse, in riferimento a Dario (atto III, scena II, vv. 80-81). E più avanti, ancora: «Ma perché dunque / ardo d'ira al pensarlo, e amor non sento? / S'egli è pur Dario mio, perché non l'amo?» (atto III, scena III, vv. 155-157). Assai differente è invece proprio la reazione di Artaserse, alla notizia dell'arrivo di Dario a Susa: «Io bramo e spero / di racquistar con un fratello il padre; / di buon grado gli cedo e scettro e regno, / purché tu pace n'abbia e lieto viva: / sì, caro padre, non è senza l'alto / voler de' Numi e senza fausto augurio / che Dario a te si rende. Amestri è paga, / e col ciel son placati i Dei d'Averno» (atto III, scena II, vv. 30-36).

T'arresta ombra crudel... Lasciami... Ancora
m'incalzi e segui, orrido spettro?... Ah torna
nell'abisso profondo... O alfin m'uccido!

[...]

Misero, in che v'offesi? E a voi che importa
che un mortal spiri o che tra voi discenda?...
Se tu estinto mi vuoi, ombra nemica,
ché non mi traggi al tenebroso abisso,
o ché non chiudi la vorago aperta
sotto a' miei pié?

[...]

Son io tra vivi ancor?... Niuno m'ascolta,
niun mi conforta. *Si gitta su una sedia.*

(atto III, scena I, vv. 1-3, 7-12 e 14-15)

Prendono così corpo, nuovamente, i fantasmi della coscienza, che agitano lo spettro di Amestri³⁰¹ nelle visioni che il sovrano narra ad Artaserse:

³⁰¹ Non deve stupire che anche in questa terza tragedia del gesuita mantovano (la seconda che prendiamo in considerazione nella nostra rassegna di opere drammatiche del secondo Settecento italiano, dopo il *Demetrio Poliorcete*) le figure femminili sia escluse dall'azione o, se implicate nell'intreccio, intervengano soltanto per via indiretta. Sulla convenzione, tipica della drammaturgia gesuitica, e in particolare di quella bettinelliana, come si è visto, di non rappresentare personaggi femminili, l'autore stesso si pronuncia in una pagina del suo trattato *Del teatro italiano*. L'editore Antonio Rosa riporta un significativo passaggio del testo critico nelle sue interessanti *Notizie storico-critiche sopra Serse re di Persia estese dall'Editore*, che compaiono in appendice all'edizione veneziana del 1805 (e sono incluse, oggi, anche in quella più recente curata da Francesco Saverio Minervini): «Troppo è vero, troppo è vero, che gli altri tragici non hanno a osservare fuor che le regole d'Aristotele. E che noi abbiamo ancora altre leggi, e legislatori assai più severi. Sono escluse le donne dal nostro teatro; una madre, una sposa, una sorella, e molto più le amanti, eziandio le più sagge, e più consumate sarebbono scandalo, e colpa. Ottime nondimeno, e secondo prudenza son le ragioni d'escluderle dalla scena destinata a' nostri giovani attori, e di non permettere a questi neppur di prenderne le sembianze, e le parti; ma certo è chiusa per noi la sorgente più naturale degli affetti umani più dilicati, e ci restano a maneggiare delle imperfette passioni, e necessariamente fredde, ovvero più pericolose delle altre, se troppo calde sono» (BETTINELLI S., *Del teatro italiano*, citato in ROSA A., *Notizie storico-critiche sopra Serse re di Persia estese dall'Editore*, in BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 308).

Pien di sospetto contro Sparta e d'ira
contro Artabano, i miei pensieri incerti
consultando, alle mie stanze remote
e più oscure tornai; nel più profondo
mio meditar di sì dolente stato,
un lamentevol suon parmi improvviso
da lunge udir, che più s'appressa: a un tratto
scroscia la porta, e si spalanca: io veggio
fra una pallida luce in quel momento
terribile apparir mesto fantasma:
bende funeree e vedovili panni
tutto lo ricoprian. Celava il volto
lugubre velo; per le man traeva,
tutto sparso di lagrime, un fanciullo;
io tento di fuggir, ma non so dove...
In quella un pianto, un gemito dolente
mi raddoppia il terror; odo, o udir parmi,
il fatal nome risuonar d'Amestri:
mi volgo e la ravviso; ella era dessa
che, squarciatasi il velo, ancor le belle
ma confuse sembianze a me scopriva...
Io correr voglio a lei, ma ignota forza
or mi trattiene, or mi respinge, e miro
che ella strigeva insanguinato ferro,
e al garzone il porgea: parmi vederla,
parmi ascoltarla ancor, che tra i singhiozzi
ignoti sensi mormorava, e il nome
di Dario ripetea... Parla, che vuoi?
– dissi tremando – Annunzi pace o morte?...
«La pace troverai sulla mia tomba:
ivi t'aspetto, ivi l'avrai dal figlio...».
Così nell'atto di fuggir rispose,
e sparve...

[...]

Il core è quello
che co' rimorsi e col furor mi parla
più chiaro assai che non l'inferno e il cielo...

Qual pace mai promette Amestri, e quale
figlio m'annunzia su la tomba?

(atto III, scena II, vv. 42-74 e 93-97)

Nella situazione appena descritta, interrogato dal re a proposito della sorprendente salvezza di Dario, Artabano ha buon gioco a esercitare le proprie capacità dialettiche, alternando simulazione e dissimulazione:

È ver, disubbidii; ma la pietade
verso quell'innocente, orror dell'opra
ed amore al regal sangue mi furo
consiglieri a ciò far; in Grecia, occulto,
recar lo feci ad un mio fido in salvo:
timor dell'ira tua sempre mi tenne
dall'iscoprirti il gran secreto

(atto II, scena VII, vv. 414-420)

Serse viene insomma inchiodato definitivamente alle proprie qualità di tiranno, utilizzate come scusa anche dall'ipocrita ministro, nel punto centrale del dramma. Ciò che accadrà in seguito, nella tragedia che stiamo esaminando, si decide in realtà proprio all'inizio del terzo atto, quando il protagonista dà voce alla propria paura, a quell'intima debolezza che gli impedisce di aderire al richiamo, di natura morale, proveniente dal solo Artaserse. L'opzione del re muove ancora una volta in direzione dell'arbitrio e della violenza, per presunte esigenze di prevenzione del male. Invece il male vero si nasconde nella trasgressione delle più sacre leggi che regolano l'ospitalità e il cosiddetto «diritto delle genti», secondo Bettinelli, il quale esprime la propria reprimenda attraverso le parole di Artaserse, in questo significativo scambio di battute con il padre:

SERSE

[...]

Tutto è finito, e nulla più mi resta
che l'impeto seguir, che mi trasporta
con invincibil forza al mio destino...
Voglio Dario veder, voglio di Sparta

deludere le frodi o accender l'ire
anco una volta; e poiché i Dei di sangue
son sitibondi io non saronne avaro,
sia primo il greco traditor legato
a provar l'ira mia...

[...]

ARTASERSE

Signor, che parli? E tu vorrai la gloria
e il nome tuo macchiar? T'uscì di mente
come il protegge e l'assicura il dritto
inviolabil delle genti? È sacra
la sua persona anco ai monarchi. Oh padre,
ti saria l'oltraggiarlo infamia eterna.

SERSE

Chi alla pubblica fé manca per frodi,
perde ogni dritto.

ARTASERSE

Ah, ti ritorna in mente
la virtù, la clemenza, onde pur dianzi
da te precetti udii.

SERSE

Ah che clemenza,
che virtù per un Serse?

(atto III, scena II, vv. 101-123)

La tirannide coincide qui con l'«impeto» che trascura le prerogative della ragione (in corrispondenza con quelle della natura) e si affida all'irrazionale (timori, incubi, gelosie, sospetti, espressi nel semplice interrogativo di Serse nel terzo atto: «E s'egli fosse / un traditor con cui m'insidia Sparta?», nella terza scena, vv. 159-160, ovviamente in riferimento all'identità di Dario). Per Artabano e per l'ambizione di regno che lo anima vale invece il contrario, ovvero il pervertimento di quella stessa razionalità di cui Artaserse, poco più avanti, si conferma campione³⁰²:

³⁰² È opportuno aggiungere che il giovane principe persiano dà, significativamente, dimostrazione anche di «pietà» e di «virtù». In tal senso, abbiamo già analizzato la commiserazione di Artaserse nei confronti dell'infelicità del proprio padre, ma soprattutto vanno ricordate la «pietà» in nome della quale, nel quarto atto, il principe sottrae Idaspe all'ira del re di Persia (il termine occorre ben tre volte in poche righe: al v. 208 e al v. 243 dell'atto IV,

SERSE

[...]

Del greco³⁰³

t'assicurasti, siccom'io t'imposi?

ARTABANO

Egli è in tua man: come potrebbe in Susa
sottrarsi al tuo poter? Sol che tu 'l voglia,
per me l'avrai ad ogni cenno.

ARTASERSE

E come?

Tu, ministro dei re, tu delle genti
serbi così le sante leggi immuni?
Non perché lo lusinghi e lo seduca,
ma perché di giustizia e di clemenza
retti consigli al tuo monarca ispiri,
tu se', Artabano, ai primi onor levato.

(atto III, scena III, vv. 126-136)

Così, poi, il ministro si giustifica di fronte all'erede designato di Serse («Ma perché tu medesimo hai del garzone / parlato al re, se del suo rischio or temi?», chiede Artaserse in atto III, scena IV, vv. 182-183):

Tutto rivolto ad impedir l'oltraggio
che minacciava lo spartano, e tutto
a calmar Serse inteso, un mezzo esposi

scena V, e al v. 289 della scena VI) e la «virtù» (ancora nell'atto IV, scena V, v. 237) che gli interlocutori, Clearco e Idaspe stesso, gli riconoscono. Va detto, comunque, sulla scorta delle osservazioni di Antonio Rosa, che per Artaserse si pone, certamente, un problema di verosimiglianza, se si accetta che «le azioni di Artaserse, i sentimenti suoi così in queste due scene – la terza e la quarta del terzo atto – come in altre pure, ci presentano in lui, anzi che un garzone di quattordici anni, un giovine di venti almeno. In generale, in quasi tutto il corso della tragedia, il figlio maggiore sembra Artaserse, Dario il minore, e non di lieve distanza ancora» (ROSA A., *Notizie storico-critiche sopra Serse re di Persia estese dall'Editore*, in BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 314).

³⁰³ Si tratta dell'ambasciatore spartano Clearco. Per ora Serse non sa dove si nasconda Dario, di cui l'ospite greco ha rivendicato i diritti. Nel corso di questa scena, però, Artabano segnalerà al re di Persia che Clearco è giunto a Susa in compagnia del giovane figlio Idaspe. Il tiranno, allora, sospetterà che Dario e Idaspe siano la stessa persona.

certo a trar dal legato il vero in luce.
Forse que' sogni indovinar potea?
Deh, principe, deh corri, e il padre irato
con quanti sai più acconci modi accheta:
fa' che non tema d'un garzon straniero,
che a Dario omai non pensi.

(atto III, scena IV, vv. 184-192)

Con questo espediente Artabano allontana dal cuore dell'azione il giovane rivale e resta in scena a prendersi gioco di un altro personaggio, Clearco. L'ambasciatore spartano vorrebbe infatti presentare immediatamente Dario al re, ma Artabano glielo sconsiglia, mentendo su quanto accaduto durante il colloquio con Serse e fingendosi un difensore di quello stesso «diritto» che il ministro, soltanto pochi attimi prima, avrebbe volentieri sacrificato per compiacere il proprio signore:

Qual pro di ciò se non matura il tempo,
se non è Susa all'armi pronta? Io prima
cadrei vittima – il so – del regio sdegno;
ma tu con Dario andar credi impunito
dall'ira insana che l'accieca e spigne?
Te stesso or or volea stretto in catene.
E s'io con fermo petto i sacri dritti
non implorava delle genti, ah, forse
tu pur eri perduto; il suo furore
più non conosce alcuna legge.

(atto III, scena V, vv. 250-259)

In definitiva, l'astuto consigliere è il vero motore dell'azione drammatica e ha il pieno controllo degli eventi. Artabano governa proprio la reciproca diffidenza, le gelosie, le invidie e ogni altra tensione che attraversa la corte. Soprattutto, suo è il dominio della paura dalla quale il tiranno della terza tragedia bettinelliana è affetto, come mostrano le numerose occorrenze, in poche righe, dei termini relativi ai campi semantici del timore e dell'inquietudine:

Serse, nol vedi? Egli è che trema; ei tardi

s'avvede omai che le sue forze ho in mano;
 che del suo fiacco e conturbato regno
 io trassi nerbo e ardir; ch'ogni suo fido
 gli tolsi, e più non ha chi contrappormi,
 e tu il suo diffidar temi o l'altrui?
 Ah, ben sei novo nel saper di corte,
 se non iscopri che son io l'autore
 del vicendevol sospettar d'ognuno:
 io son che gelosie verso ne' cuori,
 io che le menti con dubbiezze infosco.
 Perché, incerti tra lor sempre e discordi,
 non mi possan far fronte i miei nemici.
 Se il re non mi temesse, io temerei;
 io temerei, se in me fidasse il greco;
 ma, temendomi Serse, egli pur teme
 del greco ambasciador, teme d'Idaspe,
 che meco vede o almen sospetta uniti;
 e temendomi il greco, egli pur teme
 di Serse, che per me gli chiede Idaspe,
 teme il regio furor, le insidie mie;
 e la discordia lor fa il mio trionfo.
 Voglio che il suo Artaserse il re coroni,
 e a questo scopo ogni disegno io volgo,
 perché Clearco così più s'irrita,
 più l'esercito freme, e freme Susa
 che di Dario a favor ardono a gara;
 e, con l'odio di tanti, io son più forte
 per dar l'estremo assalto a Serse e al figlio.

(atto III, scena VII, vv. 302-330)

Gli ultimi versi del brano appena riportato anticipano gli accadimenti del quarto e del quinto atto: la situazione sembra precipitare verso la catastrofe quando Serse, che ha fatto convocare presso di sé il giovane Idaspe (lasciato solo dal previdente Artabano, con l'inganno) per interrogarlo, cerca insistentemente e alla fine trova, nelle parole del ragazzo, la conferma ai propri sospetti. È il termine «sudditi» (atto IV, scena III, v. 106), pronunciato da Idaspe in riferimento a se stesso e al presunto padre Clearco, a mettere nei guai il giovane: il tiranno intuisce l'antica fedeltà di Clearco ad Amestri e ne deduce

l'ostilità di entrambi gli ospiti nei suoi confronti. Al sovrano pare anche d'aver compreso la vera identità del ragazzo (peraltro ancora sconosciuta allo stesso Idaspe), quando esclama:

Ah tutto è chiaro, e tu sei Dario adunque,
ed io debbo morir...

(atto IV, scena III, vv. 129-130)

Sono comunque gli incubi e i fantasmi maturati nell'isolamento e nel solipsismo del tiranno a condannare il giovane. In lui, Serse scorge null'altro che il protagonista delle visioni notturne che non gli hanno dato tregua, vale a dire il ragazzino armato di pugnale che Amestri conduceva per mano, con chiari propositi di vendetta, nel sogno narrato ad Artaserse poco tempo prima³⁰⁴. Non importa che ora Idaspe sia disarmato:

SERSE

E tu m'inganni ancor?... Deh, perché, figlio,
vuoi tu nel sangue mio tinger le mani?...

[...]

Sì, perfidi³⁰⁵; su via, traggi e palesa
quel ferro, omai, ch'io t'ho veduto in mano,
disvela omai... Se no quel sangue infido...

IDASPE

Io traditor ed omicida? ... Un ferro?...
Che ferro, e quando mi vedesti armato?...
Certo tua mente, o re, calunnie e frodi
hanno ingombrata... *S'inginocchia*. Eccomi a' piedi tuoi,
vedi se ponno queste mani un tanto
compier misfatto... Per gli eterni Numi...

SERSE

³⁰⁴ Avendo perduto il proprio figlio quando questi era ancora in fasce, Serse non può riconoscerlo con sicurezza nella figura che accompagna Amestri. È opportuno ricordare, in ogni caso, che un elemento ricorrente nelle tragedie gesuitiche, fin dal Seicento, è il sogno che atterrisce il personaggio del tiranno. Francesco Colagrosso ne fornisce alcuni esempi nel suo *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico* cit. (p. 45).

³⁰⁵ Riferito a Clearco e a Idaspe.

Importuna pietà, sordo mi trovi...
Gli è questi sì... che del mio sangue ha sete.

(atto IV, scena III, vv. 134-135 e 151-161)

La fuga del giovane e l'intervento di Artaserse rinviano semplicemente all'atto successivo la catastrofe, impedendo al re di uccidere il presunto figlio dell'ambasciatore. È evidente, comunque, che Serse non accetterà mai la successione di Dario³⁰⁶:

Ma dunque Dario, il vero Dario è vivo:
ha dritto al trono, ed io veder lo deggio:
oh figlio, qual sia mai questa mia pace?
Tu perdi il soglio, tu sei meco avvolto,
figlio di padre reo, nel mio delitto,
nella mia pena, ed in tua vece io prendo
il successor dalla nemica Sparta...

(atto IV, scena IV, vv. 192-198)

Correggendo leggermente la strategia, Artabano mostra di saper affrontare ogni imprevisto: al termine del quarto atto, dopo il fallimento del tentativo di Serse di assassinare Idaspe, il ministro spiega al complice Megabizo quali leve egli intenda muovere per causare la rovina della famiglia reale. Le qualità di macchinatore d'inganni che Artabano possiede sono più che mai evidenti, in questo brano, e provano a sfruttare, ancora una volta, l'insicurezza e gli incubi del tiranno:

ARTABANO

[...]

Poiché Dario salvo
contra mia speme uscì di man di Serse,
ritorni Serse a creder Sparta infida,

³⁰⁶ Artaserse, al contrario, non nutre alcuna gelosia. Le sue preoccupazioni sono rivolte alla salvezza del padre, come il principe spiega al giovane Idaspe nel quarto atto: «Fa' che Clearco sua promessa attenga, / e Dario omai faccia vedere a Serse. / Da ciò pende la pace, anzi la vita / del padre mio, che tra sì crudi affanni / odia la vita stanca e a morte corre: / ogni mio ben da ciò dipende; è vero / che il regno perderò, ma perdo il padre / se ciò non fia, né però serbo il regno» (atto IV, scena IV, vv. 227-234).

torni a voler posto Artaserse in trono,
e con ciò torni ad irritar Clearco,
e la sedizion per noi disposta.

MEGABIZO

Come ciò fia, se Dario vivo ei crede?

ARTABANO

Nol vegga, e ingannator creda Clearco.

(atto IV, scena IX, vv. 386-393)

L'ultima insidia, però, la più perfida, riguarda proprio uno dei campioni della virtù politica, in questa tragedia, vale a dire Artaserse:

ARTABANO

Appena tu mi festi certo,
d'Artaserse irritato e diffidente³⁰⁷,
che dietro lui, da me con oro molto
sedotto e più che mai fervido corse
un di que' greci che Clearco ha seco,
a me già noto e a' miei voler venduto.
Ei, quasi punto da rimorso e in atti
i più sembianti a verità, gli debbe
scoprir, ma sotto alto segreto, come,
quanto per Dario fan Sparta e Clearco;
favola è tutto, e a mio favor rivolto:
che l'un chiamai, l'altra con gran promesse,
con larghi doni a favorirmi indussi:
ché il vero Dario non gran tempo è morto,
ed ella un nuovo n'ha supposto in vece,
per non perdere il frutto di tant'opra.

[...]

Nulla rimane dopo ciò, che Serse,
già impaziente e più irritato poi,
dar vorrà tosto la corona al figlio,
ed a quel punto è ch'io l'attendo: vanne.

³⁰⁷ Nei confronti di Clearco, s'intende, poiché l'ambasciatore spartano, temendo per il proprio figlio, non ha ancora rivelato a Serse dove si trovi Dario.

(atto IV, scena IX, vv. 394-409 e 421-424)

Il quinto atto, infine, registra soltanto due interventi di Artabano: il primo, nella seconda scena, spiega le ragioni per le quali il ministro non parteciperà a quella che dovrebbe essere la resa dei conti finale, tra Clearco e Dario, da una parte, e Serse, dall'altra. Ad Artabano spetta, ancora, il ruolo di oscuro manovratore della sedizione, al di fuori della sala del trono in cui più apertamente si confronteranno le ragioni della giustizia e quelle dell'arbitrio tirannico³⁰⁸. L'interlocutore del ministro, in questo caso, è nuovamente l'ambasciatore spartano:

Il re s'appressa, ed ogni cosa è in punto;
teco all'ultima prova eccomi, amico,
pronto a sparger se vuoi tutto il mio sangue:
le regie guardie a' cenni tuoi saranno
con Megabizo: non temer d'inciampo,
ché tutto è in nostra mano, e sul suo trono
noi faremo tremar Serse medesimo,
se l'ingiustizia sua giugner potesse
a negar fede a' tuoi veraci sensi,
ed a frodar del vero erede i dritti.
Io non apparirò fuor che al bisogno,
poiché la mia presenza odia il tiranno,
ma sì s'appresso mi terrò in agguato
che, tutto udendo e provvedendo a tutto,
a' vari casi ognor pronto m'avrai;
già il crudel esce incontro al suo destino.

(atto V, scena II, vv. 92-107)

Al lettore del *Serse re di Persia*, come al pubblico della messinscena, non è possibile sapere con precisione cosa il tiranno avrebbe deciso, in seguito all'agnizione di Dario, sostenuta finalmente con prove ineccepibili da Clearco

³⁰⁸ Per l'ambasciatore spartano, il quale all'inizio del quinto atto svela finalmente a Idaspe che quest'ultimo è in realtà Dario, il figlio di Serse ed erede al trono di Persia, «la natura e il cielo» (atto V, scena I, v. 65), oltre alla «giustizia» (v. 67) e alla «virtù» spartana (v. 66), richiedono l'investitura regale del giovane.

(mediante cioè l'esibizione, dinanzi al re, di un biglietto autografo e della benda di Amestri): forse Artaserse avrebbe potuto rivelare la falsa confidenza del soldato corrotto da Artabano e contribuire, così, alla condanna del fratellastro e dell'ambasciatore spartano. In ogni caso, le macchinazioni del ministro giungono a effetto prima che Serse prenda alcuna iniziativa nei confronti dei due ospiti. Ne dà notizia Megabizo intervenendo in scena:

Sire, in tumulto è la città. Soldati,
cittadin, plebe, tutti stanno in armi,
assediano la reggia d'ogni intorno
e minacciando d'atterrar le porte,
che, ratto, incontro a' sollevati ho chiuse.
Ripeton alto, tra minacce e grida:
Dario sangue d'Amestri, a Dario il trono.
Artabano li guida.

(atto V, scena IV, vv. 184-191)

A questo punto, Clearco e Dario si schierano anch'essi in difesa, almeno, dell'incolumità di Serse, rinviando a un secondo momento la discussione dei problemi legati alla successione al trono di Persia: nemico comune, ora, è Artabano³⁰⁹. Soltanto il tiranno si sente, più che mai, isolato, mentre ordina alle guardie di prendere in custodia gli ospiti spartani ed estraе la spada per reprimere i tumulti:

A tal son giunto, che in mia reggia cinto
d'assedio io sia dalla vil plebe, e astretto
da un traditor a ceder scettro e regno?

(atto V, scena IV, vv. 193-195)

Curiosamente, è proprio nella morte che il sovrano persiano ritrova quel senso di solidarietà che l'isolamento e la prepotenza tirannica avevano cancellato. Si tratta, in questo caso, della consapevolezza della fedeltà e dell'eroismo del povero Artaserse, che attende ora il padre nell'aldilà:

³⁰⁹ Dario esclama: «O padre, o re, ti giuro / che innocenti siam noi dell'empio eccesso, / che da Artabano siam tutti traditi» (atto V, scena VIII, vv. 231-233).

La man d'Amestri, e degli Dei... Compiuti
sono i miei dubbi con la lor vendetta...
Ecco la pace, che trovar dovea
in un col figlio mio su questa tomba...
A questo segno in te Dario ravviso...
Ti cedo il solio, e nell'eterna pace
vado ad unirmi ad Artaserse mio,
che contro i colpi d'Artaban ribelle,
vittima, ahimè, della paterna colpa,
difendendomi in van cadde trafitto...

(atto V, scena VIII, vv. 221-230)

L'ordine di giustizia («Da giustizia e pietà comincia il regno: / vendetta e tomba da te Serse aspetta», dice appunto Clearco a Dario, nel quinto atto, scena X, vv. 282-283) è ristabilito, tanto per Artabano, quanto per Serse. Quest'ultimo, in particolare, è assolutamente pacificato:

Della morte son degno, e tu il saprai...
Il momento fatal tanto temuto,
e tante volte in questo di predetto,
è giunto alfin: d'un parricidio è giunta
la giusta inevitabile vendetta...
Tua madre è vendicata, io son punito:
Tu regna e apprendi che v'ha tai delitti,
che né notte né oblio sottrar non ponno
all'eterna del ciel giustizia ultrice...
Vieni, t'accosta il genitore abbraccia;
tu sia miglior, più sia di me felice...
Questa speranza estrema mi consola;
lieto men vo, se per tua man questi occhi
l'ultima volta sieno chiusi al giorno...

[...]

Muoio contento!
Son giusti i Numi... O caro figlio... Addio!

(atto V, scena IX, vv. 253-266 e scena X, vv. 271-272)

Il ministro, invece, tradito proprio dai seguaci che fino ad ora ha manovrato (e che però hanno riconosciuto finalmente la virtù di Artaserse, preferendola alle astuzie e agli inganni del cortigiano), eredita, per pochissimo tempo, proprio il destino di solitudine, di debolezza e di smarrimento che apparteneva al tiranno. Un passaggio di consegne c'è stato, dunque, ma non nella maniera pretesa dall'ambizioso consigliere. Ora tocca proprio ad Artabano aggirarsi privo d'aiuto nella reggia di Susa. Mentre Serse ritrova entrambi i figli in punto di morte, il ministro resta solo, come Megabizo testimonia al sovrano:

Sire, i ribelli, ogni furor deposto,
confusamente affollansi piangendo
tutti d'intorno ad Artaserse estinto.
Volean di Dario sostenere i dritti,
ma non a costo del tuo sangue; ognuno
giura non aver parte in tal delitto,
ognun ne chiama alla vendetta, e ognuno
Artabano detesta ed abbandona;
egli solo vedendosi smarrito,
e disperato, qua e là s'aggira
terribile pur anco, e minaccioso;
gli amici tuoi contro lui fermi e uniti...

(atto V, scena IX, vv. 234-245)

Allo stesso modo che per lo Zambrino del *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti, la motivazione fondamentale della condotta dell'ambizioso cortigiano, macchinatore d'inganni e motore dell'azione tragica nel *Serse re di Persia* di Saverio Bettinelli, consiste, in definitiva, nell'odio, come lo stesso Artabano confessa, nell'ultimo suo intervento all'interno del dramma (mentre il ministro si trova finalmente in catene, in attesa dell'esecuzione capitale):

Morrò; ma ti rapii padre e fratello³¹⁰.
In Grecia spero: ella compir può l'opra,
tutta struggendo l'odiosa stirpe.
Altri il colpo farà ch'io ti serbava,
e che serbato in van *Trae per ferirsi il pugnale, ed è arrestato.*
... debbo a me stesso.

³¹⁰ Ovviamente il discorso è rivolto a Dario.

Regna pur su quel trono a me dovuto,
ma teco in vece mia sempre ed al fianco
persiane insidie e tradimenti greci
con Megabizo e con Clearco avrai. *Parte tra le guardie.*

(atto V, scena X, vv. 288-296)

L'ombra del sospetto, nei confronti delle trame e degli inganni della corte, si allunga comunque, grazie alle parole di Artabano, sul seguito della vicenda, vale a dire sul regno di Dario, nonostante questi prometta d'essere un sovrano giusto. A testimonianza ulteriore del duplice interesse di questa tragedia del Bettinelli, che approfondisce, da un lato, la discussione attorno al problema del dispotismo, sulla scorta del precedente dramma del gesuita, dedicato a *Demetrio Poliorcete*, e allo stesso tempo introduce in forma inedita, nella drammaturgia dell'erudito mantovano, la tematica anticortigiana. Su quest'ultimo aspetto è lecita la domanda di Francesco Saverio Minervini, il quale osserva che la figura del perfido ministro manca nel *Demetrio*, «dove maggiormente ci si preoccupava di delineare la figura dell'ottimo principe, del governante giusto. Che cosa, allora, nell'arco di pochi anni, aveva decisamente inclinato Bettinelli a deprecare la figura del consigliere e del ministro?»³¹¹. La spiegazione dello studioso è di carattere storico e biografico: «Nel 1754, anno della prima rappresentazione del *Demetrio*, si afferma definitivamente sulla ribalta della politica parmense Guillaume du Tillot che assume la carica di ministro delle Finanze. In realtà du Tillot – già pienamente inserito nell'*entourage* di Don Filippo e assoluto protagonista della politica del ducato – si spinse ben al di là delle sue competenze economico-finanziarie, divenendo un vero e proprio ministro della propaganda di Filippo di Borbone; sostenne, infatti, una politica culturale (e degli spettacoli in particolare) che promuovesse l'adesione della popolazione alla causa borbonica, nel tentativo di ripetere la moda delle corti rinascimentali»³¹².

³¹¹ MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., pp. 35-36. Resta confermata, invece, «l'esclusione delle classi popolari, che però, nell'ottica bettinelliana, fruiranno i benefici dell'educazione "illuminata" ricevuta da nobili e borghesi, ai quali non è consentito dimenticare che il fine dei pochi governanti è quello di essere d'aiuto a molti» (*ibidem*, p. 44).

³¹² *Ibidem*, p. 36. Nato a Bayonne nel 1711, dopo aver studiato a Parigi, dal 1730 Guillaume du Tillot è al seguito di don Filippo. Nel 1749, a Parma, è Intendente Generale della Real Casa e un decennio più tardi viene nominato Segretario di Stato. Nel 1773 lascia l'Italia e

Alla riflessione del Minervini va aggiunto un altro dato, che risulta dalla testimonianza diretta di Antonio Rosa, l'autore delle *Notizie storico-critiche sopra Serse re di Persia estese dall'Editore* (della stampa veneziana del 1805). Questi riferisce, in relazione alle scene 5, 6 e 7 del terzo atto, nelle quali Artabano mostra la propria abilità nel manovrare i propositi e le strategie di Clearco e di Artaserse: «Pingono viemmeglio l'ottimo carattere di Clearco e il pessimo di Artabano i cui discorsi, secondo ciò che ne dice l'autore, sono allusivi a dei perfidi raggiri di corte, che manifestati gli vennero dall'istesso mecenate suo l'Infante don Filippo»³¹³.

si ritira in Francia, dove muore nel 1774. Sull'esperienza di governo nel Ducato di Parma e Piacenza si vedano: BENASSI U., *Guglielmo Du Tillot un ministro riformatore del secolo XVIII. (Contributo alla storia dell'epoca delle riforme)*, in "Archivio storico per le provincie parmensi", n. s., XV (1915), pp. 1-121, XVI (1916), pp. 193-368, XX (1919), pp. 1-250, XX (1920), pp. 47-153, XXI (1921), pp. 1-76, XXII (1922), pp. 191-272, XXIII (1923), pp. 1-108, XXIV (1924), pp. 15-220, XXV (1925), pp. 1-177; WOOLF S. J., *La storia politica e sociale* in AA. VV., *Storia d'Italia*, vol. III: *Dal primo Settecento all'Unità* cit., pp. 97-100; VALSECCHI F., *L'Italia del Settecento. Dal 1714 al 1788*, Milano, Mondadori, 1959, p. 100.

Non si dimentichi, poi, che Saverio Bettinelli era in contatto epistolare con il potente ministro di don Filippo, come attestato in AGOSTA DEL FORTE E., *Corrispondenti francesi di Saverio Bettinelli*, Mantova, Edizioni del Ponte Vecchio, 1970, e soprattutto in GENERO B., *Ricerche bettinelliane. La riforma dell'insegnamento della storia nelle scuole dei Gesuiti e l'origine del Risorgimento*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXXXVIII, 1961, pp. 365-401. «Du Tillot – ricorda ancora Francesco Saverio Minervini – si impegnò soprattutto in campo culturale, intendendo così garantirsi il prezioso appoggio degli intellettuali: chiamò a corte i principali esponenti della cultura illuministica, promosse la costruzione di teatri e favorì lo scambio di idee, sino a rendere Parma una Versailles di provincia, impreziosita persino dalla presenza di Condillac. La raffigurazione di un ministro tanto votato al bene dello Stato, interprete fedele e assoluto della "ragion di Stato", come Artabano e come lo stesso du Tillot, richiama alla memoria la distinzione operata da Ludovico Zuccolo tra "politica" e "ragion di Stato"», in cui la prima guarda al bene pubblico (e Bettinelli vi si riferirebbe nel *Demetrio*), mentre la seconda mira, anche con mezzi disonesti, alla pura conservazione al potere dei governanti, secondo un modello ideologico al quale contribuisce anche la riflessione politica di Ludovico Settala e di cui il *Serse* bettinelliano conserverebbe la suggestione, secondo lo studioso (cfr. MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., pp. 37-38, ma si vedano anche ZUCCOLO L., *Della ragion di stato*, in AA. VV., *Politici e moralisti del Seicento*, a cura di Benedetto Croce e Santino Caramella, Bari, Laterza, 1930, p. 26, e SETTALA L., *Della ragion di Stato*, in AA. VV., *Politici e moralisti del Seicento* cit., pp. 43-141).

³¹³ ROSA A., *Notizie storico-critiche sopra Serse re di Persia estese dall'Editore*, in BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 314. Si rinvia, per un ulteriore approfondimento, alla lettera a monsieur Collet, inserita nel tomo XIX dell'edizione, in 24 tomi, delle *Opere edite e inedite* di Saverio Bettinelli (Venezia, Cesare, 1799-1801, p. 48).

Il ministro della terza tragedia bettinelliana, insomma, simbolo della tematica anticortigiana e della necessaria mediazione che il potere implica, – e che però andrebbe esercitata secondo una virtù eticamente conforme ai dettami della religione cristiana, per il gesuita ed erudito mantovano che si rivolge, innanzitutto, al mondo della cultura, ai funzionari dei principi, alla classe dirigente del ducato, da cui dipende l'amministrazione dello stato, e in ultima analisi al principe stesso, in questo caso don Filippo, per il quale scrive una redazione in francese del *Discorso sopra il teatro italiano* (inserita nel XIX tomo dell'edizione Cesare) – è l'esempio di tutto ciò che, nel quadro crudele e spietato della realtà politica restituita dalla drammaturgia bettinelliana, non può essere ridotto all'inconsistenza rispetto appunto alla virtù, ma va guardato con attenzione, conosciuto e, magari, combattuto. «Aristotelicamente – scrive Minervini – la storia che costituisce la materia del teatro di Bettinelli si connota come idonea ad esprimere “caratteri universali” pur nella specificità delle azioni rappresentate. E in questa direzione giunge in aiuto del mantovano la struttura delle *Vite* di Plutarco, suddivise in vite positive e vite negative»³¹⁴, ma anche il richiamo ai vizi e alle virtù dei potenti che innerva il *Principe* machiavelliano, al quale, tuttavia, la prudenza del gesuita mantovano evita di riferirsi esplicitamente, nei trattati come nelle tragedie. Parallela, in tal senso, è l'esemplarità della sorte di Serse, rispetto a quella del ministro Artabano. Ne troviamo conferma, significativamente, negli ultimi versi della tragedia, dove Clearco raccomanda a Dario non soltanto di combattere «i perfidi e i nemici» (atto V, scena X, v. 303), ma soprattutto di guardarsi da «le trame occulte ed il furore aperto» (v. 304), vale a dire, al tempo stesso, dall'infedeltà cortigiana e dalla pratica tirannica.

³¹⁴ MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., pp. 45-46.

III. 2. *Odio e ambizione: la figura di Zambrino nel Galeotto Manfredi di Vincenzo Monti (1788)*

Il *Galeotto Manfredi principe di Faenza*, scritto tra 1786 e 1787, stampato nel 1788³¹⁵, è la seconda tragedia di Vincenzo Monti (successiva di due anni all'*Aristodemo*) e conferma la svolta innovatrice del drammaturgo, influenzato stavolta dalla lettura, in particolare, dell'*Othello* di Shakespeare nella traduzione francese di Pierre Le Tourneur (1776-1782)³¹⁶. Dopo la prova dell'*Aristodemo*, tragedia senza amore, ma aperta al sentimento e alla dolcezza, eppure venata di gusto dell'orrido (sull'esempio di *Hamlet*), Monti abbandona la storia antica e la mitologia classica: il suo *Galeotto Manfredi*, come si è

³¹⁵ L'opera di Vincenzo Monti conta ben quattro edizioni: nel 1788, 1817, 1823 e 1826. La prima, che Arnaldo Bruni utilizza come testo base per la più recente edizione critica (aggiungendovi però le didascalie che compaiono in misura maggiore nelle successive), è stampata con il titolo di *Galeotto Manfredi principe di Faenza tragedia da rappresentarsi nel Teatro Valle il carnevale del 1788*, in Roma, presso Gioacchino Puccinelli a SS. Salvatore delle Coppelle, 1788. La dedica del dramma è a monsignor Fabrizio Ruffo (1744-1827), tesoriere generale della Camera Apostolica dal 1785 al 1794, futuro cardinale, noto per la sua politica antigiacobina nel 1799. Il poeta era solito frequentare il suo salotto. La *Nota al testo* dell'edizione del *Galeotto Manfredi* a cura di Arnaldo Bruni ricostruisce l'iter compositivo e l'evoluzione stilistica dell'intera opera e ovviamente anche di questa dedica: se in un primo momento Monti pensa di far dono della tragedia al «magistrato» di Faenza (cfr. MONTI, *Epistolario*, vol. I, p. 290, lettera n. 283 indirizzata a C. Naldi, 9 dicembre 1786), successivamente, tra 1786 e 1787, egli coltiva la speranza di dedicarla al duca di Parma (forse nella speranza di poter ottenere di nuovo il premio meritato dall'*Aristodemo*, suggerisce Bruni). La dedica al cardinale Ruffo è la terza e definitiva ipotesi. Il rapporto tra i due andrà avanti anche dopo la partenza di Monti da Roma, negli anni Venti (cfr. BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., pp. 221-238 e MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 5, nota).

Si ricordi che il *Galeotto Manfredi* fu rappresentato, come in precedenza l'*Aristodemo*, sul palcoscenico del Teatro Valle il 15 gennaio 1788. Nella dedica si avverte che l'opera sarà rappresentata e si prega pertanto l'interlocutore «non già di proteggerla, giacché, qui non tocca a noi il decidere, bensì al pubblico, dinanzi al cui tribunale spariscono i privati giudizi e Aristotele medesimo deve star cheto. Vi prego piuttosto, Eccellenza, di gradirne l'offerta come contrassegno di libero e vero rispetto: né vi dispiaccia il sapersi che fra i bei titoli che vi distinguono, di affabile signore, di ministro integerrimo, di sano politico, vi è caro anche quello d'amico e protettor delle lettere» (MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., pp. 5-6). Sulle messinscene del *Galeotto Manfredi*, in particolare sulle sfortunate rappresentazioni parmigiane, si veda anche COLOMBO A., *Dall'«Aristodemo» al «Manfredi». Documenti e appunti sulla ricezione della prima drammaturgia tragica del Monti* cit., pp. 21-26.

³¹⁶ Sull'edizione di Le Tourneur cfr. BRUNI A., *Nota al testo*, in MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 280.

detto, rappresenta una vicenda tratta dalla storia nazionale del primo Rinascimento, con l'intento di fondere insieme le istanze della commedia borghese e della tragedia alta³¹⁷. L'intero quadro dei riferimenti testuali e dei modelli utilizzati dal poeta ferrarese, stavolta, è quanto mai complesso. Se il motore dell'azione, ovvero il macchinatore degli inganni ai danni dei coniugi protagonisti del dramma, è un consigliere machiavellico (Zambrino), proprio come nel *Don Garzia* di Alfieri, l'ambientazione ricorda da vicino, dal punto di vista cronologico, quella di un'altra tragedia dell'astigiano, la *Congiura de' Pazzi* (anch'essa pubblicata nel 1788), in quanto Galeotto Manfredi era storicamente legato a Lorenzo il Magnifico – quest'ultimo, tra l'altro, era stato il garante del matrimonio di Galeotto con la bolognese Francesca Bentivoglio – e non esitò a sostenerlo nel difficile frangente del 1478³¹⁸. Nonostante

³¹⁷ A tal proposito, all'opera di Monti è premissa una citazione di Orazio (dall'*Ars poetica*, vv. 286-287) che dà conto del mutamento di ispirazione dell'autore ferrarese: *Vestigia graeca / Ausus deserere et celebrare domestica facta* (MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 3). Va precisato che l'originale lezione oraziana prevedeva *ausi* in luogo di *ausus*: è il poeta di Alfonsine a volgere la forma al singolare (cfr. GIAMMARCO M., "Galeotto Manfredi". *Suggestioni shakespeariane*, in BARBARISI G., a cura di, *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, vol. II, Milano, Cisalpino, 2005, p. 253).

³¹⁸ Cfr. BRUNI A., *Introduzione* a MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. X, dove si legge anche, a proposito del signore di Faenza: «L'interferenza così conseguita, fra le sorti della sua modesta signoria con gli eventi di portata nazionale capitati a Firenze e i successivi tumulti di Romagna, aveva indotto uno storico di eccezione come Niccolò Machiavelli a strappare l'intraprendente signorotto dalla sua nicchia di provincia, collocando la sua politica nel più ampio quadro della storia italiana: opportunità questa che sarà debitamente sfruttata da Monti più tardi, nelle ristampe seriori della sua tragedia». Nell'*Avvertimento* pubblicato in appendice all'edizione del 1826 (ma la citazione figurava, senza titolo, anche nelle stampe del '17 e del '23) è riportato e commentato dall'autore stesso il passo delle *Istorie fiorentine* (libro ottavo) che ha ispirato Monti: «“A questo tumulto di Romagna un altro in quella provincia non di minore momento se n'aggiunse. Avea Galeotto, signore di Faenza, per moglie la figliuola di messer Giovanni Bentivogli, principe di Bologna. Costei, o per gelosia o per essere male dal marito trattata, o per sua cattiva natura, aveva in odio il suo marito, ed in tanto procedé nell'odiarlo, ch'ella deliberò di togli lo stato e la vita ec.”»

Il Machiavelli lasciandone incerti su i veri motivi che spinsero la Bentivogli a dar la morte al marito, io mi sono attenuto, libero nella scelta, al primo sospetto, dico alla gelosia. E abbandonate tutte le altre storiche circostanze di quel delitto, sull'unico eccesso di quella fiera passione, fomentata da un ambizioso e perfido cortigiano, ho raggirata tutta la favola, alla quale io misi la mano, non per elezione mia propria, ché ben la vidi inferiore alla dignità dell'alto coturno, ma per isciogliermi dalle preghiere d'una colta ed amabile donna, la quale desiderò veder sulle scene un fatto domestico: e mi fu mostrata pure la stanza dove, secondo la tradizione, quel misero principe fu assassinato» (MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 185). La donna alla quale il drammaturgo accenna potrebbe essere

Zambrino, poi, sia ritagliato sul profilo antonomastico di Iago e il dramma sentimentale di Monti rimoduli l'esempio dell'*Otello*, come ha osservato giustamente Arnaldo Bruni, sull'ascendenza inglese del modello Monti innesta il motivo anticortigiano derivato dall'esperienza romana e il tema alfieriano dell'avversione alla tirannia. La psicologia unitaria di *Otello*, inoltre, è scissa: a Manfredi tocca l'ingenuità, a Matilde l'ossessione della gelosia³¹⁹. Ossessione, tra l'altro, che se nella tragedia inglese era infondata, abilmente costruita sulle menzogne di Iago, perciò capace di assumere tratti universalistici, nel *Galeotto Manfredi* ha delle giustificazioni nel legame, pur innocente, tra il principe ed Elisa³²⁰. Anche per questa ragione, l'originale modello shakespeariano è ridotto a dramma familiare di basso profilo, secondo il giudizio di Bruni, con il risultato di un consapevole abbassamento di tono, nel continuo litigio degli sposi e degli amanti. L'intreccio, infatti, registra una provvisoria pacificazione tra i coniugi, a metà del terzo atto, e pare svolgersi verso il lieto fine: «Monti tenta qui, in anticipo sui tempi, l'elaborazione di un dramma sentimentale chiamato a evitare la linearità di svolgimento che dalla peripezia conduce alla catastrofe»³²¹, accogliendo e integrando, in modo originale, i portati più significativi della discussione teorica sulla tragedia a lieto fine, ma soprattutto le tendenze espresse dalla commedia lacrimosa europea (di Lillo, Lessing, Mercier) e dalla tragedia cittadinesca italiana (di Giovanni De Gamerra, Camillo Federici, Anton Francesco Avelloni), fino agli esiti drammaturgici di Alessandro Verri, Alessandro Pepoli, Giovanni Pindemonte³²².

indicata, secondo Bruni, ancora una volta in Costanza Onesti Braschi Falconieri, che però era romana, non faentina.

³¹⁹ Cfr. BRUNI A., *Introduzione a MONTI V., Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. XI e MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 115 (nota). Per una trattazione completa ed esaustiva del rapporto tra il *Galeotto Manfredi* e il modello shakespeariano, si veda anche GIAMMARCO M., "*Galeotto Manfredi*". *Suggerimenti shakespeariane* cit., pp. 247-276.

³²⁰ Cfr. ancora GIAMMARCO M., "*Galeotto Manfredi*". *Suggerimenti shakespeariane* cit., p. 261 (nota).

³²¹ BRUNI A., *Introduzione a MONTI V., Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. XIV.

³²² Senza dimenticare, ovviamente, il «massivo ingresso nell'agone di due protagonisti come Shakespeare e Alfieri. L'esemplarità dei nuovi dioscuro si salda naturalmente con il precedente di Voltaire, fatto italiano da Cesarotti a conferma di un ruolo rilevante [...]. La cronologia consente di fissare difatti a cavallo degli anni Ottanta la svolta, per giunta resa tangibile per la ricaduta degli effetti nel caso di Alfieri dalla *performance* della recitazione in Arcadia del *Saul* (3 aprile 1783). Non deve meravigliare perciò che un poeta attento alla ricezione della letteratura moderna come Monti romano abbia giocato la carta drammatica all'insegna di riforme sorprendenti» (*ibidem*, pp. XIII-XIV).

Rispetto al dramma politico dell'*Aristodemo*, in cui aveva provato a fondere la «maniera di Alfieri con la scrittura di Metastasio»³²³, Monti sperimenta, ora, una maggiore «centralità del sentimento come nucleo generatore della forma drammatica»³²⁴, facendo largo uso di moduli metastasiani e anche goldoniani. Non sono perciò i rimorsi di un tiranno a riempire la scena e a motivare la rovina del protagonista, bensì la gelosia di una moglie e le macchinazioni di un astuto cortigiano³²⁵. D'altra parte, non sarebbe possibile definire tiranno Manfredi, del quale emergono, pur compromesse dall'ingenuità (che offre spazio alle macchinazioni dei ministri) e dalla cedevolezza nei confronti delle ragioni sentimentali, alcune buone qualità di governo, che analizzeremo più avanti. I temi politici, comunque, non scompaiono affatto. Innanzitutto, essi

³²³ *Ibidem*, p. XIV.

³²⁴ *Ibidem*, p. XII. «Il lascito di Shakespeare – scrive, in un altro saggio, lo stesso Bruni – che anche nell'*Othello* fonde moduli drammatici e passaggi comici, trova nel *Galeotto Manfredi* un'applicazione autonoma e rispettosa dell'aristocratica maniera italiana, tramite un tentativo di assimilazione degli archetipi. A scene di taglio alfieriano (il violento conflitto di caratteri e il delitto in scena) corrispondono negli intervalli monologhi e situazioni concepiti nella cifra stilistica dello spartito metastasiano, prelevandone il sentimentalismo edulcorato o la tessitura musicale dell'aria. Viene presentata così l'imminente metamorfosi della tragedia votata, in tempi brevi, alla confluenza nel teatro di Silvio Pellico e di Carlo Marengo; in prospettiva, all'approdo sintomatico, si è già detto, addirittura al melodramma della seconda stagione romantica» (BRUNI A., *La funzione Monti*, in BARBARISI G., a cura di, *Monti nella cultura italiana*, vol. I, tomo II, Cisalpino, Milano, 2005, p. 452).

³²⁵ Sotto questo rispetto, non è da tacere un ulteriore possibile modello del *Galeotto Manfredi*, indicato da vari interpreti, tra cui Nicola Tanda, nell'*Agamennone* alfieriano: «Anche nell'*Agamennone* di Alfieri la ragione del delitto non è tanto nell'eccesso della passione d'amore quanto nell'ambizione di regnare, più che di vendicarsi, di Egisto. Nel caso del *Galeotto Manfredi*, il rapporto Agamennone-Clitennestra-Egisto viene riprodotto, variando soltanto i personaggi coinvolti nella passione d'amore, in un rapporto più intricato e complesso e soprattutto moderno, in cui al triangolo costituito da Matilde-Manfredi-Elisa si aggiunge un quarto personaggio, Zambrino, che rivolge a proprio vantaggio la circostanza strumentalizzando la passione dei protagonisti per impadronirsi del potere. L'introduzione di Zambrino e di Ubaldo surroga quella di Elettra, ma soprattutto aggiorna la struttura del potere della reggia di Argo a quella della corte assoluta rinascimentale» (TANDA N., *Il teatro di idee di Vincenzo Monti* cit., p. 64).

Pur condividendo l'interesse del Tanda per l'approfondimento della tematica morale e politica della seconda tragedia di Monti, la nostra analisi non intende affatto partire dalla sottovalutazione della gelosia (che per lo studioso costituisce motivo di depistaggio, da parte dell'autore, rispetto all'emergenza delle idee civili e politiche che gli stanno a cuore), né tantomeno dell'intera dimensione borghese, grande novità della drammaturgia montiana. Al contrario, cercheremo di dimostrare quanto la dimensione sentimentale e quella politica, nel *Galeotto Manfredi*, siano intrecciate e concorrano entrambe a definire la modernità di quest'opera.

risultano al centro dello scontro tra Zambrino, consigliere machiavellico (ma non machiavelliano, nel suggerire l'uso di milizie mercenarie), e Ubaldo. In secondo luogo, i problemi del potere, imperniati sulle relazioni tra principe, aristocrazia e popolo, con ovvie ricadute sul piano morale, debbono, sì, coabitare con una molteplicità di temi e argomenti (alcuni dei quali, come si vedrà, non sono per nulla nuovi, all'interno della drammaturgia montiana), ma instaurano una relazione fondamentale, che tenteremo di illuminare nel corso del nostro studio, con la grande novità di questa seconda tragedia di Monti, ovvero quel sentimento della gelosia che acquista spessore fin dalle prime battute dell'atto di apertura³²⁶. È proprio Zambrino, l'abile macchinatore d'inganni della corte faentina, a chiamarlo in causa, in un dialogo che riassume in poche righe la sostanza stessa dell'intreccio:

ZAMBRINO

Di profondi sospetti ingombra è certo
La gelosa Matilde. In altro amore
Traviato ella teme il suo Manfredi
E complice ti crede.

UBALDO

E tu sei quello
Che tal credenza le risvegli in petto:
Questo ancora v'aggiungi.

(atto I, scena I, vv. 3-8)

³²⁶ Con l'esclusione del solo Rigo (che richiama la figura shakespeariana dell'aiutante di Iago, Roderigo), nel corso del primo atto della tragedia compaiono sulla scena tutti i personaggi del dramma: Galeotto Manfredi, Matilde, Elisa, Ubaldo degli Acciarisj, Zambrino e Odoardo. Il luogo di svolgimento dell'azione resta sempre il palazzo signorile di Faenza. Scrive Marilena Giammarco, a proposito dell'unità di luogo nel *Galeotto Manfredi*: «Per ciò che attiene lo spazio, va in primo luogo osservato che, diversamente dal grande dinamismo scenico di *Othello*, dove l'azione si trasferisce addirittura da Venezia a Cipro e, nel corso dei cinque atti, si verificano anche molteplici spostamenti, dall'esterno all'interno e da un luogo all'altro sia della città veneta che dell'isola mediterranea (salvo poi concentrarsi, per il catastrofico epilogo, nella camera da letto del castello), per il *Manfredi* si può parlare di una rigorosa unità di luogo. Gli eventi si sviluppano infatti tutti dentro la corte, rappresentata come uno spazio ancipite, pubblico e privato, dove si annidano tradimenti e inganni, si tramano congiure politiche, ma fioriscono anche segreti sentimenti d'amore, si scatenano le passioni, esplodono violenti conflitti e drammi famigliari» (GIAMMARCO M., "*Galeotto Manfredi*". *Suggerimenti shakespeariane* cit., pp. 258-259). È rispettata, come si vedrà, anche l'unità di tempo: l'intera vicenda si svolge nell'arco di una giornata.

Ostacolo alla perfida strategia del cortigiano, che intende far leva sulla debolezza di Matilde, è il fedele e onesto Ubaldo, la cui accusa, qui, «suona scoperta agnizione del ruolo esercitato da Zambrino, *alter ego* dello Jago shakespeariano (*Othello*) o, in area italiana, del Gomez alfieriano (*Filippo*)», come osserva Arnaldo Bruni³²⁷. Per la verità, ai riferimenti tradizionali menzionati dallo studioso andrebbe aggiunto un altro modello, al quale si è già accennato poco sopra: per la doppiezza, l'inclinazione all'inganno e al sotterfugio, l'indole invidiosa e meschina, oltre che per l'ambizione di potere assoluto dimostrata, Zambrino ricorda il personaggio di Piero nel *Don Garzia* alfieriano. Le accuse di Ubaldo illuminano chiaramente il carattere del rivale:

ZAMBRINO
Come potrei
Dir cosa che non penso?
UBALDO
Altro sul core,
Altro sul labbro d'un tuo pari. Indarno
Tenti sedurmi; io ti conosco e basta.

(atto I, scena I, vv. 9-12)

Più avanti, in conclusione della prima scena, l'attacco di Ubaldo si approfondisce:

deponi
Queste sembianze mansuete e pie
Né sì di leggi osservator vantarti
Né perdonar sì facilmente: offeso
Senti l'offesa; e se ti scalda il petto
Pur scintilla d'onor, fa ch'io la vegga
Brillar su quella spada.

[...]

Non è largo d'affetti a chi l'inganna;
A chi degli altri la caduta anela
Per sollevar se stesso; a chi possiede
Il gran talento delle corti, l'arte
D'accarezzar chi s'odia ed in segreto

³²⁷ MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 12 (nota).

Tradir per zelo ed infamar per vezzo.

(atto I, scena I, vv. 89-94 e vv. 18-24)

Come giustamente osserva Arnaldo Bruni a proposito del passo appena riportato, si affaccia qui il secondo grande motivo drammatico dell'opera: il tradimento. Se il primo tema, quello della gelosia, attiene più specificamente al dramma familiare di Galeotto e Matilde, l'altro, il tradimento, è sostanziato di materia politica e su di esso si impernia il conflitto tra Ubaldo e Zambrino. Tuttavia non conviene distinguere tanto sottilmente due tematiche che si intrecciano in questa tragedia. Si consideri con attenzione come i due cortigiani intendano diversamente la gelosia di Matilde. Zambrino infatti afferma:

Anch'io m'accorgo
Che fu sedotta l'iraconda donna.
Ma scusa: è moglie innamorata, il vedi;
E timore ed amor van sempre insieme.
D'altra parte non senza alto motivo
Di Manfredi cangiato ella paventa
Il conjugale affetto.

(atto I, scena I, vv. 30-36)

Se il perfido consigliere pone in termini assai generici il "traviamento" della duchessa – riconosce infatti che Matilde sia stata «sedotta» –, Ubaldo non discute, in presenza del rivale, la legittimità del sentimento della duchessa, ma riconduce i moti della donna all'influenza dell'interlocutore:

In te solo Matilde (e chi l'ignora?)
Pone del cor la confidenza e tutti
Tu ne conosci i moti ed i pensieri.
E sai guidarla, circondarla e lungi
Tener qualunque e vigilarvi sopra
Come cane che ringhia in su la preda.
Manfredi anch'esso a te si fida e t'ama:
E tu tradisci entrambi.

(atto I, scena I, vv. 54-61)

Ecco il tema anticortigiano, preannunciato dal riferimento al «talento delle corti» (al verso 22). L'argomento riecheggia nel terzo atto, in una battuta di un altro ministro di Galeotto, Odoardo, il quale dimostra, nel corso della vicenda, una certa neutralità rispetto sia alle ragioni di Matilde che a quelle di Manfredi. Dalle sue parole – gli è stato chiesto dalla moglie del principe, reduce dal primo litigio con Manfredi, se Elisa sia partita – emerge il clima di diffidenza, anche se non ancora di odio, che regna nella corte della cittadina romagnola, assurta stavolta a simbolo d'ogni altro principato:

E questo pure
L'ignoro, o principessa. E benché molto
La corte io senta bisbigliar d'intorno,
Nulla so, nulla seppi e nulla bramo
Saper di tutto, se non questo solo:
Poco in corte veder, molto tacere
E tacendo obbedir.

(atto III, scena II, vv. 741-747)³²⁸

Sono tuttavia le parole di Ubaldo, di nuovo nel primo atto, a prospettare una più ampia generalizzazione e a presentare l'ipotesi di un tradimento. A ogni governante spetta un ambiguo consigliere e Zambrino ne è un esempio:

ZAMBRINO
Io li tradisco?
Io?
UBALDO
Tu medesimo; e giusto è ben che al fianco
Ogni regnante s'abbia il suo Sejano:
E fortunato chi ne conta un solo.
Tu li tradisci, tel ripeto; e certo
Son del mio detto come il son che questi,
Sì, che questi è Zambrino.

(atto I, scena I, vv. 61-67)

³²⁸ A proposito di questi versi, Arnaldo Bruni parla giustamente di «una deontologia della doppiezza fissata da ALFIERI V., *Filippo*, II 3-4 (“Mezzo, ond'io la m'ebbi [La grazia tua]; / Obbedire, e tacer”))» (MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 77, nota).

Se il riferimento alla figura di Lucio Elio Seiano, prefetto del pretorio dell'imperatore romano Tiberio, non bastasse, ecco richiamate, pur vagamente, per ora, le ambizioni di un perfido cortigiano quale Zambrino: esse emergono nella dura risposta del consigliere a Ubaldo, allorché quest'ultimo ha dichiarato il proprio personale disprezzo per la doppiezza dell'interlocutore. Ubaldo, si legge, dovrà aver «timore» di Zambrino quando si saranno realizzate le mire di quest'ultimo, quando cioè il ministro di Manfredi avrà conquistato il potere assoluto. Sembra di sentire l'eco della voce dell'Alfieri, che nel primo trattato politico, *Della tirannide*, intende il tiranno innanzitutto come colui il quale è capace di suscitare il terrore altrui³²⁹. Tuttavia, a questo livello dell'intreccio, per la coscienza di Ubaldo le motivazioni di Zambrino sono ancora piuttosto imprecisate:

ZAMBRINO

Io del mio prence

Traditor farmi! E per qual fin tradirlo?

UBALDO

Tu tel saprai, non io che non lo cerco:

E cercandolo ancor vano saria;

Che troppo vasto e tenebroso abisso

È il cuor d'un cortigiano. Egli potrebbe

Però strapparsi finalmente il velo:

³²⁹ Si legga l'esordio del capitolo terzo della *Tirannide*, intitolato *Della paura*: «I Romani liberi, popolo al quale noi non rassomigliamo in nulla, come sagaci conoscitori del cuor dell'uomo, eretto aveano un tempio alla Paura; e, creatala Dea, le assegnavano sacerdoti, e le sacrificavano vittime. Le corti nostre a me pajono una viva immagine di questo culto antico, benché per tutt'altro fine instituite. Il tempio è la reggia; il tiranno n'è l'idolo; i cortigiani ne sono i sacerdoti; la libertà nostra, e quindi gli onesti costumi, il retto pensare, la virtù, l'onore vero, e noi stessi; son queste le vittime che tutto di vi s'immolano. Disse il dotto Montesquieu, che base e molla della monarchia ella era l'onore. Non conoscendo io, e non credendo a codesta ideale monarchia, dico, e spero di provare; Che base e molla della tirannide ella è la sola paura» (ALFIERI V., *Della Tirannide*, libro I, cap. 3, in ID., *Della Tirannide. Del Principe e delle Lettere. La Virtù sconosciuta*. Introduzione e bibliografia di Marco Cerruti, Milano, Rizzoli, 1996). Il principe, si legge invece in *Del Principe e delle Lettere*, «in mezzo agli uomini sta come starebbe un leone fra un branco di pecore, non ha legami con la società, se non quelli di padrone a schiavo; non ha superiori, né eguali, né parenti, né amici; e, benché abbia egli per inimico l'universale, le forze tuttavia sono tanto dispari stante l'opinione, che si può anche asserire che egli non abbia nemici» poiché «tutti egualmente egli vede tremare di lui: quindi, senza sforzo veruno d'ingegno, il principe fra sé stesso conchiude, (e ottimamente conchiude) che l'uomo veramente sommo è quel solo, che comanda e atterrisce un maggior numero d'altri uomini» (ALFIERI V., *Del Principe e delle Lettere*, libro I, cap. 2, in ID., *Della Tirannide. Del Principe e delle Lettere. La Virtù sconosciuta* cit.).

E guai, Zambrino, se si squarcia, guai!
Tu rientri nel nulla onde sortisti;
Tu vai disperso come polve; e bada
Ch'io t'osservo e non t'amo.

ZAMBRINO

E così vuoi
Dirmi che m'odj; non è ver?

UBALDO

Non t'odio,
Ma ti disprezzo.

ZAMBRINO

Il tuo disprezzo un giorno
Potrà farsi timor.

UBALDO

Sì, quando Ubaldo
Diventerà Zambrino.

(atto I, scena I, vv. 67-81)

Prima che possa riguardare altri, il timore è la condizione esistenziale di chi, come Zambrino, vive la subalternità al proprio signore non già come servizio gratuito ed espressione di fedeltà – elementi che qualificano propriamente il carattere e la vicenda personale di Ubaldo, come emergerà dalle battute di questo personaggio nel quinto atto del dramma –, ma con insoddisfazione e ansia, quasi con senso di rivalsa. Né certamente deriva dalla pratica di governo di Manfredi il timore di cui parla Zambrino: fin dal suo ingresso sul palco, nella scena immediatamente successiva a quella del primo confronto tra i due cortigiani, il signore di Faenza non si dimostra affatto un uomo dispotico, padrone assoluto del proprio ducato. Egli, piuttosto, possiede qualità analoghe a quelle osservate in Aristodemo nei primi due atti della tragedia omonima: entrambi, infatti, sono seriamente preoccupati delle sorti dei loro stati, ferme restando le differenze tra la condizione di re di una *polis* greca quella di principe rinascimentale. Semmai, nell'esercizio delle proprie prerogative di governante, Manfredi conta troppo sui consigli dei cortigiani: appena entrato in scena, egli decide di abolire un tributo che nell'antefatto dell'azione drammatica ha adottato con eccessiva leggerezza, proprio dietro consiglio di Zambrino. Ora, informato dell'insofferenza dei sudditi nei confronti della nuova tassa e dell'abuso degli esattori, il principe interpella i due cortigiani presenti in scena, quasi che le responsabilità di governo siano troppo gravose per lui, al pari dell'imposta per i sudditi. Ovviamente il

problema fiscale stimola un nuovo contenzioso tra Zambrino e Ubaldo (quest'ultimo si era opposto fin dall'inizio all'estensione della tassa):

MANFREDI

Leggi, Odoardo, questo foglio e fremi.
Vedi quale si fa per la provincia
Della mia potestà, del nome mio
Orrendo abuso. Vedi modo indegno
Di riscuoter tributi.

(atto I, scena II, v. 96-100)

Il signore di Faenza si rivolge direttamente ai due consiglieri, dicendosi pentito dell'imposizione del tributo:

A questo appunto vi cercai. La nuova
Gravezza imposta e l'inumano stile
Del barbaro esattor tutta in tumulto
Già pon Faenza e le castella e quante
Abbian terre soggette. In ogni parte
Suonan querele; ed è ciascuna un tuono
Che mi scorre su l'alma e rompe il sonno
Delle mie notti. Sopportar non posso
Tanto rimorso e vuò placarlo. È dunque
Mio desiderio rivocar prudente
L'abborrito tributo. Avete, amici,
Nulla d'opposto al mio desir? Parlate.

(atto I, scena II, vv. 104-115)

Le ragioni di Ubaldo, favorevole alla revoca dell'imposta, contemplano sia la disamina della difficile situazione militare e amministrativa del principato, sia la condanna dell'adulazione e della corruzione cortigiana:

Quando al fatal tributo io qui m'opposi,
In questo luogo e periglioso il dissi,
Funesto il presagii. Fumanti i campi
Son di strage, io gridai: vuote di sangue
Abbian le vene, e ancor dolenti e rosse
Le cicatrici. Su la sponda intanto
Sta del Viti a lavar le sue ferite

La gelosa Ravenna e, minacciando,
Del veneto Leon l'aita implora.
Di fuor molt'odio de' nemici; e dentro
Timor ne stringe di civil tumulto.
E meditiar gravezze? E quel medesimo
Braccio s'opprime che pregar tra poco
Di soccorso dovrem? Nessuno io tacqui
Di questi oggetti. Ma prevalse allora
Il parer di Zambrino: il mio sprezzossi
E sprezzar si dovea; ché nel contrasto
Severo parlator sempre dispiace.
Ma non seppi adular.

(atto I, scena II, vv. 118-136)

A Zambrino, che dice la tassa necessaria al «bisogno» del principe, Ubaldo risponde sottolineando «l'impropria contrapposizione fra esigenze private e pubbliche»³³⁰:

E si vedranno
Del principe gli editti ognor parlarci
Del suo bisogno né giammai del nostro?
Ma qual bisogno?

(atto I, scena II, vv. 138-141)

Per il rivale, invece, lo stato è un possedimento privato del signore e le urgenze della politica riflettono le esigenze del principe:

ZAMBRINO
E chi nol sa? Deserte
Sono le rocche; affaticata e poca
La soldatesca. E, se ne coglie intanto
D'armi e d'oro sprovvisti il fier nemico,
Chi pugnerà per noi? Dove difesa,
Dove coraggio troverem?
UBALDO
Nel petto,
Nell'amor de' vassalli. Abbiti questo,

³³⁰ MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 24 (nota).

Signor, né d'altro ti curar. Se tuo
Delle tue genti è il cor, solleva un grido:
e vedrai mille sguainarsi e mille
Lucenti ferri e circondarti il fianco.
Ma, se lo perdi, un milion di brandi
Non t'assicura. Non ha forza il braccio,
Se dal cor non la prende; e tu sarai
Fra tante spade disarmato e nudo.

ZAMBRINO

Nell'amor dunque di sue genti debbe
Tutta un regnante collocar la speme?
Nell'amor di sue genti? Oh! Tu conosci
Il popol veramente.

UBALDO

Un gregge infame
Conosco ancora; della corte i lupi
Che per empirsi l'affamato ventre
Suggono il latte d'innocenti agnelle.
Ragion leggiadra di tributi invero!
Perché fumin più laute ed odorose
Le vostre mense e vi corchiate il fianco
In più morbido letto e più sfacciati
V'empian le sale di tumulto i servi;
Far che pianga l'onesto cittadino,
L'utile artista che previen l'aurora
A sudar per chi dorme, ad affinargli
Il piacer della vita e la mollezza.

(atto I, scena II, vv. 141-171)

Se il riferimento di Ubaldo all'artigiano («artista», v. 169), quale esempio del lavoratore di bassa estrazione, e il richiamo all'agricoltore, che si trova poco oltre i versi citati, rinviano al *Mattino* del Parini, come hanno giustamente osservato alcuni interpreti³³¹, la polemica anticortigiana di questi versi ricorda

³³¹ Cfr. MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 28 (nota), ma anche GIAMMARCO M., *"Galeotto Manfredi". Suggestioni shakespeariane* cit., p. 259, dove si legge, con riferimento al linguaggio di Ubaldo in questo dialogo: «la corte è descritta con accenti moralistici e registro pariniano, come un luogo corrotto da mollezze e piaceri, pervaso da smodata ambizione e sete di denaro; la similitudine zoomorfa raffigura una tana di lupi che succhiano latte alle agnelle, un covo dove si annida ogni sorta di vizio». Anche più avanti, nella tragedia, «l'immagine della corte emerge dal testo con connotazioni sempre negative, come

anche quello che negli stessi anni Vittorio Alfieri scriveva a proposito del parassitismo della classe nobiliare, nei suoi trattati morali e politici³³². Zambrino deve incassare il colpo. Dal suo commento di disapprovazione ricaviamo la conferma del fatto che qualità come la «clemenza» siano totalmente estranee al suo orizzonte:

ZAMBRINO

Bada, signor, che in avvenir funesta
La tua clemenza non ti sia. Profonda
Ferita è questa al tuo poter. Non lice
Al principe pentirsi.

MANFREDI

Il so, conosco
E la detesto ancor questa superba
Politica di sangue e di rovina.
Non più; parti, Zambrino. Or non ho d'uopo
De' tuoi consigli.

(atto I, scena II, vv. 189-196)

Dalla conclusione di questo dialogo risulta dunque che Manfredi non è neutrale nella disputa tra i due consiglieri, assurti per un attimo a teorici della politica: quella delineata da Zambrino è, per il signore di Faenza, una «politica di sangue e di rovina» (v. 194).

ambito ristretto, chiuso, quasi claustrofobico. In seno allo spazio pubblico, si muove un universo intimo e privato che trova concreta raffigurazione nel *topos* della «stanza», luogo che ospita i pianti e le sfuriate di gelosia di Matilde (*ibidem*, p. 260).

³³² Si ricordi che *Della tirannide* risale al 1779, anche se viene pubblicato soltanto nel 1789, mentre *Del principe e delle lettere*, steso tra il 1784 e il 1786, è stampato anch'esso, ma non diffuso dall'autore, nel 1789. Nel primo trattato si legge, fra l'altro: «Havvi una classe di gente, che fa prova e vanto di essere da molte generazioni illustre, ancorché oziosa si rimanga ed inutile. Intitolasi nobiltà; e si dee, non meno che la classe dei sacerdoti, riguardare come uno dei maggiori ostacoli al viver libero, e uno dei più feroci e permanenti sostegni della tirannide. E benché alcune repubbliche liberissime, e Roma tra le altre, avessero anch'esse in sé questo ceto, è da osservarsi, che già lo avevano quando dalla tirannide sorgeano a libertà; che questo ceto era pur sempre il maggior fautore dei cacciati Tarquinj; che i Romani non accordarono d'allora in poi nobiltà, se non alla sola virtù; che la costanza tutta, e tutte le politiche virtù di quel popolo erano necessarie per impedire per tanti anni ai patrizj di assumere la tirannide; e che finalmente poi dopo una lunga e vana resistenza, era forza che il popolo credendo di abattergli, ad essi pur soggiacesse» (ALFIERI V., *Della Tirannide*, libro I, cap. 11, in ID., *Della Tirannide. Del Principe e delle Lettere. La Virtù sconosciuta* cit.).

L'intera discussione che si è svolta nella seconda seconda scena del primo atto è interessante anche per il tema, che resta sullo sfondo, dell'uso di milizie mercenarie, soluzione che certamente piace a Zambrino, mentre Ubaldo la rifiuta apertamente, facendo appello alla fiducia nei sudditi³³³. Si tratta di una questione che conferma la lettura delle opere di Machiavelli, in particolare del *Principe*, oltre che delle *Istorie fiorentine*, da parte di Monti. Al lessico del "trattatello" del segretario fiorentino fa riferimento anche l'uso della famosa metafora della volpe come figura dell'astuzia, in base alle ascendenze della favola classica. È Ubaldo a farne uso, suggellando con essa, in chiusura del dialogo, la rivelazione della vera indole dell'impostore Zambrino:

(Volpe di corte,
Va pur tranquillo; io non ti temo ancora).

(atto I, scena II, vv. 198-199)

L'uso delle parentesi, nei due versi citati, indica un "a parte" del personaggio: Monti, come si è visto, fa largo uso di questo espediente e di altre convenzioni rifiutate dalla drammaturgia alfieriana, non ultime le confidenze. Proprio all'insegna delle confidenze, così utili alla dichiarazione e all'espressione dei sentimenti, meno alla progressione dell'azione drammatica, si apre la terza scena del primo atto del *Galeotto Manfredi*. I problemi politici lasciano ora spazio alla tematica amorosa. Ciò consente al poeta di precisare, dopo l'esplorazione sommaria dei caratteri e delle motivazioni di Zambrino e di Ubaldo, la costellazione valoriale che fa capo a Manfredi e a Elisa, come nei primi atti dell'*Aristodemo* era stata illuminata quella che si riferiva al rapporto tra il re di Messene e Cesira:

MANFREDI

Orsù, t'intendo.

Mutiam soggetto e ragioniam di cosa
Che più mi tocchi. Parlami d'Elisa,
Oh Dio! d'Elisa. Proferirne il nome

³³³ «Il parere di Zambrino discende da una concezione autoritaria dello stato assoluto e legittimato dall'alto, ma soprattutto dalla forza delle armi, e non dal consenso dei sudditi. È la ragione di stato perciò che esige l'imposizione dei tributi necessari per assicurarsi le truppe mercenarie per la difesa esterna. Per Ubaldo invece la difesa, l'unica possibile, è riposta "nel petto, nell'amor dei vassalli". La saldezza all'interno data dal consenso e dalla concordia dei sudditi è sufficiente a difendere lo stato» (TANDA N., *Il teatro di idee di Vincenzo Monti* cit., p. 61).

Non so senza tremar.

UBALDO

Meglio diresti,

Senza arrossir.

MANFREDI

Sì, n'arrossisco; e solo

Che nominar l'ascolti, entro le vene

Par che rivo di foco mi trascorra

E m'ascenda sul volto e manifesti

Il grande arcano che a te solo è noto.

(atto I, scena III, vv. 206-215)

Tale «arcano» è la «follia» (v. 221), come la definisce Ubaldo, del legame del principe con Elisa, affetto che non può restare ancora per troppo tempo nascosto al sospetto di Matilde. Per il signore di Faenza, però, la ragione non può nulla di fronte alla forza del sentimento che in lui ha suscitato la giovane ospite:

Questa vantata

Ragion, de' nostri affetti imperatrice,

Non è quel che si crede. Ella sparisce

Quando l'alma è sconvolta e burrascosa.

Il freddo gel de' suoi consigli è meno

D'una stilla che cade su le vampe

Di gran fornace.

(atto I, scena III, vv. 223-229)

Eppure la sottile polemica antirazionalista che sembra aver ispirato questo passo è fortemente ridimensionata dalla giustificazione che immediatamente Manfredi fa seguire, circa le motivazioni del suo legame con Elisa. Queste sono spiegate in termini assai ragionevoli e fanno appello ai valori della pietà, della discrezione, della nobiltà d'animo, assolutamente antitetici rispetto ai valori che Zambrino ha finora, pur sinteticamente, affermato. Il riferimento alla «pietà» è il primo a essere messo in campo. Manfredi vuol beneficiarne, in quanto lo stesso sentimento è sorto in lui di fronte all'«innocenza» di Elisa:

MANFREDI

Amico,

Già non escuso la mia colpa. Io tutto
Ne comprendo l'orror: ma tu mi dona
Quella pietà che a me medesimo io nego.

UBALDO

Sì, ti compiangio.

MANFREDI

E nol demerto. Oh cielo!

Un affetto che pria sol d'innocenza
Avea sembante e mi pareva pietade!
Come mai non amarla? I suoi natali
Le acquistavan rispetto. Era costretta
Di Ferrara a fuggir per odio e tema
Di quel prence nemico. Era infelice,
Era bella e piangea. Poi sì gentile
D'atti e di modi sì modesta ... Ubaldo,
La virtù mi sedusse: in altra guisa
Abborrita l'avrei. Quella divina
Dolce attrattiva di pudor mi vinse
E i sensi m'avvampò. Tentai più volte
Smorzar le fiamme; ma bramai che vano
Fosse lo sforzo e il fu: ché troppo m'era
Caro il periglio e più mi fea spavento
Della perdita mia la mia vittoria.

(atto I, scena III, vv. 229-249)

Nobiltà di modi, discrezione, gentilezza d'animo, infelicità, virtù, sono legate, in questo passo, all'avversione e al timore nei confronti di un tiranno (che in questo caso è Ercole I, duca di Ferrara dal 1471). Si legga anche la giustificazione di Elisa, fornita a Ubaldo nel secondo atto, dove si fa riferimento alla riconoscenza, alla gratitudine, tra le altre motivazioni:

ELISA

Arrossirme? Perché? Sul volto mio
Nessuna colpa fa salir vergogna.
D'amarlo arrossirò, quando vietato
Fia l'esser grata a' beneficj. Ah! rendi,
Rendi ragione all'amor mio tu stesso.
Rammentati quel dì che a' piedi suoi
Venni soccorso ad implorar smarrita
E de' miei casi gli narrai la lunga

Storia crudel. Dal campo egli tornava
Tutto di sangue asperso e di sudore.
Momento infausto; e nondimen mi stese
La man pietoso: della sua clemenza
Assicurommi ed obbliai ben presto
Ne' beneficj suoi le mie sventure.
Misera me! la libertà perdetti
Allor dell'alma ed al nascente affetto
Riconoscenza preparò la via.
Ma chi por freno vi potea? Rispondi:
Che far dovea per non amar Manfredi?

UBALDO

Ricordarti che sposo era d'altrui;
Sovra te stessa vigilar più cauta;
Evitarlo, fuggirlo, irne lontana:
Tutto far per strappartelo dal seno
E in cimento non por la sua virtude.
Il tuo dover quest'era.

ELISA

E questo io volli.

Ma contro il cor si vuole indarno; e pria
Di pur pensarlo mi trovai già vinta.
Amavamo ambedue: clemenza in lui,
Gratitudine in me parve l'amore.

(atto II, scena II, vv. 444-472)

Il discorso della donna prosegue con il ricordo del racconto reso a Manfredi, a proposito della fuga da Ferrara, e della partecipazione pietosa e commossa del signore di Faenza. È però la successiva domanda di Ubaldo a stimolare una risposta che Bruni definisce «sorprendente»³³⁴ (dal punto di vista del fedele consigliere di Galeotto) e che risulta ancor più interessante, ai fini della nostra indagine, perché chiude il cerchio dei valori con i quali si misura la condotta dei due amanti, nominando le «sventure» di Elisa e quindi la sua «infelicità». Ciò che importa rilevare è il legame, nient'affatto inedito, ma di forte ascendenza alfieriana e presente già nell'*Aristodemo* montiano, tra innocenza (quella propria delle vittime della persecuzione e della violenza tiranniche), pietà e infelicità, termini che definiscono precisamente il legame tra gli amanti Carlo e Isabella nel *Filippo* del drammaturgo astigiano e qui, nel

³³⁴ Cfr. MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 54 (nota).

Galeotto Manfredi di Monti, il rapporto tra Manfredi ed Elisa (con un riverbero anche in Ubaldo, che non può non dirsi commosso al termine del dialogo con la donna). Si legga attentamente il seguente passo:

UBALDO

(Mi disarmo costei. La sua favella
Al cor mi scende e il mio rigor seduce).
Dimmi, Elisa: parlar sì dolce io t'odo
Che mi rapisci. Al labbro tuo chi diede
Tanta dolcezza? E questi sensi in petto
Chi dunque t'inspirò?

ELISA

Le mie sventure.
Sono eloquenti gl'infelici e tutto
Dalle pene s'impara. Esse del cuore
Son le maestre e a queste sole io deggio
Una qualche virtù.

UBALDO

(Scuso Manfredi,
Se cotanto l'adora).

ELISA

Il cuor si serra
Nelle fortune e sol lo schiude il tocco
Delle grandi sventure. E se Manfredi
Stato non fosse un infelice anch'esso,
Amato Elisa non avria; né questa
Manfredi, no. Ma sul mio cor più forti
Di sua bontade i suoi disastri fũro.
Ei narrarmi solea come del padre
L'ira fuggendo giovinetto ancora
Errò per boschi e monti; e dappertutto
L'odio fraterno, che giammai perdona,
A morte l'insegua; come sovente
Gli diêro asilo le spelonche ed ebbe
Comune il sonno colle belve: e allora
Chi pianto non avria? Chi non sentirsi
Penetrato e commosso?

(atto I, scena II, vv. 496-521)

È opportuno rilevare come Elisa ponga anche la vicenda personale di Manfredi sotto il segno della pietà e dell'infelicità: non a caso, il principe di Faenza è cresciuto in un clima violento e ha lottato per sottrarsi proprio a chi, dispoticamente, aveva anteposto le ragioni del potere agli affetti naturali (il padre e il fratello, in questo caso, dell'attuale signore). Inoltre, nel momento in cui Elisa decide di partire per Roma³³⁵, consapevole che l'amore (pur platonico, non si dimentichi) tra lei e Manfredi si configura come un «delitto» nei confronti delle leggi matrimoniali, ella ancora richiama e collega significativamente le nozioni di pietà (ora rivolta dal principe, secondo la donna, anche agli «oppressi» e ai deboli, quindi sempre più fondata sul senso della giustizia), innocenza e infelicità:

Io parto volentier, se lontananza
Rende innocente l'amor mio. Scordarmi
Di lui mi fôra un'impossibil cosa.
Vedrò degl'infelici e sovverrommi
Che Manfredi gli amava. Udrò le grida
Dell'oppresso pupillo e avrò presente
Che scudo degli oppressi era Manfredi
E con essi piangea. Deh! scusa, Ubaldo,
Se di lui parlo ancor. Egli è sì giusto,
Sì clemente e gentil; schivo di lodi,
Amico sol di verità; cortese
Senza bassezza; maestoso e grave,
Ma senza orgoglio; liberal per scelta,
Non per capriccio; le private offese
Facile a perdonar, pronto e veloce
Le pubbliche a punir; dolce fra' suoi,
Terribil fra i nemici; un mansueto
Agnello in pace ed un leone in guerra.
E amar nol deggio? Ed io son rea?

(atto II, scena II, vv. 528- 546)

³³⁵ «Roma: la meta non è certo casuale. Nell'ipotesi storica perseguita, invero larga come si conviene al dramma stando all'avviso di apertura ("la storia ha servito a me, non io alla storia"), l'autore sembra tenere conto della rivalità tradizionale fra Ercole I e la corte pontificia che nel 1482 era sfociata in guerra aperta: sicché Elisa, perseguitata dal duca di Ferrara, pensa di poter trovare nell'Urbe una naturale protezione» (*ibidem*, p. 64, nota).

Il successivo dialogo tra Manfredi ed Elisa, nella quarta scena del secondo atto, vede nuovamente il trionfo e la celebrazione dell'innocenza, del pianto, dell'onestà, cemento del rapporto elettivo. Dice il signore di Faenza, cogliendo la titubanza dell'amante:

Vuoi tu che ceda l'onor mio? che spenta
Sia di Manfredi la seconda vita
E la migliore? Ah no! Se muor mia fama,
La tua pur muore; e che rimanti allora?
Ignominia, rossor, disprezzo e pianto.
Se piangere si dee, si pianga adesso
Finché siamo innocenti. Or ben: tu taci?
Tu non rispondi?

(atto II, scena IV, vv. 563-570)

Ancora, a dimostrazione della «virtù» di Manfredi:

Questo sforzo dimando; e quanto sia
Doloroso per me, quanto mi costi,
Tu non cercarlo. Il nostro cor n'avea
Traditi entrambi; ma l'error degli occhi
Ragion corregga e la virtù s'ascolti.

(atto II, scena IV, vv. 576-580)

Anche qui è proposto l'apparente conflitto di passione e riflessione. Si tratta, però, di un *topos* di cui Monti neppure abusa: il cuore del contrasto sentimentale, quindi del dramma familiare (di cui il conflitto politico, come abbiamo visto, vuol servirsi), è altrove, consiste ancora una volta nell'impossibilità, per il signore di Faenza, di vivere pienamente, al di là delle convenzioni sociali e degli obblighi dinastici e di governo, un'esperienza d'amore fondata sul riconoscimento di una comune «infelicità», sulla pratica concreta della «pietà» e nel segno dell'«innocenza». Ecco la risposta di Elisa:

Abbiano fine
Dunque i sospiri e dividiamci: ognuno
De' nostri sguardi è una virtù tradita;
Ogn'istante un delitto! Oh mai, no mai
Non t'avessi veduto! Oh, madre mia!

Felice me, se di spirarti accanto
Mi concedean le stelle e raccogliea
Le nostre salme una medesima fossa,
Un medesmo riposo! E tu, Manfredi,
Perché pietade de' miei mali avesti?
Perché, Manfredi? Crudeltà fu meco
L'esser pietoso; crudeltà colmarmi
Di beneficj ed asciugarmi il ciglio.
Era almen quello d'innocenza il pianto:
Or lo versa la colpa.

(atto II, scena IV, vv. 583-597)

La «pietade» delle sventure altrui (procurate dal tentativo di perseguire la giustizia o, almeno, dal rifiuto del dispotismo) è il presupposto dell'amore, anche se potrebbe configurarsi come motivo di «colpa», addirittura di «crudeltà», qualora conducesse al «delitto» dell'adulterio. La pietà risponde innanzitutto al riconoscimento, nel volto altrui, dell'infelicità che si mostra nel pianto. Al motivo del pianto Manfredi, come Carlo nel *Filippo* alfieriano, è particolarmente sensibile:

Ah! frena, Elisa,
Quelle lagrime tue. Non m'assalire
Con arme sì tremenda; o, se tu segui,
È consumato il mio delitto. Io posso
Con saldo petto disfidar la morte
E gl'irati elementi e delle cose
L'universal ruina: ma vacillo
E mi trema lo spirto e si dilegua
Nel veder che tu piangi e che son io
La cagion del tuo pianto.

(atto II, scena IV, vv. 597-606)

Del resto, sul finire del terzo atto, dopo la provvisoria e però precaria pacificazione dei due coniugi, nonché di Matilde con Elisa, l'infelicità parrà a Manfredi il tratto caratteristico della povera ospite bolognese, in questa battuta rivolta a Ubaldo:

Se l'infelice si lamenta; a lei
Scusami tu che tutto sai ... Ma no ...

Nulla di questo palesar: non sappia
La debolezza mia; dille che parta:
Altro non dirle.

(atto III, scena VII, vv. 992-996)

Ragion di stato e dovere coniugale, come osserva Arnaldo Bruni³³⁶, sono dunque i motivi che rinnovano, sì, ma non fondano l'infelicità di Elisa, la quale, come si è visto, ha origine nell'antefatto e in particolare nella violenza del dispotismo. Quando la giovane ospite bolognese accetta, sul finire del terzo atto, di lasciare senza indugio Faenza, ella ha soltanto un motivo in più di dolore, ovvero la separazione da Manfredi.

Convieni soffermarsi ancora un attimo su un aspetto peculiare del rapporto tra il principe ed Elisa. È ormai chiaro che il legame tra i due personaggi nasce in seguito al riconoscimento di una comune innocenza e infelicità. Su questa base sorgono la pietà e l'affetto, che crescono e si approfondiscono nel tempo. La donna stessa ammette, con un significativo *lapsus* nel corso del secondo atto, che l'amore è il frutto principale della sua «riconoscenza»³³⁷ nei confronti di Manfredi:

A Roma. Ivi ramminga
Porterò la mia doglia e verrà meco
De' beneficj tuoi dolce ed eterna
La rimembranza.

[...]

Vivrò solinga, sconosciuta ed altra
Non avrò compagnia che le mie pene
E l'amor mio... Che dissi? Ah! non pensarlo:
Amor non già, riconoscenza intendi.

(atto II, scena IV, vv. 611-614 e vv. 619-622)

È da notare, ora, rispetto ai temi che qualificano il rapporto tra Manfredi ed Elisa (a partire proprio dalla gratitudine o riconoscenza), che più volte, nell'arco dell'azione, sia Zambrino che Matilde – quest'ultima spesso sobillata

³³⁶ Cfr. MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 100 (nota).

³³⁷ Cfr. anche *ibidem*, p. 65 (nota).

dal primo – tentano di rovesciare il quadro dei valori di riferimento dei due amanti, in alcuni casi negando scientemente la verità o interpretandola secondo un'opposta scala di valori (Zambrino), in altri casi dicendosi campioni di quelle stesse virtù che il signore di Faenza e l'ospite bolognese si sono riconosciuti vicendevolmente (Matilde). È la moglie di Manfredi a inaugurare tale tentativo di destrutturazione delle qualità dei due amanti, riferendo al marito l'accusa di ingratitude e ribaltando significativamente i giudizi di Elisa sul protagonista. Ciò avviene, per la prima volta, sul finire del primo atto, poco dopo che Manfredi si è sottratto alla vista della propria sposa:

Egli mi fugge.

Il mio cospetto lo funesta; e un guardo,
Neppure un guardo mi donò l'ingrato!

(atto I, scena IV, vv. 290-292)

La medesima accusa verrà rivolta direttamente da Matilde al marito nel corso del terzo atto, prima di una momentanea pacificazione:

Infedel, sconoscente! Altre vi fûro
Tradite mogli, abbandonate amanti;
Ma non com'io, non mai.

(atto III, scena IV, vv. 880-882)

Ancora nel clima di sospetto della quarta scena del primo atto, la moglie del principe di Faenza rincara la dose:

Qual fede adesso
A' giuramenti? Ogni ribaldo giura;
E mille volte anch'ei stretto al mio seno
Giurò d'amarmi e che saria fedele.
Ed ecco mi tradisce e già mi sprezza,
Misera! e il volto mio più non comanda
Sul cor dell'incostante.

(atto I, scena IV, vv. 312-318)

Sul finire del secondo atto, poi, Matilde sorprende Manfredi ed Elisa intenti a dichiararsi reciproco affetto, prima dell'addio. L'accusa, stavolta, contempla il tradimento ed è rivolta a entrambi:

Il guardo a terra,
Anime ree, non abbassate: in fronte
Alzatelo a Matilde; e su la guancia
Dissipate il pallor che vi coperse.
Chiamar vi deggio traditori entrambi;
Ma chi prima non so. Ciascuno ha scritta
L'empietà nel sembiante e fra voi due
Non distinguo il più reo.

(atto II, scena V, vv. 636-643)

Proprio quest'ultima battuta suscita una risposta del principe che parrebbe assimilarlo a un despota:

Donna furente,
Chi ti conduce? Perché vieni ardita
I segreti a spiar del tuo signore?
Donde questa baldanza?

(atto II, scena V, vv. 643-646)

Come suggerisce infatti anche Arnaldo Bruni nel suo commento al testo, qui «signore» vale «principe». In questo caso, con un orgoglio assolutamente inedito e ai limiti dell'arroganza, il protagonista «antepone la carica pubblica al ruolo familiare, pure richiamato prima implicitamente dall'autodefinizione di Matilde in 636 (“moglie”) e poi dall'avviso esplicito (648): la ripresa di Manfredi di 665 (“Tu non hai più marito”) certifica una frattura all'apparenza incomponibile. Si deve dire però che le sollecitazioni semantiche (661: “Tiranno”), oscillanti fra funzione civile e ragione privata, segnalano la sovraccitazione del litigio in corso: difatti altrove la distinzione è ragionata (1363-64: “Taccia il marito; / Parli il sovrano”)³³⁸. Non a caso, Matilde riporta immediatamente il discorso sul piano delle ragioni private, che sono preponderanti in questo dialogo:

³³⁸ MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 68 (nota).

Ah scellerato!
Dunque sei tu che mi tradisci il primo.
Disonor de' mariti, il più malvagio,
Il più vile di tutti.

(atto II, scena V, vv. 646-649)

Il medesimo slittamento semantico è osservabile nel terzo atto, al momento della temporanea pacificazione dei due coniugi: Matilde usa anche qui termini dell'ambito politico per spiegare una condizione affettiva:

Un'altra volta
Regnai pur sola nel tuo cor: ma breve
Fu quell'impero; comincio col riso,
E terminò col pianto.

(atto III, scena IV, vv. 863-866)

In altri punti del testo, poi, l'ossequio al marito si esprime in formule topiche che richiamano il lessico politico, implicito anche nei numerosi antecedenti letterari³³⁹:

MATILDE
Vuoi tu, Manfredi,
Meco venire?
MANFREDI
Sì, Matilde: un solo
Detto ad Ubaldo e ti raggiungo.
MATILDE
Il tuo
Voler m'è legge. (Io fremo).

(atto III, scena VI, vv. 983-986)

Eppure, tornando alla quinta scena del secondo atto, in un altro punto del dialogo, nonostante la forza del dramma sentimentale, nella nozione di tiranno che viene richiamata da Matilde si insinua quella del traditore delle ragioni affettive e familiari, delle leggi civili e morali, in termini alfieriani:

³³⁹ Ad esempio in «METASTASIO, *Clemenza di Tito*, p. 749, III 13, 57 (“Fia sempre il tuo voler legge al mio core”))» (*ibidem*, p. 99, nota).

MANFREDI

Un sol capello
Che tu le torca, o donna, un sol capello
Ti costerà la vita.

MATILDE

A te piuttosto,
Tiranno, a te che ne perdesti il dritto
Co' tradimenti tuoi.

(atto II, scena V, vv. 658-662)

Ne è prova il fatto che, in conclusione del litigio, la donna può riferire a se stessa l'«innocenza» di cui prima si era ammantato Manfredi e che corrispondeva innanzitutto al rifiuto della prevaricazione, di quella del dispotismo *in primis*:

Il ciel percota

Qualunque ti somiglia; esci, va pure,
Crudel, ma trema: l'innocenza mia
A pesar mi comincia e d'un delitto
Sento il bisogno ...

(atto II, scena V, vv. 665-669)

Infine, nel quinto atto, Matilde attribuisce a se stessa il tema dell'infelicità e bolla come dispotico l'atteggiamento di chi oltraggia la propria consorte, mostrandosi indifferente ai legami affettivi (si tratta però, in questo caso, del legame della donna con Zambrino, al quale Manfredi ha vietato di vedere Matilde). A questo punto il termine «tiranno» può contenere senza ambiguità entrambe le accezioni descritte sopra, quella afferente all'ambito politico e quella relativa alla dimensione privata e coniugale:

Si, me sola intende

Il tiranno oltraggiar, quando mi priva
Dell'unico fedel che raddolcirmi
Solea le pene ed asciugarmi il pianto:
Ma ne sparsi abbastanza. Or l'ira in sasso
Il cor cangiommi ed ei con gli occhi ha rotta
Corrispondenza.

(atto V, scena VI, vv. 1656-1662)

D'altra parte, quando Zambrino, all'inizio del terzo atto, aveva insinuato la possibilità che una preghiera muovesse Manfredi a pietà nei confronti della moglie, Matilde aveva reagito così:

Io piangere! io pregar chi mi tradisce?
Chi mi discaccia e l'onor mio calpesta
E la mia tenerezza! E per chi poi?
Per una vil ramminga, in cui non lodo
Che la miseria; in cui miseria è vinta
Da sconoscenza. Eh! si prosegua intera
La mia vendetta e diventiam crudeli.

(atto III, scena I, vv. 716-722)

In definitiva, la donna ha progressivamente negato, in riferimento al marito, le qualità della gratitudine e della pietà; ha bollato il consorte come volubile e traditore, prima, dispotico, poi. Nei confronti di Elisa, ella applica il medesimo procedimento. Matilde contesta all'ospite bolognese, per riferire a se stessa, innanzitutto l'innocenza e la «tenerezza». Quella stessa tenerezza che poco dopo, al momento della pacificazione con l'amato, la moglie del principe intende rinnovare: «Io trascorsi, perdona: ecco già tutto / Si disperse il mio sdegno; e non vi resta / Che la mia tenerezza» (atto III, scena IV, vv. 891-893; si tenga presente anche la risposta di Manfredi: «Oh generosa! / Torna dunque al mio sen. Di mille amplessi / Che dar ti posso, l'ultimo fia sempre / Il più tenero e dolce», atto III, scena IV, vv. 901-904). Su Elisa, come già su Manfredi, continuerà inoltre a gravare ininterrottamente l'accusa di ingratitudine, formulata nel terzo atto:

Spento è il tuo fallo, se il rimorso è nato.
Ma ravvisi tu ben quanta e qual era
La sconoscenza tua?

(atto III, scena V, vv. 940-942)

Soprattutto, è importante osservare, ancora in riferimento ai versi 716-722 della prima scena del terzo atto (citati poco più sopra), che la fuga della giovane ospite dalla propria città natale, se per i due amanti è stata causa di «infelicità»

e presupposto del sentimento di pietà, diviene per Matilde la prova della «miseria» (v. 720) della rivale. Insomma, i due coniugi non condividono affatto il medesimo sistema di valori. La corrispondenza che Manfredi avverte, nei confronti di Elisa, anche sulla base di un comune destino, mai potrebbe sussistere con Matilde. La moglie del principe non vede alcunché di pietoso nei casi occorsi alla giovane ospite. Di lei importa soltanto la grave mancanza di riconoscenza, ribadita nella quinta scena del terzo atto:

De' beneficj miei,
Dillo tu stessa, e di sì lungo affetto
Aspettarmi dovea questa mercede?

(atto III, scena V, vv. 943-945)

A queste parole fa seguito la provvisoria pacificazione delle due donne e di Matilde con Manfredi, ma la tregua dura appena lo spazio di una scena: in quella immediatamente successiva il risentimento della sposa del principe monta di nuovo contro il consorte, reo di aver troppo inopportuno perorato la causa di Elisa. Nel frattempo, Matilde ha completato l'avocazione a sé di tutte le determinazioni dei due amanti: il pianto, le lacrime, la tenerezza, l'infelicità. Così, infatti, ella risponde a Elisa, nel corso del terzo atto:

Alzati e dimmi. Lusingar, sedurre
Un cuor che ad altra è dato e possederlo,
Occuparlo così che immoto e sordo
Alle lagrime fosse ed ai sospiri
D'una tenera moglie; e tu lo sai
Quanti ne sparse l'infelice; e intanto
Tu confidente, tu compagna e amica
Mirarne il pianto, le querele udirne,
Riceverne gli amplessi e poi tradirla,
Sì, tradirla tu stessa: e questo, Elisa,
Non è dunque delitto?

(atto III, scena V, vv. 923-933)

È sempre più nel segno della gelosia che evolve la vicenda personale della sposa di Manfredi. Poco prima di attentare alla vita dei due amanti, nel quinto e ultimo atto, la donna pone nuovamente al centro dei propri sospetti i temi del tradimento e dell'infedeltà. Per Matilde, ormai totalmente in balia di Zambrino,

dal quale è stata convinta dell'intenzione del principe di ripudiarla, il marito torna a essere un traditore:

ZAMBRINO

Ei l'ha voluto.

MATILDE

E l'abbia e di marito

La fede impari a mantener. Corriamo

Ad assalirlo nel delitto. Io sento

Che l'idea mi rapisce e non ho fibra

Che di foco non sia.

ZAMBRINO

Ferma: qualcuno

Odo appressarsi ... È desso e la sua druda.

Donna, coraggio.

(atto V, scena VI, vv. 1719-1726)

Nella determinazione finale di Matilde è decisiva l'influenza di Zambrino e della sua strategia che alterna simulazione e dissimulazione, negando la verità e costruendo una realtà fittizia non solo per la donna, ma per entrambi i coniugi. Non si può quindi ulteriormente rinviare un esame approfondito delle ragioni di questo personaggio. Se infatti Matilde può soltanto provare, di solito in buona fede, a negare i valori su cui si basa l'affinità elettiva tra Manfredi ed Elisa, per attribuire a se stessa il binomio di innocenza e infelicità, l'operazione di Zambrino consiste nel rovesciare di segno le virtù morali dei due amanti e le qualità politiche dei suoi avversari. Lo si capisce benissimo leggendo il soliloquio che il personaggio pronuncia all'inizio del secondo atto (si ricordi che il cortigiano è appena uscito sconfitto, al termine dell'atto d'apertura, dal dibattito sulla tassa che Manfredi ha scelto di cancellare). Le motivazioni di Zambrino, qui, sono quanto mai chiare:

M'insulta Ubaldo; scacciami Manfredi:

Debole questi e quei superbo. Un copre

Col vel di franca probità l'orgoglio:

L'altro col manto di regal clemenza

La regal codardia. Voler tributi

E temerne i lamenti: emanar leggi

E poi pentirsi. Il debole si pente

E fa sprezzarsi. Oh s'io regnassi! Ebbene?

Fortuna nel passar getta per via
 Del comando la verga e la raccoglie
 Sempre la mano del più scaltro. Ed io,
 Io chi mi sono? Nol vuò dir, nol voglio
 Neppure all'aria confidar. Gran cosa!
 Dappertutto veggiam la colpa in riso,
 In pianto la virtù. Dunque vi sono
 L'utili colpe e le virtù dannose.
 Chi fia sì pazzo a procacciarsi danno?
 Io non amo il delitto, amo l'effetto,
 Amo me stesso; ed il comando è questo
 Principal di natura. Or non potria
 Zambrino esser Manfredi? Ecco quel tarlo
 Che incessante mi rode. Ambizione
 In cor mel mise né strappar lo io posso,
 Ché troppo addentro è penetrato. Or basta:
 Quando fia l'ora chiamerem dell'alma
 Le potenze a consiglio. Intanto giova
 Accarezzar Matilde. Una grand'arme
 M'è questa donna;

(atto II, scena I, vv. 390-417)

Ambizione e addirittura ossessione di potere, presunzione, egoismo e «individualismo sfrenato»³⁴⁰: questi sono i principi ispiratori della condotta di Zambrino, che ostenta una programmatica indifferenza verso ogni sorta di affetto e di legame, dichiara la propria estraneità al rimorso e ammette, per realizzare con le proprie mire, l'uso strumentale della gelosia e del sospetto di Matilde. Soprattutto, il cortigiano fa significativamente appello, nel passo citato, all'istinto naturale, che secondo lui comanderebbe all'uomo di amare se stesso più di ogni altra cosa, in un'ottica utilitaristica. Si tratta di un ribaltamento assoluto della prospettiva oppositiva di natura e potere che abbiamo ritrovato in numerose tragedie “politiche” del secondo Settecento. Restringendo, se si vuole, il campo alla sola drammaturgia di Vincenzo Monti, viene qui contraddetta l'idea di natura che ispira il comportamento di personaggi quali Ubaldo, nel *Galeotto Manfredi*, e che soprattutto motivava, nella prima tragedia montiana, l'*Aristodemo*, la rovina del protagonista³⁴¹. Per

³⁴⁰ Cfr. TANDA N., *Il teatro di idee di Vincenzo Monti* cit., p. 69.

³⁴¹ Si veda il paragrafo di questo lavoro dedicato all'esame dell'*Aristodemo*, in particolare dove si discute della seconda scena del quarto atto, nella quale il re di Messene afferma di aver

Zambrino la politica potrebbe essere il terreno sul quale la naturale inclinazione umana all'egoismo sia chiamata a realizzarsi. In uno stato di conflitto permanente, verrebbe da aggiungere. Una simile concezione della vita e della storia pone inevitabilmente l'accento sull'instabilità, sul disordine, sull'anarchia: non è casuale, in tal senso, il riferimento alla «fortuna», di chiara derivazione machiavelliana³⁴².

Le macchinazioni e gli inganni orditi dall'ambizioso cortigiano sono la diretta applicazione dei principi teorici appena dichiarati. L'occasione che la sorte offre a Zambrino è innanzitutto la maturazione del risentimento di Matilde, in seguito al colloquio della donna con il marito, alla fine del secondo atto. L'astuto ministro comincia ad approfittarne:

MATILDE

Non ti basta d'avermi, empio, tradita
Che d'un ripudio ancor l'onta mi giuri?
Misera me! m'abbandonâr già tutti,
Mi lascian tutti desolata e nulla
Più mi rimane.

ZAMBRINO

Ti riman Zambrino.
Volai tuo cenno ad eseguir.

(atto III, scena I, vv. 672-677)

In breve tempo, egli tocca il cuore della donna, abilmente simulando:

Al tuo bisogno

Già compro ho il braccio di sicario ardito
Che anche su l'ara in pien meriggio andrebbe
A guadagnar la sua mercé. T'accheta,
Vendicata sarai.

(atto III, scena I, vv. 695-699)

tradito «di natura il grido» (atto IV, scena II, v. 1284) e auspica «che altrui d'esempio / Sia la mia pena, onde ogni padre apprenda / A rispettar natura e la paventi» (atto IV, scena II, vv. 1307-1309). Cfr. anche MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni cit., p. 121 (nota) per l'antecedente dell'*Antigone* alfieriana.

³⁴² Cfr. MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 48 (nota).

Poco dopo, di fronte a una Matilde nuovamente indecisa tra la volontà di perdono del coniuge e la cautela dettata dal sospetto, Zambrino insinua dubbi anche su Ubaldo, che sta per intercedere in favore di Manfredi presso la donna. Zambrino finge di richiamare Matilde alla calma e alla clemenza, mentre indica in Ubaldo il primo mediatore e complice dell'amore adulterino tra il signore di Faenza ed Elisa:

In liberal maniera
Or tu l'accogli ed in sembiante umano.
Ei fu d'amor l'interprete, nol nego,
Tra Manfredi ed Elisa; e tuo nemico;
Ma su i nemici la clemenza è bella
Più assai che la vendetta.

(atto III, scena II, vv. 763-768)

Il perfido cortigiano cerca di cavarsela anche dopo la provvisoria pacificazione tra i due coniugi, fingendo affetto e stima per Ubaldo (il quale, qui, lo ignora):

In traccia appunto
Movea di te. M'ascolta, Ubaldo. Il peso
Della tua nimistà così m'opprime
Che più nol posso sopportar. Deh! fine
Abbia la guerra; ed or che tutti amplesso
Si dan di pace, deponiam noi pure
Ogni vecchio rancor; torniamo amici,
Siam generosi: io t'offro il cor. Vedrai ...

(atto III, scena IX, vv. 1014-1021)

Salvo confessare, un attimo dopo, il proprio disprezzo nei confronti di un nemico che Zambrino presume incapace di sventare la congiura ordita ai danni di Manfredi:

Non mi risponde quel superbo. Ei crede
Provocarmi così. Stolto! ed ignora
Che tranquillo son io come una rupe.
Odiar so bene, ma sdegnarmi? Oh! pensa,
Odio verace e risoluto è sempre

Ospite breve in iracondo petto
Ed eterno nel mio. Quasi arrossisco
Di nemico sì debole.

(atto III, scena X, vv. 1022-1029)

Se poco prima, appena nell'ottava scena del terzo atto, in seguito alla momentanea pacificazione dei coniugi, Ubaldo ha invocato la «pace» sulla corte faentina e su tutta la terra, ora Zambrino riprende il termine impiegato dal rivale per dichiararsene estraneo, prima di ordire nuove macchinazioni con Rigo:

No! sai? Matilde con Manfredi infine
Terminò le querele; e tutto atterra
Il bel prospetto della nostra speme
Questa pace importuna.

(atto III, scena X, vv. 1030-1035)

Un segno evidente della determinazione di Zambrino è il seguente passo, in cui il «congiurato», come si autodefinisce egli stesso, incita Rigo a non abbandonare la speranza nella riuscita dell'impresa:

Taci: arrossisci di timor sì vile.
Queste sembianze stupide correggi;
E prendi il primo dignitoso aspetto
D'un congiurato. Avrem sedotto indarno
Guelfo il duce dell'armi; e fra i patrizj
I più possenti e i primi? Avrem profusi
Tanto sudor, tant'oro e tante pene
Inutilmente? No. Pria che pentirsi,
Morir.

(atto III, scena X, vv. 1041-1049)

L'ambizione di potere è condizione irreversibile per il perfido consigliere, che non risparmia una vuota retorica, utile solo a convincere l'interlocutore, prima di scendere nei dettagli del suo piano, riconfermando i propositi di falsificazione della verità:

ZAMBRINO

L'uom vile
Più d'una volta muor pria di morire
Ed una sola il coraggioso.

RIGO

È vano
L'ardir, se loco e tempo manca e mezzo.

ZAMBRINO

Né l'un né l'altro mancherà. D'un detto
Lascia ch'io pungo di Matilde il core:
lasciami ritrovar fra questo bujo
Un raggio di sospetto, una minuta
Moribonda scintilla e vedrai quanta
Fiamma risveglio. Lo vedrai.

(atto III, scena X, vv. 1049-1058)

Infine, ancora nel decisivo dialogo del terzo atto con Rigo, Zambrino ribadisce la propria estraneità a ogni scrupolo di coscienza:

RIGO

Lo bramo.
ma non so qual rimorso

ZAMBRINO

In corte vivi
E di rimorsi hai tema?

RIGO

Io li disprezzo
Più di quest'aria che m'insulta il viso.
Ma l'appressarsi del delitto ...

ZAMBRINO

Ascolta.
Fu l'umana viltà che di delitto
Creò la prima il nome che l'alte imprese
Disonorò. Risvegliati, castiga
Questi audaci rimorsi; e dar ti piaccia
Titol più bello ad un illustre ardire.
Primo diritto, indipendenza. Empiamo
Sol di questa il pensier, sì che non abbia
Del suo favore ad arrossir fortuna.
Vedi tutta di guerre e di congiure
Ardere Italia; e tanti aver tiranni

Quante ha cittadi; e variar destino
Come varia stagioni. Oggi comanda
Chi jer fu servo ed un Marcel diventa
Ogni villan che parteggiando viene
Ed in campo sì vasto neghittosi
Noi d'una bella ambizion ripieni,
Noi d'un superbo languirem nei ceppi?
D'un che l'ira paterna avea proscritto?
D'un che sol fra ladroni e masnadieri
Sfiorò la giovinezza e di Faenza
S'alzò tiranno, la man lordo e il viso
Di sangue cittadin? Ramenta, o Rigo,
Il tuo valente genitor trafitto
Per la causa più giusta. Egli morendo
Non ti lasciò che l'odio e la vendetta.
Lo vendicasti tu? Respira ancora
L'assassin di tuo padre e tu sei vivo?

(atto III, scena X, vv. 1058-1089)

Zambrino finge, qui, di esporre una sorta di filosofia di riferimento (addirittura attraversata da una polemica antitirannica che suona straniante e parodica, secondo Marilena Giammarco³⁴³), il cui scopo è quello di persuadere Rigo, complice ancora esitante. Si osservi, in particolare, come la «pedagogia interessata»³⁴⁴ di Zambrino rovesci la validità dei termini ai quali si riferivano Manfredi ed Elisa: per lui la «pietà» vale «viltà» e designa col titolo di «delitti» le imprese valorose che hanno come scopo la conquista del potere. Tra compassione e codardia, allora, non c'è più differenza:

Or sì mi piaci e di Zambrin sei degno.
Ma sì belle d'onor calde faville
Non far che ghiaccio di viltà le smorzi.
Sarai codardo, se sarai pietoso.

(atto III, scena X, vv. 1098-1101)

³⁴³ Cfr. GIAMMARCO M., "Galeotto Manfredi". *Suggestioni shakespeariane* cit., pp. 266-267.

³⁴⁴ MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 110 (nota).

Al fondo delle motivazioni di Zambrino, come appare ormai chiaro, è la sola personale ambizione di potere, proclamata di nuovo in un breve soliloquio, nell'ultima scena del terzo atto. Qui, finalmente, la congiura e i suoi complici, i sospetti e la gelosia di Matilde, lo slancio ideale e il sentimento di vendetta di Rigo (su quest'ultimo infatti è il commento "a parte" del personaggio in scena) si rivelano per quel che sono: meri strumenti per la realizzazione delle mire del cortigiano. In tal senso, è ovvio che Zambrino non esiterà a sbarazzarsi dei suoi complici, non appena ne avrà avuta l'occasione:

Una selce è costui che nelle vene
Foco racchiude: ma scoppiar nol vedi
Se nol percoti. Ei nel calor molt'opra
Né la mente sa mai l'opra del braccio;
E questo appunto si volea. Coraggio.
Quella è la meta e di Manfredi il capo
Qui m'ingombra la via. Capo abborrito,
Cedimi il passo; e tu, prudenza, posa
Sulle mie labbra e non lasciar che fugga
Un accento, un sospir che mi tradisca.

(atto III, scena XI, vv. 1109-1118)

L'obiettivo del ministro è l'eliminazione di Manfredi e la conquista del potere. In quale considerazione egli tenga Rigo e gli altri congiurati emerge chiaramente da quest'altro passo (si tratta di un soliloquio, ancora di commento all'uscita di scena di Rigo, stavolta nel quarto atto, dopo un secondo convegno segreto):

E, nondimeno, poiché tratta a fine
Avrem quest'opra, la tua testa, o folle,
Fia la prima a volar lungi dal busto.
Troppo grave segreto ella racchiude
E stoltezza saria con sì gran peso
Lasciartela sul collo. Or da quel foglio
Vediam quale debba partorirsi effetto.
Ecco l'effetto. Crederà Manfredi
Che la fiera Matilde occulto ordisca
Tradimento ad Elisa. Essa all'incontro
Crederà di Manfredi il turbamento
Una seconda infedeltà. Superba

Han l'alma entrambi e subitanea. Quindi
Si temeranno e taceran: più fia
Cupa la rabbia più saran nemici;
Ed ecco ribellati, ecco divisi
Un'altra volta i cuori; ed io nel mezzo
L'un contro l'altro aizzerò, finto
Che l'ora arrivi d'agghiacciarli entrambi
Con questo ferro. Un giorno solo io chieggiò
Ed un sol giorno per Zambrino è molto.
Ecco Matilde: di sfuggir sua vista
Facciam sembante; e il volto mio somigli
Al fior modesto che nasconde il serpe.

(atto IV, scena II, vv. 1148-1171)

L'espedito usato dall'eroe negativo della tragedia, al fine di suscitare nuovi equivoci e rancori tra i due coniugi, è l'uso di un «foglio» anonimo con l'avvertimento, diretto al signore di Faenza, di una cospirazione ordita ai danni di Elisa. Il messaggio viene recapitato a Manfredi, che lo legge e lo mette da parte furtivamente quando entra Matilde, la quale ne trae ulteriori sospetti. L'espedito del biglietto, come ricorda giustamente Bruni³⁴⁵, era stato usato da Monti già nell'*Aristodemo*, dove aveva, sì, una funzione risolutiva, ma in termini positivi, cioè allo scopo del riconoscimento dell'identità di Cesira – Argia. L'uso che se ne fa nel *Galeotto Manfredi*, invece, oltre a richiamare alla memoria il fazzoletto di Desdemona, assomiglia molto di più a quello che si registra nel *Filippo* alfieriano, in cui la falsificazione di un messaggio del principe Carlo è tra le prove addotte dal tiranno spagnolo ai danni del proprio figlio. Mediatore dell'inganno, nella seconda tragedia montiana, è appunto Rigo, il quale dimostra, ancora una volta, di non conoscere appieno la strategia del cortigiano:

RIGO

E che sperar puoi tu, se parte Elisa?

ZAMBRINO

Arcano è questo che Manfredi occulto
Tiene a Matilde e ciò mi basta. Intanto,
Pria che parta colei, qualche tempesta
Potria le cose intorbidar: quel foglio
La desterà che tu recasti.

³⁴⁵ Cfr. MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 113 (nota).

(atto IV, scena I, vv. 1129-1134)

Zambrino, come si vede, è il solo a reggere le fila del piano cospirativo ai danni di Manfredi. Il secondo incontro con Rigo è l'occasione per precisare ulteriormente la propria distanza, in termini ideologici e morali, non solo dal principe, ma da chiunque concepisca il potere alla stregua del signore di Faenza:

Non temer. Manfredi
Da due sommi difetti è posseduto,
Amore ed onestà. Quindi un fanciullo
Ingannar lo potria. Né già vogl'io
Trarlo in inganno né di tanto ho d'uopo:
Trarlo mi basta in un cotal sospetto;
Inspirargli un timor contro Matilde
Lieve e fugace. Annuolargli il volto
Per pochi istanti; e nulla più.

(atto IV, scena I, vv. 1136-1144)

Il cortigiano è poi abilissimo nell'istigare Matilde al sospetto, mentre finge di rassicurarla:

MATILDE
Tu nel cor mi leggesti. Una possente
Amarezza mi rode e par che l'alma
Investigarne la cagion rifugga.
Oh debole Matilde! era pur meglio
Restarsi in guerra che nudrir sospetti
Più di mal certo laceranti e crudi.

ZAMBRINO
Ma che t'affligge? Non possiedi intero
Del tuo consorte il cor? Non racquistasti
La tenerezza sua?

(atto IV, scena III, vv. 1174-1182)

Il brano appena riportato aiuta a intendere meglio anche il carattere di Matilde, alla quale la gelosia non dà scampo innanzitutto perché all'indole della donna si addice più il conflitto (la «guerra») che la quiete. Un dato, questo, che

la avvicina molto a Zambrino (teorico dell'instabilità, come si è visto), piuttosto che agli altri personaggi del dramma (Manfredi, Elisa, Ubaldo), tutti in cerca di un equilibrio, di una «pace», sotto l'aspetto sentimentale e politico. La doppiezza di Zambrino fa presa facilmente su una psicologia come quella di Matilde, mobile e pronta a infiammarsi:

ZAMBRINO

Io spesso

Pur volentieri mi torrei, Matilde,
Non aver occhio, non aver parole;
Onde muto su l'opre esser d'altrui
Del par che cieco. Da natura io tengo
Indol che troppo alla censura è pronta.
Fosse l'uom sempre virtuoso e mai
Un traditor, no, mai!

MATILDE

Misera! dunque

Manfredi è tal.

ZAMBRINO

Questo non dico: il servo
Non giudica il suo prence.

MATILDE

Il tuo silenzio

Lo giudica abbastanza. Ah! son tradita.
Quel suo smarrirsi, quel tacer, quel foglio,
Ah! quel foglio è d'Elisa. Un'altra volta
Sicuramente l'ha colei sedotto.

(atto IV, scena III, vv. 1203-1216)

Le armi del ministro sono molteplici: qui, innanzitutto, sono quelle della dissimulazione e dell'accusa obliqua³⁴⁶. A Matilde, in verità, balena l'idea che

³⁴⁶ Il dialogo citato segna poi l'inizio di un passo, osserva Bruni, «segnato dall'effetto d'eco delle parole di Zambrino che adotta questa tecnica di rifrazione lessicale, talvolta con ampliamento morfologico (1218: “può” / “puote”; 1220: “cor” / “core”; 1249: “mistero” / “mistero”), allo scopo di alimentare i dubbi della donna, costretta così a riascoltarsi due volte, soppesando il peso specifico di ogni espressione. Ne risulta accresciuta la temperatura ossessiva e nevrotica che percorre la scena. Matilde peraltro non manca di denunciare il metodo prescelto dall'interlocutore (1221-22: “E perché vai / L'eco rendendo delle mie parole?”), ma non riesce a intenderne la ragione: anzi rimane vittima dell'astuzia innescata, proseguendo a sua volta per inerzia (1220-21: “core” / “cor”; 1231-32: “Ingannarmi?” / “Ingannarmi”; 1234 e 1241:

Zambrino covi rancori e interessi personali e che questi motivino le sue delazioni, ma l'impressione dura un attimo, rapita dal vortice della gelosia:

MATILDE

E perché vai

L'eco rendendo delle mie parole?

E stupido ti resti e sospettoso,

Simile ad uomo che nel capo ha chiuso

Un deforme pensiero che lo tormenta?

Con queste tenebrose idee sepolte

Che vuoi tu dirmi?

ZAMBRINO

Che pensar, temere

Non dei che ti tradisca.

MATILDE

E chi?

ZAMBRINO

Manfredi.

Né che d'Elisa egli arda più; né ch'abbia

Sì basso il cor per ingannar la moglie.

(atto IV, scena III, vv. 1221-1230)

Si osservi anche come il consigliere insinui il sospetto sull'infedeltà di Manfredi nel momento stesso in cui raccomanda di non assecondarlo, attraverso un uso sapiente della reticenza³⁴⁷:

ZAMBRINO

“mano”) e autoconvincendosi per doppia istigazione dell'inganno di Manfredi. [...] Si deve ricordare che così viene riproposto un modulo insistentemente presente, e come qui esplicitato, in SHAKESPEARE, *Othello*, p. 118, III 5 [...]. Del resto questa maniera non è circoscritta al passo citato nemmeno nel dramma inglese, ma ritorna a sottolineare almeno i passaggi cruciali come la presunta perdita della reputazione di Otello (pp. 95-96, II 14), l'esclusione della gelosia di Otello da parte di Desdemona (*ivi*, p. 148, III 9) e la richiesta del fazzoletto smarrito (*ibidem*, pp. 155-56, III 10)» (MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 121, nota).

³⁴⁷ «Come Iago con Otello, verso Matilde Zambrino si avvale in prevalenza di procedimenti metalogici imperniati sulla litote, la reticenza e la sospensione, tecniche che, ha osservato Alessandro Serpieri nella sua finissima analisi della tragedia shakespeariana, sono adoperate per “far credere”, “dare ad intendere”, veicolando appunto il senso negato» (GIAMMARCO M., *“Galeotto Manfredi”. Suggestioni shakespeariane* cit., p. 268). La studiosa si riferisce a SERPIERI A., *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986.

Ah principessa!
Guardati da' sospetti; e bada, il velo
Non toccar che li copre. Essi la mano
Mordono sempre che svelarli ardisce
E, svelati, dan morte; ove nascosi
Né scorno alcuno ti farian né danno.
Chi mi ruba il tesor, finch'io l'ignoro,
Non mi rende infelice.

MATILDE

E argomentarne
Che vuoi da ciò?

ZAMBRINO

Nulla, Matilde; nulla.

MATILDE

Una mano di ghiaccio il cor mi serra.

ZAMBRINO

Ma nulla: via, t'accheta ... Incauto! Io l'alma
In tempesta ti posi; ed altro, il giuro,
Era lo scopo delle mie parole.
Lascia ch'io parta. Se più resto, il labbro
Potria dir cosa al mio pensier contraria.
Addio, Matilde, addio.

MATILDE

Ferma: tu quindi
Passo non moverai, se non riveli
L'orribile mistero.

(atto IV, scena III, vv. 1232-1249)

Poco più avanti, invece, Zambrino dimostra di saper utilizzare la più aperta simulazione:

Ah sconsigliata!
Perché mi tenti? Un doloroso acuto
Pugnai tu cerchi che ti squarci; e vuoi
Ch'io nel cor te lo spinga? Io che tua vita
Comprerei colla mia? No; sì spietato
Esser non posso. Di dolor morrai,
Se un motto profferisco.

(atto IV, scena III, vv. 1252-1258)

Di fronte all'incalzare di Matilde, che ormai è stata tormentata a dovere dalle insinuazioni del consigliere, Zambrino stesso, finalmente, nomina il «tradimento»:

ZAMBRINO

Ubbidirò; ma pria

Dimmi: volesti tu che sia d'Elisa

Sospesa la partenza?

MATILDE

Il condiscesi:

E fatto non l'avessi!

ZAMBRINO

Oh! ben hai d'uopo

Di pentimento. Va, ritira, annulla

La tua clemenza; fa che tosto parta;

Fa che ratta s'invola e si dilegui

Questa nemica perigliosa. Un nero

Tradimento si tesse.

(atto IV, scena III, vv. 1263-1271)

Il silenzio accusatore ritorna, comunque, nella sesta scena del quinto atto:

MATILDE

Finch'io respiro,

Non perirai, tel giuro. A me l'offesa,

Non a te s'appartien. Meco ti vieta

Ogni colloquio il crudo e so ben io

Perché lo vieta. Accusator ti teme

De' tradimenti suoi, l'infame tresca

Tenermi occulta per tal modo ei pensa;

Ben lo comprendo.

ZAMBRINO

Io taccio.

(atto V, scena VI, vv. 1648-1655)

A quel punto, però, l'alternanza di mistificazioni e silenzi ha già raggiunto gli effetti sperati, preparando la donna ad accogliere la sostanza dell'accusa di Zambrino:

ZAMBRINO

Occulta ritener qui pensa
Il tuo sposo la druda. Ad ingannarti
Ei n'ha già macchinata un'improvvisa
Finta partenza e accortamente dato
L'apparente comando. Al nuovo sole
Elisa ti vedrai tolta dagli occhi.
Tu ne farai di ciò merto a Manfredi;
la crederai lontana e la nemica
Non fia distante che d'un passo; e l'aria
Beverà che tu bevi.

MATILDE

Olà, Zambrino.

Questa è nera calunnia. Esser non puote
Sì perverso Manfredi e tu mentisci;
Ed iniquo m'inganni e non ti credo.

ZAMBRINO

Io son dunque tranquillo ed ho finito;
E così molta aver grazia ti deggio
Che mi risparmi il favellar di cosa
Che pur volea tacerti; e ben ti scuso
Se me sospetti e non Manfredi. Or dunque
D'altro parliam.

(atto IV, scena III, vv. 1272-1290)

Il ministro non risparmia prove, ovviamente false, per sostenere le proprie argomentazioni di fronte a Matilde. Per il lettore, invece, un chiaro indizio della doppiezza del personaggio è nella finzione con la quale Zambrino si appropria strumentalmente di un valore di riferimento dei suoi antagonisti, quella «pietà» che a lui è assolutamente estranea e che si fonda sul riconoscimento di una comune avversione alla violenza:

MATILDE

No, ti credo, prosegui. Io son di nuovo
Dunque tradita? E qui rimansi Elisa
A tutte voglie di Manfredi? E donde
L'imparasti? Da chi?

ZAMBRINO

Da Rigo; e Rigo

Dall'amico Rodolfo, a cui di tutto
Fu commessa la cura.

MATILDE

Ah scellerato!

Ora comprendo io ben le tortuose
Di Rodolfo, d'Ubaldo e di Manfredi
Conferenze segrete ed il continuo
Volar di messi e di comandi. Or veggo
Perché pocanzi si turbò l'infido;
Perché venne a implorar quella ribalda
Pace e perdono. Tennero di questo
Tra lor consiglio e fabbricâr gl'iniqui
Sulla mia fede il tradimento. Oh rabbia!

ZAMBRINO

Deh sì veloce e violenta all'ira
Non volar per pietà!

(atto IV, scena III, vv. 1304-1320)

Poco più avanti, di fronte all'esplosione di rabbia della donna, che egli stesso ha sobillato, Zambrino torna a interpretare il ruolo del moderatore:

MATILDE

Sì, corri:

Io vò Rodolfo interrogar; dal labbro
La verità strappargli; alla vendetta
Abbandonarmi e satollar di sangue
L'anima sitibonda.

ZAMBRINO

(Un altro poco

Stimoliam la sua rabbia ed è compita).
Ascoltami, Matilde: io ti scongiuro;
Placa lo sdegno e dell'altrui perfidia
Sia maggior tua bontà.

(atto IV, scena III, vv. 1328-1336)

Il tentativo, operato da Manfredi, di mostrare alla consorte il biglietto trovato nella propria camera rischia di sconvolgere il piano del ministro, il quale si vede improvvisamente «perduto» (v. 1344). Fortunatamente per lui, la

donna non legge il messaggio della lettera³⁴⁸ e si sottrae al marito. La capacità di adattamento del perfido cortigiano emerge chiaramente in questa situazione: Zambrino riesce a trarre i migliori risultati dal fatto di trovarsi insieme al signore di Faenza. Ancora una volta, l'arma utilizzata è quella della reticenza, che induce sospetti:

MANFREDI
Qual darti scellerato incarco
Volea Matilde?

ZAMBRINO
Deh, signor ...

MANFREDI
Tradirla
Temi tu forse? Non intesi io stesso
Il suo truce disegno e il tuo rifiuto?

ZAMBRINO
Tacer dunque mi lascia. Il mio silenzio
Parla abbastanza; e più parlato avria
Il mio zelo pocanzi e la mia fede,
S'era più tardi il tuo venir.

(atto IV, scena V, vv. 1349-1356)

Sopravviene però un nuovo ostacolo: nella sesta scena del quarto atto, finalmente Ubaldo attacca Zambrino in presenza di Manfredi. Il perfido cortigiano, la cui ambiguità è nota agli altri consiglieri del principe, ha insinuato che Matilde voglia la testa di Elisa, ma dietro questa denuncia, dice Ubaldo, c'è sicuramente un inganno. Eppure Zambrino non ha bisogno di difendersi perché Manfredi, per primo, non accetta né i modi di Ubaldo, né un'accusa che non sia sorretta da prove. Essa, osserva il signore di Faenza, deriva semmai da un risentimento personale di Ubaldo nei confronti di Zambrino. In tale frangente, il perfido consigliere non manca di usare la propria astuzia, simulando addirittura pietà e perdono per il nemico che lo accusa:

Deh! scusa il suo soverchio zelo:
Nol condannar. La tua clemenza io stesso
Intercedo per lui.

³⁴⁸ «Se Matilde avesse letto, avrebbe potuto smentire il suo coinvolgimento nella presunta congiura contro Elisa insinuata dal foglio (1376-79), smascherando l'inganno ordito dal cortigiano» (MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 134, nota).

(atto IV, scena VI, vv. 14441-14443)

Ubaldo non può che rispondere rifiutando assolutamente l'intercessione e definendo il rivale «putredine di corte» (v. 1449). Allontanato il fedele ministro, secondo uno schema che ricalca l'estromissione di Cassio dalla scena nei frangenti decisivi dell'*Otello* shakespeariano, il gioco di simulazione e dissimulazione messo in atto da Zambrino può proseguire ininterrotto fino alla catastrofe finale. Il cortigiano non intende svelare la propria ambizione neppure dopo la conquista del potere: il suo piano consiste nel servirsi di Matilde per sbarazzarsi di Manfredi. In pratica, una volta attirato il principe in camera di Elisa, a lui non resterà che spingere la consorte di Manfredi al delitto. Il proposito viene dichiarato a Rigo nel corso del quinto atto:

T'accheta: compir l'opra io voglio.
Se possibile fia, raccorne il frutto,
Ma non l'infamia che fatal mi fôra.
Io la serbo a Matilde; e se dubbiosa,
Irresoluta e in suo furor mal ferma
La troverò, soccorso allor darammi
Disperato pensier. Basta che il sole
O Manfredi o Zambrin trovi dimani
Cadavere già freddo.

(atto V, scena V, vv. 1603-1611)

Si osservi, nel passo citato, la consapevolezza tragica dell'eroe negativo di questa vicenda, almeno nel senso che Annamaria Cascetta delinea discutendo del modello alfieriano di tragico come rapporto di forza, scontro tra interessi opposti. Il tragico, nella modernità alla quale si può ascrivere anche la drammaturgia di Vincenzo Monti, non è nella lotta con il destino, ma nello scontro tra due soggetti incompatibili³⁴⁹. In un sistema di questo tipo, il rischio può essere la semplificazione: nell'immaginare, ad esempio, come fa Alfieri nelle sue più note "tragedie di libertà", una funzione positiva e un'altra negativa in opposizione assoluta. Nel *Galeotto Manfredi* la seconda funzione è incarnata certamente da Zambrino, sostenitore di una filosofia cinica e antisociale. La grandezza malefica della sua figura risalta notevolmente, soprattutto di fronte alla mediocrità dei propri complici:

³⁴⁹ Cfr. CASCETTA A., *La tragedia nel secondo Settecento* cit., pp. 829-858.

RIGO

Io qui non odo
Neppur d'aria sospiro ... e dappertutto
Regna la notte ed un silenzio orrendo.

ZAMBRINO

Sarà dunque romor di fantasia:
Tra il concepire e l'eseguir qualcuna
Feroce impresa, l'intervallo è sempre
Tutto di larve pieno e di terrore.
Ma di terror che parlo? Il sangue mio
Scorre tranquillo e, se pur batte, è solo
Un palpito di gioja.

(atto V, scena V, vv. 1624-1630)

Con queste parole, l'ambizioso cospiratore invia Rigo a uccidere Ubaldo e dà il segnale agli altri congiurati perché occupino militarmente i luoghi strategici della città. Nel frattempo, la sua finzione si rinnova, appropriandosi ancora una volta dei termini che qualificavano il rapporto tra i due amanti, Manfredi ed Elisa: se Matilde si sente e si autoproclama infelice, Zambrino si mostra pietoso con lei come lo era stato il signore di Faenza di fronte al pianto della sua giovane ospite bolognese. Di differente, ora, rispetto alla dinamica della prima coppia, c'è soltanto la reazione di Matilde, che va su tutte le furie:

ZAMBRINO

Ah! principessa, il cielo
M'è testimon che mi sgomenta solo
De' tuoi mali il pensiero. In me si sfoghi
Come più vuol Manfredi e mi punisca
D'aver svelato alla tradita moglie
La nuova infedeltà. Sommo delitto
Che sommo traditor mai non perdona!
Di te duolmi, infelice! Alla mia mente
Funesto e truce un avvenir s'affaccia
Che fa tremarmi il cor sul tuo destino.
Tu del consorte, tu per sempre, o donna,
Hai perduto l'amor.

MATILDE

Ma non perduta
La mia vendetta ed io l'avrò; pagarla

Dovessi a prezzo d'anima e di sangue:
Sì; compita l'avrò.

(atto V, scena VI, vv. 1662-1676)

Compare infine l'ultima, decisiva menzogna, quella che agita l'eventualità, inattesa, del ripudio:

MATILDE

Di ripudio che parli?

ZAMBRINO

E chi potria

Campartene? Non vedi? Ei per Elisa
D'amor delira. Possederla in moglie
Abbi sicuro che vi pensa; e due
Capirne il letto marital non puote.
A scacciarne te poscia il suo dispetto
Fia di mezzi abbondante e di pretesti.
L'odio d'entrambi, l'infecundo nodo,
D'un successor necessità, gran possa
Di forti amici e basterà per tutti
Di Valentino l'amistà. Sicuro
È il trionfo d'Elisa.

[...]

Ignori

Che Manfredi è con lei? L'ho visto io stesso
Furtivo entrarvi col favor dell'ombre
E serrar l'uscio sospettoso e cheto.
Avvicinai l'orecchio e tutto intorno
Era silenzio; e nulla intesi e nulla
Dippiù so dirti.

(atto V, scena VI, vv. 1678-1689 e 1690-1696)

Mentre lo scambio di battute prosegue all'insegna del furore di Matilde, la soddisfazione di Zambrino è palpabile, in questo "a parte" che conferma, qualora ce ne fosse ancora bisogno, l'estraneità del ministro rispetto al tema chiave della «pietà»:

(Pungi, prosegui,
Demone tutelar, colmala tutta
E testa e cuor di rabbia e di veleno
E d'una crudeltà limpida, pura,
Senza mistura di pietà).

(atto V, scena VI, vv. 1707-1711)

Il risultato è che Matilde stessa suggerisce il delitto e chiede, in tal senso, il conforto del furbo consigliere:

MATILDE
Spergiuro,
Barbaro, finalmente io ti ringrazio
Della tua reità: così mi spogli
Di qualunque rimorso. E tu dal fodro
Esci, ferro di morte: a questa punta
La mia vendetta raccomando. Il tuo
Snuda, Zambrino.

(atto V, scena VI, vv. 1711-1717)

Nell'attimo decisivo, quello dell'aggressione a Manfredi, il rovesciamento di senso compiuto dalla semantica di Zambrino è completo, con il riferimento, che suona ovviamente inopportuno, alla tirannide:

MATILDE
Perfido, muori.
ZAMBRINO
Muori, tiranno.

(atto V, scena VII, vv. 1726-1727)

Tocca a Manfredi e a Ubaldo ristabilire la verità, in chiusura del dramma, oltre che restituire il colpo:

MANFREDI
Traditor, nel petto
Riprenditi il tuo ferro.
UBALDO
E questo ancora,

Scellerato.³⁵⁰

(atto V, scena VII, vv. 1728-1730)

Ferito a morte, Zambrino non ha più la necessità di fingere, può quindi rivelare all'ignara Matilde (e rivendicare di fronte ai presenti) che la sua qualità più profonda è l'odio³⁵¹. Per Ubaldo, innanzitutto:

Tu vivi? Io te sperava
Dell'odio mio mortal vittima prima.
Maledetto il destin che ti protesse!
La tua vista m'arrabbia.

(atto V, scena VII, vv. 1730-1733)

Ultima, pur magra consolazione, per il ministro, è che il suo piano sia fallito solo in parte, perché comunque gode della rovina di Manfredi:

UBALDO
Strascinatelo
Altrove a vomitar l'anima rea.

ZAMBRINO
Sì, ma pria vendicato. Era innocente
Il tuo sposo, Matilde. Era tradita
La tua sposa, Manfredi. Io v'ingannai
Entrambi e solo per straziarvi tutti
Svelo l'inganno.

MATILDE
Ahi, misera, che feci!

ZAMBRINO
Sì, per strazio di tutti; e vi potessi
Meco trar tutti!

³⁵⁰ Così commenta Arnaldo Bruni: «*Scellerato*: in senso proprio, a norma di etimologia (da *scelus*, 'delitto'), non metaforico (646, 708, 1309 e vedi 1349), perché Zambrino è il vero responsabile dell'attentato a Manfredi. Con lui condivide il titolo per autodefinizione Matilde (1762) in qualità di esecutrice materiale» (MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 170, nota).

³⁵¹ In ciò allontanandosi dal modello shakespeariano di Iago, che dopo la condanna sceglie il silenzio (cfr. GIAMMARCO M., "*Galeotto Manfredi*". *Suggestioni shakespeariane* cit., p. 274, e MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 170, nota).

(atto V, scena VII, vv. 1733-1741)

Resta da chiedersi se Zambrino, nel corso dell'azione di questo dramma, abbia di fronte un eroe di libertà che ne pareggi la grandezza. Campione di lealtà e di fedeltà al proprio signore è certamente Ubaldo. Anche nei confronti delle qualità di quest'ultimo, Matilde ha cercato, con enorme difficoltà, di esercitare un rovesciamento. Nell'accusa di tradimento mossa dalla donna agli amanti e ai loro presunti complici all'interno della corte, durante il terzo atto, rientrava infatti anche Ubaldo. Conviene leggere attentamente questo scambio di battute tra la sposa e il fedele consigliere di Manfredi per avere una prima conferma dell'onestà e del «rispetto» dimostrati in particolare da Ubaldo:

MATILDE

[...]

Or qual ti prende cura
D'una tradita? E l'ultimo non fosti
A tradirmi tu stesso: e soffrir l'onta
Or non dovrei d'un infedel marito,
Se tu del fallo istigator non eri.

UBALDO

Qualunque, altri che donna, osasse farmi
L'oltraggio che tu fai ... Ma tace Ubaldo,
Se Matilde parlò.

MATILDE

Questo è de' rei
Il partito miglior.

UBALDO

Né reo son io
Né timoroso in mia ragion né vile,
Ma rispettoso. Di Manfredi io tutto
Sapea l'error, ma nol giovai.

(atto III, scena III, vv. 781-792)

Le qualità positive di quello che parrebbe essere l'«eroe di libertà» del *Galeotto Manfredi* illuminano in termini contrastivi ciò che caratterizza invece il tiranno (e, ovviamente, chi ha ambizione di diventarlo): in questo caso l'osservanza, in Ubaldo, e l'assenza, già rilevata in Zambrino, del rispetto nei confronti dei ruoli sociali. Alcune delle qualità di Ubaldo appartengono però anche a Manfredi. Ad esempio ciò che distingue un buon principe da un

tiranno: non appena Ubaldo gli ricorda che l'amore per Elisa lo costringerebbe a violare le sacre leggi del matrimonio, a calpestare «fama e onor» (v. 264), Manfredi accetta il consiglio di far allontanare al più presto l'amante da Faenza. Dice Ubaldo:

Amar non è che desiar. Ma guarda.
Fra il tuo desire e il desiato oggetto
Un intervallo orrendo si frappone;
E, per varcarlo, calpestar t'è d'uopo
Fama e onor; degli uomini e del cielo
Le leggi violar: spegner per via
Cento rimorsi per crearne mille
Che poi faranti detestar la luce,
Tremar nell'ombra e trabalzar nel sonno.
Allor ti grideranno e fia quel grido
Un muggito di tomba: un'innocente
Tu seducesti e abbandonasti ingrato
Una tenera moglie che di pianto
Bagna il letto deserto.

(atto I, scena III, v. 260-273)

Tuttavia Manfredi si mostrerà esitante, rispetto all'urgenza della partenza di Elisa, confermando in tal modo i sospetti di Matilde, nel corso del terzo atto della tragedia, subito dopo la provvisoria pacificazione dei due coniugi. Inoltre, egli avrà un atteggiamento ambiguo nei confronti della promessa di ricompensa e della professione di gratitudine espresse a Ubaldo nel corso del medesimo atto della tragedia. È stato proprio il fedele consigliere, dopo il primo litigio tra i due coniugi, a tessere le lodi del suo signore in presenza di Matilde, confermando che l'adulterio non è stato consumato:

Sì. Quella bell'alma
Fatta non era per la colpa: un lieve
Vapor fu questo che, per vento errando,
Passò dinanzi al sole e non l'offese.
Umana cosa è il deviar: celeste
Il ricondursi sul cammin diritto.
E più grande d'assai fatto è Manfredi
Nel pentimento suo che reo non era
Nel suo trascorso.

(atto III, scena III, vv. 834-842)

Per la verità, la stessa Elisa, dopo la temporanea pacificazione, è intervenuta a protestare la propria innocenza, rivendicando, come osserva Bruni, «il carattere platonico del sentimento nutrito per Manfredi»³⁵²:

Mi lascia... Ecco al tuo piede
Chi t'offese, o Matilde. Un sol momento
Sospendi l'ira tua: m'ascolta e dopo
Uccidimi, se vuoi. Misera! Io dissi
D'averti offesa: ma per questa luce,
Per quest'aura di vita, io tel protesto;
Non conosco delitto. Amai, nol nego,
Amai Manfredi; e nondimen, tel giuro,
Non conosco delitto. A te dinanzi
Onor solo mi guida: ir non dovea
Da te lontana ed un pensier lasciarti,
Un sospetto crudel che del tuo sposo
Oltraggiasse la fede e la mia fama.
Questa non t'ormi; e il sangue mio ti prendi.
Ma se giusta sei pure e generosa,
vedi il mio pianto e l'error mio perdona.

(atto III, scena V, vv. 907-922)

Ciononostante, gli errori del principe di Faenza sono troppi e la sua debolezza, la sua indecisione determinanti per la maturazione della catastrofe. È difficile, perciò, che in lui si possa ravvisare l'eroe positivo del dramma. Senza dimenticare, poi, che anche Manfredi cade vittima dei sospetti instillati da Zambrino. Così, quando egli intende chiarire gli equivoci, impone alla moglie di presentarsi dinanzi all'autorità politica, piuttosto che di fronte al marito:

Alla sprezzata mia bontà degg'io
Una vendetta alfin. Taccia il marito;
Parli il sovrano. Olà, Rigo: si tragga
A me tosto Matilde ... Oh ferma! Ubaldo
A tempo giunge; egli v'andrà.

(atto IV, scena V, vv. 1362-1366)

³⁵² MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., p. 92 (nota).

Come si vede, Manfredi trae conclusioni affrettate e pretende, talvolta, di adoperare la coercizione con la propria moglie. È quanto gli rimprovera Ubaldo, le cui qualità, in termini di prudenza, saggezza e moderazione, si fanno particolarmente apprezzare in questo passo:

MANFREDI

Deh! vola, Ubaldo,
Teco adduci la guardia! e al mio cospetto
Mena Matilde.

UBALDO

Violento mezzo
Non adoprar; ché d'un'aperta forza
Rovina aperta ti farai. Matilde
Non è tal da soffrirla. Io l'ho scontrata
In questo punto furibonda; e temo
Qualche nero disegno.

(atto IV, scena VI, vv. 1367-1374)

Si legga ora la professione di gratitudine del principe nei confronti di Ubaldo, che sarà presto smentita:

Ben mi pungi. Amico,
Ti deggio assai; ma povero son io
Per compensarti né pagarti or posso
Che di parole. Mostrerà poi l'opra
Che non locasti in cor duro ed ingrato
Il beneficio tuo.

(atto III, scena VII, vv. 998-1003)

Lo sviluppo della tragedia sta a dimostrare il contrario di quanto annunciato dal signore di Faenza: Manfredi cadrà nuovamente vittima delle lusinghe, della facondia, dell'astuzia e della falsità di Zambrino, impedendo a Ubaldo di smascherare il macchinatore d'inganni della corte emiliana e di eliminarlo in duello. Ubaldo sarà addirittura bandito dal principato e il suo intervento, in conclusione del dramma, sarà tardivo, almeno ai fini della salvezza di Manfredi.

È Ubaldo, insomma, l'eroe antitirannico di questa tragedia, colui il quale si fa portavoce dei valori sistematicamente calpestati dall'ambizione di potere.

Egli è anche il campione del pensiero illuministico, quello che prova a smorzare gli eccessi dell'orgoglio e della passione amorosa nel suo signore. Si osservi, in questo breve monologo nel terzo atto, l'occorrenza dei termini «pace» e «natura»:

Non permetta il cielo
Che lor pace si turbi. Oh bella pace!
Oh de' mortali universal sospiro!
Se l'uom ti conoscesse e più geloso
Fosse di te! riprenderebbe i suoi dritti
Allor natura: vi saria nel mondo
Una sola famiglia; arbitro amore
Reggerebbe le cose; né coperta
Più di delitti si vedria la terra.
Se fatto avessi d'un impero acquisto,
No, non sarei sì lieto.

(atto III, scena VIII, vv. 1004-1014)

Non soltanto si può osservare, con Bruni, che nell'economia dell'intera opera «l'assolo costituisce il tentativo di variare la struttura con una sorta di aria metastasiana imprestata alla tragedia»³⁵³, ma va anche detto che il linguaggio del fedele consigliere della corte emiliana è diverso da quello di ogni altro personaggio del dramma, nella misura in cui fa riferimento a termini e a valori che non sono presi in considerazione da altri (la «pace», il «cielo», la «natura») o che assumono, nelle sue parole, un significato universale, tale da trascendere la vicenda sentimentale al centro dell'opera (appunto l'«amore», v. 1010).

Con la stessa capacità di veder chiaro laddove altri non sanno orientarsi, Ubaldo è l'unico a segnalare pubblicamente, fin dall'inizio, la vera indole di Zambrino e le macchinazioni del cortigiano. Nel quarto atto, poi, egli contesta i sospetti di Manfredi a proposito del fatto che la congiura contro Elisa sia stata ordita Matilde. Se ne è accusatore Zambrino, vi si nasconde certamente un inganno, dice Ubaldo:

UBALDO
Che? Di Matilde accusator Zambrino!
ZAMBRINO
Che ti sorprende, Ubaldo? Il suo disegno

³⁵³ *Ibidem*, p. 102 (nota).

Dovea forse applaudir? Forse dell'opra
Prestarmi vile esecutor?

UBALDO

Stupisco

Che tu fatto non l'abbia. Un gran mistero
Qui, signor, si nasconde: e se mentito
Non è quel foglio e un traditor qui stassi,
Il traditore è questi e non Matilde.

(atto IV, scena VI, vv. 1383-1390)

L'accusa più aperta e grave, nei confronti del perfido ministro, giunge poco
più avanti:

Vil tenebroso seduttor, se il volto
Del tuo sovrano non ti desse ardire,
Un sol detto passar non oseria
Sul tremante tuo labbro. Io non distinguo,
No, le tue trame; e ch' il potria? Non lascia
Uno scaltro tuo par l'orme giammai
Del suo delitto. Nondimen t'appello
Un frodolento, un traditor. Sul brando
Stan le mie prove e tu, s'hai cuor, raccogli
La disfida mortal ch'al piè ti getto.

(atto IV, scena VI, vv. 1401-1410)

Eppure Manfredi ritiene Ubaldo «primo insultator» di Zambrino, cioè
offensore non provocato, e disapprova che la contesa tra i due cortigiani sia
risolta con un duello. Può darsi che il discorso del principe segua una logica di
buon senso, ma ancora una volta il signore di Faenza, come già è avvenuto
nell'antefatto, a proposito dell'estensione di una tassa particolarmente
inopportuna, prende una decisione avventata, quale quella di bandire dalla corte
Ubaldo, la cui accusa verso Zambrino è detta frutto di «privata gelosia»:

Ove il sovrano assiste
Ivi assiste la legge e al mio cospetto
Non dee la punta ragionar del brando,
Ma dritto e verità. La tua conosco
Privata gelosia. Reo ti rendesti
D'un'aperta calunnia e dell'oppresso

Io qui le veci assumo e la difesa.

(atto IV, scena VI, vv. 1421-1427)

La replica di Ubaldo mette in questione le qualità di buon governo riconosciute a Manfredi. Soprattutto, il cuore del suo intervento è ancora una volta il legame tra potere e adulazione:

Ben ti sta la difesa. È de' potenti
Questo lo stil; di quanti han servi al fianco
Proteggere, prezzar sempre il più vile;
E aver più caro chi tradir sa meglio.

[...]

Di Zambrino ti fida: egli è modesto;
Ei d'umiltade e di rispetto abbonda;
E un furente son io. Ben lo sapea
Che favellar sincero a chi comanda
È delitto che mai non si perdona.

(atto IV, scena VI, vv. 1428-1431 e 1436-1440)

Manfredi dunque smentisce, mentre la ricorda, la professione di gratitudine e di stima che ha pronunciato nei confronti di Ubaldo durante il terzo atto. Il principe coglie l'occasione, come in ogni altro momento di crisi e di debolezza da lui attraversato, per riaffermare banalmente la propria autorità, ormai sempre più svuotata di senso e destinata al sacrificio, nelle mani dell'astuto Zambrino:

MANFREDI

Irriverente

Suddito altero, che da mia clemenza
Orgoglio tanto ed arroganza prendi,
Obbliasti dinanzi a chi favelli?
E ch'io qui posso col piegar d'un guardo
Fartelo sovvenir?

UBALDO

Tu mel faresti

Dimenticar per questa via. Ma troppo
Il cor d'Ubaldo è tuo. T'amo, Manfredi,
E la morte m'afferri in questo punto

Se ti mentisco. Sì, fedel ti sono:
Ma più dolce mi fôra esser col capo
Sotto la scure che costui vedermi
Anteposto e difeso. Onta sì grave
Uno sgherro la soffra, un assassino,
Non Ubaldo Accarisio. Io non son uomo
Per cotanta ignominia. Entrai richiesto
Nella tua corte e vi restai finora
Per amor di te solo. Or queste soglie
Le calpesti chi vuol. La corte è fatta
Per li Zambrini. Io ne soffersi il lezzo
Abbastanza, signor. Sotto il mio tetto
L'aria è più pura.

MANFREDI

E tu vi torna e sgombra
Da questo luogo; e loda, ingrato, il cielo
Che una reliquia dell'antico affetto
Il mio sdegno sospende e il tuo castigo.
Oh di chi regna miserando stato!
Il più vil de' miei servi in su la fronte,
In su le labbra il cor mi trova e tutti
La mia bontade abbraccia; e nondimeno
Di nemici son cinto e i miei più cari
Lo sono i primi. Sì grand'odio è dunque
L'assoluto poter? Queste d'impero
Son le dolcezze? ... Eppur d'Ubaldo i detti ...
Non so ... smarrito è il mio pensier ...

(atto IV, scena VI, vv. 1450-1483)

Il dialogo appena riportato propone, in definitiva, un vero e proprio confronto tra le due figure positive di questa tragedia. Se Ubaldo ha ragione nel temere Zambrino e giustamente mette in guardia il signore al quale un voto di fedeltà lo lega, Manfredi continua a oscillare tra opposte tensioni: da una parte azzarda l'ipotesi della «gelosia» di Ubaldo nei confronti di Zambrino, dall'altra, più semplicemente, vorrebbe evitare un inutile duello tra i propri ministri. Il risultato è l'immobilità: il principe può solo commiserare sinceramente (ed è evidente, in questo caso, la professione di debolezza e d'insicurezza) la propria posizione governante, dotato di «assoluto poter», ma incapace di veder chiaro nelle tensioni che attraversano la corte e la propria famiglia. Anche stavolta il tema politico non è giustapposto, né si serve soltanto delle ragioni sentimentali,

ma le spiega e le arricchisce, contribuendo a far risaltare in primo piano sia le componenti affettive che quelle civili della particolare situazione drammatica rappresentata. Dominano la diffidenza e lo smarrimento: in Manfredi, prima, ma anche in Ubaldo, un attimo dopo. L'onesto consigliere si pente infatti quasi subito della propria foga, pur ribadendo la tematica anticortigiana:

Finalmente parmi
Che Manfredi si scuota. Io però troppo
Lasciai gli accenti trasportar dall'ira
E son pentito. Oh! prence mio, perdona
Se t'oltraggiai. Nel distaccarmi or sento
Quanto l'amavo. Ho il cuor commosso e piango
Come un fanciullo. Orsù, partiam. Ti lascio,
Abborrito soggiorno, ove è delitto
L'onestà, la virtù. Ti lascio; e duolmi
Solo Manfredi abbandonar.

(atto IV, scena VII, vv. 1490-1499)

L'esitazione di Manfredi si prolunga invece almeno fino all'atto seguente, quando Odoardo prende definitivamente posizione dichiarando «ambigua» la condotta di Zambrino:

ODOARDO
Ben fêsti, o prence, a divietargli in tutto
L'amistà di Matilde. A me pur sembra
Ambigua troppo di Zambrin la fede.
Non son de' cuori scrutator; ma certo
Quelle eterne d'affetto e d'onestade
Ampie proteste, i suoi sì pronti amplessi,
Il subito sorriso e quell'attento
Vagar degli occhi sospettosi (e gli occhi
Son dell'alma lo specchio), a me fur sempre
Sinistro indizio, tel confesso; e parmi
Che più semplice d'atti e di sembiante
Esser debba virtù, quando è sincera.

MANFREDI
Vero ragioni; dubitar m'è forza
Che Zambrino m'inganni. Oh mio fedele!
Che mai dirò? Di tradimenti io stesso
Sendo incapace, immaginar non posso

Ch'altri lo sia né diffidenza è mai
Dell'alme oneste la virtù. Ma senti;
Se Zambrin mi tradisse, egli saria
Certo un ingrato e degl'ingrati il primo.

(atto V, scena I, vv. 1502-1521)

Eppure il signore di Faenza, qui, non soltanto riprende l'importante tema del tradimento, collegandolo a quello dell'ingratitude, ma pare dare ragione a Zambrino, secondo il quale Manfredi avrebbe governato finora in maniera piuttosto ingenua perché condizionato da «amore ed onestà» (v. 1138). Così, ancora dall'iniziativa di Odoardo deve prendere le mosse la riabilitazione di Ubaldo da parte del principe:

ODOARDO

Quanto Zambrino m'è sospetto, Ubaldo
Altrettanto è fedele. Allontanarlo,
Signor, deh scusa, non fu buon consiglio.

[...]

Egli è, mi credi,
Più dolente di te. Scontrai l'afflitto
Verso la sera nel maggior cortile;
Mi venne incontro, prese mi per mano
E, "Addio", mi disse: "Io parto, io son caduto
Al mio principe in ira e qui restarmi
L'onor mio nol consente. Ei da Zambrino
È tradito", soggiunse, "e dargli aita
Or più non posso. Ah! tu per me l'assisti,
Tel raccomando, amico". Inver fu questa
La sua parola e la dicea piangendo.

(atto V, scena I, vv. 1526-1528 e 1532-1542)

Il pianto, l'infelicità, l'innocenza sono ancora una volta le corde che muovono la pietà degli animi sensibili. Soltanto dopo che Odoardo le ha toccate, in riferimento alla vicenda di Ubaldo, Manfredi acconsente a richiamare il fedele ministro. Nel frattempo, ascoltiamo l'ennesima nota di autocommiserazione da parte del principe, in un'apostrofe alla notte che ha lo scopo di rinnovare la *suspense* e confermare l'incertezza del protagonista:

Or di sangue lordar gode il suo ferro
L'omicida ladron. Quanti sul letto
Han d'una parte la regal corona,
Dall'altra l'assassino! Il cor mi strinse
Questo pensiero. Oh notte, e donde avviene
Che m'atterrisci e le tempeste in petto
M'addormenti d'amor! Dentro lo spirito
Come una larva veggomi d'Elisa
L'immagine passar. Larva adorata,
Quanta virtude mi rapisti e quanto
Carattere d'onor! Tal mi ridussi
Che un uom del volgo co' rimorsi io sono,
Senza rimorsi un traditor. Nemica
M'è quindi la virtù, quindi la colpa;
E fra tanto contrasto il cor smarrisce
La nativa energia.

(atto V, scena II, vv. 1555-1570)

Giustamente Bruni illumina la condizione di Manfredi, in questo frangente, paragonandola a quella di chi rischia di essere «deprezzato a “uom del volgo”, se avverte il pentimento, oppure ridotto a traditore della fede domestica se si rivela insensibile»³⁵⁴. Quella stessa inclinazione alla «tenerezza», alla «dolcezza», alla «pietà» nei confronti dell'«infelicità», delle «lacrime» e del «pianto» di Elisa, che qualificava Manfredi, si rivela essere ora la sua debolezza, al contrario di quanto avveniva in Carlo e Isabella nel *Filippo* alfieriano. Lì, infatti, il legame affettivo donava tenacia e determinazione alla coppia, mentre nell'opera di Monti è proprio la sensibilità del protagonista, la sua dichiarata estraneità alla disonestà, al punto da non sospettarla in altri, a condurre il signore di Faenza alla rovina. Infatti proprio sulla presunta infelicità di Elisa fa leva Rigo per tendere la trappola definitiva al principe (naturalmente su istigazione di Zambrino):

Tutto d'Elisa alla partenza è pronto.
Nelle sue stanze abbandonata e sola
Sta l'infelice. Un fioco lume è posto
Sul tavoliero e fa più tetro il loco.
Ed ella appiè del letto in su la sponda

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 153 (nota).

Tien sepolta la faccia e piange e trema;
Ed ogni lieve calpestio le sembra
D'un sicario l'arrivo. Allor solleva
La fronte e tende a quel rumor l'orecchio.
Questo è lo stato dell'afflitta Elisa.

(atto V, scena III, vv. 1571-1580)

Mentre Manfredi corre in camera dell'amante, Zambrino, che ben sapeva quali corde toccare, si compiace del tranello con Rigo:

ZAMBRINO

Uscir Manfredi ho visto
Per quella parte. Favellasti seco?

RIGO

Sì.

ZAMBRINO

Gli narrasti, com'io ben t'istrussi,
D'Elisa il pianto ed il timor?

RIGO

Sì, tutto:

Non omisi parola.

ZAMBRINO

E gli dicesti
Ch'ella il dimanda e lo desia?

RIGO

No, questo

L'obliai smemorato.

ZAMBRINO

Importa poco.

Di tanto impulso non ha d'uopo. Ei corre
Per se stesso ad Elisa; alla sua volta
Inviossi lo stolto; e non s'avvede
Che l'incalza la morte. Ecco il momento
Che tanto sospirai. L'ultima notte
È questa di Manfredi; o se di vita
Un sol giorno gli lascio, io son perduto.

(atto V, scena V, vv. 1591-1602)

Segue l'attentato al principe, che si rivela mortale tanto per Manfredi quanto per Zambrino. Nell'agonia, il signore di Faenza riesce ad ammettere i propri errori di valutazione, a chiedere perdono a Ubaldo, a rassicurare Matilde:

UBALDO

Oh prence mio!

MANFREDI

Oh caro Ubaldo! D'un ingiusto amico,
Che ingiustamente t'oltraggiò, ricevi
L'ultimo spirto.

[...]

MANFREDI

Leva il volto, o Matilde. Il mio perdono
L'hai nel tuo pentimento; e tu m'abbraccia
E tu pur mi perdona. Anch'io t'offesi
E vilmente e primiero. Or datti pace,
Non piangere, Matilde; e se vedermi
Vuoi contento spirar, pon fine agli odj
Contro d'Elisa; fa d'amarla e resti
Ogni sdegno sepolto in un amplesso.
Basti il mio sangue a soddisfarmi.

(atto V, scena VII, vv. 1744-1747 e 1765-1773)

L'addio di Manfredi è come un'investitura per Ubaldo, che loda ancora il signore caduto e assume responsabilità di governo:

Accostatevi, amici, e di voi parte
Il cadavere guardi e lo componga.
L'altra mi segua. In gran periglio è il fato
Della cittade. All'armi, all'armi, o prodi,
Risvegliati, Odoardo; animo e petto:
Salviam la patria e vendichiam Manfredi.

(atto V, scena VII, vv. 1783-1788)

Il secondo finale della tragedia, che l'autore consiglia «qualora non vi fossero comparse bastanti per eseguire il pensiero degli ultimi versi»³⁵⁵, cioè per rappresentare il seguito di soldati richiamati da Ubaldo, prevede addirittura l'invocazione della morte da parte del fedele consigliere di Manfredi, a testimonianza ulteriore del legame affettivo che intercorre tra le due figure complementari di "anti-tiranni" dell'opera montiana:

UBALDO

Manfredi ...

Manfredi ... È spento. Oh cielo! anco mia vita
Prenditi dunque e di dolor m'uccidi.

(atto V, scena VII, vv. 1793-1795)

Il compimento della vicenda, del resto, con l'investitura di Ubaldo, è probabilmente il più consono a un dramma che, sul versante politico, oltre che su quello sentimentale, ha registrato la presenza di un principe attraversato da errori, dubbi, esitazioni, incertezze, di un protagonista poco virile, insomma, almeno nella misura in cui si è dimostrato incapace di convogliare verso l'azione le qualità morali possedute. Lo spiega bene Marilena Giammarco: «Con il personaggio eponimo della tragedia, colto sovente nei suoi conflitti interiori e in un'amletica incertezza tra opposti sistemi di riferimento – in politica come in amore –, Monti sembra voler rappresentare la crisi di un principe non più in grado di gestire il proprio ruolo e che vive dunque un trapasso epocale che segna anche la caduta del potere assoluto. Manfredi non è solo preda delle configgenti ideologie dei suoi cortigiani Ubaldo e Zambrino, protagonisti primari del dibattito sul potere e il governo del regno, ma cade anche vittima di una "follia" d'amore che in ogni uomo comporta la fatale perdita della ragione. Combattuto tra desiderio e dovere, ardore dei sensi e ragion di stato, l'improbabile tiranno si esprime nei riguardi di Elisa con accenti di tenero affetto, tesi a controllare anche verbalmente il fuoco di una passione idealizzata e sublimata nei termini di una tensione squisitamente "sentimentale"»³⁵⁶. Una tensione che risponde, però, al riconoscimento di un comune, fondamentale quadro di valori di riferimento, tra il principe ed Elisa. In primo piano sono l'avversione al dispotismo e l'infelicità che da questa posizione può discendere, quindi l'innocenza e la pietà come reazione di

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 176.

³⁵⁶ GIAMMARCO M., "Galeotto Manfredi". *Suggerimenti shakespeariane* cit., p. 261 (cfr. anche p. 271).

solidarietà rispetto alla persecuzione e alla violenza del potere. Questo quadro assiologico, che esclude tanto Zambrino quanto la stessa Matilde, continua a unire e a tenere legate insieme, per tutto il corso dell'azione, la dimensione affettiva e quella morale e politica di questo dramma borghese. In maniera diversa, dunque, rispetto al più eclatante caso dell'*Aristodemo*, per il quale già interpreti coevi, come il Visconti, avevano parlato giustamente di una sostanziale assenza di «catastrofe», anche l'esito della seconda tragedia di Monti non risponde più a un modello di sviluppo classico dell'intreccio, che comprenda cioè una peripezia o un rovesciamento di fortuna, in termini aristotelici. Il conflitto che porterà alla morte di Manfredi, nonostante le straordinarie capacità demiurgiche di Zambrino (in ciò davvero emulo di Iago), è già in quella irrimediabile rottura della pace coniugale che è il dato di partenza e l'argomento di discussione, in apertura di sipario, per Ubaldo e Zambrino³⁵⁷.

³⁵⁷ Sul *Galeotto Manfredi* come dramma borghese si veda anche ALONGE R., *Il teatro di Vincenzo Monti: dalla tragedia classica al dramma borghese* cit., pp. 164-184. Si tenga presente, però, che la prospettiva dello studioso, anche in questo caso, diverge in parte dalla nostra: Alonge coglie, pur senza approfondirlo, il rapporto di filiazione esistente tra l'«amore mistificatamente casto» di Manfredi e i temi chiave di «pietà», «riconoscenza», «innocenza» e opposizione al dispotismo, ma legge l'intera vicenda nell'ottica di «una lotta fra potenze inconsce e repressione morale-borghese» (p. 171). In sostanza, nonostante la sua ambivalenza di fondo (consistente in «velleità di adulterio e condanna dello stesso», p. 175), l'opera di Monti metterebbe in scena la vittoria dell'istituzione coniugale di fronte al peccato di adulterio, pur soltanto vagheggiato. Matilde, in tal senso, incarnerebbe la coscienza morale, la legge del dovere matrimoniale. La nostra lettura ha mostrato, in realtà, quanto ella sia irrimediabilmente lontana dal marito, per quanto concerne i valori che fondano la sensibilità del principe e di Elisa. Alonge giunge comunque alla medesima conclusione alla quale siamo arrivati al termine del nostro studio: non bisogna sopravvalutare gli artifici di Zambrino, l'azione di questo personaggio «non fa che dar consistenza a un'aspirazione alla vendetta risorta in Matilde poco dopo quella effimera tregua, precisamente nella sesta scena del terzo atto» (p. 174). Manfredi, perciò, non muore per sbaglio, né la sua uccisione è frutto «di un tragico equivoco, di una malvagia strumentazione di Zambrino; Zambrino non è Iago, e soprattutto Manfredi non è innocente come Desdemona» (p. 175). Posto, ovviamente, che la colpa e l'innocenza, nel dramma borghese di cui parla Alonge, si misurino in relazione alla «mistica» del matrimonio (religione borghese) e non, invece, rispetto ai temi chiave del discorso morale e politico del secondo Settecento, indagati dal nostro studio. In quest'ultimo quadro assiologico (e interpretativo) di stampo illuministico, infatti, Manfredi trova la morte proprio perché innocente (e, in una certa misura, inetto).

III. 3. *Consorterie e doppia lealtà ne I Baccanali di Giovanni Pindemonte (1788)*

Come il personaggio di Zambrino nel *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti, anche l'ambizioso Sempronio de *I Baccanali*³⁵⁸ si fa portavoce di una visione del mondo vagamente ispirata a quella del *Principe* machiavelliano, almeno nel legame che istituisce tra fortuna e audacia, in apertura del dramma di Giovanni Pindemonte:

Amica sempre

Fortuna è degli audaci, ed agli occulti

Disegni miei finora arrise. Io solo

In quell'opre trovai scaltre ed ardite

Che sul Tebro si chiamano delitti

³⁵⁸ La tragedia, pubblicata in prima istanza nel 1788 senza il consenso dell'autore, è contenuta nel primo dei quattro volumi dell'edizione milanese delle opere drammatiche del Pindemonte, a cura dello stesso poeta veronese: PINDEMONTE G., *I Baccanali*, in ID., *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte*, vol. I, Milano, Sonzogno, 1804, pp. 101-188. Proprio nella prefazione a questo volume l'autore discute della sorte toccata ai suoi drammi, spesso saccheggiate senza alcun criterio, se non quello economico, da attori e stampatori: «La prima che a tal supplizio soggiacque fu la seconda tragedia [dopo *Mastino I dalla Scala*] da me composta in età ancor verde che porta per titolo *I Baccanali*, tragedia nota all'Italia bastevolmente. Da qual manoscritto tratta fosse quella edizione nol so, ma mi fu rapportato che nelle diciassette consecutive recite di quella tragedia sul teatro di San Gio. Grisostomo di Venezia, essa fu ne' palchetti da varj amanuensi trascritta. Quello che è certo si è che nella stampa mancano molti miei versi, e molti sono inseriti che non son miei, senza contar le parole o aggiunte, o levate, o cangiate, o travolte. Si ebbe però in quel primo colpo vibratomi l'inutile discretezza di non apporvi il mio nome. Dopo alquanti anni di tregua concessi alle povere mie fatiche dalla tipografica rabbia, comparve in Venezia quell'immensa farragine di volumi, quella congerie d'innomerevoli teatrali componimenti, tra buoni, mediocri e pessimi, che gli editori intitolarono *Teatro Applaudito*. In esso parecchie furono impresse delle mie opere, e lo furono, come suole avvenire ogni qual volta alcun manoscritto si stampa malgrado dell'autore, tratte da copie o rubate, o carpite a' capi-comici, o comperate per poco argento da furtivi amanuensi o da attori fuggiaschi, e in conseguenza adulterate, sgorbiate, mancanti, o da vulgari poetastri appellati dal mio Catullo *saecli incommoda*, rozzamente e pessimamente supplite» (PINDEMONTE G., *Prefazione dell'autore*, in ID., *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte*, vol. I, Milano, Sonzogno, 1804, pp. 9-11). Per il nostro studio, la lezione dell'edizione Sonzogno è stata confrontata con quella dell'edizione Silvestri, in due volumi complessivi, che integra gli "errata corrige" dell'autore alla prima edizione: PINDEMONTE G., *I Baccanali*, in ID., *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte*, vol. I, Milano, Silvestri, 1827, pp. 63-126. Si ricordi, comunque, che dopo l'edizione del 1804-05 la tragedia fu inclusa anche nella *Terza raccolta di scenici componimenti applauditi*, tomo V, Venezia, Rosa, 1807.

La mia felicità. Bella è la colpa
Allor che giova, e inutile riesce
La probità dei timidi. Già tutto
Vano e apparente è sulla terra, e basta
Ci creda ognor giusti e innocenti il vulgo
Degli ingannati e deboli mortali.
Ma la virtù degli avi nostri tanto
Pregiata in queste mura ! Ah che nel fondo
D'un cor roman qualche rimorso ... Eh sogni. –

(atto I, scena II, pp. 103-104)

È sorprendente anche la somiglianza del procedimento retorico mediante il quale si illuminano i valori di riferimento del personaggio, vale a dire il perseguimento di imprese «scaltre ed ardite», che tuttavia «la probità dei timidi» chiama «delitti». Nella seconda tragedia di Monti era stata l'«umana viltà», secondo Zambrino, ad aver conferito tale nome alle «alte imprese», all'«illustre ardire», ma il significato era esattamente lo stesso³⁵⁹. Nei *Baccanali*, tuttavia, compaiono due dati nuovi: se il riferimento al popolo («vulgo») e agli «ingannati e deboli mortali» individua chiaramente i bersagli di questa requisitoria contro la morale e il senso comune, allo stesso tempo emerge, sul versante opposto rispetto all'audacia di Sempronio, il richiamo dell'antica virtù romana. Per quanto essa non sia estranea al seguace di Bacco, non si può dire che l'uomo sia preda di una vera perplessità tragica. Sempronio, infatti, non ha alcun dubbio sulla condotta da tenere:

Minio s'avvanza. Ad altro or non si pensi
Che a compir l'opra, e a liberar me stesso
Da un oggetto importuno, e a miei progressi
Troppo fatal.

³⁵⁹ Cfr. MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia* cit., atto III, scena X, vv. 1058-1080, dove si legge (le parole sono di Zambrino): «Ascolta. / Fu l'umana viltà che di delitto / Creò la prima il nome che l'alte imprese / Disonorò. Risvegliati, castiga / Questi audaci rimorsi; e dar ti piaccia / Titol più bello ad un illustre ardire. / Primo diritto, indipendenza. Empiamo / Sol di questa il pensier, sì che non abbia / Del suo favore ad arrossir fortuna. / Vedi tutta di guerre e di congiure / Ardere Italia; e tanti aver tiranni / Quante ha cittadi; e variar destino / Come varia stagioni. Oggi comanda / Chi jer fu servo ed un Marcel diventa / Ogni villan che parteggiando viene / Ed in campo sì vasto neghittosi / Noi d'una bella ambizion ripieni, / Noi d'un superbo languirem nei ceppi?».

(atto I, scena II, p. 104)

L'«oggetto importuno», come è stato anticipato nel corso del primo capitolo del presente lavoro, è Ebuzio: il giovane figlio di Duronia rappresenterebbe l'ultimo ostacolo al compimento del piano di egemonia politica orchestrato dai due potenti ministri del culto di Bacco, Sempronio e Minio Cerinio. Quanto le loro macchinazioni si fondino sull'uso strumentale della religione e del mistero risulta evidente già nella terza scena del primo atto, allorché i due protagonisti in negativo della vicenda discutono della sorte da riservare a Ebuzio. È Sempronio a incalzare con impazienza il pontefice massimo:

Soffri per poco,
O pontefice sommo, o autor del nuovo
Misterioso culto che delude
L'accortezza mortal, soffri che al tuo
Pensier distratto forse in altri oggetti
Al grado indispensabili io richiami
Quanto tra noi seguì.

(atto I, scena III, p. 104)

Dopodiché lo stesso personaggio può narrare l'uccisione del padre di Ebuzio:

Bem rammentar tu dei com'io che ottenni
L'onor d'esser fra tuoi primi seguaci
Arsi d'amore per Duronia donna
Sagace e ardita sì che tu creasti
Tra le baccanti tue sacerdotessa.
Ma il nodo d'imeneo che col geloso
Marco Ebuzio annodavala frappose
Barriera insuperabile alle nostre
Voglie ardenti, e al reciproco desire
Di possederci, e di menar più lieti
Giorni di vita insiem. Per mio consiglio,
E per quel della moglie iniziato
Ebuzio da te fu nei gran misteri.

Ei con tremante piè rivolse il passo
A questi luoghi, e con debole spirto
Ai congressi assistè. Volle il destino
A me propizio, ed il benigno nume,
O il mio pensier piuttosto, e l'opra tua
Sempre a giovarmi intesa, che non atto
Fosse colui dall'assemblea creduto
I gran secreti a custodir. Soggiacque
Alla comune inesorabil legge
Che condanna fra noi qualunque dia
Di palesarli anco legger sospetto,
E tra l'orgie focose, e tra i conviti,
E le tazze fumanti da più colpi
Trucidato perì. L'acciaro io stesso
Ebbro tre volte a lui spinsi nel fianco,
Ed afferrato per le trecce il busto
Sanguinolento per l'arsiccia polve
Tre volte strascinaì. Celò la notte
L'utile impresa che saria nel foro
Un assassinio, o per le vie latine,
Ma in questo bosco è un sacrificio a Bacco.

(atto I, scena III, pp. 105-106)

Segue la fase più recente dell'antefatto:

Nuove arser tede nuziali, e tanto
In me potè la fina arte, e l'ingegno
Che la moglie non sol, ma le ricchezze
Dell'immolato ancora ebbi, e un baccante
Pretore a me del giovane suo figlio
La tutela affidò. Questo garzone
Crebbe cogli anni, e non so come egli altro
Non ravvolge in pensier che l'alte imprese
De' Curj, de' Fabrizj e de' Camilli,
Che amor di patria, che desio di gloria,
Che innocenza e virtù. Minio, io l'abborro.
La madre sua Duronia, che m'adora,
L'abborre più di me. Ma presso è il giorno
In cui lo chiaman le romane leggi

Al paterno retaggio, e de' suoi beni
Egli ragione chiederammi. Ah questo
Avvelena i miei giorni, e mi ritoglie
Di mia solerte industria il frutto, e rende
Inutili le audaci opre trascorse.

(atto I, scena III, p. 106)

Si osservi, nel passo citato, la riproposizione del tema dell'audace opera in riferimento ai delitti compiuti. Non si dimentichi, poi, che la stessa madre di Ebuzio, d'accordo con Sempronio, ha tradito le leggi della morale e della natura. Tanto è vero che quando Minio suggerisce al proprio complice di riservare a Ebuzio la stessa sorte del padre assassinato³⁶⁰, Sempronio chiarisce l'assoluta fedeltà di Duronia rispetto alle violenze e alle frodi dei baccanti:

Sì, Minio, a ciò pensai; ne fei parola
Pur con Duronia, e quell'amor che nutre
Essa per me le soffoca nel seno
Ogni affetto materno, e di buon grado
A Bacco lo sacrifica.

(atto I, scena III, p. 107)

Il motore dell'azione è dunque da riconoscere fin dall'inizio nell'odio personale e nell'interesse privato di Sempronio, che ha dalla sua parte sia Duronia che Minio. L'inganno ai danni di Ebuzio è già stato avviato, se il giovane sta per presentarsi in scena per chiedere al pontefice di essere introdotto ai misteri del dio. Sempronio, evidentemente, sapeva in anticipo quale sarebbe stato il consiglio di Minio:

Io gli dipinsi
Che un nobile garzon, pria che abbandoni

360

MINIO

E cada

Nell'orgie trucidato, e sia simile
Il destino del figlio a quel del padre.

(atto I, scena III, p.107)

La paterna magione, e i Dei penati,
Nella vera pietà verso de' numi
Dee rassodare il cor. Cercai mostrargli
Che, dopo i consueti sacrificj
Fatti a Marte, a Quirino, all'alma Vesta,
Utile a lui sarebbe iniziarsi
Ne' misterj di Bacco, onde aver anco
Il Dio Teban proteggitor ne' rischj
Tremendi delle pugne. A queste aggiunse
La scaltra madre più parole, e vago
Lo rese sì del nostro culto, ch'egli
Ne favella sovente, e desioso
A conoscerlo anela.

(atto I, scena III, p. 107)

Eppure la vicenda si complica per la presenza di Fecenia. È lei il vero pericolo per i baccanti, a causa del nodo d'amore che la lega a Ebuzio e che minaccia di mandare a vuoto le trame di Minio e di Sempronio prima ancora che giungano a effetto³⁶¹. In relazione al nostro studio sulle figure "tiranniche" de *I Baccanali*, il personaggio di Fecenia ci interessa non soltanto per l'inedito protagonismo che riveste e che lo definisce in termini assai originali, almeno

³⁶¹ È questa, chiaramente, la componente romanzesca del dramma, come ha osservato Mario Petrucciani, secondo il quale «in Giovanni, come in altri scrittori del tempo, si compie – anche per la suggestione su di lui esercitata dalle analoghe esperienze del suo precettore Torelli e del fratello Ippolito – il trapasso, per altro sempre dialettico, della cultura artistica classicista alla cultura artistica romantica» (PETRUCCIANI M., *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia* cit, p. 39). Ciò avviene, in termini drammaturgici, secondo lo studioso, attraverso l'influenza decisiva del Girdali, oltre che del poeta del *Furioso*: «Se l'Ariosto forniva al Nostro splendidi modelli di quell'amore romanzesco che è tanta parte dei drammi pindemontiani *Il salto di Leucade*, *Elena e Gerardo*, e soprattutto *Donna Caritea* e *Ginevra di Scozia* (quest'ultimo direttamente ispirato a un episodio del *Furioso*), il Girdali gli insegnava ancora che avvalersi, nell'invenzione teatrale, di elementi desunti dal poema cavalleresco il quale prescinde dalle tre unità e dall'unicità del personaggio principale, equivaleva a porre una spina nel fianco alla tragedia classicheggiante, alla imperiosa disciplina delle sue regole» (*ibidem*, p. 41). È utile precisare, comunque, che pur in presenza di siffatti dati " preromantici", per così dire, quella dei *Baccanali* è una tragedia regolare (a lieto fine) in cui si conferma il rispetto delle tre unità, l'uso dell'endecasillabo sciolto, la divisione in cinque atti. Caratteristiche rintracciabili, peraltro, anche nelle altre due opere presenti nel primo dei quattro volumi dell'edizione del 1804-05 dei *Componimenti teatrali*, ovvero il *Mastino I dalla Scala* e *I coloni di Candia*, su cui torneremo più avanti, nel capitolo conclusivo del nostro lavoro.

all'interno della rassegna di tragedie che in questo lavoro stiamo esaminando, ma anche perché ella si pone esattamente a cavallo di quel margine che separa i protagonisti in negativo, ovvero gli aspiranti despoti di questo dramma del Pindemonte, dagli eroi di libertà. Un margine che non è fatto della sola, sottilissima linea di confine che distingue la luce dal buio, ma implica anche una più estesa zona d'ombra, la quale, per brevi tratti, avvolge alcuni di quelli che si dimostreranno i campioni dell'uno e dell'altro campo. È infatti quella dell'opposizione tra luce e ombra la metafora usata dal poeta veronese per rappresentare la distanza tra l'indole energica, generosa, curiosa, ma trasparente e ingenua, con la quale Ebuzio si avvicina alla religione, e invece l'alone di mistero, di vuota retorica, di segretezza, di «cieca» obbedienza che avvolge i misfatti dei baccanti.

Toccherà proprio a Fecenia, già introdotta ai misteri del culto amministrato dal pontefice, oltre che testimone dell'uccisione del padre di Ebuzio (di cui ella conserva un messaggio per il figlio), il compito di rompere quel vincolo di segretezza e di fedeltà incondizionata che lega tra loro, pena la morte, gli aderenti alla consorteria di Minio. Le ragioni che la spingeranno a parlare con Ebuzio, prima, e con il console Postumio Albino, poi, vivono dell'intreccio tra la raggiunta maturità, sul piano etico e civile, e l'affetto per l'amato. Di certo, comunque, fin dall'inizio la donna è rappresentata come colei che sta abbandonando la consorteria, nella quale è entrata, cosa nient'affatto secondaria, come schiava – poi divenuta liberta, nonché erede di ingenti ricchezze – della nobile Volumnia. Ricaviamo tale impressione dalla notizia che ella, da diverso tempo, non ha più partecipato alle segrete riunioni notturne nel bosco di Stimula, mentre è stata presente alle celebrazioni diurne del culto di Bacco. Ne discutono Sempronio e Minio nel primo atto:

SEMPRONIO

Minio, m'ascolta.

È naturale giovanil costume
Arder d'amor. Ebuzio è amante, e il core
Donò a certa vil femmina già schiava
Dell'estinta Volumnia, che fu nostra
Sacerdotessa. Ella Fecenia ha nome,
E Volumnia lasciò morendo a lei
Ricchezze e libertà. Costei nel suo
Servaggio seguiva a questo Tempio
La donna sua, l'orgie notturne vide,

E iniziata fu ne' gran misteri.

MINIO

Questa Fecenia non m'è ignota, e dopo
Che vive in libertà, Volumnia estinta,
Rade volte s'accosta a questi luoghi.
Talora al chiaro di nell'ora usata
Vedesi unita alle baccanti turbe
Il nume a venerar, ma nei notturni
Congressi mai.

(atto I, scena III, p. 108)

Quel che si verificherà in seguito è esattamente ciò che Sempronio teme fin da subito:

Potrìa veder Fecenia esposto a morte
L'adorato garzon, se il vivo amore
Non scioglierebbe della donna il labbro
A vietare ad Ebuzio il suo disegno,
E forse, per sottrarlo al fato estremo,
A palesar a' Consoli, a' Pretori
Quanto sa dei baccanti.

(atto I, scena III, p. 109)

Un timore che si precisa meglio, poco più avanti:

Ma se colei per sorte
Instrutta fosse dell'estremo fato
Del padre dell'amante? Se al congresso
Fatal stata ella fosse in cui svenato
L'antico Ebuzio fu?

MINIO

S'anco presente
Stata foss'ella al sacrificio antico
Conoscea forse il giovanetto allora?
Lo amava in quella età? Fra tante morti,
Fra tante a Bacco vittime immolate
Sotto degli occhj suoi nell'orgie nostre,
Vuoi tu ch'ella rammenti il fato solo

Del tuo nemico, se ignorava allora
Perfino il nome degli Ebuzj?

(atto I, scena III, p. 110)

Minio è molto chiaro: l'opzione per la libertà, da parte di chiunque, è il frutto di un'abitudine di lunga data, non certo di una determinazione improvvisa. In ogni caso, la condizione di subalternità, sul piano sociale, dovrebbe scoraggiare un'eventuale denuncia nei confronti di alti esponenti dell'aristocrazia romana:

Tu paventi

Che una vil donna, ed al servaggio avvezza,
Che sulle braccia liberate appena
Impressi ancor porta i servili segni
Delle catene di Volumnia, possa
Contro noi tanto osar? Credi che nutra
Audacia tal di comparir d'innanzi
Alla sedia curul d'un Magistrato
Ad accusar tanti primati, e tanti
Del popolo roman duci, ed eroi;
A disvelar secreti ch'ella apprese
Tremando a venerar? Dopo cotanti
Ben veduti da lei tragici esempi
Di compagni nell'orgie trucidati
Per puro sol d'infedeltà sospetto,
Creder tu puoi che nutra alma sì forte
Superior agli anni, al grado, al sesso,
Onde ardir tanto? E poi, di Bacco il tirso
Fere da lunge ancor.

(atto I, scena III, p. 110-111)

Tuttavia Minio, investito di una carica prestigiosa in quanto pontefice massimo e a proprio agio nei culti misterici, mostra qui di sottovalutare il peso di un'altra religione, quella civile dei romani, che può essere fatta propria anche da una libertà. Prima che ciò sia chiaro, l'opposizione di luce e buio caratterizza ancora le battute del dialogo tra i due capi dei baccanti e l'aspirante adepto Ebuzio, nella quarta scena del primo atto:

MINIO

Sorgi, e rispondi.

A chiedere che vieni entro i temuti
Del Dio teban reconditi recessi?
Qui tutto è oscuro al profan vulgo. Parla
Senza timor.

EBUZIO

Sacro Ministro, un'alma
Pura come la mia che i dover compie
Del viver sociale, e di natura,
Che rispetta le leggi dello stato,
Che venera gli Dei giammai non teme.
Udrai risposte al mio candor conformi.
M'interroga.

MINIO

[Che ardir!] Qui che ti guida?

EBUZIO

Religion.

MINIO

Da lei che brami?

EBUZIO

Il core

Di rassodar nella pietà de' Numi,
Venerar il gran Bacco, essere a parte
De' suoi sacri misterj, le sue feste
Celebrar tutte, e divenir di lui
Un umile seguace.

MINIO

Ma t'è noto

Quanto tremendi sien questi misteri?

EBUZIO

Io l'ignoro, signor, ma nella mente
Ho impresso che ogni Dio, benché si cinga
Di maestà tremenda, è sempre mite,
Benefico e clemente.

(atto I, scena IV, pp. 112-113)

L'oscurità dei misteri non è altro che il velo delle menzogne di Minio, il cui accento sull'obbedienza cieca e sulla fede incondizionata nella divinità nasconde l'arbitrio di chi, come il pontefice massimo, in questo caso, si arroga il diritto esclusivo di mediazione tra la sfera umana e quella soprannaturale. La devozione al dio, di fatto, non è altro che la fedeltà alla consorteria e, ovviamente, al sacerdote che la guida:

In quella selva,
In quell'atrio sacrato, entro i recessi
Di quel tempio, che al ciel le gulie estolle;
Tutto nuovo sarà per lo tuo sguardo
Abbacinato da' profani oggetti,
Nuovo per la tua mente al bujo avvezza
Delle cure mondane. Il Dio Tebano
Invocato da noi te suo seguace
Destina, e t'aprirà de' suoi tremendi
Penetrali le porte. Ma convienti
Portar entro que' luoghi venerandi
Puro cor, docil alma, e vera fede,
E sovra tutto moderar t'è forza
Con santo fren del giovanil talento
Sempre di penetrar troppo oltre vago
Gl'impeti furiosi. Ah ben ti guarda
Di quanto là vedrai, di quanto i detti
Proferiran del pontificio labbro,
Di quanto udrà l'orecchio tuo, ti guarda
Dal chiedere ragion. Fede soltanto
Dee l'opre tue guidare e i tuoi pensieri,
E tutto quel che sembrar forse strano
Puote alla mente tua profana ancora,
E involta nelle tenebre, tu devi
Con cor devoto, e con silenzio umile
Adorare, e tacer. Copre una densa
Reverenda caligine allo sguardo
Degli acciecati deboli mortali
I secreti de' numi;

[...]

Tremi quel folle

Sacrilego mortal che spinger tenta
L'occhio uman temerario incautamente
Negli arcani del ciel. Paventi e agghiacci
Colui che penetrar cerca i temuti
Misterj impenetrabili, colui,
Che vuol cose comprendere da mente
Umana incomprendibili, e su d'esse
Con profani argomenti indocil'osa
Disputar, quasi la ragion divina
All'umana ragion servir dovesse.
Ogni mio detto a te fia legge. Bacco
Per me ti parlerà. Tu ciecamente
A credere, a obbedir sol ti prepara.

(atto I, scena IV, pp. 113-115)

Si tratta, come si vede, di un rapporto assolutamente tirannico, che lega i baccanti a Minio in un vincolo inscindibile di cieca lealtà. È poi interessante osservare, in questo lungo discorso, anche una seconda opposizione, oltre a quella già menzionata di luce e oscurità: si tratta del contrasto tra la «fede» pretesa dal pontefice e l'«umana ragion» che egli intende invece escludere dal rapporto con gli affiliati. Il conflitto tra queste ultime due istanze sarà ulteriormente approfondito, nello svolgersi del dramma, come si vedrà fra breve. Poco più avanti, infatti, nel testo, le riserve morali del giovane Ebuzio sono definite, ancora dal capo della setta, alla stregua di semplici paure. Ai pavidi, ai «timidi», in senso etimologico, non si addicono i misteri di Bacco:

Se mai ti senti

Timido il cor per le tremende cose,
E tremende così ch'or non le puoi
Neppure immaginar, che là vedrai,
O se conosci indocile il talento,
E restio troppo a una credenza cieca,
Fuggi da questo loco, e temi il tirso
D'un Dio vendicator che tai delitti
Non perdona giammai.

[...]

A questo divin bene aspirar solo
Pon le docili menti, e i cor costanti.

(atto I, scena IV, p. 115)

Di fronte alla risolutezza di Ebuzio, che non esita ad accettare le condizioni appena poste dal pontefice («Nel seno io chiudo / Un cor che non vacilla. L'alma mia / Teme gli Dei, ciò basta. A' cenni tuoi, / A quanto espor degnasti io pronto sono;/»), dice il giovane tribuno nell'atto I, scena IV, pp.115-116), il commento di Minio, nel breve "a parte" con Sempronio, conferma il carattere tirannico e arbitrario, oltre che fraudolento, dell'intera impresa:

Questo ardito garzon tutta la forza
Della religion sente nell'alma,
È una vittima cieca. Ei tale è appunto
Qual si conviene al caso nostro. Aperto
Il cor nutre, ed ingenuo, ha gran coraggio;
Ma poca esperienza.

(atto I, scena IV, p. 116)

Eppure Ebuzio, dice Sempronio, «ha uno spirito indomito e feroce» e «de' più famosi eroi romani / Vanta tutto il valor» (atto I, scena IV, p. 116), come sarà chiaro fin dall'atto successivo, che si apre con l'incontro fortuito – nel bosco di Stimula dove il giovane è stato appena introdotto – proprio tra il tribuno militare e l'amata Fecenia. Qui è Ebuzio a riferirsi nuovamente al contrasto di fede e ragione che prolunga idealmente il dialogo con Minio, posto in chiusura dell'atto precedente («Io mai / Negli altri templi degli Dei nell'alma / Tale non mi sentii tumulto interno. / Che! La religion ... Frenati alfine, / Troppo audace pensier. Di Minio i detti, / Ebuzio temerario, ormai rammenta. / Perdono, o Dio Teban. So che non deve / Cotant'alto poggiar del servo tuo / La debole ragion. Gli arcani tuoi / Venero umile, e i tuoi misterj adoro.», atto II, scena I, p. 117). Del giovane tribuno militare si precisano i «religiosi sensi» (atto II, scena II, p. 118): veniamo a sapere infatti da Fecenia che egli ha sacrificato con mani «pure» (p. 119) a Marte, Quirino e Vesta, mentre cerca ora in Bacco un'ulteriore conferma del favore divino, prima di partire per nuove imprese belliche. Il rispetto dei legami naturali completa le qualità dell'eroe libertario:

FECENIA

(Ah ben prevedi

Quest'orrida sventura!) O Ebuzio, dimmi,
E chi t'indusse a ciò?

EBUZIO

La madre mia

Che l'onore gode d'esser fra le prime
Del Dio sacerdotessa, e il suo consorte
Che tiene a me luogo di padre.

(atto II, scena II, p. 119)

È soltanto la preghiera di Fecenia a disorientare improvvisamente il giovane, travolto per un attimo dall'entusiasmo di aver scoperto anche nell'amata una devota baccante:

FECENIA

Ah se da vero

Ami Fecenia tua, s'ami te stesso,
Rinuncia a un tal pensiero, ripugna al voto
De la tua madre, e di Sempronio; fuggi
Da questi luoghi a te funesti ...

(atto II, scena II, p. 121)

Per la prima volta, infatti, Ebuzio registra il contrasto tra le posizioni della madre e del patrigno, da una parte, e quelle di Fecenia, dall'altra. In quanto custode dei legami naturali, che sono quelli di sangue, prima ancora che le affinità elettive, il tribuno tarderà a raggiungere la piena consapevolezza circa i pericoli che corre nel bosco di Stimula a causa delle trame di Sempronio³⁶². La stessa rivelazione dei crimini dei baccanti, nel quarto atto, da parte dell'amata,

³⁶² Proprio perché ignaro, per lungo tempo, di ciò che avviene attorno a lui, Ebuzio non vive una vera tensione interiore, ma è piuttosto un personaggio «conteso dall'esterno», oggetto, più che soggetto del dramma, secondo la lettura di Cesare Federico Goffis, cui si rinvia per un approfondimento sul personaggio del giovane tribuno dei *Baccanali* (cfr. GOFFIS C. F., *Stato ed everzione da Livio ai "Baccanali" di Giovanni Pindemonte*, in AA. VV., *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, vol. IV: *Letterature medievali e moderne 2*, Bologna, Patron, 1981, p. 1518 e p. 1523).

sarà da lui respinta ulteriormente, in nome dell'impegno preso con la propria madre. Soltanto il racconto dell'uccisione del padre di Ebuzio potrà finalmente commuovere il giovane e suscitare in lui il desiderio di vendetta. Eppure, anche in questo caso, non sarà la particolare fiducia accordata a Fecenia a risultare decisiva, bensì la coerenza del ricordo paterno e la prova inconfutabile delle menzogne di Duronia, affidata a un biglietto autografo scritto dal defunto Ebuzio durante l'agonia. Ascoltando la narrazione dell'uccisione del padre, il giovane esclamerà, significativamente:

Quel tremito mortal, quel cupo gelo,
Che dal capo mi scendono alle piante,
sarebber mai le voci di natura?

(atto IV, scena III, p. 165)

Tornando al dialogo del secondo atto, quel che più conta è che qui Fecenia aiuta a illuminare, ancor meglio, proprio la strumentalità della concezione della religione che Minio ha delineato nel primo atto e che appartiene, s'intende, anche a Sempronio. Nelle parole della donna non è la divinità ad ammantarsi di mistero, bensì il cuore degli uomini, che può essere penetrato, osservato, scrutato con attenzione proprio dagli dei³⁶³. A ciò si intreccia, ovviamente, il motivo amoroso e più genericamente sentimentale, mediante il riferimento alla pietà:

Gli Dei veggonmi il cor. Se tu potessi
Vederlo questo core, e i sensi occulti
Penetrar ne potessi, ah non sospetti,
Non diffidenza, ma più forte amore
Accenderebbe il tuo. Così pietosi
Permettesser gli Dei che tu accettassi
L'util consiglio mio.

³⁶³ La concezione della divinità che la donna mostra di possedere non è, del resto, di ascendenza illuministica, quanto invece tendente, in forma piuttosto ingenua, alla teodicea, come si ricava anche da questa esclamazione che segue la consegna del messaggio di Ebuzio padre al figlio, ancora nel quarto atto: «O giusti numi, / Svelate ad esso il proprio inganno in quelle / Note sanguigne; ma l'orror soverchio / Dall'alma in parte allontanate» (atto IV, scena III, p. 167).

(atto II, scena II, p. 122)

Il dialogo s'interrompe per l'arrivo di Minio e degli altri baccanti. Il pontefice esorta Ebuzio a raggiungere il bosco senza trattenersi oltre, mentre chiama a sé Fecenia. Egli vorrebbe indagare il legame tra i due giovani, interrogando la ragazza. Quanto le due figure, quella di Fecenia e quella di Minio, siano lontane, è testimoniato dal fatto stesso che qui l'aspirante despota appare subdolo e simulatore, pur di perseguire i propri scopi, nella stessa misura in cui avvolta di oscurità e di mistero, poco prima, era stata la sua concezione della religione:

MINIO

[...]

Non ti saprei spiegar, Fecenia, quanto
Quel giovanetto altier sia caro al mio
Paterno cor. Tutti i sublimi pregi,
Che ne' baccanti miei risplender bramo
Veder, splendono in lui. Giammai guidando
Di Bacco al culto alcun nuovo seguace
Io tanto non provai piacer quant'ora
Nell'acquisto d'Ebuzio.

FECENIA

[Ah non ti credo.]

MINIO

Ma tu conoscer dei, Fecenia, questo
Fortunato garzon, poiché ti vidi
Intertenerti a ragionar con lui
Con domestici modi.

FECENIA

Un lustro volge
Dacché ho di lui piena contezza. Ei noto
Da tanto tempo è a me poiché da tanto
Tempo mi stringe d'amistà sincera
Nodo ad Ebuzia di lui zia.

(atto II, scena IV, p. 124)

Il riferimento al culto del dio venuto dall'Asia veicola, stavolta più esplicitamente, intenti minacciosi, da parte di Minio nei confronti di Fecenia

(che ha rassicurato l'interlocutore di voler riprendere a frequentare i convegni notturni dei baccanti, una volta riconciliatasi con il ricordo luttuoso di Volumnia, che l'ha tenuta lontana dal bosco di Stimula):

MINIO

Io mi lusingo

Di ciò, Fecenia; e pensar dei tu stessa
Che il dimostrarti tiepida pel culto
Del nostro Dio potria qualche sospetto
Ne' Baccanti destar. Sai che nel bosco
Di Stimula il sospetto è grave colpa,
sai che il sospetto si punisce al pari
della provata infedeltà. Prescrive
Tanto rigor lo stesso Nume; e in mente
Tu molti aver ne dei tragici esempi.
Che questi nel tuo cor sieno sepolti
Io credo. Al ver m'appongo?

FECENIA

Io son baccante.

MINIO

Or ben, fa sì che ti conoscan tale
L'assemblea de' baccanti, i sacerdoti,
I seguaci del nume, e sovra tutti
Gl'iniziati. I tuoi dover tremendi
Tutti noti a te sono, e vano fora
Parlarti de' medesimi, ed inculcarti
Il primo d'essi, il gran secreto.

(atto II, scena IV, pp. 126-127)

Se Fecenia riuscirà a rompere il vincolo di segretezza non sarà soltanto a causa dell'angoscia che ella avverte in relazione alla sorte dell'amato, come la donna confessa all'amica Ippia nella scena successiva, la quinta del secondo atto. La liberta è ormai cosciente che «Ogni anima innocente / Credilo, amica, esser colà non puote / Che una misera vittima» (atto II, scena V, p. 130). Va detto, perciò, che qui l'«angoscia» (atto II, scena V, p. 128), il tormento e la paura della donna non generano una vera perplessità tragica: i legami di Fecenia con la setta dei seguaci di Minio e di Sempronio sono ormai recisi, quindi ella non è lacerata da tensioni opposte, dal punto di vista morale. L'alternativa tra il

silenzio e la denuncia, piuttosto, si pone esclusivamente in termini di opportunità, ai fini della salvezza dell'amato e, per riflesso, in considerazione della lacerazione che proprio Ebuzio potrebbe avvertire. La donna dirà infatti tra sé, nel corso del quarto atto, prima di confrontarsi con il giovane:

Ma qual preparo al tuo vivace spirto
Inopinata, orribile inaudita
Sorpresa! E, oh Dio! Con quanti, Ebuzio amato,
Il tuo cor sensitivo acerbi colpi
M'accingo a lacerar! Vogliano i numi
Che il terribile orror, che a gittar vengo
Entro l'anima tua, sia la presente
Unica tua sventura.

(atto IV, scena II, p. 156)

La prima rivelazione, a Ippia, di quanto realmente accade nel bosco di Stimula è particolarmente evocativa e approfondita. Anche questa ci interessa nella misura in cui rovescia la presentazione che Minio aveva fornito degli stessi misteri sacri a Bacco:

L'alme più ree che vivano sul Tebro,
Coloro che dispregiano le leggi
Divine e umane, i più spietati mostri
Di crudeltà, di frode, i più macchiati
D'ogni vizio infernal sono i primieri
Del Dio seguaci, i primi sacerdoti,
I primi del delubro, e della selva
Ministri, e di quegli orridi misterj,
Non di religion ma d'empietade,
I presidi e i capi. In que' notturni
Congressi lor, che chiaman orgie sacre;
Ogni turpe delitto, che nel giorno
La casta faccia del maggior pianeta
Sdegnerebbe mirar, impunemente
Commettono gl'indegni. Incesti, stupri,
Adulterj, e quel tutto che sfrenata
Concupiscenza alla natura guasta
Puote ispirar sono i minori falli

Che nascon tra quell'ombre. Là i mendaci
Testimonj, le accuse agli innocenti
Han la origine loro. Là si sforza
Il libero volere, e con infami
Carte firmate o dalla negra frode,
O dall'ebbrietà, de' proprj beni
Si spoglian gl'innocenti, o con supposte
Ultime volontà degl'infelici,
Che più non son, si lasciano digiuni
Del paterno retaggio i veri eredi.
Là si toglie di vita ognun che possa
Far ombra a que' malvagi; e o tazze asperse
Di venefico umor segretamente
Spingono a Dite i sventurati, o pure
Sotto il vel del sospetto che palesi
Faccian le colpe lor, che chiaman sacri
Misterj, e del voler del Dio sognato
Cadon trafitti il sen da cento colpi
Ne' viali del bosco.

(atto II, scena V, p. 128-130)

È «empietà» il termine utilizzato da Ippia per catalogare il genere di misfatti che l'amica le ha rivelato («E tanta / All'ombra degli altari, e sotto il manto / Della religione, e in faccia al nume / Tanta empietà s'annida?», atto II, scena V, p. 130). Ciò accresce ulteriormente la distanza tra la tensione etica di Fecenia e dei suoi confidenti (Ippia e, più, avanti, Postumio Albino ed Ebuzio stesso), da una parte, e il tentativo egemonico di Minio e di Sempronio, dall'altra. «Empia» (atto II, scena V, p. 131) e «snaturata» (in quanto dimentica dei legami familiari, nell'atto IV, scena III, p. 161) sono anche gli attributi che Fecenia affibbia a Duronia, al momento di narrare, prima a Ippia, poi a Ebuzio stesso, il delitto di cui ella stessa è stata testimone, ovvero l'uccisione del padre di Ebuzio da parte della moglie e dell'amante di lei, Sempronio. Non è un caso che la qualità rivendicata da Fecenia, nel dialogo con la confidente, sia proprio la «pietà» («Io sola, amica, / Che appena conosceva d'Ebuzio il nome, / Sola fra tante insiem raccolte genti / Fui punta di pietà. Mi fei vicina / Al moribondo abbandonato, e i mesti / Ultimi ufficj gli prestai», atto II, scena V, p. 131) e che essa sia ormai una conquista pressoché definitiva per la donna, testimoniata anche dal rinnovarsi del pianto, altro segno inequivocabile di «tenerezza» e di

«innocenza», in questa nostra indagine sul linguaggio e sul lessico delle tragedie “politiche” del secondo Settecento italiano:

Io serbo ancora il fatal foglio; sempre
Celato a ognuno il tenni, ed ogni volta
Che su quel gitto lo sguardo a caso,
Sento di nuovo intenerirmi, e amaro
Mi sgorga ancor dalle pupille il pianto.

(atto II, scena V, p. 132)

Del resto è proprio l’innocenza, in opposizione ai «misfatti» dei baccanti, il termine che ricorrerà nel dialogo decisivo tra Fecenia ed Ebuizio, durante il quarto atto:

EBUZIO

Ah che mai dici!

E Bacco, e i gran misterj, e i sacri riti?

FECENIA

Que’ riti, que’ misteri da’ malvagi
Sono inventati a ricoprir col sacro
Vel di religione i lor misfatti:
Altro non son che macchine nefande
Dalla più fina ipocrisia composte
Contro dell’innocenza. I rei baccanti
Occultan d’esse alla parevol’ombra
Turpi e atroci delitti, e a’ delinquenti
L’impunità assicurano. Quel tempio
Sì venerando, quel tremendo bosco
Son nidi di Ladroni. Abusan gli empj
Della Divinitade, e alle lor colpe
Chiaman complice un Dio che oltraggian essi.

(atto IV, scena III, p. 162)

Se in Fecenia non esiste, come abbiamo visto, una vera perplessità tragica, almeno secondo la famosa definizione alfieriana esposta nella replica al

Calzabigi³⁶⁴, neppure Sempronio, come abbiamo accennato poco sopra, vive una lacerazione tra tensioni opposte, quanto piuttosto una sospensione, un'impazienza, che egli stesso confessa all'inizio e in conclusione del terzo atto, rivolgendosi a Minio, circa il fatto che il piano per sopprimere il giovane Ebuzio non abbia intoppi («Lontan da te pavento inciampi. Or dimmi, / L'opra s'avvanza al termine bramato?», atto III, scena I, p. 134, ed «Ebben, Minio, che pensi? / Sono vani fantasmi i miei timori?», atto III, scena VIII, p. 151). L'aspirante tiranno, che qui condivide con il pontefice la brama di potere e di denaro, non ha alcun dubbio circa la necessità di perpetrare il delitto. Discute, piuttosto, il metodo e i tempi. La rassicurazione di Minio, infatti, non gli basta. Lo scambio di battute tra i due capi dei baccanti, nella prima scena del terzo atto, ci aiuta a intendere le differenze di carattere tra i due anteroi de *I Baccanali*. Se il pontefice massimo possiede, del classico liberticida, qualità come la facondia, l'abilità retorica, la disposizione alla simulazione e alla dissimulazione, che egli rivendica di aver utilizzato poco prima con la stessa Fecenia («Finsi a meglio adescarla amor paterno, / E somma tenerezza pel novello / Giovane iniziato. Ella è ben lunge / dal sospettar la sua vicina morte», atto III, scena I, p. 136), Sempronio, pur nell'ansia e nella fierezza che lo contraddistinguono (in quanto in gioco c'è soprattutto il suo interesse privato, prima che le mire egemoniche della consorteria), avverte più chiaramente e fin dall'inizio i pericoli che minacciano il piano dei capi baccanti. Paradossalmente, non è la freddezza calcolatrice di Minio a inquadrare bene la possibile evoluzione degli eventi, né a leggere all'interno della psicologia degli altri personaggi, per intuirne umori e desideri, quanto invece la diffidenza, la passionalità e l'odio di Sempronio, che propenderebbe per una soluzione breve e violenta degli ostacoli rappresentati da Ebuzio e da Fecenia. Se il sanguinario pontefice immagina di potersi addirittura servire della libertà per attirare in trappola il giovane, Sempronio lo mette in guardia così:

SEMPRONIO

Bada, Minio, che femmina è sagace,
Che potria mascherarsi agli occhi tuoi
Fecenia. Amore è vigile, e il suo foco
Rende a tutto scoprir industrie il core.

³⁶⁴ Cfr. ALFIERI V., *Risposta dell'autore alla Lettera di Ranieri de' Calzabigi*, in ID., *Parere sulle Tragedie e altre prose critiche*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di Morena Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978. p. 222.

MINIO

Sì ma il suo cuore è debole. Dipinsi,
Ma destramente e senza mai far mostra
Di diffidar, tutte le gran vendette
Del Dio tremendo contro l'arme audaci
Infedeli al secreto, e le sue gote
Io vidi impallidir.

SEMPRONIO

Ma non fidarti
Troppo. Veglia su di lei.

(atto III, scena I, p. 136)

Poco dopo, Minio stesso dovrà riconoscere che Sempronio ha visto giusto, cioè che «qualche ascosa trama / S'ordisce contro noi» e che «Certo l'indegna / Fecenia favellò» (atto III, scena VIII, p. 151). Tra i due episodi si inserisce il lungo confronto tra i baccanti e il console Postumio Albino, in visita al bosco di Stimula. L'ingresso in scena di Postumio, nella terza scena del terzo atto, è utile soprattutto a illuminare le caratteristiche di quella che potremmo definire la "doppia lealtà" del pontefice e dei suoi seguaci, mostrandone le gravi implicazioni sul piano politico, dato che i risvolti morali e civili sono ormai chiari al pubblico di lettori e spettatori. Nel lungo dialogo con il sommo magistrato romano, alla presenza di Sempronio e degli altri baccanti, Minio comincia infatti a tradirsi, confermando i sospetti dell'interlocutore. L'eloquenza del console è rivolta interamente all'esaltazione della gloria della città eterna, del suo impero universale e delle sue insegne militari (questa l'esclamazione di Postumio: «Meraviglioso è in ver che nella parte / Più solitaria, e più remota della / Vasta città, che all'universo impera, / Degni d'ornar le prime vie latine / S'erga sì folto un bosco, e sì superbo / S'estolla un tempio», atto III, scena II, pp. 137-138). L'antagonista, al contrario, si presenta in qualità di sacerdote del culto di Bacco, prima che di pontefice massimo, magistratura civile ed elettiva, nella Roma repubblicana:

Il primo servo

Del nume io sono, ed il concorde voto
Della nostra assemblea l'umiltà mia
Volle innalzata a sì sublime grado.

(atto III, scena III, p. 138)

Si osservi, tra l'altro, che nelle prime battute del dialogo Sempronio, noto soltanto vagamente a Postumio, si fa riconoscere nominando le proprie ricchezze:

Ignoto di Sempronio il nome
Esser non puote a chi conosce il censo
De' cavalier romani.

(atto III, scena III, pp. 138-139)

L'accoglienza di Minio, comunque, lascia trasparire fin dall'inizio ansia e allarme:

All'impero latino ami di Bacco
Procacciarti il favor? Vuoi che invocato
Sia propizio da noi con ostie pure,
E con fervide preci all'armi tue?
Ciò inutile saria. Sempre i baccanti
Implorano dal Dio che vincitrici
Sien le romane legioni, e ovunque
Stenda l'aquila invitta il fiero artiglio.

(atto III, scena III, p. 139)

Postumio intende partecipare ai sacrifici e ai riti in onore di Bacco. La risposta del sacerdote è secca, ma ancora diplomatica («Signor, che dici! / A chi baccante, o almeno iniziato / Ne' misterj non è non si concede / Neppur l'ingresso della selva. Io stesso / Sacrilego sarei se il permettessi», atto III, scena III, pp. 139-140). Tuttavia le seguenti parole di Minio sono decisive nel definire, ormai scopertamente, l'impossibilità di servire nello stesso tempo la consorte e la repubblica:

Sorge invisibilmente in sul confine
Del bosco insuperabile barriera,
Che separa dal resto de' viventi
La gente a Bacco consecrata.

(atto III, scena III, p. 140)

Poco più avanti, il pontefice aggiunge:

I voti

Ponno ovunque a lui porgersi: ma dentro
I secreti recessi, ove i tremendi
Misterj si disvelano, i baccanti
Soli pon penetrar. Tale è il supremo
Voler del nostro nume.

(atto III, scena III, p. 140)

Di fronte a tale divieto, Postumio rilancia l'obiezione di ascendenza illuministica nei confronti della segretezza di ogni culto religioso e il suo linguaggio allusivo, che nomina «attentati sacrileghi» e «nefandi eccessi», suona come un'accusa, alle orecchie attente dei baccanti:

Io credei sempre

Che il puro culto agli immortali Dei
Non avesse rossor di palesarsi
Agli occhj de' mortali, e che le sante
Opere dei cor devoti in pien meriggio
Amassero mostrarsi a esempio altrui:
Credei che sol l'ipocrisia, la fraude,
Gli attentati sacrileghi, i nefandi
Eccessi, e l'opere ree bramasser sole
Le tenebre e il secreto. Al ver m'appongo?

(atto III, scena III, p. 140)

La replica di Minio rimette in gioco un termine chiave del dramma, nominato già nel corso del primo atto, soprattutto, come si è visto, durante il dialogo tra Ebuzio e il pontefice, ovvero quello di «ragione». Ancora una volta le prerogative del buon senso e della legalità, nonché quelle provenienti dall'autorità consolare e repubblicana, rappresentata qui da Postumio, sono significativamente definite «limitate» rispetto ai piani occulti del sacerdote. Chi le sostiene è, non a caso, un «profano»:

Questo il linguaggio;
Perdona eroe del Tebro, è dei profani.
Or tu vuoi contrappor la tua mortale
Limitata ragione ai venerandi
Arcani degli Dei. Sempre celarsi
Vollero in varie forme, e a voglia loro
Manifestarsi i numi. In ogni etade,
Presso ogni culta nazione gli Dei
Ebber boschi inaccessi, ed are ignote.

(atto III, scena III, pp. 140-141)

Alla pretesa di Postumio («Ma se volesse un Console far uso / Del suo potere, e penetrar fin dentro / L'arcana selva, e i vostri riti ignoti / Girsene ad osservar?», atto III, scena III, p. 141), Sempronio oppone invece tutta la foga che lo contraddistingue e che lo differenzia ulteriormente dal pontefice:

Difendere saprian tutti i baccanti
L'ingresso della selva, e a chi tentasse
Con possanza usurpata, e con ingiusta
Violenza forzar que' sacri asili;
Uopo sarebbe in pria guadare un lago
D'umano sangue, e calcar mille e mille
Trafitti corpi di baccanti estinti.

(atto III, scena III, pp. 141-142)

Toccherà a Minio intervenire perché le parole di Sempronio non valgano a quest'ultimo un'accusa di oltraggio da parte del console. Alla rinnovata richiesta, serena ma ferma, da parte di Postumio, di conoscere le condizioni per partecipare ai misteri, il pontefice ribadisce, una volta per tutte, il carattere dispotico e fanatico della consorte da lui presieduta:

POSTUMIO
Ma dimmi almen, pontefice; a chi, come,
Quando permette il Dio l'iniziarsi
In codesti misterj?

MINIO
A tutti, e sempre.

Ma ognuno qui piegar deve l'orgoglio
Dell'umana ragion. Chi ha docil'alma,
Costante cor, perfette fè, chi tutto
A credere è disposto, e a obbedir sempre,
Iniziarsi può.

POSTUMIO

T'intendo. (Indegno!)

(atto III, scena III, pp. 141-142)

Il giudizio del console, che traspare dall'ultima sua battuta, risponde in realtà a una consapevolezza anteriore a questo stesso dialogo: l'autore, infatti, non ha voluto rappresentare in scena la confidenza fatta da Fecenia a Postumio, presumibilmente da collocare, dal punto di vista cronologico, dopo la rivelazione della donna a Ippia circa i crimini dei baccanti e prima dell'ingresso in scena del console nel terzo atto (quest'ultimo dice a Lentulo, al termine del colloquio con Minio e Sempronio: «S'io non avessi / Ne' chiari indizj della donna amante, / Nel fatal foglio a me mostrato, e nelle / De' testimonj unanimi parole / Di lor malvagità prove sicure, / Abbagliar forse mi porria di loro / La simulata ipocrisia. Ribaldi!», atto III, scena IV, pp. 145-146)³⁶⁵. Si osservi, inoltre, l'accento posto ancora una volta dal pontefice sulla necessità di umiliare «l'orgoglio / Dell'umana ragion», nel passo appena riportato. La ricomparsa di un tema chiave quale quello della razionalità, in opposizione alle tenebre della violenza, del fanatismo e della superstizione, si approfondisce poco più avanti,

³⁶⁵ È utile ricordare, a questo proposito, che in Livio Fecenia è una ex prostituta, di cui Ebuzio è divenuto amante, e che mette in guardia il giovane sui pericoli nei quali egli potrebbe incorrere entrando nella consorteria segreta. Così è lo stesso Ebuzio a rivolgersi al console per riferirgli i propri casi, dopodiché Postumio stesso convoca Fecenia in casa della propria suocera Sulpicia e la interroga sui baccanali, vincendo infine la reticenza e le paure della donna. Da questo punto in poi, nella fonte liviana, il ruolo di Fecenia è esaurito: ella resta ospite di Sulpicia, mentre anche Ebuzio trova rifugio presso un cliente del console. Tocca esclusivamente a Postumio il compito di svelare alla cittadinanza, prima in senato, poi nel foro, i delitti dei baccanti, il carattere coercitivo e immorale delle loro orge, la sodomizzazione e l'assassinio che essi praticano nei confronti di coloro i quali partecipano con qualche riserva ai riti notturni. Per fortuna si tratta di una minoranza, che rischia però di corrompere la gioventù e innescare una pericolosa spirale di decadenza dei costumi, sotto l'influenza di *pravae et externae religiones* (quello dei riti non indigeni è un tema decisivo, in Livio). Seguono i decreti del senato, le leggi speciali contro i baccanti e la repressione nel sangue di circa settemila indiziati (sul rapporto tra la tragedia del Pindemonte e la fonte liviana si veda, comunque, GOFFIS C. F., *Stato ed eversione da Livio ai "Baccanali" di Giovanni Pindemonte* cit., pp. 1505-07).

all'inizio del quarto atto, significativamente integrandosi con quello dell'evidente contrasto tra luce e buio. La ragione, dice Lentulo, tribuno e luogotenente di Postumio, ha una degna rappresentante in Fecenia, a cui spetta di rischiarare la «verità»:

A te s'aspetta
L'opra compir col giovane ingannato,
E d'appressar all'ombre sue la face
Dell'evidente verità.

(atto IV, scena I, p. 153)

Oscurità, violenza e sacrilegio, in tal senso, coincidono, come osserva Fecenia:

D'uopo è squarciar d'innanzi agli occhi suoi
Il vel dell'impietà.

(atto IV, scena I, p. 153)

Soprattutto, la pietà, sia quella divina che agisce in modi imperscrutabili, che quella umana incarnata dalle leggi e, in questo caso, dall'autorità politica di Postumio, si conferma dalla parte della già menzionata «innocenza». Le parole sono di Lentulo, ancora a beneficio di Fecenia:

Non disperar. Pietosi i Dei vorranno
Protegger l'innocenza or che a salvarla
Suda il Console illustre. Il primo merto
Di sì bell'opra hai tu, tu la corona.

(atto IV, scena I, p. 155)

Se manca il dialogo tra la liberta e il console, come si è visto, il Pindemonte inserisce, però, in chiusura del terzo atto (il più lungo del dramma), un dialogo tra Ebuzio e Postumio, il quale ha fortemente richiesto un colloquio con il giovane. La scena serve allo sviluppo dell'azione in quanto conferma definitivamente «l'errore» (termine che ricorre nell'atto IV, scena I, p. 154 e ancora in atto IV, scena III, p. 158) in buona fede del tribuno militare, restio ad

aprire gli occhi sulla consorzeria segreta alla quale è stato introdotto. Di Postumio, inoltre, questo scambio di battute approfondisce e completa il corredo di qualità morali necessarie a dargli spessore, affinché i due anteroi della tragedia abbiano un degno avversario. In particolare, l'affetto che il generale dichiara nei confronti del proprio tribuno si configura quasi come un legame di sangue:

Di que' guerrieri

Che mi denno seguir nella futura
Impresa mia cura il mio cor si prende
Più che non pensi. O Ebuzio, e come in vece
Di frequentar di Marte il campo, e insieme
Con la robusta gioventù latina
Esercitarti nelle finte pugne
Perdi qui i giorni inoperosi?

(atto III, scena V, p. 147)

Ciò, tuttavia, non vale a smuovere Ebuzio dal proposito di restare nel bosco di Stimula insieme ai baccanti. D'altra parte, la determinazione del giovane e il suo zelo religioso scoraggiano il console dal riportargli le confidenze di Fecenia. Eppure un breve lampo di dubbio coglie ora il tribuno, in seguito agli avvertimenti che gli sono stati indirizzati dall'amata, prima, e dal proprio generale, in seconda battuta («Pria Fecenia che adoro, il consol poi / Il mio benefattor con tronchi accenti / Mi turban la ragion! Ed oh qual sento / Tumulto aspro nel cor! Commetterei / Qualche delitto? E allor che i giorni miei / Consacro a un Dio ... Che laberinto è questo?», atto III, scena VI, p. 149). Quando, in seguito alla lettura del biglietto del defunto padre, Ebuzio si convincerà della malafede dei baccanti, commenterà in maniera assai eloquente l'orrore che accompagna, nel suo animo, la scoperta della verità, ancora una volta sotto il segno dell'opposizione di luce e oscurità:

Orrendo giorno! ... Formidabil luce
Che mi rischiari ... luce più funesta
Delle tenebre mie! ... Tanto malvagi
Sono gli uomini in terra! L'inesperta
Mia giovanil credulità potea
Dagli empj a questo segno esser delusa!

(atto IV, scena IV, p. 168)

I tempi, comunque, nel terzo atto, non sono ancora maturi perché Ebuzio intuisca gli inganni di Minio e di Sempronio: a loro egli ribadisce, nel frattempo, la propria fedeltà e obbedienza. Da questo momento, però, cambia la strategia dei due anteroi, che subisce una forte accelerazione a partire proprio dall'ottava scena del terzo atto. Dice Minio, accogliendo le richieste di Sempronio:

D'uo po è affrettar d'Ebuzio il fato, e insieme
La perfida Fecenia ancor si sveni.
Pria che tramonti il sol compir si denno
Quest'opre salutari.

(atto III, scena VIII, p. 151)

Poco più avanti, nel corso del medesimo dialogo, la doppia lealtà, di cui già erano emersi i limiti, si sgretola definitivamente. Resta la fedeltà alla setta, che per i due capi dei baccanti coincide con la determinazione a portare alle estreme conseguenze il proprio disegno egemonico. La brama di potere, perseguita attraverso l'uso strumentale della religione, non solo non ha alcun riguardo nei confronti delle leggi (moralì e civili, rappresentate mirabilmente dalla *pietas* e dall'eroismo di Ebuzio) e dell'autorità politica (Postumio), ma non si preoccupa neppure del pericolo di una guerra civile, con ampio spargimento di «sangue cittadino»:

MINIO

[...]

In Grecia, ed in Etruria ai fidi nostri
Veloci messi arrechin del periglio
Novella; e, se necessità lo esige,
Spieghisi lo stendardo in queste mura
Della guerra civil.

SEMPRONIO

Sì, se palesi
Sono i nostri secreti, altro non evvi
Più scampo. Innondi il cittadino sangue

La curia, il foro; e fumino le vette
Dell' Aventino, e del Tarpeo.

(atto III, scena VIII, p. 152)

Alla perversione delle responsabilità civili e politiche, consumatasi definitivamente nell'universo della consorteria, si accompagna, in ultima istanza, il disprezzo degli stessi legami naturali e familiari. Le parole, in questo caso, sono di Sempronio:

Roma, senti, deh senti. Io non ho madre
Che possa disarmarmi: e mi vedrai
Armato a' danni tuoi, con più fermezza
Rinovellar di Coriolano i giorni.

(atto III, scena VIII, p. 152)

Nulla di sorprendente, perciò, se durante il colloquio, tesissimo, con il figliastro che ha appena scoperto la verità, al termine del quarto atto, Sempronio nomina, dell'intera dimensione della paternità, il solo aspetto che gli preme, ovvero la componente autoritaria:

SEMPRONIO

Ch'io tremi?

Trema tu stesso, insano. E qual t'investe
Furia infernal? Che furibondi sguardi
Slanci? Così fremente, minaccioso,
Torvo che pensi?

EBUZIO

A trapassarti il core.

SEMPRONIO

Ah, temerario! Or tutto io ben comprendo.
I frutti questi son de' tuoi frequenti
Colloquj con Fecenia. Indegno, obblii
Il dovuto rispetto a chi sostiene
Appo di te l'autorità paterna?

(atto IV, scena VI, pp. 170-171)

La vendetta del giovane deve essere rinviata perché egli non ha con sé alcuna arma (la consuetudine prescrive agli affiliati di entrare disarmati nel bosco di Stimula). Ciò dà modo a Sempronio e a Minio di avere un ultimo colloquio, prima dell'inizio del quinto atto. Sono confermati, qui, i differenti caratteri dei due personaggi. Abile diplomatico e ideologo della consorteria, incline alla falsità, all'ipocrisia, nonché abile simulatore, il pontefice massimo informa il complice del dibattito che sta infiammando la città, nel campo marzio, e che presumibilmente precederà un voto plebiscitario. I membri dei baccanti, all'interno delle istituzioni, stanno cercando di dissuadere il popolo e i senatori dall'uso della forza contro la setta:

Amico, o in questo giorno

Cade il culto di Bacco, o pur sul Tebro
Si conferma, rassoda, e rende eterno.
Raccolto per tribù nel marzio campo
È il popolo roman. Parla da' rostri
Il console Postumio, e perorando,
Contro di noi domanda un plebiscito.
Il baccante Licinio della plebe
Tribuno a lui con fermo ardir s'oppono.
Ista l'avverso console, ed in mezzo
Fe' comparir piangente, e sparsa il crine
Fecenia accusatrice.

(atto IV, scena VII, p. 172)

Per Minio il ricorso alle armi, da parte dei baccanti, è l'*extrema ratio*. Questa, come si sa, è materia del più audace Sempronio, al quale il pontefice si appella:

MINIO

[...]

Odi. I baccanti

Convien che corran tutti al marzio campo
Per secondar Licinio. Ma, se mai
Fosse fortuna avversa a noi, di volo
Ritorneran nel bosco, e all'armi ch'io
Parai daran di piglio. Essi d'un duce
D'uopo han. Tu lo sarai.

(atto IV, scena VII, pp. 172-173)

Sempronio, del resto, si mostra fiero ed energico anche nel chiedere l'immediata esecuzione di Ebuzio, caduto prigioniero dei baccanti. È Minio, come sempre, a frenare gli eccessi dell'interlocutore, per evidenti ragioni strategiche (piuttosto che per un generico sadismo che qualche interprete ha creduto, qui, di rintracciare³⁶⁶):

MINIO

Sia custodito e chiuso

Quel forsennato, e si riserbi a morte.

SEMPRONIO

Subito si trafigga.

MINIO

Anco un istante.

D'uopo è indugiar.

(atto IV, scena VIII, pp. 174-175)

Ancora nel quinto atto, il pontefice massimo spera che il dissidio sorto con il console Postumio possa comporsi senza lo scoppio di una guerra civile, che egli pure non ha escluso, come si è visto. Le sue previsioni sono spia di una concezione del popolo che, a conferma dell'indole dispotica del personaggio, tradisce disprezzo, guardando con vera soddisfazione alle presunte invincibili superstizioni della folla³⁶⁷:

³⁶⁶ Cfr. *ibidem*, p. 1517.

³⁶⁷ Va segnalato, comunque, che anche Fecenia, da un altro punto di vista, rivolge acuti strali nei confronti del popolo romano, quando viene a sapere che Ebuzio è caduto nella rete dei baccanti, a metà del quinto atto. Le sue parole rispondono, ovviamente, alle esigenze dell'intreccio, nel momento in cui sembra vicina la vittoria, grazie al voto plebiscitario, da parte della consorteria. Eppure la condanna dell'esitazione del popolo, della sua volubilità, della sua credulità e superstizione, non è da sottovalutare, come testimonianza di una visione della componente popolare che è tipica del progressismo illuminista accolto e propugnato dal Pindemonte: «Oh Roma cieca! Ah popolo restio / Mai sempre al bene oprar! Oh troppo lento / L'utile zelo a secondar de' tuoi / Magistrati più saggi! Ah l'importuno / Ritegno tuo, la tua freddezza insana, / Moltitudine vil, sorda ai consigli / D'un consol generoso, e paziente / D'un corrotto Tribuno a udir le voci, / Agio e tempo concedono agli iniqui / Di tradir l'innocenza» (atto V, scena III, p. 180).

Già il Console e il Tribuno han terminato
Al popol d'arringar, ed or si stanno
Raccogliendo i suffragj. Un serpeggiante
Romor, che sempre annunzia il vero nelle
Assemblee popolari, la vittoria
Di Licinio predice. Inferocito
Troppo chiese Postumio. Egli volea
De' baccanali l'esterminio intero.
Malagevole impresa: i numi troppo
Paventa di Quirino il popol pio.

(atto V, scena II, pp. 177-178)

Se Minio vuol tenere in vita Ebuzio, è solo perché anche Fecenia, prima traditrice della consorterìa, cada nella rete dei baccanti, cercando l'amato nel bosco di Stimula. Il brano seguente conferma l'astuzia e la perfidia del pontefice:

Non basta
Una vittima sola. Ebuzio estinto,
Viva Fecenia, ridestarsi ancora
Porrian nuovi tumulti. Accoppj un solo
Istante le vendette. Al vago l'empia
Donna verrà. Perano entrambi insieme.

(atto V, scena II, p. 178)

Anche le motivazioni di Sempronio si precisano ulteriormente nel corso del quinto atto e confermano di essere fondate quasi esclusivamente sull'interesse privato del personaggio, ovvero sulla sua insaziabile brama di ricchezze, di prestigio, e soprattutto sull'odio per il giovane Ebuzio, come si ricava da questo soliloquio in apertura di sipario:

È vicino a cader questo funesto
Giorno di dubbj e di paure. O sole,
Tu fuggi forse dall'orrenda scena
Che si prepara al Tebro in riva.
[...]
S'anco tramonta il giorno,

Nuovo non è alle mani de' baccanti
 Il ferir nelle tenebre. Oh destino!
 Oh destin cieco! Avrei forse tentato
 Opre cotante invan? Svenato avrei
 L'antico Ebuzio, a' miei voler ridotta
 La di lui moglie, i beni suoi consunti
 A mio piacer, sospinto al passo estremo
 L'abborrito suo figlio; e tutto invano?
 Della caduta di Sempronio questo
 Sarebbe il giorno? Ah, se cadere è d'uopo
 Si cada, ma da forte. Io fra le stragi
 Perder vorrei la vita, e a' miei nemici
 Prima sbranare il cor, strappar dal ventre
 Le palpitanti viscere. La mia
 Feral vendetta incominciar conviene
 Dal giovane odiato.

(atto V, scena I, pp. 176-177)

Nonostante, qui, l'antieroe si prepari alla resa dei conti finale, contro le schiere consolari e i nemici della consorteria, è il «ferir nelle tenebre» (in cui l'ultimo termine conserva tutto il senso dell'oscurità della finzione, dell'inganno, della menzogna, dell'uso strumentale della religione, secondo la feconda metafora dispiegata nell'arco dell'intero dramma), la dimensione abituale del personaggio, ciò che lo inserisce pienamente, insieme con Minio, tra gli aspiranti tiranni della nostra rassegna di personaggi tragici, al pari delle figure di cortigiani maliziosi e simulatori esaminate nei precedenti paragrafi: ci riferiamo allo Zambrino del *Galeotti Manfredi* montiano e all'Artabano del *Serse re di Persia* di Bettinelli. Con la sola differenza che qui le qualità dell'antieroe sono ripartite tra due personaggi e, di conseguenza, anche gli eroi che potranno fine alle loro pretese egemoniche sono più d'uno: Postumio si oppone idealmente a Minio ed Ebuzio, com'è ovvio, a Sempronio. Fecenia completa il quadro assumendo il decisivo ruolo di rivelatrice dei segreti dei baccanti, funzione determinante sia per la scoperta delle frodi di Minio che per il fallimento del sanguinario piano di Sempronio. A entrambi, perciò, è indirizzata, nel corso dell'ultimo atto del dramma, la durissima condanna della donna, che racchiude in tre righe non soltanto la denuncia delle qualità immorali (perché contrarie a ogni forma di responsabilità naturale, familiare,

civile, politica) degli aspiranti tiranni de *I Baccanali*, ma anche la considerazione e il peso delle particolari prerogative di questi due anteroi del Pindemonte, ovvero l'uso strumentale della religione e la perversione della razionalità:

Bacco? Ribaldi,
Voi fabbricate un nume sitibondo
D'umano sangue.

(atto V, scena III, p. 181)

Di lì a poco, l'intervento tempestivo di Postumio e dei suoi soldati impedirà l'esecuzione dei due amanti, Ebuzio e Fecenia, e informerà i baccanti della condanna votata dal popolo romano contro di loro. Il decreto contiene, ovviamente, anche il bando del culto di Bacco da Roma³⁶⁸. Se però Minio viene disarmato, entrando immediatamente nell'anonimato (la sua voce non si sente più, dall'ingresso dei legionari in poi, durante l'ultima scena del quinto atto), Sempronio non rinuncia a un estremo scatto rabbioso, che ribadisce l'odio inestinguibile per il figliastro, in maniera simile a quanto confessato da Zambrino nel finale del *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti. Con la sensibile differenza, tuttavia, che lì il signore di Faenza era il detentore legittimo di quel soglio al quale il cortigiano aspirava e l'odio era motivato da ragioni che potremmo definire ideologiche, oltre che personali: Zambrino era infatti portavoce di un'idea di governo che mal si adattava alla politica, alquanto cauta e misurata, di Galeotto. L'avversione di Sempronio per il giovane Ebuzio, invece, risiede interamente ed esclusivamente nel carattere del personaggio e non ha altre motivazioni se non la stessa brama di ricchezza e di prestigio:

Condannami, Postumio. Io, sì, son reo.
Ma sai di che? Sai di qual fallo eterno
Io porterò lacerator rimorso
Ne' regni ancor della perduta gente?
Di non aver pria trucidate io stesso
Queste due serpi³⁶⁹, e d'aver troppo cieca

³⁶⁸ È Lentulo a leggere il «plebiscito», come lo definisce Postumio: «Danna / Il popolo Romano de' baccanti / I sacerdoti, i Presidi, ed i Capi / Alle verghe, alla scure; i lor seguaci / Ad un perpetuo esiglio; il tempio, e il bosco / Alle fiamme» (atto V, scena VI, p. 185).

³⁶⁹ Ebuzio e Fecenia, s'intende.

Fede prestata alla fidanza insana
Di quel presuntuoso³⁷⁰. Ah, se un istante
Tardato avessi ancor, sarian schiacciate
Sotto a' miei piedi, ed io morrei contento.
Insensato pontefice, la sempre
Volubile fortuna alle nostr'opre
Stanca d'arrider t'acciecò.

[...]

Or tu tra ceppi

Va, misero, al supplicio. Io no, che un ferro
Serbo nascosto, e son libero ancora.
Io così so morir.

[...]

Ombre di morte ... agli ultimi ... miei sguardi
Celate ... il truce oggetto... de' contenti ...
Nemici miei ... Sì ... l'odiosa ... luce ...
Già ... mi ... manca ... oh furor! ... Io moro.

(atto V, scena VI, pp. 186-187)

Non c'è traccia di pentimento, né di sospensione o di dubbio, anche perché non vi sono conflitti interiori: le figure degli aspiranti tiranni di questa tragedia, al pari degli eroi di libertà, si mantengono inalterate dall'inizio alla fine, senza possibilità di purificazione per i personaggi negativi (con l'importante eccezione di Fecenia, il cui cambiamento, sul piano morale, come si è visto, appartiene però già all'antefatto). Eppure, forse, non per questo è del tutto esclusa una qualche forma di catarsi, a beneficio del pubblico, almeno nel senso di un ammonimento circa i possibili eccessi di passioni quali il desiderio di potere e di ricchezza. Se è vero, infatti, che è difficile suscitare, nel lettore e nello spettatore di questo dramma, una vera immedesimazione o almeno una partecipazione emotiva nei confronti delle motivazioni e della sorte di Minio e di Sempronio, queste due figure non paiono perciò disumanizzate³⁷¹, ma

³⁷⁰ Così viene definito qui Minio, colpevole di aver troppo rinviato l'esecuzione capitale dei due amanti.

³⁷¹ «Qui non vi è nulla di più forte dell'uomo, e si è pertanto operato il rovesciamento delle posizioni alferiane, senza che all'uomo venga aggiunto potere o ascendente, anzi considerandolo solo nella sua umanità agitata da conflitti di interessi, e dalla dialettica opposizione del senso comune, etico e giuridico, contro il machiavellico esercizio di un potere

piuttosto verosimili, innanzitutto per l'intervento dei dati ambientali (la verosimiglianza, del resto, è la preoccupazione fondamentale del Pindemonte, che grazie a essa bandisce, come è stato rilevato soprattutto a proposito dei drammi della maturità, successivi ai *Baccanali*, «l'eccezionalità superumana degli eventi e dei personaggi, la singolarità abnorme dei caratteri sprezzantemente chiusi in una improbabile, inattaccabile rigidità di potenza, o di odio o di eroismo»³⁷²). La verosimiglianza scaturisce anche dalla dimensione "borghese" dell'intreccio e dei personaggi, ovvero dalla commistione di elementi sentimentali, romanzeschi, melodrammatici (sostanziate dalle motivazioni private di Sempronio, dalla relazione amorosa di Ebuzio e Fecenia, dalla tensione etica della donna, che non tarda a trasferirsi al pubblico) con quelli più propriamente tragici, che investono l'aspetto morale e politico del dramma e di cui abbiamo indagato più approfonditamente la portata, in relazione al linguaggio e al lessico delle altre tragedie "politiche" del secondo Settecento italiano. Infine, la credibilità dell'intreccio e la plausibilità dei personaggi trovano ulteriore legittimazione nella possibilità, fecondissima, di prestare l'intera vicenda a un'interpretazione in chiave di attualità politica³⁷³ (su

settario e repressivo» (GOFFIS C. F., *Stato ed everzione da Livio ai "Baccanali" di Giovanni Pindemonte* cit., p. 1518).

³⁷² PETRUCCIANI M., *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia* cit., p. 71. I personaggi del Pindemonte, aggiunge più avanti lo studioso, «in maggioranza, non rappresentano più imperativi eroici e conflitti tragici, ma – anche quando vestono ancora gli abiti della tragedia tradizionale – vivono affetti e tormenti e illusioni assai simili a quelli del cosiddetto dramma borghese: non dall'eccezionalità dei casi o dall'inflessibile intransigenza dell'esclusivismo volontaristico prendono luce, ma, al contrario, da sentimenti usuali, da private e diseroicizzate angustie, da passioni e contraddizioni radicate alla comune coscienza della condizione umana» (*ibidem*, p. 142).

³⁷³ Osserva ancora Mario Petrucciani, con buona approssimazione, che «nella condanna dei foschi riti orgiastici, che coprono, sfruttando mitici terrori superstiziosi, le peggiori nefandezze, l'intrigo e l'omicidio, le platee identificarono la condanna degli spietati metodi assolutistici in generale, e degli oscuri cerimoniali della massoneria in particolare (secondo altri, si tratterebbe di una satira antigesuitica), e con sollievo accolsero il finale della tragedia, che vede annientato e vietato per sempre in Roma il mostruoso culto di Bacco: ciò valga anche a spiegare il successo della ripresa dell'opera nel clima liberale del Risorgimento» (*ibidem*, p. 83). Sul problema dell'interpretazione in chiave antimassonica o antigesuitica dei *Baccanali* torneremo nell'ultimo capitolo del presente lavoro. Basti dire, per ora, che la seconda ipotesi, quella di un riferimento, cioè, dietro l'abuso dell'autorità religiosa rappresentato nella tragedia, alla strumentalizzazione della fede operata dai gesuiti, pare assai più credibile che non la lettura in chiave antimassonica del Petrucciani, come avremo modo di illustrare.

questo aspetto, comunque, torneremo nel capitolo conclusivo del presente lavoro).

In definitiva, sotto il rispetto politico ed etico, nei *Baccanali* il Pindemonte ha voluto rappresentare uno scontro tra forze che in ultima analisi risultano inconciliabili, all'interno delle quali si potesse facilmente riconoscere l'opzione per il bene, per la giustizia e per la libertà, incarnata soprattutto dal console Postumio e dalla virtù di Ebuizio, fedeli entrambi al *mos maiorum* degli antichi romani, ma anche alla più moderna razionalità, illuministicamente intesa. Tutto ciò è calato in un quadro linguistico ed espressivo all'interno del quale «il Pindemonte si mostra – come ha giustamente osservato Mario Petrucciani – non tanto preoccupato di sfumature e finezze, quanto piuttosto (subendo, non diversamente, appunto, dal Gibaldi, il contrappasso di un'elaborazione psicologica e stilistica più grezza) dell'effetto passionale – di meraviglia, di pietà, di violenta drammaticità – da raggiungere ad ogni costo sugli spettatori»³⁷⁴. L'intera vicenda, in tal senso, si configura come il tentativo di rovesciare la coesione sociale e l'ordinamento di una repubblica, quella romana storica, in favore dell'egemonia di un gruppo fondato sulla devozione cieca a uno o più capi, sull'arbitrio di un despota. Il fanatismo e l'educazione all'obbedienza, da una parte, contro il buon senso delle leggi e la razionalità di un ordinamento politico liberale, dall'altra. A quest'ultima istanza, per il Pindemonte, spettano alla fine la salvezza e il trionfo, ma anche l'amara consapevolezza, interessantissima nell'ottica di un'interpretazione perennemente aperta del dramma, di portare in sé i germi della propria dissoluzione, o almeno il pericolo di un'involuzione in senso illiberale e antidemocratico³⁷⁵. Come una conquista provvisoria, perciò, va intesa, in conclusione dell'opera, l'esclamazione di Postumio: «Consoliamoci alfin. Libera è Roma / Da un interno terribile flagello / Che divorava i cittadini suoi», (atto V, scena VI, p. 188).

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 41.

³⁷⁵ «Siamo dinanzi ad uno schema aperto, in cui età diverse possono introdurre i propri problemi, le nuove situazioni: segno di vitalità teatrale, ed anche di rispondenza alla richiesta di verosimiglianza, puntualmente soddisfatta dalla storia» (GOFFIS C. F., *Stato ed eversione da Livio ai "Baccanali" di Giovanni Pindemonte* cit., p. 1519).

IV. Responsabilità e perversione. Il tiranno e la dialettica di potere e natura

Per provare a rintracciare e a discutere gli elementi comuni, oltre che gli scarti, presenti all'interno della produzione drammatica di argomento politico esaminata nel corso della nostra ricerca, ci sembra utile partire da un paio di dati che segnano una differenza e un'analogia proprio tra il *corpus* di testi fin qui indagato e l'esperienza tragica alfieriana, coeva di quelle di Vincenzo Monti, di Alessandro Verri, di Giovanni Pindemonte. Nella drammaturgia dell'astigiano, infatti, ogni vicenda politica ritenuta esemplare si presta a diventare soggetto di tragedia soltanto se può essere ridotta (o elevata, a seconda del punto di vista dell'interprete) a quel romanzo familiare che sta a cuore all'autore e di cui le diciannove tragedie, come è stato detto, costituiscono altrettante varianti³⁷⁶: non ci riferiamo soltanto al nucleo segreto, evocato nella *Vita scritta da esso*, della personalità alfieriana, ma anche al contrasto tra natura e potere che anima quasi tutta la produzione tragica di Vittorio Alfieri (fino al compimento definitivo del processo di interiorizzazione del conflitto nel *Saul*) e che risulta tanto più evidente, secondo l'autore del *Parere sulle Tragedie*, quanto più stretti siano, al livello dell'intreccio, i legami di sangue e i vincoli di responsabilità intercorrenti tra i tiranni e gli eroi di libertà. Prendiamo ad esempio il caso della *Congiura de' Pazzi*, ideata a Siena nel 1777, stesa e verseggiata negli anni successivi, esclusa dall'edizione senese delle tragedie del 1783, ma pubblicata nella stampa Didot del 1788-89. Nel corso del processo elaborativo di quest'opera, l'interesse dell'astigiano si concentra sul generoso gesto di ribellione antitirannica che muove il protagonista, Raimondo, contro i nuovi despoti di Firenze, Giuliano e Lorenzo de' Medici. Alfieri semplifica progressivamente l'azione e riduce il numero dei personaggi, rispetto all'idea originale, ma soprattutto prova a rappresentare drammaticamente la propria concezione della «perplexità»³⁷⁷ tragica, in questo caso in riferimento alla condizione dell'eroe di libertà, secondo uno schema sempre più consueto, per l'astigiano, e descritto, in seguito, nelle pagine del *Parere sulla Congiura de' Pazzi*. «Le congiure – scrive Alfieri nell'opera critica – sono forse più difficili

³⁷⁶ Cfr. DEBENEDETTI G., *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977, e BRANCA V., *Alfieri e la ricerca dello stile. Con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981.

³⁷⁷ ALFIERI V., *Risposta dell'autore alla Lettera di Ranieri de' Calzabigi*, in ID., *Parere sulle Tragedie e altre prose critiche* cit., p. 222.

ancora a ridursi in tragedia, che non lo siano ad eseguirsi»³⁷⁸. Il «difetto» che impedisce a una cospirazione, e segnatamente a quella fiorentina del 1478, di essere «teatrale», nel senso inteso dall'astigiano, è la mancanza di parentela tra i congiurati e il tiranno: per Alfieri «non riesce cosa niente *tragediabile*³⁷⁹, che l'un nemico faccia all'altro quanto più danno egli può, ancor ch'ella sia cosa tragichissima; poiché dal solo contrasto tra le diverse passioni, o di legami, o di sangue, viene a nascere quell'ondeggiamento d'affetti suscettibile veramente di azione teatrale, fra l'odio che vorrebbe spento il comune oppressore, e quell'altro qualunque affetto che lo vorrebbe pur salvo»³⁸⁰. Nella *Congiura de' Pazzi* è quindi Bianca, moglie di Raimondo e sorella dei due Medici, a tenere legati i protagonisti dello scontro politico³⁸¹.

Diversamente dall'interesse dell'astigiano per l'esplorazione della perplessità tragica soltanto in presenza del romanzo familiare appena descritto, nelle tragedie del secondo Settecento italiano che costituiscono il *corpus* della nostra ricerca l'esigenza di un vincolo di sangue tra eroi di libertà (o semplici figure di oppressi dal dispotismo), da una parte, e tiranni o cortigiani bramosi di potere assoluto, dall'altra, non è avvertita in maniera tanto pressante. Non c'è bisogno che tra i protagonisti dell'azione e del conflitto tragico (al di là del grado di interiorizzazione di quest'ultimo) sussistano stretti legami di parentela. Perfino nel *Serse re di Persia* del Bettinelli, dove pure una vicenda di agnizione gioca un ruolo fondamentale nell'economia dell'intreccio, la sospensione e i dubbi del tiranno sono riferiti, come si è visto, principalmente all'antefatto e sono soltanto rinnovati dall'ingresso in scena di Dario, mentre quest'ultimo non vive alcun genere di perplessità, almeno nel senso in cui ne parla l'Alfieri della *Risposta* al Calzabigi e del *Parere* sulle diciannove tragedie.

La distanza (appunto la differenza di cui parlavamo all'inizio di questo capitolo), rispetto all'insistenza dell'astigiano sul problema del romanzo familiare, oltre che a ovvie ragioni di vissuto personale, risponde ai diversi e, probabilmente, più vari interessi che muovono i drammaturghi esaminati nel corso della nostra ricerca rispetto a quelli, pur complessi, dell'Alfieri: senza

³⁷⁸ ALFIERI V., *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, in ALFIERI V., *Parere sulle Tragedie e altre prose critiche* cit., p. 102.

³⁷⁹ Il corsivo è dell'autore.

³⁸⁰ *Ibidem*, pp. 102-103.

³⁸¹ Tuttavia lo stesso drammaturgo avverte che l'urto di opposte passioni, tanto in Raimondo quanto, soprattutto, nei suoi antagonisti Lorenzo e Giuliano, non acquista il rilievo sperato, poiché «le passioni d'odio privato e pubblico, di vendetta, e di libertà, sono troppe, perché il cognatismo possa in nulla riuscire d'inciampo alla rabbia dei Pazzi» (*ivi*, p. 103).

dubbio la curiosità e l'impegno programmatico di Alessandro Verri nei confronti della storia, l'intento pedagogico di Saverio Bettinelli e, per un altro verso, quello didascalico e altrettanto militante di Giovanni Pindemonte, infine l'apertura al dramma borghese da parte di Vincenzo Monti influenzano notevolmente, come si è visto, la concreta rappresentazione drammatica della tirannide e della brama di potere dei cortigiani, nelle opere di questi autori. Abbiamo anche verificato, però, che il *Serse re di Persia* e il *Demetrio Poliorcete*, *La congiura di Milano* e *I Baccanali*, il *Galeotto Manfredi* e l'*Aristodemo* non si discostano eccessivamente, in definitiva, dal modello settecentesco della tragedia di passioni, che resta imprescindibile nella seconda metà del secolo per il genere di riferimento, soprattutto alla luce di una sensibilità, quella di matrice illuminista, che continua a legare la cultura a un fine morale, di raggiungimento cioè della saggezza, in considerazione dell'universalità delle passioni, relegando in secondo piano l'approfondimento del particolare, la ricerca della verità e la pura conoscenza. Così, l'analogia di cui parlavamo all'inizio consiste nel fatto che, pur slegati dai motivi e dalle esigenze del romanzo familiare tanto caro all'astigiano, i temi centrali del rapporto oppositivo tra natura e potere assoluto, presenti in tutta la prima parte dell'esperienza tragica di Vittorio Alfieri (non soltanto nella stagione delle cosiddette tragedie di libertà), si possano rintracciare anche nelle opere del nostro *corpus* drammatico. In particolare, come si è visto, l'istanza dispotica contraddice il binomio di ragione e natura che ricorre significativamente, sebbene in misura variabile, in tutti i drammi esaminati nel corso della presente ricerca. Ciò che differenzia le tragedie della nostra rassegna, sotto questo aspetto, sono evidentemente i valori, le tensioni individuali e gli interessi collettivi che alle istanze della natura e della razionalità fanno capo: troviamo perciò nominati e implicati nel conflitto drammatico i legami di sangue e le responsabilità familiari nell'*Aristodemo* e nel *Serse re di Persia*, il senso di giustizia e la gratitudine nel *Galeotto Manfredi*, l'innocenza, la lealtà e la passione libertaria nel *Demetrio Poliorcete* e ne *La congiura di Milano*, infine la virtù politica e la pietà religiosa ne *I Baccanali*. Si potrebbe, comunque, osservare che tutti i drammaturghi presi in esame nel corso della nostra ricerca sottoscriverebbero l'importante dichiarazione programmatica contenuta nella *Prefazione* di Montesquieu a *Lo spirito delle leggi*, in particolare nel punto in cui recita: «Mi reputerei il più felice dei mortali se potessi far sì che gli uomini guarissero dei loro pregiudizi. Chiamo qui “pregiudizio” non ciò che porta ad ignorare alcune cose, ma ciò che porta ad ignorare se stessi. Soltanto col

tentativo di istruire gli uomini si può praticare questa virtù generale che comprende l'amore di tutti. L'uomo, questo essere malleabile, che si adatta nella società ai pensieri e alle impressioni altrui, è ugualmente capace di conoscere la propria natura quando gli viene mostrata, e di perderne perfino la nozione quando gli viene nascosta»³⁸². Non si tratta soltanto del fatto che Saverio Bettinelli e Giovanni Pindemonte, più degli altri, condividano un intento dichiaratamente pedagogico e didascalico, rispetto alla finalità del teatro e della letteratura che gli è propria, ma ci riferiamo anche e soprattutto alla particolare configurazione che il rapporto tra ragione e natura assume, in particolare, ne *I Baccanali* dello stesso Pindemonte e nel *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti. In entrambi i drammi la brama di potere, come si è visto, prova a pervertire il legame tra le parole e il loro significato, minando la possibilità stessa della comunicazione e quindi l'esercizio della razionalità in sé. Ne *I Baccanali* la tirannide è il risultato di un tentativo di perversione, oltre che di negazione, della ragione illuministica e della virtù civile che ne deriva, entrambe avvolte nelle nebbie della superstizione religiosa.

Va segnalato, tra l'altro, a proposito di Giovanni Pindemonte, che l'aver rinvenuto nelle sue opere la traccia di quel lessico politico comune (nel tardo Settecento), che annovera la ragione dalla parte della natura, dell'innocenza e della pietà, ci sembra una scoperta interessante e originale, se è vero che ancora a un interprete fine e attento come Mario Petrucciani sembrava, negli anni Sessanta del secolo scorso, che il cosiddetto preromanticismo del poeta veronese gli consentisse di evidenziare prioritariamente i limiti della stessa ragione illuministica³⁸³. L'analisi di Petrucciani resta valida, per la verità, se

³⁸² MONTESQUIEU CH., *Lo spirito delle leggi* cit., vol. I, p. 142. L'ignoranza, infatti, regna sovrana nei governi dispotici: «L'obbedienza estrema presuppone ignoranza in colui che obbedisce; la presuppone anche in colui che comanda; questi non ha da deliberare, da dubitare, da ragionare; non ha che da volere. Negli Stati dispotici, ogni casa è un impero separato. L'educazione, che consiste specialmente nel vivere con gli altri, vi è perciò limitatissima; si riduce a mettere la paura nel cuore, e a dare allo spirito la nozione di alcuni principi religiosi semplicissimi. Il sapere vi sarebbe pericoloso, l'emulazione funesta: e quanto alle virtù, Aristotele non crede che ve ne sia alcuna propria agli schiavi» (*ibidem*, vol. I, pp. 180-181).

³⁸³ Petrucciani infatti scrive, definendo così l'originalità del Pindemonte (e quindi il suo rifiuto dell'etichetta di autore tragico, piuttosto che quella di autore di drammi o, meglio, di «rappresentazioni», quale il Pindemonte stesso mostra di volersi considerare, a causa della rinuncia alle tre unità aristoteliche e al modello alfieriano): «Poiché di drammi, infatti, si tratta, cioè di "componimenti teatrali" che, anche là dove rispettano la regola delle tre unità, per troppi segni denunciano tuttavia di voler intenzionalmente sottrarsi alla classificazione nel "genere" tragedia (senza comunque approdare nei confini dei "generi" tragicommedia e commedia) per

consideriamo le opere degli anni Novanta del Pindemonte, ovvero *Il salto di Leucade* e *l'Orazione in lode di S. Tommaso d'Aquino*, ma non si presta a intendere bene una tragedia come *I Baccanali*, che vive proprio dello scontro tra le prerogative della razionalità e quelle involute della brama di potere e del dispotismo. Uno scontro che, come si è visto nel corso del nostro esame del dramma e come spiegheremo anche più avanti, in questo capitolo, è il frutto di una decisiva forzatura nei confronti della vicenda narrata dalla fonte e rispetto alla stessa interpretazione degli eventi storici fornita da Tito Livio. Non c'è dubbio, infatti, che «mentre l'episodio liviano presenta l'ingresso in Roma del culto bacchico come diffusione di una superstizione radicata nella dissoluzione dei costumi, che porta alla rovina della repubblica, Giovanni Pindemonte insiste sulla conquista del dominio politico da parte di una setta bacchica. In Livio, infatti, si tratta di riunioni notturne in cui gli iniziati, perché venga attuata in loro una prima distruzione del ritegno morale, vengono resi partecipi di orge e sodomizzati fra musiche eccitanti e atte a coprire *stupra et caedes*. La corruzione morale porta con sé e consente il dolo e la violenza, la falsificazione di atti pubblici, testamenti, le caluniose denunce: diventa un comodo strumento per ogni prevaricazione»³⁸⁴. Invece che l'abbruttimento sensuale di

utilizzare, giovandosi di articolazioni meno condizionate, i suggerimenti e le aperture della sensibilità dell'epoca in una robusta tensione non propriamente tragica, ma certamente e volutamente drammatica e spettacolare. Negletta quindi, o molto attenuata, in queste scelte, l'austerità di tipo alfieriano, il Pindemonte si accosta alle esperienze coeve, o quasi coeve, tentate in altre direzioni; non interessato ai residui arcaici, accoglie dalla problematica illuministica le suggestioni dell'impegno nazionale, civile e politico, ma dichiara (sia ne *Il salto di Leucade*, sia nell'*Orazione in lode di S. Tommaso d'Aquino*, come si vedrà), la sua sfiducia nei poteri incontrastati della *raison*; poco attratto dalle levigatezze neoclassiche, è invece profondamente sensibile alle mode di Young e di Ossian: al fascino del lugubre e della natura orrida (come nei *Baccanali*), ma soprattutto al gusto delle fantasie solitarie, notturne e malinconiose, ai contrasti e agli innesti tra roventi passioni e fatali disinganni, tra compiaciute mestizie sentimentaleggianti, amori infelici, forti connotazioni fiabesche e patetiche (come nella *Ginevra di Scozia*, ove si aggiunge la selvaggia ambientazione nordica): in ciò scrittore risolutamente avviato verso i climi romantici» (PETRUCCIANI M., *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia* cit., pp. 45-46, ma cfr. anche pp. 135-136). Circa *Il salto di Leucade*, si ricordi che l'opera, inclusa nei *Componimenti teatrali*, ma stampata per la prima volta nella raccolta de *Il teatro moderno applaudito* (tomo XLVIII, Venezia, Stella, 1800), era stata composta nel 1792. All'anno successivo risale invece *l'Orazione in lode di S. Tommaso d'Aquino*, letta nel 1793 all'Accademia degli Eccitati di Este e pubblicata soltanto nel 1809 a Verona, presso Gambaretti.

³⁸⁴ GOFFIS C. F., *Stato ed eversione da Livio ai "Baccanali" di Giovanni Pindemonte* cit., p. 1505. Per dirla ancora con le parole di Cesare Federico Goffis, «Giovanni Pindemonte ha sostanzialmente modificato la trama di questo vigoroso poliziesco liviano. In atmosfera

cui parlava Livio, è l'indottrinamento, il fanatismo, l'educazione all'obbedienza cieca ciò che preoccupa Giovanni Pindemonte. Innanzitutto perché in essi si nasconde la perversione della razionalità umana, di ciò che, per intenderci, fonda il vivere civile, la certezza delle leggi e la loro imparzialità.

La rivendicazione del valore fondativo e universale della ragione illuministica permette dunque al Pindemonte di trasferire in una vicenda di storia antica temi e problemi della società settecentesca contemporanea. È il riflesso di un pensiero e di un'esperienza biografica, quelli del poeta veronese, che hanno sempre cercato l'impegno nella realtà storica e che, proprio per questo, possono rifiutare, dell'esempio ideologico e tragico alfieriano, l'atteggiamento di sprezzante isolamento³⁸⁵.

Sul versante opposto, la concezione della tirannide che emerge da una considerazione complessiva delle tragedie di argomento politico del secondo Settecento italiano si sviluppa a partire da una posizione ben sintetizzata proprio da Montesquieu ne *Lo spirito delle leggi*, in particolare dove si discute della diversa configurazione dell'obbedienza nei governi «moderati» e in quelli dispotici: «Negli Stati dispotici la natura del governo richiede un'obbedienza estrema; e la volontà del principe, una volta conosciuta, deve avere il suo effetto così infallibilmente, come una boccia lanciata contro un'altra deve avere il suo. Non v'è possibilità di moderazione, di modifiche, d'accomodamenti, di limiti, di equivalenti, di trattative, di rimostranze; niente di uguale o di migliore

settecentesca portare sulle scene un discorso di sodomizzazione, o comunque di libidine, disponibile per diseducare il pubblico moralmente e socialmente, non era né auspicato, né consentito. I problemi del teatro di allora non comprendevano la distruzione del sistema sociale: il fosco quadro liviano poteva servire solo, se trasferito interamente sul piano politico, in direzione progressista, non di regresso, e se portato ad interessare il problema della libertà in particolare, anche come opposizione alla tirannide ed alla sua ragione di stato; comunque in una prospettiva di miglioramento umano» (*ibidem*, p. 1507).

³⁸⁵ Interessante, in tal senso, è la seguente precisazione di Cesare Federico Goffis, al fine di sottolineare il carattere pedagogico della drammaturgia pindemontiana: «L'alfierismo ha bisogno di isolamento: portato nella vita si apre all'elegia dell'*Ortis*, dove il rigore diventa purezza d'animo: il superuomo inclina ormai alla frustrazione. *I Baccanali* del Pindemonte colmano un tempo in cui il titanismo esce dalla solitudine, si colora di ottimismo illuministico, acquista fiducia nel bene, nella libertà, si prepara alle delusioni del Terrore, del bonapartismo, e in questo tempo può celebrare la ragione democratica e persino cullarsi in cadenze melodrammatiche. [...] Penso convenga notare la finalità educativa di un teatro che si rivolge ad un pubblico non aristocratico, ma dell'ambito più largo possibile, per mostrare che nel particolarismo religioso – ideologico, negazione della chiara e apertamente discutibile razionalità, sta il fanatismo, certo nido del machiavellismo, del raggio, del crimine per interesse di parte» (*ibidem*, pp. 1518-1520).

da proporre; l'uomo è una creatura che obbedisce a una creatura che vuole»³⁸⁶. Il discorso del filosofo francese non vale soltanto per il suddito che riceve un ordine da un tiranno, ma per qualsiasi tensione dell'animo che si opponga alla brama di potere assoluto, nell'elaborazione dei nostri drammaturghi, decisi a offrire una rappresentazione letteraria dell'interesse dispotico teorizzato da Montesquieu: «Non serve a nulla opporre i sentimenti naturali, il rispetto per il padre, l'amore per i propri figli e per le proprie donne, le leggi dell'onore, le condizioni di salute: si è ricevuto l'ordine, e ciò basta»³⁸⁷.

L'approfondimento dell'istanza tirannica, in opposizione al binomio di ragione e natura, si serve poi, nelle tragedie della nostra rassegna, di una significativa e coerente corrispondenza tra dispotismo e irrazionalità. Tale rapporto è particolarmente caro a Giovanni Pindemonte, come abbiamo cercato di mostrare nel corso di un approfondito esame de *I Baccanali*. Va ricordato, in questa sede, che il successo del drammaturgo veronese sulle scene teatrali tardosettecentesche è dovuto alla realizzazione di un compromesso «tra la scarna dignità eroica della tragedia classica e la richiesta di uno spettacolo attraente sia per non elucubrata emotività sia per colorata pompa», alla ricerca di «un teatro di contaminazione più aperto al nuovo sentire e adatto a conciliare le esigenze di spettatori di diversa estrazione sociale e culturale: poiché il pubblico – dirà “di dotti insieme e d'ignoranti è composto”»³⁸⁸. A questo

³⁸⁶ MONTESQUIEU CH., *Lo spirito delle leggi* cit., vol. I, p. 175.

³⁸⁷ *Ivi*, vol. I, p. 175.

³⁸⁸ PETRUCCIANI M., *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia* cit., p. 44. Del resto, come ricorda Petrucciani, l'opera del Pindemonte matura in un'area geografica e in un contesto culturale, quelli veneti, allora fecondissimi di proposte: «Anzitutto, proprio a Venezia si era iniziato, prima della metà del XVII secolo, con l'apertura di pubblici teatri, il nuovo corso della drammatica italiana; [...] erano veneziani di nascita Gaspare Gozzi e d'adozione il Chiari; veronesi il Maffei e l'abate Willi; padovano il Sografi. Veneziana ed amica dell'Albergati era anche la bella e galante Elisabetta Caminer che, negli anni della giovinezza del Pindemonte, tradusse e pubblicò commedie lacrimevoli francesi. Ma soprattutto occorre inquadrare la formazione letteraria e i propositi rinnovatori del Pindemonte nell'ambito della vivace cultura veronese settecentesca», per la quale il rinvio è necessariamente a GASPERONI G., *Scipione Maffei e Verona settecentesca*, Verona, 1955 (cfr. PETRUCCIANI M., *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia* cit., p. 52). In particolare, Pindemonte «guardava anzitutto al Maffei della fortunatissima *Merope*, ne seguiva fedelmente le orme: non soltanto conformandosi, come tutti, alla tipologia esterna delle norme fissate da Scipione per la tragedia – eliminazione del coro, uso dell'endecasillabo sciolto – e rimaste poi sempre valide; ma adottandone come lievito vitale e caratterizzante dei suoi “componimenti” i medesimi strumenti strutturali e i medesimi scopi. Esattamente come il Maffei, il Pindemonte intende colmare la frattura tra letteratura eletta e spettacolo, tra teatro dotto e pubblico medio: e la *Merope* gli insegnava come possa perseguirsi

pubblico, ancora tutto da formare e da educare («in Italia – si legge nel *Discorso sul teatro italiano*, stampato per la prima volta in appendice all'edizione del 1804-05 dei *Componimenti* – teatro vero, attori veri e veri spettatori ancora non v'hanno, che è quanto dire che la nostra nazione assolutamente non ha teatro»³⁸⁹), il Pindemonte intende offrire una drammaturgia che sia innanzitutto uno strumento di istruzione, ma anche di piacere estetico: «Quando io dico teatro, intendo quella palestra in cui tutte l'arti imitatrici dansi fra di loro la mano scambievolmente, e con fino discernimento congiunte concorrono insieme all'istruzione, al diletto, al commovimento degli uditori. La poesia, l'eloquenza, la musica, la pittura, il disegno, la danza, la recitazione, la pantomima, ed altre arti s'uniscono a formar l'essenza degli spettacoli scenici»³⁹⁰.

Un simile teatro può svilupparsi, secondo il poeta veronese, soltanto sotto un principato, una monarchia (come nella Francia visitata dall'autore de *I Baccanali*) o comunque sotto un governo che rinunci, significativamente, alla dimensione dispotica, avendo cura per il progresso civile della nazione. Contro il pensiero di Alfieri, che auspica una rifondazione del teatro a partire da una nuova generazione di autori, prima che di attori e spettatori, quindi mediante una fortissima spinta dal basso, Giovanni Pindemonte sostiene l'assoluta preminenza dell'aspetto istituzionale e organizzativo. Il compito di riformare e rinnovare il teatro spetta, per lui, soprattutto alla politica e al potere: «Io son persuaso e convinto che nella universal corruzione dominatrice oggidì potrebbe far nascere fra noi teatro soltanto un Principe, il quale o tutta o gran parte d'Italia signoreggiasse; e, quando dico un Principe, intendo (non amando io attribuire esclusivamente tal facoltà al dispotismo), intendo l'augusto capo di un

una ricerca di naturalezza – nelle svolte della vicenda, nelle reazioni sentimentali dei personaggi –, come giovarsi di ogni risorsa scenica e opportuno effetto spettacolare, sfruttare l'odio delle platee verso i tiranni e puntare al lieto fine per assicurarsi più facilmente un vasto e commosso consenso di pubblico: in ciò il “grande” Scipione non ebbe forse discepolo più zelante del Pindemonte» (*ibidem*, p. 53-54).

³⁸⁹ PINDEMONTE G., *Discorso sul teatro italiano*, in ID., *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte* cit., vol. II, Milano, Silvestri, 1827, p. 279.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 281. Si legge ancora, poco più avanti, nel testo critico del Pindemonte, che «il vero fine per cui si concorre al teatro è quello di vedere e di udire un'azione perfetta, e verisimile in modo che di fatto vero e reale prenda sembianza, e generi un'intera illusione; d'interessarsi nella medesima, o cantata o recitata ella siasi; di intenerirsi e commuoversi; e raccapricciare, se è tragica, e, se comica ella è, di piacevolmente istruirsi, e di ridere sensatamente» (*ibidem*, p. 283).

governo solido, fondato, stabilito, pacifico»³⁹¹. La proposta del drammaturgo veronese non soltanto partecipa di un'esigenza culturale diffusamente avvertita, come ha osservato, stavolta giustamente, Mario Petrucciani, ovvero di quella stessa che pochi anni dopo motiverà l'istituzione delle prime esperienze di compagnie stabili (quali la Società del Teatro Patriottico di Milano, attiva già dal 1798 e dal 1805 denominata Società del Teatro dei Filodrammatici, fino alla compagnia cosiddetta vicereale del 1805 e alle iniziative della Compagnia Reale napoletana, di quella sarda e della Compagnia Ducale di Modena³⁹²), ma fa supporre, anche, che nel pensiero politico del Pindemonte il problema della forma costituzionale sia in secondo piano rispetto all'urgenza della costruzione di un'identità nazionale e dell'avvio del progresso civile e democratico. L'attenzione a quest'ultimo aspetto, in particolare, fonda la riflessione politica e la concezione della tirannide dell'autore de *I Baccanali*. Del resto l'avversione al dispotismo, l'ideale libertario e antitirannico, la tematica anticortigiana sono presenti nella drammaturgia del Pindemonte fin dal giovanile *Enrico VIII ossia Anna Bolena*³⁹³, pubblicato postumo nel 1816 e di difficile datazione, anche perché non incluso dall'autore nei suoi *Componimenti teatrali*. Vi si muove l'interessante figura del ministro Norris, consigliere ribelle all'empietà e alla finzione del proprio sovrano, promotore di un'ingiusta accusa nei confronti di Anna. È poi nel *Mastino I dalla Scala* che le due tematiche, quella anticortigiana e quella antitirannica, strettamente correlate, si approfondiscono, prima della prova de *I Baccanali*. Nel *Mastino*, ufficialmente la prima tragedia scritta dal Pindemonte, ma stampata solo nel 1799³⁹⁴, inclusa poi nei *Componimenti teatrali*, su un argomento tratto dalla storia medioevale veronese «il Pindemonte si propone di disegnare la figura di un reggitore di città che rifiuta di farsi tiranno, governa con bontà, e combatte i nemici esterni e i congiurati all'interno con energia misurata, quasi a malincuore», come ha osservato Mario Petrucciani³⁹⁵. Piuttosto che salvaguardare il proprio potere, qui, il protagonista intende soprattutto conservare la libertà dell'ordinamento di Verona, sventando i piani della stipe di despoti rappresentata dal rivale

³⁹¹ *Ibidem*, p. 314.

³⁹² Cfr. PETRUCCIANI M., *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia* cit., p. 61 (nota).

³⁹³ Uscita col sottotitolo di «tragedia del Marchese Pindemonte» in *Anno Teatrale*, vol. I, Torino, Morano, 1816, l'opera è definita dall'anonimo curatore della raccolta una fiesidia, secondo il modello ideato dal conte Alessandro Pepoli.

³⁹⁴ Ne *Il teatro moderno applaudito*, tomo XLII, Venezia, Stella, dicembre 1799.

³⁹⁵ PETRUCCIANI M., *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia* cit., pp. 79-80.

Scaramello (differente dallo Zambrino del *Galeotto Manfredi*, pur in uno schema che pare anticipare il conflitto tra un signore cauto e un cortigiano senza scrupoli, quale si registra nell'intreccio della seconda tragedia di Monti, per l'aperta disapprovazione del regime di Mastino da parte di Scaramello). Una stirpe, si diceva, che significativamente viene definita di «figli della barbarie»³⁹⁶ dal campione del buon governo e della ragionevolezza, appunto Mastino. Segno che nella drammaturgia giovanile del Pindemonte, prima ancora dell'esperienza dei *Baccanali*, datata 1788, è presente *in nuce* l'opposizione tra tirannia (quindi brutalità, barbarie) e irrazionalità, da una parte, e il binomio di responsabilità politica e ragionevolezza, dall'altra. Un conflitto sul quale, non a caso, è incentrato anche l'*Adelina e Roberto*, dramma «irregolare», come lo definisce Giovanni Pindemonte nella propria *Prefazione*, incluso nei *Componimenti teatrali* (precisamente in apertura del quarto volume), ma risalente già agli anni rivoluzionari e rappresentato a Milano nel 1799. L'Inquisizione spagnola nelle Fiandre assume qui i connotati di un'istituzione assolutamente disumana, intollerante, fanatica, criminale, a tratti addirittura sadica. L'intervento finale di Guglielmo, che libera i protagonisti della vicenda, appunto Adelina e Roberto, dagli ingranaggi della macchina politico – religiosa dell'Inquisizione, è un inno alle prerogative e ai diritti della verità e della ragione, contro superstizione e oppressione politica.

A un pubblico ampio e di carattere certamente nazionale, per il quale sembra aver realizzato, secondo il giudizio del fratello Pietro, l'auspicio espresso dal Bettinelli, quello cioè di una tragedia finalmente ispirata alla storia italiana, guarda anche Alessandro Verri, con *La congiura di Milano* del 1779. Soprattutto, a proposito della coincidenza tra dispotismo e irrazionalità, va ricordato che se ne trova una chiara rappresentazione (pur trattandosi soltanto di una delle numerose componenti della tirannide di Galeazzo Sforza, come abbiamo mostrato nel paragrafo relativo al dramma storico del Verri) anche ne *La congiura di Milano*, laddove il duca si mostra superstizioso, curioso del pensiero magico, dell'astrologia, della divinazione, e soprattutto capace della più assoluta perversione, in particolare nel gusto di profanare le tombe dei propri sudditi. La tragedia del Verri, inoltre, è quella che più di ogni altra, nel nostro *corpus*, tenta di illustrare il concetto di tirannide facendo riferimento non soltanto alla problematica morale della sensibilità e del suo opposto, vale a dire

³⁹⁶ PINDEMONTE G., *Mastino I dalla Scala*, in ID., *Componimenti teatrali* cit., atto IV, scena VIII.

la disumanità della brama di potere assoluto, ma anche riferendosi a una teoria del governo e del potere che deriva dal contrattualismo di Jean-Jacques Rousseau. La domanda retorica di Montano che, come abbiamo visto, dà l'avvio alla discussione tra i futuri congiurati, nel primo atto del dramma, circa la legittimità, in senso filosofico, della disuguaglianza sociale e del dominio di pochi potenti su una moltitudine di sudditi, è ispirata infatti direttamente alle considerazioni sviluppate ne *Il contratto sociale*: «Poiché nessun uomo ha per natura autorità sul suo simile, e poiché la forza non produce nessun diritto, rimangono le convenzioni come base di ogni autorità legittima fra gli uomini. [...] Si dirà che il despota assicura ai sudditi la tranquillità civile. E sia; ma che cosa ci guadagnano essi se le guerre che la sua ambizione scatena, se la sua insaziabile avidità, se le vessazioni dei suoi ministri li tormentano più di quanto non potrebbero fare i loro dissensi? Che cosa ci guadagnano poi se quella stessa tranquillità è una delle loro miserie? Si vive tranquilli anche nelle carceri: ma basta ciò per trovarci bene?»³⁹⁷.

Di Rousseau, Montano eredita anche l'ammirazione per la virtù antica e per l'ardore libertario dei due Brutii, quindi il disprezzo per l'età moderna. L'autore de *Il contratto sociale* scrive, infatti, a proposito della storia antica: «Quando Licurgo diede delle leggi alla sua patria, cominciò con l'abdicare al potere regio. [...] Roma, nella sua età più luminosa, vide rinascere nel suo seno tutti i delitti della tirannia, e si vide vicina a perire, per aver riunito nelle medesime teste l'autorità legislativa e il potere sovrano»³⁹⁸. Poco oltre, nel testo del trattato rousseauiano, si discute anche delle epoche violente, in cui vere e proprie «rivoluzioni» generano nei popoli ciò che, analogamente, le crisi producono negli individui: si tratta di momenti «in cui lo Stato, distrutto dalle fiamme delle guerre civili, rinasce per così dire dalla sua cenere, e riprende il vigore della giovinezza uscendo dalle braccia della morte. Tale fu Sparta al tempo di Licurgo, tale fu Roma dopo i Tarquini, e tali sono state tra noi

³⁹⁷ ROUSSEAU J.-J., *Il contratto sociale* cit., pp. 15-16. Ancora, nel testo del trattato: «Vi sarà sempre una grande differenza tra il sottomettere una moltitudine e il governare una società. Se degli individui isolati, qualunque sia il loro numero, vengono successivamente asserviti ad uno solo, ci troviamo di fronte a un padrone e a degli schiavi, e non a un popolo e al suo capo; si tratta, se si vuole, di un'aggregazione, non di un'associazione: in essa non c'è né bene pubblico né corpo politico. Quanto al padrone, abbia pure asservito la metà del mondo, rimane sempre un privato; il suo interesse, separato da quello degli altri, altro non è che un interesse privato» (*ibidem*, p. 21).

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 58.

l'Olanda e la Svizzera dopo la cacciata dei tiranni»³⁹⁹. A proposito dell'influenza del pensatore ginevrino sull'opera di Alessandro Verri, Fabrizio Cicoira osserva che, «rousseauianamente, lucidità razionale e passionalità libertaria si alimentano a vicenda in Montano, che nella sua inflessibile ed accesa volontà di emancipazione dalla tirannide assurge alle dimensioni d'una grandezza brutiana» e «invoca nuovi Bruti che liberino il Milanese», infine «evoca dinanzi ai suoi seguaci la *virtus* repubblicana dei cittadini romani descritti da Livio, in termini di magnanimità e fermezza volitiva»⁴⁰⁰. La cautela del Verri romano, su cui ci siamo ampiamente soffermati nel paragrafo del nostro lavoro dedicato a *La congiura di Milano*, rispetto al repubblicanesimo di Montano e a quello del fratello Pietro, non cancella in alcun modo, *a posteriori*, il binomio di irrazionalità e tirannide delineato nel testo del dramma storico.

L'ideale antitirannico, in ogni caso, è strettamente legato, sia nella tragedia verriana che nelle opere drammatiche del Pindemonte, a una «forte coscienza del valore della legge», istanza che Cesare Federico Goffis⁴⁰¹ ha esplorato, pur brevemente, in relazione al testo de *I Bacchanali* e che ora intendiamo approfondire, riferendoci anche alle altre opere del nostro *corpus*. Conviene prendere le mosse proprio da una notazione del Goffis a proposito della questione giudiziaria che risolve la vicenda dei *Bacchanali*, in seguito all'iniziativa del console Postumio: «Presso Livio sono distinti tre momenti: l'indagine, la costituzione presso il Senato degli strumenti giuridici per la repressione, attraverso la *quaestio extra ordinem*; la promulgazione al popolo riunito in comizi dei decreti di delega giudiziaria. Il Pindemonte sostituisce a ciò un pubblico contrasto fra il console e il sostenitore dei bacchanali, Licinio, in una specie di *provocatio* con richiesta di *plebiscitum*. [...] È chiaro che al Pindemonte interessava non l'indagine, per lui non più necessaria, ma il processo, svolto in forma di conflitto tra autorità civile e religiosa, un conflitto giurisdizionale. La tragedia voleva sublimare un tema molto importante nella seconda metà del Settecento: la liberazione delle coscienze dall'oppressione di un'autorità religiosa irrazionale, operante mediante l'Ordine dei Gesuiti che

³⁹⁹ *Ibidem*, pp. 61-62.

⁴⁰⁰ CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 43. Per un più ampio studio sulla fortuna italiana, tra secondo Settecento e primo Ottocento, de *Il contratto sociale* e delle altre opere di Jean-Jacques Rousseau, si veda ROTA GHIBAUDI S., *La fortuna di Rousseau in Italia (1750-1815)*, Torino, Giappichelli, 1961.

⁴⁰¹ In *Stato ed eversione da Livio ai "Bacchanali" di Giovanni Pindemonte* cit., p. 1507.

teocraticamente strumentalizzavano la fede cieca a fini politici, nonché la politica alla potenza ed autorità della Chiesa»⁴⁰².

L'abuso dell'autorità religiosa che è al centro della forma di dispotismo evocata ne *I Baccanali* senza dubbio richiama alla mente la pratica di strumentalizzazione della fede operata dai gesuiti e condannata dalla pubblicistica del tempo, nella quale ricorre l'accusa nei confronti della Compagnia di sostenere la legittimità del regicidio, di coltivare brame di ricchezza e di potenza, di osservare con ipocrisia una doppia lealtà (alla Compagnia, prima che alla Chiesa e allo Stato), addirittura di fomentare la guerra civile. «Che si tratti di razionalismo contrapposto alla “superstizione” religiosa, a quella “religione teologica” che, a detta di Voltaire, “è sorgente di tutte le balordaggini e i torbidi immaginabili, è la madre del fanatismo e delle discordie civili, è la peste del genere umano”⁴⁰³, non credo possa esservi dubbio

⁴⁰² GOFFIS C. F., *Stato ed eversione da Livio ai “Baccanali” di Giovanni Pindemonte* cit., p. 1508. Del resto, prosegue più avanti il Goffis, che cita la *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini fino al 1789* di Carlo Botta (Lugano, Ruggia, 1832) come testimone esemplare delle accuse mosse dalla pubblicistica antigesuitica, «di incriminazioni dei Gesuiti furono pieni la libellistica del tempo, gli atti ufficiali dei governi, persino i monumenti. A noi interessa la situazione negli Stati veneti, sulla quale ci informa bene un capitolo del *Settecento riformatore* di F. Venturi, che ricollega la crisi gesuitica alla politica giurisdizionale di Venezia dai tempi di P. Sarpi in avanti, e documenta l'afflusso della pubblicistica francese antigesuitica, le polemiche e il clima culturale della società veneta, in particolare di quella patrizia, che accoglieva anche produzioni teatrali di carattere antimonacale, quali quelle del Fontenelle o del Le Harpe» (*ibidem*, p. 1509). Per una più approfondita trattazione delle accuse contro la Compagnia, che portarono appunto alla sua soppressione (con decreto di Clemente XIV del 21 luglio 1773, dal titolo *Ad perpetuam rei memoriam*) cinque anni prima della pubblicazione dei *Baccanali*, oltre che per un approfondimento della situazione storica e del clima culturale della Repubblica di Venezia nella seconda metà del Settecento, si rinvia anche da parte nostra a VENTURI F., *Settecento riformatore*, in particolare al vol. II: *La Chiesa e la repubblica dentro i loro limiti. 1758-1774*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 101-162, ma si veda anche BERENGO M., *La società veneta alla fine del '700. Ricerche storiche*, Firenze, Sansoni, 1956.

⁴⁰³ Cfr. VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, a cura di Rino Lo Re e Libero Sosio cit., alla voce *Religione*, questione VIII, pp. 275-276: «Non si deve forse distinguere accuratamente fra la religione dello Stato e la religione teologica? Quella dello Stato esige che gli imam tengano i registri dei circoncisi, i curati e i pastori i registri dei battezzati; che ci siano moschee, chiese, templi, giorni consacrati al culto e al riposo, riti stabiliti dalla legge; che i ministri di questi riti godano di considerazione da parte dei fedeli ma che non abbiano alcun potere; che insegnino al popolo i buoni costumi e che i ministri della legge vegliano sui costumi dei ministri dei templi. Questa religione dello Stato non può mai causare turbamento alla vita sociale. Lo stesso non si può dire della religione teologica; questa è all'origine di tutte le scempiaggini e di tutti i disordini concepibili; è la madre del fanatismo e della discordia civile; è la nemica del genere umano».

– sostiene ancora Cesare Federico Goffis –. La religiosità umana e tollerante, fraterna, è invece lodata dal Voltaire»⁴⁰⁴, ma proprio chi la rappresenta nella tragedia del Pindemonte, vale a dire il console Postumio Albino, viene definito, dal sacerdote Minio, un campione della «mortale / limitata ragione» che non intende, come si ricorderà, i «venerandi / arcani degli Dei» (atto III, scena III, pp. 140-141).

Piuttosto che la massoneria⁴⁰⁵, dunque, è più probabilmente la Compagnia di Gesù il bersaglio polemico del Pindemonte, nella misura in cui essa risulta

⁴⁰⁴ GOFFIS C. F., *Stato ed eversione da Livio ai "Baccanali" di Giovanni Pindemonte* cit., p. 1510. La riflessione del filosofo francese al quale si fa riferimento è contenuta, stavolta, soprattutto sotto la voce *Superstizione* del *Dizionario filosofico*, per la quale Voltaire dichiara apertamente di aver attinto a Cicerone, Seneca, Plutarco: «Il superstizioso sta al furfante come lo schiavo sta al tiranno. Ma c'è di più; il superstizioso è dominato dal fanatico e diventa come lui. La superstizione, nata nel paganesimo, adottata dall'ebraismo, infettò già nei primi tempi la Chiesa cristiana. Tutti i Padri della Chiesa, senza eccezione, credettero nel potere della magia. La Chiesa condannò sempre la magia, ma vi credette sempre: non scomunicò gli stregoni come pazzi che si erano ingannati, ma come uomini che avevano realmente un commercio con i demoni.

Oggi metà dell'Europa crede che l'altra sia stata per molto tempo superstiziosa, e che lo sia ancora. [...] Fra le comunità cristiane non c'è dunque accordo su che cosa sia la superstizione. La setta che sembra meno affetta da questa malattia dello spirito è quella che ha meno riti. Se però, nonostante la scarsità delle cerimonie, è fortemente legata a una credenza assurda, questa equivale da sola a tutte le pratiche superstiziose osservate da Simon Mago fino al curato Gauffridi.

È dunque evidente che ciò che costituisce il nucleo centrale della religione di una setta è proprio ciò che è considerato superstizione in un'altra.

I musulmani accusano di superstizione tutte le comunità cristiane e ne sono accusati a loro volta. Chi sarà il giudice in questo grande processo? La ragione? Ma ogni setta pretende di avere la ragione dalla sua parte. Sarà dunque la forza a giudicare, nell'attesa che la ragione si faccia strada in un numero di teste sufficiente a disarmare la forza» (VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, a cura di Rino Lo Re e Libero Sosio cit., pp. 299-300).

⁴⁰⁵ «Del resto non è pensabile che il Pindemonte fosse tanto ignorante e succubo della propaganda clericale da attribuire nefandezze alla massoneria, la quale obbligava gli adepti ad obbedire alla legge morale insegnata, come allora si diceva, dall'universale ragione umana, e li impegnava a rispettare ogni posizione religiosa, aderendo a quella religione in cui ogni uomo conviene del giusto e dell'onesto. Il tenore della tragedia non consente di stabilire un rapporto Massoneria – Baccanali, mancando in essa del tutto, accanto all'intervento del potere civile, l'intervento di ordini sacerdotali diversi da quelli bacchici, e in tale eventualità adombranti la Chiesa cattolica condannatrice delle Logge con le bolle di Clemente XII (1738) e Benedetto XIV (1751). Anzi, al di là del potere civile e di quello del pontefice bacchico, non compare – né poteva, *Livio auctore* – alcun potere religioso» (GOFFIS C. F., *Stato ed eversione da Livio ai "Baccanali" di Giovanni Pindemonte* cit., p. 1512).

fautrice di quella superstizione che Voltaire ha descritto come distruttrice dell'ordine e della coesione sociale, nelle sue opere filosofiche⁴⁰⁶. Nello stesso periodo, del resto, anche all'interno dell'universo cattolico, le strategie dei gesuiti, «che fino a pochi anni prima erano stati un punto di riferimento anche per gli altri ordini religiosi impegnati in attività missionarie, cominciarono a mostrare segni di crisi, nel confronto con una società che si andava arricchendo di nuovi fermenti culturali e che conosceva nuove forme di sociabilità. [...] La Compagnia, ancora agli inizi del XVIII secolo, caratterizzava la sua azione con radicate istanze di conservazione sociale e, promuovendo l'allontanamento dell'individuo dalla vita civile, si poneva in una posizione critica verso circoli, salotti, riunioni mondane e tutte quelle iniziative che, non essendo direttamente sottoposte al controllo ecclesiastico, potevano aiutare la diffusione delle nuove idee "eretiche" e "libertine". I riformatori italiani ravvisarono in queste strategie educative e in questi modelli culturali un limite insormontabile per l'azione dello stato, che andava consolidando le sue strutture cercando di acquisire, allo stesso tempo, una nuova centralità nella vita dei sudditi. L'affermazione della superiorità della chiesa e della legge ecclesiastica si affiancava, infatti, nell'ordine ignaziano, a un cosmopolitismo cattolico che tendeva a osteggiare l'affermazione su base territoriale di un potere laico forte, mentre tutti gli

Per un approfondimento delle vicende relative alla storia della massoneria nel Settecento italiano ed europeo, numerosi sono gli studi ai quali conviene rinviare, a partire da quello di FRANCOVICH C., *Storia della massoneria in Italia. Dalle origini alla rivoluzione francese*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, fino ai più recenti interventi di CAZZANIGA G. M., *La religione dei moderni*, Pisa, ETS, 1999, di JACOB M. C., *Massoneria illuminata. Politica e cultura nell'Europa del Settecento*, Torino, Einaudi, 1995, di GIARRIZZO G., *Massoneria e Illuminismo nell'Europa del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1995, di TRAMPUS A., *La massoneria nell'età moderna*, Bari, Laterza, 2001, e di MOLA A., *Storia della massoneria italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, prefazione di Paolo Alatri, Milano, Bompiani, 2003 (5ª edizione).

⁴⁰⁶ Si ricordi, a proposito dei rapporti tra Giovanni Pindemonte e Voltaire, che nel sonetto composto dal poeta italiano per la morte di Federico II di Prussia si legge che una «fronte augusta al suo poter fu china». Oggetto del riferimento, com'è noto, è proprio il pensatore francese (cfr. PINDEMONTE G., *Poesie e lettere*, a cura di Giuseppe Biadego, Bologna, Zanichelli, 1883, p. 9). Sulla fortuna di Voltaire in Italia si vedano, inoltre, i seguenti contributi: ALATRI P., *Introduzione a Voltaire*, Bari, Laterza, 1989; MACCHIA G., *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973; DANNA B., *L'ombra di Voltaire in Italia. Fra satira lucianea e poesia sepolcrale tardosettecentesca*, in "Lettere italiane", XLVIII, 1996, n. 1, pp. 79-94; ROTTA S., *Voltaire in Italia. Nota sulle traduzioni settecentesche delle opere voltairiane*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Storia e filosofia, serie II, vol. XXXIX, 1970, pp. 387-444.

apparati burocratici e amministrativi di quello stesso potere diventavano, nelle prediche, oggetto di ritratti impietosi»⁴⁰⁷.

Il pensiero razionalista di Voltaire e la pubblicistica antigesuita e anticurialista contemporanea non ispirano comunque al poeta veronese una diffidenza nei confronti della religiosità nel suo complesso. È bene precisare che non è la religione in sé a costituire il bersaglio del progressismo illuministico di Giovanni Pindemonte, quanto invece l'autoritarismo teocratico, ben rappresentato da Minio e, in misura minore, da Sempronio, nei *Baccanali*. Su questo si può concordare con il Goffis, il quale osserva, in buona sintesi, che nell'opera drammatica in esame «sono a conflitto una concezione illuministica e razionalistica della vita, e pertanto dei culti, espressa a chiare lettere da Postumio, ed una concezione strumentale della fede cieca e assoluta, riflesso del dominio inscrutabile di Dio»⁴⁰⁸. Il punto è che proprio tale imperscrutabilità del volere divino, come appare chiaro al Pindemonte, si presta a una mediazione che necessariamente implica delle componenti arbitrarie, costitutive degli uomini che sono chiamati a interpretarla. In tal senso, tanto l'ambito religioso quanto quello politico soffrono i medesimi pericoli di regressione e di deviazione da un ordine razionale, certo e fondato sulla giustizia.

Nel caso della politica, il fondamento è costituito dalla legge, che pare al Pindemonte (sulla scia, in tal senso, del giurisdizionalismo illuminista settecentesco) un dato impersonale. Del resto, la condanna della consorteria rappresentata nei *Baccanali* si motiva proprio con il rifiuto della pratica di abuso e di arbitrio, addirittura di «capriccio» che, secondo Voltaire, è tipica della tirannide, in opposizione al regime di legalità. Una forma particolare di tirannide, nel caso della tragedia del Pindemonte, perché catalogabile in modo preciso, secondo le distinzioni del filosofo francese al quale è evidente, ancora una volta, il richiamo da parte del poeta veronese: «Si chiama *tiranno* [il corsivo è dell'autore] quel sovrano che non conosce altre leggi all'infuori del

⁴⁰⁷ PALMIERI P., *I taumaturghi della società. Santi e potere politico nel secolo dei Lumi*, Roma, Viella, 2010, pp. 158-159. Sulla storia della Compagnia di Gesù nel Settecento e sulla cultura antilluministica e controrivoluzionaria del secolo, si segnalano, in particolare, gli studi di ROSA M., *Settecento religioso. Politica della ragione e religione del cuore*, Venezia, Marsilio, 1999, e di TRAMPUS A., *I Gesuiti e l'Illuminismo. Politica e religione in Austria e nell'Europa centrale (1773-1798)*, Firenze, Olschki, 2000, ma si veda anche, per una più ampia ricognizione bibliografica, RICUPERATI G., *Frontiere e limiti della ragione. Dalla crisi della coscienza europea all'Illuminismo* cit., pp. 50-51.

⁴⁰⁸ GOFFIS C. F., *Stato ed eversione da Livio ai "Baccanali" di Giovanni Pindemonte* cit., p. 1517.

suo capriccio, che prende gli averi dei suoi sudditi e che poi li arruola per andare a prendere quelli dei vicini. [...] Si distingue la tirannia di un solo e quella di molti. Questa tirannia di molti sarebbe quella d'una classe sociale che usurpasse i diritti delle altre classi ed esercitasse il dispotismo per mezzo delle leggi che ha corrotto. [...] Sotto quale tirannia preferireste vivere? Sotto nessuna; ma se occorre scegliere, io detesterei meno la tirannia di uno solo di quella di molti. Un despota ha sempre dei buoni momenti; un'assemblea di despoti non ne ha mai. Se un tiranno commette nei miei confronti un'ingiustizia, posso disarmarlo per mezzo della sua amante, del suo confessore o del suo paggio; ma una compagnia di compassati tiranni è inaccessibile a ogni seduzione. Quando non è ingiusta, è per lo meno dura, e non distribuisce mai grazie»⁴⁰⁹.

Il nodo decisivo, comunque, sia che il dispotismo venga esercitato da un solo individuo, sia che si esprima nella forma della «tirannia di molti», è ben espresso da Montesquieu, riferimento comune dei drammaturghi italiani che stiamo esaminando⁴¹⁰: «se non vi fosse nello Stato che una volontà momentanea e capricciosa di uno solo, nulla potrebbe essere fisso, e per conseguenza non vi sarebbe nessuna legge fondamentale»⁴¹¹. Ne discende,

⁴⁰⁹ VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, a cura di Rino Lo Re e Libero Sosio cit., p. 302.

⁴¹⁰ Se la prima edizione italiana de *De L'Esprit des Lois* compare nella traduzione (corredata da un importante commento) dell'abate Antonio Genovesi (*Spirito delle leggi*, Napoli, 1777, in 4 voll.), sono soprattutto Cesare Beccaria e Gaetano Filangieri a riconoscere apertamente, nel nostro Settecento, il loro debito verso Montesquieu (per la stesura, rispettivamente, di *Dei delitti e delle pene* e della *Scienza della legislazione*). È opportuno ricordare che proprio con Beccaria sono in contatto diretto, tra gli autori che stiamo esaminando in questo lavoro, innanzitutto Alessandro Verri, preziosissimo consulente del famoso trattato di diritto criminale, poi anche Saverio Bettinelli (in particolare tra gli anni 1765 e 1766).

Per quanto riguarda la fortuna e l'influenza di Montesquieu, e dello *Spirito delle leggi* in particolare, in Italia, si vedano: AMBRI BERSELLI P., *L'opera di Montesquieu nel Settecento italiano*, Firenze, Olschki, 1960 (ma infarcito di errori e imprecisioni, secondo l'analisi di Salvatore Rotta); ROTTA S., *Montesquieu nel Settecento italiano: note e ricerche*, in "Materiali per una storia della cultura giuridica", n. 1, (Bologna, Il Mulino) 1971, pp. 55-209 (ora in ID., *Scritti scelti di Salvatore Rotta*, Elio, 2003, vol. I, pp. 55-210, pubblicato anche in Rete); FELICE D. (avec la collaboration de G. Cristiani), *Pour l'histoire de la réception de Montesquieu en Italie (1789-2005)*, Bologna, CLUEB, 2006; DERATHÉ R., *Introduzione a MONTESQUIEU CH., Lo spirito delle leggi* cit., vol. I, pp. 68-70.

⁴¹¹ MONTESQUIEU CH., *Lo spirito delle leggi* cit., vol. I, p. 162. Non si dimentichi, però, che il barone di Secondat scrive, secondo un'ottica di antico regime, innanzitutto in difesa e a favore di quei «poteri intermedi, subordinati e dipendenti», che definiscono la natura del governo monarchico, «cioè quello in cui uno solo governa per mezzo di leggi fondamentali» (*ivi*, vol. I, p. 162). La chiave per intendere il pensiero di Montesquieu è il principio della

ovviamente, che «i monarchi che vivono sotto le leggi fondamentali dei loro Stati, sono più felici dei principi dispotici, i quali non hanno nulla che ponga una regola al cuore dei loro popoli, né al loro»⁴¹². Questa distinzione tra monarchia e tirannide si conserva, tra l'altro, nel trattato alfieriano *Della tirannide* che ha, tra le sue fonti, proprio *Lo spirito delle leggi*. Così infatti l'astigiano identifica, in prima istanza, l'oggetto della sua riflessione: «Il nome di tiranno, poiché odiosissimo egli è oramai sovra ogni altro, non si dee dare se non a coloro, (o sian essi principi, o sian pur anche cittadini) che hanno, comunque se l'abbiano, una facoltà illimitata di nuocere: e ancorché costoro non ne abusassero, sì fattamente assurdo e contro a natura è per se stesso lo incarico loro, che con nessuno odioso ed infame nome si possono mai rendere abbovevoli abbastanza. Il nome di re, all'incontro, essendo finora di qualche grado meno esecrato che quel di tiranno, si dovrebbe dare a quei pochi, che frenati dalle leggi, e assolutamente minori di esse, altro non sono in una data società che i primi e legittimi e soli esecutori imparziali delle già stabilite leggi»⁴¹³. Il termine tiranno designa, secondo Alfieri, «quei soli principi, che tolgono senza formalità nessuna ai lor sudditi le vite, gli averi, e l'onore»⁴¹⁴. Ammiratore del costituzionalismo inglese, l'astigiano riconosce comunque la tirannide non soltanto nell'assenza di leggi certe, ma anche in un'autorità che si

separazione dei poteri, in particolare di quello legislativo da quello esecutivo: se il secondo, in una monarchia, è appannaggio del re o del principe, il «deposito di leggi» che costituisce il baluardo contro le derive dispotiche «non può essere che nei corpi politici, i quali annunciano le leggi quando vengono fatte e le ricordano quando vengono dimenticate» (*ibidem*, vol. I, p. 164). In tal senso, scrive l'autore de *Lo spirito delle leggi*, «vi furono alcuni che avevano immaginato, in certi stati d'Europa, d'abolire tutte le giurisdizioni dei signori – appunto i poteri intermedi di cui si parlava –. Non si accorgevano di voler fare quello che il parlamento in Inghilterra ha già fatto. Abolite in una monarchia le prerogative dei signori, del clero, della nobiltà e delle città: avrete in breve uno Stato popolare, o meglio uno Stato dispotico», come la Spagna e il Portogallo in cui il potere del clero, secondo il pensatore francese, ha arginato e finanche arrestato «il potere arbitrario» dei sovrani (*ibidem*, vol. I, p. 163). Del resto, lo stesso Montesquieu, nella *Prefazione* al suo trattato, non fa mistero dei limiti entro i quali intende far muovere il proprio spirito riformatore: «Se potessi far sì che coloro che comandano conoscessero meglio ciò che devono prescrivere, e che quelli che obbediscono trovassero nuovo piacere a obbedire, mi reputerei il più felice dei mortali» (*ibidem*, vol. I, p. 142).

⁴¹² *Ibidem*, vol. I, p. 206.

⁴¹³ ALFIERI V., *Della Tirannide*, libro I, cap. 1, in ID., *Della Tirannide. Del Principe e delle Lettere. La Virtù sconosciuta* cit.

⁴¹⁴ *Ibidem*, libro I, cap. 1.

ponga al di sopra di esse, quindi nella concentrazione dei poteri esecutivo, legislativo e giudiziario in una sola figura⁴¹⁵.

Il tema dell'impersonalità delle leggi, baluardo di giustizia su cui fondare la convivenza civile, rispetto all'arbitrio della tirannide, si trova espresso anche ne *La congiura di Milano* di Alessandro Verri: in questo caso, però, le argomentazioni di Montano riecheggiano piuttosto le tesi contrattualistiche di matrice rousseauiana, approfondite dallo stesso Verri e dal Beccaria in occasione della stesura del trattato *Dei delitti e delle pene*. L'influenza decisiva è quella de *Il contratto sociale*: «Quando dico che l'oggetto delle leggi è sempre generale, intendo dire che la legge considera i sudditi come corpo collettivo e le azioni come astratte, mai un uomo come individuo né un'azione particolare. Così la legge potrà stabilire che vi siano privilegi, ma non può darne nominativamente a nessuno; la legge può costituire diverse classi di cittadini, stabilire anche i requisiti che daranno diritto a queste classi, ma non può nominare i tali o i tal'altri per esservi ammessi; essa può stabilire un governo regio e una successione ereditaria, ma non può eleggere un re, né nominare una famiglia reale: in una parola, ogni funzione che si riferisca a un oggetto individuale non appartiene al potere legislativo»⁴¹⁶. Ancora nel testo di Rousseau, a proposito della figura dell'autentico legislatore, si legge: «Quest'ufficio che costituisce la repubblica, non è compreso nella sua costituzione; è una funzione singolare e superiore che non ha niente di comune con l'autorità umana; perché se chi comanda sugli uomini non deve comandare sulle leggi, nemmeno chi comanda sulle leggi deve comandare sugli uomini: altrimenti le sue leggi, ministre delle sue passioni, non farebbero in molti casi che perpetuare le sue ingiustizie»⁴¹⁷.

⁴¹⁵ «Tirannide indistintamente appellare si debbe ogni qualunque governo, in cui chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, sospenderle; od anche soltanto deluderle, con sicurezza d'impunità. [...] E, viceversa, tirannide parimente si dee riputar quel governo, in cui chi è preposto al creare le leggi, le può egli stesso eseguire. E qui è necessario osservare, che le leggi, cioè gli scambievoli e solenni patti sociali, non debbono essere che il semplice prodotto della volontà dei più; la quale si viene a raccogliere per via di legittimi eletti del popolo. Se dunque gli eletti al ridurre in leggi la volontà dei più le possono a lor talento essi stessi eseguire, diventano costoro tiranni; perché sta in loro soltanto lo interpretarle, disfarle, cangiarle, e il male o niente eseguirle» (ALFIERI V., *Della Tirannide*, libro I, cap. 2, in ID., *Della Tirannide. Del Principe e delle Lettere. La Virtù sconosciuta* cit.).

⁴¹⁶ ROUSSEAU J.-J., *Il contratto sociale* cit., p. 53.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 57.

Il principio della separazione dei poteri, in particolare di quello legislativo da quello esecutivo, che Rousseau mutua da Montesquieu, fondendosi tuttavia ne *Il contratto sociale* con le originali teorie del filosofo ginevrino sulla sovranità e sulla volontà generale, finisce per non concedere più nulla al sistema monarchico, identificando tirannide e usurpazione secondo uno schema che il personaggio di Montano, nel dramma di Alessandro Verri, sottoscrive in pieno: «Secondo la definizione corrente, un tiranno è un re che governa con violenza e senza riguardo alla giustizia e alle leggi. Secondo una definizione più precisa, un tiranno è un privato che si arroga l'autorità regia senza averne diritto. Così i Greci intendevano la parola tiranno: essi la usavano indifferentemente per i buoni e per i cattivi principi, la cui autorità non fosse legittima⁴¹⁸. Così *tiranno* e *usurpatore* sono due termini perfettamente sinonimi. Per dare nomi diversi a cose diverse, chiamo *tiranno* l'usurpatore dell'autorità regia, e *despota*⁴¹⁹ l'usurpatore del potere sovrano. Tiranno è colui che avoca a sé contro le leggi il potere di governare secondo le leggi. Despota è colui che si mette al disopra delle leggi stesse. Così il tiranno può non essere despota, ma il despota è sempre tiranno»⁴²⁰.

Impersonalità e certezza del diritto sono fondamentali anche per Saverio Bettinelli, che mutua tali principi in particolare da Voltaire, tra gli *idéologues*. I due argomenti sono strettamente correlati all'altro problema che tanto Giovanni Pindemonte quanto il gesuita mantovano hanno inteso sviluppare: la repubblica, sia nel *Demetrio Poliorcete* che nei *Baccanali*, è esposta a pericoli di involuzione in senso tirannico e a forze disgregatrici della coesione sociale su cui è fondata. L'antidoto, rispetto a queste tensioni più o meno latenti, non si trova però soltanto nelle leggi e nella loro costitutiva imparzialità, bensì, nel caso del *Demetrio*, soprattutto in un'istanza morale, quella che Bettinelli chiama, senza giri di parole, «virtù» e che il protagonista della sua seconda tragedia mostra di possedere e di esercitare nel momento culminante della propria parabola esistenziale e politica, al punto tale da contraddire un assunto fondamentale di Montesquieu, per il quale è inutile che «si vada a cercare la magnanimità negli Stati dispotici; il principe non vi potrebbe concedere una

⁴¹⁸ Rousseau precisa, in nota, di non accettare la distinzione aristotelica (espressa nell'*Etica Nicomachea*, libro VIII, cap. X) tra tiranno, che governa per la propria utilità, e re, che opera in favore dei sudditi, in quanto «dalla distinzione di Aristotele deriverebbe che, dal principio del mondo, non sarebbe ancora esistito un solo re» (*ibidem*, p. 118, nota).

⁴¹⁹ I corsivi sono dell'autore.

⁴²⁰ *Ibidem*, pp. 117-118.

grandezza che non ha nemmeno lui: presso di lui, non v'è gloria. È nelle monarchie che si vedranno, intorno al principe, i sudditi ricevere i suoi raggi; è là che ciascuno, occupando, per così dire, maggior spazio, può esercitare quelle virtù che danno all'anima, non l'indipendenza, ma la grandezza»⁴²¹.

In realtà, come si è visto nel paragrafo del nostro studio dedicato più specificamente al *Demetrio Poliorcete*, la virtù del protagonista di questo dramma del Bettinelli è piuttosto un'eccezione. Per intenderla e illuminarla ancor più chiaramente, occorre ricordare che l'apertura del Ducato di Parma nei confronti della cultura europea, garantita dal matrimonio (celebrato nel 1739) tra don Filippo di Borbone e Luisa Elisabetta, figlia di Luigi XV, ha favorito la penetrazione delle idee illuministe e riformatrici francesi in Emilia, avviandone la diffusione in tutta Italia⁴²². L'aristotelismo e il tomismo della non lontana scuola padovana avevano influenzato fortemente, in origine, la riflessione intellettuale sviluppatasi fin dal Cinquecento nel Ducato, sotto l'attenta organizzazione culturale e pedagogica promossa dai Farnese. A partire dal Seicento, poi, come spiega Francesco Saverio Minervini, «etica, politica e religione (anche nella sua versione "laica" di filosofia morale, di etica) divengono il cardine della riflessione intellettuale del Ducato, rispondendo così all'esigenza di inserirsi nel contemporaneo dibattito politico-culturale sulla *Ragion di Stato* che discendeva da Machiavelli sino a Botero e Boccalini. Nel territorio parmense-piacentino era stata creata una fiorente scuola di giuristi ed esperti di leggi, e dal campo del diritto scaturisce quella riflessione sul potere, sulla legge, che caratterizza tutto il XVII secolo e che, in virtù del dilagante sentimento di adesione al normativismo religioso controriformistico, finisce con unificare i due campi speculativi, estendendo gli interrogativi sul *principe*, sulle *leggi*, sul *potere* e sulla sua origine e destinazione anche, naturalmente, all'ambito religioso»⁴²³, parallelamente a un processo di sempre maggiore perfezionamento, in campo pedagogico (secondo il modello della *Ratio Studiorum* e dell'ortodossia postridentina), e di diffusione dei collegi gesuitici,

⁴²¹ MONTESQUIEU CH., *Lo spirito delle leggi* cit., vol. I, p. 206.

⁴²² Non si dimentichi che il Ducato di Parma e Piacenza, in mano ai Farnese dal 1545 al 1731, viene governato dai Borbone a partire dal 1749, con l'arrivo di don Filippo, fino al 1802. Bettinelli vi giunge, in qualità di Accademico dei Teatri presso il Collegio dei Nobili di Parma, come si è detto, nel 1751, per restarvi fino al 1759.

⁴²³ MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 15.

sostenuti dal governo farnesiano e poi borbonico⁴²⁴. Matura, così, «quella fusione di intenti tra Stato e Chiesa che avrebbe portato a circa due secoli di stretta coincidenza di visioni e che avrà ripercussioni sia in campo politico che letterario. D'ora in avanti risulterà, infatti, impossibile scindere la sfera religiosa da quella politica: quest'ultima, pur in una parvenza di autonomia, non sarà mai del tutto indipendente dalla prima e porterà, in campo letterario, all'affermazione di un serrato antimachiavellismo, nelle forme in seguito indicate dalla *Ragion di Stato* di Giovanni Botero (1589)»⁴²⁵, ovvero alla definizione di una “cristiana ragion di stato”, che non cerca l'origine del potere nella forza e nella sopraffazione dell'altro, ma in valori stabili e certi.

È dunque un Voltaire filtrato da Botero, quello che troviamo tra i riferimenti principali del pensiero politico di Saverio Bettinelli, il quale «si fa interprete e acuto indagatore» dell'attualità, secondo Grazia Distaso, «nell'avvertita vicinanza ai grandi autori della classicità – da Eschilo a Sofocle,

⁴²⁴ Dal 1599 la *Ratio Studiorum* è inserita stabilmente nell'insegnamento universitario e le scuole gesuitiche si aprono alla frequenza di educandi laici. Per un approfondimento si veda: MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 16; BRIZZI G. P., *La Ratio Studiorum: modelli culturali e pratiche dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1981; ID., *Università, principe, gesuiti: la politica farnesiana dell'istruzione a Parma e Piacenza: 1545-1622*, Roma, Bulzoni, 1980.

⁴²⁵ «La *Ratio* assume, dunque, – prosegue lo studioso – i connotati di educazione all'agire politico, “ponendo come base un fine universale trascendente in antitesi col naturalismo” (BERTI G., *Atteggiamenti del pensiero italiano nei Ducati di Parma e Piacenza dal 1750 al 1850*, Padova, CEDAM, 1958, p. 42). Allora è in quest'ottica che si devono giustificare i numerosi tentativi di conciliazione tra il potere politico ‘laico’ e una sua provenienza – se non proprio emanazione – religiosa, cristiana, divina. Il mondo della politica d'ora in poi viene indissolubilmente legato ai principî dell'etica cristiana controriformistica, per cui non è ammessa l'attività politica senza la virtù: alla luce di ciò il politico trova la sua giustificazione solo in quanto perfetto *christianus*, sino addirittura a ritenere che “chi non ama la patria, perché si mostra ignudo d'umanità, è indegno d'essere annoverato tra gli uomini” (DE CRESCENZI P., *Corona della Nobiltà d'Italia*, Bologna, s. e., 1639, p. 81)» (MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 17). Poco più di un secolo dopo, proprio la virtù, come espressione innanzitutto di umanità (quindi di pietà e di clemenza, in particolare), e il patriottismo sono le qualità essenziali, in definitiva, del protagonista del *Demetrio* bettinelliano.

All'interno della trattatistica sulla natura cristiana della sfera politica o comunque propensa alla considerazione in termini religiosi dei temi politici e giuridici, oltre all'opera di Pietro De Crescenzi, si segnalano anche la *Vera ragion di Stato praticata* di Marco Antonio Scipioni (del 1650), il *Politicus Christianus* di Charles Scribani (del 1624) e la *Dissertazione istorico-politica e legale sopra la natura e qualità delle città di Piacenza e Parma* di Francesco Niccoli (del 1720).

da Plutarco ad Aristotele – ma anche alle voci di poco lontane nel tempo dei teorici della Ragion di Stato, dal grande Botero appunto a Zuccolo e Settala o a un “minore” come Ciro Spontone: tutti impegnati nella definizione di una ragion di stato *buona*, come si diceva per affermare i valori non solo religiosi ma profondamente etici di un’azione politica prudente e insieme operosa, rivolta al bene dei sudditi e opposta alle ragioni individuali dell’interesse e della violenza del potere»⁴²⁶.

⁴²⁶ DISTASO G., Prefazione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 11. Del resto, proprio su un tema decisivo che Bettinelli mutua, come abbiamo visto, innanzitutto da Botero, vale a dire quello della virtù, il pensiero di Voltaire si dimostra fruibile solo in parte, a causa di quell’indifferentismo religioso (o deismo conciliante e relativistico, se si preferisce) ostentato in molte pagine del *Dizionario filosofico*: «Dio aveva concesso – scrive il pensatore francese – la conoscenza del giusto e dell’ingiusto in tutti i tempi che precedettero il cristianesimo. Dio non è mutato e non può mutare: il fondo della nostra anima, i nostri principi di ragione e di morale saranno eternamente gli stessi. Che cosa servono alla pratica della virtù le distinzioni teologiche, i dogmi fondati su queste distinzioni, le persecuzioni fondate su questi dogmi? La natura, spaventata e inorridita dinanzi a tutte queste invenzioni barbare, grida a tutti gli uomini: “Siate giusti, e non dei sofisti persecutori”» (VOLTAIRE, *Dizionario filosofico* cit., voce *Giusto e ingiusto*, pp. 181-182). Ancora, a proposito di un altro termine-chiave del pensiero politico boteriano, sotto la voce *Virtù* del *Dizionario filosofico* si può leggere il rifiuto, da parte di Voltaire, di considerare la «prudenza» una virtù pubblica, tanto meno politica: «Che cos’è la virtù? Far del bene al prossimo. Potrei chiamare virtù qualcos’altro che non mi faccia del bene? [...] Che m’importa che tu sia temperante? È un precetto igienico che tu osservi; starai meglio in salute, e io me ne congratulo con te. Tu hai la fede e la speranza, e io me ne congratulo ancor di più: ti procureranno la vita eterna. Le tue virtù teologali sono doni del cielo; quelle cardinali sono ottime qualità che servono al tuo modo di comportarti; ma non sono virtù in rapporto al tuo prossimo. Il prudente fa del bene a se stesso, il virtuoso ne fa agli uomini. San Paolo ha avuto ragione di dire che la carità prevale sulla fede e sulla speranza.

Ma come! Si dovranno considerare virtù solo quelle utili al prossimo? E come potrei ammetterne altre? Noi viviamo in società; dunque non c’è di veramente buono per noi che ciò che fa il bene della collettività» (*ibidem*, p. 312).

Per Montesquieu la virtù è invece intesa, in senso restrittivo, come il principio ispiratore e il criterio ordinatore dei soli governi democratici e repubblicani (al pari dell’onore per quelli monarchici): in tal senso, essa è sempre una dolorosa «rinuncia a sé», un «amore delle leggi e della patria. Quest’amore, richiedendo una preferenza continua verso l’interesse pubblico in confronto al proprio, conferisce tutte le virtù particolari: esse non sono altro che tale preferenza» (MONTESQUIEU CH., *Lo spirito delle leggi* cit., vol. I, p. 182, ma cfr. anche pp. 189-190).

Si ricordi, in ogni caso, che Saverio Bettinelli è stato ricevuto da Voltaire a Ginevra nel 1758, dopo che il nostro gesuita ha accompagnato in diversi viaggi in Francia il figlio maggiore degli Hohenlohe, di cui è precettore dal 1755. Gli spostamenti al seguito del principe si sono svolti infatti tra il 1755 e il 1757, intervallati dal ritorno a Parma nel 1756. La pubblicazione del

In definitiva, la virtù che il gesuita mantovano vede operante nel protagonista del suo *Demetrio*, sulla scorta della riflessione sviluppatasi già da un secolo nel Ducato di Parma, coincide con qualcosa che umanizza profondamente, in senso cristiano, il potere, bilanciando in nome di un'istanza morale e religiosa il peso irrinunciabile dell'impersonalità delle leggi. Per il personaggio di Clearco nel *Serse re di Persia*, del resto, l'amore per la giustizia e la ricerca della felicità pubblica, quindi i dettami della «natura» (atto II, scena VI, v. 303) e i suggerimenti dell'«equità» (v. 304) nominati nel testo, prescrivono di considerare «le leggi sempre sacre anco ai monarchi» (v. 306). Si tratta, ovviamente, di quelle stesse norme etiche (etico-religiose, sarebbe il caso di dire) contenute nella definizione di virtù che l'intera vicenda del *Demetrio* ha rappresentato e tali da essere tutelate, in ultima analisi, anche nella terza tragedia bettinelliana, dall'«eterna del ciel giustizia ultrice» (atto V, scena IX, v. 261)⁴²⁷. Nel *Serse* del 1764, infatti, si ripropongono, con importanti approfondimenti, gli stessi temi attorno ai quali gravita l'interesse del pensiero politico bettinelliano, in forma drammaturgica, fin dagli anni Cinquanta del secolo. Trovano conferma i principi della certezza e dell'impersonalità del diritto, oltre che la sottolineatura in senso morale, ma la prospettiva entro la quale si inquadrano i problemi del potere si arricchisce di almeno un altro paio di punti di vista e si complica, perciò, ulteriormente. Se nel *Demetrio* l'angolo di visuale coincideva infatti in buona parte con la posizione più sana e avveduta espressa dall'aristocrazia (vale a dire da Timandro e, soprattutto, dai suoi figli),

Dizionario filosofico del pensatore francese è contemporanea, nel 1764, alla stampa del *Serse re di Persia*, ma successiva a quella del *Demetrio Poliorcete*. Nel 1758, inoltre, Bettinelli ha conosciuto, incontrandolo a Montmorency, anche Jean-Jacques Rousseau.

⁴²⁷ «La “ragione politica” che egli [Bettinelli, s'intende] sembra suggerire si pone perciò piuttosto sulla scia del pensiero di Bossuet di una storia universale intesa come testimonianza di un piano della Provvidenza divina, modificato dalla convinzione volteriana che questa, compiuta la sua opera, “non può assolvere gli uomini dalla responsabilità delle proprie azioni» (MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 39). La citazione è tratta da BOSSUET J. B., *Discorso sulla storia universale trasportato dalla lingua francese nell'italiana da Selvaggio Canturani*, Venezia, Baglioni, 1736, p. 3. Minervini segnala, inoltre, che «anche Jean Bodin, autore tenuto in grande considerazione da Giovanni Botero, nell'*Universae Naturae Theatrum* (Lione, 1956) sosteneva la preminenza della sovranità di Dio, principe assoluto, dalla cui volontà discende ogni evento e ogni forma di *regalità* [il corsivo è dell'autore] sia politica che religiosa» (*ivi*, p. 39, in nota) e rinvia a TENENTI A., *Teoria della sovranità e ragion di stato di Jean Bodin*, in *Stato: un'idea, una logica. Dal Comune italiano all'assolutismo francese*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 259-279.

i cui valori rivivono nella parabola del despota che rinuncia all'arbitrio e alla sopraffazione, il *Serse* conduce l'esplorazione della dimensione tirannica a partire dal punto di vista del principe stesso, per estendersi, poi, a quello del mondo cortigiano, sul quale pure si getta uno sguardo piuttosto contraddittorio, perché diviso tra le figure positive dei due ospiti spartani e quella, di segno totalmente inverso, del ministro Artabano.

Come ha giustamente sottolineato Francesco Saverio Minervini, la concezione bettinelliana della tirannide si sviluppa a partire dalla classica definizione di ascendenza aristotelica (in particolare dal quinto libro della *Politica*), ripresa da Gregorio Magno e da Traiano Boccalini nei *Ragguagli di Parnaso*: il despota, in sostanza, è chi governa non secondo le leggi, ma secondo il proprio personalissimo ed esclusivo interesse⁴²⁸. A questo suggestivo, eppure semplice nucleo tematico, come si è detto, si aggiunge nel *Serse re di Persia* il problema cortigiano, incarnato dall'ambizioso Artabano. A tal proposito, abbiamo già esaminato (nel paragrafo relativo alla terza tragedia bettinelliana) una serie di ascendenze che avrebbero agito sul testo del drammaturgo mantovano: il pensiero politico di alcuni trattatisti italiani del Seicento (Ludovico Zuccolo e Ludovico Settala), le suggestioni plutarchiane e machiavelliane, i consigli dello stesso Infante don Filippo (secondo la testimonianza dell'editore Antonio Rosa), le vicende politiche del Ducato di Parma e Piacenza durante il governo del Du Tillot. Non si può però fare a meno di indicare ancora, tra gli ispiratori della medesima tematica anticortigiana di cui farà uso il gesuita mantovano nella sua terza tragedia, quel Montesquieu che scrive, in uno dei capitoli più controversi del suo *Lo spirito delle leggi* (il quinto capitolo del terzo libro, sul principio ordinatore del governo monarchico, indicato nell'onore, piuttosto che nella virtù morale e politica): «Si legga quello che gli storici di tutti i tempi hanno detto sulla corte dei monarchi; si ricordino i discorsi degli uomini di tutti i paesi sullo spregevole carattere dei cortigiani: non sono, queste, speculazioni filosofiche, ma una triste esperienza»⁴²⁹. Ciò

⁴²⁸ Cfr. MINERVINI F. S., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"* cit., p. 39 (nota). Per una consultazione diretta dei testi degli autori citati, si rinvia ad ARISTOTELE, *Politica*, a cura di Carlo Augusto Viano, Milano, Rizzoli, 2002, a GREGORIO MAGNO, *Opere*, Roma, Città Nuova, 7 voll., 1992-2008, e a BOCCALINI T., *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di Luigi Firpo, 3 voll., Bari, Laterza, 1948. Di Boccalini si vedano anche i *Nuovi Ragguagli inediti del Boccalini*, a cura di Luigi Firpo, Torino, s.n., 1954 (estratto dal "Giornale storico della letteratura italiana", n. 131, fasc. 394, 1954).

⁴²⁹ MONTESQUIEU CH., *Lo spirito delle leggi* cit., vol. I, pp. 171-172.

vale tanto maggiormente, prosegue il pensatore francese, in un governo dispotico, che «non potrebbe essere ingiusto senza avere delle mani che esercitano le sue ingiustizie; ora, è impossibile che queste mani non si adoperino per se medesime»⁴³⁰, cioè che non coltivino ambizioni personali, mentre praticano l'adulazione del proprio signore. Tale fenomeno è addirittura inevitabile nel caso di una tirannide in cui il potere passi per delega, anche solo parzialmente (come avviene appunto nel *Serse re di Persia* del Bettinelli o nel *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti), nelle mani di un ministro: «Nel governo dispotico, il potere passa tutt'intero nelle mani di colui al quale viene affidato. Il visir è il despota in tutto e per tutto; e ogni funzionario particolare è un visir»⁴³¹. A questo punto, non resta che leggere il perfetto ritratto del cortigiano, nel testo di Montesquieu, per riconoscervi l'immagine del ministro plenipotenziario del *Serse* bettinelliano: «L'ambizione nell'ozio, la bassezza nell'orgoglio, il desiderio di arricchire senza lavorare, l'avversione per la verità, l'adulazione, il tradimento, la perfidia, l'abbandono di tutti gli impegni presi, il disprezzo per i doveri del cittadino, il timore della virtù del principe, la speranza nelle sue debolezze, e, più di tutto, il perpetuo ridicolo gettato sulle virtù, formano, a parer mio, il carattere della maggior parte dei cortigiani, segnalato in tutti i luoghi e in tutti i tempi»⁴³².

L'ultimo dato dell'elenco di Montesquieu (il discredito, gettato nella corte e presso i sudditi, nei confronti delle buone qualità, morali e di governo, del principe e dei suoi pochi onesti consiglieri) si addice particolarmente, poi, allo Zambrino del *Galeotto Manfredi* di Vincenzo Monti. È stata infatti analizzata, nel corso del presente lavoro, l'opera di falsificazione della reputazione di Galeotto che il personaggio dell'astuto ministro compie abilmente,

⁴³⁰ *Ibidem*, vol. I, p. 212.

⁴³¹ *Ibidem*, vol. I, p. 213.

⁴³² *Ibidem*, vol. I, p. 172. Un'analisi, questa del barone di Montesquieu, che vale ancor di più per i ministri dei tiranni, i quali risentono ovviamente dell'impossibilità di partecipare dell'«onore», il principio che regge gli ordinamenti monarchici e aristocratici (il principio del governo dispotico è invece la paura): «Non è l'onore [il corsivo è dell'autore] il principio degli Stati dispotici: gli uomini essendovi tutti uguali, non è possibile essere anteposti agli altri; gli uomini essendovi tutti schiavi, non è possibile anteporsi a niente. Inoltre, poiché l'onore ha le sue leggi e i suoi regolamenti, e non saprebbe piegarsi, poiché dipende dal proprio capriccio e non da quello altrui, non lo si può trovare che in quegli Stati in cui la costituzione è fissa, e che hanno leggi sicure. Come sarebbe sopportato dal despota? Mette la sua gloria nel disprezzare la vita, e il despota è forte solo perché può toglierla. Come potrebbe sopportare il despota? Ha regole seguite e capricci costanti; il despota non ha nessuna regola, e i suoi capricci distruggono tutti gli altri» (*ibidem*, vol. I, pp. 173-174).

influenzando la sposa di lui e causando la rovina del ducato e della stirpe regnante. Si ricordi, inoltre, che Zambrino, nell'antefatto della tragedia (ma la vicenda occupa, come si è visto, uno spazio assai rilevante nell'azione drammatica che si sviluppa in scena), ha forzato il proprio signore ad approvare, in tutta fretta, una serie di misure fiscali inique, che hanno maturato una forte insofferenza e insoddisfazione nei sudditi e perciò verranno ritirate, grazie soprattutto all'insistenza dell'onesto e fedele Ubaldo. Montesquieu ha scritto: «Il governo monarchico ha un grande vantaggio sul repubblicano: gli affari, essendovi diretti da uno solo, vi è maggior speditezza nell'esecuzione. Ma siccome questa speditezza potrebbe degenerare in precipitazione, le leggi vi metteranno una certa lentezza. Esse devono non soltanto favorire la natura di ogni costituzione, ma altresì rimediare agli abusi che potrebbero risultare da questa medesima natura. [...] Gli organismi che hanno il deposito delle leggi non obbediscono mai meglio che quando vanno a lenti passi, e portano, negli affari del principe, quella riflessione che non è possibile aspettarsi dalla mancanza di lumi della corte a proposito delle leggi di Stato, né dalla precipitazione dei suoi Consigli»⁴³³.

L'incertezza del duca di Faenza, nel caso della seconda tragedia di Vincenzo Monti, e la sospensione della diffidenza di Serse nei confronti della doppiezza e dell'infedeltà di Artabano, nella terza opera drammatica di Saverio Bettinelli, realizzano poi pienamente l'ipotesi che Montesquieu immaginava, discutendo delle tirannidi e dei loro possibili (e spesso incompiuti, o semplicemente illusori) rovesciamenti. Il presupposto di partenza è il seguente: «Il potere immenso del principe passa tutt'intero a coloro ai quali lo affida. Persone capaci di stimare molto se stesse sarebbero in grado di farvi delle rivoluzioni. Bisogna perciò che la paura vi abbatta ogni coraggio e vi spenga fin l'ultimo sentimento d'ambizione»⁴³⁴. Di conseguenza, «quando, in un governo dispotico, il principe smette per un momento di alzare il braccio; quando non può annientare all'istante quelli che occupano i primi posti, tutto è perduto poiché, venendo a mancare la molla del governo, che è la paura, il popolo non

⁴³³ *Ibidem*, vol. I, p. 204.

⁴³⁴ *Ibidem*, vol. I, p. 174. A meno che, ovviamente, non «vi siano sotto il principe parecchi ordini – i cosiddetti poteri intermedi tanto cari al Montesquieu – che dipendono dalla costituzione» e che rendono lo stato più stabile, la costituzione più salda, la persona di chi governa più sicura, ma questo è appunto il caso di una monarchia, non quello di un governo dispotico (cfr. *ibidem*, vol. I, p. 205).

ha più nessun protettore⁴³⁵. È, a quanto pare, in questo senso che alcuni cadì hanno sostenuto che il gran signore non è tenuto a mantenere la sua parola o il suo giuramento quando questo venisse a limitare la sua autorità. [...] Il sufi della Persia, detronizzato ai giorni nostri da Miriveis, vide perire il governo prima della conquista perché non aveva versato abbastanza sangue»⁴³⁶.

Nell'ultimo caso citato da Montesquieu pare quasi di rileggere la vicenda di Serse, incapace di prevedere gli inganni del proprio consigliere, con il quale ha usato una cautela assolutamente inedita, rispetto agli esempi di violenza e di crudeltà adoperati in precedenza dal protagonista del dramma bettinelliano. Sicuramente, poi, nel passo del filosofo francese si anticipa la posizione dei congiurati del dramma di Alessandro Verri, *La congiura di Milano*, che si conclude con la morte del tiranno, ma anche con la condanna dei campioni della libertà politica. Non è soltanto Machiavelli, dunque, a ispirare al Verri la diffidenza delle congiure, ma anche la riflessione contenuta ne *Lo spirito delle leggi*, che recita ancora: «Cicerone ritiene che a Roma l'istituzione dei tribuni sia stata la salvezza della repubblica. “Infatti” dice “la forza del popolo che non ha un capo è più terribile. Un capo sente che un affare verte su di lui; ci pensa; ma il popolo, nella sua impetuosità, ignora il pericolo in cui si getta”. Si può applicare questa riflessione a uno Stato dispotico che è un popolo senza tribuni; e a una monarchia in cui il popolo ha, in certo modo, dei tribuni. Infatti si vede ovunque che, nei movimenti del governo dispotico, il popolo guidato da se stesso, porta sempre le cose all'ultimo limite; tutti i disordini che commette sono estremi; mentre, nelle monarchie, le cose rarissime sono portate all'eccesso. I capi temono per se stessi; hanno paura di essere abbandonati; i poteri intermedi dipendenti non vogliono che il popolo prenda troppo il sopravvento. È raro che gli ordini dello Stato siano interamente corrotti. Il principe tiene a questi ordini; e i sediziosi, che non hanno né la volontà né la speranza di rovesciare lo Stato, non possono e non vogliono rovesciare il principe. In simili circostanze s'intromettono persone che hanno saggezza e autorità; si ricorre alla moderazione; ci si intende, ci si corregge; le leggi riprendono vigore e si fanno ascoltare. Così tutte le nostre storie sono piene di guerre civili, senza rivoluzioni; quelle degli Stati dispotici sono piene di rivoluzioni senza guerre civili»⁴³⁷.

⁴³⁵ Rispetto all'arbitrio dei ministri del principe stesso, s'intende.

⁴³⁶ MONTESQUIEU CH., *Lo spirito delle leggi* cit, vol. I, p. 174.

⁴³⁷ *Ibidem*, vol. I, p. 205.

Rispetto alla prospettiva di Montesquieu che, come sappiamo, almeno in relazione ai grandi Stati europei del suo tempo difende gli ordini intermedi dai quali dipende, nella sua teorizzazione politica, la bontà stessa delle leggi e dell'amministrazione dello Stato, ben diversa è la realtà sociale e la concreta pratica del potere nel Quattrocento italiano, che costituisce il riferimento storico della drammaturgia di Alessandro Verri ne *La congiura di Milano*. Nel testo teatrale si rappresenta, infatti, una classe feudale e nobiliare molto strettamente dipendente dalla persona e dall'arbitrio del principe, come risulta a una lettura attenta del dramma verriano. In tal senso, la suggestione montesquiana può aver agito, piuttosto, come un generico richiamo al moderatismo politico. Potrebbe stupire, invece, che soprattutto in un altro illustre esponente del pensiero illuministico francese Alessandro Verri abbia trovato qualche appiglio per la censura del tirannicidio e del repubblicanesimo che caratterizza la conclusione de *La congiura di Milano*, quindi delle ragioni per preferire la posizione conservatrice del personaggio di Simonetti rispetto all'audacia di Montano, tanto caro al fratello Pietro. Il contrattualismo di Rousseau, in particolare, come spiega la stessa riflessione di Montano e dei suoi allievi nel primo atto del dramma, si basa sull'ipotesi (puramente teorica, è opportuno precisarlo, ma assai significativa sul piano simbolico) della rinuncia alla libertà e all'egoismo naturali perché l'uomo civile possa raggiungere un livello più alto di sicurezza, sotto la tutela delle leggi, di un governo e di un regime politico (democratico, nell'idea di Rousseau⁴³⁸) che della legislazione è custode ed esecutore. Ora, l'intento fondamentale del personaggio di Simonetti, nel dramma di Alessandro Verri, al di là dell'orrore per un agguato compiuto in maniera sacrilega all'interno di una chiesa, è proprio quello di arrestare il disordine generato dall'attentato. Si rinuncia allo stato di natura perché vi sia un ordine; rovesciare, invece, un regime politico, per quanto esso possa apparire ingiusto, significa sprofondare nuovamente nel caos. Ecco perché l'anziano ministro de *La congiura di Milano*, come ha osservato Fabrizio Cicoira, probabilmente «riconosce la grandezza d'animo dei tirannicidi, non senza un fremito di

⁴³⁸ Attenzione, però: il filosofo ginevrino chiarisce, forse anche per ragioni di prudenza e di opportunità politica (che non gli sono tuttavia valse a evitare condanne e censure né in Francia, né in patria) di considerare «repubblica ogni Stato retto da leggi, qualunque sia la sua forma di amministrazione: perché soltanto allora governa l'interesse pubblico, e la cosa pubblica è qualche cosa. Ogni governo legittimo è repubblicano». In tal senso, aggiunge in nota, per essere legittimo «non occorre che il governo si confonda con il corpo sovrano, ma che ne sia il ministro: allora la monarchia stessa è repubblica» (ROUSSEAU J.-J., *Il contratto sociale* cit., p. 54).

affascinato orrore, di riluttante ammirazione: e considera con stupore pensoso lo “strano deliro”, forza incomprensibile che di quella grandezza ha fatto la fonte di un sanguinoso disordine. Ma nell’inusitato delirio dei congiurati Simonetti non fa che condannare, in realtà, il loro stesso entusiasmo eroico, il loro fervido desiderio di azione e di gloria, che si rovescia quindi in uno stato intimamente caotico ed anarchico, pericolosamente ambiguo e disponibile ad esiti funesti»⁴³⁹.

È opportuno ricordare, inoltre, che proprio di Rousseau, del quale negli anni romani Alessandro Verri rifiuta, come abbiamo già spiegato, l’anticlericalismo, lo stile polemicamente vibrato, l’egualitarismo democratico, per altri versi l’autore de *La congiura di Milano* apprezza il senso religioso (colpito dall’anatema dei filosofi e degli enciclopedisti d’oltralpe conosciuti durante il viaggio a Parigi, cosa di cui Alessandro si lamenta nelle lettere scritte a Pietro dalla capitale francese⁴⁴⁰) e quella particolare valutazione (espressa, tra

⁴³⁹ CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura* cit., p. 45. Del resto lo stesso Jean-Jacques Rousseau, spostando lo sguardo, ne *Il contratto sociale*, dalla storia antica (nella quale ha contemplato il tirannicidio) a quella moderna, si mostra particolarmente cauto in relazione all’opportunità dei rovesciamenti politici violenti. Pure in una prospettiva democratica, secondo la quale il tipo di governo (monarchico, ereditario, aristocratico e così via) sia solo una forma provvisoria che il popolo dà all’amministrazione e i depositari del potere esecutivo siano non i padroni, ma i funzionari del popolo stesso, che può destituirli quando vuole, i «cambiamenti sono sempre pericolosi» e «non bisogna mai toccare il governo costituito se non quando diventi incompatibile con il bene pubblico», nonostante quest’ultima «circospezione» sia piuttosto «una massima di politica e non una regola di diritto» (ROUSSEAU J.-J., *Il contratto sociale* cit., p. 134). «È anche vero – aggiunge il filosofo ginevrino – che, in un caso simile, la diligenza nell’osservare tutte le formalità richieste per distinguere un atto regolare e legittimo da un tumulto sedizioso, e la volontà di tutto un popolo dai clamori di una fazione non sarà mai troppa» (*ivi*, p. 134).

⁴⁴⁰ Cfr. CICOIRA F., *Alessandro Verri: un illuminista contro i Lumi?*, in SOZZI L. (a cura di), *Ragioni dell’anti-illuminismo* cit., pp. 315-336. Si legge ne *Il contratto sociale*, sul tema della legislazione (e della coincidenza tra razionalità e ordine naturale e divino): «Ciò che è bene e conforme all’ordine è tale per la natura delle cose e indipendentemente dalle convenzioni umane. Ogni giustizia viene da Dio, egli solo ne è la fonte; ma se noi sapessimo riceverla tanto dall’alto, non avremmo bisogno né di governo né di leggi» (ROUSSEAU J.-J., *Il contratto sociale* cit., p. 52). E tuttavia «la legge giudaica, che sussiste tuttora, e quella del figlio d’Ismaele [cioè di Maometto] che da dieci secoli regge la metà del mondo, celebrano ancora oggi i grandi uomini che le hanno dettate; e mentre l’orgogliosa filosofia o il cieco spirito di parte non vede in essi che degli impostori fortunati, il vero politico ammira nelle loro istituzioni quel grande e potente genio che presiede alle istituzioni durevoli. Non bisogna da tutto ciò concludere con Warburton che la politica e la religione abbiano nel nostro mondo un oggetto comune, ma che, all’origine delle nazioni, l’una serve di strumento all’altra» (*ibidem*, p. 60). Ciò non esclude, comunque, per il pensatore ginevrino, che la religione, in particolare quella cristiana, anche

l'altro, in una famosa massima dell'*Emilio*) per la quale la politica non può essere separata dalla morale⁴⁴¹. Un argomento, quest'ultimo, che potremmo definire (sulla scorta delle riflessioni fin qui condotte sul nostro *corpus* di testi drammatici) assolutamente bettinelliano e che scopriamo ora assai caro anche all'Alessandro Verri del soggiorno romano, il quale lo usa, in particolare, contro le suggestioni machiavelliane provenienti dal fratello Pietro. Forse la conclusione de *La congiura di Milano* realizza, in questo senso, anche un'altra osservazione del Montesquieu: «sembrerebbe che la natura umana dovrebbe ribellarsi senza posa contro il governo dispotico. Eppure, nonostante l'amore degli uomini per la libertà, nonostante il loro odio per la violenza, la maggior parte dei popoli vi sono sottomessi. Ciò è facile da comprendere. Per formare un governo moderato bisogna combinare i poteri, regolarli, temperarli, farli agire; dare, per così dire, un contrappeso a uno per metterlo in grado di resistere a un altro; è un capolavoro di legislazione che il caso fa di rado, e che di rado è lasciato fare alla prudenza. Al contrario, un governo dispotico salta, per così dire, agli occhi; è lo stesso dovunque: siccome per stabilirlo bastano le passioni, chiunque è capace di farlo»⁴⁴². Anche dei congiurati, dei tirannicidi, appunto, possono produrre un regime dispotico e illiberale. Come dire, insomma, in riferimento all'esito de *La congiura di Milano*, che la prudenza, proprio, e la moderazione di Simonetti sarebbero riuscite a temperare e a regolare i poteri fondamentali, nel ducato lombardo, meglio di quanto avrebbero potuto fare i convinti repubblicani, allievi di Montano.

È davvero molto curioso, in ogni caso, che nel momento stesso in cui si realizza l'auspicio di Saverio Bettinelli e compare sulle scene teatrali una tragedia di argomento storico, nazionale e moderno, Alessandro Verri rappresenti il parziale fallimento di Montano, personaggio che ha un vero e proprio culto per la storia antica e vede in essa il riferimento decisivo per

nell'accezione positiva di «religione dell'uomo» o di «vero teismo» (*ibidem*, p. 176) che Rousseau predilige, comprenda un elemento di forte contrarietà rispetto al più autentico spirito sociale, vale a dire quel senso di distacco dalle cose del mondo che rischia di dissolvere i vincoli tra i cittadini e di impedire l'integrazione dei singoli nel corpo politico e nello Stato (tale ragionamento è sviluppato in particolare nel libro IV, capitolo VIII, intitolato "Della religione civile", de *Il contratto sociale*).

⁴⁴¹ «Bisogna studiare la società attraverso gli uomini, e gli uomini attraverso la società: chi volesse trattare separatamente la politica e la morale non capirebbe mai niente di nessuna delle due». Il passo del romanzo è citato in DERATHÉ R., *Del "Contratto sociale"*, in ROUSSEAU J.-J., *Il contratto sociale* cit., p. VII.

⁴⁴² MONTESQUIEU CH., *Lo spirito delle leggi* cit., vol. I, p. 211.

costruire l'azione morale e politica. Come a rivendicare, con buona pace di Machiavelli (e anche della predilezione rousseauiana per la storia dell'età classica⁴⁴³), la dignità dell'epoca moderna e il suo affrancamento definitivo dall'ipotesi dell'eterno ritorno di schemi e moduli ormai superati.

Sembra, dunque, che la riflessione sui rimedi rispetto al dispotismo (anche nella sua componente cortigiana) non offra prospettive comuni a tutti gli autori che sono oggetto della nostra indagine, se non può contemplare il tirannicidio né la rovina dei collaboratori del despota. Va segnalato, semmai, che è sul terreno dell'educazione che la cultura gesuitica (rappresentata qui dalla drammaturgia del Bettinelli) e quella riformista e anticurialista (nel suo versante moderato, incarnato da Alessandro Verri e da Vincenzo Monti, e in quello più audace e appassionato, con Giovanni Pindemonte) trovano un vero accordo. Se per Bettinelli, tanto in riferimento al problema del potere assoluto e tirannico, quanto in relazione alla tematica anticortigiana, è la classe dirigente a doversi fare portatrice di virtù politiche ispirate all'etica cristiana e ai valori della clemenza e della prudenza, per gli altri autori della nostra rassegna vale la speranza, espressa negli anni Ottanta del secolo in particolare dal terzo libro della *Scienza della legislazione* di Gaetano Filangieri (circolante a partire dalla fine del 1783), di una piena affermazione del principio della separazione dei poteri, di un rapporto fiduciario più stretto (e regolato dal meccanismo elettivo, dal principio della rappresentanza) tra i magistrati, i pubblici funzionari in genere, da una parte, e il popolo, dall'altra (anche se, come molti interpreti, tra cui Franco Venturi, hanno segnalato, il pensiero di Filangieri è, in fondo, quello di un repubblicano, piuttosto che quello di un sostenitore della monarchia, comunque quello di un costituzionalista *ante litteram*⁴⁴⁴). Una questione ancora aperta, suscettibile di ulteriori ricerche a partire dal nostro studio, riguarda proprio l'influenza della polemica anticurialista e antinobiliare del Filangieri su autori come Vincenzo Monti, Giovanni Pindemonte, Alessandro Verri. Data l'enorme fortuna dell'opera del giovane filosofo napoletano, è ipotizzabile che i tre autori citati l'abbiano conosciuta e se ne siano, almeno in parte, serviti⁴⁴⁵.

⁴⁴³ Cfr. DERATHÉ R., *Del "Contratto sociale"*, in ROUSSEAU J.-J., *Il contratto sociale* cit., p. XII.

⁴⁴⁴ Nel senso descritto da GALASSO G., *La filosofia in soccorso de' governi. La cultura napoletana del Settecento*, Napoli, Guida, 1989, pp. 478-479.

⁴⁴⁵ Sui rapporti tra Filangieri e la cultura europea del tempo, si vedano, oltre al preziosissimo saggio di Galasso, anche AA. VV., *Gaetano Filangieri e l'illuminismo europeo, Atti del convegno (Vico Equense, 14-16 ottobre 1982)*, Napoli, Guida, 1991, e TRAMPUS A. (a

Sappiamo, ad esempio, della corrispondenza epistolare tra il Filangieri e Pietro Verri, per il tramite del quale anche Alessandro ha letto i primi volumi della *Scienza della legislazione*. Andrebbe spiegato, però, con buona approssimazione, in che misura i nostri drammaturghi possano essere stati ispirati dalle pagine del filosofo napoletano nel trattare le vicende e delineare i caratteri dei cortigiani e dei ministri delle loro rispettive tragedie. In che modo, insomma, la polemica contro i privilegi residui dell'antica feudalità abbia coinvolto, per il tramite del Filangieri, gli autori teatrali. Per il filosofo napoletano i nobili non sono affatto un baluardo contro il dispotismo del re, ma, con la loro giurisdizione feudale, sono stati e restano ancora, nel momento in cui il giovane studioso scrive i primi capitoli del suo monumentale trattato, un ulteriore strumento di oppressione dispotica nei confronti del popolo, quindi null'altro che i ministri delle violenze operate dai governi tirannici⁴⁴⁶. A Benjamin Constant pare assurdo l'appello di Filangieri agli aristocratici perché rinuncino definitivamente ai privilegi di origine feudale; eppure la rappresentazione tragica, nell'ambivalente immagine che offre dei cortigiani, ora ambiziosi di potere assoluto, ora virtuosi e generosi oppositori del dispotismo e dell'oppressione politica, nelle opere del nostro *corpus* drammatico, rende conto proprio della complessa percezione che riguarda la classe nobiliare, le sue prerogative e funzioni.

Filangieri raccoglie inoltre anche un altro tema caro alla riflessione politica e letteraria del secolo, vale a dire la corrispondenza fra ragione e natura, che egli piega ai fini dell'illustrazione del proprio pensiero egualitarista, democratico, repubblicano. Scrive infatti: «Io chiamo *bontà assoluta* delle leggi la loro armonia co' principii universali della morale, comuni a tutte le nazioni, a tutti i governi, ed adattabili a tutti i climi. Il diritto della natura contiene i principii immutabili di ciò che è giusto ed equo in tutti i casi». Le leggi naturali, dunque, «sono i dettami di quel principio di ragione universale, di quel senso morale del cuore, che l'Autore della natura ha impresso in tutti gli individui della nostra specie, come la misura vivente della giustizia e dell'onestà, che parla a tutti gli uomini il medesimo linguaggio, e prescrive in tutti i tempi le

cura di), *Diritti e costituzione. L'opera di Gaetano Filangieri e la sua fortuna europea*, Bologna, Il Mulino, 2005.

⁴⁴⁶ Cfr. VENTURI F., *Introduzione a Gaetano Filangieri*, in AA. VV., *Gaetano Filangieri. Lo Stato secondo ragione*, catalogo della mostra, a cura di Renato Bruschi e Saverio Ricci, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 1992³, pp. 17-61 (già pubblicato in AA. VV., *Illuministi italiani* cit., tomo V: *Riformatori napoletani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962).

medesime leggi»⁴⁴⁷. È una religione universale e allo stesso tempo civile, di forte contenuto morale, quella a cui guarda Filangieri, che spiega: «Ecco come il diritto delle genti e il diritto civile è stato ingentilito e migliorato dalla religione. Piacesse al cielo che i nostri legislatori avessero sempre adattate le loro leggi a' suoi principii! La superstizione non avrebbe lordati di sangue i nostri codici, e la schiavitù proscritta dall'Europa non sarebbe andata a stabilirsi in America sotto la protezione di quelle leggi stesse che l'avevano da noi esiliata. Le barbare sponde del Senegal non sarebbero il mercato, ove gli Europei vanno a comprare a vil prezzo i diritti inviolabili dell'umanità e della ragione»⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ FILANGIERI G., *La Scienza della Legislazione*, libro I, cap. 4, in ID., *La Scienza della Legislazione* – CONSTANT B., *Commento sulla Scienza della Legislazione*, a cura di Vittorio Frosini, revisione critica dei testi a cura di F. Riccobono, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1984, 2 voll.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, libro I, cap. 4. Per Giuseppe Ricuperati la cultura italiana vive, negli anni Ottanta del Settecento, una fase di grande inquietudine, una stagione che Vincenzo Ferrone ha giustamente definito di «metamorfosi della ragione» (cfr. FERRONE V., *I profeti dell'illuminismo. Metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Bari, Laterza, 1989), anche per l'interferenza di esperienze nuovissime. «L'opinione pubblica italiana, come quella europea, non poté fare a meno di misurarsi con gli eventi americani, i quali agirono in modo molto complesso sulle coscienze intellettuali più attente. Prima di tutto il conflitto tra Inghilterra e colonie pose il problema concreto di come la tradizionale patria delle libertà, celebrata da Voltaire e Montesquieu, fosse diventata sostenitrice di un potere tirannico e ingiusto. Riemerse inoltre una cultura repubblicana che era sembrata irrimediabilmente sconfitta agli inizi del Settecento. Si impose come stereotipo presente e diffuso il diritto all'autodeterminazione dei popoli. [...] L'Europa stessa si interrogava sulla sua identità e alla crisi dell'Inghilterra, della Francia e dell'Olanda, che avevano guidato le fasi di una modernizzazione a spese dei paesi mediterranei, corrispondeva il minaccioso ingresso a Est della Russia, con la sua occidentalizzazione insieme temuta e ammirata. Se si interrogano i processi intellettuali del tardo Settecento, ancora una volta fu Napoli ad avere quelli più vasti e profetici. [...] Quanto si pensava a Torino da parte dei Vasco e quanto si immaginava nelle logge massoniche di Napoli rappresentò la componente più creativa del tardo Illuminismo italiano, una cultura che l'impatto della Rivoluzione avrebbe in parte trasformato e in parte messo in crisi» (RICUPERATI G., *Frontiere e limiti della ragione. Dalla crisi della coscienza europea all'Illuminismo* cit., pp. 31-32 e 35).

Bibliografia

• Testi

AA. VV., *Anno teatrale in continuazione del Teatro moderno applaudito*, Venezia, Rosa, 1804-06, 36 voll.

AA. VV., *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, raccolta antologica a cura di E. Bigi, Milano, Rizzoli, 1960.

AA. VV., *Giacobini italiani*, vol. I: *Compagnoni. "Nicio Eritreo". L'Aurora. Ranza. Galdi. Russo*, a cura di Delio Cantimori, Bari, Laterza, 1956.

AA. VV., *Giacobini italiani*, vol. II: *Bocalosi. Galdi. Pagano. Gioannetti. L'Aurora. Martini. Anonima. Piazza. Vivante. Brunetti. Ranza*, a cura di Delio Cantimori e Renzo De Felice, Bari, Laterza, 1964.

AA. VV., *I giornali giacobini italiani*, a cura di Renzo De Felice, Milano, Feltrinelli, 1962.

AA. VV., *"Il Caffè"*, edizione integrale a cura di Sergio Romagnoli, Milano, Feltrinelli, 1960.

AA. VV., *Il teatro moderno applaudito, ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di notizie storico critiche e del Giornale dei teatri di Venezia*, Venezia, Stella, 1796-1801, 61 voll.

AA. VV., *Illuministi italiani*, tomo V: *Riformatori napoletani*, a cura di Franco Venturi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.

AA. VV., *La tragedia classica*, raccolta di tragedie settecentesche a cura di G. Gasparini, Torino, UTET, 1963.

AA. VV., *Nuovo teatro popolare*, Torino, Morano, 1796-97, 6 voll.

AA. VV., *Teatrali seri e giocosi del secolo XVIII*, Venezia, Zatta, 1791.

AA. VV., *Teatro antico, tragico, comico, pastorale, drammatico*, a cura di Andrea Rubbi, Venezia, Zatta, 1785.

AA. VV., *Teatro italiano antico*, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1808-1812, 10 voll.

AA. VV., *Teatro popolare inedito*, Torino, Morano, 1798-1800, 6 voll.

AA. VV., *Terza raccolta di scenici componimenti applauditi in continuazione dell'anno teatrale*, Venezia, Rosa, 1807-09, 15 voll.

ALBERGATI CAPACELLI F. – PARADISI A., *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*, Liegi [ma Modena], Soliani, 1764-68, 3 voll.

ALFIERI V., *Agamennone*, edizione critica a cura di Carmine Jannaco e Raffaele De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967.

ID., *Agide*, edizione critica a cura di Raffaele De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1975.

ID., *Antigone*, edizione critica a cura di Carmine Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953.

ID., *Bruto primo*, edizione critica a cura di Angelo Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1975.

ID., *Bruto secondo*, edizione critica a cura di Angelo Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1976.

ID., *Congiura de' Pazzi*, edizione critica a cura di Lovanio Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1968.

ID., *Della Tirannide. Del Principe e delle Lettere. La Virtù sconosciuta*. Introduzione e bibliografia di Marco Cerruti, Milano, Rizzoli, 1996.

ID., *Don Garzia*, edizione critica a cura di Lovanio Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1975.

ID., *Epistolario*, a cura di Lanfranco Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1963-1989.

- ID., *Filippo*, edizione critica a cura di Carmine Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1952.
- ID., *Maria Stuarda*, edizione critica a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1970.
- ID., *Merope*, edizione critica a cura di Angelo Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1968.
- ID., *Mirra*, edizione critica a cura di Martino Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1974.
- ID., *Oreste*, edizione critica a cura di Raffaele De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967.
- ID., *Ottavia*, edizione critica a cura di Angelo Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1973.
- ID., *Parere sulle Tragedie e altre prose critiche*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di Morena Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978.
- ID., *Polinice*, edizione critica a cura di Carmine Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953.
- ID., *Rime*, edizione critica a cura di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954.
- ID., *Rosmunda*, edizione critica a cura di Martino Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1979.
- ID., *Saul*, edizione critica a cura di Carmine Jannaco e Angelo Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1982.
- ID., *Sofonisba*, edizione critica a cura di Lovanio Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1989.
- ID., *Timoleone*, edizione critica a cura di Lovanio Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1981.
- ID., *Virginia*, edizione critica a cura di Carmine Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1955.
- ALGAROTTI F. e BETTINELLI S., *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di Ettore Bonora, Milano – Napoli, Ricciardi, 1969.

ALGAROTTI F., *Saggi*, edizione critica a cura di G. Da Pozzo, Bari, Laterza, 1968.

ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione, note e introduzione a cura di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1916.

ID., *Politica*, a cura di Carlo Augusto Viano, Milano, Rizzoli, 2002.

BECCARIA C., *Carteggio*, parte I: 1758-1768, a cura di Carlo Capra, Renato Pasta e Francesca Pino Pongolini, Milano, Mediobanca, 1994.

ID., *Carteggio*, parte II: 1769-1794, a cura di Carlo Capra, Renato Pasta e Francesca Pino Pongolini, Milano, Mediobanca, 1996.

ID., *Dei delitti e delle pene*, a cura di Franco Venturi, Torino, Einaudi, 1965.

ID., *Ricerche intorno alla natura dello stile*, in *Opere*, a cura di Sergio Romagnoli, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1958.

BCELLI G. C., *Della novella poesia, cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana*, Verona, Ramanzini, 1732.

BETTINELLI S., *Del teatro italiano*, a cura di S. D'Amico, Roma, Cosmopoli, 1931.

ID., *Dei Geni (Dell'Entusiasmo delle belle arti)*, a cura di A. Serra, Modena, Mucchi, 1986.

ID., *Lettere Virgiliane e Inglesi ed altri scritti*, a cura di V. E. Alfieri, Bari, Laterza, 1930.

ID., *Opere dell'Abate Saverio Bettinelli*, 8 voll., tomo VI: *Tragedie e Poesie varie*, Venezia, Zatta, 1780-82.

ID., *Opere di S. Bettinelli*, in AA. VV., *Illuministi italiani*, a cura di Ettore Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 597-1247.

ID., *Opere edite e inedite*, in 24 tomi, Venezia, Cesare, 1799-1801.

ID., *Risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e ne' costumi dopo il Mille*, a cura di Salvatore Rossi, Ravenna, Longo, 1976.

ID., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"*, a cura di Francesco Saverio Minervini, prefazione di Grazia Distaso, Bari, Palomar, 2002.

ID., *Tragedie*, Bassano, Remondini, 1788.

BIANCHI G. A., *De i vizi e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggerli e di emendarli*, Roma, Pagliarini, 1753.

BOCCALINI T., *Nuovi Ragguagli inediti del Boccalini*, a cura di Luigi Firpo, Torino, s.n., 1954 (estratto dal "Giornale storico della letteratura italiana", n. 131, fasc. 394, 1954).

ID., *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di Luigi Firpo, 3 voll., Bari, Laterza, 1948.

BODIN J., *Antologia di scritti politici*, a cura di Vittor Ivo Comparato, Bologna, Il Mulino, 1981.

ID., *I sei libri dello Stato*, a cura di Margherita Isnardi Parente e Diego Quagliani, 3 voll., Torino, UTET, 1964-1997.

ID., *Paradosso sulla virtù*, a cura di Andrea Suggi, Torino, Aragno, 2009.

ID., *Universae naturae theatrum*, Naples (Fl., USA), NewsBank Readex, 2000.

BOSSUET J. B., *Discorso sulla storia universale trasportato dalla lingua francese nell'italiana da Selvaggio Canturani*, Venezia, Baglioni, 1736.

BOTERO G., *La Ragion di Stato*, a cura di Chiara Continisio, Roma, Donzelli, 1997.

CALEPIO P., *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, Venezia, Zatta, 1770.

CAMINER TURRA E., *Composizioni teatrali moderne tradotte*, Venezia, Colombani, 1772, 4 voll.

ID. (a cura di), *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte*, Venezia, Savioni, 1774-76, 6 voll.

CAMPI P. E., *Riflessioni sopra la rappresentazione in generale*, in ID., *Woldomiro. Tragedia*, Modena, Società tipografica, 1783.

CARLI A., *Ariarato*, Verona, Moroni, 1773.

ID., *I Longobardi. Tragedia*, Verona, Moroni, 1769.

ID., *Telane ed Ermelinda*, Verona, Moroni, 1769.

ID., *Tragedie [...] con una lettera dello stesso autore sull'argomento della recitazione*, Verona, Mainardi, 1812.

CARLI G. R., *Dell'indole del teatro tragico antico e moderno*, in ID., *Opere*, tomo XVII, Milano, Sant' Ambrogio, 1787.

CESAROTTI M., *Le poesie di Ossian*, a cura di Enrico Mattioda, Roma, Salerno Editrice, 2000.

ID., *Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1945.

ID., *Prose edite e inedite*, a cura di G. Mazzoni, Bologna, Zanichelli, 1882.

ID., *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, in ID., *Il Cesare e il Maometto tragedie del signor di Voltaire*, Venezia, Pasquali, 1762.

DE CRESCENZI P., *Corona della Nobiltà d'Italia*, Bologna, s. e., 1639.

DE' DOTTORI C., *Aristodemo: Tragedia*, a cura e con introduzione di Benedetto Croce, Firenze, Le Monnier, 1948.

DE GAMERRA G., *Novo teatro*, Pisa, Prosperi, 1789.

DIODATI O. (a cura di), *Biblioteca teatrale italiana, scelta e disposta da Ottaviano Diodati patrizio lucchese con un suo capitolo in verso per ogni tomo, correlativo alle cose teatrali, per servire di trattato completo di drammaturgia*, Lucca, Della Valle, 1762-65, 12 voll.

FILANGIERI G., *La Scienza della Legislazione* – CONSTANT B., *Commento sulla Scienza della Legislazione*, a cura di Vittorio Frosini, revisione critica dei testi a cura di F. Riccobono, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1984, 2 voll.

ID., *Scritti*, a cura di Franco Venturi, Torino, Einaudi, 1976.

GORINI CORIO G., *Trattato della perfetta tragedia*, Milano, Malatesta, 1729.

GRANELLI G., *Opere*, 23 voll., Venezia, Battaglia, 1789-1831.

ID., *Tragedie del padre Giovanni Granelli della Compagnia di Gesù*, Parma, 1767.

GRAVINA G. V., *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Bari, Laterza, 1973.

GREGORIO MAGNO, *Opere*, Roma, Città Nuova, 7 voll., 1992-2008.

GRITTI F. (a cura di), *Teatro tragico francese ad uso de' teatri d'Italia ovvero raccolta di versioni libere di alcune tragedie francesi*, Venezia, Fenzo, 1776, 2 voll.

MAFFEI S., *Epistolario*, a cura di C. Garibotto, 2 voll., Milano, Giuffrè, 1955.

ID., *Istoria del teatro e difesa di esso*, in AA. VV., *Teatro italiano, ossia scelta di tragedie per uso della scena*, Verona, Vallarsi, 1723.

ID., *Opere drammatiche e poesie varie*, a cura di A. Avena, Bari, Laterza, 1928.

MARTELLO P. J., *Scritti politici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963.

MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento*, 2 voll., Modena, Mucchi, 1999.

MONTESQUIEU CH., *Lo spirito delle leggi*, prefazione di Giovanni Macchia, introduzione, cronologia, bibliografia e commento di Robert Derathé, traduzione di Beatrice Boffito Serra, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1989.

MONTI V., *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni, Parma, Guanda, 1998.

ID., *Aristodemo. Tragedia con un Discorso del signor abate Gioacchino Pessuti, un Esame critico dell'autore e i Pentimenti della tragedia*, s. t. e d.

ID., *Aristodemo tragedia del cavalier Vincenzo Monti ferrarese*, Roma, Ceracchi, 1822.

ID., *Esame critico dell'Autore sopra l'Aristodemo (1787)* in AA. VV., *Uomini del teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, a cura di E. Casini-Ropa, M. Calore, G. Guccini, C. Valenti, vol. II, Modena, Mucchi, 1986.

ID., *Epistolario*, a cura di A. Bertoldi, Firenze, Le Monnier, 1928-1931.

ID., *Il Prometeo. Edizione critica, storia, interpretazione*, a cura di Luca Frassinetti, Pisa, ETS, 2001.

ID., *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia*, a cura di Arnaldo Bruni, Bologna, CLUEB, 2005.

ID., *Lettere inedite e sparse*, raccolte, ordinate ed illustrate da A. Bertoldi e G. Mazzatinti, vol. I: (1771-1807), Torino-Roma, Roux e C., 1893.

ID., *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche*, introduzione e commento di Duccio Tongiorgi, testi e note critiche di Luca Frassinetti, Bologna, CLUEB, 2002.

ID., *Opere*, a cura di C. Muscetta e M. Valgimigli, in AA. VV., *Letteratura italiana. Storia e Testi*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1953.

ID., *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, UTET, 1969.

ID., *Tragedie, poemi e canti con prefazione e note: Aristodemo. Galeotto Manfredi. Cajo gracco. Il fanatismo. La superstizione. Il pericolo. La bassvilliana. La mascheroniana. La feroniade*, Milano, Sonzogno, 1931.

MURATORI L. A., *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1749 compilati da Lodovico Antonio Muratori bibliotecario del Serenissimo Duca di Modena*, tomo XII: *Dall'anno 1701 dell'era volgare fino all'anno 1749*, Napoli, Ponzelli, 1755.

ID., *Della perfetta poesia italiana*, a cura di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 1972.

ID., *Della pubblica felicità oggetto dei buoni principi*, a cura di C. Mozzarelli, Roma, Donzelli, 1996.

ID., *Opere*, a cura di G. Falco e F. Forti, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

NAPOLI SIGNORELLI P., *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Simoniana, 1777.

NICOLI F., *Dissertazione istorico-politica e legale sopra la natura e qualità delle città di Piacenza e Parma*, Roma, s.e., 1720.

ORSINI D'ORBASSANO F. R., *Lezione intorno al lento progresso della tragedia in Italia*, Torino, Soffietti, 1789.

PESSUTI G., *Aristodemo: tragedia dell'abate Vincenzo Monti. Dalla Stamperia Reale 1786 in 4.*, in "Efemeridi letterarie di Roma", XV (1786), n. 49, pp. 386-91.

ID., *Aristodemo: tragedia dell'ab. Vincenzo Monti; edizione sesta; con un discorso del sig. abate Gioacchino Pessuti, un esame critico dell'autore e i pentimenti della tragedia. Presso Gioacchino Puccinelli a S. Salvatore delle Coppelle in 8.*, in "Efemeridi letterarie di Roma", XVII (1788), n. 4, pp. 25-26.

[ID.], *Galeotto Manfredi principe di Faenza: tragedia da rappresentarsi nel teatro Valle il Carnevale dell'anno 1788*, in "Efemeridi letterarie di Roma", n. VIII (23 febbraio 1788), pp. 57-62.

ID., *Lettera del P. Guglielmo della Valle a Sua Eccellenza il signor principe Chigi sulla tragedia intitolata l'Aristodemo del sig. abate Monti*, Parma, Nella Stamperia Reale, 1786.

ID., recensione anonima a *Lettera del P. Guglielmo della Valle* cit., in "Giornale de' letterati", LXV (1787), p. 309.

PINDEMONTI G., *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte*, 4 voll., Milano, Sonzogno, 1804-1805.

ID., *Discorso sul teatro italiano*, in ID., *Componimenti teatrali*, Milano, Sonzogno, 1804-05, vol. IV.

- ID., *Poesie e lettere*, a cura di Giuseppe Biadego, Bologna, Zanichelli, 1883.
- PINDEMONTI I., *Arminio* in AA. VV., *Teatro tragico italiano*, vol. 3, Napoli [s. n.], 1849.
- ID., *Ulisse tragedia. Si aggiungono alcune osservazioni contro la medesima*, Firenze, [s. t.], 1778.
- PLUTARCO, *Vite parallele. Demetrio*, a cura di O. Andrei, Milano, Rizzoli, 1989.
- RICCATI J., *Opere*, Lucca, Rocchi, 1764.
- ROUSSEAU J.-J., *Il contratto sociale*, con un saggio introduttivo di Robert Derathé, traduzione e note di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1994³.
- SAVIOLI FONTANA L. V., *Achille tragedia del Conte Ludovico Savioli*, Lucca, nella Stamperia della Biblioteca Teatrale per Giovanni Della Valle, 1761.
- ID., *Amori. Con una scelta di liriche neoclassiche*, Firenze, G. C. Sansoni, 1944.
- ID., *La costanza fortunata. Festa teatrale da rappresentarsi in casa dell'ecc.mo signore duca di Medinaceli ... in occasione di festeggiare i gloriosi sponsali di sua altezza reale il principe di Asturia d. Carlo di Borbone con la serenissima principessa di Parma donna Luisa di Borbone*, testo italiano e a fronte spagnolo, [1765].
- ID., *Odi di Savioli, Lamberti, e Monti in occasione della festa nazionale celebrata in Milano nel giorno 26 giugno 1803*, Milano, dalla stamperia di S. Zeno, 1803.
- SCIPIONI M. A., *Vera ragion di Stato praticata*, Piacenza, presso Gio. Bazachi, 1650.
- SCRIBANI C., *Politicus Christianus*, Antverpiae, apud M. Nutium, 1624.
- SETTALA L., *Della ragion di Stato* (Milano, Gio. Battista Bidelli, 1627), in AA. VV., *Politici e moralisti del Seicento*, a cura di Benedetto Croce e Santino Caramella, Bari, Laterza, 1930, pp. 43-141.
- SIBILIANO C., *Dissertazione sopra il quesito se la poesia influisca nel bene dello stato e come possa essere oggetto della politica*, Mantova, Pazzoni, 1771.

VARANO A., *Giovanni di Giscala tiranno del tempio di Gerusalemme*, in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento*, vol. II, Modena, Mucchi, 1999, pp. 7-130.

ID., *Le visioni*, a cura di F. Cerruti, Torino, Tipografia salesiana, 1873.

VERRI A., *I romanzi*, a cura di L. Martinelli, Ravenna, Longo, 1975.

ID., *La congiura di Milano*, in MATTIODA E. (a cura di), *Tragedie del Settecento*, vol. 1, Modena, Mucchi, 1999, pp. 223-352.

ID., *Notti romane al sepolcro degli Scipioni*, edizione critica a cura di R. Negri, Bari, Laterza, 1967.

ID., *Saggio sulla Storia d'Italia*, a cura di Barbara Scalvini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001.

ID., *Tentativi drammatici del Conte Alessandro Verri*, Livorno, 1779.

VERRI P., *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri (1766-1797)*, a cura di Francesco Novati, Emanuele Greppi, Alessandro Giulini e Giovanni Seregni, 12 voll., Milano, editori vari (L. F. Cogliati - poi A. Milesi - poi A. Giuffrè), 1910-1940.

ID., *Del piacere e del dolore ed altri scritti di filosofia ed economia*, a cura di Renzo De Felice, Milano, Feltrinelli, 1964.

ID., *Delle nozioni tendenti alla pubblica felicità*, a cura di Gennaro Barbarisi, Roma, Salerno Editrice, 1994.

ID., *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, a cura di Silvia Contarini, Roma, Carocci, 2001.

ID., *L'imperatore e il filosofo. Un colloquio inedito fra Pietro Verri e Giuseppe II*, a cura di Carlo Capra, Milano, Scheiwiller, 1998.

ID., *Memorie*, a cura di Enrica Agnesi, Modena, Mucchi, 2001.

ID., *Opere varie*, a cura di N. Valeri, Firenze, Le Monnier, 1947.

ID., *Pensieri d'un buon vecchio, che non è letterato*, Milano, Melzi, [1796].

ID., *Viaggio a Parigi e Londra (1766-1767). Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di G. Gaspari, Milano, Adelphi, 1980.

VICO G., *Opere*, a cura di Fausto Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953.

VOLTAIRE, *Dizionario filosofico*, Torino, Einaudi, 1969.

ID., *Dizionario filosofico*, a cura di Rino Lo Re e Libero Sosio, Milano, Rizzoli, 1996.

ID., *Lettere filosofiche, o Lettere inglesi*, a cura di G. Pavanello, con uno scritto di G. Lanson, Milano, SE, 1987.

ID., *Scritti politici di Voltaire*, introduzione e commento di R. Fubini, Torino, UTET, 1964.

ZUCCOLO L., *Della ragion di stato*, in AA. VV., *Politici e moralisti del Seicento*, a cura di Benedetto Croce e Santino Caramella, Bari, Laterza, 1930.

• Bibliografia critica

AA. VV., *Alfieri a Roma: atti del Convegno nazionale, Roma 27-28 novembre 2003*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Novella Bellucci, Roma, Bulzoni, 2006.

AA. VV., *Alfieri e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale. Torino - Asti, 29 novembre - 1 dicembre 2001*, a cura di Marco Cerrutti, Maria Corsi, Bianca Danna, Firenze, Olschki, 2003.

AA. VV., *Alfieri in Toscana. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze, 19-20-21 ottobre 2000*, a cura di Gino Tellini e Roberta Turchi, 2 voll., Firenze, Olschki, 2002.

AA. VV., *Atti del Convegno Internazionale di Studi Muratoriani* (Modena, 1972), 6 voll., Firenze, Olschki, 1975.

AA. VV., *Cesare Beccaria. La pratica dei Lumi (Atti del Convegno, 4 marzo 1997)*, a cura di Vincenzo Ferrone, Gianni Francioni, Firenze, Olschki, 2000.

AA. VV. *Corte, buon governo, pubblica felicità. Politica e coscienza civile nel Muratori*, Atti della 3^a Giornata di studi muratoriani (Vignola, 14 ottobre 1995), Firenze, Olschki, 1996.

AA. VV., *Cultura e società. Intellettuali, istituzioni, pubblico*, a cura di M. P. Donato, M. Ragazzino e C. Vedovati, Roma-Bari, Laterza, 2002.

AA. VV., *Ducato di Milano (1706-1796)*, con un saggio di Carlo Capra, Milano, F. M. Ricci, 1995.

AA. VV., *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, a cura di A. De Maddalena, E. Rotelli e G. Barbarisi, Bologna, Il Mulino, 1972.

AA. VV., *Gaetano Filangieri e l'illuminismo europeo*, atti del convegno (Vico Equense, 14-16 ottobre 1982), Napoli, Guida, 1991.

AA. VV., *Giacobini e pubblica opinione nel Ducato di Piacenza*, convegno di studio (Piacenza, Palazzo Farnese, 27-28 settembre 1996), a cura di Carlo Capra, Piacenza, Tip.LE.CO., 1998.

AA. VV., *I finali. Letteratura e teatro*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Giulio Ferroni, Roma, Bulzoni, 2002.

AA. VV., *Il Settecento*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. VI, Roma, Salerno Editrice, 1998.

AA. VV., *Il Settecento e il primo Ottocento*, a cura di Marco Cerruti, Folco Portinari e Ada Novajra, in AA. VV., *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1992.

AA. VV., *Il teatro a Milano nel Settecento*, vol. I: *I contesti*, a cura di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008.

AA.VV., *Il teatro dell'Illuminismo*, numero monografico della rivista "Quaderni di teatro", III, 1981, n. 11.

AA. VV., *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme: atti del Convegno di Catania, 11 e 12 aprile 1985*, a cura di Guido Nicastro, Milano, Franco Angeli, 1986.

AA. VV., *Istituzioni e cultura in età napoleonica*, a cura di Elena Brambilla, Carlo Capra e Aurora Scotti, Milano, Franco Angeli, 2008.

AA. VV., *L'età dei Lumi. Saggi storici sul Settecento europeo in onore di Franco Venturi*, a cura di R. Ajello, M. Firpo, L. Guerci, G. Ricuperati, 2 voll., Napoli, Jovene, 1985.

AA. VV., *La cultura fra Sei e Settecento: primi risultati di una indagine*, a cura di Elena Sala Di Felice, Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1994.

AA. VV., *La "Ratio Studiorum". Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di Gian Paolo Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981.

AA. VV., *La Republique di Jean Bodin. Atti del convegno di Perugia, 14-15 novembre 1980*, Firenze, Olschki, 1981.

AA. VV., *La tragedia inattuale. Un'ipotesi di ricerca*, a cura di Annamaria Cascetta, Monza, Vita e Pensiero, 1986.

AA. VV., *Le Muse in loggia. Massoneria e letteratura nel Settecento*, a cura di G. M. Cazzaniga, G. Tocchini, R. Turchi, Milano, Unicopli, 2002.

AA. VV., *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, a cura di A. Beniscelli, Roma, Bulzoni, 1997.

AA.VV., *Pietro Verri e il suo tempo*, atti del convegno (Milano, 9-11 ottobre 1997), a cura di Carlo Capra, 2 voll., Milano, Cisalpino, 1999.

AA. VV., *Politica, vita religiosa, carità. Milano nel primo Settecento*, a cura di Marco Bona Castellotti, Edoardo Bressan, Paola Vismara, Milano, Jaca Book, 1997.

AA.VV., *Pouvoir et tyrannie*, sous la direction de Guy Lafrance, Ottawa, Edition de l'Université d'Ottawa, 1986.

AA. VV., *Quella maschera: Antonio Conti per il teatro. Atti del convegno Acqualagna - Pesaro, 5-6 giugno 1998*, a cura di Anna T. Ossani, Fossombrone, Metauro, 2000.

AA. VV., *Saggi e ricerche sul Settecento*, Napoli, Istituto Italiano di Studi Storici, 1968.

AA. VV., *Saverio Bettinelli: un gesuita alla scuola del mondo. Atti del Convegno Venezia 5-6 febbraio 1997*, a cura di Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda, prefazione di Elena Sala Di Felice, Roma, Bulzoni, 1998.

AA. VV., *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento. Atti del Convegno*, a cura di Gian Paolo Romagnani, Verona, Consorzio Editori Veneti, 1998.

AA.VV., *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, a cura di E. Casini Ropa, M. Calore, G. Guccini, C. Valenti, Modena, Mucchi, 1986, 2 voll.

AA. VV., *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, atti del convegno di Alfonsine (27 marzo 1999), a cura di Gennaro Barbarisi, Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio", 2001.

ANONIMO, *Notizie storico-critiche sopra "Galeotto Manfredi"*, in MONTI V., *Galeotto Manfredi principe di Faenza. Tragedie di Vincenzo Monti* ("Raccolta delle più scelte tragedie commedie drammi e farse del teatro moderno applaudito corredate

dalle relative notizie storico critiche, tomo XLVIII”), Venezia, Giuseppe Gattei Tip. Edit., 1838, pp. 77-80.

ANONIMO, *Notizie storico-critiche sull'«Aristodemo»* in AA. VV., *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse [...]*, Venezia, s. t., 1796, pp. 65-70.

ANONIMO, *Tragedie dell'Ab. Vincenzo Monti: presso Gioacchino Puccinelli. 1788*, in “Nuovo giornale letterario d'Italia”, I, 1788, n. 24, pp. 374-377.

ABBRUGIATI R., *Pas sérieux, ces philosophes*, in “Italies”, n. 4/2, 2000, pp. 507-516.

ACCORSI M. G., *L'elaborazione dell'«Aristodemo» montiano e le ultime correzioni autografe: verso la tragedia*, in AA. VV., *Scuola classica romagnola. Atti del Convegno di studi (Faenza, 30 novembre, 1-2 dicembre 1984)*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 31-46.

ADDAMIANO N., *La Chiesa e l'omicidio politico (tirannicidio)*, Roma, Bulzoni, 1969.

AGOSTA DEL FORTE E., *Corrispondenti francesi di Saverio Bettinelli*, Mantova, Edizioni del Ponte Vecchio, 1970.

ALATRIP., *Introduzione a Voltaire*, Bari, Laterza, 1989.

ID. (a cura di), *L'Europa tra Illuminismo e Restaurazione. Scritti in onore di Furio Diaz*, Roma, Bulzoni, 1993.

ALFONZETTI B., *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001.

ID., *Garzia lo “straniero”*, ne “La rassegna della letteratura italiana”, n. 2, 2003, pp. 616-636.

ID., *I finali “drammatici” da Tasso a Pasolini*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

ID., *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989.

ID., *La congiura come "genere": esempi alfieriani*, in "Rassegna della letteratura Italiana", XCVIII, n. 3, 1994, pp. 56-75.

ID., *"Mi piace il quint'atto". Tipologia dello scioglimento in Alfieri*, in "Annali Alfieriani", VI, 1998, pp. 7-32.

ALLEGRI L., *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari, Laterza, 1993.

ALLEVI F., *Vincenzo Monti*, Firenze, La Nuova Italia, 1954.

ALONGE R., *Il teatro di Vincenzo Monti: dalla tragedia classica al dramma borghese*, in ID., *Struttura e ideologia nel teatro italiano fra '500 e '900*, Torino, Stampatori Università, 1978, pp. 164-184.

AMBRI BERSELLI P., *L'opera di Montesquieu nel Settecento italiano*, Firenze, Olschki, 1960.

ANDRÀ G., recensione a V. MONTI, *Aristodemo*, in "Nuova Frusta letteraria" di Torino, 1797-1798.

ANGELINI F., *Il teatro barocco*, Bari, Laterza, 1975.

ID., *"Saul" di Vittorio Alfieri*, in AA. VV., *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. II: *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 1197-1211.

ANGLANI B., *Alfieri tragicomico, o la profanazione dell'eroico*, in AA. VV., *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Sette*, a cura di P. Andreoli, G. A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti, Galatina, Congedo Editore, 2000.

ID., *Il dissotto delle carte: sociabilità, sentimenti e politica tra i Verri e Beccaria*, Milano, Franco Angeli, 2004.

ANZI A., *Iago o della malinconia*, in "Memoria di Shakespeare", n. 1, 2000, pp. 85-100.

APOLLONIO M., *Alfieri*, Milano, Edizioni Athena, 1930.

ID., *Il circolo dei Verri e la cultura del Settecento milanese*, Milano, CELUC, 1968.

ARCARI M., *La ragion di Stato in un manoscritto di A. Anguissola*, Roma, Nuove Grafiche, 1939.

ARIANI M., *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Roma, Bulzoni, 1977.

ID., *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in GUCCINI G. (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 139-142.

BADALONI N., *Antonio Conti: un abate libero pensatore tra Newton e Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1968.

ID., *La cultura*, in AA. VV., *Storia d'Italia*, vol. III: *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 699-984.

BALANI D. – ROGGERO M., *La scuola in Italia dalla Controriforma al secolo dei Lumi*, Torino, Loescher, 1976.

BALDI M. L., *David Hume nel Settecento italiano*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

BARBARISI G., *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VII: *L'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 1-96.

ID. (a cura di), *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, 3 voll., Milano, Cisalpino, 2005.

BÀRBERI SQUAROTTI G., *Lo spettacolo del tiranno: le tragedie dell'Alfieri*, in ID., *Le maschere dell'eroe. Dall'Alfieri a Pasolini*, Lecce, Milella, 1990, pp. 51-94.

BARBOLANI C., *Suggerzioni dantesche nella "Congiura de' Pazzi"*, ne "La rassegna della letteratura italiana", n. 2, 2003, pp. 598-615.

BARSOTTI A., *Alfieri attore di se stesso*, in AA. VV., *Studi per Umberto Carpi*, a cura di Marco Santagata, Alfredo Stussi, Pisa, Ed. ETS, 2000.

ID., *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Bulzoni, 2001.

ID., *Alfieri e il teatro tragico*, in AA. VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II: *Il grande teatro borghese. Settecento - Ottocento*, a cura di Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, pp. 189-240.

BATTAGLIA S., *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968.

BATTISTELLA A., *Il dramma lacrimoso in Italia dalla metà del secolo XVIII al principio del secolo XIX*, Treviso, 1879.

BATTISTINI A. – RAIMONDI E., *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990.

BATTISTINI A., *Miti di rigenerazione e culto letterario della giovinezza al tempo della Rivoluzione Francese*, in "Lettere Italiane", XLIX, 1997, pp. 572-599.

BATLLORI M., *Arteaga e Bettinelli*, (estratto da "Giornale storico della letteratura italiana", n. 113, 1939), Torino, Tip. Bona, 1939.

BAZZOLI M., *Il pensiero politico dell'assolutismo illuminato*, Firenze, La Nuova Italia, 1986.

BECCARIA G. L., *I segni senza ruggine. Alfieri e la volontà del verso tragico*, in "Sigma", IX, 1976, pp. 107-151.

BÉDARIDA H., *Parma e la Francia (1748-1789)*, Parma, Sagea, 1986.

BELLINA A. L., *Dal mito della corte al nodo dello stato: il "topos" del tiranno*, in ID., *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella "favola" per musica*, Firenze, Olschki, 1984.

BENASSI U., *Guglielmo Du Tillot un ministro riformatore del secolo XVIII. (Contributo alla storia dell'epoca delle riforme)*, in "Archivio storico per le provincie parmensi", n. s., XV (1915), pp. 1-121, XVI (1916), pp. 193-368, XX (1919), pp. 1-250, XX (1920), pp. 47-153, XXI (1921), pp. 1-76, XXII (1922), pp. 191-272, XXIII (1923), pp. 1-108, XXIV (1924), pp. 15-220, XXV (1925), pp. 1-177.

BENJAMIN W., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.

BENUCCI E., *Dagli scritti di Ippolito Pindemonte: la teoria tragica nei 'Discorsi' e quattro lettere inedite*, ne "La rassegna della letteratura italiana", n. 1, 2005, pp. 59-78.

BERCÉ Y. M. – MOLINIER A. – PERONNET M., *Il XVII secolo (1620-1740): L'Europa dalla controriforma ai lumi*, con la collaborazione di Mireille Laget e Henri Michel, edizione italiana a cura di Carlo Capra, Milano, LED, 1995.

BERENGO M., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.

ID., *La società veneta alla fine del '700. Ricerche storiche*, Firenze, Sansoni, 1956.

BERTANA E., *Il teatro tragico italiano del secolo XVIII anteriore all'Alfieri*, supplemento n. 4 del "Giornale storico della letteratura italiana", Torino, Loescher, 1901.

BERTELLI S., *Erudizione e storia in Ludovico Antonio Muratori*, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1960.

BERTI G., *Atteggiamenti del pensiero italiano nei Ducati di Parma e Piacenza dal 1750 al 1850*, Padova, CEDAM, 1958.

BEZZOLA G., *Aspetti politici del "Cajo Gracco"*, in AA. VV., *Vincenzo Monti fra magistero e apostasia*, Atti del Convegno di studi (Alfonsine, 14 ottobre 1978), Ravenna, Longo, 1982, pp. 147-154.

BIFFI TOLOMEI M., *Una tragedia ecologica del Settecento: Alpi, ossia Appennino toscano e sue vicende agrarie*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 2004.

BIGI E., *Dal Muratori al Cesarotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

BINNI W., *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.

ID., *Fra Illuminismo e Romanticismo: Saverio Bettinelli*, in ID., *Preromanticismo italiano*, (Napoli, ESI, 1948) Bari, Laterza, 1974, pp. 155-210.

ID., *Il giudizio del Bettinelli sull'Alfieri*, in "La rassegna della letteratura italiana", LXI, 1957, pp. 62-65.

ID., *Il Settecento letterario*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, vol. VI, Milano, Garzanti, 1968, pp. 907-1024.

ID., *L'aspirazione al teatro tragico*, in E. Cecchi – N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, vol. VI: *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 415-426.

ID., *Monti poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, 1981.

ID., *Poesia, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1976.

ID., *Saggi alfieriani*, Roma, Editori Riuniti, 1981.

BLASONE P., *Polemiche letterarie nel secolo dei Lumi: Baretti, Bettinelli, Gozzi*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992.

BODEI R., *Tragedia e conflitto. I dilemmi dell'agire*, in CURI U. (a cura di), *Metamorfosi del tragico tra antico e moderno*, Bari, Laterza, 1991.

BOESCHE R., *Theories of tyranny from Plato to Arendt*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1996.

BONANNI F., *La rappresentazione dell'"Antigone" di Alfieri nel Palazzo di Spagna di Roma*, in PETROCCHI G. (a cura di), *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Firenze, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, 1984, pp. 105-138.

BONORA E., *Aspetti della cultura dall'Arcadia all'Illuminismo: F. Algarotti e S. Bettinelli*, Torino, S. Gheroni, 1962.

ID., *Classicismo e Illuminismo in Saverio Bettinelli*, in AA. VV., *Atti del Convegno sul Settecento Parmense nel secondo centenario della morte di C. I. Frugoni*, Deputazione di Storia Patria per le province parmensi, 1969, pp. 46-65.

ID., *Il pensiero critico del Bettinelli*, in ID., *Parini e altro Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 128-155.

ID., *L'abate Bettinelli*, in AA. VV., *La cultura illuministica in Italia*, a cura di Mario Fubini, Torino, ERI, 1964², pp. 87-101.

ID., *Le tragedie e la poetica del tragico di Saverio Bettinelli*, in ID., *Parini e altro Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 156-179.

BORDINI C., *Rivoluzione corsa e illuminismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1979.

BORGHI G., *La politica e la tentazione tragica: la modernità in Machiavelli, Montaigne e Gracian*, Milano, Franco Angeli, 1991.

BOSCHERINI S., *Vittorio Alfieri e il "Prometeo" di Eschilo*, in "Prometheus", n. 3, 2000.

BOSISIO P., *La parola e la scena: studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987.

ID., *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Roma, Bulzoni, 1990.

BRANCA V., *Alfieri e la ricerca dello stile. Con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981.

ID. (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1967.

BRIZZI G. P., *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I "seminaria nobilium" nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, Il Mulino, 1976.

ID., *La Ratio Studiorum: modelli culturali e pratiche dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1981.

ID., *Università, principe, gesuiti: la politica farnesiana dell'istruzione a Parma e Piacenza: 1545-1622*, Roma, Bulzoni, 1980.

BRUNI A., *In margine al carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, in "Studi e problemi di critica testuale", n. 24, 1982.

ID., *La funzione Monti*, in BARBARISI G. (a cura di), *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, vol. I, tomo II, Cisalpino, Milano, 2005, pp. 445-462.

ID., *Monti nella Roma neoclassica*, (estratto da "Rassegna europea di letteratura italiana", n. 23, 2004, pp. 23-42), Firenze, Cesati, 2004.

ID., *Nuove lettere montiane*, in "Studi e problemi di critica testuale", n. 10, 1975, pp. 98-122.

ID., *Per la fortuna di Shakespeare in Italia: l'"Aristodemo" e una traduzione inedita del Monti*, (estratto da "Studi di filologia italiana", n. 53, 1995, pp. 223-248) Firenze, Le lettere, 1995.

BUCCINI S., *Lettura della "Virginia"*, ne "La rassegna della letteratura italiana", n. 2, 2003, pp. 480-486.

BUSTICO G., *Bibliografia di Vincenzo Monti*, Firenze, Olschki, 1924, schede 690-707.

CALCATERRA C., *Alfonso Varano e Saverio Bettinelli*, in ID., *Il barocco in Arcadia*, Bologna, Zanichelli, 1950, pp. 129-141.

CAMERINO G. A., *Alfieri dalla "pubblica virtù" alla "virtù sconosciuta" e al "dolore immenso e continuo"*, in "Lettere Italiane" XLVI, n. 3, luglio-settembre 1994, pp. 382-394.

ID., *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, topoi*, Napoli, Liguori, 1999.

ID., *Elaborazione dell'Alfieri tragico. Lo studio del verso e le varianti del "Filippo"*, Napoli, Liguori, 1977.

CANTIMORI D., *Studi di storia*, Torino, Einaudi, 1965.

ID., *Utopisti e riformatori italiani (1794-1847). Ricerche storiche*, Firenze, Sansoni, 1943.

CAPASSO G., *Il collegio dei Nobili di Parma*, Parma, Battei, 1901.

CAPONE BRAGA G., *La filosofia francese e italiana del Settecento*, Padova, CEDAM, 1941-42².

CAPPELLETTI S., *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo, 1986.

CAPRA C., *Alle origini del moderatismo e del giacobinismo in Lombardia: Pietro Verri e Pietro Custodi*, estratto da "Studi storici", n. 4, 1989.

ID., *I progressi della ragione. Vita di Pietro Verri*, Bologna, Il Mulino, 2002.

ID., *La Lombardia austriaca nell'età delle riforme (1706-1796)*, Torino, UTET, 1987.

CARANDINI S., *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990.

CARETTI L., *Nuove carte alfieriane*, in "Belfagor" XXVI, n. 6, 1971, pp. 690-696.

CARLSON M., *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, Bologna, Il Mulino, 1988.

CARPANETTO D. – RICUPERATI G., *L'Italia del Settecento. Crisi trasformazioni Lumi*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

CASCETTA A., *La tragedia nel secondo Settecento*, in AA. VV., *Manuale di Letteratura Italiana, Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, vol. III, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 829-858.

CASINI S., *Il ramo d'oro dell'antichità. Alfieri e la discesa agli inferi sulle orme di Seneca*, ne "La rassegna della letteratura italiana", n. 1, 2003, pp. 5-33.

CASSI F., *Notizie intorno alla vita e alle opere del cav. Vincenzo Monti*, in MONTI V., *Tragedie del cavaliere Vincenzo Monti. Edizione riveduta dall'autore*, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1823, pp. V-XXXVIII.

CATENACCI C., *Il tiranno e l'eroe: per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Milano, B. Mondadori, 1996.

CAZZANIGA G. M., *La religione dei moderni*, Pisa, ETS, 1999.

CERETTI M., *Alessandro Verri fra Illuminismo, preromanticismo e neoclassicismo. L'esempio delle tragedie storico-politiche*, in "Rivista storica italiana", CVII, 1995, n. 1, pp. 160-178.

CERINI M., *Contro l'amore. Per una riforma morale e cristiana dei teatri nel Settecento*, s. e., Monza, Cooperativa Tipo-litografica operaia, 1908.

ID., *L'imitazione del "Manlio" del De La Fosse nel "Demetrio" del Bettinelli*, in "Rivista teatrale italiana", IX, 1910, pp. 139-149.

ID., *Imitazioni e reminiscenze nell'«Aristodemo» del Monti*, in "Rivista d'Italia", XX (1917), fasc. III, pp. 285-315.

ID., *Influsso del teatro straniero e alfieriano sul "Galeotto Manfredi" del Monti*, Monza, Tipografia Cooperativa, 1908.

CERRUTI M., *Dalla fine dell'antico regime alla Restaurazione*, in AA. VV., *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 391-432.

ID., *Il Settecento*, in AA. VV., *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da G. Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1992.

ID., *Le buie tracce. Intelligenza subalpina al tramonto dei Lumi*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1988.

ID., *"Nazione", "patria", "patriottismo" ne "Il Caffè"*, in "Italies", n. 6/1, 2002, pp. 217-231.

ID., *Neoclassici e giacobini: ricerche sulla cultura letteraria italiana del secondo Settecento*, Milano, Silva, 1968.

ID., *Vincenzo Monti fra il 1793 e il 1797*, in AA. VV., *I riflessi della Rivoluzione dell'89 e del Triennio giacobino sulla cultura letteraria italiana*, atti del convegno (Portoferraio-Rio nell'Elba, 28-30 settembre 1989), a cura di G. Varanini, Pisa, Giardini, 1993, pp. 129-140.

CHIABO' M. – DOGLIO F. (a cura di), *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Roma, La torre d'Orfeo, 1995.

CHIOMENTI VASSALLI D., *I fratelli Verri*, Milano, Ceschina, 1960.

CHIOSI E., *Lo spirito del secolo. Politica e religione a Napoli nell'età dell'Illuminismo*, Napoli, Giannini, 1992.

CHITELOTTI C., *Lettere di Ippolito Pindemonte a Saverio Bettinelli : triennio 1799-1801*, rel. Ada Ruschioni, Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1975.

CICOIRA F., *Alessandro Verri: sperimentazione e autocensura*, Bologna, Patron, 1982.

ID., *Alessandro Verri: un illuminista contro i Lumi?*, in SOZZI L. (a cura di), *Ragioni dell'anti-illuminismo*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1992, pp. 315-336.

COLAGROSSO F., *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico*, Firenze, Sansoni, 1901.

COLAIACONO C., *Crisi dell'ancien régime: dall'uomo di lettere al letterato borghese*, in AA. VV., *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. II: *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 363-402.

COLOGNESI S., *Shakespeare e Alessandro Verri*, in "Acme. Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano", XVI, 1963, I, pp. 183-216.

ID., *Shakespeare e Manzoni*, in "Acme. Annali della Facoltà di Filosofia e lettere dell'Università Statale di Milano", XVII, 1964, n. 3, pp. 239-275.

COLOMBO A., *Dall'«Aristodemo» al «Manfredi». Documenti e appunti sulla ricezione della prima drammaturgia tragica del Monti*, in AA. VV., *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, atti del convegno di Alfonsine (27 marzo 1999), a cura di Gennaro Barbarisi, Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio", 2001, pp. 11-40.

ID., *Il carteggio Monti-Bodoni. Con altri documenti montiani*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1994 ("Biblioteca dell'Archivio", 13), pp. 108-113, n. XI-XII (lettere del 12 e 17 gennaio 1787).

ID., *Tiraboschi e il Monti tragediografo*, in AA. VV., *Girolamo Tiraboschi. Miscellanea di studi*, a cura di Anna Rosa Venturi Barbolini, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, 1997, pp. 27-62.

COMETA M., *Il tragico: materiali per una bibliografia*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1990.

CONTARINI S., *Rassegna alfieriana: il Misogallo, le Satire, l'autobiografia, l'epistolario, le commedie (1988-2001)*, in "Lettere Italiane", LIV, n. 1, 2002, pp. 119-138.

ID., *Rassegna alfieriana: le tragedie (1988-1999)*, in "Lettere Italiane", n. 3, 2000, pp. 455-483.

CONTINISIO C., *Politica, cultura e religione nella Milano del primo Settecento. Il marchese Giuseppe Gorini Corio*, in BUZZI F. – CONTINISIO C. (a cura di), *Cultura, politica e società a Milano tra Cinque e Seicento*, in "Studia Borromaica", n. 14, 2000, pp. 251-299.

COTTIGNOLI A., *Muratori teorico. La revisione della "perfetta poesia" e la questione del teatro*, Bologna, CLUEB, 1987.

COTTINO-JONES M., *Il dramma di un personaggio: Aristodemo*, in "Canadian Journal of Italian Studies", V (1981-1982).

CREMONINI C. (a cura di), *Teatro genealogico delle famiglie nobili milanesi. Manoscritti 11500 e 11501 della Biblioteca Nacional di Madrid*, Mantova, Arcari, 2003.

ID., *Vicende storiche e politiche. Milano e il suo Stato tra la fine del XVII secolo e la fine del XVIII*, in AA. VV., *Il teatro a Milano nel Settecento*, vol. I: *I contesti*, a cura di Annamaria Cascetta e Giovanna Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 25-54.

CRINÒ A. M., *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.

CROCE B., *La letteratura italiana del Settecento*, Bari, Laterza, 1949.

ID., *Poesia e non poesia*, Roma – Bari, Laterza, 1974.

ID., *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929.

CRUCIANI F., *Problemi per lo studio dello spettacolo settecentesco in Emilia. Introduzione*, in AA. VV., *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di S. Davoli, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 19-32.

DA POZZO G., *Bettinelli Saverio*, in AA. VV., *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, vol. I, Torino, UTET, 1973, pp. 312-15.

ID., *F. Algarotti - S. Bettinelli*, Torino, UTET, 1987.

DAMIANO G., *Il collegio gesuitico di Brera: festa, teatro e drammaturgia fra XVI e XVII secolo*, in AA. VV., *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta e Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1994, pp. 473-506.

DANIELE A., *Sull'«Aristodemo»*, in ID., *Carlo de' Dottori. Lingua, cultura e aneddoti*, Padova, Antenore, 1986, pp. 130-154.

DANNA B., *L'ombra di Voltaire in Italia. Fra satira luciana e poesia sepolcrale tardosettecentesca*, in "Lettere italiane", XLVIII, 1996, n. 1, pp. 79-94.

DAVICO BONINO G., *Teatro e società e altri studi di drammaturgia e letteratura*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999.

DE CARLI A., *L'influence du théâtre français à Bologne de la fin du XVII siècle à la grande révolution*, Torino, Chiantore, 1925.

ID., *Riflessi francesi nell'opera di Saverio Bettinelli*, Torino, Chiantore, 1928.

DE MARTINO G., *Muratori filosofo. Ragione filosofica e coscienza storica in Ludovico Antonio Muratori*, prefazione di Mario Agrimi, Napoli, Liguori, 1996.

DE MICHELIS E., *Il teatro patriottico*, Padova, Marsilio, 1966.

ID., *Le tragedie romane del Monti*, in "Nuova Antologia", n. 508, 1970, fasc. 2030, pp. 215-240.

DE SANCTIS F., *Saggi critici*, vol. I, a cura di Luigi Russo, Bari, 1952.

DE SANTILLANA G., *Fato antico e fato moderno*, Milano, Adelphi, 1985.

- DEBENEDETTI G., *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- DIAZ F., *Dal movimento dei lumi al movimento dei popoli. L'Europa tra illuminismo e rivoluzione*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- ID., *Politici e ideologi*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VI: *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 59-322.
- DI BENEDETTO A., *Apprezzare Alfieri rendendo giustizia ai suoi rivali: un tema critico del "Conciliatore"*, in "Lettere italiane", n. 1, 2004, pp. 81-100.
- ID., *Con e intorno ad Alfieri*, in "Giornale storico della letteratura italiana", n. 596, 2004, pp. 591-598.
- ID., *Dal tramonto dei Lumi al Romanticismo. Valutazioni*, Modena, Mucchi, 2000.
- ID., *Gli "statini" italiani: un problema settecentesco, secondo alcuni letterati*, in "Italies", 2002, n. 6/2, pp. 523-525.
- ID., *Il Dandy e il sublime. Nuovi studi su Vittorio Alfieri*, Firenze, Olschki, 2003.
- ID., *Il nostro gran Machiavelli: Alfieri e Machiavelli*, in "Critica Letteraria", n. 1, 2000, pp. 71-84.
- ID., *Le passioni e il limite: un'interpretazione di Vittorio Alfieri. Nuova edizione riveduta e accresciuta*, Napoli, Liguori, 1994.
- DI MICHELE L., *La scena dei potenti. Teatro, politica, spettacolo nell'età di W. Shakespeare*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1988.
- DI PINO G., *Linguaggio della tragedia alfieriana e altri studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.
- DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
- DISTANTE C., *Le tragedie di Vincenzo Monti*, in AA. VV., *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, pp. 129-147.

DOGLIO F., *Monti, Vincenzo*, in *Enciclopedia dello spettacolo* fondata da Silvio D'Amico, vol. VII, Roma, Casa Editrice "Le Maschere", 1960, p. 796.

ID., *Teatro e Risorgimento*, Bologna, Cappelli, 1972.

ID., *Teorici e tragici del Settecento*, in *Il teatro tragico italiano*, Parma, 1960, pp. CXII-CXXXVIII.

DONATO M. P., *Accademie Romane. Una storia sociale, 1971-1824*, Napoli, ESI, 2000.

FAVARO F., *Alessandro Verri e l'antichità dissotterrata*, Ravenna, Longo, 1998.

FEDI F., *Fra Corinto e il Nuovo Mondo: il paradigma di Timoleone*, ne "La rassegna della letteratura italiana", n. 2, 2003, pp. 550-563.

FELICE D. (avec la collaboration de G. Cristiani), *Pour l'histoire de la réception de Montesquieu en Italie (1789-2005)*, Bologna, CLUEB, 2006.

FELICI L., *Letteratura e teatro nella Roma di Pio VI*, in PETROCCHI G. (a cura di), *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Firenze, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, 1984, pp. 155-86.

FERRARI L., *Appunti sul teatro tragico dei gesuiti in Italia*, in "Rassegna bibliografica della letteratura italiana", VII, 1899, pp. 124-130.

ID., *Le traduzioni del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII. Saggio bibliografico*, Paris, Champion, 1925.

FERRONE V., *I profeti dell'illuminismo. Metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Bari, Laterza, 1989.

ID., *Natura scienza religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, Napoli, Jovene, 1982.

FERRONE V. – ROCHE D., *L'Illuminismo. Dizionario storico*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

EID., *L'Illuminismo nella società contemporanea. Storie e storiografie*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

FERRONI G., *Agamennone*, ne “La rassegna della letteratura italiana”, n. 2, 2003, pp. 487-498.

FIDO F., *Teatro e Rivoluzione. Le tragedie giacobine di Salfi, Gioja, Giovanni e Ippolito Pindemonte*, in *Varietà settecentesche*, numero monografico di “Filologia veneta”, n. 3, 1992.

ID., *Tragedie “antiche” senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, in ID., *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 11- 40.

ID., *Vittorio Alfieri*, in AA. VV., *Storia generale della letteratura italiana*, vol. VII: *Il secolo riformatore. Poesia e ragione nel Settecento*, a cura di Nino Borsellino, Walter Pedullà, Milano, Federico Motta Editore, 1999.

FIOCCHI C., *Mala potestas: la tirannia nel pensiero politico medioevale*, Bergamo, Lubrina, 2004.

FINOLI A. M., *Inediti francesi del Bettinelli*, in “Lettere italiane”, XX, 1968, pp. 319-402.

FOLENA G., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

FONTANA A. – FOURNEL J. L., *Piazza, Corte, Salotto, Caffè*, in AA. VV., *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. V: *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 635-686.

FORMIGARI L. (a cura di), *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1984.

FORNACIARI R., *Della rivalità fra l'Alfieri e il Monti*, in ID., *Fra il nuovo e l'antico. Prose letterarie*, Milano, Hoepli, 1909, pp. 235-46.

FOSCOLO U., *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia [1818]*, in ID., *Saggi di letteratura italiana. Parte seconda, edizione critica a cura di C. Foligno*, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 527-528.

ID., *Storia della letteratura italiana*, a cura di M. A. Manacorda, Torino, Einaudi, 1979.

FRANCALANZA M., *Dal testo alla scena: saggi sul teatro italiano dal '700 al '900*, Catania, A. Marino, 1984.

FRANCIONI G., *Per conquistare paese alla ragione: saggi sui Verri e sul Caffè*, Napoli, Bibliopolis, 1999.

FRANCOVICH C., *Storia della massoneria in Italia. Dalle origini alla rivoluzione francese*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

FRASSINETI L., *Il teatro romano di Monti tra estetica e critica borghese*, in "Ariel", IX, 1994, n. 3, pp. 41-75.

ID., *Monti, Ducis e la ricezione "neoclassica" di Shakespeare in Italia (1769-1779)*, in AA. VV., *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, a cura di Gennaro Barbarisi, Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio", 2001, pp. 71-106.

ID., *Paralipomeni nella storia del teatro italiano del Settecento: la "querelle" sugli spettacoli nella Firenze dei Lorena e la "Polissena" di Giovanni Carmignani*, in "Ariel", XV, 2000, n. 1, pp. 47-86.

FUBINI M., *Bettinelli Saverio*, in AA. VV., *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 615-16.

ID., *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1975, pp. 367-368.

ID., *Introduzione a Lirici del Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959.

ID., *Jean Racine e la critica delle sue tragedie*, Torino, Sten, 1925.

ID., *Metrica e poesia del Settecento*, in ID., *Saggi e ricordi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, pp. 3-46.

ID., *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

ID., *Vittorio Alfieri, il pensiero, la tragedia*, Firenze, Sansoni, 1953.

FUMAROLI M., *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990.

FUSINI N., *La passione dell'origine: studi sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno*, Bari, Dedalo, 1981.

GALASSO G., *La filosofia in soccorso de' governi. La cultura napoletana del Settecento*, Napoli, Guida, 1989.

GALLETTI A., *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, Cremona, Fezzi, 1901.

GALLICO C., *Scena del Saul*, in AA. VV., *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di G. Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 539-544.

GARBERO ZORZI E. – ROMAGNOLI S. (a cura di), *Scene e figure del teatro italiano*, Bologna, Il Mulino, 1985.

GARZIA R., *Leggendo il Monti. II. Il Monti tragico*, in "Glossa Perenne", n. 2, 1929, pp. 173-195.

GAUDIOSO F., *Una tragedia sismica nella Calabria del Settecento*, Galatina, Congedo, 2005.

GENERO B., *Ricerche bettinelliane. La riforma dell'insegnamento della storia nelle scuole dei Gesuiti e l'origine del Risorgimento*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXXXVIII, 1961, pp. 365-401.

GETTO G., *Saul*, in ID., *Tre studi sul teatro*, Roma, 1976, pp. 7-85.

GHIDETTI E., *Saul*, in "La rassegna della letteratura italiana", n. 2, 2003, pp. 637-655.

GIAMMARCO M., "Galeotto Manfredi". *Suggerimenti shakespeariane*, in BARBARISI G. (a cura di), *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, vol. II, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 247-276.

GIARRIZZO G., *Massoneria e Illuminismo nell'Europa del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1995.

GIAZOTTO R., *L'antimetastasio di S. Bettinelli e la polemica degli apologisti*, in ID., *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Milano, Bocca, 1952, pp. 185-223.

GIOFFRE S., *Artemisia Sanchez: tragedia di amori e potere nel Settecento calabrese*, Roma, Gangemi, 2000.

GIORDANO G., *Alfonso Varano e le sue opere*, Napoli, 1889.

GIORGINI G., *La città e il tiranno: il concetto di tirannide nella Grecia del VII-IV secolo a. C.*, Milano, Giuffrè, 1993.

GIULIO R., *Di Fedra il cieco furor: passione e potere nella tragedia del Settecento: il Crispo di Annibale Marchese*, Salerno, Edisud, 2000.

GIUNTELLA V. E., *Potere e cultura nella Roma del Settecento: la questione teatrale*, in PETROCCHI G. (a cura di), *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Firenze, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, 1984, pp. 9-24.

GOFFIS C. F., *La tragedia dall'Alfieri al Manzoni*, Genova, Tilgher, 1973.

ID., *Stato ed eversione da Livio ai "Baccanali" di Giovanni Pindemonte*, in AA. VV., *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, vol. IV: *Letterature medievali e moderne 2*, Bologna, Patron, 1981, pp. 1505-23.

ID., *Titanismo e frustrazione in due romanzi di Alessandro Verri*, in "Rassegna della letteratura italiana", LXVIII, 1964.

GRAF A., *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911.

GRANESE A., *Divina libertà. La rivoluzione della tragedia, la tragedia della Rivoluzione. Pagano Galdi Salfi*, in 2 tomi, Salerno, Edisud Salerno, 1999.

GREEN L., *Castruccio Castracani: A study on the origins and character of a fourteenth-century Italian despotism*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

GRENDIERI M., *Della moderazione onesta. Introduzione al teatro dei gesuiti in Italia*, in "Storia dell'arte", XXXII, 1978, pp. 59-70.

GRONDA G., *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pisa, Pacini, 1984.

GUCCINI G., *Dall'Innamorato all'Autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, in "Teatro e storia", II, 1987, n. 2, pp. 251-293.

ID., *Introduzione a ID. (a cura di), Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 9-68.

GUERCI L., *L'Europa del Settecento. Permanenze e mutamenti*, Torino, UTET Libreria, 1988.

ID., *Le monarchie assolute. Il Settecento*, in AA. VV., *Storia universale dei popoli e delle civiltà*, vol. X, tomo II, Torino, UTET, 1986.

ID., *Libertà degli antichi e libertà dei moderni. Sparta e Atene e i "philosophes" nella Francia del Settecento*, Napoli, Guida, 1979.

GUERCI L. – RICUPERATI G. (a cura di), *Il coraggio della ragione. Franco Venturi intellettuale e storico cosmopolita*, Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 1998.

HALEVY E., *L'era delle tirannie*, introduzione di Gaetano Quagliariello, Roma, Ideazione, 1998.

HAZARD P., *La crisi della coscienza europea*, Milano, Il Saggiatore, 1968.

ID., *La révolution française et les lettres italiennes (1789-1815)*, Paris, Hachette, 1910 (Slatkine Reprints, Genève, 1977).

HOLDERLIN F., *Sul tragico*, con un saggio introduttivo a cura di Remo Bodei, Milano, Feltrinelli, 1980.

HORTIS A., *L'autografo dell'«Aristodemo» di Vincenzo Monti donato alla biblioteca civica di Trieste*, in "Pagine istriane", XI, 1913, n. 7-8, pp. 145-47.

IACOBELLI A., *Alessandro Verri traduttore e interprete di Shakespeare: i manoscritti inediti dell'"Hamlet"*, in "Annali della facoltà di Lingue e Letterature straniere. Terza Serie", XV, 2001, pp. 125-151.

ID., *L'altra congiura. Ipotesi di lettura di un inedito verriano: il "Galeazzo Maria Sforza"*, in "Studi e problemi di critica testuale", n. 68, 2004, pp. 121-147.

INGLESE G., *G. Botero, Della Ragion di Stato*, voce curata in AA. VV., *Dizionario delle opere*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, pp. 337-339.

JACOB M. C., *La crisi della coscienza europea*, in AA. VV., *La Storia. I grandi problemi dal Medioevo all'Età contemporanea*, a cura di N. Tranfaglia e M. Firpo, vol. IV: *L'età moderna*, tomo II: *La vita religiosa e la cultura*, Torino, UTET, 1986, pp. 663-691.

ID., *Massoneria illuminata. Politica e cultura nell'Europa del Settecento*, Torino, Einaudi, 1995.

JANNACO C., *Studi sulle tragedie dell'Alfieri*, Messina-Firenze, D'Anna, 1953.

JOLY J., *Le desir et l'utopie. Etudes sur le theatre d'Alfieri et de Goldoni*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1978.

JORI A., *Saverio Bettinelli (1718-1808). Un mantovano di rilievo europeo*, in "Civiltà mantovana", III, 1993, pp. 46-69.

KRIEGER L., *An essay on the theory of enlightened despotism*, Chicago – London, University of Chicago Press, 1975.

L.D.d.F. (sigla redazionale), *Giudizi contemporanei sull'«Aristodemo» del Monti*, in "La domenica del Fracassa", II (1885), n. 13, p. [2].

LANZA D., *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi, 1977.

ID., *La disciplina dell'emozione: un'introduzione alla tragedia greca*, Milano, Il Saggiatore, 1997.

LAUER A. R., *Tyrannicide and drama*, Stuttgart, F. Steiner Verlag Wiesbaden, 1987.

LAZZARI A., *Vincenzo Monti poeta tragico*, in "Rassegna montiana", 1928, n. 6, pp. 1-2.

- LEE V., *Il Settecento in Italia*, Napoli, Ricciardi, 1932.
- LEVI E., *Gli antecedenti del "Filippo" dell'Alfieri* in "Rassegna bibliografica della letteratura italiana" XXI, n. 12, 1913, pp. 347-357.
- ID., *Storia poetica di Don Carlos*, Pavia, Mattei, 1914.
- LEVI MALVANO E., *La fortuna di una teoria drammatica in Italia*, in "Giornale storico della letteratura italiana", LIII, 1935, n. 20, pp. 87-144.
- LOMBARDI G., *Giambattista Bodoni, Vincenzo Monti e il mecenatismo ducale*, in "Aurea Parma", XXIV, 1940, fasc. III-V, pp. 161-163.
- LONGONI F., *"Ecco il tiranno". Quale testo della Merope maffeiana lesse l'Alfieri*, in "Studi settecenteschi", n. 21, 2001, pp. 111-140.
- LUCIANI P., *'Cose d'affetto e terribili': l'"Antigone"*, ne "La rassegna della letteratura italiana", n. 2, 2003, pp. 467-479.
- ID., *L'autore temerario: studi su Vittorio Alfieri*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2005.
- ID., *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 1999.
- ID., *Riscritture del "Brutus" di Voltaire: i "Bruti" di Antonio Conti e di Vittorio Alfieri*, Pisa, Pacini, 1992.
- LUTI G., *Letteratura e rivoluzioni. Saggi su Alfieri, Foscolo, Leopardi*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2002.
- LUZZATTO S., *L'illuminismo impossibile. Alessandro Verri fra Rivoluzione e Restaurazione*, in "Rivista di letteratura italiana", III, 1985, pp. 263-290.
- LUZZI J., *Literary Lion: Alfieri's "Prince", Dante, and the Romantic Self*, in "Italica", n. 2, 2003, pp. 175-194.
- MACCHIA G., *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973.

MANDRUZZATO E., *Roma neoclassica e Vincenzo Monti*, in “Nuovi Argomenti”, Nuova Serie, 1980, n. 65-66, pp. 151-159.

MANGINI N., *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento. Studi e ricerche*, Padova, Liviana, 1979.

ID., *Sul teatro tragico francese in Italia nel secolo XVIII*, in “Convivium”, XXXII, 1964, n. 4, pp. 347-364.

MARCELLO B., *Il teatro alla moda*, introduzione di S. Miceli, Roma, Castelvechi, 1993.

MARCIALIS M. T., *Saverio Bettinelli: un contributo all'estetica dell'esperienza*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1988.

MARI M., *Il genio freddo. La storiografia letteraria di Girolamo Tiraboschi*, nuova edizione accresciuta, Milano, CUEM, 1999.

ID., *Tiraboschi e Bettinelli: un'amicizia erudita*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CLXV, 1988, fasc. 530, pp. 228-279.

MASI E., *I drammi lacrimosi*, in ID., *Parrucche e sanculotti nel secolo XVIII*, Milano, Treves, 1886, pp. 119-140.

MASIELLO V., *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.

MATTIODA E., *Il dilettante “per mestiere”. Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, Il Mulino, 1993.

ID., *Introduzione a ID. (a cura di), Tragedie del Settecento*, Modena, Mucchi, 1999, vol. I, pp. 7-82.

ID., *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994.

MAZZONI G., *Abati, soldati, autori, attori del Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1924.

ID., *Il teatro della rivoluzione*, Bologna, Zanichelli, 1894.

MEINECKE F., *L'idea della ragion di Stato nella storia moderna*, traduzione di D. Scolari, Firenze, Vallecchi, 1942.

MELDOLESI C. – TAVIANI F., *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1991.

MENGHINI F., *Monti, Sherlock e Zacchioli (nuove polemiche montiane)*, in "Nuova Antologia", terza serie, LVIII (1895), fasc.14, pp. 305-21.

MEREGAZZI G., *Le tragedie di Pierre Corneille nelle traduzioni e imitazioni italiane del secolo XVIII*, Bergamo, Fagnani, 1906.

MINEO N., *Il "Caio Gracco" del Monti e la Rivoluzione*, in AA. VV., *Da Dante al secondo Ottocento. Studi in onore di Antonio Piromalli*, a cura di T. Iermano e T. Scappaticci, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 469-482.

ID., *Vincenzo Monti: la ricerca del sublime e il tempo della rivoluzione*, Pisa, Giardini, 1992.

MINERVINI F. S., *L'etica aristotelica e la progettualità gesuitica del teatro di Corneille e Bettinelli*, in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari", XLIII, 2000, pp. 51-75.

ID., *Tiranni a teatro*, introduzione a BETTINELLI S., *Tiranni a teatro: "Demetrio Poliorcete" e "Serse re di Persia"*, a cura di Francesco Saverio Minervini, prefazione di Grazia Distaso, Bari, Palomar, 2002, pp. 13-46.

MOLA A., *Storia della massoneria italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, prefazione di Paolo Alatri, Milano, Bompiani, 2003 (5ª edizione).

MOLINARI C., *Le nozze degli dei: un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.

MOMIGLIANO A., *Delle tragedie dell'Alfieri e segnatamente del Saul e Mirra*, in ID., *Introduzione ai poeti*, Roma, Tumminelli, 1946, pp. 101-145.

MONTANILE M., *Giacobini a teatro. Segni e strutture della propaganda rivoluzionaria in Italia*, Napoli, S.E.N., 1984.

MORANDI L., *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire, con otto lettere del Baretti non mai pubblicate in Italia*, Roma, Sommaruga, 1882.

MUSCETTA C., *Introduzione a V. MONTI, Opere*, a cura di M. Valgimigli e C. Muscetta, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. VII-XLIX.

ID., *Monti, Vincenzo*, in *Dizionario critico della letteratura italiana* diretto da V. Branca, Torino, UTET, 1986², vol. III, pp. 215-21.

ID., *Studi sul De Sanctis e altri scritti di storia della critica*, Roma, Bonacci, 1980.

NATALI G., *Il Settecento*, Milano, Vallardi, 1947.

NEGRI R., *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano, Ceschina, 1965.

ID., *L'antivolterianesimo del Varano e la Visione VII "Sopra il terremoto di Lisbona"*, in "Convivium", XXX, 1962.

NICASTRO G., *Goldoni e il teatro del secondo Settecento*, Bari, Laterza, 1974.

ID., *Il teatro del secondo Settecento*, in C. Muscetta (a cura di), *La letteratura italiana: storia e testi*, Bari, Laterza, 1974, vol. VI, t. II.

ID. (a cura di), *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme*, Milano, Angeli, 1986.

ID., *Metastasio e il teatro del primo Settecento*, Bari, Laterza, 1973.

ID., *Vittorio Alfieri*, Bari, Laterza, 1974.

NULLI S., *Shakespeare in Italia*, Milano, Hoepli, 1918.

ORCEL M., *Il suono dell'Infinito, saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano, da Alfieri a Leopardi*, Napoli, Liguori, 1993.

ORTOLANI G., *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento*, in GUCCINI G. (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 75-99.

OTTONE R., *Il tragico come domanda: una chiave di volta della cultura occidentale*, Milano, Glossa, 1998.

PAGLIAI M., *Alfieri, Cesarotti e "La Congiura de' Pazzi"*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di scienze e lettere La Colombaria", XXXVI, 1971, pp. 233-264.

PALMIERI P., *I taumaturghi della società. Santi e potere politico nel secolo dei Lumi*, Roma, Viella, 2010.

PANIZZA G. – COSTA B., *L'archivio Verri*, Milano, Fondazione Raffaele Mattioli per la storia del pensiero economico, 1997.

PANIZZA G., *L'archivio Verri 2, La raccolta verriana*, Milano, Fondazione Raffaele Mattioli per la storia del pensiero economico, 2000.

PARDUCCI A., *La tragedia classica italiana del secolo XVIII anteriore all'Alfieri*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1902.

PASINI F., *Vincenzo Monti in difesa dello Shakespeare*, in "Fanfulla della domenica", XXVII, 1905, n. 5, pp. 3-4.

PESCASIO L., *Saverio Bettinelli*, Suzzara, Bottazzi, 1995.

PETRONIO G., *Il teatro del Settecento, oggi*, in PETROCCHI G., *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Firenze, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 187-199.

PETRUCCIANI M., *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia*, Firenze, Le Monnier, 1966.

POGGIOLI R., *Definizione dell'utopia e morte del senso della tragedia: due saggi di critica delle idee*, Pisa, Nistri – Lischi, 1964.

PORTINARI F., *La recita in Palazzo. L'idea di tragico e Alfieri*, in "Lettere Italiane" XXIX, n. 3, 1977, pp. 290-321.

POSTIGLIOLA A. (a cura di), *La ricerca sul XVIII secolo. Un panorama internazionale*, Roma, "Materiali della società italiana di studi sul secolo XVIII", 1998.

PROCACCI G., *Studi sulla fortuna del Machiavelli*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1965.

PULLINI G., *Settecento e Ottocento*, in AA. VV., *Teatro italiano - Sec. XVIII - XIX*, vol. III, Roma, Studium, 1995.

QUAGLIONI D., *I limiti della sovranità: il pensiero di Jean Bodin nella cultura politica e giuridica dell'età moderna*, Padova, Cedam, 1992.

ID., *Il modello del principe cristiano. Gli "specula principum" fra Medioevo e prima Età moderna*, in AA. VV., *Modelli nella storia del pensiero politico*, vol. I, a cura di Vittor Ivo Comparato, Firenze, Olschki, 1987, pp. 103-122.

QUONDAM A., *Cultura e ideologia di Gian Vincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968.

RAIMONDI E., *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini, 1979.

ID., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985.

ID., *Lo stile tragico alfieriano e l'esperienza della forma petrarchesca*, in "Studi petrarcheschi", IV, 1951, pp. 129-171.

RAMAT R., *Vittorio Alfieri. Saggi*, Firenze, Remo Sandron, 1964.

RANZINI P., *Verso la poetica del sublime: l'estetica "tragica" di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998.

RAVA L., *Un salotto romano del Settecento: Maria Pizzelli*, Roma, Tip. del Senato di G. Bardi, 1926.

RICUPERATI G., *Categoria e identità. Franco Venturi e il concetto di Illuminismo*, in "Rivista storica italiana", 1996, CVIII, n. 2-3, pp. 550-648.

ID., *Frontiere e limiti della ragione. Dalla crisi della coscienza europea all'Illuminismo*, Torino, UTET, 2006.

ID., *Giornali e società nell'Italia dell'«Ancien régime» (1668-1789)*, in CAPRA C. – CASTRONOVO V. – RICUPERATI G., *La stampa italiana dal '500 all'800*, Roma-Bari, Laterza, 1999², pp. 117-164.

ID., *L'epistolario dei fratelli Verri*, in AA. VV., *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 239-282.

ID., *L'esperienza civile e religiosa di Pietro Giannone*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970.

ID., *La città terrena di Pietro Giannone. Un itinerario tra crisi della coscienza europea e Illuminismo radicale*, Firenze, Olschki, 2000.

ID., *Periodici eruditi, riviste e giornali di varia umanità dalle origini a metà Ottocento*, in AA. VV., *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 921-943.

RISTORI G., recensione a V. MONTI, *Aristodemo*, Parma, Stamperia Reale, 1786, in "Nuovo giornale letterario d'Italia", II (1788), pp. 22-72 (poi in *Gli ozi letterari dell'avvocato Giovanni Ristori nuovamente dal medesimo corretti*, tomo I, s. t., 1797, pp. 22-27 e pp. 280-97).

ID., recensione a V. MONTI, *Tragedie*, Roma, Puccinelli, 1788, in "Nuovo giornale letterario d'Italia", II (1788), pp. 374-377.

RIVALTA C., *Galeotto Manfredi sulla scena*, in "Rassegna montiana", 1928, n. 7, pp. 1-2.

ROGGERO M., *L'alfabeto conquistato. Apprendere e insegnare nell'Italia tra Sette e Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1999.

ROMAGNANI G. P., «Sotto la bandiera dell'Istoria». *Eruditi e uomini di lettere nell'Italia del Settecento: Maffei, Muratori, Tartarotti*, Verona, Cierre, 1999.

ROMAGNOLI S., *Il teatro e "Il Caffè"*, in "Quaderni di Teatro", n. 11, 1981, pp. 216-224, (ora in ID., *La buona compagnia. Studi sulla letteratura italiana del Settecento*, Milano, Angeli, 1983).

ROMANO A., *Le polemiche romane di Vincenzo Monti (1778-1797). Con un'appendice di testi*, Roma, Vecchiarelli, 2005.

ROSA M., *Settecento religioso. Politica della ragione e religione del cuore*, Venezia, Marsilio, 1999.

ROSSI G., *Vittorio Alfieri in Toscana. I soggiorni pisani*, in “Il rintocco del campano. Rassegna periodica della Associazione Laureati Ateneo Pisano”, n. 3, 2000.

ROTA GHIBAUDI S., *La fortuna di Rousseau in Italia (1750-1815)*, Torino, Giappichelli, 1961.

ROTTA S., *Montesquieu nel Settecento italiano: note e ricerche*, in “Materiali per una storia della cultura giuridica”, n. 1, (Bologna, Il Mulino) 1971, pp. 55-209 (ora in ID., *Scritti scelti di Salvatore Rotta*, Elios, 2003, vol. I, pp. 55-210).

ID., *Voltaire in Italia. Nota sulle traduzioni settecentesche delle opere voltairiane*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, Storia e filosofia, serie II, vol. XXXIX, 1970, pp. 387-444.

SACCENTI M., *Vincenzo Monti a Roma*, in “Convivium”, XXIII, 1955, Nuova Serie, fasc. 2, pp. 372-374.

SALA DI FELICE E., *Felicità e morale in Pietro Verri*, Padova, Liviana, 1969.

SALVATORELLI L., *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino, Einaudi, 1975.

SANNIA NOWÉ L., *Dall'idea alla tragedia. Nascita della forma tragica nel "Filippo" alfieriano*, Padova, Liviana, 1970.

ID., *Epifanie e metamorfosi della clemenza nella letteratura drammaturgica del Settecento*, in AA. VV., *La cultura fra Sei e Settecento: primi risultati di una indagine*, a cura di Elena Sala Di Felice, Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1994, pp. 171-196.

SANTATO G., *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Olschki, 1988.

ID., *Le Mosche sul Panegirico: Alfieri "sbastigliato"*, in “Lettere Italiane” XLIV, n. 1, 1992, pp. 57-92.

ID., *Tra mito e palinodia. Itinerari alfieriani*, Modena, Mucchi, 1999.

SAPEGNO N., *Alfieri politico*, in ID., *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Milano, Laterza, 1966, pp. 21-39.

SCAPPATICCI T., *Forme letterarie e pubblico tra Sette e Ottocento*, Napoli, ESI, 2003.

ID., *Irrazionale pubblico e privato nei "Tentativi drammatici" di Alessandro Verri*, in "Campi immaginabili", n. 1 (24), 2001, pp. 121-139.

SCHEIBLE H., *Goethe a Roma*, in PETROCCHI G. (a cura di), *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Firenze, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, 1984, pp. 217-244.

SCIANATICO G., *L'autocritica dei Lumi. Note in margine al carteggio verriano*, in "Problemi", n. 97, 1993, pp. 161-169.

SCRIVANO R., *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana e altri scritti alfieriani*, Milano, Principato, 1963.

SERPIERI A., *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986.

ID., *Otello, l'eros negato*, Milano, Il Formichiere, 1978.

SERRA L., *L'aggettivo alfieriano*, in "Convivium", n. 3-4, 1949, pp. 465-487.

SGROI C., *Sul "Galeotto Manfredi" tragedia di Vincenzo Monti*, Alatri, P. A. Isola Editrice, 1920.

SILVESTRI P., *Teatro, spettacoli e società nella Firenze settecentesca: impressioni di viaggiatori francesi e inglesi*, in "Quaderni di Teatro", n. 7, 1980, pp. 238-261.

SOZZI L. (a cura di), *L'educazione dell'uomo e della donna nella cultura illuministica*, Torino, "Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino", 2000.

SPAGGIARI W., *In mezzo a' lumi de' Gonzaghi heroi. Note e ricerche di letteratura moderna*, Catanzaro, Pullano, 1993.

SPERA F., *Metamorfosi del linguaggio tragico: dalla tragedia classica al dramma romantico*, Rovito, Marra Editore, 1990.

STAROBINSKI J., *Roma e il neoclassicismo*, in ID., *I sogni e gli incubi della ragione*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 81-98.

STEINER G., *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1976.

STRAPPINI L., *La tragedia del buffone. Percorsi del comico e del tragico nel teatro del XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 2003.

ID., *Riforme e rivoluzione*, in AA. VV., *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. V: *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 271-307.

SZONDI P., *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962.

ID., *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1966.

TANDA N., *Il teatro di idee di Vincenzo Monti*, in AA. VV., *Vincenzo Monti fra magistero e apostasia*, Atti del Convegno di studi (Alfonsine, 14 ottobre 1978), Ravenna, Longo, 1982, pp. 35-102.

TATEO F., *Medioevo e Rinascimento nell'opera del Bettinelli*, in "Dialoghi", III, 1995, pp. 271-286.

TATTI M., *L'antico mascherato. Roma antica e moderna nel Settecento: letteratura, melodramma, teatro*, Roma, Bulzoni, 2003.

TENENTI A., *Stato: un'idea, una logica. Dal Comune italiano all'assolutismo francese*, Bologna, Il Mulino, 1987.

TESSARI R., *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Bari, Laterza, 1993.

ID., *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

THEMELLY P., *Il teatro patriottico tra Rivoluzione e Impero*, Roma, Bulzoni, 1991.

TITONE V., *La storiografia dell'Illuminismo in Italia*, Milano, Mursia, 1975.

TOMMASEO N., *Dizionario estetico*. Quarta ristampa con correzioni e giunte di molte cose inedite, Firenze, Le Monnier, 1867, pp. 690-91.

TOSCHI P., *Lettere inedite di Dionigi Strocchi su l'«Aristodemo» del Monti*, in “La rassegna”, serie IV, XXXIII (1925), n. 5-6, pp. 169-76.

TRAMPUS A. (a cura di), *Diritti e costituzione. L'opera di Gaetano Filangieri e la sua fortuna europea*, Bologna, Il Mulino, 2005.

ID., *Gianrinaldo Carli nella cultura europea del suo tempo*, Trieste-Venezia, Deputazione di storia patria per la Venezia-Giulia – Centro di studi sull'Illuminismo europeo Giovanni Stiffoni, 2004.

ID., *I Gesuiti e l'Illuminismo. Politica e religione in Austria e nell'Europa centrale (1773-1798)*, Firenze, Olschki, 2000.

ID., *L'Illuminismo e la «nuova politica» nel tardo Settecento italiano. L'uomo libero di Gianrinaldo Carli*, in “Rivista storica italiana”, 1994, CVI, 1, pp. 42-114.

ID., *La massoneria nell'età moderna*, Bari, Laterza, 2001.

ID., *Storia del costituzionalismo italiano nell'età dei Lumi*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

TROMBATORE V., *La concezione tragica dell'«Aristodemo» di Carlo Dottori: studio critico comparato*, Palermo, Tip. Lao, 1903.

TROVATO R., *Cultura italiana e francese nella corrispondenza inedita Albergati-Caminer*, in AA. VV., *Critica testuale ed esegesi del testo. Studi in onore di Marco Boni*, Bologna, Patron, 1983, pp. 251-264.

TURCHETTI M., *Tyrannie et tyrannicide de l'antiquité à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

TURCHI R., *Il teatro civico*, in “Rivista di letteratura italiana”, VII, 1989, n. 2-3, pp. 289-310.

VALDASTRI I., *Dissertazione sulle tragedie cittadinesche*, Mantova, Pazzoni, 1792.

VALENTI C., *Sull'esperienza teatrale di Vincenzo Monti*, in GUCCINI G. (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 265-94.

- VALERINI., *Pietro Verri*, Firenze, Le Monnier, 1969.
- VALSECCHI F., *L'Italia del Settecento. Dal 1714 al 1788*, Milano, Mondadori, 1959.
- VARESE C., *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento*, Roma, Bulzoni, 1985.
- VENTURI F., *Il dibattito in Italia sulla rivoluzione di Corsica*, in "Rivista storica italiana", LXXXVIII, 1976, pp. 52-54.
- ID., *Introduzione a Gaetano Filangieri*, in AA. VV., *Gaetano Filangieri. Lo Stato secondo ragione*, catalogo della mostra, a cura di Renato Bruschi e Saverio Ricci, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 1992³, pp. 17-61.
- ID., *Settecento riformatore*, 5 voll., Torino, Einaudi, 1969-1990.
- ID., *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1970.
- VERNANT J.P. – VIDAL-NAQUET P., *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1986.
- [VICCHI L.], *Nuovo saggio del libro intitolato: Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830 (Decennio 1781-1790)*, Faenza-Fusignano, Conti-Morandi, 1833, pp. 315-71.
- VIVALDI V., *Il Galeotto Manfredi*, in ID., *Varia*, Catanzaro, Officina Tip. G. Calò, 1896, pp. 67-94.
- VOVELLE M. (a cura di), *L'uomo dell'Illuminismo*, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- WOOLF S. J., *La storia politica e sociale* in AA. VV., *Storia d'Italia*, vol. III: *Dal primo Settecento all'Unità*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1-508.
- ZAMA P., *L'amante di Galeotto Manfredi nella storia e nella poesia*, in "Nuova Antologia", Serie VII – vol. CCLVII, 1928, fasc. 1341, pp. 281-300.
- ZARDO A., *Aristodemo*, in "Nuova Antologia", terza serie, XXXIX (1892), fasc. 7, pp. 422-43.