

“Le monde a changé, il doit changer encore”. Persistenze e mutazioni nel teatro veneto di fine Settecento intorno alla *Sémiramis* di Voltaire
di Pietro Themelly

Premessa

Tra i primi anni Sessanta e la metà degli anni Settanta del secolo dei Lumi nella Serenissima repubblica di Venezia autori ed editori locali animati probabilmente da una certa vocazione intellettuale e civile traducevano nella nostra lingua il teatro tragico di Voltaire. Tra 1762 e 1771 M. Cesarotti curava l'edizione di *La Mort de César*, *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* e della *Sémiramis*, nel 1768 C. Palese mandava in stampa *Olympie*, la tragedia redatta in simultanea al *Trattato sulla tolleranza* dal signore di Ferney e infine, tra il 1774 e il 1776, il libraio veneziano F. Pezzana stampava nella sua bottega di Rialto, nella nostra lingua e in sei volumi, la prima traduzione organica dell'opera teatrale di Voltaire pubblicata nella penisola. Alcune di quelle tragedie andavano in scena nei sette teatri cittadini, a Padova M. Cesarotti s'improvvisava personalmente come attore o sovrintendeva alle rappresentazioni allestite per i suoi studenti del Seminario.

L'opera di Voltaire era allora la più richiesta dalle stamperie marciane per formulare i cataloghi delle nuove pubblicazioni insieme a quella di L. S. Mercier. Mercier, il futuro girondino avverso al regicidio e poi scampato alla ghigliottina nel 1793, nelle prefazioni ai suoi testi, aveva esplicitamente contrapposto l'"orgueilleuse tragédie", elitaria e accademica, riservata ai soli dotti, al nuovo repertorio "lacrimoso" del quale si sentiva l'interprete, un genere destinato, a suo dire, a "le gros de la nation", all'"oreille du peuple". Si trattava, ovviamente, di due repertori diversi per linguaggio, contenuto, destinatari e finalità politiche.

Tuttavia entrambi i repertori, come la produzione scenica locale nella quale l'opera di Goldoni si intrecciava a prove minori, pur sensibili allo spirito dei

Lumi, non riuscivano ad esprimere e a interpretare sino in fondo il bisogno di mutamento che si manifestava in modo così sentito, sia pure in forme non ancora pienamente consapevoli, nelle abitudini e pratiche di vita cittadine, sulle quali in parte ci soffermeremo in seguito.

Il *corpus* più prosaico e popolare della commedia, allora soggetto a riforma e sperimentazioni, si rivelava a suo modo permeabile. Tuttavia i più significativi mutamenti nel genere, relativi al rapporto tra forma e contenuto, manifestatisi in Inghilterra negli anni Quaranta, raggiungevano Venezia episodicamente, con un solo caso nel 1797, nel semestre cosiddetto patriottico. Invece nel più elitario soggetto tragico la riflessione illuministica conteneva entro l'argine del sistema aristotelico, erodendolo soltanto e non frantumandolo, le forme e i metodi della poetica, le spinte e i fermenti della società e del gusto. In questo quadro mosso, variegato, contraddittorio che caratterizza, come vedremo, la produzione locale, la riflessione teorica a riguardo e l'introduzione del repertorio d'oltralpe, si colloca a pieno titolo la *Sémiramis* (1749) di Voltaire, una sorta di specchio dei tempi che ben esplicita il senso del titolo di questo contributo sintetizzato nel motto di M. Robespierre del maggio 1794: "Le monde a changé, il doit changer encore" (*Oeuvres*, t. X, p. 444). Una massima da intendersi non nel dinamismo della sua prospettiva filosofica ma come mera constatazione di un processo in atto. Pertanto entro la messe variegata del repertorio voltairiano introdotto nelle terre venete concentreremo la nostra attenzione prevalentemente su la *Sémiramis*.

La tragedia - straordinaria e peraltro generalmente sottovalutata nel repertorio del più grande e prolifico tragediografo francese di allora, compose con costanza tragedie dal 1718 al 1778 - esprime in termini inequivocabili quella che i più avvertiti cultori della storia delle idee hanno definito l'aporia dei Lumi. In estrema sintesi nell'opera confliggono, con la loro uguale validità sistemica, due concezioni, se si vuole due ragionamenti tra loro contrari. In questo dubbio, nel quale si sintetizza l'aporia dei Lumi, si colloca la *Sémiramis*.

Una ambivalenza che getta qualche luce, lo confermano gli studi, sulle incertezze, contraddizioni e perenni oscillazioni dell'opera di Voltaire. A conferma, in queste pagine la *Sémiramis* ci è parsa assurgere a una sorta di erma bifronte tra eternità e tempo, libertà e legge, progetto e destino.

L'opera in particolare si situa nella *fabula* letteraria della antichissima regina assira, un contenitore narrativo millenario che, pur nelle sue inevitabili variazioni tematiche, dal V secolo a. C. giunge sino all'opera lirica del Novecento europeo. In sintesi si può osservare che sino ai tempi di Voltaire si perpetuava ancora, pur nella varietà delle accentuazioni, sulle quali torneremo, il modello che si era imposto nel IV secolo nell'ambito della letteratura cristiana. Una lettura centrata sulla figura della virago assetata di sangue, sovvertitrice dell'ordine, preda dei sensi, ebbera di potere. Si trattava, in senso generale, dell'adattamento teatrale di

un mito utilizzato per una funzione disciplinante e stabilizzante, come si comprenderà meglio in seguito. Voltaire, pur inserendosi senza contrasto nella interpretazione tradizionale, a sorpresa introduceva, per la prima volta, nell'antico tracciato della *fabula*, il tema inedito del rimorso determinando, nell'ambito del contenitore narrativo in oggetto, una svolta quantomeno letteraria. In realtà, come si comprenderà con la lettura di questo contributo, l'idea di rimorso rimbalza ambigualmente nel pensiero dell'autore tra due poli: l'uno pragmatico e utilitaristico, l'altro invece intenzionale e morale. Per il primo il rimorso è inteso come una figura retorica da esibire incrociando il ferro contro l'amoralismo nichilista e libertino, in occasione della *querelle* che, in quegli anni, oppose Voltaire a La Mettrie. L'ortodossia di Voltaire si scontrava con il soggettivismo deterministico, anarchico e libertario di La Mettrie il quale, nella sua polemica anti senecana (1748), anticipando Freud identificava l'io votato alla "rimozione". E, in ragione di un afflato individualistico, il filosofo bretone ne denunciava il carattere manipolatorio, idoneo alla salvaguardia della società collettivistica, organicistica e gerarchica d'Antico regime. Invece nell'ambito del secondo polo il rimorso è inteso come esame di coscienza, come esperienza sofferta di riscatto e di emancipazione. La regina assira sperimentava la procedura che insegnerà Cristo, non solo ai credenti, della espiazione del peccato, il dolore e la sofferenza necessari per liberarsi dal male. Tuttavia la dimensione dell'autosufficienza umana finiva per iscriversi in un determinismo teologico. Era - ha osservato P. Casini - la conclusione fideistica di un "travagliato umanesimo". Nella fede erano risolte le contraddizioni della ragione.

La stessa ambivalenza sovrintende e regola il rapporto di incontro-scontro con Shakespeare la cui lettura ispira la stesura de la *Sémiramis*, come testimoniano gli studi e come esplicitamente dichiara l'*homme de lettres* nella *Préface* all'opera. Voltaire nelle *Lettere filosofiche* (1734), in particolare nella diciottesima d'esse, a tema *Sulla tragedia*, identificava esplicitamente nel quesito esistenziale di Amleto: "to be or non to be, that is the question" le ragioni profonde della sua scelta. Definiva Shakespeare "un genio sublime" verso il quale ci è sembrato essere attratto in modo magnetico. Abbiamo interpretato la concezione voltairiana del sublime (1733-1734) come una larvata intuizione della successiva e consapevole definizione kantiana (1764). Pertanto Voltaire, distaccatosi dalla concezione passiva e imitativa del bello, scopriva il momento creativo e produttivo dell'atto artistico. Superando l'armonia e il finito si avventava oltre i limiti prescritti, verso una realtà non misurabile, infinita, quella libera della mente e della coscienza. Si trattava, come sempre, solo di una tentazione. L'ossessione delle regole riportava il reo penitente entro i limiti prescritti dell'universo aristotelico. Non era certo una scelta indolore: infatti il Patriarca non sarebbe riuscito a proclamare Corneille superiore a Shakespeare almeno sino agli anni Sessanta.

Negli ultimi versi della tragedia nelle parole di Semiramide morente, e nel suo orrore verso il dio della vendetta, affiorava la condanna della concezione retributivistica della pena, l'antichissima legge del taglione. Emergeva anche nella tragedia di Voltaire il grande dilemma scorto nell'età dei Lumi, in merito al valore di delitti e pene. Ritornavano gli interrogativi che abbiamo colto, in questo lavoro, nelle testimonianze minori del nostro Settecento italiano, nel *Rodolfo* (1784) di F. Albergati Capacelli, il censore di Rousseau nell'età rivoluzionaria, corrispondente di Voltaire e di Goldoni prima del suo lungo soggiorno veneziano.

Un panorama variegato e contraddittorio

Tra il 1774 e il 1776 il libraio veneziano Francesco Pezzana stampava nella sua bottega di Rialto, nella nostra lingua e in sei volumi, la prima traduzione organica dell'opera teatrale di Voltaire pubblicata nella penisola¹. L'iniziativa, di per sé stessa significativa, sembrava testimoniare la vocazione e l'impegno intellettuale e civile di autori ed editori locali in favore del rinnovamento - non solo letterario - della cultura veneta e, più in generale, italiana. Tuttavia oggi tanto ottimismo viene meno, o si affievolisce, di fronte al giudizio rigoroso e a volte persino severo degli studi a riguardo. In questi ultimi emergono peraltro ipotesi e interpretazioni diversificate e contrastanti.

In particolare, sotto il profilo letterario, l'attività locale di quegli anni è parsa stimolare una produzione per lo più di maniera, sottodimensionata e superficiale, instabile nelle preferenze e in definitiva disorganica e multiforme, lontana dallo spirito autentico della civiltà europea dei Lumi. Venezia viveva dunque una modesta fase di transizione, in una stagione di crisi e di decadenza letteraria, al di là dell'opera di Goldoni e di pochi minori².

I rilievi letterari si sono accordati solo in parte con le ricostruzioni storiche volte a indagare con attenzione anche la circolazione delle idee nella società veneta dell'ultimo Settecento. In armonia con l'interpretazione tradizionale, M. Berengo, nello scorcio degli anni Cinquanta, aveva già lamentato lo squilibrio tra la diffusione dei valori dei Lumi e le difficoltà di una loro reale penetrazione in città e nei Domini. Il nuovo pensiero "ben di rado assorbito nella sostanza è accolto come stimolo a riordinare l'antico mondo tradizionale con tenui e pazienti

¹ *Teatro del signor di Voltaire trasportato in lingua italiana*. In Venezia Francesco di Niccolò Pezzana, 1774-'76, 6 voll.

² Vedi per tutti, G. Nicastro, *Il teatro nel secondo Settecento*, in *La letteratura italiana storia e testi*, diretta da C. Muscetta, v. VI, t. II, *Il Settecento. L'Arcadia e l'età delle Riforme*, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 483 ss.

ritocchi, non a sovvertirne la struttura e le norme in nome dei diritti della ragione”³.

Questa condanna senza appello, definita da altri una sorta di “schema a catastrofe”⁴, ha suggerito, sulla scia tracciata da G. Torcellan⁵, in anni ormai lontani, analisi capaci di offrire un quadro più sfumato e articolato. Si è potuto così dimostrare che “gli anni Sessanta furono, anche a Venezia, la primavera del moto riformatore”, un movimento capace di creare “un’atmosfera favorevole ai cambiamenti” e tuttavia frenato dal “carattere bifronte” della classe dirigente, volta “verso il passato e ansiosa insieme di rinnovamento”⁶. Altri studi ancora hanno rilevato invece una sicura ispirazione illuminista che sorregge l’iniziativa di alcuni patrizi e di diversi esponenti dei ceti civili. Circolavano ovunque, negli Stati veneti, i grandi classici del Settecento: anche i testi di Voltaire, Montesquieu e Rousseau. Ciò nonostante il dibattito ideale e politico ristagnava e non decollava, soffocato dalla censura e dalla vigilanza repressiva degli Inquisitori di Stato⁷. Gli intellettuali veneti, esclusi dall’azione di governo, prerogativa del solo patriziato, fruitori nella grande maggioranza dei casi di un Illuminismo moderato e pratico-realistico, avrebbero dato la migliore prova di sé orientandosi verso un riformismo tecnico, aperto alla sperimentazione e all’innovazione scientifica, produttiva, imprenditoriale⁸.

Forse c’è di più. Si deve infatti soprattutto agli studi di G. Cozzi il merito di aver colto tra i primi una significativa trasformazione nella mentalità e nel costume che giunse sino a Venezia nella seconda metà del secolo. Un “nuovo

³ M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, Sansoni, Firenze 1956, p. 134.

⁴ G. Tabacco, *Andrea Tron e la crisi dell’aristocrazia senatoria a Venezia*, Del Bianco, Udine 1982, pp. 46, 58.

⁵ G. Torcellan, *Una figura della Venezia settecentesca: Andrea Memmo. Ricerche sulla crisi dell’aristocrazia veneziana*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1963; Id., *Un problema aperto: politica e cultura nella Venezia del Settecento*, Olschki, Firenze 1968.

⁶ F. Venturi, *Venezia nel secondo Settecento*, Tirrenia Stampatori, Torino 1980, pp. 33 ss., 135 ss., 176. Ma vedi anche Id., *Settecento riformatore*, v. II, *La chiesa e la Repubblica dentro i loro limiti (1758-1774)*, Einaudi, Torino 1976, pp. 152 ss., Id., *Settecento riformatore*, v. V, t. II, *La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, Einaudi, Torino 1990.

⁷ Si indicano qui soltanto: P. Preto, *Le Riforme*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, v. VIII, *L’ultima fase della Serenissima*, a cura di P. del Negro e P. Preto, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1998; Id., *Girolamo Festari: medicina, lumi e geologia nella Valdagno nel Settecento*, Comune di Valdagno, Valdagno 1995; P. del Negro, *Proposte illuminate e conservazione nel dibattito sulla teoria e la prassi dello stato*, in *Storia della cultura veneta*, v. V, t. II, *Il Settecento*, Neri Pozza, Vicenza 1986, pp. 123-45; M. Simonetto, *La politica e la giustizia*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, v. VIII, cit., pp. 143-190; F. Piva, *Cultura francese e censura a Venezia nel secondo Settecento: ricerche storico-bibliografiche*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 1973.

⁸ Per tutti: P. Preto, *L’Illuminismo veneto*, in *Storia della cultura veneta*, cit., v. V, t. I, pp. 1-45, Id., *Le Riforme*, cit.

sentire” investiva dunque tutta la società e caratterizzava tanto le scelte consapevoli delle *élites* quanto le abitudini e i comportamenti quotidiani trasformando le pratiche di vita in un ampio spettro sociale.

Il nuovo spirito pervadeva, ad esempio, anche il tradizionale dibattito sulla legittimità delle fonti giuridiche. La contesa consueta tra la concezione romanistica o localistica del diritto, l’antico scontro tra *consuetudo* e *lex*, di memoria medievale, rievocato ancora nella dottrina europea di fine Cinquecento, si sublimava nella grande *querelle* settecentesca su l’autonomia o l’eteronomia della norma. L’esigenza ‘locale’ di un sistema pratico-empirico, ispirato dal “diritto naturale” e scaturito dai bisogni e dalle necessità dell’ora, un universo autonomo, legiferante e come tale sovrano, si scontrava con le perduranti richieste di un canone universale, il ‘*corpus romano*’, inteso tuttavia come un modello predeterminato da recepire e applicare come una precettistica, in modo passivo, acritico, meccanico⁹.

Ma erano soprattutto le testimonianze della vita privata e quotidiana ad essere ‘spie’ del mutamento, segnali inequivocabili di una grande trasformazione. Sin dai primi anni Cinquanta, anni di crisi economica, di instabilità e di desolati “pronostici sulla durabilità della Repubblica”, cresceva il malessere all’interno del patriziato e si diffondevano nuovi costumi. Ma insieme, verosimilmente, affiorava quella “sete del vivere” descritta da J. Gaudemet¹⁰ mentre nella corrispondenza privata le lettere esprimevano accenti teneri e affettuosi¹¹. In città e nei Domini aumentavano i matrimoni non ufficiali (interclassisti, segreti e clandestini) e divenivano più numerose le pratiche di separazione e annullamento: il modello tradizionale della famiglia entrava in crisi e nello stesso tempo si sviluppavano al suo interno tensioni e forti conflittualità. I figli ormai osavano sfidare apertamente i padri¹². Dal canto suo l’autorità vigilava e puniva. Negli anni Sessanta e Settanta nei registri degli Inquisitori di Stato “un terzo se non la metà delle annotazioni riguardavano i figli

⁹ G. Cozzi, *La società veneta e il suo diritto*, Marsilio Venezia 2000, pp. 3-17.

¹⁰ J. Gaudemet, *Il matrimonio in Occidente*, SEI, Torino 1989, pp. 213, 257 ss.

¹¹ T. Plebani, *Un secolo di sentimenti. Amori e conflitti generazionali nella Venezia del Settecento*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 2012, p. 94.

¹² G. Cozzi, *Padri, figli e matrimoni clandestini*, in Id., *La società veneta*, cit., 19-64; Id., *Note e documenti sulla questione del “divorzio” a Venezia (1782-1788)*, in «Annali dell’istituto storico italo-germanico in Trento», VII, 1981, pp. 303-13; F. Meneghetti Casarin, “Diseducazione” patrizia e “diseducazione” plebea: un dibattito nella Venezia del Settecento, in «Studi veneziani», XVII, 1989, pp. 117-56; R. Desoras, *La crisi del patriziato come crisi del sistema familiare: dai Foscarini ai Camerini nel secondo Settecento*, In *Studi offerti a Gaetano Cozzi*, Il Cardo, Venezia 1992; L. De Biase, *Amore di stato. Venezia. Settecento*, Sellerio, Palermo 1992; T. Plebani, *Socialità e protagonismo femminile nel secondo Settecento*, in *Donne sulla scena pubblica. Socialità e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, a cura di N. M. Filippini, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 25-80; Ead., *Un secolo di sentimenti*, cit., pp. 175-288.

e le figlie disobbedienti”¹³. Il fenomeno era - come in Francia - trasversale ai ceti: “l’enfermement de famille n’est pas l’apanage de l’aristocratie”, né tantomeno, com’è peraltro assai noto, segnava la sola vicenda biografica e umana dei grandi: di Voltaire, Diderot, Beccaria¹⁴. Il conflitto generazionale tra padri e figli testimoniava come le nuove generazioni cercassero “una nuova strada non perché videro la vecchia ostruita, ma perché si persuasero che era sbagliata e ingiusta”¹⁵. Il tema ebbe la sua fortuna nel grande teatro europeo come nella produzione minore locale¹⁶.

L’individualismo, la voglia di autonomia e di emancipazione, “la libertà del mio libero arbitrio” - tanto si legge in una supplica locale del 1688¹⁷ - si affermavano anche nel momento di concludere il matrimonio: la volontà paterna e le pratiche tradizionali tendevano ad essere contestate e messe in discussione, la libertà di scelta sembrava essere accettata almeno da alcuni genitori e veniva presentata favorevolmente nei testi teatrali. La letteratura testimoniava allora, ovunque, la trasformazione dei costumi e iniziava ad essere pervasa da nuovi sentimenti che raggiungevano persino la più esclusiva tragedia: “la sensibilité devient une source d’inspiration et une règle du jugement”¹⁸.

L’autorità del *pater familias*, di derivazione aristotelica e romana, iniziava così a entrare in crisi anche a Venezia, precludendo al modello della famiglia egualitaria, un organismo che si sarebbe affermato, almeno sul piano teorico e non senza contraddizioni, nel discrimine del secolo¹⁹.

Nei matrimoni dunque l’amore intendeva sostituirsi all’interesse e alle ragioni di ceto e rango, mentre la concezione aristotelica della famiglia era posta

¹³ T. Plebani, *Un secolo di sentimenti*, cit., p. 54

¹⁴ *Le Désordre des familles. Lettres de cachet des Archives de la Bastille*, présenté par A. Farge et M. Foucault, Gallimard, Paris, 1982, p. 16.

¹⁵ F. Venturi, *Settecento riformatore*, v. I, *Da Muratori a Beccaria*, Einaudi, Torino, 1969, p. 647.

¹⁶ “[...] Padri! Padri! Non ce ne sono affatto. Non ci sono che tiranni” D. Diderot, *Il padre di famiglia*, commedia in cinque atti e in prosa. Con un discorso sulla Poesia drammatica, ora in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze, 1980, Atto II, 6. Sulle rappresentazioni a Venezia, T. Plebani, *Un secolo di sentimenti*, cit.; Per l’evoluzione del modello paterno sul piano locale vedi S. Vitale, *Autorità paterna e libertà filiale nel teatro di Francesco Albergati Capacelli (1769-1801). Con una scelta di documenti inediti*, in «Eurostudium^{3w}», 46, gennaio-marzo 2018.

¹⁷ Vedi T. Plebani, *Se l’obbedienza non è più una virtù. Voci di figli a Venezia (XVII-XVIII secolo)*, in «Cheiron», XXV, 49, 2008 (primo semestre).

¹⁸ G. Lanson, *Esquisse d’une histoire de la tragédie française*, Champion, Paris, 1954, p. 126. Vedi anche J. P. Perchellet, *L’Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Champion, Paris, 2004, p. 225.

¹⁹ M. Cavina, *Il padre spodestato. L’autorità paterna dall’antichità a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 187; R. Trumbach, *La nascita della famiglia egualitaria: lignaggio e famiglia nella aristocrazia del Settecento inglese*, Il Mulino, Bologna, 1982; M. Daumas, *Le mariage amoureux: histoire du lien conjugal sous l’Ancien Régime*, Colin, Paris, 2004; A. Verjus, *Il buon marito. Politica e famiglia negli anni della Rivoluzione francese*, Dedalo, Bari, 2012, in particolare pp. 7-38.

in discussione in favore di nuovi modelli fondati su criteri orizzontali e non più verticali, su rapporti intimi e affettuosi tra marito e moglie, padri e figli²⁰. Gli studi tuttavia hanno messo in evidenza lo sviluppo non lineare di questo processo. È certamente indubbio che in quegli anni per costruire una relazione, tanto in Francia quanto in Inghilterra, le scelte affettive erano prioritarie. Comunque ancora coesistevano sentimenti e interessi, libere scelte e imposizioni paterne²¹. Le “ragioni di famiglia” riuscivano dunque ancora, nonostante tutto, a impedire le scelte: “il vocabolario del cuore e quello del matrimonio” quindi riuscivano difficilmente ad incontrarsi²². Le cose sarebbero cambiate solo poco prima della Rivoluzione grazie alla spinta della nuova sensibilità²³. Il modello tradizionale di famiglia sarebbe sopravvissuto a Venezia sino alla caduta della Repubblica anche se le nuove abitudini pervadevano per lo più i costumi dei ceti più elevati trasformandone, almeno in parte, la mentalità e gli atteggiamenti²⁴. In Italia sarebbero stati soprattutto “i nobili nati nell’ultimo trentennio del secolo” ad abbandonare il vecchio modello della famiglia patriarcale per quello “radicalmente diverso” di “famiglia coniugale intima”, un’unità affettiva “orientata verso le persone non più verso le posizioni”²⁵.

²⁰ Si indicano qui soltanto alcune opere di riferimento: L. Stone, *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, Einaudi, Torino, 1983; M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia tra XV e XX secolo*, Il Mulino, Bologna 2000; M. Anderson, *Interpretazioni storiche della famiglia. L’Europa occidentale tra 1550-1914*, Rosenberg & Sellier, Torino 1982; M. Dumas, *Le mariage amoureux*, cit.; A. Giddens, *Le trasformazioni dell’intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, Il Mulino, Bologna 2008; F. Lebrun, *La vie conjugale sous l’Ancien Régime*, Colin, Paris 1975; E. Shorter, *Famiglia e civiltà. L’evoluzione del matrimonio e il destino della famiglia nella società occidentale*, Rizzoli, Milano 1978; R. Trumbach, *La nascita della famiglia egualitaria*, cit.; Carlo Bordini, «L’amor tenero e dilicato». *Matrimonio e figura femminile in Giuseppe Maria Galanti*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 1.1991, pp. 103-121.

²¹ J.M. Gousse, *Parenté, famille et mariage en Normandie aux XVII et XVIII siècles. Présentation d’une source et d’une enquête*, in «Annales», XXVII, 1972, pp. 1139-1154; H.R. Darrow, *Popular Concepts of Marital Choice in Eighteenth-Century France*, in «Journal of Social History», XIX, 1985, pp. 261-72; R. Trumbach, *La nascita della famiglia egualitaria*, cit., pp. 166 ss.

²² G. Gaudemet, *Il matrimonio in Occidente*, cit., p. 213.

²³ J.L. Flandrin, *Le sexe et l’Occident. Evolution des attitudes et des comportements*, Seuil, Paris 1981, pp. 83-92.

²⁴ T. Plebani, *Un secolo di sentimenti*, cit., pp. 114 ss. Sul carattere europeo del fenomeno J. Dewald, *La nobiltà europea in età moderna*, Einaudi, Torino, 2001. E’ da tener presente che a Venezia sino alla fine dell’antica Repubblica sopravviveva, in alcuni nuclei del patriziato la fraterna, un antico modello di organizzazione domestica che accoglieva nella stessa casa, in comunione di beni, tutti i fratelli maschi tra i quali uno solo si sarebbe sposato per mantenere indiviso il patrimonio. Persisteva dunque un modello familiare costruito esclusivamente sugli interessi del gruppo. Un *ménage* che rifiutava ogni parvenza di autonomia individuale e di vita privata. Vedi V. Hunecke, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica: 1646-1797. Demografia, famiglia, ménage*, Jouvence, Roma 1997.

²⁵ M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto*, cit., p. 314.

Negli Stati veneti dunque, sin dagli anni Cinquanta, come ha ben evidenziato G. Cozzi, avanzavano - in un quadro mosso, variegato e contraddittorio - nuovi sentimenti, valori individuali e affettivi. Si percepiva “un’aria di modernità” e una sensibilità nuova che aveva avuto la sua “incubazione nella crisi della coscienza europea”, tra la fine del XVII e l’inizio del XVIII secolo²⁶. Si trattava di un nuovo modo di pensare e di vivere che si sarebbe svolto e precisato, nei suoi esiti psicologici, nelle forme del soggettivismo etico, una dottrina in germe nel pensiero del Seicento grazie alla meditazione di Cartesio e Locke e poi giunta alla piena maturazione in età romantica²⁷.

Il valore politico dei sentimenti

Una tra le prime testimonianze di questa nuova filosofia dell’essere può essere colta nella grande letteratura europea probabilmente sin dal 1730 ne *Le jeu de l’amour et du hasard* l’opera più celebre - e più rappresentata sino ai nostri giorni - di P.C. Marivaux, poi ricordato come il Racine del teatro comico francese²⁸. Il testo - una commedia in tre atti - si situa sulla frontiera tra due mondi e due culture che si contrastano e si definiscono nel profilo irriducibile dei due protagonisti della *pièce*, Dorante e Silvia, e nella loro storia d’amore. Costoro

²⁶ G. Cozzi, *La società veneta e il suo diritto*, cit., p. 8. P. Hazard, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Fayard, Paris 1961, pp. 315 ss. Sul problema si indicano qui soltanto alcuni classici di riferimento: D. Mornet, *Les origines intellectuelles de la Révolution française*, Colin, Paris 1933; J. Ehrard, *L’idée de nature en France dans la première moitié du XVIII siècle*, SEVPEN, Paris 1963; Mauzi, *L’idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII siècle*, Vrin, Paris 1969; J. Deprun, *La philosophie de l’inquiétude en France au XVIII siècle*, Vrin, Paris 1979; J. Domenech, *L’Ethique des Lumières. Les fondaments de la morale dans la philosophie française de XVIII siècle*, Vrin, Paris 1989; C. Taylor, *Radici dell’io. La costruzione dell’identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993; L. Stone, *Famiglia, sesso e matrimonio*, cit.; M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto*, cit.

²⁷ C. Taylor, *Radici dell’io*, cit., cap. XV. Sulla categoria e sulle forme della “modernità”, C. Borghero, *I ritmi del moderno. Discussioni storiografiche su continuità e discontinuità nella storia del pensiero europeo tra Cinquecento e Settecento*, in «Archivio Storico Italiano», 2004, 162, 2, pp. 313-45.

²⁸ P.C. de Marivaux, *Le jeu de l’amour et du hasard* ora in Id., *Il gioco dell’amore e del caso. Le false confidenze*, a cura di L. Sozzi, Garzanti, Milano 2005. Sulla fortuna vedi *Introduzione*, p. XVII. Su l’A. si indicano qui soltanto: P. de Marivaux, *Théâtre complet*, éd. par F. Deloffre, Garnier, Paris 1980 (le opere raccolte sono introdotte, commentate e accompagnate da documenti di grande utilità), Id., *Journaux et oeuvres diverses*, éd. de F. Deloffre et M. Gilot, Garnier, Paris 1969; Id., *Oeuvres de jeunesse*, éd. de F. Deloffre, Gallimard, Paris, 1972; V.P. Brady, *Love in the theater of Marivaux*, Droz, Genève 1970; F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage: une préciosité nouvelle*, Slatkine, Genève 1993; M. Deguy, *La machine matrimoniale ou Marivaux*, Gallimard, Paris 1981; *Marivaux et les Lumières*, éd. de H. Coulet, G. Gubier, Publications de l’Université de Provence, Aix-en-Provence 1996. F. Rubellin, *Lectures de Marivaux*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009.

esprimono nella loro antitesi i due poli, già allora distinti, di una comune dottrina per la quale l'individuo è inteso come "l'epicentro della modernità"²⁹.

Infatti ne *Le jeu de l'amour* all'io empirico, dinamico e produttivo di Dorante, certo di sé, capace di ritrovare nei propri sentimenti, dialogati e condivisi con la partner, la dimensione della vita e delle scelte, si contrappone l'io debole e carente, "lacerato" e "scisso", autoriflessivo ed esistenziale dell'amata Silvia, la prima donna dell'opera. Costei, insofferente a qualsiasi implicazione sociale, non riusciva a costruirsi come soggetto etico a differenza di Dorante³⁰. Era sempre in balia di sé stessa e dell'altro, preda di forze oscure e impulsi irrazionali, in continua fuga, costretta a chiudersi e a negarsi ad ogni effettivo confronto, a rifiutare l'amore per autoconservarsi³¹: "questa storia mi affligge, non c'è faccia di cui mi fidi, non una persona che mi piaccia, e io stessa non piaccio a me"³².

Mezzo secolo prima del *Werther* l'individuo irrompeva nel vuoto del mondo moderno restando inesorabilmente solo, chiuso nella "prigione" di sé stesso³³. La nostra *pièce* testimonia dunque con il linguaggio letterario il processo complesso e contraddittorio - inauguratosi peraltro nella cultura europea del primo Cinquecento - di conquista e perdita della soggettività, un fenomeno sintetizzato con grande e forse inconsapevole efficacia da Marivaux, nelle ragioni di Silvia e Dorante³⁴. Procedendo nella lettura del testo infatti sembra sempre più di ascoltare un "dialogo tra sordi".

Le jeu de l'amour et du hasard affrontava il tema tradizionale, presente già nel repertorio classico, dell'impedimento d'amore, tramite la vicenda umana di Silvia e Dorante. Il motivo a quei tempi era attuale e molto sentito anche per le sue ricadute pratiche. Infatti indagini recenti hanno messo in luce la prevalenza

²⁹ A. Laurent, *Storia dell'individualismo*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 15.

³⁰ P.C. de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, cit., Atto I, 7, II, 9, 12, III, 4, 8.

³¹ Sulla questione E. Pulcini, *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, in particolare pp. 9-19; 21-89; Ead., *La passione del moderno: l'amore di sé*, in *Storia delle passioni*, a cura di S. Vegetti Finzi, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 159 ss. Non si trattava comunque di un fenomeno regressivo. Da quella esperienza - che comunque non avrebbe posto in discussione il modello millenario della società dell'onore - l'individuo avrebbe iniziato a cercare la propria identità all'interno e non più all'esterno della dimensione psichica, sia pure con inevitabili difficoltà e contraddizioni. Vedi l'Introduzione in F. de La Rochefoucauld, *Massime*, a cura di F. Fiorentino, Marsilio, Venezia 2000; P. Bénichou, *Morali del "Grand siècle"*. *Cultura e società nel Seicento francese*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 97 ss.

³² P. C. de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, cit., Atto II, 12.

³³ Vedi l'Introduzione in W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino 1998, pp. V-XXIV.

³⁴ A. Gehlen, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Feltrinelli, Milano 1983.

di coppie a composizione sociale non omogenea, almeno in alcune aree della Francia alla fine degli anni Trenta del secolo³⁵.

I due giovani patrizi tra loro sconosciuti avrebbero dovuto unirsi in un matrimonio combinato. La volubilità del caso e il costume rendevano sempre più penoso l'atto di un incontro imminente e ineluttabile. Poco li rinfrancava che la vecchia potestà paterna sembrasse assumere, per entrambi, il tratto nuovo e ragionevole di una autorevolezza tutoriale³⁶. Era necessario squarciare il velo dell'inganno, l'apparenza del sembrare, per intendere la natura vera e intima del partner, il suo 'essere', più che la rappresentazione esteriore di una maschera sociale. Era necessario spiare, vedere senza essere visti, senza rivelare sé stessi. Fino a scorgere, nell'altro, l'eventuale "faccia cupa, brutale, feroce"³⁷.

Si prestava in soccorso per l'occorrenza la pratica del travestimento degli innamorati: lo scambio dei ruoli e delle parti. Un espediente letterario allora in voga e già utilizzato in altre occasioni da Marivaux³⁸. I due giovani, l'uno

³⁵ M.C. Phan, *Les amours illégitimes. Histoires de séduction en Languedoc (1676-1786)*, Edition du CNRS, Paris 1986, pp. 72 ss.

³⁶ "Ti proibisco assolutamente di essere compiacente con me: se Dorante non ti conviene non hai che da dirlo, lui se ne ritorna; se tu non convieni a lui, lui se ne ritorna allo stesso modo" P.C. de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, cit., Atto I, 2. Sulla questione vedi, M.G. Porcelli, *Le figure dell'autorità nel teatro di Marivaux*, Unipress, Padova, 1997; Id., *Un père moderne. Monsieur Orgon dans Le jeu de l'amour et du hasard*, in *Marivaux: jeu et surprises de l'amour*, sous la direction de P. Frantz, Presses Universitaires de la Sorbonne, Paris 2009, pp. 95-106.

³⁷ P.C. de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, cit., Atto I, 1.

³⁸ L'intreccio prendeva spunto da *Les amants déguisés* una commedia di un autore oggi pressoché sconosciuto, l'abate D'Aunillon. Il testo di quel religioso pur suscitando a suo modo interesse nell'inverno del 1728 alla Comédie française, sarebbe andato in stampa soltanto intorno alla metà del secolo. Vedi, *Abrégé de l'histoire du théâtre François. Nouvelle édition*, L. Jorry, J. G. Mérimot, Paris 1780, p. 12. Vedi anche, Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Klincksieck, Paris 1972; M. de Rougemond, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Champion, Paris 1988. L'idea del *déguisement* e più in generale l'occasione dello scambio dei ruoli e delle parti che non escludeva anche l'eventualità del ribaltamento sociale, era un soggetto utilizzato da Marivaux. Cinque anni prima, nell'*Ile des esclaves*, una commedia in un atto, l'autore si era aperto a una critica sociale "non priva di agganci forti con le fondamentali istanze ideologiche del primo Illuminismo". Ciò nonostante anche quest'opera testimoniava il sicuro radicamento del grande commediografo nella mentalità d'Antico regime. [P.C. de Marivaux] *L'Ile des esclaves. Comédie en un acte. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy*, le Lundi 5 Mars 1725, À Paris chez N. Pissot, Quai de Conty, à la descente du Pont-Neuf, au coin de la rue de Nevers, à la Croix d'Or. Ora in Marivaux, *Le Prince travesti, L'Ile des esclaves, Le Triomphe de l'amour*, éd. de J. Goldzink, Garnier, Paris 1989. Sull'opera vedi F. Schurmans, *Le Tremblement des codes dans les Iles de Marivaux*, in «Revue d'histoire du théâtre» 2004, 223, pp. 195-212. R. Tessari, *Dai Lumi della Ragione ai roghi della Rivoluzione francese*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, v. II, *Il grande teatro borghese. Settecento e Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, p. 253. Vedi anche *Introduction* in Pierre de Marivaux, *Théâtre complet*, éd. Par F. Deloffre, Garnier, Paris 1980.

all'insaputa dell'altra, si presentavano al partner ancora sconosciuto sotto le mentite spoglie dei rispettivi domestici, Lisetta e Arlecchino, i quali a loro volta avrebbero assunto le sembianze dei loro signori³⁹. Declassandosi a servi i due giovani patrizi pensavano di poter penetrare le ombre del "mimetismo" sociale, in modo protetto anche se obliquo. Essere la maschera di una maschera per un altro fine. "Finora non ho visto altro che maschere; quando mai potrò vedere volti umani?" avrebbe scritto di lì a trent'anni J. J. Rousseau nella sua *Julie*⁴⁰.

Si rivelavano così sotto traccia - con la rappresentazione ostentata della dissimulazione, sublimata nell'artificio stupefacente e piacevole del gioco - le inquietudini di un'età di crisi. Di fatto, dalle crepe delle maschere, filtrava il penoso e irrisolto interrogativo su chi sono io, il grande quesito già avvertito dai più pensosi e consapevoli moralisti nel declino del *Grand siècle*: "siamo così assuefatti a mascherarci agli altri che finiamo per mascherarci a noi stessi"⁴¹.

Venuto meno l'io umanistico e rinascimentale, perpetuato sino alle generazioni dei Cartesio e dei Corneille, demolito il paradiso degli archetipi e le certezze degli antichi eroi, la letteratura scopriva l'effimera centralità di un io debole, scisso, "carente"⁴². Rappresentato allora come un ente oscuro, contraddittorio, impenetrabile⁴³, addirittura inconsapevole⁴⁴ e insondabile. Diviso "tra i movimenti tumultuosi e sempre più sfuggenti della propria *profondeur* e la maschera illusoria della *surface*", lacerato tra gli atti volontari e gli istinti, tra i giudizi e i comportamenti⁴⁵. Tanto emerge nelle *Massime* lapidarie di F. de La Rochefoucauld stese nel 1665, a stampa solo nel 1678, a ridosso della scomparsa del suo autore.

Infatti posti in discussione i tradizionali "fondamenti metafisici" (C. Taylor), persi i riferimenti comunitari e culturali consueti, l'individuo rimasto solo con sé stesso finiva per cadere inevitabilmente in una condizione di disorientamento, nichilismo, anomia (M. Eliade; E. de Martino), di "perdita dell'ordine" (H. Blumenberg)⁴⁶. Il suo io diveniva "piccolo", aveva invece già anticipato, nel declino del Cinquecento, M. de Montaigne: "miserabile e meschina creatura" "osservatore senza conoscenza", "magistrato senza

³⁹ P.C. de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, Atto I, 2, 3.

⁴⁰ J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., II, 14.

⁴¹ F. de La Rochefoucauld, *Massime*, cit., 119.

⁴² A. Gehlen, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, cit.

⁴³ F. de La Rochefoucauld, *Massime*, cit., 10, 43, 103, 478. "Non si possono sondarne le profondità, né squarciare le tenebre dei suoi abissi". Ivi, *Massime soppresse*, I.

⁴⁴ "Spesso invisibile a sé stesso", e capace "di mille insensibili sotterfugi" *Ibidem*.

⁴⁵ E. Pulcini, *La passione del Moderno*, cit., pp. 160-1.

⁴⁶ C. Taylor, *Radici dell'io*, cit.; E. Pulcini, *La passione del moderno*, cit., pp. 133-80.

giurisdizione". Una figura "vana e ondeggiante", preda di un "soffio di vento contrario" d'un "gracchiare di corvi"⁴⁷.

Si delineava così un'etica rassegnata, relegata nel principio di sopravvivenza, nell'idea di "autoconservazione"⁴⁸. Le fragilità dell'io e il deficit identitario si compensavano e si surrogavano con le spinte dell'"amor proprio", un sentimento di carattere bipolare, tanto autoconservativo, quanto autoreferenziale e persino aggressivo. Si pensi a riguardo, nella sua trasposizione letteraria, al *furor* egoistico e distruttivo della *Fedra* di Racine, con la sua nuova "psicologia degli istinti" e con il "ritorno del rimosso"⁴⁹: la concezione tradizionale dell'eroico e del sublime seicentesco era di fatto capovolta⁵⁰.

Pertanto in quel mondo tragico, di fuga e disimpegno, di furore e maschere "la sincerità" era intesa come "una apertura del cuore" riservata a "pochissimi"⁵¹. Tornava il tema pascaliano della penosa oscillazione tra il bisogno dell'essere e la necessità dell'apparire⁵². Ciò nonostante, il gioco dissimulatorio rappresentato da Marivaux ritraeva una maschera che non ignorava sé stessa⁵³, come tra breve si potrà intendere.

Comunque sia, per tornare alla nostra *pièce*, di là della dissimulazione, l'amore poteva scoccare solo nell'eguaglianza delle condizioni. Lisetta travestita da signora continuava a usare gli strumenti plebei della seduzione, un linguaggio volgare dei sentimenti, che poteva esser compreso e far breccia solo nel cuore triviale di Arlecchino. Le buone maniere e la rettitudine affettuosa di Dorante, anche nelle spoglie del suo domestico, colpivano soltanto Silvia che detestava la rozzezza greve del servo travestito da padrone. In sintesi ognuno dei quattro giovani era attratto e tendeva a legarsi solo con il partner del suo ceto. Questo era quello che comprendevano soprattutto gli spettatori che erano a conoscenza del mascheramento sin dalle prime scene. I protagonisti confermavano dunque, con le loro scelte, il valore e l'efficacia delle norme comuni mettendo in luce l'incoerenza delle nozze tra diseguali. La commedia insegnava al pubblico che

⁴⁷ M. de Montaigne, *Saggi*, Adelphi, Milano 1992, pp. 580, 617, 1337. Vedi H. Friedrich, *Montaigne*, Gallimard, Paris, 1968; J. Starobinski, *Montaigne. Il paradosso dell'apparenza*, Il Mulino, Bologna 1984.

⁴⁸ H. Blumentberg, *La legittimità dell'età moderna*, Marietti, Genova 1992.

⁴⁹ G. Steiner, *Morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1999, p. 65; F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Einaudi, Torino, 1971, p. 83.

⁵⁰ R. Picard, *La carrière de Jean Racine*, Gallimard, Paris, 1961; Id., *De Racine au Parthénon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1977.

⁵¹ F. de La Rochefoucauld, *Massime*, cit., 62.

⁵² B. Pascal, *Pensieri*, traduzione introduzione e note di P. Serini, Einaudi, Torino 1974, p. 124 (268).

⁵³ Sul problema, J. Starobinski, *La Rochefoucauld et les morales substitutives*, in «La Nouvelle Revue Française», 1966, juillet-août, pp. 16-34; 221-29. In particolare p. 226; Id., *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Einaudi, Torino 1975, p. 42.

era impossibile mutare stato e si concludeva ricollocando ognuno al proprio posto, celebrando finalmente l'unione tra eguali⁵⁴.

Così la *thèse* della commedia si stemperava nell'ordito del "gioco" e del "travestimento", si dissolveva nell'evanescenza fantasiosa e irreali del sogno. Era il tema, sentito allora, della "malinconia dell'effimero" un motivo che ispirava arte e letteratura, l'opera di Watteau e di Marivaux, testimoniando, con le sue inquietudini, le venature irrazionalistiche della cultura dei Lumi⁵⁵. Contro il male del vivere la commedia suggeriva dunque, come nell'arte di Bernini, o forse ancor meglio come nel teatro di Calderón de la Barca, la funzione risarcitoria del sogno, l'esercizio sottile e raffinato della immaginazione. L'io si riappropriava di sé solo nella finzione, solo in una effimera e rarefatta solitudine della coscienza⁵⁶.

Il motivo psicologico e esistenziale dell'io fragile - continuamente minacciato dall'esterno e dal mondo pulsionale - ispirava e trasformava dunque anche i testi letterari. Nel romanzo dell'ultimo trentennio del Seicento si spegneva l'antica tradizione neoplatonica e cortese dando luogo al fenomeno, sopra ricordato, che P. Bénichou ha definito di "demolizione degli eroi"⁵⁷. Trionfavano in letteratura i motivi della paura e del pericolo d'amare, della volontà a non dichiararsi e a dissimulare, anche per non soffrire. Il tema percorre nella Francia di allora, con Marivaux, l'opera di A.F. Prevost e di P.J. Crébillon⁵⁸ e ispira, almeno in parte, anche la *Julie ou La Nouvelle Héloïse* di Rousseau⁵⁹. Amato

⁵⁴ P.C. de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, cit., Atto III, scena ultima.

⁵⁵ R. Tomlinson, *La fête: Watteau et Marivaux*, Droz, Genève 1981; G. Macchia, *Il teatro come sorpresa; L'isola teatrale di Watteau*, in Id., *Le rovine di Parigi*, Mondadori, Milano 1988, pp. 59-73.

⁵⁶ P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, a cura di C. Móron, Ediciones Cátedra, Madrid 1998; Id., *La vita è un sogno*, a cura di F. Antonucci, Marsilio, Venezia, 2009; L.A. Cilveti, *El significado de «La vida es sueño»*, Ediciones Albatros, Valencia 1971.

⁵⁷ P. Bénichou, *Morali del "Grand siècle"*, cit.

⁵⁸ A. Singerman, *L'Abbé Prevost: l'amour et la morale*, Droz, Genève 1987; J. Sgard, *Crébillon fils, le libertin moraliste*, Desjonquères, Paris, 2002; *La civiltà letteraria del Settecento francese*, a cura di G. Iotti, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 26 ss., 71-81, 83-91, 126 ss.

⁵⁹ Sul tema vedi E. Pulcini, *Introduzione; Il declino dell'amour-passion in epoca moderna*, in *Teoria delle passioni*, a cura di Ead., Kluwer Academic Publishers, Bologna 1989, pp. 5-21; 89-112; Ead., *Amour-passion e amore coniugale. Rousseau e l'origine di un conflitto moderno*, Marsilio, Venezia 1990. J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, introduzione e commento di E. Pulcini, Rizzoli, Milano 2015, I, 4: "Dal primo giorno che ebbi la sventura di vederti provai il veleno che corrompe i miei sensi e la mia ragione [...] Niente ho trascurato per arrestare il progresso di questa funesta passione. Nell'impossibilità di resistere ho dovuto tutelarmi per essere attaccata. [...] Ma ogni cosa fomenta l'ardore che mi divora, tutto mi abbandona a me stessa [...] tutti i miei sforzi sono vani. Io ti adoro a dispetto di me stessa".

dai decadenti e dai simbolisti, rivisitato da Verlaine, il teatro marivaudiano sarebbe stato inevitabilmente ricusato nell'età della Rivoluzione⁶⁰.

Eppure era proprio la 'finzione' e la dimensione irreal e immaginaria della vicenda che offriva, forse suo malgrado, lo schermo protettivo per lo sviluppo della *pars construens* della commedia, per ridimensionare e giustificare - nell'effimero gioco del caso - l'irruzione irreversibile di una nuova cultura. Infatti Dorante in conclusione d'opera, sempre inconsapevole dell'identità dell'amata ritenuta cameriera, si impose. Il suo amore doveva prevalere sul nullismo sentimentale di Silvia e sulle insormontabili questioni di ceto: "Ah! cara, che cosa sento: c'è nelle tue parole un fuoco che m'invade, ti adoro e ti rispetto; non esiste né rango né nascita né ricchezza [...] il merito vale la nascita: non discutiamo più, non muterò mai parere"⁶¹. I fermi propositi di Dorante e l'afflato perenne dei suoi sentimenti convincevano Silvia: l'unione era ormai possibile⁶².

Il giovane patrizio aveva dunque acquisito coscienza di sé, spirito critico, capacità di giudicare l'esistente: pertanto era giunto a maturare la consapevolezza dei suoi diritti. La decisione volontaria di frantumare imposizioni e divieti sociali e ferree consuetudini familiari per legalizzare la sua *mésalliance* con Silvia non aveva solo un significato individuale e particolare. Travalicava il fine di rendere possibile l'unione tra due individui che altri volevano divisi. Di fatto era un programma nel quale tutti potevano riconoscersi. I sentimenti individuali avevano dunque un valore sociale e forse valeva la pena battersi per il loro pubblico riconoscimento.

Di più. Costituivano infatti il presupposto per la nuova costruzione del soggetto in società. Erano gli anni in cui si scopriva la "potenza ignota" dei sentimenti che erompono dal "disordine degli affetti"⁶³. Si pensava allora che solo nel tumulto del cuore si potesse sentire la voce della propria coscienza. L'occasione emotiva poteva dunque consentire di scoprire il vero "moi même", la dimensione - per J.J. Rousseau e poi anche per J.G. Herder - su cui si sarebbe dovuta regolare la condotta della propria esistenza⁶⁴. In tal modo si scopriva nell'idea d'anima il concetto di personalità, soggetto etico.

Quell' "auto-contatto" rendeva possibile l'esplorazione del "di dentro" e del "di fuori" permetteva, all'essere umano, di comprendere sé stesso e il suo

⁶⁰ H. Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution 1789-1799. Avec documents inédits*, Slatkine, Genève 1968; M. Albert, *Les Théâtres de Boulevards (1789-1848)*, Slatkine, Genève 1978; M. Carlson, *Le théâtre de la Révolution Française*, Gallimard, Paris 1970; G. Trisolini, *Rivoluzione e scena. La dura realtà (1789-1799)*, Bulzoni, Roma 1988.

⁶¹ P. C. de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, cit., Atto III, 8.

⁶² Ivi, Atto III, 8, scena ultima.

⁶³ J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., III, 18.

⁶⁴ C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit., p. 56; Id., *La politica del riconoscimento*, in J. Habermas, C. Taylor, *Multiculturalismo*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 9-62.

simile, di riflettere e di interrogarsi, di iniziare a scrivere la propria biografia esistenziale, di far scoprire al singolo, nel suo dibattito interiore, “negoziato” con un referente dialettico, il principio guida di una vita autentica⁶⁵.

Il messaggio nuovo e rivoluzionario intrinseco ne *Le jeu de l'amour et du hasard* doveva essere necessariamente ridimensionato: l'eresia dell'autofondazione dell'io trovava il suo senso solo in una pseudo realtà puramente immaginaria, nella dimensione tranquillizzante del 'gioco' e dello scherzo. Solo nei 'sogni' e nei *divertissements* dei protagonisti poteva infatti infrangersi il criterio d'identità d'onore e rango. Solo nel ribaltamento carnevalesco delle maschere si scopriva, intuita la nuova misura attribuita a dignità e merito, il carattere “trascendentale” dell'eguaglianza inteso quale criterio distintivo e qualificante per ogni singolo.

Comunque sia, nonostante quel meccanismo reiterato di filtri e sbarramenti, erompevano le forme di un'etica soggettiva, solidale, democratica, irriducibile all'anomia, all'utilitarismo individualistico e al vecchio pragmatismo collettivistico e corporativo. Si prefigurava così in germe il tratto di una coscienza critica capace di esprimersi nelle forme libere dell'autocomando e non più confinata nei limiti di diritti fissati da divieti: libertà e legge cessavano di essere intese come istanze tra loro in perenne contrasto. Forse già s'intuiva che il fine dell'uomo risiedeva nella conquista e nella coscienza della propria dignità e libertà. Più che nella tensione alla felicità⁶⁶.

Anche Dorante quindi ricostruito il suo io nel rapporto dialogico, 'cuore a cuore,' con sé e con Silvia, ritrovata la dignità 'comune' nel patrimonio condiviso dei propri sentimenti, contrapponeva al pragmatismo relazionale e alla legge dell'utile l'etica di ciò che è autentico, allo “spirito” e alle “ragioni di famiglia” quelle del cuore⁶⁷.

Già nel 1730, dunque, con *Le jeu de l'amour et du hasard* balena l'ipotesi di una *civitas* nella quale gli uomini e le donne, ormai infranti gli archetipi, potevano essere valutati per i loro autentici meriti e virtù, per la loro “dignità” umana e

⁶⁵ Sul nesso autenticità-interiorità, interiorità-verità, C. Taylor, *Le radici dell'io*, cit.; Id., *Il disagio della modernità*, cit.; J. Starobinski, *Jean Jacques Rousseau: la trasparenza e l'ostacolo*, Il Mulino, Bologna 1989

⁶⁶ Rinunciare alla propria libertà significa rinunciare alla propria qualità di uomo. J.J. Rousseau, *Il Contratto sociale*, cit., (I, 4); J.G. Fichte, *Rivendicazione della libertà di pensiero*, ora in Id., *Sulla Rivoluzione francese. Sulla libertà di pensiero*, a cura V.E. Alfieri, Laterza, Bari 1974, p. 26. Nella prospettiva kantiana ancora molto penetrante, C. Antoni, *La lotta contro la ragione*, Sansoni, Firenze 1942, p. 211.

⁶⁷ P.C. de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, cit., Atto II, 7, 9, 11, III, 2, 4, 8.

non più in ragione di criteri precostituiti che strutturavano tramite il sangue e la nascita le immutabili gerarchie dell'Antico regime⁶⁸.

Homo hierarchicus. La "cascata di disprezzo"

Iniziava così a corrodere il modello statico, collettivistico, organicistico e gerarchico della società tradizionale di "status", una forma di civiltà guerriera, feroce, cortese, destinata a protrarsi poi per tutto il Settecento. Una società intesa al pari della *polis-soma* nella Repubblica di Platone come un "corpo collettivo". Con fini collettivi e non individuali, e nella quale l'individuo costruiva la sua identità assimilandosi al gruppo e ai suoi valori, sopprimendo così il suo "io empirico" in favore di un "io ideale" modellato su "imperativi ereditati"⁶⁹. Ne derivava che ogni singolo soggetto o parte di un 'corpo' (l'individuo, la famiglia, il rango, etc.) pur dissolto, subordinato e organico al 'tutto' (la società, lo stato) era tuttavia necessario e funzionale allo stesso 'tutto'. In tal modo ciascun individuo, come ogni cellula sociale, grande o piccola che fosse, erano indispensabili con le proprie iniziative al funzionamento della macchina statale, come gli ingranaggi lo sono per l'orologio. Pertanto ogni soggetto aveva pari dignità indipendentemente dal ruolo e dal rango⁷⁰. Si sentiva utile, necessario, importante. E tale era considerato. Un ruolo tuttavia determinato non da principi storici o empirici ma precostituito, secondo i noti criteri aristotelici della disegualianza naturale e biologica e della eguaglianza tra soli eguali⁷¹.

Così i principi del pensiero classico avevano percorso ininterrotti la storia europea medievale e moderna. Se ne avvertono gli echi anche nel grande teatro europeo e italiano tra Seicento e Settecento. A tal fine P. Corneille nella tragedia

⁶⁸ C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit., in particolare pp. 31-36; 51-64; P. Berger, *On the Obsolescence of the Concept of Honour*, in *Changing Perspectives in Moral Philosophy*, eds. S. Hauerwas, A. MacIntyre, Notre Dame University Press, Notre Dame (Indiana) 1983, pp. 172-81. Sul problema assai utile il quadro d'insieme in A. Mubi Bighenti, *Tra onore e dignità. Per una Sociologia del rispetto*, «Quaderni dell'Università degli Studi di Trento», Facoltà di Sociologia, Trento 2008, ivi bibliografia pp. 57-65. Sulla concezione dell'"onore" tra i patrioti italiani del "Triennio", un'idea egualitaria, non subordinata alla nascita e al censo, ma ispirata solo dalla "virtù" e dalla "civiltà de' tratti", vedi F. Rigotti, *L'onore degli onesti*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 139 ss.

⁶⁹ Platone, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Rizzoli, Milano 2016, IV, 462c-d, 464b. J. Starobinski, *L'occhio vivente*, cit., p. 42. L. Febvre, *Onore e patria*, a cura di C. Donzelli, Donzelli, Roma 1997, pp. 28-32.

⁷⁰ N. Bobbio, *Nel secondo centenario della Dichiarazione dei diritti dell'uomo*, in *L'eredità dell'Ottantanove e l'Italia*, a cura di R. Zorzi, Olschki, Firenze, 1992, pp. 1-18.

⁷¹ Aristotele, *Politica*, a cura di C. A. Viano, Rizzoli, Milano, 2003, III, 9, 1280a5-1281a45.

Pompeo (1643)⁷² - non a caso rappresentata nell'oligarchica Venezia ancora nel 1748⁷³- esprimeva la sua sentenza nel dialogo tra Cleopatra e Carmione: "I principi sono portati a questo dall'alta nascita: l'anima riceve delle impressioni dal sangue che assoggetta la passione alla virtù"⁷⁴. È la purezza del sangue quindi che rende pura la virtù e colloca il virtuoso, "l'animo nobile", al vertice della piramide sociale degli ordini.

Nel pieno rigoglio dei Lumi, il criterio aristotelico riemergeva in Goldoni, nella *Pamela* del 1750, e poi ancora nel 1787, nelle pagine dei suoi *Mémoires* come si accennerà più avanti, nel corso del presente lavoro⁷⁵. Persino ne *La Rivoluzione di Venezia - una pièce* redatta d'impronta nel 1797 da A. S. Sografi per celebrare i fasti del nuovo teatro patriottico - il barcaiolo Gardello divenuto "istrutto" sapeva che tuttavia sarebbe rimasto per sempre servo. Poteva solo maledire "quell'orba briccona della fortuna" che aveva messo "un remo in man" non "a ela" - al patrizio Giovanni - ma "lo gha messo a nu"⁷⁶. Sembravano tornare, con una Rivoluzione ormai alle spalle, le considerazioni di Corneille e Goldoni⁷⁷.

Si stagliava così - alla fine del secolo dei Lumi - ancora alto il profilo dell'*Homo hierarchicus*⁷⁸. L'unico attore, a quei tempi, tanto nell'olistico sistema orientale delle caste descritto da L. Dumont, quanto il solo protagonista ad ogni quota nella piramide dei ceti - una "cascata di disprezzo" a parere di M. Vovelle - dell'Antico regime sociale⁷⁹.

In ordine a questi principi, l'auspicio celebre di C. Beccaria del 1764, ispirato al Rousseau del *Contratto*, di non voler più considerare "la società come un'unione di famiglie [ma] come un'unione di uomini" assume un valore di sfida di impatto straordinario e disegna un grande tornante nella storia della cultura italiana e europea.⁸⁰ Il grande illuminista lombardo - che nel settembre 1762 con

⁷² Su Corneille si indicano qui soltanto: M. Prigent, *Les héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, PUF., Paris, 1985; G. Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Sedan, Paris, 1998; M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e dramaturgia secentesche*, Il Mulino, Bologna, 1990.

⁷³ *Pompeo o la morte di Pompeo. Tragedia*, ora in P. Corneille, *Teatro*, a cura di M. Ortiz, prefazione di G. Macchia, Sansoni, Firenze, 1964, v. I, pp. 859-922. Ivi, pp. 861-4 notizie sull'opera e sulle edizioni. P. Bénichou, *Morali del "Grand siècle"*, cit., p. 18; C. Taylor, *Radici dell'io*, cit., p. 198.

⁷⁴ *Pompeo o la morte di Pompeo. Tragedia*, cit., Atto II, 1.

⁷⁵ C. Goldoni, *Pamela*, in *Tutte le opere di C. Goldoni*, a cura di G. Ortolani, v. II, Mondadori, Milano, 1936.

⁷⁶ A. S. Sografi, *La Rivoluzione di Venezia*, il testo ora in M. Montanile, *I giacobini a teatro*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1984, Atto I, 4.

⁷⁷ P. Themelly, *Eroismo antico e moderne virtù. Antonio Simone Sografi e il teatro veneziano di fine Settecento tra mito e storia*, in «Eurostudium^{3w}», 41, ottobre-dicembre 2016, pp. 3-88.

⁷⁸ L. Dumont, *Homo hierarchicus. Il sistema delle caste e le sue implicazioni*, Adelphi, Milano 1991.

⁷⁹ M. Vovelle, *La Rivoluzione francese*, Guerini, Milano 1993, p. 5.

⁸⁰ C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, a cura di F. Venturi, Einaudi, Torino 1994, cap. XXVI, *Dello spirito di famiglia*, pp. 56-59. "La famiglia è dunque, se si vuole, il primo modello delle società

il *Contrat* fresco di stampa “tra le mani” ne leggeva entusiasta brani a P. Verri⁸¹ - contrapponeva dunque all’idea aristotelica della società intesa come una “unione di famiglie” ovvero una aggregazione di strutture gerarchiche, l’ipotesi di una società fondata sull’“unione di uomini”, cioè di individui autonomi, liberi e uguali⁸². Individui che, nelle loro interazioni dialettiche, con una azione congiunta fondavano la società, un progetto comune storicamente determinato, rispondente ai bisogni dell’ora. Per l’illuminista lombardo la società dunque non preesisteva all’uomo ma era il prodotto dell’impegno e della volontà dell’uomo stesso.

L’uomo biologico si trasformava in un essere storico. I criteri asimmetrici e verticali soggiacevano di fronte a una nuova concezione orizzontale dell’esistenza. Si profilava, con le sue luci e le sue ombre, la teoria di una nuova diseguaglianza fondata sui meriti, sancita nella celebre *Dichiarazione dei diritti* del 26 agosto 1789⁸³.

Epilogo e crisi di un soggetto scenico

Il quadro sopra tracciato ha rivelato un contesto sensibile al mutamento anche se segnato da un intreccio variegato e contraddittorio di tendenze. Anche a Venezia le testimonianze rievocate confermano, sia pure in modo contrastato, la graduale diffusione di un’etica personale e sentimentale che pervade la vita quotidiana orientando le libere scelte individuali⁸⁴. La stessa trama sembra percorrere l’esperienza del teatro locale nei decenni di fine secolo, sin nelle sue

politiche: il capo è l’immagine del padre il popolo è l’immagine dei figli”. J.J. Rousseau, *Il Contratto sociale*, Einaudi, Torino 1980, p. 10.

⁸¹ F. Venturi, *Settecento riformatore*, cit., v. I, *Da Muratori a Beccaria*, cit., pp. 678 ss., 706.

⁸² “L’ideale di libertà e di eguaglianza si impone a partire dal concetto dell’uomo in quanto individuo. Se infatti si ritiene che l’umanità tutta intera sia presente in ogni uomo, allora ogni uomo deve essere libero e tutti gli uomini devono essere eguali. È di qui che questi due grandi ideali dell’età moderna attingono la loro razionalità. Non appena invece si riconosce che un fine collettivo si impone a parecchi uomini, la loro libertà viene limitata e la loro eguaglianza viene messa in discussione” L. Dumont, *Homo hierarchicus*, cit., p. 85. Id., *Saggi sull’individualismo. Una prospettiva antropologica sull’ideologia moderna*, Adelphi, Milano 1993; A. Laurent, *Storia dell’individualismo*, cit.

⁸³ “La Legge è l’espressione della volontà generale. Tutti i cittadini hanno diritto di concorrere, personalmente o mediante i loro rappresentanti, alla sua formazione. Essa deve essere uguale per tutti, sia che protegga, sia che punisca. Tutti i cittadini, essendo uguali ai suoi occhi sono ugualmente ammissibili a tutte le dignità, posti ed impieghi pubblici, secondo la loro capacità, e senza altra distinzione che quella delle loro virtù e dei loro talenti”. *Costituzione del 3 settembre 1791. Dichiarazione dei diritti dell’uomo e del cittadino*, [26 agosto 1789] art. 6 ora in A. Saitta, *Costituenti e Costituzioni della Francia moderna*, Einaudi, Torino 1952, pp. 66-68. N. Bobbio, *Nel secondo centenario della Dichiarazione dei diritti dell’uomo*, cit., pp. 1-18.

⁸⁴ T. Plebani, *Un secolo di sentimenti*, cit.

manifestazioni secondarie e minori. Studi recenti hanno colto persino nei più consunti e scontati drammi giocosi di G. Bertati, redatti a fine anni Settanta, tracce della nuova affettività familiare. L' "aria di modernità", scorta da G. Cozzi, si era dunque diffusa⁸⁵.

Il nuovo spirito dunque trasformava anche il vecchio repertorio. Si impossessava dei temi e degli intrecci tradizionali, mutandone i contenuti. Così i testi di genere convenzionale - o almeno alcuni d'essi - tradivano una permeabilità e accoglievano le aspettative testimoniando, pur con intensità e modi diversi, il mutamento che percorreva allora l'Europa. Pertanto nei repertori, nonostante il loro carattere apparentemente monotono e ripetitivo, si affermano nuovi valori e nuove certezze, ma, insieme, affiora e incombe anche il senso della crisi che si esprime nello smarrimento dei contemporanei di fronte al declino di un mondo, alla perdita di un antico patrimonio ideale di valori, di pratiche di vita e di comportamenti. In alcuni casi, addirittura, una critica fine a sé stessa si estende all'intera società, rappresentandola senza eroi, senza protagonisti positivi⁸⁶.

In particolare a Venezia, persino la memorialistica e i trattati politici, avevano esplicitato negli ultimi cinquant'anni un senso d'insoddisfazione e di turbamento che si univa al presagio di una catastrofe imminente⁸⁷. La fine inesorabile del sistema millenario di governo, la caduta della "fabbrica" finiva quasi per essere intesa come una sorta di "rischio apocalittico della fine del mondo"⁸⁸.

*La donna di genio volubile*⁸⁹ ad esempio, - un dramma giocoso oggi semiconosciuto o quantomeno dimenticato, in scena nell'autunno 1796 al San Mosè - ben esprime lo smarrimento dei contemporanei di fronte alla fine di un mondo, al crollo di un patrimonio di valori. Le vicende dei corteggiamenti e dei matrimoni della protagonista rivelano il crollo dei ruoli tradizionali, mentre più in generale nell'opera, viene meno il significato certo dei momenti fondamentali

⁸⁵ Ivi, pp. 108 ss. Su G. Bertati (1735-1808) vedi la voce di V. Frajese in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit., IX, 1967, pp. 480-82.

⁸⁶ P. Themelly, *Il crepuscolo degli eroi. Nuovi modelli di virtù nelle testimonianze letterarie di Roma repubblicana (1798-1799)*, in «Eurostudium^{3w}», 2010, 17, pp. 48-169.

⁸⁷ P. Del Negro, *La fine della Repubblica aristocratica*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, v. VIII, *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. Del Negro e P. Preto, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1998, p. 191 ss.; P. Del Negro, *La memoria dei vinti. Il patriziato veneziano e la caduta della Repubblica*, in *L'eredità dell'Ottantanove e l'Italia*, a cura di R. Zorzi, Olschki, Firenze 1992, pp. 351-70.

⁸⁸ F. Pitocco, *Festa rivoluzionaria e comunità riformata. Due saggi di storia della mentalità*, Bulzoni, Roma 1986, p. 21.

⁸⁹ *La donna di genio volubile dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Giustiniani in San Moisè l'autunno dell'anno 1796*. In Venezia appresso Modesto Fenzo.

della vita di relazione (matrimonio, famiglia, progettazione del futuro). Poiché, recita la protagonista, “non si può barattare marito come si cambiano i vestiti”⁹⁰, non rimane che sospendere il giudizio, attendere senza prendere alcuna iniziativa, “senza sperare il meglio”. Nell’ultima scena di questo dramma senza conclusione, il vento della follia sconvolge addirittura le parole dei personaggi e, mentre “tutto, tutto il mondo gira”, i linguaggi si confondono, poi si trasformano in quelli degli uccelli “tororò, toto tororella, tororò, toto, totà”⁹¹. La crisi si conclude nella paralisi della volontà, nella regressione all’ineffabile.

Comunque sia balena nei repertori il nuovo significato attribuito al valore dell’individuo. Una concezione da cui sarebbe maturata, almeno per alcuni autori, la possibile adesione agli ideali della Rivoluzione⁹².

Nello specifico, ad esempio - per rimanere nell’ambito d’un tema tracciato - l’esigenza della libera scelta matrimoniale, sarebbe divenuto uno dei temi forti del teatro patriottico italiano. Il matrimonio offriva un argomento nel quale si intrecciavano affetti, facile emotività, interessi, principi. I patrioti del “Triennio” si impossessarono di un tema ricorrente nella letteratura del Settecento, caricando le consuete vicende amorose e le trame matrimoniali di significati politici dirompenti. Il matrimonio interclassista portava il suo contributo alla liquidazione della società di ordini. Il rifiuto della giurisdizione patriarcale faceva crollare valori cristallizzati e antichissimi comportamenti. La democratizzazione dei matrimoni inaugurava il sistema dei rapporti familiari fondati sulla legalizzazione delle scelte individuali. Si apriva la traiettoria che troverà la sua conclusione nel *Code Napoléon*.

A Venezia, nella crisi di fine secolo, il teatro avrebbe celebrato - ormai percepito il valore politico dei sentimenti - “la libertà che si autodetermina”, per utilizzare l’espressione efficace di C. Taylor. Era Sografi a concludere *Il matrimonio democratico* - una farsa da lui scritta di getto nel 1797 per inaugurare il

⁹⁰ Ivi, Atto II, 12.

⁹¹ *Ibidem*

⁹² P. Themelly, *Eroismo antico e moderne virtù. Antonio Simone Sografi e il teatro veneziano di fine Settecento tra mito e storia*, in «Eurostudium^{3w}», 41, ottobre-dicembre 2016, pp. 3-88; Id., *Dall’ingratitudine alla riconoscenza. Responsabilità morale e impegno civile nel teatro di Antonio Simone Sografi in età rivoluzionaria e napoleonica (1789-1813)*, in «Eurostudium^{3w}», 49, ottobre-dicembre 2018, pp. 75-160. Sui problemi generali del teatro patriottico oltre ai vecchi studi di E. Masi, *Parrucche e sanculotti nel secolo XVIII*, Treves, Milano 1886, e di A. Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino e antigiacobino in Italia (1796-1805). Studi e ricerche*, Tipografia Pirola, Milano 1887; si indicano qui soltanto: P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia. L’esperienza teatrale in Italia nelle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Bulzoni, Roma 1990; L. Bottoni, *Il teatro, il pantomimo e la Rivoluzione*, Olschki, Firenze 1990; P. Themelly, *Il teatro patriottico tra Rivoluzione e Impero*, Bulzoni, Roma 1991; B. Alfonzetti, *Congiure. Dal poeta della botte all’eloquente giacobino (1701-1801)*, Bulzoni, Roma 2001; G. Salvi, *Scenari di libertà. Teatro e teatralità a Milano durante il Triennio Cisalpino (1796-1799)*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2015.

nuovo repertorio patriottico - con il motto virgiliano: "amor omnia vincit" (*Bucoliche* X, 69)⁹³. Il commediografo identificava nelle libere scelte d'amore, nelle pericolose *mésalliances*, l'atto inaugurale per realizzare l'eguaglianza delle condizioni, l'opportunità per scardinare i principi regolatori della società di *status*⁹⁴. I protagonisti delle sue commedie superavano le differenze di ceto "a forza d'amore"⁹⁵. Peraltro la farsa di Sografi, scoperto il valore etico e politico dei sentimenti, costituiva la prima testimonianza italiana - e forse continentale⁹⁶ - che decretava il naufragio di un tema letterario millenario che il grande teatro di Voltaire, Diderot, Goethe, Goldoni e il radicale repertorio rivoluzionario non avevano certo osato contestare⁹⁷.

Si trattava del soggetto notevole e remoto dell'amore contrastato tra due giovani innamorati socialmente diseguali soffocato da divieti e condizionamenti sociali e familiari, principi che subordinavano il vincolo matrimoniale, lo si è accennato, non alla libera scelta ma alle ragioni economiche e gerarchiche dell'interesse. Il tema sin dall'antichità si era aperto a due soluzioni irriducibili: l'una negativa che si concludeva con il suicidio o la morte dei due sventurati amanti, l'altra ottimistica e positiva, risalente all'*Andria* di Terenzio, che si risolveva tramite una agnizione finale⁹⁸. Uno dei due protagonisti riscopriva, nell'ultima scena, la sua vera identità. Una identità sociale non dissimile a quella del partner. La tragedia si trasformava in commedia, l'ordine sociale e gerarchico

⁹³ Verosimilmente Sografi mutuava il motto virgiliano da Mercier. Vedi *Natalie, drame en quatre acts par M. Mercier*, Chez J. Mossy, Imprimeur du Roi, de la Marine et Libraire au Parc, 1777, Atto I, 1.

⁹⁴ *Il matrimonio democratico ossia il flagello de' feudatari, farsa scritta per il teatro Civico di Venezia la state dell'anno 1797 I della libertà italiana*, ora in C. De Michelis, *Il teatro patriottico*, Marsilio Venezia, 1966, pp. 59-73. Sulla farsa, P. Themelly "Amor supera tutto". *Il valore politico dei sentimenti nel teatro di Antonio Simone Sografi*, in «Eurostudium^{3w}», 37, ottobre-dicembre 2015, n. 37, pp. 3-107.

⁹⁵ P. Themelly, "Amor supera tutto", cit.

⁹⁶ Diverso infatti era il caso dell'Inghilterra che già nel Seicento aveva compiuto la sua rivoluzione politica e sociale. Sin dal 1740 infatti la *Pamela or Virtue Rewarved* di S. Richardson celebrava con il trionfo dei sentimenti la vittoria del sesso femminile e il riconoscimento per la donna del ceto popolare. Il matrimonio tra la serva e il padrone, tra la povera figlia di un umile agricoltore e un patrizio dapprima concupiscente e libertino, era dunque possibile nei romanzi redatti di là della Manica. Gli ideali puritani delle pari qualità morali dei coniugi iniziavano a trasformare in senso affettivo e egualitario l'idea stessa della famiglia. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Bompiani, Milano, 2009, pp. 129-166; E. Leites, *Coscienza puritana e sessualità moderna*, Il Saggiatore, Milano 1988, pp. 93 e ss.; A.M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuale e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla grande guerra*, Einaudi, Torino 2005, pp. 33-93. D. Lombardi, *Storia del matrimonio, Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 188 ss.

⁹⁷ P. Themelly, "Amor supera tutto", cit.

⁹⁸ Terenzio, *Andria. La ragazza di Andros*, a cura di M. Rossi, Mursia, Milano 1996.

non era posto in discussione, gli innamorati consapevoli di appartenere allo stesso ceto potevano legittimamente e felicemente sposarsi⁹⁹.

Lo stesso travaglio che percorre il genere teatrale della commedia caratterizza, sempre nella Venezia dei Lumi, anche il repertorio classico ed elitario della tragedia, un genere allora in declino per l'ascesa vittoriosa e irreversibile delle più prosaiche e 'popolari' commedie di 'carattere', di 'condizione' e 'larmoyantes'. I fermenti della nuova sensibilità penetrano tuttavia con maggiore difficoltà il soggetto tragico senza peraltro riuscire ad imporsi almeno a Venezia, nel repertorio locale degli anni Sessanta. La *Sémiramis* di Voltaire¹⁰⁰, allora ripresa e adattata in città e nei Domini si presta pertanto ad essere intesa come una significativa figura letteraria e retorica di questo fenomeno. Infatti nel testo voltairiano l'antichissima regina assira si staglia - di qui la natura profonda del suo fascino - come un'erma bifronte tra eternità e tempo, libertà e legge, progetto e destino.

Se la tragedia del patriarca dei Lumi sarà oggetto di studio nella seconda parte di questo lavoro, è opportuno ancora qualche cenno di contesto. Indicati sommariamente alcuni contenuti della commedia marciana di fine secolo resta da ricordare la trasformazione di quel genere di più largo consumo e le richieste del pubblico a riguardo.

Dal contenuto alla forma: commedia versus tragedia. Diderot e Mercier nel teatro veneziano di fine secolo

Nel 1772, due anni prima della traduzione di F. Pezzana dell'opera teatrale di Voltaire, E. Caminer Turra¹⁰¹ - "la bionda giovinetta Elisa", una delle figure di maggior rilievo dell'Illuminismo veneto¹⁰², coinvolta dal padre Domenico nelle dispute dell' «Europa letteraria», la "più importante rivista veneziana di quegli anni"¹⁰³ - raccoglieva in quattro volumi, per i tipi di Savioni, diciassette testi

⁹⁹ P. Themelly, "Amor supera tutto", cit.

¹⁰⁰ *La Tragédie de Sémiramis. Par M. de Voltaire. Et quelques autres pièces de Littérature du même Auteur qui n'ont point encore paru.* A Paris. Chez G. Le Mercier Imprimeur-Libraire rue St. Jacques, au Livre d'or. Et chez M. Lambert Libraire, 1749.

¹⁰¹ A. De Paolis, *Una letterata veneta tra giornalismo e traduzioni: Elisabetta Caminer Turra*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*. Atti del Convegno internazionale (Lecce-Castro, 15 -18 giugno 2005), a cura di G. Coluccia e B. Stasi, Congedo, Lecce 2006, v. II, pp. 137-148; M. Liuccio, *Elisabetta Caminer Turra. La prima donna giornalista italiana*, Il Poligrafo, Padova 2010.

¹⁰² Vedi la voce *E. Caminer Turra* redatta da C. De Michelis, in «Dizionario biografico degli italiani», Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, XVII, 1974, pp. 236-41.

¹⁰³ F. Venturi, *Settecento riformatore*, cit., v. V, t. II, *La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, Einaudi, Torino 1990, p. 75.

contemporanei del teatro francese pervasi dal nuovo gusto che allora risplendeva dietro le Alpi; opere da lei tradotte peraltro in modo forse fin troppo originale. Di lì a poco, la stessa Elisa proponeva al pubblico una *Nuova raccolta* in sei tomi comprendente, questa volta, ventiquattro *pièces* stese da autori ormai non più solo francesi ma anche inglesi, tedeschi, russi e danesi¹⁰⁴.

Sin dal 1762 - quasi in simultanea dunque con la pubblicazione del testo originale - circolava in città *Le père de famille* di D. Diderot¹⁰⁵. L'opera rompeva polemicamente con la concezione del teatro propria di Voltaire e delineava l'irriducibilità tra due concezioni del mondo e della cultura che, com'è noto, travalicavano l'immediatezza della dimensione scenica. Pertanto non sorprende che *Le fils naturel*, - la prima *comédie* redatta da *maître* Denis nel 1757, un *travail* destinato allora a un temporaneo insuccesso ma inteso invece dall'enciclopedista come il mezzo per poter ambire al titolo di Accademico di Francia - venisse accolto tiepidamente dal patriarca dei Lumi¹⁰⁶.

Infatti nelle intenzioni di *maître* Denis il suo teatro voleva presentarsi come il manifesto di una nuova cultura capace di attualizzarsi nelle forme rivoluzionarie e innovative tanto della nascente commedia "di genere serio" quanto nella audacia della "tragedia borghese"¹⁰⁷. Era questa un'esigenza allora comunemente sentita che avrebbe orientato pur nelle diversità i riformatori europei e, in particolare, l'iniziativa di Lessing e Goldoni¹⁰⁸.

¹⁰⁴ *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer*. Venezia a proprie spese e si dispensa dal Colombani. Nella stamperia di Pietro Savioni, 1772, 4 voll.; *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*. In Venezia a spese di Pietro Savioni stampatore e libraio sul ponte de' Baretteri all'insegna della Nave, 1774-'76, 6 voll.

¹⁰⁵ La celebre *pièce* stampata anonima e 'alla macchia', ad Amsterdam, nel 1758 e messa in scena a Tolosa nella primavera successiva, sarebbe stata rappresentata alla *Comédie Française* solo nel 1761. Vedi *Le père de famille. Comédie en cinq actes et en prose. Avec un Discours sur la Poésie Dramatique*. A Amsterdam, 1758. Ora in D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 155-230. Ivi indicazioni sulle diverse edizioni della *pièce*.

¹⁰⁶ *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu comédie en cinq actes, et en prose, avec l'histoire véritable de la pièce*, ora in Denis Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, cit., pp. 35-82. Per il giudizio di Voltaire a riguardo vedi *Introduzione*, p. 8. *Le fils naturel* apparve anonimo a stampa ad Amsterdam nel 1757. Venne subito riprodotto in quattro edizioni successive, peraltro prive di licenza ufficiale. Proposto ben presto alla *Comédie Française*, veniva di fatto rappresentato una sola volta nel settembre 1771 a Parigi, non senza difficoltà, e d'allora in poi, dimenticato. Ciò nonostante *Le fils* aveva suscitato sin dalla primavera-estate 1757 molto scalpore provocando reazioni contrastanti e divenendo allora una sorta di simbolo dello scontro tra novatori e conservatori. Vedi J. Proust, *Le paradoxe du fils naturel*, in «Diderot Studies», IV, 1963, pp. 209-20; A.M. Wilson, *Diderot: gli anni decisivi*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 267-81.

¹⁰⁷ Vedi D. Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, cit., III, p. 135.

¹⁰⁸ Sulle parziali ma significative coincidenze tra Lessing, Diderot e Goldoni vedi G. Petronio, *Illuminismo, preromanticismo, romanticismo e Lessing*, in «Società» 1957, 5, pp. 1002-20, in particolare pp. 1011 ss. Sul rapporto Lessing-Diderot, vedi l'*Introduzione* di P. Chiarini in G.E. Lessing,

In sostanza D. Diderot reclamava lo studio concreto e insieme dinamico delle “condizioni”, più che quello ormai considerato statico e astratto dei “caratteri”, una tipologia quest’ultima che pareva adombrare la fissità delle antiche maschere e con esse i quadri mentali predeterminati dell’Antico regime sociale: “Le Monde où nous vivons est le lieu de la scène, le fond de son drame est vrai, ses personnages ont toute la réalité possible, ses caractères sont pris du milieu de la société”¹⁰⁹.

Diderot dunque, diversamente da G. E. Lessing, tutto proiettato verso l’universale concreto, tanto da scoprire nell’individuo un intreccio storico, sociale e morale¹¹⁰, privilegiava invece la generalità della “condition” rivelandosi soprattutto attento al “fenomeno” sociale. Tuttavia il dramma esistenziale di Dorval ne *Le fils naturel* prefigura dal palcoscenico una delle prime testimonianze, si crede, di virtù intesa come morale autonoma¹¹¹.

Comunque sia l’enciclopedista tra 1757 e 1758 con le sue celebri *pièces* - *Le fils naturel* e *Le père de famille* - e con gli infiammati discorsi premessi a quei testi, intendeva trasformare in senso politico e ideologico le pur nuove esigenze di genere e di gusto. La struttura composita e complessa de *Le fils naturel* conferiva al lavoro un carattere “sperimentale” volto alla ricerca di quei metodi e tecniche funzionali a inaugurare la poetica del “dramma realistico”. Un modello quest’ultimo, pensava *maître* Denis, che poteva situarsi a un livello intermedio tra i generi tradizionali della commedia e della tragedia¹¹². Pertanto, scriveva sempre l’enciclopedista, l’attenzione doveva essere rivolta ai problemi e ai fatti reali, il “vero” doveva sostituire il “verosimile”¹¹³. Tuttavia era necessario occuparsi di nuovi soggetti, sino a far trionfare, sulla scena, gli eroi della vita quotidiana nei loro atti pubblici e privati¹¹⁴.

Drammaturgia d’Amburgo. Introduzione, versione e note di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975, pp. XLVII-LI. Vedi anche N. Jonard, *Goldoni et le drame bourgeois*, in «Revue de Littérature Comparée», LI, 1977, 4, pp. 536-52; spunti ripresi in Id., *Introduzione a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari 1990; G. Nicastro, *Dalla commedia dell’Arte alla commedia di carattere: l’itinerario di Carlo Goldoni*. «Studi goldoniani», 1982, 6, pp. 131-63.

¹⁰⁹ D. Diderot, *Oeuvres esthétiques*, textes établis avec introductions, bibliographies, notes et relevés variantes par P. Vernière, Garnier, Paris 1959, p. 1090.

¹¹⁰ vedi l’Introduzione di P. Chiarini in G.E. Lessing, *Drammaturgia d’Amburgo*, cit.

¹¹¹ D. Diderot, *Le fils naturel*, ed. cit., V, 3. Sulla questione J. Domenech, *L’Ethique des Lumières. Les fondaments de la morale dans la philosophie du XVIII siècle*, cit., pp. 58-76.

¹¹² A. Ménil, *Diderot et le drame. Théâtre et politique*, PUF, Paris 1995, pp. 77-83 (*Un genre intermédiaire ou un genre neutre?*).

¹¹³ Ivi, pp. 49-53 (*Substitution du réel au vraisemblable*).

¹¹⁴ Vedi, D. Diderot, *Entretiens*, cit., III, p. 135.

Non diversamente Goldoni si era richiamato, dimenticando i classici, a due soli “libri”: il “mondo” e il “teatro”¹¹⁵. Il primo era quello che aveva definito della “natura” e della “sperienza”, il grande magazzino dal quale trarre le informazioni per poter svolgere il proprio mestiere¹¹⁶. Il secondo offriva invece quel bagaglio tecnico, metodologico ed anche retorico per ricomporre, in un filtro civile e pedagogico, i “costumi”, le “virtù”, i “vizi” e i “difetti” della “Nazione”¹¹⁷. Al “tornio della natura”¹¹⁸ andava dunque sovrapposto quello empirico del metodo: le parti tradizionalmente scisse del sistema (testo, recitazione, realizzazione scenica, pubblico) potevano assumere valore solo nella loro convergenza, in un inedito rapporto di relazione e di reciprocità¹¹⁹. Il sistema dello spettacolo inteso nella sua funzione unificante poteva divenire uno strumento d’indagine sociale, una procedura d’analisi, con un suo statuto paragonabile a quello di una vera e propria scienza. In tal modo Goldoni sarebbe poi apparso a F. De Sanctis il “Galile[i] della letteratura”¹²⁰.

Nonostante l’impatto e la forza di queste idee le strutture portanti dell’intero sistema tenevano: nel teatro la commedia dell’arte, con le sue tipologie rappresentate nella fissità delle maschere, continuava a godere da due secoli dello straordinario favore del pubblico, tanto da sopravvivere, quasi vittoriosa e imperturbata, alla stessa Grande Rivoluzione¹²¹.

¹¹⁵ C. Goldoni, *Prefazione dell’Autore alla prima raccolta delle Commedie* (1750), ora in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. I, p. 767.

¹¹⁶ Ivi, p. 769.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Ivi, p. 768

¹¹⁹ Sulla dibattuta questione della riforma goldoniana si indica qui soltanto M. Baratto, *Tre studi sul teatro. Ruzante, Aretino, Goldoni*, Neri Pozza, Venezia, 1964, Id., *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni*, Neri Pozza, Venezia, 1985, in particolare pp. 11-45; B. Anglani, *Goldoni. Il mercato, la scena, l’utopia*, Liguori, Napoli, 1983; N. Jonard, *Introduzione a Goldoni*, cit.; S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia, 2011, in particolare pp. 76 ss.

¹²⁰ “La natura ben osservata gli pareva più ricca che tutte le combinazioni della fantasia. L’arte per lui era natura, era ritrarre dal vero. E riuscì il Galileo della nuova letteratura. Il suo telescopio fu l’intuizione netta e pronta del reale, guidata dal buon senso. Come Galileo proscrisse dalla scienza le forze occulte, l’ipotetico, il congetturale, il soprannaturale; Così egli volea proscrivere dall’arte il fantastico, il gigantesco, il declamatorio e il rettorico”. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1919, v. III, p. 188.

¹²¹ Vedi i tomi XII-XVI, redatti da giugno a ottobre 1797, 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». A solo titolo d’esempio la «Gazzetta urbana veneta» del 28 giugno, 12 luglio, 4 ottobre 1797. Più in generale G. Dumas, *La fin de la République de Venise*, PUF, Paris 1964, pp. 354 ss. Nella stessa Francia rivoluzionaria la situazione non era diversa. Il teatro popolare continuava ad essere legato alle maschere e, più in generale all’evasione, producendo “des farces sans

Per tornare ora al tema del rinnovamento letterario si può ancora ricordare come tra 1768 e 1772, venivano pubblicate in italiano, e rappresentate nei principali teatri cittadini, le opere di B. J. Saurin, di C. G. Falbaire, L. S. Mercier insieme a quelle di molti altri. Nel 1774 F. Albergati Capacelli faceva uscire per i tipi di Pasquali il *Nuovo teatro comico* e ben presto F. Gritti stampava i due volumi del suo *Teatro tragico francese*¹²².

Contributi recenti hanno messo in evidenza come l'opera di Voltaire e Mercier fosse la più richiesta dalle stamperie marciane per formulare i cataloghi delle nuove pubblicazioni¹²³. Si delineava così, anche a Venezia, quella contrapposizione che in Francia aveva diviso, qualche tempo prima, i seguaci di Voltaire da quelli di Mercier. Si trattava di due repertori diversi per genere, linguaggio, contenuto, destinatari e finalità politiche. La tragedia propugnata dal patriarca dei Lumi, elitaria e accademica, costruita per antitesi nette e incapace di aprirsi ai bisogni di tutta una società, doveva cedere il passo alla più prosaica *comédie larmoyante*, semisconosciuta allora in Italia e a Venezia, e che trovava allora il suo simbolo in Mercier, il futuro girondino avverso al regicidio e poi scampato alla ghigliottina nel 1793¹²⁴. Il nuovo gusto, le scelte editoriali e le diverse esigenze di un pubblico sempre più vasto e variegato iniziavano dunque a decretare il declino delle 'sublimi' tragedie di Voltaire.

Mercier, nelle prefazioni ai testi, aveva esplicitamente contrapposto l'"orgueilleuse tragédie", elitaria e accademica, riservata ai soli dotti, al repertorio "lacrimoso" destinato, a suo dire, a "le gros de la nation", all'"oreille du peuple"¹²⁵. Inedite esigenze latamente democratiche e più convenzionalmente pedagogiche pervadevano il repertorio tradizionale. I nuovi drammi "flebili" e "familiari", al pari dalle commedie umanitarie e filosofiche ispirate al pensiero di Diderot e Rousseau, sembravano allora poter contestare l'ordine esistente.

Infatti quel repertorio serio e insieme sentimentale sembrava proporre a Venezia, negli anni della Repubblica oligarchica, con un registro ragionevole e moderato, senza giungere al conflitto e allo scontro, l'ipotesi di una rivoluzione senza sangue. Le vicende degli ultimi e dei perdenti, le situazioni più difficili

moralité [...] ni caractère politique". M. Albert, *Les Théâtres de Boulevards (1789-1848)*, cit., pp. 86 s ss.

¹²² *Il nuovo teatro comico del marchese Francesco Albergati Capacelli coll'aggiunta d'alcune tragedie francesi da lui tradotte*. In Venezia per Giambattista Pasquali, 1774-'78, 5 voll. ; [F. Gritti] *Teatro tragico francese ad uso de' teatri d'Italia ovvero raccolta di versioni libere di alcune tragedie francesi*. Venezia appresso Modesto Fenzo, 1776, 2 voll.

¹²³ F. Waquet, *Mercier et l'Italie, in L.S. Mercier (1740-1814). Un hérétique en littérature*, éd. par J.C. Bonnet, Mercure de France, Paris, 1995, pp. 351-74.

¹²⁴ E. Rufi, *Louis Sébastien Mercier*, CNRS éditions, Paris, 1996; *Introduzione* in L.S. Mercier, *L'anno 2440*, a cura di L. Tundo, Dedalo, Bari, 1993, pp. 7-84.

¹²⁵ *Théâtre complet de M. Mercier*, 4 voll [1778-1784], Slatkine Reprints, Genève, 1974, v. I, p. 10.

della vita quotidiana raggiungevano per la prima volta i teatri della città. Tuttavia prevedere la Rivoluzione due decenni prima del suo sviluppo non sarebbe stato possibile per nessuno. Gli studi hanno messo in evidenza il sicuro radicamento nella mentalità d'Antico regime di quel genere teatrale e dell'opera di Mercier¹²⁶.

L'uso pedagogico delle lacrime, il patetico e il sentimentale erano strumenti giudicati idonei per suscitare una presa di coscienza. Le speranze di riscatto sociale però non riuscivano a tradursi in un progetto politico e si risolvevano nell'idea del perfezionamento e della emancipazione individuale: la pietà e il perdono dell'antagonista che chiudevano le *pièces* confinavano tale produzione nelle aspirazioni del Settecento prerivoluzionario.

Si trattava di orientamenti allora diffusi, confermati a Venezia anche nel grande teatro, sostanzialmente conformista, di 'un padre della patria' come C. Goldoni. Un autore pur capace di recepire con finezza e profonda sensibilità - nel dissesto di un ordinamento costituzionale che "sopravviveva intangibile e intatto a distanza di cinque secoli"¹²⁷ - fermenti, speranze, inquietudine e non da ultimo rassegnazione. Tra i suoi capolavori a riguardo resta, si crede, la già ricordata *Pamela* del 1750, la commedia nella quale l'auspicio della naturale eguaglianza dei diritti spingeva Goldoni alla rappresentazione d'una eroina di virtù e autenticità¹²⁸. Nell'*Autore a chi legge*, premesso al testo del 1753, l'insistita

¹²⁶ R. Darnton, *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, Mondadori, Milano, 1997, pp. 120-40.

¹²⁷ M. Berengo, *La società veneta*, cit., p. 5.

¹²⁸ La commedia in tre atti venne rappresentata al S. Angelo il 28 novembre 1750. La *pièce* riscosse un successo straordinario, venne replicata diciotto volte, mentre d'abitudine non si andava mai oltre le due. Vedi *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano, 1939, v. III, pp. 1181 ss; C. Goldoni, *Pamela fanciulla, Pamela maritata*, a cura di I. Crotti, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 379 ss. Il testo goldoniano era ispirato all'omonimo e allora assai celebre romanzo di Richardson - *Pamela or The Virtue Reward* (1740) - apparso a Venezia tra 1744 e 1745 nella prima traduzione italiana in quattro tomi compiuta dal libraio Battinelli e in ristampa nel 1749, in seguito a un "vivace fervore di lettura anche al femminile". Vedi, [S. Richardson] *Pamela ovvero la virtù premiata. Traduzione dall'inglese*, Per Giuseppe Battinelli in Merceria al Secolo delle Lettere, Venezia, 1744-1745, 4 voll. Sull'edizione, A. Scannapieco, *Per un catalogo dei libri di Giuseppe Battinelli (1731-1786)*, in *Problemi di critica goldoniana*, a cura di G. Padoan, Longo, Ravenna, 1994. Sulla fortuna, C. Goldoni, *Pamela fanciulla, Pamela maritata*, cit., pp. 379 ss. Sul romanzo epistolare di S. Richardson - un tipografo del Derby destinato a divenire grazie ad esso uno dei più celebri scrittori, non solo inglesi, del tempo - condannato dal S. Uffizio e messo all'Indice nel 1744, vedi, F. Piva, *Pamela in Francia*, v. I, Schena, Brindisi, 2011, pp. 15-81; A. Cataldi, *Pamela-Paméla. Da Richardson a Goldoni passando per Voltaire*, Pensa Multimedia, Lecce, 2007 (Ivi il decreto di censura del S. Uffizio, pp. 258-63); L. Stone, *Famiglia, sesso e matrimonio*, cit., pp. 255, 264, 763 ss; I. Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, cit., in particolare pp. 129-66; E. Leites, *Coscienza puritana e sessualità moderna*, Il Saggiatore, Milano, 1998, pp. 93 ss.

perorazione delle norme sociali, la difesa convenzionale dell'onore e del sangue, era moralmente subordinata per l'autore agli inalienabili diritti dell'individuo¹²⁹. Tutti per natura erano in grado di esprimere, nel modo più autentico, i loro sentimenti e la loro virtù. La presa di coscienza della universale dignità umana sembrava poter superare le antiche barriere gerarchiche. Pamela, una plebea, una povera cameriera, avrebbe potuto sposare per amore e per virtù Milord Bonfil. Nondimeno quei principi espressi nella *pièce* con tanta forza e precisione di giudizio erano intesi dal commediografo come un patrimonio ideale, un bagaglio di valori su cui fondare una filosofia dell'esistenza. Un corpo d'idee che tuttavia non avrebbe mai potuto trovare attuazione nella "pratica comune" della vita quotidiana, nella "morale approvata" socialmente¹³⁰. Era necessario il ricorso al colpo di scena del vecchio teatro: all'espedito dell'agnizione. Pamela per puro caso, riscopriva la sua vera identità di ceto: non era serva ma figlia di un vecchio signore. Poteva così celebrare finalmente le nozze di rango con il suo Milord¹³¹.

Più di trent'anni dopo nei *Mémoires*, il ricordo delle "leggi di natura" e del diritto dei sentimenti si era del tutto spento. La "virtù" ormai veniva sacrificata senza alcun rimpianto, sull'altare del "decoro" e degli "interessi di famiglia". La rievocazione di *Pamela* si consumava nella celebrazione della ragion di stato, in un deferente ossequio agli ottimati: "a Venezia un patrizio che sposi una plebea priva i suoi figli della nobiltà patrizia ed essi perdono così ogni diritto di accedere alle cariche più importanti"¹³². L'uomo biologico continuava a esercitare il suo primato sull'essere storico.

A conferma gli studi hanno messo in evidenza come l'ipotesi di un processo dialettico tra le parti sociali si spegnesse ben presto nelle scene del teatro di Goldoni. Prevaleva nell'opera di quel grande l'idea di una "responsabile collaborazione" tra i gruppi nell'ambito degli invalicabili assetti tradizionali¹³³: un "giudizio equanime nei confronti degli uomini che vivono in società a prescindere dal ceto", una sorta di "ottimismo fiducioso nei confronti dell'essere umano"¹³⁴. Trionfava, in definitiva l'ipotesi depoliticizzata dello sviluppo

¹²⁹ *L'Autore a chi legge*, in C. Goldoni, *Pamela fanciulla*, ora in Id., *Pamela fanciulla, Pamela maritata*, cit., p. 79.

¹³⁰ *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., v. III, pp. 331-32

¹³¹ C. Goldoni, *Pamela*, cit., Atto III, 6, 17

¹³² C. Goldoni, *Mémoires*, a cura di P. Bosisio, Mondadori, Milano 1993, pp. 342-43.

¹³³ G. Padoan, *Putte, zanni, Rusteghi. Scene e testo nella commedia goldoniana*, a cura di I. Crotti, G. Pizzamiglio, P. Vescovo, Longo, Ravenna 2001, p. 65. A conferma e a puro titolo d'esempio vedi *Introduzione* in C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, a cura di A. Scannapieco, Marsilio, Venezia 2002, pp. 15 ss.

¹³⁴ P. Bosisio, *Goldoni e il teatro comico*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, v. II, *Il grande teatro borghese. Settecento e Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, p. 153.

equilibrato e armonico del corso storico. E, in ogni caso, anche la più ottimistica celebrazione delle nuove virtù non sarebbe mai stata utilizzata dal commediografo come uno strumento per scardinare l'ordine esistente. Tuttavia, come è stato osservato, "l'assenza di prospettiva politica" avrebbe consentito, nonostante tutto, di portare sulla scena, probabilmente per la prima volta in Italia, "gli interessi, la sensibilità, l'etica, il gusto di una classe rimasta fino ad allora ai margini della letteratura, almeno della letteratura alta"¹³⁵.

La protesta di Goldoni, in definitiva, è sembrata dunque rimanere circoscritta ai soli quesiti del rinnovamento morale, inteso per lo più nella sua accezione interiore e privata. Contributi recenti hanno interpretato il "moralismo prepolitico" del commediografo come un prudente pragmatismo che, in armonia con i nuovi convincimenti dei ceti civili, aspirava all'affermazione letteraria e al successo personale¹³⁶.

Al di là di queste ragioni, resta il fatto che le dinamiche della storia hanno sempre una notevole incidenza anche su comportamenti e valutazioni morali. La crisi economico-sociale che colpiva Venezia a partire dagli anni Cinquanta si ripercuoteva inevitabilmente anche sui processi interni che definivano la fisionomia dei ceti civili. Cristallizzati i rapporti sociali, inasprita la prassi conservatrice, insorgeva la sfiducia di Goldoni verso i ceti commerciali e mercantili, incapaci, pensava, di elaborare un programma autonomo e di definire, almeno a Venezia, una propria cultura¹³⁷.

I sedicenti filosofi e il diritto di natura

Lo spirito innovativo che nonostante tutto pervadeva la *comédie larmoyante* e il teatro riformato di Goldoni aveva spinto C. Gozzi, un osservatore acuto ma insieme fermo custode della tradizione, a scagliarsi con veemenza contro il genere serio e sentimentale identificato soprattutto nell'opera di Mercier¹³⁸. Le ragioni della protesta erano le stesse che avevano mosso l'autore della *Tartana* a incrociare il ferro con C. Goldoni¹³⁹.

¹³⁵ G. Petronio, *Introduzione*, in C. Gozzi, *Opere, teatro e polemiche teatrali*, a cura di G. Petronio, Rizzoli, Milano 1962, p. 19.

¹³⁶ S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 26 ss.

¹³⁷ Per il punto sulla questione e sul dibattito S. Ferrone, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messiscena*, Sansoni, Firenze 2001, pp. 125-41. Per gli aspetti generali vedi P. Del Negro, *Introduzione*; P. Preto, *Le riforme*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, v. VIII, *L'ultima fase della Serenissima*, cit., pp. 1-82, 83-142.

¹³⁸ C.M. Cederna, *Specchi pericolosi. Carlo Gozzi critico del dramma flebile francese*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, a cura di A. Fabiano, Longo, Ravenna 2007, pp. 223-42.

¹³⁹ P. Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni*, Olschki, Firenze 1979.

La *querelle* Goldoni-Gozzi, rievocata, ancora a distanza di quarant'anni ai tempi della Municipalità provvisoria¹⁴⁰, andava ben oltre lo scontro tra novatori e conservatori sul tema tecnico della riforma teatrale¹⁴¹. Ed era già divenuta a metà secolo il simbolo della divisione tra "due culture, due epoche e due civiltà" che erano sul punto di "succedersi l'una all'altra"¹⁴².

C. Gozzi in sostanza aveva scorto nelle commedie di Goldoni (come nei drammi sentimentali di Mercier) uno spirito innovativo volto a minacciare l'ordine esistente e a proporre principi etici e politici di rottura. Quel teatro, figlio dei Lumi, con la sua filosofia deprecabile, sovvertitrice delle abitudini e dei valori consuetudinari, doveva essere combattuto con ogni mezzo, per difendere la tradizione e fronteggiare la cultura francese che ormai sembrava dilagare in Italia. Bisognava utilizzare le stesse armi dell'avversario, servirsi anche del teatro. A tal proposito uno strumento adeguato sembrava poter essere il genere fiabesco, ancora fiorente nella penisola in seguito all'affermazione europea del rococò. Per queste ragioni Gozzi tra il 1761 e il 1765 aveva ideato e steso le sue *Fiabe* teatrali¹⁴³. L'esotico, il meraviglioso e lo stupefacente erano motivi che si innestavano naturalmente sul tracciato sicuro di un genere sempre in voga, consolidato dalle nuove tendenze del gusto. La fiaba racchiusa nel "cerchio magico della pseudo realtà" risvegliava i ricordi e le narrazioni dell'infanzia. I sentimenti e la memoria di antiche emozioni potevano radicare nelle coscienze un messaggio volto alla conservazione sociale¹⁴⁴. Solo la fiaba, quindi, in forza del suo carattere acronico, consentiva di percepire il valore immutabile dei principi e di svolgere così, tramite la scena teatrale, una funzione morale e pedagogica.

C. Gozzi aveva dunque identificato - al di là delle scelte letterarie peraltro innovative, la sua opera infatti piacque a Goethe e Schiller¹⁴⁵ - le ragioni del suo

¹⁴⁰ «Gazzetta urbana veneta», 28 giugno 1797; 1 luglio 1797; «Il monitore veneto» 27 maggio 1797; 3 giugno 1797.

¹⁴¹ Sulla dibattuta questione della riforma goldoniana si indica qui soltanto M. Baratto, *Tre studi sul teatro. Ruzante, Aretino, Goldoni*, Neri Pozza, Venezia 1964, Id., *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni*, Neri Pozza, Venezia 1985, in particolare pp. 11-45; B. Anglani, *Goldoni. Il mercato, la scena, l'utopia*, Liguori, Napoli 1983; N. Jonard, *Introduzione a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari 1990; S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia 2011, in particolare pp. 76 ss.

¹⁴² P. Bosisio, *Goldoni e il teatro comico*, cit., p. 181.

¹⁴³ Nel 1772 in seguito a richieste editoriali Gozzi si decise a pubblicare i lavori fiabeschi. Tra 1772 e 1774 l'editore Colombani a Venezia pubblicava otto tomi delle *Opere*: l'edizione venne completata nei primi anni Novanta. Per la prima edizione critica tardo ottocentesca vedi, *Fiabe di Carlo Gozzi*, a cura di Ernesto Masi, 2 voll., Zanichelli, Bologna 1884.

¹⁴⁴ P. Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni*, cit.

¹⁴⁵ Nella struttura composita, a *pastiche*, che caratterizza le *Fiabe* antico e moderno sono inestricabilmente intrecciati. La tradizione seicentesca di Basile si sovrappone al repertorio orale delle favole infantili, alle novelle francesi settecentesche d'ispirazione orientale. I momenti

rifiuto della “filosofia moderna”. Per lo scrittore veneto il nucleo fondante ed eversivo del nuovo pensiero, l’idea-forza dei Lumi, risiedeva nella facoltà attribuita ai singoli di divenire “giudici di loro medesimi”, sovrani nell’esercizio della loro personale responsabilità¹⁴⁶. Da questo arbitrio discendeva dunque per Gozzi l’esaltazione sovversiva dello “*ius di natura*” deformato nel suo significato più autentico, non più soltanto dai sedicenti filosofi, ma ormai volgarizzato a consumo popolare nella *comédie larmoyante* come nella più generale produzione letteraria e teatrale.

Invece il diritto naturale, pensava C. Gozzi, obbediva a leggi universali ed eterne, a un insieme di norme che erano intrinseche, per la loro essenza razionale, allo sviluppo uniforme e congiunto delle diverse civiltà¹⁴⁷. Le leggi naturali non potevano pertanto essere piegate ad un uso arbitrario ed essere intese come una sorta di precetti variabili, soggettivi, adattabili ai bisogni, ai tempi, alle circostanze. Soltanto la *Fiaba*, per la sua essenza atemporale e con i suoi esempi permanenti, consentiva di percepire il valore immutabile dei principi e di svolgere così, tramite la scena teatrale, una funzione morale e pedagogica.

Di fatto l’autore delle *Fiabe* coglieva nel segno. L’idea stessa di Natura era allora un concetto aperto, polisenso, ambivalente, “impreciso”. Infatti era intesa dai contemporanei tanto come “la definizione di un ideale morale [...]” ovvero qualcosa “che poteva risiedere nel cuore degli uomini”, quanto come “un ordine scientificamente discernibile”, ovvero un ordine esterno “visibile tangibile e

fiabeschi si alternano a quelli realistici. Sul piano della lingua gli endecasillabi tragici s’intercalano alla prosa delle maschere, dialettale e popolare. Il difficile punto di equilibrio ha orientato diversamente il giudizio degli studiosi sino a cogliere nella figura di C. Gozzi tanto il simbolo di una nuova era salutata da Goethe, Schiller, gli Schlegel e Sismondi, quanto l’emblema del radicamento nella tradizione. Se le *Fiabe* dunque sono parse a Benedetto Croce “scherzi”, altri hanno inteso l’irrazionalismo dell’opera come una precoce testimonianza italiana della protesta contro la ragione. Altri ancora invece, hanno visto nelle ambivalenze delle *Fiabe* solo un mero strumento a sostegno di una ideologia conservatrice iscritta in una visione provvidenzialistica della storia. Si indicano qui soltanto: B. Croce, *Il carattere delle fiabe di Gozzi*, in *La letteratura italiana del Settecento*, Laterza, Bari 1949, pp. 152-65; *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento*, a cura di E. Bonora, Ricciardi, Milano-Napoli 1951, pp. 182-466; C. Gozzi, *Opere, teatro e polemiche teatrali*, a cura di G. Petronio, Rizzoli, Milano 1962; G. Nicastro, *Il teatro nel secondo Settecento*, in *La letteratura italiana storia e testi*, diretta da C. Muscetta, v. VI, t. II, *Il Settecento. L’arcadia e l’età delle riforme*, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 456-83; P. Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni*, cit.; R. Turchi, *Un solitario Carlo Gozzi*, in Ead., *La commedia italiana del Settecento*, Sansoni, Firenze 1986, pp. 153-165; A. Beniscelli, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Marietti, Casale Monferrato 1986; E. Sanguineti, *L’amore delle tre melarance. Dal canovaccio di Carlo Gozzi, un travestimento fiabesco e gozziano*, Il Melangolo, Genova 2001.

¹⁴⁶ *Ragionamento ingenuo e Storia sincera dell’origine delle mie dieci Fiabe teatrali*, in *Opere edite ed inedite del Conte Carlo Gozzi*, In Venezia. Dalla Stamperia di Giacomo Zanardi, 1801, p. 27.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 24 ss.

misurabile ad opera dei filosofi naturali”¹⁴⁸. Pertanto in quegli stessi anni la nozione di Natura - come il criterio del Bello che allora, nella teoria in J.J. Winckelmann, si dibatteva tra neoplatonismo e “spontaneità creatrice” - si prestava a due possibili interpretazioni tra loro in contrasto. Interpretazioni che non di rado, tuttavia, coesistevano nel pensiero dello stesso autore, come testimonia il caso appena ricordato di Winckelmann, e come osserveremo tra poco per Voltaire¹⁴⁹.

Questa incertezza tra “ripetere” e “decidere”, per utilizzare il linguaggio di E. De Martino, costituisce la barriera culturale quasi invalicabile, per l’uomo dell’ultimo Settecento, come documentano da almeno trent’anni alcuni grandi studi, che hanno reso nota la coesistenza storica e la stretta interdipendenza teorica tra sistemi ciclici e direzionali nelle indagini settecentesche sulle vicende naturali e umane¹⁵⁰.

Anche nel teatro F. Albergati Capacelli¹⁵¹, in particolare ne *Il prigioniero*, una commedia in cinque atti redatta nel 1773¹⁵², affiora tra le scene una caratterizzazione polifonica dello *ius* di natura, recepito come un’istanza etica che si rivela simultaneamente tanto come un’esperienza indotta quanto come un processo autogenerato dal soggetto stesso¹⁵³. Lo scrittore bolognese, in procinto di trasferirsi a Venezia, già corrispondente di Voltaire e lettore, per quel che ne riuscì ad intendere, di Rousseau e Beccaria, come testimoniano i non infrequenti richiami nei suoi testi, si era aperto in quegli anni alla grande letteratura europea anche grazie alla relazione con E. Caminer Turra¹⁵⁴. La sua opera, senza mai porre

¹⁴⁸ D. Outram, *L'Illuminismo*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 70.

¹⁴⁹ Ancora assai suggestivo l’ormai classico *Winckelmann* di C. Antoni, in Id., *La lotta contro la ragione*, cit., pp. 37-52.

¹⁵⁰ S.J. Gould, *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo geologico*, Feltrinelli, Milano 1989; J. Roger, *Introduction a Buffon*, in *Les Epoques de la Nature*, Editions du Muséum National d’Histoire Naturelle, Paris 1988; Id., *Buffon: un philosophe au Jardin du Roi*, Fayard, Paris 1989; P. Rossi, *I segni del tempo. Storia della terra e storia delle nazioni da Vico a Hooke*, Feltrinelli, Milano 1979; Id., *Il passato, la memoria, l’oblio*, Il Mulino, Bologna 1990; K. Pomian, *L’ordine del tempo*, Einaudi, Torino 1992.

¹⁵¹ Su F. Albergati Capacelli, vedi E. Masi, *La vita i tempi e gli amici di Francesco Albergati commediografo del XVIII secolo*, Zanichelli, Bologna, 1878; Id., *Parrucche e sanculotti nel secolo XVIII*, Treves, Milano 1886, pp. 119-40; A. Asor Rosa voce *Francesco Albergati Capacelli* in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit., I, 1960, pp. 624-7; E. Mattioda, *Il dilettante “per mestiere”. Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Il Mulino, Bologna 1993.

¹⁵² *Il prigioniero, commedia di cinque atti in versi sciolti*, in *Opere di Francesco Albergati Capacelli*, in Venezia 1784. Nella Stamperia di C. Palese, A spese dell’autore, con pubblica approvazione, t. II, pp. 3-107. Per la datazione e le prime rappresentazioni bolognesi vedi la *Prefazione*, p. 6.

¹⁵³ F. Albergati Capacelli, *Il prigioniero*, cit., Atto III, 2.

¹⁵⁴ Per i rapporti con la Caminer, E. Mattioda, *Il dilettante “per mestiere”*, cit., pp. 55, 75, ivi bibliografia. Sulla corrispondenza, vedi R. Trovato, *Cultura italiana e francese nella corrispondenza inedita Albergati-Caminer*, in *Critica testuale ed esegesi del testo*, Patron, Bologna 1983, pp. 251-64.

in discussione i principi dell'Antico regime sociale, mostra tuttavia una certa consonanza con i temi europei dei Lumi e fa emergere, in una letteratura tutto sommato secondaria, il processo di trasformazione della sensibilità collettiva.

Albergati ne *Il prigioniero* condannava la tirannide paterna¹⁵⁵ sviluppando la vicenda d'una *mésalliance*, risolta convenzionalmente tramite una agnizione. La virtù dell'eroina veniva premiata con la riscoperta nobiltà della "vile, sfacciata e infame donna"¹⁵⁶: le scene celebravano, per l'ennesima volta, un matrimonio tra pari senza porre così a repentaglio gli assetti e gli equilibri sociali¹⁵⁷. In questo quadro scontato e convenzionale con un sussulto s'imponeva invece la nuova consapevolezza del protagonista Roberto. Nelle sue parole prorompeva un accorato appello ai "diritti di natura". Il giovane, in forza di questi principi minacciava l'ordine dei padri, non privo di rimorsi e di esitazioni, continuando a pensare d'essere probabilmente "il solo reo"¹⁵⁸. Non si trattava dunque di una disobbedienza prometeica.

Infatti nel *Prometheus*, "l'inno forse più famoso dell'intero *Sturm und Drang*", redatto nell'estate di quello stesso 1773¹⁵⁹ - l'anno nel quale, sia consentito ripeterlo, veniva redatto *Il prigioniero* - Goethe riattualizzava l'antico mito innalzando l'archetipo greco a simbolo di un nuovo patrimonio di idee e di valori¹⁶⁰. Il futuro autore del *Werther* valorizzava, in quest'occasione, soprattutto il momento mitico della ribellione, compiuta dal titanide nei confronti di Zeus. Il poeta scorgeva in quella rivolta la possibilità di stabilire un confine tra la terra di Prometeo e il cielo degli Dei, di rivendicare la proclamazione di uno spazio autonomo, inaccessibile allo stesso Giove¹⁶¹. In quella trasgressione e in quella affermazione di sé non v'era tuttavia solo la rivolta del "nuovo umanesimo" contro il principio di autorità e verso l'ordine costituito: la possibilità della lotta, se non addirittura contro Dio, certamente nei confronti del monarca e del padre. In quella autoproclamazione di libertà che affidava ogni autorità a una scelta

¹⁵⁵ F. Albergati Capacelli, *Il prigioniero*, cit., Atto II, 3, III, 5, V, 3.

¹⁵⁶ Ivi, Atto III, 4.

¹⁵⁷ Ivi, Atto V, ultima.

¹⁵⁸ Ivi, Atto III, 5.

¹⁵⁹ Il *Prometeo*, redatto nell'estate 1773 e apparso a stampa solo nell'edizione definitiva del 1830, rievocato nel XV libro di *Poesia e Verità*, può leggersi ora in W. Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1970. Meno felice la traduzione proposta in J. W. Goethe, *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, Sansoni, Firenze 1949, v. I.

¹⁶⁰ La ricostruzione più rigorosa delle fonti utilizzate da Goethe resta quella di E.A. Braemer, *Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang*, Arion Verlag, Weimar 1963, p. 171 ss.

¹⁶¹ "Copri il tuo cielo, Giove, di nubilosi vapori ed esercitati su le querce e le cime dei monti, pari a fanciullo che decapiti cardi: ma lasciarmi tu devi la mia terra e la mia capanna, che non tu costruisti, e il focolare, la cui fiamma m'invidi!" W. Goethe *Prometeo* ed. Santoli, cit., p. 1302.

autonoma - libero è ciò che obbedisce solo alla necessità della propria natura, alla propria legge¹⁶² - Goethe, tramite l'insegnamento di Spinoza, faceva di Prometeo il simbolo della coscienza moderna¹⁶³. Il giovane poeta dunque probabilmente già precludendo a Kant - gli anni erano in definitiva quelli - prefigurava, tra 1773 e 1774, l'ipotesi dell'autofondazione dell'io¹⁶⁴. Erano idee che allora circolavano.

Infatti anche Roberto, il protagonista de *Il prigioniero* di Albergati si richiamava senza indugi nell'atto della sua disobbedienza al "libero voler", ispirato - è stato osservato di recente - dal pensiero di Rousseau e da espliciti rimandi a passi del *Contrat social*¹⁶⁵. Comunque sia la libera volontà di Roberto sembrava rimanere confinata nella volta stellata, disvelandosi infatti - lo aveva osservato peraltro anche il giovane Diderot¹⁶⁶ - come "il più pregevol don" "accordato dal cielo"¹⁶⁷. Tuttavia l'eternità immutabile dei principi acquisiva negli atti e nelle parole di Roberto valore transeunte e si interiorizzava in un dettato a suo modo autonomo, traducendosi in esperienza coscienziale e personale, in pratica di vita¹⁶⁸.

La coesistenza di istanze spiritualistiche e dei nuovi valori illuministici avrebbe ispirato la successiva produzione del letterato emiliano. Se ne possono cogliere le tracce nel suo *Rodolfo*, una commedia in cinque atti redatta tra l'aprile e il settembre 1784¹⁶⁹. Il tema dell'*imitatio Christi*, l'espiazione e l'emancipazione

¹⁶² G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Guida, Napoli 1988, p. 45.

¹⁶³ Ivi, pp. 19-54. Ma anche Id., *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996.

¹⁶⁴ E. Kant, *Critica della ragion pratica*, a cura di F. Capra, Laterza, Bari 1947, (I^a ed., Riga 1788) vedi soprattutto pp. 193-94.

¹⁶⁵ F. Albergati Capacelli, *Il prigioniero*, cit., Atto II, 3. Vedi E. Mattioda, *Il dilettante "per mestiere"*, cit., pp. 78 ss. Il riferimento è al II capitolo del I libro del *Contrat* che qui per comodità riportiamo: "La più antica di tutte le società, e la sola naturale, è la famiglia: sebbene i figli restino legati al padre solo per quel tempo in cui hanno bisogno di lui per la propria conservazione. Non appena questo bisogno cessa, il legame naturale si scioglie. Dispensati i figli dall'ubbidienza che dovevano al padre, dispensato il padre dalle cure che doveva ai figli, rientrano tutti ugualmente nell'indipendenza. Se essi continuano a restare uniti, ciò non avviene più naturalmente, ma volontariamente; e la stessa famiglia non si mantiene che per convenzione". J.J. Rousseau, *Il Contratto sociale*, cit., p. 10. "Se esiste una autorità che la natura ha instaurato è la patria potestà; ma la patria potestà ha i suoi limiti, e nello stato di natura cesserebbe appena i figli fossero in grado di provvedere a sé stessi". D. Diderot, *Autorità politica* (1751) in *Enciclopedia o Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri. Ordinato da Diderot e D'Alembert*, a cura di P. Casini, Laterza, Bari 1968, p. 203.

¹⁶⁶ "La libertà è un dono del cielo ed ogni individuo appartenente alla medesima specie ha il diritto di fruirne non appena comincia ad avere l'uso della ragione". D. Diderot, *Autorità politica*, cit., p. 202.

¹⁶⁷ F. Albergati Capacelli, *Il prigioniero*, cit., Atto II, 3.

¹⁶⁸ Ivi, Atto II, 3, III, 5, V, 3.

¹⁶⁹ Per la datazione vedi E. Mattioda, *Il dilettante "per mestiere"*, cit., p. 104. Il testo veniva inserito nello stesso anno nelle *Opere di Francesco Albergati Capacelli*, cit., t. VIII, pp. 3-113.

dal male tramite l'esame di coscienza nella prospettiva della rigenerazione e del riscatto¹⁷⁰, si conciliava con la polemica nei confronti della tradizionale concezione "retributivistica" della pena¹⁷¹. Su questa polemica si innestava una larvata e forse inconsapevole tentazione "abolizionista", insorta con i dubbi sulla liceità del "diritto di punire", che proiettava l'autore, futuro censore di Rousseau in età "giacobina"¹⁷², sulla scia di Beccaria, sin sulla "soglia" dell'utopismo radicale settecentesco¹⁷³.

Anche in altre *pièces* del secondo Settecento italiano l'invocazione alla "Legge di Natura", si trasformava, non senza contraddizioni, in un appello a suo modo relativizzato, pervaso di esigenze umane, pratiche, empiriche¹⁷⁴. A puro titolo d'esempio, tanto può leggersi - con un'enfasi che non è del tutto caricaturale - in un anonimo e semiconosciuto dramma giocoso rappresentato nella Roma repubblicana del 1798. La protagonista, rivendicando il suo diritto di scelta, rinnova in nome della natura, il grido di lotta: "[...] Non rinuncio/ a quella libertà che diemmi in dono/ nel formarmi Natura/ [...] lui voglio o pur la morte/ [...] ragazze che mi udite,/ aprite gli occhi, aprite,/ non vi lasciate togliere la bella libertà"¹⁷⁵. Il mondo dunque - come alcuni già pensavano - sembrava poter cambiare. Forse sarebbe cambiato ancora¹⁷⁶.

¹⁷⁰ F. Albergati Capacelli, *Rodolfo*, cit., Atto IV, 1, II, 7.

¹⁷¹ Ivi, Atto V, 7.

¹⁷² Sulla questione della censura di *Julie ou La Nouvelle Héloïse* vedi A. Asor Rosa voce Francesco Albergati Capacelli, in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit., I, 1960, pp. 624-7.

¹⁷³ Una soglia, è stato detto, che neanche Beccaria osò oltrepassare: "L'impeto libertario ed egualitario, pur così forte in lui [...] non doveva portare alla dissoluzione della società, alla negazione del diritto". Tuttavia "l'esitazione di Beccaria di fronte al diritto di punire è profonda. Non solo egli prova orrore di fronte alla violenza, alla crudeltà, ma rifiuta dal più profondo dell'animo suo ogni teorizzazione, ogni giustificazione di esse, ripugnandogli sempre ogni utilizzazione loro da parte degli stati, delle società, del diritto. Le sue pagine sulla pena di morte e sulla tortura nascono da questa doppia ritrosia, sociale e personale ad accettare il diritto stesso di punire e le conseguenze che esso fatalmente comporta". F. Venturi, *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1970, p. 126. Il corsivo è nostro. Sul problema e per gli eventuali sviluppi di Beccaria a riguardo, vedi, in particolare, D. Ippolito, *Diritti e potere. Indagini sull'Illuminismo penale*, Aracne, Roma 2012, pp. 77-102. Per una significativa lettura politica dell'opera vedi l'Introduzione di A. Burgio in C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 13-28.

¹⁷⁴ P. Themelly, *Il crepuscolo degli eroi. Nuovi modelli di virtù nelle testimonianze letterarie di Roma repubblicana (1798-1799)*, in «Eurostudium^{3w}», 2010, 17, pp., 48-169.

¹⁷⁵ *Chi si contenta gode. Dramma giocoso per musica a sette voci. Da rappresentarsi in Roma nel Teatro d'Apollo la primavera dell'anno VI dell'era repubblicana*. In Roma, presso il cittadino Gioacchino Puccinelli a Sant'Andrea della Valle, Atto I, 8.

¹⁷⁶ "Le monde a changé, il doit changer encore". Vedi, *Oeuvres de Maximilien Robespierre*, édition préparée sous la direction de M. Bouloiseau et A. Soboul, t. X, *Discours*, 27 juillet 1793 -27 juillet 1794, PUF, Paris 1967, p. 444 ("Sur les rapports des idées religieuses et morales avec le principes républicains et sur les fêtes nationales", 18 floréal II - 7 mai 1794).

Voltaire a Venezia. Il compito della tragedia in Sémiramis

Alla fine degli anni Cinquanta, Melchiorre Cesarotti¹⁷⁷ - allora un oscuro istitutore sulla trentina in servizio presso il Seminario della sua nativa Padova - si “infiamma[va] nel volto” e “piange[va] dirottamente singhiozzando” mentre era intento a leggere e a declamare e poi a far recitare ai suoi studenti le tragedie del ‘divino’ Voltaire¹⁷⁸. Il futuro abate viveva grazie a quella occasione la sua catarsi. Riviveva cioè quanto aveva inteso tramite la teoria di Aristotele, il maestro - almeno per l’occasione - del suo maestro¹⁷⁹. Sperimentava dunque involontariamente un itinerario psicologico di autoanalisi, innescato dalla riflessione su una esperienza. Un processo tuttavia compiuto nelle forme a priori della catarsi, secondo la canonica fondata sui principi della geometria euclidea.

Comunque sia, in armonia con tanto trasporto, Cesarotti pubblicava a Venezia nel 1762, per i tipi di Pasquali, *La Mort de César* e *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*, due tragedie celebri, discusse e controverse, stese dal signore di Ferney tra 1731 e 1739¹⁸⁰. Il volume, in ottavo settecentesco, raccoglieva la

¹⁷⁷ Su Cesarotti politico si indicano qui soltanto: S. Romagnoli, “Melchiorre Cesarotti politico”, in Id., *La buona compagnia. Studi sulla letteratura italiana del Settecento*, Angeli, Milano 1991, in particolare pp. 205, 207-8; M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche*, Sansoni, Firenze 1956, pp. 188 ss.; L. Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell’Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Il Mulino, Bologna 1999, ad Indicem; P. Del Negro, *Il giacobinismo di Melchiorre Cesarotti*, in «Il pensiero politico», XXI, 1988, 3, pp. 301-16; D. De Camilli, *Il cittadino Melchior Cesarotti*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XIX, 1990, pp. 79-104. Assai utili i recentissimi, M. Maimone, *Libertà o legge. Il contributo di Melchiorre Cesarotti al dibattito scientifico, estetico e morale del Settecento*, «Eurostudium^{3w}», 52-53, luglio-dicembre 2019, pp. 186-231; Id., *La politica di Melchiorre Cesarotti tra Rivoluzione ed età napoleonica*, «Eurostudium^{3w}», gennaio-giugno 2020, pp. 199-250; Id., *Dal mondo antico alla virtù dei moderni. Storia e letteratura nel pensiero di Melchiorre Cesarotti*, «Eurostudium^{3w}», luglio-dicembre 2020, pp. 96-147.

¹⁷⁸ La testimonianza tratta da *Notizie intorno alla vita e alle opere di Melchiorre Cesarotti dettate da un suo discepolo*, s.d., s.l., p. 4, è in *Il fanatismo ossia Maometto il profeta. Tragedia di Voltaire*, introduzione di R. Campi, Mucchi, Modena 1995, p. 28.

¹⁷⁹ Aristotele *Poetica*, introduzione traduzione e note di D. Lanza, Rizzoli, Milano 1990, (1453b, 1,22).

¹⁸⁰ Nel giugno 1731 Voltaire terminava la stesura de *La Mort de César* della quale solo nel 1736 appariva l’edizione ufficiale per ovviare alle inesattezze dell’edizione pirata precedente. La tragedia era preceduta da una *Lettera d’Algarotti* che elogiava i passi shakespeariani che affioravano tra gli atti. *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* composta nel 1741 e ritirata dalla scena dopo la terza rappresentazione per i contrasti suscitati negli ambienti religiosi venne pubblicata nel 1742. Vedi *Lettera del Co: Algarotti all’ab. Franchini sopra il Cesare del Sig. di Voltaire*, in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire trasportate in versi italiani*. In Venezia 1791. Presso Giuseppe Orlandelli per la ditta del fu Francesco Niccolò Pezzana. Con approvazione e privilegio, v. I, pp. 351 ss. R. Pomeau, *La religion de Voltaire*, Nizet, Paris 1969, pp. 148-156; R. Campi, *Introduzione*, cit., pp. 8 ss.

traduzione fedele delle opere accompagnata da due misurati commenti introduttivi ai testi e da due più corposi discorsi teorici: il *Ragionamento sul diletto della tragedia* e il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*¹⁸¹. Le dissertazioni sono sopravvissute al loro autore e sono rimaste sino a oggi a loro modo celebri, tanto da essere ricordate nei manuali di liceo.

Per quel che ci riguarda grazie a questa iniziativa Cesarotti introduceva nel nostro paese il teatro tragico di Voltaire, tramite una edizione circoscritta ma nel suo senso compiuta e lungamente meditata. Nel 1771, a distanza di circa dieci anni, il nostro offriva il testo di *Sémiramis*, in un'edizione priva di commento e annotazioni ma curata con il consueto rigore nella traduzione, prima ai lettori fiorentini, poi a quelli veneti che avrebbero goduto anche la messa in scena della *pièce* al San Grisostomo¹⁸². L'originale, una tragedia in cinque atti apparsa a stampa a Parigi nel 1749, era sul palco alla Comédie Française in una serata afosissima di fine agosto 1748, alla presenza del suo autore. È stato detto che quelle condizioni particolari accentuavano, insieme alle espressioni lugubri e alle immagini spettrali del testo, la tinta fosca dell'opera perpetuando l'atmosfera pesante di orrore e malinconia della *pièce*. *Sémiramis* è stata d'altronde ritenuta - non a torto - la tragedia più cupa di Voltaire¹⁸³: un'azione "grande, spettacolare, patetica", lambita dal gusto shakespeariano¹⁸⁴.

¹⁸¹ *Il Cesare e il Maometto tragedie del signor di Voltaire trasportate in versi italiani con alcuni ragionamenti del traduttore*, Gianbattista Pasquali, Venezia 1762. I due *Ragionamenti* possono ora leggersi in *Dal Muratori al Cesarotti*, a cura di E. Bigi, in *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, t. IV, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 27-86. Ivi le note introduttive, pp. XI-XXII; 3-25. Vedi anche il più recente Melchiorre Cesarotti, *Sulla tragedia e sulla poesia*, a cura di F. Finotti, Marsilio, Venezia 2010.

¹⁸² *La Tragédie de Sémiramis. Par M. de Voltaire. Et quelques autres pièces de Littérature du même Auteur qui n'ont point encore paru*. A Paris. Chez G. Le Mercier Imprimeur-Libraire rue St. Jacques, au Livre d'or. Et chez M. Lambert Libraire, 1749. *La Semiramide del signor di Voltaire trasportata in versi Italiani dal sig. abate Melchiorre Cesarotti*, Allegrini, Pisoni e Comp., Firenze 1771; la tragedia venne riedita e fu rappresentata a Venezia divenendo il modello per le versioni musicali successive sostituendo (o affiancando) il testo di Metastasio. Per le notizie sulla rappresentazione vedi *Motivi che hanno determinato lo Stampatore a fare la presente edizione*, in *La Semiramide del signor di Voltaire trasportata in versi italiani*, In Venezia 1773. Presso Antonio Graziosi, p. 5. La traduzione della *Dissertation sur la tragédie antique et moderne* premessa all'opera sarà pubblicata solamente nel 1784, nella *Raccolta compiuta delle tragedie del sig. di Voltaire*. P. Ranzini, *Verso la poetica del sublime: l'estetica «tragica» di Melchiorre Cesarotti*, Pacini, Pisa 1998, pp. 123, 216.

¹⁸³ R.S. Ridgway, *La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», XV, 1961, p. 154.

¹⁸⁴ M. Fazio, *L'ombra di Shakespeare nella Sémiramis di Voltaire*, in «Il castello di Elsinore», XVI, 2003, 46, pp. 5-26.

L'opera si concentrava, come si evince dal titolo, sul mito della antichissima regina assira, una *fabula* delineata da *l'homme de lettres* già in *Eriphyle*¹⁸⁵. La tragedia 'infelice' del marzo 1732, "vagamente ispirata all'*Amleto*", che rievocava, secondo il "barbaro" gusto inglese, un fantasma in scena a dispetto delle norme. *Eriphyle* finì così, nel suo insieme, per non convincere, parzialmente ritoccata, fu abbandonata e ricusata da Voltaire¹⁸⁶.

Il mito classico ritornava quindi a Venezia nelle forme più definite e meditate della *Sémiramis* voltairiana. Si trattava, tra l'altro, di un soggetto sempre in auge sui palcoscenici marziani, un argomento scenico che aveva stimolato anche allora prove locali insieme a sperimentazioni autorevoli di Crébillon e Metastasio¹⁸⁷.

Di fatto sino ai tempi di Voltaire si perpetuava ancora, pur con alcune variazioni sulle quali torneremo, il modello che si era imposto nel IV secolo nell'ambito della letteratura cristiana. Una lettura centrata sulla figura della virago assetata di sangue, sovvertitrice dell'ordine, preda dei sensi, ebbra di potere¹⁸⁸. Si trattava, in senso generale, dell'adattamento teatrale di un mito utilizzato per una funzione disciplinante e stabilizzante. Infatti la disobbedienza e la trasgressione tradivano - si pensava - un'energia perversa e sfrenata e rivelavano inclinazioni contigue alla malattia e alla devianza. Sicché la spettacolarizzazione sul palco della condanna del reo e la sua giusta punizione ammoniva gli astanti e insieme ristabiliva l'ordine violato legittimandolo. Insieme invitava gli spettatori a ritrovare la dimensione razionale necessaria per conoscere le spinte istintive al fine di canalizzarle e orientarle nella giusta direzione¹⁸⁹. Le spinte negative dovevano essere controbilanciate con altre tendenti al bene poiché solo le passioni sono "i veri contrappesi delle passioni"¹⁹⁰.

¹⁸⁵ *Eriphyle* de M. de Voltaire. Représentée par les Comédiens ordinaires du Roi le Vendredi 7 mars 1732. Pièce que l'auteur s'était opposé qu'elle fût imprimée de son vivant, Paris 1779. Per la derivazione, A. Messaoudi, *La dimension philosophique de Sémiramis*, «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Università di Sassari», 2010, 7, pp. 281-95.

¹⁸⁶ M. Fazio, *Voltaire contro Shakespeare*, Laterza, Roma-Bari 2020, p. 32.

¹⁸⁷ *Sémiramis. Tragédie*. Par M. de Crébillon. A Paris chez P. Ribou, seul Libraire de l'Académie Royale de musique, 1717. [P. Metastasio] *Semiramide. Dramma*. L'opera venne scritta e rappresentata per la prima volta a Roma nel teatro delle Dame nel carnevale 1729. Fu musicata spesso col titolo *Semiramide riconosciuta* ed ebbe, tra 1729 e 1793, una trentina di edizioni con varianti. Vedi *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. Brunelli, v. I, Mondadori, Milano 1953, pp. 255-306. Ivi *Nota* pp. 1412 ss.

¹⁸⁸ C. Questa, *Semiramide redenta*, Quattro Venti, Urbino 1989.

¹⁸⁹ Per i modelli in età classica M. Vegetti, *Passioni antiche: l'io collerico*, in *Storia delle passioni*, a cura di S. Vegetti Finzi, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 39-73.

¹⁹⁰ P.T. d'Holbach, *Sistema della natura*, a cura di A. Negri, Utet, Torino 1978, pp. 249, 358. Sul tema del controbilanciamento delle passioni tra Sei e Settecento, A.O. Hirschman, *Le passioni e gli interessi*, Feltrinelli, Milano 1979, in particolare pp. 22-29.

In tal modo si definiva il modello d'un *exemplum* scenico-pedagogico di lungo periodo, declinabile in una pluralità di intrecci che il mondo classico offriva con le sue suggestioni. La *fabula* di Semiramide si sovrapponeva così, sino a coincidere, diventando una sorta di calco, pur nelle inevitabili dissonanze, ad esempio, con quella di Medea. E' esemplificativo a riguardo l'intento narrativo che regola la controriformistica *Medea* nelle due distinte interpretazioni marciiane di L. Dolce e M. Galladei edite rispettivamente nel 1557 e 1558 e poi, almeno una d'esse, di nuovo in stampa, sempre nella città lagunare, nel 1766 e nel 1771, lo stesso anno dell'apparizione della nostra *Sémiramis*¹⁹¹.

A conferma, nella senecana tragedia di Galladei, l'autore con grande efficacia riabilitava a sorpresa la tradizionale figura antierica di Giasone, che da ingrato diveniva per l'occasione campione di virtù, in ossequio alla norma e agli imperativi sociali¹⁹². Mentre faceva morire, per la prima volta sulla scena Medea, trafitta dalle lance, perché costei si rivelava incapace di controllare e canalizzare il suo *pathos* verso fini socialmente codificati e riconosciuti¹⁹³. In conclusione d'opera l'antichissima eroina di Euripide, lungi da innalzarsi come nel testo greco al pari degli dei al di sopra degli uomini, eterea sul magico carro alato donatole dal Sole¹⁹⁴, giaceva, nel dramma marciiano, nella polvere equiparata alla peste, al morbo che dall'esterno contagia e minaccia la vita comunitaria¹⁹⁵. In tal modo compiva il suo naufragio, nella Venezia del Cinquecento, un mito che tuttavia sarebbe risorto e avrebbe descritto, per più di duemila anni, dai tempi di Euripide a quelli di Pasolini - rievocando la fine di una storia d'amore - il dramma

¹⁹¹ *La Medea tragedia di M. Lodovico Dolce*. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557; *Medea. Tragedia di M. Maffeo Galladei*. In Venezia appresso Giova Griffio 1558; *La Medea. Tragedia di M. Lodovico Dolce*. In Venezia appresso Agostino Savioli, 1749; *Quattro tragedie di M. Lodovico Dolce cioè La Medea. Didone. Ifigenia. Ecuba*. In Venezia, 1766; *Tragedie di misser Lodovico Dolce cioè Didone, Giocasta, Medea, Ifigenia et Ecuba ora per la prima volta raccolte*. In Venezia. Presso Cristoforo Calappo, 1771. Per le edizioni a Venezia delle tragedie di Dolce nel 1749 e 1771 vedi l'*Introduction* in M. Galladei, *Médée*, éd. N. Salliot, Z. Schweitzer, Publications de l'Université de Saint Etienne, Saint Etienne 2012; vedi anche V. Gallo, *Contro l'«ingiuria del tempo»*. *La Medea di Maffeo Galladei*, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. Alfonzetti, D. Quarta, M. Saulini, Bulzoni, Roma 2002, pp. 25-49. L. Dolce, *Medea*, testo e note a cura di O. Saviano, nota critica di F. Spera, Edizioni Res, Torino 2005. R. Delli Priscoli, *La Medea di Ludovico Dolce fra tradizione e innovazione in I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014; G. Romei voce *L. Dolce* in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit., v. XL, 1991, pp. 399-405; R.H. Terpening, *Lodovico Dolce. Renaissance man of letters*, University of Toronto Press, Toronto 1997.

¹⁹² *Medea. Tragedia di M. Maffeo Galladei*, cit., Atto I, 1, III, 2, V, 2.

¹⁹³ *Ivi*, Atto V, 2.

¹⁹⁴ Euripide, *Medea*, a cura di M. G. Ciani e D. Susanetti, Marsilio, Venezia 2002, p. 136 (vv. 1315-20).

¹⁹⁵ *Medea. Tragedia di M. Maffeo Galladei*, cit., Atto IV, 4.

esistenziale della incomunicabilità e la dimensione della discriminazione, lo scontro tra culture egemoni e culture subalterne. La storia di Medea, scriveva Pasolini nel 1970 “potrebbe essere benissimo la storia stessa di un popolo del Terzo Mondo, di un popolo africano ad esempio, che vivesse la stessa catastrofe venendo a contatto con la civiltà occidentale materialistica”¹⁹⁶. Nella stessa *Medea* euripidea - ovvero nel dramma dell’individuo solo e senza affetti, che agisce in un mondo ostile e disumano sino a autodistruggersi - la protagonista riusciva a ritrovare nel tormento della propria condizione la dimensione della coscienza¹⁹⁷. Si dimostrava cioè capace di compiere, afflitta nella psiche, una sorta di autoanalisi interiore che è stata intesa, come il primo esempio di un “dissidio psicologico nella letteratura occidentale”¹⁹⁸.

Richiamata così la possibile funzione stabilizzante esercitata tramite il carattere polisenso e la forza evocativa dei miti è ora opportuno tornare alla *Sémiramis* di Voltaire. La *pièce* del signore di Ferney sembra iscriversi anch’essa, senza contrasto, nell’alveo tradizionale della *fabula*, appropriandosi della consueta inclinazione disciplinante: probabilmente il fine etico che compete - argomentava l’autore - allo scrittore di buone tragedie¹⁹⁹. L’ illuminista riesumava così per il suo testo l’antichissimo tema d’ispirazione classica della *hybris* punita dalla *tisis*: il tema cioè che Goethe, trent’anni dopo, con il suo *Prometheus* (vedi *supra*), avrebbe capovolto, scorgendo nella disobbedienza umana la nuova dimensione morale e civile della libertà e della legge. Invece nella *Introduzione* alla voltairiana *Sémiramis* campeggia, reiterato e ossessivo, il solo richiamo al “Dio vendicatore” che suscita - nell’evocazione scenica di spiriti e ombre di memoria shakespeariana - “rimorsi” in funzione di “castighi” a coloro che violano l’eterna legge²⁰⁰. L’affiorante tema del rimorso - inteso come una esperienza indotta nell’ambito d’una concezione metafisica del reale che investe inevitabilmente anche la sfera morale e teoretica - ritorna quasi con le medesime

¹⁹⁶ P. P. Pasolini, *Medea*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zambagli, con scritti di B. Bartolucci e M. Martone, saggio introduttivo di V. Cerami, Mondadori, Milano 2001, pp. 1207-88. Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 1505. P. Fornaro, *Medea italiana*, in *Atti delle giornate di studio su Medea*, (Torino 23-24 ottobre 1995), a cura di R. Uglione, Celid, Torino 1997, pp. 167-200; M. Fusillo, *Medea: un conflitto di culture*, in Id., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 2007, pp. 127-79.

¹⁹⁷ Vedi l’*Introduzione* in Euripide, *Medea. Ippolito*, introduzione note e commento di M. Cavalli, a cura di D. Del Corno, Mondadori, Milano 1985, p. XLI.

¹⁹⁸ Euripide, *Medea*, cit., vv. 1019-80. B. Snell, *Scenes of Greek drama*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1967, pp. 47-56; V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971, pp. 39-44.

¹⁹⁹ *Dissertazione sopra la tragedia antica e moderna*, in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire trasportate in versi italiani*. In Venezia 1791. Presso Giuseppe Orlandelli per la ditta del fu Francesco Niccolò Pezzana. Con approvazione e privilegio, v. III, p. 30.

²⁰⁰ Ivi, p. 29.

cadenze, peraltro lo è stato osservato di recente, nel *Poème sur la loi naturelle*, un breve componimento in versi steso da Voltaire agli inizi degli anni Cinquanta (1751), poi a stampa nel 1756²⁰¹.

L'aporia dei Lumi. Tra Sémiramis e il Poème sur la loi naturelle

L'uomo di Voltaire - o se vogliamo la sua Semiramide - doveva dunque saper recepire in virtù della *raison* i principi del diritto naturale impressi nell'armonia geometrica della natura e sulla "fronte" del giusto in ogni tempo e spazio. L'incapacità di scelta della eroina negativa tradiva quindi il *deficit* razionale che sovrintende ogni atto pratico della volontà. Sicché la nuova religione dei Lumi se contribuiva a laicizzare l'esperienza religiosa e a trasferire in essa i nuovi contenuti che pur brillavano a quei tempi, non da ultimo il principio di tolleranza, non riusciva tuttavia ancora a emancipare l'uomo. Le antiche architetture mentali con il loro fascino consunto continuavano a sfidare la storia, come colonne tra le rovine. Semiramide - come gli *indios* cinquecenteschi del *Mundus Novus* a parere del filosofo aristotelico Sepulveda - incapace a contemplare i rarefatti cieli dell'etica, né a ritrovare in sé la "divina fiaccola", non riusciva a distinguere il bene e il male e, priva di *ratio*, impossibilitata a esercitare scelte, disconosceva suo malgrado il libero arbitrio²⁰². In tale condizione che significato poteva assumere il suo senso del rimorso? Solo l'idea di una 'armoniosa' reiterazione dell'identico all'ombra del "Dio vendicatore"?

Ciò nonostante l'orribile Semiramide seppur annientata a suo modo si ridesta. In fin dei conti qualche tempo era passato dalle vittoriose certezze dei primi conquistatori del Mondo Nuovo. Le aporie dei Lumi pervadevano i testi del signore di Ferney e rendevano più incerto il suo cammino come testimoniano tra l'altro le vicende di *Sémiramis* e lo sviluppo del *Poème sur la loi naturelle*.

A ben vedere il tema del rimorso, introdotto da Voltaire per la prima volta nell'antico tracciato della *fabula*, si rivelava un fattore saliente e singolare e caratterizzava in modo innovativo il testo. Gli studiosi oggi ne sono convinti: quel tema costituisce l'autentica innovazione della tragedia, il suo carattere dissonante nella plurisecolare evoluzione del mito, determinando nell'ambito del contenitore narrativo in oggetto, una svolta quantomeno letteraria²⁰³. E' noto a tutti, comunque, che spesso persino le marginali mutazioni di forma testimoniano quelle dei contenuti e prefigurano un cambiamento in fieri.

²⁰¹ Voltaire, *Poema sulla legge naturale*, in *Il sommo male*, a cura di E. Cocco, Il Ramo, Rapallo 2004. M. Maimone, *Libertà o legge*, cit., p. 221.

²⁰² Vedi l'Introduzione in J.G. de Sepúlveda, *Democrate secondo, ovvero sulle giuste cause di guerra*, a cura di D. Taranto, Quodlibet, Macerata 2016, pp. XI-LV.

²⁰³ C. Questa, *Semiramide redenta*, cit.

Anche nel *Poème sur la loi naturelle* - sia pure nella sostanziale tenuta delle coordinate mentali sopra descritte - affiorano degli anticorpi che iniziano ad erodere consolidate certezze. Il sole della *raison* splendeva ancora alto e lontano nell'etere e riverberava nel basso, debolmente, i suoi raggi. Ma i suoi "sigilli", le leggi naturali, ora si stavano trasferendo quasi per magia dalla "fronte" nel "cuore" dell'uomo giusto. Si prefigurava, non senza difficoltà, quella che nella seconda metà del secolo si sarebbe definita la dimensione della coscienza, l'abisso nel quale, di lì a poco, una nuova filosofia, avrebbe ritrovato "le sentiment de l'existence"²⁰⁴.

Indubbiamente nel *Poème* il principio della responsabilità individuale continuava a rimanere soffocato da una realtà superiore che lo conteneva e lo rendeva indotto. Ma si delineava un fenomeno complesso e variegato per il quale la sfera dell'io pur essendo predeterminata su assunti razionali, iniziava ad essere percepita come una esperienza interiorizzata, storicamente determinata nel suo divenire²⁰⁵.

In sintesi nell'opera confliggono, con la loro uguale validità sistemica, due concezioni, se si vuole due ragionamenti tra loro contrari. In questo dubbio, nel quale si sintetizza "l'aporia" dei Lumi, si colloca il *Poème*.

È opportuno a questo punto ricordare che Voltaire alla fine degli anni Venti aveva fatta sua la concezione della religione naturale, intesa come norma *immutabile* "scritta nel cuore". Questa dottrina era stata mutuata dai liberi pensatori inglesi soprattutto tramite il filtro di S. Clarke, conosciuto dall'allora giovane *philosophe* nel 1727, in seguito al viaggio-esilio al di là della Manica, sul quale torneremo. Clarke, un deista moderato incline al cristianesimo, intendeva utilizzare - come del resto si orienterà poi lo stesso Voltaire - la nuova scienza e il metodo sperimentale per dimostrare la concezione metafisica dell'universo e per contrastare le derive materialistiche e atee. Ciò nonostante, il traduttore dell'*Ottica* di Newton, identificando la legge naturale con la legge morale scopriva la dimensione libera della coscienza: l'etica diveniva il risultato della responsabilità individuale, il male e la colpa, più che essere connaturati all'uomo, derivano dalla incapacità dell'individuo di compiere scelte consapevoli e coerenti. La conquista della "verità" religiosa diveniva la conseguenza di uno

²⁰⁴ J.J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, V *Promenade*, in Id., *Oeuvres complètes*, v. I, Gallimard, Paris 1959, p. 1047.

²⁰⁵ "Se Dio non è in noi non è mai esistito. [...] Scartiamo questi romanzi che si chiamano sistemi; E per elevarci scendiamo in noi stessi" [...] Il cielo fece la virtù; l'uomo ne fece la maschera. Egli può ricoprirla d'impostura e d'errore, ma non può sfigurarla il suo giudice è nel suo cuore [...] l'uomo è un oscuro enigma [...] avremo noi nei nostri deboli cervelli l'audacia di aggiunger nostri decreti a queste leggi immortali? E' in noi fantasmi di un momento [...] la facoltà di metterci al lato del signore del tuono e di dare come dei ordini alla terra?" Voltaire, *Poema sulla legge naturale*, cit., *Esordio, Prima parte, Seconda parte*, pp. 55, 61, 69.

sforzo razionale e morale, non l'assunzione meccanica e fideistica di una verità già fatta²⁰⁶.

Anche la lezione di Locke - è stato osservato - consentiva a Voltaire di scoprire l'uso empirico della ragione: la stessa dimensione religiosa perdeva la sua natura trascendente per attualizzarsi in una funzione finalistica umana. Ragione e religione da verità originarie si trasformavano in forze attive e perfettibili, adeguate ai bisogni, ai tempi, alle circostanze²⁰⁷.

Nondimeno nel saggio breve *Sul deismo* - pubblicato a distanza di pochi anni dall'incontro di Voltaire con la nuova filosofia - uno scritto apparso nel 1742 e poi riedito nel 1751 con nuovo titolo *Discours sur le théisme*, emergeva l'oscillazione tra libertà e autorità che costituisce, come si è detto, l'elemento caratterizzante dei due scritti del 1747-1751 qui presi in esame (*Sémiramis; Poème*)²⁰⁸. Nell'opuscolo, commenta l'autore, ormai quasi cinquantenne, Dio rende gli uomini liberi, dotati di ragione, responsabili nella scelta del bene e del male, filosofi, fratelli, tolleranti, capaci di emanciparsi sul piano morale e tuttavia lo scritto conclude: "la morale è in ogni dove la medesima perché proviene da Dio"²⁰⁹.

P. Casini, nelle sue pagine dedicate a Voltaire ormai molti anni fa, identificava proprio nel 1748, in una aggiunta alla *Metafisica di Newton* (1740) una fase di svolta nel pensiero del *philosophe* che ormai s'orientava risoluto in favore del sistema "della fatalità universale". L'indirizzo era ribadito ancora nelle opere a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. Il patriarca dei Lumi, dalla "cauta nozione" della "libertà di Locke" si era convertito al "determinismo teologico". Era la conclusione fideistica di un "travagliato umanesimo"²¹⁰. Nella fede erano risolte le contraddizioni della ragione.

A nostro parere invece, consapevoli d'andar contro corrente, entro il contesto noto - "Rimanete" "fantasmi d'un momento" nei "vostri limiti prescritti"- che resta la struttura portante che sorregge l'edificio, emerge nel *Poème* del 1751, una concezione interiorizzata della legge naturale e dell'esperienza religiosa. I principi universali, ridotti a precetti morali, tendono ormai a corrispondere ai bisogni dell'esistenza, come tra poco rapidamente si accennerà. Per rimanere nell'ambito del nostro tema, se attraverso i rimorsi

²⁰⁶ P. Casini, *Introduzione all'Illuminismo. Da Newton a Rousseau*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 84-96.

²⁰⁷ Ivi, pp. 51-162.

²⁰⁸ *Sul deismo*, in Voltaire, *Scritti filosofici*, a cura di P. Serini, Laterza, Bari 1972, v. I. pp. 255 ss.

²⁰⁹ Ivi, pp. 258-259.

²¹⁰ P. Casini, *Introduzione all'Illuminismo*, cit., p. 253.

l'uomo recepisce la legge, attraverso i rimorsi l'uomo giudica sé stesso²¹¹. Il principio, sostanzialmente invariato, ritorna a distanza di circa dieci anni in *Olympie*, la tragedia redatta nel 1762, mentre il poeta si apprestava alla stesura del *Trattato sulla tolleranza*. Si trattava peraltro di un dramma in scena anche a Venezia al San Salvatore, nel carnevale 1768. Nello sviluppo scenico si legge: "Dio fece del pentirsi la virtù dei mortali"²¹².

Ciò nonostante riaffiora nel *Poème* la memoria del *circulus virtualis* neoplatonico: le creature sublunari, "curve sotto il peso dei mali", recano in sé, nell'incalzare successivo del testo, la "divina fiaccola" che dall'alto promana e ricongiunge all'Essere Supremo, ultimo fine del cammino umano. L'evocazione della faticosa ascesa mistica alla verità indubbiamente pervade un testo segnato dalla cultura dei Lumi. Non si può non ricordare comunque che già nel primo Cinquecento quell'"ascesa" aveva significato per Michelangelo una sofferta "redenzione" di sé stesso, una riappropriazione del suo io, che inevitabilmente comportava, già allora, una laicizzazione dell'esperienza religiosa²¹³. Entro questo quadro composito l'uomo di Voltaire sviluppava, con l'esercizio della vita, un percorso personale di progressiva conquista della ragione e della virtù²¹⁴. Un itinerario che tuttavia, come si è accennato, interiorizzava i valori e i principi adattandoli ai bisogni e alle esigenze di allora.

Infatti nella *Terza parte* del *Poème* abbandonata la vocazione teorica e la memoria dell'antico prorompono i riferimenti alla vita quotidiana, si susseguono richiami sempre più espliciti alle questioni dell'ora. L'autore rievoca il clima d'intolleranza religiosa che aveva segnato e ancora segnava la storia dell'Europa moderna per oltre due secoli, in un arco temporale che oggi vediamo simbolicamente racchiuso, nel ripensamento degli eventi proposto ad esempio da J. Delumeau, tra il 1523 e il 1775 (i primi martiri della Riforma morirono ad Anversa; gli ultimi carcerati per motivi religiosi furono liberati in Francia)²¹⁵. "Perché mai - si interrogava allora Voltaire - da due secoli questo pietoso furore?"

²¹¹ Se solo la "legge terribile e universale" fa "argine al delitto" il "parricida, il calunniatore" non possono riconoscersi tali nel fondo della coscienza ("nel fondo del proprio cuore"). Se il cielo forgia la "virtù" e l'uomo ne riproduce la "maschera" tuttavia esso "non può sfigurarla" perché "il suo giudice è nel suo cuore". Alessandro Magno, come Semiramide, "vergognoso, disperato per un attimo di furia" "da solo si giudicò indegno della vita". Voltaire *Poema sulla legge naturale*, cit., *Prima parte*, pp. 59-61.

²¹² *Olimpia. Tragedia del sig. di Voltaire tradotta in versi italiani e recitata nel teatro di San Salvatore il Carnovale dell'anno 1768*. In Venezia. Nella stamperia di Carlo Palese, Atto II, 2.

²¹³ G. C. Argan, *Michelangelo architetto*, Garzanti, Milano, 1990; Sul movimento neoplatonico nel Rinascimento italiano vedi, E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 184-235.

²¹⁴ Voltaire *Poema sulla legge naturale*, cit., *Seconda parte*, pp. 67-69.

²¹⁵ J. Delumeau, *La Riforma. Origini e affermazione*, Mursia, Milano 1975, p. 151.

I versi evocavano, in una molteplicità di espressioni efficaci e espressivamente risolte, "l'inquisitore col crocifisso in mano" che "manda al rogo il suo prossimo", e "il popolo" "toccato dalla Grazia" che "danza intorno al rogo", mentre ovunque con "santa ebbrezza" si grida "muori empio o pensa come me"²¹⁶. I principi del diritto naturale mutuati dalla cristiana *caritas* - la limitazione di sé tramite la scoperta dell'altro per la conquista dell'amore reciproco, fine dell'amore e approdo alla legge dell'accettazione volontaria dell'altro - si attualizzavano in una prospettiva congiunturale e in una funzione finalistica umana.

Voltaire così scopriva il male del vivere e finiva per prendere atto che in questa vita, "sempre da noi maledetta e sempre così cara", di fatto "non esiste la virtù". Affiorava nel testo la grande disputa sulla giustificazione della Provvidenza e sull'origine del male che per cinquanta anni divide allora teologi e filosofi. Voltaire scorgeva "gli uomini come forzati [che] lottano accaniti l'un l'altro con i ferri con cui sono incatenati". Si levava nel *Poème*, con l'auspicio di solidarietà, un grido, a suo modo, di emancipazione e di riscatto: "aiutiamoci l'un l'altro a portare i nostri fardelli, cerchiamo almeno di vivere tra fratelli"²¹⁷.

Tentare di cogliere in questi venti versi del testo il preannuncio di quella che verrà definita "la social catena"- un'istanza che costituirà la manifestazione più alta della nostra civiltà letteraria - è senza dubbio una forzatura eccessiva²¹⁸. Tuttavia, e questo sembra più probabile, in questa pagina si scorge un desolato "pronostico" sulla possibile eclissi della *raison* pur nella sua ancora conclamata certezza. Insorge così, nell'autore, un nuovo pensiero circa le "magnifiche sorti e progressive". Infatti se - come ora sembra - le vicende della natura e della civiltà non appaiono più preordinate nel loro sviluppo mostrandosi, invece, imprevedibili e irreversibili, allora l'uomo può inserirsi in questo processo e tentare di modificarlo. Manifestare la sua libera iniziativa: la vita e la storia sembrano così poter essere intese come "progetto" più che come "destino".

Pertanto si possono scorgere in questi pochi versi voltairiani i prodromi di una concezione rettilinea e dinamica del progresso, inteso come fenomeno senza "caduta" e "decadenza". Una concezione che F. Venturi identificherà in termini consapevoli, pur non privi anch'essi di contraddizioni, nell'opera di N. A. Boulanger, i cui testi furono redatti dopo il 1755, e pubblicati postumi tra 1761 e 1766, in seguito alla scomparsa del giovane scienziato allora solo trentasettenne,

²¹⁶ Voltaire *Poema sulla legge naturale*, cit., Terza parte, pp. 71-73.

²¹⁷ Ivi, Terza parte, p. 77.

²¹⁸ "Figli dello stesso Dio, cerchiamo almeno di vivere da fratelli; Aiutiamoci l'un con l'altro a portare i nostri fardelli; [...] Nessuno di noi è vissuto senza conoscere le lacrime. [...] Non avveleniamo la dolcezza che ci rimane. Mi pare di vedere in una funesta prigione, dei forzati, I quali, potendo darsi aiuto, lottano, accaniti l'uno Contro l'altro, con i ferri con cui sono incatenati". *Ibidem*.

celebrato nel ricordo di D. Diderot. Si trattava di pensieri che allora iniziavano a circolare ²¹⁹.

L'Illuminismo e il rimorso. La querelle Voltaire-La Mettrie

Questa oscillazione, che qui identifichiamo con la formula oppositiva di "ripetere" o "decidere", caratterizza il pensiero di Voltaire, come testimoniano queste ultime pagine e come confermano studi autorevoli²²⁰. Nei suoi scritti, è stato felicemente osservato, più che un sistema può trovarsi un "caos di idee chiare" (E. Faguet). Questo intreccio che ritroveremo nella lettura di *Sémiramis*, riaffiora nel concetto di rimorso. In sintesi si può osservare che l'idea di rimorso rimbalza ambigualmente nel pensiero dell'autore tra due poli: l'uno pragmatico e utilitaristico, una figura retorica da esibire incrociando il ferro contro l'amoralismo nichilista e libertino, l'altro invece intenzionale e morale. In tal modo la battaglia combattuta - persino con la nostra *pièce* - in difesa del carattere universale della morale è stata intesa come una iniziativa volta garantire all'etica laica un fondamento contro il particolarismo confessionale e il nichilismo ateo²²¹.

Lo stesso *Poème sur la loi naturelle* era stato "composto - si legge nella *Prefazione* - nel momento in cui apparve un piccolo opuscolo che aveva come titolo *Il Sommo Bene* ma che doveva essere intitolato *Il Sommo Male*"²²². *Il Sommo bene* (denominato anche *Discorso sulla felicità*) era di fatto *L'Antiseneca* di La Mettrie, un testo scritto come introduzione provocatoria alla traduzione francese del *De vita beata* di Seneca, compiuta dallo stesso filosofo e medico bretone nel 1748 - su indicazione di P. L. de Maupertuis - e poi a stampa, come testo autonomo, nello stesso anno e nel 1751²²³. Il *pamphlet* con il suo amoralismo e relativismo etico, divideva gli intellettuali dei Lumi, suscitando la ferma reazione di moderati e radicali: non solo aveva acceso la protesta di Voltaire ma aveva anche provocato le riserve critiche di Diderot²²⁴. Erano queste dunque le ragioni

²¹⁹ F. Venturi, *L'antichità svelata e l'idea di progresso in N. A. Boulanger*, Laterza, Bari 1947; G. Sasso, *Tramonto di un mito. L'idea di «progresso» tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 171-257.

²²⁰ Per tutti vedi, E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 209.

²²¹ Vedi l'*Introduzione* in J.O. de La Mettrie, *Il sommo bene*, a cura di M. Sozzi, Sellerio, Palermo 1993, p. 16.

²²² *Prefazione* in Voltaire *Poema sulla legge naturale*, cit., p. 49.

²²³ Vedi M. Sozzi, *Introduzione* cit., p. 9. Il testo anche in J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, a cura di S. Moravia, Laterza, Roma-Bari 1992.

²²⁴ J.A. Perkins, *Diderot and La Mettrie, Voltaire and La Mettrie*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», X, 1959, pp. 49-111; A. Vartanian, *Le philosophe selon La Mettrie*, in «Dix-huitième siècle», I, 1969, pp. 161-78; M. Sozzi, *Introduzione* in J.O. de La Mettrie, *Il Sommo bene*, cit., pp. 9-43

per le quali Voltaire ritenne di stendere il suo breve componimento in versi e verosimilmente anche la *Sémiramis*²²⁵.

Infatti l'integrale monismo materialista del bretone lo portava a rintracciare, è necessario ricordarlo, nella sensibilità l'unità psico-fisica della "organisation" umana, e a scardinare, in misura di tali convincimenti, l'interiore coerenza del discorso morale tradizionale. In sostanza per il *philosophe* ogni soggetto è costretto, per natura, alla sola ricerca di una felicità sensibile, ovvero, ogni essere "organizzato" tende a un bisogno esclusivamente fisico e organico per la sostanziale identità tra *le physique* e *le moral*²²⁶. "Il n'y a qu'une seule opération dans l'homme: c'est sentir" dirà poi Diderot, con implicazioni più complesse e articolate rispetto a quelle che qui ricordiamo²²⁷.

Per il medico-filosofo, in ragione di questo rigido determinismo - tutto è necessariamente determinato - la persona perde la possibilità di esercitare scelte autonome e libere. L'opera di La Mettrie poneva così in discussione lo stesso criterio di responsabilità individuale²²⁸: cadevano pertanto i parametri convenzionali della vita pratica e dell'esperienza morale. Svaniva la distinzione tra giusto e ingiusto, tra vizi e virtù. Principi e norme acquistavano un carattere arbitrario, congiunturale, culturale. La contestazione dell'apriorismo inevitabilmente si estendeva anche all'idea, propria di quegli anni, della morale universale: ovvero, come si è accennato, al convincimento nell'esistenza di una legge naturale, intrinseca alla specie, destinata a svilupparsi nel singolo tramite gli strumenti della ragione e capace di formare nel tempo l'uomo nuovo rigenerato dai Lumi²²⁹.

Il relativismo etico di La Mettrie, interpretato da taluni come una teoria "umanista" e "empirista," capace a suo modo di autodeterminare il soggetto, non si sarebbe risolto comunque in una dottrina eversiva dell'ordine costituito. La tesi avrebbe peraltro conservato un carattere "esoterico" rimanendo fondata sul convincimento della irriducibilità di due "popoli" distinti per attitudini e natura: le *élites* e le masse inconsapevoli e brute. Autore "lacerato e inquieto", "tortuoso e complesso", il filosofo bretone ci ha lasciato un'opera "tutt'altro che lineare" sulla quale gli studiosi si sono interrogati proponendo interpretazioni

²²⁵ Voltaire, *Poema sulla legge naturale*, in *Il sommo male*, cit.

²²⁶ I termini vennero utilizzati da P.J.G. Cabanis nei *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802); Id., *Rapporti tra il fisico e il morale dell'uomo*, a cura di S. Moravia, Laterza, Roma-Bari 1973. Vedi inoltre, S. Moravia, *Il pensiero degli Idéologues. Scienza e filosofia in Francia 1780-1815*, La Nuova Italia, Firenze 1974.

²²⁷ S. Moravia, *Il pensiero degli Idéologues*, cit., pp. 161 ss.

²²⁸ L.G. Crocker, *Un'età di crisi. Uomo e mondo nel pensiero francese del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 69.

²²⁹ J.A. Perkins, *Diderot and La Mettrie, Voltaire and La Mettrie*, cit.

contrastanti. A ipotesi caute e misurate²³⁰ si sono accompagnate letture critiche più severe per le quali l'amoralismo nichilista di La Mettrie precludendo a Sade inaugurava "la crisi etica del mondo moderno", un'esperienza culturale che si sarebbe storicizzata di lì a poco con la Rivoluzione e svolta nelle sue estreme conseguenze "più tardi nella storia dell'Occidente"²³¹.

Era stato dunque La Mettrie il primo a scendere in campo e ad affrontare la questione del rimorso - seguito poi, tra i radicali, da d'Holbach - e a provocare così la risposta di Voltaire nella *Sémiramis* e nel *Poème sur la loi naturelle*. La questione investiva, al di là del fondamento della morale tradizionale, il grande tema che concluderà i Lumi su l'autonomia del giudizio individuale e sulla formazione di una libera personalità. Ne era ben consapevole d'Holbach il quale vent'anni dopo le dispute tra Voltaire e La Mettrie, nel 1772, scriveva ne *Il buon senso*: l'uomo "può temere gli uomini, può temere [...] le punizioni e la condanna delle leggi, può temere sé stesso, può temere i rimorsi"²³². Era sempre *le Baron* - è stato osservato - che anticipando S. Freud²³³, poneva già con chiarezza la distinzione tra *remords* e *repentir*, ovvero tra rimorso e pentimento (senso di colpa)²³⁴. Una distinzione che interpreteremo - senza tradirne il senso autentico - nel processo unitario scandito dapprima nella esperienza psicologica e conoscitiva del rimorso, il tormento nel ricordo consapevole del male commesso, e poi risolto nell'atto pratico della volontà a non voler più reiterare, ovvero il senso di colpa.

D'Holbach percepiva dunque il valore dinamico e produttivo di tale esperienza, capace di emancipare il soggetto e di collocarlo responsabilmente nella società. Nondimeno l'enciclopedista pur credendo nella forza "dissuasiva" dei rimorsi, e pur accentuando il significato debole e autoriflessivo del processo, temeva l'uomo, la sua libertà, le sue passioni, le sue debolezze, la sua difficoltà a 'interiorizzare' il concetto con l'esperienza e finiva per privilegiare l'antica certezza altrettanto "dissuasiva" delle "leggi severe"²³⁵. Come per Voltaire

²³⁰ Vedi l'Introduzione in J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., pp. XXXVII ss.; J. Domenech, *L'éthique des Lumières*, cit., pp. 172-87; V. Barba, «Bonheur» e «Vertu» nel pensiero di J.O. de La Mettrie, in «Rivista critica di storia della filosofia», III, 1976, pp. 280-92.

²³¹ L.G. Crocker, *Un'età di crisi*, cit., pp. 27-30, 34-36, 117-23, 220-22 e *passim*.

²³² P.T. d'Holbach, *Il buon senso*, a cura di S. Timpanaro, Garzanti, Milano 2010, p. 176.

²³³ S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1971, p. 266. Sulla questione vedi l'Introduzione in P.T. d'Holbach, *Elementi di morale universale o catechismo della natura*, a cura di V. Barba, Laterza, Roma-Bari 1993, p. LXVI.

²³⁴ P.T. d'Holbach, *La Morale universelle ou les Devoirs de l'Homme fondés sur sa Nature*, Verlag, Stuttgart 1970, pp. 56-57.

²³⁵ "Un governo giusto, leggi severe, una sana morale, s'impongono ugualmente a tutti; almeno, non c'è nessuno che non sia costretto a crederci e che non senta quale rischio corre a non uniformarsi". P.T. d'Holbach, *Il buon senso*, cit., p. 194.

dunque nell'idea del rimorso confliggevano insieme la dimensione della necessità che tuttavia finiva per imporsi su quella nascente della libertà.

Lester G. Crocker ha scorto anche nella ipotesi di La Mettrie sulla costruzione della libera personalità una anticipazione della teoria di Freud a riguardo²³⁶. Sappiamo tuttavia che l'individualismo edonista e libertino del bretone si sarebbe risolto in un nichilismo etico, almeno a parere di Voltaire. Come hanno osservato M. Sozzi e V. Barba si possono cogliere nel pensiero del medico-filosofo due orientamenti distinti in relazione all'idea di rimorso. Ne *L'uomo macchina* del 1747 il rimorso è inteso come un fenomeno naturale, ne *L'Antiseneca* apparso, sia consentito ricordarlo, l'anno successivo, è considerato invece come una "struttura psichica acquisita"²³⁷.

Ne *L'uomo macchina* il rimorso, nella "omogeneità" del mondo naturale, si rivela una capacità innata "a distinguere il bene dal male", un "sentimento intimo" che "insegna quello che non dobbiamo fare, perché non vorremmo che fosse fatto a noi"²³⁸. In realtà si trattava di un istinto di conservazione, di chiusura in sé - una manifestazione dell'"amor-proprio" nella specifica definizione di La Mettrie - comune a tutte le specie viventi: "gli animali sono fatti della stessa materia [...] quindi non esiste anima o sostanza sensitiva priva di rimorsi". "Il cane che ha morso il padrone che lo stuzzicava è parso pentirsene un momento dopo". "[...] La sua anima registra come la nostra le stesse gioie, le stesse mortificazioni, gli stessi turbamenti"²³⁹.

L'uomo di La Mettrie pertanto, come ogni "struttura organizzata" vive il sentire istintivo proprio dei viventi ed è quindi incapace di percepire attraverso il processo puramente meccanico del rimorso il carattere dinamico e produttivo di quel moto. In La Mettrie dunque il rimorso si risolve nel processo passivo della recezione: rimordere è solo sentire, non un fare, un produrre. La Mettrie sembra così orientarsi nel suo sensismo più in direzione di Condillac che verso quella di Diderot²⁴⁰. Eppure il suo *Uomo macchina* rompe con la concezione tradizionale "fissista" e apre a ipotesi dinamiche e "vitali" sulle idee di uomo e natura. I residui del suo cartesianesimo non arrestavano "l'irrompere irreversibile di una nuova cultura"²⁴¹.

²³⁶ L.G. Crocker, *Nature and Culture. Ethical Thought in the French Enlightenment*, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1963, p. 139.

²³⁷ M. Sozzi, *Introduzione* cit., pp. 16 ss.; V. Barba, *Introduzione*, cit., p. LXVIII.

²³⁸ J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., p. 202.

²³⁹ Ivi, pp. 203.

²⁴⁰ P. Casini, *Introduzione all'Illuminismo*, cit., pp. 409 ss.; S. Moravia, *Il pensiero degli Idéologues*, cit., pp. 282 ss.; *Trattato sulle sensazioni*, in *Opere di Etienne Bonnot de Condillac*, a cura di C.A. Viano, Utet, Torino 1996, II, capp. VI e VII.

²⁴¹ "L'Uomo macchina non rappresenta, malgrado le sue incertezze e contraddizioni un ritorno a Cartesio. Nessuna metafora meccanicistica può cancellare il fatto che una forza organica circola

Sicché *l'homme machine* incapace di soffrire per il dolore altrui avverte solo - per ricordare un celebre esempio di Rousseau - l'impulso di "ripugnanza dei cavalli a calpestare i corpi viventi" o quello della "tenerezza delle madri per i loro piccoli e dei pericoli che esse sfidano per difenderli"²⁴².

Tuttavia scorrendo l'opera si giunge ben presto all'evento ricordato da Voltaire nella *Préface* del *Poème sur la loi naturelle* ovvero alla triste vicenda della "ragazza selvaggia di Châlons in Champagne". La giovane, ricordano entrambi gli autori, vissuta al di fuori della civiltà e poi reintrodotta in essa, "selvaggia e feroce", "aveva provato rimorso dopo "aver mangiato sua sorella". Per La Mettrie la testimonianza documentava il solo carattere istintivo del rimorso vissuto da ogni *machine* psico-fisica²⁴³. Per Voltaire invece la vicenda confermava, come sempre, tanto un assunto neoplatonico quanto un processo psichico di emancipazione umana, un "ritorno d'umanità":

L'autore del poema [La Mettrie] ritiene invece che per noi i rimorsi sono naturali quanto le altre affezioni della nostra anima. Se l'impeto d'una passione fa commettere un errore, la natura, restituita a sé stessa, sente questo errore. La giovane selvaggia trovata vicino a Châlons confessò che, in preda alla collera, aveva dato alla propria compagna un colpo in conseguenza del quale questa sfortunata morì tra le sue braccia. Nel momento in cui ella vide il suo sangue colare, si pentì, pianse, tamponò quel sangue, mise erbe sulla ferita. Quelli che dicono che questo ritorno d'umanità non sia che un ramo del nostro amor-proprio fanno molto onore all'amor-proprio. Si chiamino la ragione e i rimorsi come si vuole, essi esistono e sono i fondamenti della legge naturale²⁴⁴.

Situato dall'altra parte dell'universo rispetto a Voltaire, il La Mettrie de *L'Antiseneca* non poteva certo considerare il rimorso come un "ritorno d'umanità". Nell'operetta del 1748 il bretone scopriva nuove implicazioni e giungeva a una condanna senza appello di quel "sentimento intimo". Il giudizio formulato ne *L'Homme machine* si era progressivamente articolato. Non era più sufficiente per il bretone considerare il rimorso come una condizione di afflizione e di chiusura dell'io suscitata da un istinto di difesa e protezione che spinge ogni soggetto a rinchiudersi in sé e a rifuggire dal male di cui è testimone.

In altri termini La Mettrie si distaccava dalla teoria del rimorso inteso come atto prelogico istintuale e approdava ne *L'Antiseneca* a una concezione

immanentemente nell'essere vivente descritto da La Mettrie, che tutte le parti del corpo possiedono ora proprietà sensitive; che perfino gli istinti vengono personalmente riabilitati". S. Moravia, *Introduzione* in J. O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., p. XXVI. Id., *Dall'"homme machine" all'"homme sensible"*. *Meccanicismo, animismo e vitalismo nel secolo XVIII*, «Belfagor», XXIX, 1974, VI, pp. 633-647; Id., *Filosofia e scienze umane nell'età dei Lumi*, Sansoni, Firenze 1982, pp. 3-85.

²⁴² J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, traduzione e cura di G. Preti, Feltrinelli, Milano 1992, p. 61.

²⁴³ J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., p. 206.

²⁴⁴ *Prefazione* in Voltaire *Poema sulla legge naturale*, cit., p. 51.

antropologica di quell'atto, intendendolo come un processo psicologico di autoanalisi non libero e spontaneo ma indotto e artificiale. Si trattava di un inutile tormento suscitato ad arte e giustificato, nella sua forma più compiuta, nella dottrina stoica di Seneca. La Mettrie contestava il conflitto senecano tra *furor* e *bona mens*, tra ragione e passioni, un conflitto morale più che psicologico ed esistenziale. Il filosofo o il saggio infatti sanno far trionfare la propria ragione sulle passioni, disciplinandole tramite un atto libero e responsabile della propria volontà, raggiungendo così la composta virtù e la rasserenante *apátheia*. Questo itinerario è possibile poiché nella dottrina di Seneca gli istinti e le passioni, pur involontari, sono tuttavia subordinati all'attività psichica dei centri superiori e non essendo predeterminati nel loro sviluppo rendono possibile la libertà di scelta individuale e la conquista della autonomia morale²⁴⁵. Tuttavia la meta si rivelava sempre penosa e incerta, contesa tra il bene e il male, tra volontà e rinuncia, tra le attese dei progetti e la forza insondabile del destino²⁴⁶.

Comunque La Mettrie in ragione del suo determinismo percepiva il vizio di fondo della dottrina morale di Seneca. Da quella esperienza scaturiva, sempre a parere del bretone, un modello di *virtus* non solo imposto e artificiale ma anche volto a determinare un processo che oggi definiremmo, in termini freudiani, di rimozione, di soffocamento pulsionale, di soppressione dell'io empirico in favore dell'io ideale²⁴⁷.

Ma in realtà con quella rimozione non si mortificava e si alienava l'individuo ma si realizzava anche un processo di disciplinamento sociale. Quell'orribile filosofo infatti aveva piegato e annientato le spinte insopprimibili dei sensi con una volontà figlia della ragione astratta. La *raison*, ormai sovrana e imperante, imponeva con le sue farneticazioni virtù e valori immaginari, che potevamo conquistarsi solo sopprimendo passioni, sentimenti, desideri autentici e profondi. Solo così si poteva raggiungere la rasserenante *apátheia* del saggio²⁴⁸. Il rimorso dunque insorgeva quando non si era in grado di uniformarsi alla virtù insegnata dal saggio. Cioè si provava tormento non per una inadempienza rispetto al proprio giudizio ma rispetto al giudizio altrui, rispetto cioè a un imperativo predeterminato, ereditato. Perché - si domandava La Mettrie - non si prova alcun pentimento dopo aver partecipato "a una carneficina" nel corso di

²⁴⁵ G. Garbarino, *Necessità e libertà in Seneca tragico*, in *Incontri con Seneca*, a cura di G. Garbarino e I. Lana, Atti della giornata di studio, Torino 26 ottobre 1999, Pàtron, Bologna, 2001, pp. 29-48.

²⁴⁶ A. J. Voelke, *L'idée de volonté dans le Stoïcisme*, PUF, Paris, 1992; G. G. Biondi, *Il Nefas Argonautico. Mythos e Logos nella Medea di Seneca*, Pàtron, Bologna, 1984.

²⁴⁷ J. Starobinski, *L'occhio vivente*, cit., p. 42. G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*, Laterza, Roma-Bari, 2017, p. 23

²⁴⁸ L. A. Seneca, *L'ira*, a cura di C. Ricci, Rizzoli, Milano, 1998, II, 1, 3-5; III, 5, 7-8; 12, 7-13; 13, 2. *Contra* J. O. de La Mettrie, *L'Antiseneca*, in Id., *Opere filosofiche*, cit.

“una guerra” e si è “tormentati dai rimorsi” quando ci si abbandona a “una passione di cui non si è padroni”²⁴⁹? Il medico-filosofo scopriva così la possibile natura ideale e sociale del rimorso a dispetto di quella reale e personale.

Per il medico-filosofo il nemico da abbattere era dunque Seneca, come recitava lo stesso titolo del *pamphlet*. L’idea non doveva più trionfare sulla cosa, le aspirazioni dovevano coincidere con i bisogni. L’opera infatti celebrava l’ideale epicureo ed edonista e condannava, con Seneca, lo stoicismo e la morale ascetica. Proclamava, nello sviluppo delle pagine, l’avvento di una nuova era, fondata su una felicità sensibile, corporea, organica. Spiegava che era necessario costruire una nuova etica laica, ribaltando la *virtus* e le speranze del saggio. Urgeva porre fine all’orribile trionfo del *logos* sull’*alogon*: “Bevi, mangia, dormi, russa, sogna; e se qualche volta pensi fallo tra una bevuta e l’altra, e sia sempre presente un pensiero rivolto o al piacere o al momento presente o al desiderio riservato per l’ora seguente”²⁵⁰. L’istinto doveva dunque trionfare sulla ragione. Infatti dalla ragione non scaturisce mai la felicità: la ragione “ostacola la felicità” e “conduce al rimorso”, al dubbio, al senso di colpa²⁵¹.

In definitiva il rimorso cos’altro era se non “un semplice sentimento accolto senza esame e senza scelta, impresso nel cervello con la stessa forza di un sigillo sulla cera molle”²⁵²? La “coscienza” era “imbevuta” di quel lavoro, di “quei principi”, “di ciò che si chiama rimorso”, “principi che ritornano” e “variano all’infinito”²⁵³. In tal modo la costruzione del soggetto etico, la coscienza “che produce il pentimento” si era sempre rivelata “figlia dei pregiudizi”²⁵⁴. Pertanto ogni soggetto senziente costruiva la sua identità non sul suo sentire ma adeguandosi a modelli comportamentali socialmente codificati e riconosciuti, volti a legittimare il sistema collettivistico, organicistico e gerarchico della società tradizionale. Il rimorso si rivelava così un inganno sociale, un subdolo strumento coercitivo, disciplinante e alienante: la radice e la fonte del male, l’atto per gettare “ombra su sé stessi”²⁵⁵. Per una sorta di paradosso ne *L’Antiseneca* si anticipavano i temi, mutuati dai grandi moralisti del Seicento, sulla “distrazione” da sé²⁵⁶

²⁴⁹ J.O. de La Mettrie, *L’Antiseneca*, in Id., *Opere filosofiche*, cit. p. 325.

²⁵⁰ J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., p. 357.

²⁵¹ S. Moravia, *Introduzione*, cit., p. XLI.

²⁵² J. O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., p. 323.

²⁵³ Ivi, p. 324

²⁵⁴ Ivi, p. 325.

²⁵⁵ J. Starobinski, *L’occhio vivente*, cit., pp. 38-43.

²⁵⁶ B. Pascal, *Pensieri*, cit., p. 152 (354). Ma anche, J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, cit., pp. 48, 84. J. Starobinski, *Jean Jacques Rousseau e il pericolo della riflessione*, in Id., *L’occhio vivente*, cit., pp. 75-158.

destinati di lì a poco, con Rousseau a supportare la *pars construens* di una nuova civiltà²⁵⁷.

Tuttavia l'esecrabile ragione condannata da La Mettrie, fosse quella senecana o l'altra dei Lumi, era sempre una sorta di pseudo ragione. O forse meglio era sempre stata tradita e strumentalizzata, dai falsi filosofi e dai cattivi governanti. Ridotta, in ogni epoca e luogo, a istanza eteronoma, risolta a mero dispositivo pragmatico, disciplinante, repressivo²⁵⁸. Il rimorso e il senso di colpa erano peraltro gli strumenti psicologici prescelti per attuare la stasi mentale e sociale, per imporre, ai subalterni, il conformismo della ragione. Infatti quei meccanismi mentali non risvegliavano la coscienza, erano solo subdoli dispositivi psichici volti alla cristallizzazione dei valori e come tali funzionali a perpetuare il sistema. Funzionali per suscitare emotivamente l'obbedienza acritica e psicologizzata al dominio della *virtus* che si imponeva così, in tutta la sua retorica, tramite l'assunzione meccanica di una norma e la reiterazione dell'identico.

In questa invettiva prometeica del bretone la sola libertà possibile scaturiva dalla necessità, dal prorompere degli impulsi, nelle forme psico-fisiche dell'"*organisation*". Solo nell'imperio coercitivo dei sensi si definiva la fisionomia dell'autonomia e della personalità. Tuttavia nel grande trionfo della *pars destruens* sembrava venir meno quella *construens*. L'anarchia di La Mettrie non contemplava, in termini politici, il problema del rapporto tra individuo e società, la questione della interazione umana e dialettica tra simili. Il nuovo *philosophe* rimaneva un individualista, il suo messaggio, come si è ricordato con le parole di S. Moravia, restava "esoterico". Ciò nonostante, con tutto il suo coraggio, il distruttore di mondi affermava provocatoriamente che se la scelta fosse stata consapevole "La sporcizia e l'infamia siano il tuo retaggio: ti ci puoi voltolare dentro, come i porci, e sarai felice come loro"²⁵⁹.

Dall'umanesimo di Nanine alla scoperta di Shakespeare

Il radicalismo di La Mettrie, l'idea della dissoluzione dell'etica, della società e del diritto tradizionali non scuotevano del tutto comunque Voltaire che proseguiva nella sua attività di autore teatrale, redigendo in particolare *Nanine ou le préjugé vaincu*, una commedia in tre atti che debuttava il 16 giugno 1749 alla Comédie

²⁵⁷ J. Starobinski, *Jean Jacques Rousseau: la trasparenza e l'ostacolo*, cit. Vedi anche P. Burgelin, *La philosophie de l'existence de Jean Jacques Rousseau*, Vrin, Paris 1973; C. Taylor, *Radici dell'io*, cit.; A. Ferrara, *Modernità e autenticità. Saggio sul pensiero sociale ed etico di J.J. Rousseau*, Armando, Roma 1989.

²⁵⁸ J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., pp. 322 ss. e *passim*.

²⁵⁹ Ivi p. 357.

Française. L'opera sarebbe stata rappresentata a fine secolo in Italia, sui palcoscenici in rivoluzione di Venezia e Milano²⁶⁰.

La commedia si innestava sul tema allora in auge dell'amore contrastato, un motivo che suscitava sempre maggiori interessi in seguito al vasto dibattito d'opinione avviatosi con la *Pamela* di Richardson (1740). Un'opera alla quale Voltaire nella sua *Nanine* si richiamava esplicitamente. Trionfavano, nell'originale inglese, i modelli puritani della virtù e della castità, l'ideale di una "rarefatta delicatezza" secondo l'espressione efficace di L. Stone²⁶¹. Tuttavia era "l'enorme distanza sociale tra i due protagonisti" - la *mésalliance* felicemente celebrata tra la serva e il padrone - a sancire la fortuna di *Pamela*. Si trattava di una vittoria del sesso femminile e di un riconoscimento per la donna del ceto popolare, oltre alle considerazioni che abbiamo già richiamato all'inizio di questo lavoro.

Sul tracciato di Richardson dunque, Voltaire ricostruiva la sua vicenda proponendo tramite il testo - potrà sorprendere - un germogliante umanesimo. L'opera privilegiava il dialogo più che l'intreccio della vicenda, un *plot* in sostanza gracile anche se ravvivato da alcuni colpi di scena. Sin dalla prima scena si stagliava la figura del protagonista, il conte-filosofo d'Olban. Questi si univa in matrimonio, superando le ragioni d'interesse e di rango, con la sua cameriera Nanine²⁶². Entrambi obbedivano a una legge autonoma che ne determinava la condotta²⁶³. L'amore tra d'Olban e Nanine nasceva in realtà ben presto, alimentato dalla spinta dei "moti del cuore", ma finiva per divenire travolgente in virtù della reciproca condivisione di valori e comportamenti. Il conte scorgeva in Nanine, insieme alla bellezza giovanile, il "carattere" che rendeva la sua

²⁶⁰ [Voltaire] *Nanine ou le préjugé vaincu*. Comédie. Représentée pour la première fois le 16 juin 1749 au Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain par la Comédie française. Per notizie relative alla rappresentazione e alla stesura dell'opera, vedi l'Introduction in *Théâtre du XVIII siècle, Textes choisis établis, présentés et annotés* par J. Truchet, Gallimard, Paris 1972, v. I; M.R. de Labriolle, C. Duckworth, *Introduction a Nanine*, in *Les Oeuvres Complètes de Voltaire*, édition critique, The Voltaire Foundation, Oxford 1994, v. 31 B. Per la prima traduzione italiana vedi, *Nanina, o sia il pregiudicio vinto. Commedia tratta dal sig.r. de Voltaire*. In Milano nella stamperia di Giovanni Montani. 1770 (l'unica copia in Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna). Una edizione dell'anno IX repubblicano (1800-1801), con la falsa indicazione tipografica di Parigi è custodita in Biblioteca statale e libreria civica, Cremona. Il testo del 1770 è antologizzato in A. Cataldi, *Pàmela-Paméla*, cit. Sul teatro di Voltaire si indicano qui soltanto: G. Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Champion, Paris 1995; R. Goulborne, *Voltaire comic dramatist*, Voltaire Foundation, Oxford 2006.

²⁶¹ L. Stone, *Famiglia, sesso e matrimonio*, cit., p. 763.

²⁶² Voltaire, *Nanine ou le préjugé vaincu*, cit., Atto I, 7, 9, II 7, III, 6.

²⁶³ Ivi, Atto II, 3.

“anima bella”. Scoprirebbe tutte quelle virtù “spontanee e senza artificio” che insieme alla “dirittura” riuscivano ancora a gratificare “l’uomo saggio”²⁶⁴.

Le idee della *pièce* si esprimevano soprattutto nelle riflessioni di d’Olban. Il patrizio-filosofo sorretto dal “cuore” e insieme guidato dalla “ragione” si interrogava sulle relazioni sociali e sul significato dei comportamenti umani²⁶⁵. Ormai comprendeva che non erano “il sangue” e “la nascita” a decretare la “nobiltà di un cuore”. Solo la disposizione dell’animo poteva legittimare il valore di una persona e rendere un’azione onorevole. D’Olban contrapponeva alla precettistica formale, alla meccanica del credere e dell’agire, l’etica dell’intenzione. Bisognava seguire l’ispirazione del “cuore” e non imitare i comportamenti²⁶⁶. Pertanto le norme avrebbero dovuto essere il risultato di libere scelte e non la conseguenza delle abitudini. Anche d’Olban in forza della sua morale autonoma scardinava l’etica tradizionale che si risolveva, a suo parere, in una pratica di vita fondata su valori sociali predeterminati e quindi non individualizzati²⁶⁷. L’eroe di Voltaire metteva così a nudo l’intrinseca correlazione tra l’onore e il potere che costituiva una delle idee forza del sistema degli ordini. Il conte, invece, in virtù dei suoi convincimenti scopriva un inedito rapporto tra l’onore e i diritti individuali²⁶⁸. Sembrava possibile immaginare una società nella quale gli uomini grazie alla loro consapevole libertà riuscivano a scoprirsi uguali²⁶⁹.

Tuttavia la nuova etica dell’autenticità, che balenava nello sviluppo degli atti, si spegneva nell’ultimo verso: uno solo su milletrecentotrentasei, nella profezia della marchesa d’Olban, la vecchia madre del giovane conte²⁷⁰. Proprio

²⁶⁴ Ivi, Atto I, 9.

²⁶⁵ Ivi, Atto I, 1.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ Ivi, Atto I, 9.

²⁶⁸ Ivi, Atto II, 7, III, 7.

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ “Che questo giorno sia delle virtù la degna ricompensa, ma senza tirare mai a conseguenza”. Ivi, Atto III, 7. Tra le diverse ipotesi formulate sulla conclusione ci si limiterà a ricordarne solo due. J. Truchet ha messo in evidenza il carattere serio dell’opera tutta incentrata sulla virtù e sul dovere e non incline a indulgere al ridicolo nonostante la scelta di Voltaire per il genere *attendrissante*. Si trattava, in questo caso, di una sperimentazione che tendeva a armonizzare il tragico con il comico. (vedi l’*Introduction* di J. Truchet in *Théâtre du XVIII siècle*, cit. e ivi la *Préface* di Voltaire, p. 874). Entro questo primato del “serio” verrebbe meno pertanto l’ipotesi di un finale “ironico” e “graffiante” deliberatamente scelto dall’autore per riequilibrare il testo e per rafforzare il senso della *pièce*. Altri studiosi invece hanno ventilato l’ipotesi di una prima versione manoscritta della commedia, forse trafugata e comunque ormai perduta, che si concludeva con una agnizione finale: Nanine si sarebbe scoperta nell’ultima scena figlia di un patrizio secondo il gusto del tempo. In tal modo la *mésalliance* sarebbe stata scongiurata. Solo successivamente Voltaire, in seguito ad un ripensamento, avrebbe riscritto il terzo atto e variato la conclusione. Di

nell'*Introduzione* premessa a *Sémiramis* Voltaire richiamandosi alla tragedia classica ribadiva la necessità di condensare - come Sofocle nell'*Edipo* - il significato dell'opera nella secchezza dell'ultimo verso²⁷¹.

Il fenomeno complesso di conquista e perdita della soggettività che ispira tutti i testi di Voltaire sin qui richiamati si manifesta in egual misura nel rapporto che ebbe il *philosophe* con il teatro di Shakespeare. Un rapporto che investiva tanto le questioni di stile quanto inevitabilmente anche quelle di contenuto. M. Fazio ha ricostruito l'influenza di Shakespeare nel teatro di Voltaire mettendo in risalto, ad esempio, come molte scene e situazioni della nostra *Sémiramis* erano tratte "in modo evidente" dal drammaturgo inglese: "nella tragedia la regina babilonese istiga l'amante Assur a uccidere il marito Nino. Nel terzo atto compare l'ombra di Nino che chiede vendetta a suo figlio Arsace. Il modello è *Amleto* che Voltaire aveva visto a Londra e da cui era stato colpito per il colpo di scena dell'apparizione del fantasma del padre da lui già imitato in *Eriphyle*. [...] Voltaire sembra sfruttare una nascente moda shakespeariana [...]"²⁷².

Nella *Introduzione* alla *Sémiramis*, Voltaire, suggerita al lettore la fonte d'ispirazione in *Amleto*, si era soffermato soprattutto sugli aspetti formali della derivazione²⁷³. Diversamente nelle *Lettere filosofiche*, in particolare nella diciottesima d'esse, a tema *Sulla tragedia*, l'illuminista identificava esplicitamente nel quesito esistenziale di Amleto: "to be or non to be, that is the question" le ragioni profonde della sua scelta²⁷⁴. Percepiva un cono "d'ombra", situato negli abissi della coscienza, un'area inesplorata, inesplorabile? in fondo non del tutto dissimile dai "vasti deserti" dell'incognito della realtà fisica e naturale, sui quali si sarebbe interrogato d'Alembert, sia pure più tardi, nei suoi *Elementi di*

questa suggestiva ipotesi, come si è detto, non possediamo nessuna prova certa ma soltanto testimonianze coeve indirette e di carattere secondario (vedi, M.R. de Labriolle, C. Duckworth, *Introduction a Nanine*, in *Les Oeuvres Complètes de Voltaire*, cit., pp. 8 ss). Inizialmente la commedia non riscosse un grande successo e fu ritirata dopo dodici rappresentazioni. Riapparve nuovamente nel 1754 per divenire, tra il 1760 e il 1780, almeno in Francia, una delle opere teatrali più popolari del patriarca dei Lumi (vedi, M.R. de Labriolle, C. Duckworth, *Introduction*, cit., pp. 16 ss). In quegli anni la *pièce* venne persino protetta dall'autorità (Ivi, p. 13) Si temevano probabilmente le versioni clandestine che potevano radicalizzare il tema della *mésalliance*. Nonostante l'ambiguità del testo *Nanine* andò in scena 284 volte negli anni della Rivoluzione: la profezia della marchesa d'Olban era stata dimenticata. (L.L. Sheu, *Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799)*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 2005, p. 20).

²⁷¹ *Dissertazione sopra la tragedia antica e moderna*, cit., p. 29.

²⁷² M. Fazio, *Voltaire contro Shakespere*, cit., p. 57.

²⁷³ *Dissertazione sopra la tragedia antica e moderna*, cit., pp. 25 ss.

²⁷⁴ Voltaire, *Lettere filosofiche*, a cura di R. Campi, Rusconi, Milano 2016, p. 80.

filosofia²⁷⁵. Voltaire, successivamente, sempre in questo scritto, invitava i futuri traduttori del divino Shakespeare ad abbandonare i vizi formali, per penetrare l'intelligenza del testo: "la lettera uccide, lo spirito vivifica"²⁷⁶.

Per convenzione si usa affermare che il viaggio-esilio²⁷⁷ compiuto da Voltaire per sua libera scelta in Inghilterra (maggio 1726 - novembre 1728), fu l'occasione che gli consentì, tra le altre, l'incontro con Shakespeare. Ben presto infatti l'*homme de lettres* allora trentaduenne, che ogni sera si recava a teatro, leggeva lo «Spectator» di Addison, esempio di un giornalismo "moderno" e "sconosciuto" sul continente, "familiarizzava" con la filosofia di Bacone, Locke e Newton e frequentava Pope e Swift, poté assistere alla messa in scena di *Amleto*, *Otello*, *Macbeth*, *Giulio Cesare* e *Riccardo III* al Drury Lane, di Londra, una città gigantesca e frastornante, con una popolazione due volte quella di Parigi²⁷⁸. Il giovane Voltaire sarebbe ritornato in patria con un rinnovato spirito "laico", "tollerante" e "attivo" e, grazie all'incontro con la filosofia empirica, avrebbe elaborato, non senza contraddizioni, le istanze più progressive che tratteggiano il suo pensiero²⁷⁹.

Sul piano letterario è stato osservato che la scoperta di Shakespeare, introdotto di fatto dallo stesso Voltaire in Francia, costituì per l'Europa d'allora il "risveglio della coscienza", contribuendo a inaugurare la modernità, ponendo fine alla tradizione classicista e all'egemonia culturale francese²⁸⁰. Il giovane esule nel corso di quella esperienza fu colpito e sedotto dal trionfo dell'irrazionale e del sentimentale, dalla sovversione violenta delle regole, paradossalmente da ciò che la sua cultura aveva emarginato e relegato nella dimensione del "mostruoso", dell'"orrore", del "barbarico". Tanto può leggersi nel *Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke* premesso al testo del *Brutus*, la cui stesura era stata conclusa nel 1729 e la cui prima rappresentazione si era tenuta nel 1730²⁸¹:

²⁷⁵ P. Casini, *Jean d'Alembert "epistemologo"*, in «Rivista critica di storia della filosofia», XIX, 1964, pp. 28-53; Id., *Il problema d'Alembert*, in «Rivista di filosofia», 1, 1970, pp. 26-47; T.L. Hankins, *Jean d'Alembert. Science and Enlightenment*, Gordon and Beach, New York 1985; P. Alatri, *Introduzione a Voltaire*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 57-72.

²⁷⁶ Ivi, p. 81.

²⁷⁷ P. Alatri, *Introduzione a Voltaire*, cit., pp. 19-21

²⁷⁸ M. Martinez, *Les Théâtres à Londres pendant la saison 1726-1727 et 1727-1728*, in «Revue Voltaire», 15, 2015, pp. 171-187.

²⁷⁹ P. Casini, *Introduzione all'Illuminismo*, cit., pp. 240-63.

²⁸⁰ G. Steiner, *Morte della tragedia*, cit., p. 112. M. Fazio, *Voltaire contro Shakespeare*, cit.

²⁸¹ P. Alatri, *Introduzione a Voltaire*, pp. 21-31. Il *Brutus*, steso in abbozzo (nel suo primo atto) in Inghilterra e poi perfezionato e concluso a Parigi, ispirato al *Giulio Cesare* di Shakespeare, tra i soggetti più apprezzati dal suo autore, non riscosse molto successo divenendo invece una delle opere predilette del teatro rivoluzionario: "[...] sul teatro di Francia fu la meno applaudita di tutte le altre del nostro Autore. Non fu essa recitata che sedici volte ed è quella che si è tradotta in più lingue [...]". *Brutus* in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire trasportate in versi*

Un poeta inglese è un uomo libero che assoggetta la sua lingua al suo genio, il francese è uno schiavo della rima". [...] "Il teatro sia tragico, sia comico è la pittura vivente delle passioni umane" [...] [e deve] "intenerire quando è toccante [...] [far] versar lacrime [sino a raggiungere] l'anima più volgare²⁸².

Nelle *Lettere filosofiche* - (*Lettres philosophiques* o *Lettres anglaises*) apparse in inglese nel 1733, rielaborate e redatte in francese nel 1734, intese come "la prima bomba lanciata contro l'*ancien regime*" - Voltaire scriveva:

Shakespeare che passava per il Corneille degli inglesi, fiorì più o meno all'epoca di Lope de Vega. Creò il teatro. Aveva un genio pieno di forza e di fecondità, di naturalezza e di sublime, senza la minima scintilla di buon gusto e senza la minima conoscenza delle regole. [...] I mostri brillanti di Shakespeare piacciono mille volte di più che la moderna saggezza. Il genio poetico degli inglesi somiglia, finora, a un albero dal fogliame denso e disordinato piantato dalla natura, che getta casualmente mille rami e che cresce irregolarmente con forza. Muore se volete forzare la sua natura e lo tagliate come un albero dei giardini di Marly²⁸³.

Con una certa sorpresa, la metafora voltairiana sulla natura ideale o naturale dell'albero veniva riattualizzata, di lì a trent'anni, nelle *Osservazioni* di Kant sull'idea di "bello" e di "sublime":

Alte querce e solitarie ombre nei boschi sacri sono sublimi, aiuole di fiori, bassi cespugli e alberi tagliati a figura sono belli. Il sublime si manifesta nella quiete e nel silenzio d'una sera d'estate" allorché "la luce tremante delle stelle attraversa le ombre della notte e la luna solitaria appare all'orizzonte²⁸⁴.

Il filosofo di Königsberg, richiamandosi al dibattito di quegli anni, riprendeva da Hume e da Shaftsbury l'idea di un'estetica sentimentale e da Burke la distinzione tra i due termini, sottraendo, in tal modo, il sublime al formalismo delle regole²⁸⁵.

Come è probabilmente noto nell'opuscolo kantiano del 1764 l'idea del bello è intesa come passiva contemplazione di forme perfette e armoniche riproducibili in forma imperfetta mediante un canone imitativo, delle regole.

Il sublime invece a differenza del bello - nella prospettiva di Voltaire lo sgomento di fronte all'irrazionale - è inteso da Kant come momento dinamico di

italiani. In Venezia 1791. Presso Giuseppe Orlandelli per la ditta del fu Francesco Niccolò Pezzana. Con approvazione e privilegio, v. I, *Avvertimento*, p. 3. Sulla genesi e sulla fortuna del *Brutus*, M. Fazio, *Voltaire contro Shakespeare*, cit., pp. 23 ss.

²⁸² *Ragionamenti sopra la tragedia a Mylord Bolingbrooke* (premessi al *Brutus*), in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire*, cit., v. I, pp. 241, 262, 267.

²⁸³ Voltaire, *Lettere filosofiche*, cit., pp. 78-83 (XVIII).

²⁸⁴ E. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, a cura di G. Morpurgo, Fabbri, Milano 1998, p. 81.

²⁸⁵ C. Antoni, *La lotta contro la ragione*, cit., pp. 188 ss.

libera creazione individuale. Una reazione soggettiva dell'animo innanzi a uno spettacolo di smisurata grandezza e potenza. Un atto che, superando l'armonia e il finito, approda a una realtà non misurabile, infinita, quella libera della mente e della coscienza. Sicché lo slancio incoercibile della ragione che nella *Critica della ragion pura* si avventa oltre i limiti prescritti è lo stesso slancio dell'animo verso l'infinito in una prospettiva morale e estetica²⁸⁶.

Anche Voltaire, non diversamente da Kant, pur incapace di una definizione teorica, provava una insopprimibile attrazione verso ciò che il filosofo tedesco definirà il sublime. Una istanza percepita da Voltaire nelle forme e nelle suggestioni del teatro di Shakespeare. Una esperienza verso la quale l'illuminista francese era attratto in modo magnetico, come peraltro aveva ripetutamente dichiarato.

Tuttavia l'*homme de lettres* intuì il valore produttivo e creativo della mente come atto fondante dell'esperienza artistica, a differenza di Kant, non osava avventurarsi al di là dei limiti prescritti. Rimaneva radicato, per dirlo con la terminologia del filosofo tedesco, nella dimensione del bello. Osava ma non riusciva, ripiegando nelle antiche certezze. Si attestava e traeva conforto nell'imitazione di un canone, il riflesso del bello ideale grazie al quale scorgeva la perfezione divina. Certo qualche tentazione restava. Nel *Discours* del 1730 può leggersi:

In Francia [...] temiamo l'azzardo di rappresentare sulla scena teatrale spettacoli nuovi. [...] Gli inglesi hanno rappresentato spettacoli spaventosi volendo rappresentare dei terribili, noi altri francesi [...] ci siamo trattenuti troppo [...] e talora non arriviamo nemmeno al tragico, nel timore di oltrepassarne i limiti²⁸⁷.

S'imponeva comunque l'ossessione delle regole:

È giusto difendere le antiche leggi, non perché sono antiche ma perché sono buone e necessarie. [...] La sola natura ha indicato questo precetto che deve essere come essa immutabile. [...] Tutte le nazioni cominciano a riguardare come barbari quei tempi in cui questa pratica era ignorata dai geni più vasti come Lope de Vega e Shakespeare²⁸⁸.

Questo giudizio formulato dal giovane *homme de lettres* ventiquattrenne nella *Préface* a *Oedipe*²⁸⁹ - la sua prima tragedia filosofica rappresentata nel novembre 1718, nella quale si scagliava contro il dio dei giansenisti - era sostanzialmente confermato, sia pure indirettamente, nella già ricordata

²⁸⁶ E. Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari 1959, p. 238.

²⁸⁷ *Ragionamenti sopra la tragedia a Mylord Bolingbrooke*, cit., pp. 261 ss.

²⁸⁸ *Prefazione a Edipo. Tragedia*, in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire*, cit., v. I, pp. 29-30.

²⁸⁹ *Oedipe. Tragédie. Pour Monsieur de Voltaire*, A Paris, chez P. Ribou, P. Huet et A.V. Coustelier, 1719.

Introduzione al Brutus e poi ribadito in modo costante nel corso della cosiddetta “rivalità” con Shakespeare (1760-1778). Si trattava in quest’ultimo caso di una irriducibilità determinata, è stato osservato, da questioni e interessi di carattere politico generale²⁹⁰.

In sostanza scoperto nelle *Lettres philosophiques* “il genio poetico” come “l’albero” dai “mille rami” irregolari e disordinati che “muore” se potato, Voltaire trapiantava nel suo teatro “l’albero” geometrizzante “dei giardini di Marly”. La fascinazione scadeva in repulsione: di qui il rapporto d’incontro-scontro con Shakespeare risolto nel tentativo stilistico di armonizzare il diverso da sé all’interno della propria cultura. La naturalezza delle forme doveva ricomporsi nell’ordinata validità dei principi. Il *philosophe* non del tutto ignaro di una sua personale sconfitta (mai avrebbe proclamato Corneille superiore a Shakesperare)²⁹¹, risolveva la questione adeguandosi alle tradizionali certezze di una precettistica.

Infatti le unità aristoteliche non consentivano la rappresentazione scenica dell’azione e affidavano tradizionalmente, dall’età classica in poi, la ricostruzione degli eventi alla narrazione del coro. In tal modo, la vista era stata sostituita dall’udito: “Gli inglesi danno molta più importanza di noi all’azione, parlano di più agli occhi”²⁹². E parlavano soprattutto di più al cuore, rappresentando in modo più diretto e meno mediato le passioni, i sentimenti. Comunicavano con il pubblico attraverso le espressioni, il ritmo, i gesti, i suoni, gli scenari, etc. Alleggerivano così anche la monotonia delle conversazioni. Si trattava quindi di realizzare l’impossibile, di armonizzare ordine e disordine, sopprimendo contemporaneamente l’incongruo, ovvero il mostruoso, il barbarico, la rappresentazione cruda del disumano e del torbido. In tal modo Voltaire rifiutava quell’orrore nel quale invece percepiva la vita che pulsa.

In termini pratici *l’homme de lettres* - valgano solo un paio di esempi a riguardo - ne *La mort de César* pur ispirandosi al *Giulio Cesare* di Shakespeare non osava mettere in scena il “barbarico” assassinio del tiranno ma si limitava, in ossequio alla norma, ad ‘annunciarlo’ al pubblico mostrando sul palco la salma²⁹³. In *Sémiramis* - ricorda G. E. Lessing nella sua *Drammaturgia d’Amburgo* - l’ossessione delle regole s’imponeva ancora al penitente trasgressore. Voltaire aveva sfidato le norme ancora una volta. Reintroduceva dopo il fallimento di *Eriphyle* lo spettro sul palco. Ma lo faceva apparire nel giudizio di G. E. Lessing come:

²⁹⁰ M. Fazio, *Voltaire contro Shakespeare*, cit., pp. 83-162.

²⁹¹ Ivi, *passim*.

²⁹² *Ragionamenti sopra la tragedia a Mylord Bolingbrooke*, cit.

²⁹³ *La morte di Cesare*, in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire trasportate in versi italiani* cit., “Si porti sulla scena il corpo di Cesare”, Atto III, 8.

un semplice attore travestito [...] che non sarebbe buono neppure come spauracchio per i bambini [...] [che entrava in scena] alla luce del giorno, in mezzo all'assemblea dei rappresentanti del regno [...] che non ha nulla di ciò che rappresenta [...] e tutte le circostanze che accompagnano la sua comparsa disturbano l'illusione e tradiscono il frutto di un poeta senza calore, che vorrebbe suscitare in noi l'illusione e il terrore, senza però sapere da dove cominciare²⁹⁴.

Comunque sia anche il 'divino' Lessing, non diversamente da Voltaire, pur promotore di un teatro "così ribelle alle regole aristoteliche" fautore di un'arte "mutevole, dialettica, storicamente determinata"²⁹⁵ concludeva la sua *Drammaturgia d'Amburgo*, nell'aprile 1768, con una professione di fede radicata nell'aristotelismo:

L'essenza della poesia drammatica dipende dal fatto che io la giudico esattamente in base ai principi di Aristotele il quale li dedusse dagli innumerevoli capolavori del teatro greco. [...] Nel frattempo non esito a dichiarare, a costo di essere preso a sberleffi in questa nostra epoca dei Lumi che io la considero [la *Poetica* di Aristotele] un'opera infallibile al pari degli *Elementi* di Euclide. [...] Soprattutto per la tragedia [...] mi sento in grado di dimostrare incontrovertibilmente come non sia possibile allontanarsi di un sol passo dalla norma aristotelica, senza che quella si allontani altrettanto dalla sua perfezione²⁹⁶.

Le questioni di forma si intrecciavano dunque con quelle di contenuto e le spinte della nuova sensibilità investivano anche il repertorio tragico che, per una tradizione risalente a Aristotele, era per eccellenza il genere d'espressione nella società aristocratica. Tanto nella grande tragedia europea e nelle riflessioni teoriche a riguardo (Voltaire; Lessing), quanto inevitabilmente anche nelle testimonianze marciiane, il vento della novità evocato da G. Cozzi si era trasformato in una leggera brezza, che comunque rischiava di pregiudicare la tenuta di un mondo, di frantumare un patrimonio di valori. Rischiava cioè di sovvertire l'ordine geometrico che regolava le strutture e le forme del pensiero e del discorso.

Si prefigurava in superficie, sul terreno degli atti coscienti e volontari, la grande battaglia tra codici espressivi. La questione diveniva a suo modo tecnica e di metodo, investiva i criteri di regola e stile. Infatti come conciliare la poetica di Shakespeare - introdotta da Voltaire in Francia - con i precetti di Boileau, principi peraltro già piegati per favorire la poetica eroica e psicologica di

²⁹⁴ G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, cit., p. 62.

²⁹⁵ P. Chiarini, *Introduzione*, cit.; G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1960, pp. 159-60; G. Della Volpe, *Per una lettura critica della Drammaturgia d'Amburgo di Lessing*, in «Arena», III, 1955, pp. 50 ss.

²⁹⁶ G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, cit., pp. 432-33.

Corneille e di Racine²⁹⁷? E come armonizzare misura e dismisura, ordine e disordine, Aristotele e Macpherson, un autore quest'ultimo diffuso nel nostro paese proprio grazie alle traduzioni di Cesarotti²⁹⁸? Erano questi verosimilmente i reali e angosciosi interrogativi più o meno sotto traccia, che dividevano e laceravano, tra volere e disvolere, i due letterati qui appena richiamati e, più in generale, la generazione che fu la loro. Di qui l'iniziativa volta a contenere la riflessione illuministica, le forme e i metodi della poetica, le spinte e i fermenti della società e del gusto, entro l'argine del sistema aristotelico, pur ormai sottoposto a reale pressione. A eroderlo soltanto non a frantumarlo.

Infatti gli studi compiuti nel nostro paese sui diversi progetti finalizzati alla riforma del teatro tragico - un genere che versava ancora, nella seconda metà del secolo, tanto in Italia quanto in Francia, in uno stato di grave decadenza - hanno rivelato un quadro variegato e contraddittorio, non diverso da quello che qui si è appena ricostruito. Il vasto e polemico dibattito che coinvolse i letterati italiani più autorevoli del tempo testimonia la sostanziale tenuta - nell'ambito della tradizione letteraria tardo settecentesca - del sistema aristotelico, solo la sua graduale erosione²⁹⁹.

Sémiramis e la tentazione del rimorso

Come si è ricordato la tragedia *Sémiramis*, rappresentata nell'agosto 1748 e pubblicata insieme ad altri lavori letterari da Voltaire sempre a Parigi nel 1749 per i tipi di Le Mercier e Lambert, era stata redatta nella stagione degli onori de *l'homme de lettres*, allora storiografo di Francia, accademico e gentiluomo ordinario della camera del re (dal 1745). La *pièce*, commissionata per una festa a Versailles poi disattesa, probabilmente era stata già ultimata dall'autore nel

²⁹⁷ C. Delmas, *La tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Seuil, Paris 1994; E. Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640)*, Champion, Paris 1994; G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, Puf, Paris 2003.

²⁹⁸ M. Cesarotti, *Le poesie di Ossian*, a cura di E. Mattioda, Salerno editrice, Roma 2000.

²⁹⁹ M. Ariani, *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in *Il teatro italiano del Settecento*, a cura di G. Guccini, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 121-148; Id., *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Bulzoni, Roma 1977; G. Ortolani, *Appunti per una riforma del teatro nel Settecento*, in *Il teatro italiano del Settecento*, cit., pp. 75-99; A. Conti: *uno scienziato nella République des lettres*, Atti del Convegno di Studi (Padova 2007), a cura di G. Baldassarri, G. Contarini, F. Fedi, Il Polifilo, Padova 2009; E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Mucchi, Modena 1994; Id., *Appunti per una periodizzazione delle teorie della tragedia in Italia (1700-1793)*, «Annali alfieriani», 1995; M. Montanile, *Discorso sull'indole del teatro tragico antico e moderno di Gian Rinaldo Carli*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Atti del Convegno di Studi (Salerno 2012), introduzione e cura di R. Giulio, Liguori, Napoli 2013, pp. 313-325.

1746³⁰⁰. Il vento tuttavia allora sembrava cambiare. Il poeta ufficiale avvertiva qualche apprensione per la salute e iniziavano a manifestarsi preoccupazioni e delusioni personali, mentre la sua più recente produzione teatrale aveva suscitato qualche critica.

Alcune opere minori di carattere encomiastico, la *Principessa di Navarra* e *Il Tempio della gloria*, riscuotevano un mediocre successo e la stessa sorte, almeno inizialmente, sarebbe spettata anche a *Sémiramis* e a *Nanine*. Nell'ottobre 1748 poi il Patriarca aveva avuto dei diverbi persino con gli attori in merito alla distribuzione dei ruoli nel corso delle rappresentazioni di *Sémiramis* e correva voce sulla circolazione di edizioni pirata della stessa tragedia e di *Nanine*. Si paventava così anche il rischio della loro messa in scena in forma parodica³⁰¹. Il repertorio del più grande e prolifico tragediografo francese di allora - compose con costanza tragedie dal 1718 al 1778 - sembrava così declassarsi e deformarsi, nello sgomento dell'autore, in una sorta di farsa, in un volgare e grottesco genere di consumo popolare.

Si è già fatto cenno in quale misura la tragedia di Voltaire che qui discutiamo si inserisca in un contenitore narrativo di lungo periodo. Al fine di una migliore comprensione della nostra *pièce* si ritiene opportuno tentare di evidenziare in estrema sintesi la genesi e l'evoluzione di questo tema letterario. La leggenda di Semiramide giunge sino a noi oggi grazie all'epitome del primo secolo a. C. di Diodoro Siculo compiuta sul testo di Ctesia di Cnido risalente al V secolo a. C.³⁰². Sin dalle sue origini la vicenda della regina assira ha costituito, è stato detto, "un tortuoso enigma di notizie" dando origine di fatto a un mito "polisenso" ovvero a una leggenda capace di esprimere istanze tra loro diverse e contraddittorie. Volte a celebrare tanto "la rassicurante fondazione di una società" quanto a prefigurare la stessa "dissoluzione del consorzio civile"³⁰³. L'intreccio tradizionale si innestava sulla *fabula* di una reietta, Semiramide, nata dall'amore colpevole di sua madre Derceto, la dea della fecondità, e perciò abbandonata sulla terra. Allevata e nutrita dalle colombe, la futura regina approdava alla storia sposando e succedendo al trono di re Nino e divenendo madre di Ninia. Alla scomparsa del re l'antica reietta assurgeva a modello di sovrano equo, giusto, saggio, glorioso, fondatore d'imperi³⁰⁴. Ma insieme, ed è questo il motivo del carattere "polisenso" del mito, Semiramide esprime anche

³⁰⁰ Vedi la *Notice sur la tragédie Sémiramis*, in *Oeuvres complètes de Voltaire avec des remarques et des notes historiques, scientifiques et littéraires, Théâtre*, t. IV, Delangle Frères, Paris 1829, pp. 5-11.

³⁰¹ A. Messaoudi, *La dimension philosophique de Sémiramis*, cit.

³⁰² Diodori Siculi, *Bibliothecae historicae libri XV*, Basileae per Henricum Petri, mense Augusto, 1559. Vedi C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., p. 16 e n. 5.

³⁰³ C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., p. 14.

³⁰⁴ Diodori Siculi, *Bibliothecae historicae*, cit., II, 6, 5-6; II, 7, 1-2.

una forza integralmente negativa, capace di distruggere ciò che essa stessa ha costruito. Infatti la sfera istintiva e passionale non disciplinata e sottoposta al vaglio critico della ragione, secondo gli assunti di tutto il pensiero classico, da Platone ad Aristotele, alla dottrina stoica, genera l'affezione dell'anima, una energia negativa, che si traduce in lussuria, ambizione, avidità di potere³⁰⁵: "timorosa di essere privata del trono - la regina - farà sparire tutti quelli che l'avevano avvicinata"³⁰⁶. Nell' *Additamentum* Diodoro si distaccava con decisione da Ctesia radicalizzandone il messaggio e spingendo Semiramide, "di indole ambiziosa", a sbarazzarsi di Nino "facendolo rinchiudere in un carcere"³⁰⁷. Infine la regina, consultato l'oracolo di Ammone, trasformata in colomba, trasmigrava nei cieli, presso il regno degli dei, concludendo il cerchio magico del mito³⁰⁸.

La componente negativa insita nella leggenda e già presente negli archetipi, trionfa nella letteratura cristiana delle origini mentre già allora tramontava e veniva meno ogni esito edificante della *fabula*. Nel secondo secolo tuttavia sarà Marco Giuliano Giustino a introdurre i temi nuovi e atroci del desiderato incesto e del conseguente matricidio, elementi destinati a segnare in modo costante il successivo sviluppo del genere letterario³⁰⁹. Sarebbe stato comunque Orosio nelle sue *Storie contro i pagani*, di lì a due secoli, a fissare il *climax* della versione negativa della *fabula*. La regina diveniva il simbolo di una forza integralmente malvagia e perversa. Si delineava il modello di lungo periodo de la *Sémiramis* emblema del male. Coi che "assetata di sangue" fondava su queste basi il suo funesto impero. Spregevole e "infiammata di libidine", Semiramide "uccise" poi "tutti gli amanti" e, in seguito ai "rapporti incestuosi con il figlio", liberalizzò l'incesto, e "ordinò - ricorda ancora Orosio, - che "tra genitori e figli fosse lecito qualunque rapporto piacesse loro"³¹⁰.

Il Medioevo latino accoglieva la versione orosiana. Come è sin troppo noto Dante collocava Semiramide nel secondo cerchio dell'Inferno (V, 52-60). Petrarca la descrive come Cleopatra "arsa d'indegno foco"³¹¹. Il tardo Rinascimento italiano, nello spirito della tradizione cristiana controriformata, moltiplica gli aspetti più cupi del mito. La tragedia di Mutio Manfredi, pubblicata nel 1593 a Bergamo, segna l'acme di questo orientamento. All'incesto volontario segue una

³⁰⁵ M. Vegetti, *Passioni antiche: l'io collerico*, cit.

³⁰⁶ Diodori Siculi, *Bibliothecae historicae*, cit., II, 13, 3-4.

³⁰⁷ Ivi, II, 20, 3-5. Gli studi hanno identificato in Apollodoro di Atene cronografo e mitografo del II secolo a. C. una fonte alternativa a Ctesia. Vedi C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., n. 10, pp. 20-21.

³⁰⁸ Diodori Siculi, *Bibliothecae historicae*, cit., II, 20, 1-2.

³⁰⁹ Vedi C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., pp. 22-23.

³¹⁰ Orosio, *Le storie contro i pagani*, a cura di A. Lippold, Mondadori, Milano 1976, pp. 378-379.

³¹¹ Sulla interpretazione petrarchesca di Semiramide nelle *Familiari*, vedi C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., pp. 32-33.

catena di orrori messi in atto dalla “colomba assassina”, uccisa infine dal figlio, poi suicida³¹². Il Seicento pur sulla scia di Manfredi segna un indebolimento del motivo diabolico: Berlingero Gessi, letterato e patrizio bolognese, nel 1655, espunge gli aspetti più truci dal dramma e prospetta l’incesto e il matricidio alla stregua di atti involontari. Sempre nell’opera di Gessi si sviluppa il tema cristiano del travestimento di Semiramide che sotto le spoglie del figlio Nino [sic.] governa il regno, un motivo ispirato al criterio barocco di verosimiglianza, mutuato dalla *Poetica* di Aristotele³¹³.

La tragedia di P. Jolyot de Crébillon, rappresentata alla Comédie Française il 10 aprile 1717, reintroduceva le tinte più fosche e buie della tradizione accentuando il carattere orrifico d’ispirazione manfrediana. Il censore di Voltaire apportava comunque elementi di novità. Semiramide, sempre più perversa, scoperto in Agenore suo figlio Ninia, continuava a perseguire il suo progetto incestuoso e distruttivo. Al contrario dell’eroina di Voltaire, la regina priva di rimorsi, per non incorrere nella punizione divina e nella condanna umana, si suicidava, compiendo l’atto sulla scena, rompendo così le regole aristoteliche³¹⁴.

Per entrare ora nel vivo sviluppo della tragedia di Voltaire, il testo introduceva lo spettatore con notevole efficacia sin dall’esordio nella atmosfera favolosa di Babilonia del IX secolo a. C., l’antichissima città posta sulle rive dell’Eufrate, una delle sette meraviglie del mondo classico per i suoi celebri giardini pensili, le cui vestigia si offrono ancora oggi alla vista a meno di cento chilometri da Baghdad.

Nella prima scena della *pièce*, nello scenario di templi, palazzi, colonne, giardini, Arsace un valoroso condottiero dell’esercito imperiale, vincitore di molte battaglie, lasciato il suo campo d’armi in provincia, si era recato nella gran città presso il sommo sacerdote Oroe, un religioso privo dell’orgoglio del rango e di ogni “vana ambizione”, intento nelle sole cure del “tempio” e mai in quelle di “corte”. “Obscur et solitaire” le “grand prêtre”, un “honnête homme”, costituiva verosimilmente una tra le prime caratterizzazioni positive della figura di sacerdote, delineando pertanto una evoluzione significativa nel pensiero di Voltaire³¹⁵.

³¹² *La Semiramis. Tragedia di Mutio Manfredi il Fermo, Accademico Inominato Inuaghito [sic.] e Olimpico all’Illustrissimo Cardinal Farnese dedicata*. In Bergamo, per Comin Ventura 1593, IV, 44-45, IV, 3-4, V, 62.

³¹³ C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., pp. 80 ss.

³¹⁴ *Sémiramis. Tragédie. Par M. de Crébillon*, cit., Atto V, 5, 6.

³¹⁵ Sul problema dei rapporti con la Chiesa cattolica, E. Di Rienzo, *Voltaire: religione, impostura, politica*, in *Voltaire: religione e politica*, a cura di L. Bianchi, A. Postigliola, Liguori, Napoli 1999, pp. 7-28.

Il giovane eroe, dunque, voleva conoscere ciò “che il cielo mi riserva” e portare a compimento la sua missione. Ma giunto nei pressi del sacrario di re Nino udiva smarrito gemere una voce che usciva “lacrimosa e tetra” dalla tomba³¹⁶. Rotti gli indugi Arsace incontrava Oroe: esaudiva la volontà espressa in fin di vita da suo padre Fradate: recava al religioso per suo conto la cassetta che conteneva gli emblemi e le ultime volontà di Nino spirante scritte “con la destra tremante mentre moriva”. Fradate, anch’esso un uomo d’armi, dignitario e amico del re, aveva abbandonato Babilonia ritirandosi nella più remota provincia, in un esilio volontario, in seguito alla morte violenta di Nino, ucciso, si diceva, da una pozione di veleno. Oroe rivelava ad Arsace che il lamento spettrale era la voce del re invendicato che a distanza di molti anni ancora invocava giustizia forse contro Assur, il suo probabile omicida, un satrapo “superbo” e infido, ossequioso con i potenti e protervo con i deboli, che intendeva con il delitto conquistare il trono³¹⁷. Le scene successive avrebbero indicato Semiramide, l’insospettabile regina, corresponsabile dell’atto. Anche l’orribile donna dunque per brama di potere e delirio di onnipotenza, con il complice, aveva avvelenato il marito e il figlio Ninia, ancora bimbo, per governare incontrastata a Babilonia.

La regina appariva per la prima volta solo nella quinta scena del primo atto. Un confidente la ricordava ancora “venerata” e “adorata” nel regno. “I numi mi hanno tolto i frutti di un matrimonio funesto. Perciò mi sono data alle cure dell’impero”³¹⁸. Da tre lustri si mostrava degna di “virtù”, “fatiche” e “chiare imprese”. Aveva reso fecondi gli “aridi deserti”, innalzato “i popoli selvaggi”, unificato un “immenso e fortunato impero”. Ciò nonostante ora Semiramide appariva “cupa”, “abbattuta”, “afflitta”, pervasa dal senso di colpa. Perduta, errava nella “notte”, nei luoghi “tenebrosi e sacri”. A “passo lento”, “impallidita in volto” e “tremante”, presso il “cenere di Nino”, tutta “inondata di pianto”, invocava i nomi del figlio e dello sposo, implorava i numi. O forse voleva solo “fuggir lo sdegno di qualche dio vendicatore”³¹⁹.

Da più mesi uno spettro la funestava. Dalle sponde del letto una voce ignota chiamava Arsace. L’eroe valoroso, se fosse giunto, l’avrebbe punita o difesa? Era necessario convocarlo: la vita era divenuta un tormento, la gloria passata un peso. Arsace avrebbe potuto porre fine al suo smarrimento³²⁰?

³¹⁶ *La Semiramide del signor di Voltaire trasportata in versi italiani*, cit., Atto I, 2.

³¹⁷ Ivi, Atto I, 3, 4.

³¹⁸ Ivi, Atto III, 1.

³¹⁹ Ivi, Atto I, 1.

³²⁰ Ivi, Atto I, 6.

Nell'incontro voluto dal dio vendicatore i due si piacquero³²¹. Arsace avrebbe concluso il suo compito servendo, proteggendo la regina e sposando riamato la principessa Azema, già promessa sposa dello scomparso Ninia³²². Semiramide, invece, avrebbe proclamato innanzi al Tempio, alla presenza del sacerdote e dei dignitari, Arsace suo sposo³²³. L'amava, per ora nel segreto del cuore, e l'oracolo di Ammone le aveva rivelato la volontà divina di scegliere il suo successore. Intanto Assur tramava, sobillava il popolo contro la regina e Arsace e preparava la sua successione al trono intendendo sposare la riluttante Azema³²⁴.

Nell'ora stabilita, davanti al Tempio e con gli astanti riuniti, nel bagliore tonante di un fulmine appariva l'ombra spaventosa di Nino. Lo spettro, come il dio celeste vendicatore, ancora reclamava vendetta e imponeva una vittima in sacrificio per espiare il delitto. Poi, scomparendo, indicava in Arsace il suo successore³²⁵. Sarebbe tuttavia spettato al sommo sacerdote rivelare l'arcano, racchiuso nella lettera vergata da Nino ormai in suo possesso. Il sacerdote consegnava all'eroe gli emblemi del re, la spada e la corona. Và, uccidi, cieco mortale, non hai diritto di interrogare, obbedisci, adora e taci³²⁶. Ormai tutti sapevano, e soprattutto sapevano Arsace e Semiramide. La regina e Assur, il satrapo infedele, si erano sbarazzati del re Nino e del piccolo Ninia, ma il veleno aveva ucciso solo il gran re. Il bimbo era stato salvato e curato da Fradate che lo aveva cresciuto in gran segreto come un figlio, chiamandolo Arsace, in un riparo discreto, nelle terre lontane dell'esilio³²⁷. Pertanto se il giovane eroe poteva ora legittimamente sposare Azema, assurgere al trono, come desideravano i numi quale sorte invece sarebbe spettata a sua madre? Era lei, insieme ad Assur la vittima colpevole del sacrificio imposto dal dio renumeratore e vendicatore³²⁸?

Di fatto tra il quarto e il quinto atto un conflitto scava l'opera e provoca una sorta di taglio geometrico nella dinamica del testo. Nelle scene i quesiti celesti si attualizzavano in interrogativi umani, nella personale concezione dei protagonisti, nei loro sentimenti di amore, pietà, dolore. Moti grazie ai quali si costruiva - nella interazione umana - una trama affettiva, solidaristica e relazionale che trovava in sé stessa la sua legittimazione. La città dell'uomo,

³²¹ Ivi, Atto III, 4.

³²² Ivi, Atto II, 1.

³²³ Ivi, Atto III, 1.

³²⁴ Ivi, Atto II, 4, 5.

³²⁵ Ivi, Atto III, 6.

³²⁶ Ivi, Atto IV, 2.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ Ivi, Atto IV, 3.

assurgeva alla sfera dell'autosufficienza, sottraendosi al dominio dell'Essere Supremo.

Semiramide continuava a portare la sua croce sul calvario. Pensava che la sua colpa e la sua pena fossero eterne³²⁹. Suo figlio le ricordava che il rimorso e il pentimento le cancellano³³⁰. La regina sperimentava la procedura che insegnerà Cristo, non solo ai credenti, della espiazione del peccato, il dolore e la sofferenza necessari per liberarsi dal male. Un itinerario intenzionale, psicologico e religioso e insieme conoscitivo e morale. Solo riflettendo senza alibi e scorciatoie sulla propria condotta di vita Semiramide poteva intendere e distinguere e così poi orientarsi verso il bene, con una scelta volontaria. Ma quell'esame di coscienza produceva afflizione, dolore, senso di colpa, il costo dell'emancipazione, documentato del resto in tutta la tragedia. Il tormento della coscienza, il rimorso, non potevano essere indotti solo meccanicamente dalla prescrizione di un nume e anche se lo fossero stati innescavano quantomeno un processo personale autonomo e critico. I comandi del nume erano ormai di fatto introiettati da Semiramide.

Comunque sia grazie al sofferto esame di coscienza l'eroina ormai redenta scampava l'orrore dell'incesto si riappropriava del suo Ninia e scopriva con l'affetto verso di lui il sentimento materno. Addirittura si dichiarava pronta a morire per il suo ragazzo. Dapprima chiedeva all'eroe di ucciderla ma solo dopo essere da lui - singhiozzante e a sua volta pieno di trasporto - riconosciuta come madre: "che il pianto d'una madre inondi questa mano così fatale e così cara"³³¹. Piangiamo insieme si dicevano in conclusione entrambi. Poi Semiramide sapendo che Arsace sfidava Assur presso il sepolcro si armava disposta a sacrificarsi per il suo Ninia. Arsace all'interno del mausoleo nella penombra veniva guidato dallo spettro a colpire l'antagonista armato. Uscito al di fuori di quell'orrore trovava Semiramide esangue.

L'invettiva di Semiramide - "un mostro mi ha ucciso" - era stata già preceduta da quelle di Azema e Arsace. I poveri figli della terra si scagliavano contro i solari dei, contro l'incomprensibile legge di natura. La giovane aveva invitato l'eroe a disobbedire ai numi, alle loro ingiuste norme, a ritrovarsi nella sola reale dimensione degli affetti. E aggiungeva "questi dei amaron Nino e lo lasciaron morire? [...] scelgon talora vittime innocenti e il sangue innocente tinge le loro are"³³². Arsace che non aveva voluto ascoltare la voce di Nino e del sacerdote, disobbedendo loro, al di fuori del sepolcro con la spada sguainata e impallidito - mentre Oroe esclamava "placato è il cielo, la vendetta è compiuta"

³²⁹ Ivi, Atto V, 1.

³³⁰ Ivi, Atto IV, 4.

³³¹ *Ibidem*.

³³² Ivi, Atto V, 4.

- tra sé mormorava “che feci dunque?” “qual vittima immolai?”. “Barbari dei è vostro il mio misfatto”³³³.

Non si trattava - neanche in questo caso - d’una invettiva prometeica. Il sacerdote indicava l’autentica soluzione della vicenda nel determinismo delle cause finali. Il male era punito, l’impero ritrovava un giusto re e la sua consorte per perpetuare la propria stirpe. A monito tutti i regnanti dovevano “tremare sul trono e paventare l’alta giustizia e la vendetta eterna”³³⁴.

È nota a tutti la concezione uniforme e invariabile della natura umana propria della filosofia di Voltaire e che, per questi, l’uomo non è il fine della creazione ma solo uno strumento imperfetto di un perfetto assemblaggio e che come tale resta privo di autonomia e di libertà. Di fatto per il *philosophe* la giustizia di Dio è indipendente dalle categorie umane di bene e di male e l’uomo si deve solo rassegnare alle leggi irrevocabili. Entro questo determinismo, venuto meno il criterio di responsabilità individuale, il rimorso può essere inteso solo come una esperienza indotta da un disegno predeterminato come viene ribadito anche nei *Dialogues*³³⁵. Ne *Il filosofo ignorante* (1766) invece la legge morale è paragonata, non a caso, alla legge di gravitazione universale: “dico con Newton: *Natura est sibi consona*. La natura è sempre simile a sé. La legge di gravitazione che agisce su un astro agisce su tutti, su tutta la materia: così la legge fondamentale della morale agisce egualmente in tutte le nazioni ben conosciute”³³⁶. Valga per tutte un’ultima citazione tratta da *Bisogna prender partito ovvero il principio di azione* (1772):

L’uomo e il cane nascono loro malgrado da una madre che li ha messi al mondo suo malgrado. Tutti e due succhiano il seno materno senza sapere quel che fanno, in virtù d’un meccanismo molto complesso e delicato, di cui pochissimi uomini acquistano la cognizione. Tutti e due in capo a un certo tempo possiedono delle idee, una memoria, una volontà: il cane molto presto, l’uomo più tardi. [...] Da chi tengono essi queste facoltà se non dalla causa primordiale eterna, dal principio di azione, dal grande Essere che anima l’universa natura? [...]. Non c’è nulla che l’uomo non abbia ricevuto dall’Essere supremo. Sarebbe una strana contraddizione, una singolare assurdità che tutti gli astri, gli elementi, i vegetali, gli animali obbedissero senza posa in modo irresistibile alle leggi del grande Essere e che solo l’uomo potesse condursi da sé³³⁷.

Per tornare alla *Sémiramis* girando la medaglia e osservandone il rovescio la tragedia insegnava che i rimorsi, nonostante tutto, sono la sola virtù d’un reo

³³³ Ivi, Atto V, 7.

³³⁴ Ivi, Atto V, 9.

³³⁵ Voltaire, *Sophronisme et Adélos; Dialogues d’Evhémère*, in Id. *Dialogues et anecdotes philosophiques*, éd. R. Naves, Garnier, Paris, 1955, XXXVI-XXXVII, pp. 388 ss., 396 ss.

³³⁶ Voltaire, *Il filosofo ignorante*, in Id., *Scritti filosofici*, cit., v. I, p. 552 (XXXVII).

³³⁷ Voltaire, *Bisogna prendere partito ovvero il principio di azione*, in Id., *Scritti filosofici*, cit., v. II, pp. 682-83.

dopo la colpa e che la vera debolezza è nel delitto e non nel rimorso³³⁸. Principi che trovavano la loro legittimazione nel percorso tutto umano di emancipazione e di riscatto di Semiramide. Una idea espressa con forza che bilanciava il senso politico della polemica nei confronti dell'ateismo e del relativismo etico. Gli spettatori dunque non potevano non ricordare, insieme alla profezia di Oroe, Semiramide morente capace di ritrovare almeno nella dimensione privata la nuova dignità della propria vita: "ricordati tua madre, non volere odiare la sua memoria: o caro figlio... Oh Dio!... stringimi...io moro"³³⁹.

Sempre negli ultimi versi della *pièce* recitati dalla eroina ormai redenta essa lanciava dal palco un monito più sottile e penetrante rispetto alle invettive appena proferite da Arsace e Azema: "Ah, santi Numi, dunque vi son misfatti che lo sdegno vostro non perdona giammai"³⁴⁰? Nell'orrore verso il dio della vendetta affiorava la condanna della concezione retributivistica della pena. Anche la vicenda della tragedia richiamava il grande dilemma, scorto nell'età dei Lumi, in merito al valore di delitti e pene. Ritornava l'interrogativo che abbiamo incontrato, nelle pagine precedenti, nel *Rodolfo* di F. Albergati Capacelli. Ovvero la riflessione, sia pure ancora non consapevole, sullo squilibrio tra "la violenza occasionale" forse "impulsiva" del delitto e la "violenza programmata, consapevole, organizzata" della pena³⁴¹. Voltaire nella seconda metà degli anni Sessanta commentando l'opera di Beccaria aveva rifiutato la concezione retributivistica della pena, la "legge del taglione", in favore di una concezione aperta al criterio di "utilità sociale"³⁴².

Entro questo itinerario contraddittorio, "sofferto" - per dirlo con l'espressione pregnante di P. Casini - nel suo disegno predeterminato ci piace ricordare insieme all'equazione legge morale - legge di gravitazione universale de *Il filosofo ignorante* le poche righe, il periodo, che concludono il *Trattato di Metafisica* (1734), un passo premonitore che proietta Voltaire, sempre con tutte le dovute ambiguità del caso, nei "deserti incogniti" dell'autonomia morale:

Coloro che per essere onesti, avessero bisogno dell'aiuto della religione sarebbero ben da compiangere e dovrebbero essere dei mostri della società se non trovassero in sé i sentimenti necessari alla società stessa e fossero costretti a cercare altrove quel che si deve trovare nella nostra natura³⁴³.

³³⁸ *La Semiramide del signor di Voltaire trasportata in versi italiani*, cit., Atto II, 7.

³³⁹ *Ivi*, Atto V, 9.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ L. Ferrajoli, *Diritto e ragione. Teoria del garantismo penale*, prefazione di N. Bobbio, Laterza, Roma-Bari 2004.

³⁴² Voltaire, *Commentario intorno al libro dei delitti e delle pene*, in *Id.*, *Scritti politici*, a cura di R. Fubini, Utet, Torino 1964, p. 624. Sulla questione D. Ippolito, *Diritti e potere*, cit., pp. 77 ss.

³⁴³ Voltaire, *Trattato di Metafisica*, in *Id.*, *Scritti filosofici*, cit., v. I. p. 195.

Anche grazie a quest'ultima considerazione, formulata nella 'stagione delle speranze' del signore di Ferney, appare a nostro parere condivisibile il giudizio 'ottimistico' di N. Scippa che ha colto nel teatro di Voltaire un legame di transizione tra la tragedia classica e il dramma romantico³⁴⁴. "Le monde a changé, il doit changer encore".

³⁴⁴ N. Scippa, *La loi du père et les droits du coeur. Essai sur les tragédies de Voltaire*, Droz, Genève 1993, p. 11.