

**Dall'ingratitudine alla riconoscenza. Responsabilità morale e impegno civile nel teatro di Antonio Simone Sografi in età rivoluzionaria e napoleonica (1789-1813)**

di Pietro Themelly

Nel carnevale 1813 a Venezia napoleonica, nel declino del Regno italico e a pochi mesi dall'assedio austriaco della città, in un'età che ormai volgeva verso la Restaurazione, debuttava sulla scena del San Benedetto, "mirabilmente" e con "eccesso di plausi", *L'ingrato*, una commedia in tre atti, composta per l'occasione da Antonio Simone Sografi, uno degli autori più acclamati a quei tempi sui palcoscenici marciali<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*. Padova Tipografia Bettoni, 1816. Vedi "Ai Leggitori, l'Autore", p. 8. Su A.S. Sografi vedi: G. Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, Minerva, Padova, 1836, v. II, pp. 292-98; G. Bonfio, *Cenni biografici di Antonio Sografi*, Bianchi, Padova, 1854; L. Bigoni, *Quattro commedie inedite di S.A. Sografi*, Gallina, Padova, 1891; Id., *Simeone Antonio Sografi, commediografo padovano del secolo XVIII*, in «Nuovo archivio veneto», 1894, VII, pp. 107-47; B. Brunelli, *Un commediografo dimenticato: S.A. Sografi*, in «Rivista Italiana del Dramma», 1937, I, pp. 171-88; C. Goldoni, *Opere con appendice del teatro comico nel Settecento*, a cura di F. Zampieri, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954, pp. 1119 e ss.; N. Mangini, voce *Sografi*, in «Enciclopedia dello Spettacolo» Le Maschere, Roma, 1962, pp. 99 e ss.; C. De Michelis, *Il teatro patriottico*, Marsilio, Venezia, 1966, pp. 19-29; Id., "Antonio Simone Sografi e la tradizione goldoniana" in *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Olschki, Firenze, 1979, pp. 203-24; Id., "Teatro e spettacolo durante la Municipalità provvisoria di Venezia, maggio-novembre 1797", in *Il teatro e la Rivoluzione francese*, atti del Convegno di Studi, Vicenza 14-16 settembre 1989, a cura di M. Richter, Accademia Olimpica, Vicenza, 1991, pp. 263-88; M. Montanile, *I giacobini a teatro*, Società Editrice Napoletana, 1984, pp. 17 e ss., ivi il testo de *La Rivoluzione di Venezia*; R. Turchi, *La commedia italiana del Settecento*, Sansoni, Firenze, 1986, in particolare pp. 320 e ss.; S. Romagnoli, *La parabola teatrale del patriota Antonio Simone Sografi*, in «Teatro in Europa», 1989, 5, pp. 58-68; N. Mangini, *La parabola di un commediografo "giacobino": Antonio Simone Sografi (con il testo inedito de La giornata di San Michele)*, in «Risorgimento veneto», 1990, 6, pp. 21-93; P. Trivero, *Commedie giacobine italiane*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1992, pp. 8 e ss.

La *pièce* si sarebbe rivelata peraltro una delle ultime tra le oltre cento redatte da quell'erede fecondo di Goldoni, in quasi trent'anni di attività<sup>2</sup>. Una attività, è stato osservato, forse fin troppo sensibile al gusto mutevole del pubblico e che pareva spingere il nostro ad "abbracciare il partito di chi imperava", come ricordano severamente alcuni studiosi a noi contemporanei riprendendo almeno in parte vecchi giudizi<sup>3</sup>. Comunque sia, il repertorio di Sografi sembrava allora esaurirsi progressivamente sino a prefigurare, con le ultime prove del 1816, il compimento di un itinerario culturale e umano<sup>4</sup>.

Eppure *L'ingrato* non si risolveva in un'opera di maniera. Steso dal letterato soltanto cinque anni prima della sua scomparsa, il testo rivela l'interiore coerenza della produzione dello scrittore veneto.

La *pièce*, pur con le dovute cautele dell'ora - il nostro era divenuto dal 1807 il "poeta" ufficiale del Regno italico - ancora si richiamava, con espliciti rimandi testuali che intendiamo evidenziare in questa occasione, al *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* e a *Julie ou La Nouvelle Héloïse* di J.J. Rousseau. Nella commedia riemergeva soprattutto il tema della responsabilità individuale, il cardine concettuale, si crede, dell'opera del nostro sin dal 1789. Una concezione che aveva consentito a Sografi, non ancora trentenne, di scorgere di là della società di *status* quella degli individui e di radicare così nella cultura dei Lumi la sua futura adesione ai principi della Rivoluzione. Infatti, come "l'uomo naturale" del *Discours*, anche i protagonisti delle *pièces* del nostro non obbedivano meccanicamente alla eteronomia delle leggi e si riservavano una possibilità di scelta scoprendo, in tal modo, l'autonomia della loro coscienza.

Appare quantomeno singolare la ricorrenza del pensiero di Rousseau nella produzione di un autore considerato generalmente sotto il profilo culturale e

---

<sup>2</sup> "Tanto è difficile la conoscenza dell'effetto teatrale, che, dopo aver scritto oltre cento commedie, dopo aver usata ogni scrupolosissima diligenza in compor questa, dopo avere ad ogni sua menoma situazione appiccate le più lusinghiere speranze, dov'io men mi credeva, son rimasto a digiuno". "Ai Leggitori, l'Autore" in *L'ingrato*, cit., p. 7. La cantata a tre voci *Deucalione e Pirra* aveva inaugurato il suo repertorio, nel settembre 1786 a Venezia, in un palazzo anonimo di San Beneto, mentre il libretto *Le Danaidi romane* avrebbe posto fine alla sua attività letteraria nel carnevale 1816, presso il più autorevole teatro La Fenice. *Deucalione e Pirra. Cantata da eseguirsi la sera del giorno 30 settembre nel nuovo casino intitolato d'Orfeo a San Benedetto in occasione dell'apertura del medesimo*, in Venezia 1786, nella stamperia Fenzo. Con le debite permissioni; *Le Danaidi romane. Dramma del signor Antonio Sografi*, Padova per Valentino Crescini, 1816.

<sup>3</sup> Vedi in particolare: B. Brunelli, *Un commediografo dimenticato*, cit., p. 182; C. De Michelis, *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, cit., pp. 203-24; S. Romagnoli, *La parabola teatrale del patriota Antonio Simone Sografi*, cit., pp. 58-68; N. Mangini, *La parabola di un commediografo "giacobino": Antonio Simone Sografi*, cit., pp. 21-93.

<sup>4</sup> A causa della "ormai malferma salute" Sografi, si spegneva, cinquantanovenne, nella sua casa di Padova, il 4 gennaio 1818. Vedi per tutti, L. Bigoni, *Simeone Antonio Sografi*, cit., p. 110.

politico, nella migliore delle ipotesi, un moderato, uno scrittore peraltro emulo di C. Goldoni e discepolo di M. Cesarotti, in definitiva anch'egli non certo un novatore.

*L'ingrato*, ma in realtà tutta la produzione di Sografi, da *Gli argonauti in Colco*, un melodramma semiconosciuto redatto nel 1789 - un libretto ricordato sino ad oggi solo tramite il titolo e qui discusso per la prima volta - aiutano a comprendere la derivazione culturale e esistenziale, non certo politica, di Simone da Rousseau. Era da quest'ultimo quindi che molto probabilmente il teatro di Sografi traeva la sua vocazione etica e il conseguente motivo della costruzione autonoma della individualità.

La stessa metafora sografiana della 'ingratitude' sembrava così riattualizzare l'atto d'accusa nei confronti della civiltà moderna pronunciato nel *Discours sur l'inégalité* del 1755. Il nostro tuttavia stemperava i contenuti politico sociali di quella celebre denuncia. Pertanto ne *L'ingrato* veniva meno la nota condanna roussoauiana della diseguaglianza e con essa l'idea di una "competizione sociale a somma zero" che consentiva con l'egemonia di "un pugno d'uomini pieno di cose superflue" la rovina di una "moltitudine affamata" che "manca del necessario"<sup>5</sup>. Nondimeno, come si vedrà, Sografi recepiva gli esiti psicologici ed esistenziali del processo delineato da Rousseau e le dinamiche psichiche che potevano averlo determinato.

La commedia del 1813 rievocava il 'male del vivere' dell'"uomo moderno", un 'disagio' già denunciato nel *Discours*. Nell'opuscolo, com'è noto, la polemica nei confronti dell'*utilitas*, propria dell'*homo oeconomicus*, s'intrecciava con la condanna della "passione per la distinzione", una condizione, quest'ultima, evidenziata dal ginevrino, come si accennerà, sin dalla prefazione al *Narcisse* del 1752 e poi ripresa anche nei *Fragments politiques*, redatti verosimilmente tra 1750 e 1760.

In altri termini Rousseau identificava all'origine della degenerazione sociale contemporanea due spinte simultanee e concorrenti. L'una puramente materiale volta all'acquisizione di beni, l'altra suscitata dal bisogno personale di un riconoscimento pubblico ottenuto con la conquista di valori simbolici. In ragione di tali necessità e orientamenti, l'ambizione dell'uomo 'moderno' a ottenere "sempre di più" finiva per sovrapporre un'esigenza simbolica di riconoscimento individuale a un bisogno materiale. Ognuno così tendeva a "elevare la propria condizione non tanto per un proprio bisogno quanto per mettersi al di sopra degli altri"<sup>6</sup>. Le conquiste economiche e i traguardi di *status* auspicati dall'"uomo sociale" richiedevano dunque il riconoscimento dei meriti

---

<sup>5</sup> J. J. Rousseau, *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, traduzione e cura di G. Preti, Feltrinelli, Milano, 1992, p. 107.

<sup>6</sup> Ivi, p. 84.

del singolo tramite il giudizio altrui. In tal modo l'individualismo autoreferenziale, egoisticamente chiuso in sé, mostrava la sua debole vocazione relazionale fondata su un rapporto per lo più 'strumentale' con l'altro. In tal modo Rousseau metteva in evidenza, impietosamente, come la relazionalità e i legami interindividuali conservavano nel Settecento una funzione pratica e utilitaristica, idonea soprattutto al riconoscimento pubblico della dignità personale, perpetuando così il sistema gerarchico della società dell'onore.

Pertanto secondo il ginevrino l'inclinazione individualistica, che sempre più si manifestava ai suoi tempi, esplicitava il bisogno, come del resto già aveva messo in evidenza la trattatistica morale alla fine del "Grand siècle", di "apparire", di rappresentarsi, di assumere una "maschera" sociale, più che di "essere". "L'uomo socievole, sempre fuori di sé sa vivere soltanto nell'opinione degli altri ed è solo dal loro giudizio che egli trae il sentimento della propria esistenza"<sup>7</sup>. Affiorava così, secondo Rousseau, come già aveva osservato Pascal, il "mimetismo", la "distrazione" e la "passione del fuori" dell'uomo contemporaneo, un soggetto storico ricostruito recentemente, nelle sue reazioni psicologiche, da J. Starobinski<sup>8</sup>.

La denuncia sociale rivelava dunque una duplice carenza psichica: la scissione alienata dell'io e la chiusura solipsistica. L'individuo non poteva entrare in contatto, 'cuore a cuore', né con la sua coscienza, "distratto" e ormai incapace di "pensare a sé stesso", né con il suo simile, in ragione di un rapporto relazionale effimero, meramente pragmatico. Il singolo pertanto non appariva a Rousseau un soggetto consapevole, radicato nella sua storia di vita, in grado di interpretare e mediare i propri sentimenti<sup>9</sup>. L'uomo pertanto doveva scuotersi, riuscire a ricostruire il suo io, riformulare la sua attività psichica. Il problema posto nel *Discours sur l'inégalité* sarebbe divenuto l'interrogativo di Sografi non solo nella stesura de *L'ingrato*.

Già negli anni Novanta con il *Verter*, una commedia in cinque atti ispirata al capolavoro goethiano, il nostro Simone aveva avviato una polemica contro il soggettivismo solipsistico e nichilistico proponendo, nelle scene della *pièce*, relazioni umane autentiche e condivise, fondate su rapporti corretti e affettuosi. Si trattava in realtà di temi già abbozzati nei melodrammi dei tardi anni Ottanta. Ne *Gli argonauti in Colco* infatti Sografi aveva addirittura capovolto, dopo più di duemila anni di tradizione letteraria, il mito di Medea e Giasone,

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 106.

<sup>8</sup> J. Starobinski, *Jean Jacques Rousseau: la trasparenza e l'ostacolo*, Il Mulino, Bologna, 1989. Vedi anche P. Burgelin, *La philosophie de l'existence de Jean Jacques Rousseau*, Vrin, Paris, 1973; C. Taylor, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano, 1993; A. Ferrara, *Modernità e autenticità. Saggio sul pensiero sociale ed etico di J.J. Rousseau*, Armando, Roma, 1989.

<sup>9</sup> J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, cit., pp. 48, 74, 78, 84.

trasformando la celebre *fabula* della fine tragica e terribile di un amore nella storia appassionata e tenera dell'inizio di un amore.

Il nostro intendeva dunque contrapporre il suo individualismo "dialogico" e relazionale" ai nuovi orientamenti "soggettivistici", "autoreferenziali" ed "entropici", sempre più in auge a quei tempi, propri, ad esempio, persino di Rousseau nelle *Fantasticherie*. In realtà nel suo disegno v'era di più.

Ad esempio, il percorso attraverso il quale un soggetto riusciva a passare dall'ingratitude alla riconoscenza - il tema centrale della *pièce* del 1813 - metteva in evidenza il conflitto interiore tra pulsioni diverse e contrastanti. Uno scontro tra tendenze "coesive" e autoaffermative, tra spinte narcisistiche ed etiche. Un urto che doveva essere riequilibrato, "controbilanciato"<sup>10</sup>. Riemergeva il problema posto da Rousseau in merito al "sentimento della propria esistenza". Un "sentimento" che doveva essere ritrovato non fuori di sé ma in sé stessi, nella propria dimensione interiore, limitando e armonizzando gli impulsi egotistici e i valori sociali imposti. Si trattava dunque di trovare un limite non più prescritto dall'esterno all'attività psichica, cioè dettato dagli altri e introiettato dalle norme, ma scaturito invece dall'interno del proprio io.

Così anche la comparazione con l'altro non avrebbe più confinato il soggetto in sé stesso, suscitato la passione "innaturale" per la "distinzione", il desiderio di "eccellere", ma avrebbe risvegliato il sentimento di "pietà" e consentito di definire, in un rapporto, l'altrui e la propria identità.

*L'ingrato* infatti si ispirava, anche se il nostro commediografo era riluttante a riconoscerlo, a *L'ingrat*, una *pièce* redatta a Parigi, nel lontano 1712, da P.N. Destouches, un autore molto apprezzato da D. Diderot, J.B. d'Alembert e in Italia da P. Verri. Per Destouches tuttavia la riconoscenza si risolveva nel criterio utilitaristico del risarcimento contabile - nel "devo rendergli oggi quel che gli debbo", come si legge nella *pièce* - l'operazione ancora necessaria, in un'età di transizione, per recuperare l'onore e il rango. Si era grati dunque, per Destouches, non per libera scelta ma solo in ossequio alla norma sociale, solo per uniformarsi a un "imperativo ereditato" che avrebbe consentito, tramite l'azione simbolica del dare, ricevere e contraccambiare, il riconoscimento della propria dignità sociale.

Diversamente per Sografi le spinte autoreferenziali e narcisistiche del suo "ingrato" Lorenzo dovevano essere "bilanciate". La rinuncia e la 'frustrazione' di una parte dei suoi desideri e bisogni erano lo scotto da pagare per entrare in relazione con l'altro, per consentire al giovane il suo ingresso nella civiltà.

---

<sup>10</sup> A.O. Hirschman, *Le passioni e gli interessi*, Feltrinelli, Milano, 1979.

Ma anche in questo caso forse vi era ancora qualcosa in più: la rinuncia e la limitazione attribuivano alla 'frustrazione' di Lorenzo un valore dinamico, produttivo.

Dunque ne *L'ingrato* il "poeta" del Regno italico considerava la riconoscenza e la gratitudine non solo come la 'via d'uscita' dall'anomia o come il superamento del narcisistico "amor proprio". La prospettiva del legame sociale e l'"economia degli affetti" schiudevano al momento etico della responsabilità individuale. Un'istanza non solo morale ma conoscitiva.

Pertanto il protagonista della *pièce*, l'ingrato Lorenzo, solo ritrovando nel proprio dibattito interiore "la voce" del rousseauiano "sentimento dell'esistenza" poteva sperare di definire, tramite l'interazione con l'altro, l'ambito delle proprie scelte e delle proprie possibilità. In tal modo la relazionalità si rivelava, nella sua essenza intrinseca, soprattutto come un metodo, una procedura. Così la gratitudine diveniva, anche per il personaggio principale del nostro testo, un momento di autoanalisi, l'esperienza necessaria per tentare di capire "chi sono io". Un "viaggio nella memoria" per ritrovare nel passato le radici del suo essere nel presente.

Sografi metteva in evidenza come Lorenzo da ingrato soffriva perché non riusciva a riconoscere il suo passato e dunque a capire sé stesso. Alla fine del secondo atto il protagonista, scopertosi riconoscente e presa coscienza della sua vicenda umana, si sentiva emancipato. Iniziava cioè a comprendersi nell'essenza del suo essere, nella sua pienezza, varietà e persino limitatezza.

Era questo infatti il grande interrogativo sentito ancora da Sografi e posto provocatoriamente da Rousseau come monito per le generazioni future nei primi anni Sessanta: un consulto rivolto a tutti da affrontare tanto nelle sue declinazioni pubbliche e civili, quanto in quelle ancora più impervie della dimensione insondabile della psiche.

Nel teatro di Sografi si può dunque individuare una testimonianza del processo di costruzione della identità moderno-contemporanea occidentale che proprio allora si stava definendo. Una testimonianza colta nell'opera di uno scrittore minore del nostro Settecento, nelle forme inevitabilmente semplificate del linguaggio scenico e tuttavia più attenta alle questioni della autonomia individuale che non a quelle, più complesse e aperte al futuro, della "nozione di autenticità". Nondimeno si può scorgere, con l'esempio teatrale del nostro, la conclusione del processo che, dal primo Cinquecento, aveva consentito di elaborare una nuova concezione dell'individuo e della soggettività.

All'inizio dell'età moderna il singolo, "sganciato dai fondamenti metafisici" acquisiva una nuova percezione di sé. Ma ormai rimasto solo con sé stesso, persi i riferimenti comunitari e culturali tradizionali, finiva per cadere inevitabilmente in una condizione di disorientamento, nichilismo e anomia. Il

suo io diveniva “piccolo”, avrebbe detto M. de Montaigne”<sup>11</sup>. Si delineava così un processo complesso e contraddittorio di conquista e di perdita della propria soggettività. Una esperienza percorsa e significativamente segnata da una “antropologia della mancanza”, una condizione per la quale l’uomo appare per lo più come un essere “carente”<sup>12</sup>.

Solo nella seconda metà del Settecento infatti, nell’Europa continentale, con Rousseau e poi con Kant si sarebbe teorizzata, com’è peraltro noto, la necessità di una ridefinizione delle idee di individuo e di società<sup>13</sup>. Un progetto, si pensava, affidato ad ogni uomo, in virtù delle facoltà “trascendentali” intrinseche alla nostra specie. Il desiderio era quello di fondare nuove procedure conoscitive e morali. Si riteneva già allora infatti che il soggetto cosciente, nelle sue interazioni dialettiche, potesse ritrovare in sé la spinta interiore, vitale e produttiva, che E. De Martino, a distanza di due secoli avrebbe definito “l’ethos del trascendimento”. Una *vis* “trascendentale”, in senso kantiano, capace di spingere *ogni individuo* a elaborare, nel disfacimento di un mondo, una nuova cultura<sup>14</sup>.

Pertanto si è sentita l’esigenza di ricostruire in estrema sintesi, per ragioni non solo esemplificative, nei primi paragrafi di questo contributo, alcune fasi caratterizzanti lo sviluppo dell’individualismo moderno al fine di comprendere e valorizzare con l’opera di Sografi il significato epocale della sua età.

Per concludere le nostre considerazioni introduttive sia concesso tornare per un solo istante sul rapporto Rousseau-Sografi. Il nostro Simone si limitava a ripensare, lo si è accennato, le considerazioni morali e solo in una certa misura esistenziali espresse dal ginevrino. Rimaneva di fatto lontano dalla teoria politica di quel grande. Il commediografo infatti avrebbe valorizzato soprattutto le istanze della autonomia trasferendo il significato del nesso libertà-legge e l’idea del rapporto tra io e l’altro solo nell’ambito delle libere scelte individuali e dei quesiti procedurali concernenti l’ingresso del cittadino nella civiltà. Quest’ultima scelta di Sografi costituisce probabilmente l’intuizione più significativa e “moderna” della sua opera, percorrendola peraltro tutta.

Gli sviluppi esplicitamente politici emergeranno nel teatro del nostro scrittore nel corso della breve esperienza della Municipalità provvisoria a Venezia nel 1797. Nelle sue cinque *pièces* patriottiche certo non v’era traccia del

---

<sup>11</sup> Sul problema, C. Taylor, *Il disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari, 2011, in particolare pp. 3-16.

<sup>12</sup> A. Gehlen, *L’uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Feltrinelli, Milano, 1983.

<sup>13</sup> C. Taylor, *Radici dell’io*, cit.

<sup>14</sup> E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini e M. Massenzio, Einaudi, Torino, 2002, pp. 628 ss.

pensiero politico di Rousseau e il contributo 'democratico' del nostro si attestava sulle posizioni di un moderatismo dinamico, pur segnato da contraddizioni che abbiamo richiamato negli ultimi paragrafi di questo lavoro.

Nell'ambito del progetto "rivoluzionario" di Sografi - sia permesso dirlo in estrema sintesi - l'eguaglianza delle condizioni investe gli aspetti della vita interiore e privata, mentre il criterio di merito stabilisce i requisiti per la partecipazione politica. In altri termini la rivoluzione di Sografi prendeva in considerazione solo i meritevoli, cioè solo coloro in grado di emanciparsi moralmente e socialmente. Di fatto il nostro non spingeva il suo sguardo, e non rivolgeva il suo messaggio, a tutti coloro che praticavano una "professione meccanica", come documenta con inedita chiarezza la farsa *Il matrimonio democratico*<sup>15</sup>.

In essa il caffettiere Tonino, un titolare di bottega veneziano che portava ancora con un certo orgoglio il grembiule, mentre sovrintendeva e controllava i conti, si lamentava tuttavia di versare ancora in quella "angusta" condizione. Da due secoli, sin dal 1589, una delibera locale aveva imposto l'astensione dalle "arti meccaniche" per almeno tre generazioni nella famiglia della futura sposa di un patrizio<sup>16</sup>. Si delineava pertanto la reale linea di demarcazione che separava orizzontalmente la società marciana. A riguardo è stato osservato che "l'articolazione primaria nella società d'Antico regime non era costituita dalla distinzione tra privilegiati e terzo stato ma piuttosto fra coloro che traevano sostentamento dal lavoro manuale e artigianale e coloro che potevano farne a meno". Comunque sia è certo che tra i due gruppi si era creata una frontiera estesa "su una terra di nessuno occupata da categorie sociali di transizione"<sup>17</sup>. Soltanto fino a questi 'meritevoli', che premevano dal basso per emanciparsi socialmente, poteva giungere la Rivoluzione di Sografi.

Ne *Il matrimonio democratico* sembrerebbe così delinearsi, almeno a tutta prima, l'ipotesi - rievocata dalla storiografia neolibérale sin dagli anni della "Guerra fredda" e della divisione del mondo in "blocchi contrapposti" - di una

---

<sup>15</sup> "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*, cit., pp. 59-73. Vedi Atto I, 2.

<sup>16</sup> A. Zannini, "La presenza borghese" in "La Venezia barocca", a cura di G. Benzoni e G. Cozzi, v. VII di *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1988, p. 232.

<sup>17</sup> C. Lucas, "Nobili, borghesi e le origini della Rivoluzione francese", in *Il mito della Rivoluzione francese*, a cura di M. Terni, Il Saggiatore, Milano, 1981, p. 192.



*élite* trasversale ai ranghi o alle “classi”, di una Rivoluzione tradizionalista intesa per lo più come ricambio di classe dirigente all’interno del sistema<sup>18</sup>.

Nondimeno alla nuova *élite* del merito e della virtù, che avrebbe dovuto dirigere la trasformazione, non spettava una iniziativa di mero disciplinamento, anche nei richiami all’ordine. Per gli esclusi, marginali comparse delle *pièces* patriottiche di Sografi (camerieri, pescatori, fabbri, falegnami, barcaioli), si aprivano due possibili traiettorie. L’una volta a garantire l’emancipazione nei tempi lunghi tramite l’istruzione. Una istruzione tuttavia “universale”: cioè tutti dovevano essere egualmente istruiti. L’altra idonea a rendere migliori e più corretti i rapporti di lavoro, sempre nel rispetto dei ruoli tradizionali di signoria e servitù.

Nella figura di Gardello, il vecchio barcaiolo ne *La Rivoluzione di Venezia*, si esprimono le contraddizioni e al tempo stesso il carattere dinamico del moderatismo dell’autore. Il rassegnato fatalismo di Goldoni: “declina il mondo e peggiorando invecchia” schiude a una concezione progressiva della storia e della cultura. Per il povero gondoliere, che malediva d’esser nato con “un remo in man”, la “Cronica” - la memoria dell’antico e il valore fondante della cultura - erano intese tuttavia come uno stimolo cosciente per sperimentare nuove iniziative, per proiettarsi negli interrogativi del futuro<sup>19</sup>.

#### *Tra gli antichi e i nuovi eroi: introduzione all’idea settecentesca di gratitudine*

Come si è già accennato, nei paragrafi iniziali si cercherà di mettere in evidenza la difficile e progressiva affermazione dell’individualismo moderno, la nuova concezione dell’uomo segnata, come sappiamo, da un percorso di conquista e perdita. Seguiremo a tale proposito le suggestioni di alcune testimonianze letterarie, artistiche, morali e filosofico-politiche emerse nel corso degli anni del “Grand siècle” e manifestatesi sino al tramonto della cultura dei Lumi. Nell’ambito di questa esperienza culturale si può cogliere inevitabilmente anche la trasformazione del sentimento di gratitudine e di riconoscenza, un modo d’essere e di sentire che diviene, nelle rappresentazioni letterarie d’allora, una metafora capace di documentare il passaggio dalla società di *status* e dell’“onore” a quella degli individui.

---

<sup>18</sup> A. Cobban, “Il mito della Rivoluzione francese”, G.V. Taylor, “Ricchezza non capitalistica e le origini della Rivoluzione francese”, in *Il mito della Rivoluzione francese*, cit., pp. 36-61, 62-95. Vedi anche F. Furet, D. Richet, *La Rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

<sup>19</sup> C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, a cura di A. Scannapieco, Marsilio, Venezia, 2002, Atto III, 1. A.S. Sografi, “La Rivoluzione di Venezia”, il testo ora in M. Montanile, *I giacobini a teatro*, cit., Atto I, 2.

Anche l'esempio proposto nel prossimo paragrafo testimonia la stessa evoluzione. Infatti l'opposizione tra Bruto e Orazio - i due eroi irriducibili rappresentati nella pittura di David e nel teatro di Corneille a più di un secolo di distanza l'uno dall'altro - documenta, con la medesima efficacia, due modelli antagonisti di civiltà.

Il Bruto di David è stato inteso da J. Starobinski come l'apoteosi politica e culturale di una società nuova autodeterminata dall'uomo. Il gesto estremo e tremendo di quell'eroe, la sua condanna a morte dei figli, esprime in termini paradossali e forse propagandistici considerati i tempi, l'idea della costruzione soggettiva della legge, della società e della patria. La stessa esperienza della Rivoluzione sembra divenire così, nelle intenzioni della rappresentazione, rousseauianamente, un atto condiviso e *unanime* della volontà individuale e generale.

Il principio collettivistico riemerge, questa volta senza nessuna ambiguità, in Orazio, il protagonista della omonima tragedia di Corneille. Anche in questo caso l'adempimento del dovere trasforma l'eroe in assassino. Ma tuttavia, ha osservato L. Febvre, questo atto della volontà del personaggio corneliano è solo la manifestazione dell'obbedienza "meccanica" a "un imperativo ereditato". In altri termini "l'uomo d'onore", per essere tale, obbedisce a "norme sedimentate", condivise dal gruppo. Solo obbedendo ad esse viene riconosciuto dagli altri. Questo sentimento di appartenenza, pur se vissuto e sofferto interiormente, non proviene tuttavia, sempre a parere di Febvre, dalla "profondità del proprio io"<sup>20</sup>. Non diversamente sempre Starobinski ha affermato che l'uomo glorioso di Corneille esprime il dominio di sé disconoscendo la sua vera natura. Pertanto l'eroe tragico incarna la creazione di un Super-io: "assistiamo ad un processo di rimozione, all'oblio assoluto della personalità primaria. L'essere empirico è soppresso in favore dell'essere ideale che proietta nel vuoto la propria creazione"<sup>21</sup>.

I due modelli di eroismo appena ricordati fissano i limiti culturali entro i quali si svolge e si spiega la trasformazione del sentimento di gratitudine che intendiamo esaminare. Pertanto seguiremo l'evoluzione del concetto di riconoscenza ricostruendo il processo di progressiva affermazione della coscienza individuale.

---

<sup>20</sup> L. Febvre, *Onore e patria*, a cura di C. Donzelli, Donzelli, Roma, 1997, pp. 28-32.

<sup>21</sup> J. Starobinski, "Su Corneille", in *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Einaudi, Torino, 1975, p. 42.

*Brutus versus Horace*

Negli ultimi anni del Settecento le nuove dottrine individualiste fondavano sulla possibile ipotesi della interrelazione dinamica tra gli individui nuovi progetti umani e nuove ipotesi di civiltà. Nondimeno, sempre quelle teorie, finivano anche per inabissarsi, lo si è accennato nel soggettivismo entropico-esistenziale, dando origine a una filosofia dell'uomo destinata a un futuro di grande successo, capace di esprimersi non solo nell'ambito letterario.

Tali convincimenti, propri di un contesto inevitabilmente più mosso e articolato, evidenziato, com'è noto, negli ultimi studi a riguardo, proponevano nelle lettere e nell'arte il disegno di nuove tipologie di eroi. Le fisionomie umbratili e "nichiliste", di ispirazione wertheriana<sup>22</sup>, coesistevano pertanto anche con inediti protagonisti capaci di esprimere un messaggio ottimistico, relazionale, umanitario e civile. Emergeva addirittura un eroismo pratico disposto a rinunciare all'etica, intesa nell'accezione di ideale morale astratto, per perseguire un disegno pragmatico volto a realizzare valori condivisi<sup>23</sup>.

Nondimeno entro questo quadro complesso e contraddittorio J. Starobinski ha colto nella pittura di J. L. David, in particolare nel suo *Brutus* del 1789, il senso di una di una sublimità nell'accezione kantiana del termine<sup>24</sup>. L'opera era stata realizzata in seguito alla presa della Bastiglia e alle suggestioni suscitate dalla lettura dell'omonima tragedia di V. Alfieri composta nel 1787<sup>25</sup>.

Il primo console, carnefice dei propri figli traditori della libertà romana, sacrificava, pur pensoso e dolente, la pietà filiale all'imperativo che lo orientava verso il bene pubblico. L'atto metteva in evidenza "il limite estremo della devozione patriottica": "Liberata or sorge da quel sangue Roma [...]; Io sono l'uomo più infelice che sia nato mai"<sup>26</sup>. Era stato dunque quel contrasto atroce di sentimenti espresso nel testo letterario dall'astigiano ad aver colpito il grande

---

<sup>22</sup> Vedi per tutti, G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Guida, Napoli, 1988; Id., *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino, 1996.

<sup>23</sup> P. Themelly, *Il crepuscolo degli eroi. Nuovi modelli di virtù nelle testimonianze letterarie di Roma repubblicana (1798-1799)*, in «Eurostudium<sup>3w</sup>», 2010, 17, pp. 48-169.

<sup>24</sup> J. Starobinski, 1789. *I sogni e gli incubi della ragione*, Abscondita, Milano, 2010, p. 93. Lo studioso afferma che per comprendere "appieno il significato dell'opera" è necessario leggere il "titolo completo del quadro", la didascalia apposta all'opera esplicativa del soggetto rappresentato: "Junio Bruto, primo console, di ritorno alla sua casa, dopo aver condannato i due figli che si erano uniti ai Tarquini e avevano cospirato contro la libertà romana. I littori riportano i loro corpi perché egli dia loro sepoltura".

<sup>25</sup> Ivi, p. 89. V. Alfieri, *Bruto primo. Testo definitivo e redazioni inedite*, a cura di A. Fabrizi, Casa d'Alfieri, Asti, 1975

<sup>26</sup> V. Alfieri, *Bruto primo*, cit., Atto V, 2.

pittore<sup>27</sup>. Nasceva così il modello dell'eroe rivoluzionario: colui che "s'impegna senza limiti al servizio dei propri simili"<sup>28</sup>.

La rievocazione del sacrificio di Abramo acquistava negli anni della Rivoluzione un significato comprensibile da tutti e finiva perciò per assumere un carattere ancor più estremo e paradossale. La 'sublime' virtù di Bruto, la sua tremenda rinuncia in nome della *civitas* di cui si sentiva cittadino, schiudeva, si crede, a due scelte etiche irriducibili.

Per un verso il nesso libertà-legge e l'antico modello repubblicano, rinviavano all'idea di un progetto politico in continuo divenire, centrato sull'idea congiunturale di contratto. Per l'altro la conquista 'sublime' della propria autonomia non poteva essere vissuta diversamente da una mutilazione profonda dell'io che soffocava, in quella negazione 'atroce', un patrimonio enorme di affetti, la ricchezza autentica della dimensione interiore. Il rapporto dialettico tra io e l'altro sembrava pertanto venir meno: l'alienazione morale e cosciente del soggetto, il suo ingresso in un sistema di norme condivise si traduceva in una sorta di rimozione freudiana. Balenava, in tal modo, tramite questo secondo itinerario, in quella "universalità" che correva il rischio di rimanere priva di "concretezza", una idea irriducibile di patria: un modello etico preesistente intorno al quale bisognava conformarsi<sup>29</sup>.

Comunque sia - al di là dei quesiti sull'ideale della autenticità sui quali torneremo - le necessità dell'ora spingevano la dottrina a soccorrere la storia, a farle assumere un carattere strumentale. È indubbio che il *Brutus* di David esprima anche la necessità di una legittimazione simbolica delle vicende rivoluzionarie.

Già nella prima metà del Novecento grandi studi hanno colto nella polisemia semantica del simbolo il suo duplice carattere, produttivo e conservativo, la sua natura "viva" o "morta". Tanto da farlo apparire come una tecnica funzionale per la costruzione di un nuovo patrimonio di valori quanto alla stregua di un contenitore di "vuoti simulacri", volti alla continua reiterazione di un identico e alla sua passiva recezione<sup>30</sup>. Questa ambivalenza può riaffiorare anche nelle diverse e possibili letture del quadro di David.

---

<sup>27</sup> J. Starobinski, 1789, cit., pp. 85-94. Vedi anche le considerazioni di V. G. Plechanov, *La letteratura drammatica francese e la pittura del XVIII secolo dal punto di vista della sociologia*, in Id., *Scritti di estetica*, Samonà e Savelli, Roma, 1972, pp. 166 e ss.

<sup>28</sup> M. Vovelle, *La mentalità rivoluzionaria. Società e mentalità durante la Rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari, 1987, p. 137.

<sup>29</sup> Sul problema, per le sue implicazioni politiche, vedi per tutti J.L. Talmon, *Le origini della democrazia totalitaria*, Il Mulino, Bologna, 1967.

<sup>30</sup> Vedi in particolare E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, v. I, *Il linguaggio*, La Nuova Italia, Firenze, 1976, p. 20; C.G. Jung, *Tipi psicologici*, Boringhieri, Torino, 1984, p. 526; E. De Martino,

Tuttavia la memoria del sacrificio di Bruto lasciava ben presto le sale del Louvre per riemergere nelle vicende anonime rappresentate nelle *pièces* patriottiche redatte nel 1793, nel corso guerra civile. Il tema acquistava così un significato biografico e esistenziale.

Gli spettatori si accalcavano ad esempio a Parigi, nella sala del Théâtre Cité-Variétés, per rivivere personalmente il conflitto lancinante tra “l’amore e il dovere” che spingeva il fabbro Franklin a denunciare come cospiratori la moglie Melissa e il figlio Floréal, certo di decretarne la morte. Melissa, interprete delle qualità materne settecentesche ma insieme pronta a lusingare i desideri dell’ex canonico Brumaire. Così il mito si faceva storia: passava dagli interrogativi dei dotti alle esperienze della vita quotidiana. Alle scelte di allora che schieravano, di là d’ogni retorica, i padri contro figli, i fratelli tra loro<sup>31</sup>.

L’eroismo rivoluzionario, qui inteso ottimisticamente come la coscienza dialogata del proprio io autentico, costituiva di fatto il punto d’arrivo del processo plurisecolare di “demolizione” degli antichi eroi. Un fenomeno che aveva posto in discussione, già nelle sue premesse tardo cinquecentesche con Montaigne, l’io metafisico d’ispirazione platonico-aristotelica<sup>32</sup>. Una concezione del mondo quest’ultima che aveva trovato la sua manifestazione più alta e tardiva ancora nell’opera di P. Corneille, il grande letterato scomparso nel 1684, impegnato a celebrare con tutta l’opera sua, nella piena fioritura dell’assolutismo, gli ultimi fasti di una civiltà guerriera, feroce e insieme cortese.

---

*Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, introduzione e cura di M. Massenzio, Argo, Lecce, 1995, p. 165.

<sup>31</sup> *L’époux républicain, drame patriotique en deux actes et en prose, par Pompigny. Représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre de la Cité Variétés, le 20 Pluviôse, second année de la République Française, une et indivisible*, il testo integrale ora in G. Trisolini, *Rivoluzione e scena. La dura realtà (1789-1799)*, Bulzoni, Roma, 1988, pp. 298-346. Sull’opera vedi, H. Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution 1789-1799. Avec documents inédits*, Slatkine, Genève, 1968, 249-50; M. Albert, *Les Théâtres de Boulevards (1789-1848)*, Slatkine, Genève, 1978, pp. 146-47; M. Carlson, *Le théâtre de la Revolution Française*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 231-32; G. Trisolini, *Rivoluzione e scena*, cit., 64-70. Ivi, pp. 347-48 cenni bio-bibliografici su M. Pompigny, “rivoluzionario, giacobino e combattente” autore, tra 1783 e 1813, di una trentina di commedie in prosa prevalentemente in uno o due atti. P. Themelly “*Amor supera tutto*”. *Il valore politico dei sentimenti nel teatro di Antonio Simone Sografi*, in «Eurostudium<sup>3w</sup>», 37, ottobre-dicembre 2015, n. 37, pp. 3-107.

<sup>32</sup> J. Starobinski, *Montaigne. Il paradosso dell’apparenza*, Il Mulino, Bologna, 1984. Sul problema della crisi della coscienza, P. Bénichou, *Morali del “Grand siècle”*. *Cultura e società nel Seicento francese*, Il Mulino, Bologna, 1990; C. Taylor, *Radici dell’io. La costruzione dell’identità moderna*, cit.; E. Pulcini, “La passione del moderno: l’amore di sé”, in *Storia delle passioni*, a cura di S. Vegetti Finzi, Laterza, Roma-Bari, 2004, pp. 133-80.

È utile contrapporre, a titolo esemplificativo come si è già ricordato, l'eroismo tardo settecentesco di *Brutus* a quello cornelianiano di *Horace*, un soggetto scenico quest'ultimo adeguato a esprimere la mentalità del *Grand siècle*. La tragedia omonima, stesa dal poeta nell'inverno del 1640, era accolta dal pubblico di Parigi tra il febbraio e il marzo dell'anno successivo, probabilmente alla presenza di Richelieu, al quale comunque il testo sarebbe stato dedicato. L'opera ebbe fortuna: "l'esaltazione dell'amor di patria" e la celebrazione sciovinistica della sua *grandeur* le facevano guadagnare la scena ancora nell'agosto 1914, all'inizio della Grande guerra e poi, nell'ottobre 1939, in seguito alla mobilitazione generale<sup>33</sup>.

Anche Orazio sacrificava, come l'eroe di Alfieri e di David, la dimensione privata degli affetti, trafiggendo "con la spada" sua sorella Camilla. Il "cavaliere romano" con quel gesto estremo intendeva riaffermare il primato dei valori pubblici, incarnati negli interessi patri. Unico superstite di uno scontro mortale, l'eroe uccideva Curiazio promesso sposo di Camilla. Il fratricidio seguiva all'invettiva della giovane donna: "Non cercar più tua sorella dove l'avevi lasciata; non rivedi in me che un'amante offesa [...] Roma l'unico oggetto del mio risentimento! Roma a cui il tuo braccio ha immolato il mio amore! [...] Possa io coi miei occhi [...] veder le sue case in cenere e in polvere i tuoi allori, veder l'ultimo romano all'ultimo respiro, io sola esserne causa e morire di piacere!"<sup>34</sup>.

Il protagonista messo sotto accusa da re Tullio veniva comunque assolto: "Vivi dunque Orazio, vivi guerriero troppo magnanimo; la tua virtù mette la tua gloria al disopra del tuo delitto; [...] Vivi per servire lo Stato"<sup>35</sup>. Nondimeno persino nel momento drammatico del giudizio l'eroe rimaneva legato orgogliosamente al ricordo del proprio valore: "Non vanterò le imprese del mio braccio; Vostra Maestà ha visto i miei tre combattimenti: è ben difficile che uno simile li segua e che tutto il mio coraggio pervenga a successi che non siano inferiori; sicché per lasciar di me un illustre ricordo solo la morte oggi può conservare la mia gloria"<sup>36</sup>.

Questa protervia rifletteva verosimilmente ancora il modello della morale cavalleresca e feudale. Ne derivava una rievocazione del mondo romano

---

<sup>33</sup> "Orazio. Tragedia", in P. Corneille, *Teatro*, a cura di M. Ortiz, prefazione di G. Macchia, Sansoni, Firenze, 1964, v. I, "Nota" pp. 651-5. 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 drammaturgia secentesche*, Il Mulino, Bologna, 1990.

<sup>34</sup> Orazio. *Tragedia*, cit., Atto IV, 5.

<sup>35</sup> Ivi, Atto V, 3.

<sup>36</sup> Ivi, Atto V, 2.

incapace di comprenderne lo spirito: di intendere cioè l'idea "classica" di uomo e di cittadino, il principio democratico di sovranità, il carattere impersonale della legge che trionfavano invece nel Bruto settecentesco. Si trattava infatti di un patrimonio di valori che avrebbe riacquisito il suo pieno significato solo con la Rivoluzione francese. La tragedia così si limitava a celebrare il modello originario di grandezza, gloria e forza che aveva reso la memoria di Roma eterna. La Roma delle gesta e delle grandi imprese. Il sacrificio di Bruto, la manifestazione consapevole di una azione individuale di significato universale, si spegneva quindi nell'atto del tutto individuale e personale di Orazio. Pertanto anche la rievocazione degli antichi organismi assembleari, richiamati nelle diverse opere di Corneille con maggiore o minore frequenza, apparivano svuotati delle loro funzioni originarie. Si risolvevano in aggregazioni occasionali volte a legittimare i diritti personali: le adunanze si risolvevano in "momentanee collezioni di persone"<sup>37</sup>.

A differenza dell'eroe di David dunque, l'uomo di Corneille, nella sua cieca volontà di affermazione, spinto dalla brama della gloria finiva - è stato felicemente osservato - per "gettare ombra su sé stesso". In altri termini, il suo percorso interiore sembrava svolgersi senza tentare una mediazione tra le spinte autoaffermative e quelle coesive dell'essere, senza armonizzare gli stimoli del "di dentro" e del "di fuori" accordando cioè i moti individuali e le proprie necessità, con le norme relazionali ed etiche. Orazio dunque non riusciva a compiere quella integrazione dialettica che Bruto invece aveva saputo risolvere, secondo l'interpretazione di alcuni studiosi, nella interiorità della coscienza. In tal modo la morale corneliana restituiva l'equilibrio ai suoi eroi ricorrendo a una soluzione esterna, sopramessa e regolativa delle libere scelte individuali<sup>38</sup>.

È l'orgoglio che muove gli appetiti dell'io, che conduce non al piacere ma alla ricerca della gloria. L'affermazione di sé - intesa come momento dell'utile e della necessità svincolata di ogni implicazione etica - trovava la sua giustificazione nella virile capacità dell'eroe di compiere l'impresa<sup>39</sup>. Tuttavia l'autorealizzazione individuale, "l'amor proprio [...], l'amore di sé e di ogni cosa in funzione di sé", come avrebbe chiarito di lì a poco F. de La Rochefoucauld, doveva necessariamente assumere un carattere relazionale per potersi manifestare: solo nell'altro l'eroe poteva trovare il riconoscimento del

---

<sup>37</sup> P. Bénichou, *Morali del "Grand siècle"*, cit. p. 71.

<sup>38</sup> J. Starobinski, *Su Corneille*, cit., in particolare pp. 38-43; P. Bénichou, *Morali del "Grand siècle"*, cit., pp. 16 ss.

<sup>39</sup> A. Stegmann, "L'heroïsme cornélien: genèse et signification", in Id., *L'Europe intellectuelle et le théâtre (1580-1650)*, Colin, Paris, 1968, t. II, pp. 423 ss.

proprio operato e pregustare tutto il suo successo<sup>40</sup>. Pertanto il giudizio collettivo era necessario per legittimare la prova: l'orgoglio eroico non poteva violare la legge morale. Solo le imprese riconosciute da tutti consentivano di costruire il soggetto etico.

Si riaffermava così, ancora con forza, il modello millenario della società di *status* e "d'onore". Riaffiorava nel sublime corneliano - sia pure a suo modo e con le sue inevitabili mutazioni - l'antichissima memoria dell'ira di Achille e la cultura della vergogna di Aiace. Infatti la gloria di Orazio, come molto prima la collera e la vendetta propria dell'epica omerica, costituivano gli elementi per creare la personalità eroica antica e moderna. Tanto la reazione violenta contro l'offesa al ruolo di *dominus*, quanto la costruzione *gloriosa* di sé, testimoniavano una definizione del soggetto etico fondata sul riconoscimento pubblico della sua dignità individuale<sup>41</sup>. Una dignità pertanto non consapevolmente determinata ma assunta meccanicamente tramite il giudizio altrui, grazie alla stima e al rispetto degli altri.

Era necessario dunque accordare gli appetiti individuali con i codici morali-comportamentali della società tradizionale. La passione dell'io per essere socialmente riconosciuta si subordinava alle norme vigenti: la società guerriera e violenta si conteneva entro una codificazione virtuosa. La cultura laica doveva compenetrarsi con quella cristiana, la gloria cavalleresca conciliarsi con l'idea e il sentimento di carità<sup>42</sup>.

L'orgoglio pertanto doveva sublimarsi in virtù, in magnanimità secondo il criterio fissato da Aristotele nell'*Etica Nicomachea*<sup>43</sup>. Nella *dépense*, intesa come "esposizione all'altro", perdita di sé, generosità e disinteresse<sup>44</sup>. Un dispendio e una tensione relazionale tuttavia lontanissima dall'idea "paradossale" e "impossibile" della gratuità del dono<sup>45</sup>. Infatti la generosità del *senior* si traduceva in una sorta di insolubile "debito a usura" per il *vassus*: in "dono di rivalità"<sup>46</sup>. Nel donare per dominare: l'elargizione del potente assurgeva così a manifestazione stessa di potere, si traduceva nell'atto volto a accrescere il proprio prestigio a discapito dell'altro.

---

<sup>40</sup> F. de La Rochefoucauld, *Massime*, a cura di F. Fiorentino, Marsilio, Venezia, 2000, p. 180 (*Massime soppresse*, I).

<sup>41</sup> E. R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, La Nuova Italia, Firenze, 2000; A.W.D. Adkins, *La morale dei greci da Omero a Aristotele*, Laterza, Roma-Bari, 1987; M. Vegetti, "Passioni antiche: l'io collerico", in *Storia delle passioni*, cit., pp. 39-73.

<sup>42</sup> P. Bénichou, *Morali del "Grand siècle"*, cit., p. 79.

<sup>43</sup> M. Fumaroli, "L'eroismo corneliano e l'ideale della magnanimità", in Id., *Eroi e oratori*, cit., pp. 137-68.

<sup>44</sup> G. Bataille, *Il dispendio*, a cura di E. Pulcini, Armando, Roma, 1997.

<sup>45</sup> J. Derrida, *Donare il tempo*, Cortina, Milano, 1996, p. 8.

<sup>46</sup> G. Bataille, *La parte maledetta*, Bertani, Verona, 1972, p. 112.



Nella magnanimità dell'uomo corneliano si riflette, dunque, quell'attitudine alla *sparsio* e alla *largesse* che caratterizzano il dono "fastoso" e "perverso", il "dono-veleno" ricostruito in tempi relativamente recenti da J. Starobinski<sup>47</sup>. In tal modo la prodigalità e il disinteresse divenivano i mezzi per fissare i criteri asimmetrici della società aristocratico-feudale nei suoi codici cavallereschi e cortesi.

Si deve a P. Bénichou e C. Taylor di aver ricordato, non solo ai cultori del teatro francese seicentesco, la sentenza di Cleopatra nella tragedia *Pompeo*, l'opera rappresentata a Parigi nella seconda metà del 1643, edita in città nel gennaio successivo e tradotta in italiano a Bologna nel 1712 e poi successivamente a Venezia nel 1748<sup>48</sup>. Così dunque ricordava la sorella di Tolomeo alla sua dama d'onore Carmione: "I principi sono portati a questo dall'alta nascita: l'anima riceve delle impressioni dal sangue che assoggetta la passione alla virtù"<sup>49</sup>.

Tornava dunque, nell'opera di Corneille, l'antichissimo criterio della diseuguaglianza naturale e biologica, il principio aristotelico della sola eguaglianza tra eguali<sup>50</sup>. Una concezione che percorre ininterrotta la storia europea medievale e moderna. Se ne possono avvertire gli echi, nel pieno rigoglio dei Lumi, nel teatro di Goldoni: nella *Pamela* del 1750 e poi ancora nel 1787, nelle pagine dei suoi *Mémoires*. Anche per quel grande era il sangue vile, più che la mancanza di virtù, a impedire il matrimonio tra la cameriera e il signore. Quel sangue, plebeo e impuro, avrebbe finito per degradare e declassare quello dei figli: "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". Pertanto Bonfil, il patrizio innamorato della serva, "sarebbe troppo felice se potesse farne la sua sposa, non è l'interesse che glielo impedisce: sono la sua condizione, la sua nascita"<sup>51</sup>.

Persino Sografi schiacciato dalla lezione di C. Goldoni e M. Cesarotti, i maestri della sua giovinezza, non riusciva nel 1797 - nei giorni della Municipalità provvisoria - a portare la sua Rivoluzione oltre le mura di casa. Il suo teatro aveva scoperto, in quei giorni, il valore politico dei sentimenti e ritrovato, nelle libere scelte d'amore e nell'eguaglianza delle condizioni, la

---

<sup>47</sup> J. Starobinski, *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, Einaudi, Torino, 1995.

<sup>48</sup> "Pompeo o la morte di Pompeo. Tragedia", ora in P. Corneille, *Teatro*, cit., 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.

<sup>49</sup> *Pompeo o la morte di Pompeo. Tragedia*, cit., Atto II, 1.

<sup>50</sup> Aristotele, *Politica*, a cura di C.A. Viano, Rizzoli, Milano, 2003, III, 9, 1280a5-1281a45.

<sup>51</sup> C. Goldoni, *Mémoires*, a cura di P. Bosisio, Mondadori, Milano, 1993, pp. 342-3. Id., "Pamela", in *Tutte le opere di C. Goldoni*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano, 1936, v. II, Atto I, 13, II, 2.

possibilità di scardinare i principi regolatori della società di *status*. I protagonisti delle sue commedie superavano le differenze di ceto “a forza d’amore”<sup>52</sup>.

Con tutto ciò, abbandonate le scelte interiori e private, riemergeva anche in Sografi il criterio della diseguaglianza naturale. Ne *La Rivoluzione di Venezia* - una *pièce* redatta d’impronta 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”<sup>53</sup>. Sembravano tornare, con una Rivoluzione ormai alle spalle, le considerazioni di Goldoni<sup>54</sup>. Ripenseremo in conclusione del nostro lavoro le contraddizioni politiche del commediografo valorizzandole nella prospettiva di un moderatismo dinamico.

Nondimeno proprio mentre scriveva Sografi l’universo platonico-aristotelico vacillava e, con esso, finiva per soccombere la società asimmetrica di *status* ispirata a quel pensiero. Una *civitas* le cui norme erano il riflesso di un più ampio ordine cosmico, l’attualizzazione di un disegno divino, prestabilito e immutabile<sup>55</sup>.

Com’è noto il criterio della diseguaglianza naturale e biologica e il principio della eguaglianza tra eguali compiva il suo naufragio sotto specie di legge con l’articolo sei della *Dichiarazione dei diritti* del 26 agosto 1789<sup>56</sup>. Si inaugurava così l’era della diseguaglianza naturale dei meriti, con le sue luci e le sue ombre. L’Antico regime sociale, agonizzante, crollava grazie alla spinta dell’*escalation* rivoluzionaria, mentre si attestava, nel 1789, sul tornante più rassicurante della proprietà e della libertà<sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup> P. Themelly, “*Amor supera tutto*”, cit.

<sup>53</sup> *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto I, 4.

<sup>54</sup> P. Themelly, *Eroismo antico e moderne virtù. Antonio Simone Sografi e il teatro veneziano di fine Settecento tra mito e storia*, in «Eurostudium<sup>3w</sup>», 41, ottobre-dicembre 2016, pp. 3-88.

<sup>55</sup> C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit., p. 5.

<sup>56</sup> “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”. Il testo della *Dichiarazione* in A. Saitta, *Costituenti e Costituzioni della Francia moderna*, Einaudi, Torino, 1952, pp. 66-68.

<sup>57</sup> G. Lefebvre, *L’Ottantanove*, Einaudi, Torino, 1949. Considerazioni consimili in M. Vovelle, *La Rivoluzione francese*, Guerini, Milano, 1998.

La "demolizione dell'eroe"

Il processo di erosione della società degli ordini, lo si è peraltro accennato, si era avviato da tempo. Già negli ultimi decenni del *Grand siècle*, il pensiero moralista, la dottrina di Port-Royal e successivamente la sua eredità, incrinavano in Francia l'ottimismo seicentesco mettendo in crisi la fiducia nella autosufficienza umana.

In altri termini si iniziava a negare la capacità personale di poter orientare la propria vita, di riuscire a guidare con la volontà e la ragione le dinamiche interiori per renderle degne di una aspirazione virtuosa in grado di condurre l'individuo alla perfezione morale. Veniva meno così la speranza nei confronti di ogni possibile forma di disciplinamento della sfera emotiva. Il vento dunque cambiava e il nuovo spirito estingueva anche l'idea della riabilitazione cristiana e umanista dell'"eccellenza umana"; una dottrina che aveva saputo svolgere nella fede la concezione cortese della gloria e dell'amore<sup>58</sup>.

Gli uomini dunque non sembravano più poter essere "semidei" "invincibili" e consapevoli che il palcoscenico ancora consacrava, mettendo in scena i testi di Corneille e scrutavano non senza turbamento le inedite figure laide e inquietanti rappresentate nel teatro di J. Racine.

"L'araldo dei tempi moderni", così H. Heine definì Racine, aveva disegnato nell'arco breve di un decennio, tra il 1667 e il 1677, la trama letteraria di *Andromaca*, *Berenice*, *Bajazet* e *Fedra*<sup>59</sup>. Grazie ad esse emergeva una nuova "psicologia degli istinti": la concezione tradizionale dell'eroico e del sublime seicentesco era di fatto capovolta<sup>60</sup>.

Il futuro storiografo del re tratteggiava dunque in quelle tragedie una fisionomia individuale ormai priva dell'antica *grandeur* e di quell'integrità psicologica e morale propria dell'uomo corneiliano, esprimendo "una tensione tremenda tra la forma classica e il carattere demoniaco e irrazionale della favola"<sup>61</sup>. Infatti intendeva rappresentare un essere soggiogato da forze soverchianti e oscure, travolto e degradato da passioni torbide, confinato in un *furor* egoistico e distruttivo. La sfera istintiva e emozionale assumeva così una valenza puramente negativa, quasi patologica tale da inibire e soggiogare la personalità fino a alienarla. Le scene e, ancor più i nuovi protagonisti, esprimevano con le azioni e i pensieri la dissoluzione dell'io, lo sgomento suscitato dalla perdita delle proprie certezze, la sfiducia nelle capacità di

---

<sup>58</sup> P. Bénichou, *Morali del "Grand siècle"*, cit., pp. 79 ss.

<sup>59</sup> J. Racine, *Teatro*, a cura di M. Ortiz, Sansoni, Firenze, 1955.

<sup>60</sup> 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.

<sup>61</sup> G. Steiner, *Morte della tragedia*, Garzanti, Milano, 1999, p. 65.

autocontrollo. Gli studi, ad esempio, utilizzando l'indagine psicanalitica hanno messo in evidenza come in *Fedra* "il ritorno del rimosso determini disordine, turbamento, una crisi permanente della ragione"<sup>62</sup>.

Non diversamente l'orgoglio, l'ambizione, l'aspirazione alla fama e alla gloria come, più in generale, tutti valori cortesi della cavalleria, finivano per tradire i loro risvolti brutali. Così, ad esempio, l'amore da tensione ideale si trasformava in passione violenta e omicida, in sentimento possessivo<sup>63</sup>. In un "dardo che mi strazia", per poi sfociare nel sentimento d'odio<sup>64</sup>. O, finiva per risolversi, in percezione d'angoscia, in infelicità, nel senso di persecuzione<sup>65</sup>.

Il motivo de *l'amour-passion* e il tema conseguente della difesa dell'io, di un io cioè debole e "carente", minacciato nella sua integrità dal mondo pulsionale, si sarebbe rivelato un filone letterario e filosofico di lungo periodo e di indubbio successo. Delineatosi in disarmonia con la tradizione neoplatonica e cortese e, per quel che qui interessa, nel romanzo dell'ultimo trentennio del Seicento, l'argomento avrebbe ancora stimolato Rousseau nella stesura di *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, il grande testo letterario edito nel 1761, in seguito a una lunga e sofferta gestazione<sup>66</sup>.

La ricostruzione dettagliata degli effetti della passione amorosa, una energia psichica capace di provocare la perdita di sé, struttura - tra le diverse testimonianze letterarie a riguardo - le *Lettres portugaises*, un'operetta apparsa anonima a Parigi nel 1669 e attribuita negli anni Venti del Novecento, nonostante sussista ancora oggi qualche incertezza nell'attribuzione, a G.J. De Lavargne, conte di Guilleragues<sup>67</sup>. Questi, scrittore e diplomatico, nelle grazie di Luigi XIV e nella cerchia di J. Racine e di F. de La Rochefoucauld, caduto in sventura a metà degli anni Settanta, redigeva poco prima della sua rovina il

---

<sup>62</sup> F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Einaudi, Torino, 1971, p. 83.

<sup>63</sup> "Andromaca", in J. Racine, *Teatro*, cit.

<sup>64</sup> "Fedra", in J. Racine, *Teatro*, cit. Atto I, 2, II, 1.

<sup>65</sup> "Bajazet", in J. Racine, *Teatro*, cit., Atto I, 3, II, 1, 2.

<sup>66</sup> 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 tutelarli 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".

<sup>67</sup> *Lettere di una monaca portoghese*, a cura di B. Schisa e G. Cacciavillani, Marsilio, Venezia, 1991.

breve romanzo epistolare che qui ricordiamo a titolo esemplificativo, articolandolo in cinque lettere stringate racchiuse in poche decine di pagine<sup>68</sup>.

L'opera riscosse enorme successo. Nei cinque anni successivi alla prima edizione seguirono ventuno ristampe che raggiunsero le cento, nella seconda metà del secolo dei Lumi: le *Lettres* sembravano quindi attrarre ancora il pubblico in un contesto culturale ormai indubbiamente mutato<sup>69</sup>. Studi recenti hanno proposto una lettura psicoanalitica dell'opera cogliendovi, sulla scorta degli studi di M. Foucault, le anticipazioni tardo seicentesche del pensiero di Sade<sup>70</sup>.

Per quel che qui interessa, il testo rievocava la storia d'amore struggente e infelice di una giovane suora portoghese sedotta e abbandonata da un ufficiale francese impegnato per l'occasione nella campagna di Portogallo. Marianne, tale era il nome della nuova eroina, rifletteva sulla sensazione di vuoto interiore che l'aveva spinta in quella scelta completamente nuova. Comprendeva così di versare in una condizione penosa d'incertezza: combattuta in un conflitto che la divideva tra la voglia d'amare o invece di fuggire l'amore e le sue pene. Il suo io debole finiva quindi per scindersi: si sentiva, come "divisa in due". Pensava infatti che perdere l'amato significava perdere parte della propria identità. Sbigottita constatava: "non so più chi sono, quel che faccio, quel che desidero; sono *lacerata* da mille emozioni contrastanti"<sup>71</sup>.

In tal modo il romanzo metteva a nudo la debolezza intrinseca della coscienza di Marianne, una protagonista fragile e sgomenta, incapace di sentirsi interprete della sua interiorità, della sua sfera pulsionale. La sua insufficienza la annientava. L'altro assurgeva così a unico attore della relazione, rafforzando in lei il senso doloroso di asservimento, dipendenza. Si era spesa completamente rinunciando a tutto perché pensava di non essere nulla senza di lui. Era dunque necessario chiudersi per potersi salvaguardare, per recuperare il dominio interiore. Marianne doveva perciò ricorrere a tecniche e a espedienti protettivi: di difesa, di rimozione o di aggressione<sup>72</sup>.

---

<sup>68</sup> Su G.J. De Lavargne, conte di Guilleragues vedi B. Schisa, "«Qualcuno ha mentito!»", in *Lettere di una monaca portoghese*, cit., pp. 18 ss., ivi bibliografia. Per la paternità dell'opera, *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et autres Romans d'Amour par Lettres, textes établis, présentés et annotés par B. Bray et I. Landy-Houillon*, Flammarion, Paris, 1983; G. Macchia, *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi*, Einaudi, Torino, 1965.

<sup>69</sup> G. Malquori Fondi, *Le «Lettres portugaises» di Guilleragues*, Liguori, Napoli, 1980, p. 18.

<sup>70</sup> G. Cacciavillani, "«Amor tremendo è il mio»", in *Lettere di una monaca portoghese*, cit., pp. 99-116.

<sup>71</sup> *Lettere di una monaca portoghese*, cit., p. 51 ("Lettera terza").

<sup>72</sup> E. Pulcini, *Amour-passion e amore coniugale*, cit., pp. 8 ss.; Ead. *Il declino dell'amour-passion in epoca moderna*, cit.

In altri termini riaffioravano nelle pagine conclusive del romanzo le spinte ambivalenti dell'“amor proprio”, la passione dell'individuo recluso nella prigione di sé stesso. Anche in Marianne l'amore si trasformava in “follia” e “furore” come nella *Fedra* di Racine<sup>73</sup>. Quella *vis* diveniva probabilmente il modo estremo per manifestarsi. Infatti nel furore collerico, come nella gelosia e nella vendetta potevano realizzarsi il desiderio di potere e il bisogno di dominio sull'altro. Si trattava di spinte forse capaci di compensare e risarcire la fragilità e l'insufficienza psichica.

Tuttavia la via scelta da Marianne voleva essere in fondo diversa. Nelle ultime righe dell'opera può leggersi: “non vi scriverò più”<sup>74</sup>. È stato osservato che per l'autore de le *Lettres* “la padronanza, il distacco”, l'autosufficienza nascono solo dal rifiuto della relazione con l'altro”<sup>75</sup>. Si riaffermava così un tema forte dell'individualismo moderno: le passioni generano forme di relazionalità conflittuale. Si profilava una soggettività carente dominata da un istinto prevalentemente autoconservativo volta a controllare i propri impulsi distruttivi per potersi preservare<sup>76</sup>.

I pochi esempi proposti sembrano dunque delineare una filosofia negativa dell'uomo volta a svalutarne le capacità: all'io eroico medievale-moderno che abbiamo identificato nel teatro di Corneille iniziava a contrapporsi, debolmente nell'ultimo Cinquecento e in modo più sensibile alla fine del *Grand siècle*, un io chiuso, soverchiato dalle spinte istintive, incapace a costruirsi come soggetto etico<sup>77</sup>. 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<sup>78</sup>. Si inaugurava quel fenomeno che P. Bénichou ha definito di “demolizione dell'eroe”<sup>79</sup>.

Indubbiamente quel processo di “demolizione” sembrava far tramontare all'improvviso tutta una tradizione di pensiero sviluppatasi, pur nei suoi esiti diversi, negli anni compresi tra la redazione della *Repubblica* di Platone e la stesura de *Le passioni dell'anima* di Cartesio. Infatti, nell'ambito del pensiero antico e moderno, la sfera istintiva e emozionale - valorizzata ad esempio da

---

<sup>73</sup> Sul tema della follia nelle *Lettere* vedi G. Cacciavillani, «*Amor tremendo è il mio*», cit., pp. 107 ss.

<sup>74</sup> *Lettere di una monaca portoghese*, cit., p. 93 (“Lettera quinta”).

<sup>75</sup> G. Cacciavillani, «*Amor tremendo è il mio*», cit., p. 114.

<sup>76</sup> Sulla questione E. Pulcini, *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, Bollati Boringhieri, 2015, in particolare pp. 9-19; 21-89.

<sup>77</sup> E. Pulcini, *La passione del Moderno: l'amore di sé*, cit., pp. 159 ss.

<sup>78</sup> F. Fiorentino, “Introduzione” in F. de La Rochefoucauld, *Massime*, ed. cit.

<sup>79</sup> P. Bénichou, *Morali del “Grand siècle”*, cit., pp. 97 e ss.

Cartesio e svalutata da Aristotele - continuava ad essere considerata un elemento essenziale, se regolata dalla ragione, per la costruzione del soggetto etico.

Illuminante a riguardo restava l'antichissima metafora proposta da Platone nel *Fedro*. L'auriga, il conducente razionale della biga, riequilibrava costantemente, con il suo compito "difficile" e "penoso", le spinte diverse e contrastanti dei due cavalli: l'uno bianco, l'altro nero, simboli del *thymòs* e dell'*epithymia* e, nell'irriducibilità dei colori, del conflitto intrapsichico dell'anima. Nondimeno solo il dinamismo "passionale" dei cavalli, di quelle forze naturali e istintive, consentiva al pilota della biga alata di superare la condizione d'inerzia e di guadagnare l'iperuranio<sup>80</sup>.

Per lo più dunque, nel pensiero antico - a differenza di ciò che penserà Cartesio - il *pathos* era inteso come una energia minacciosa per la costruzione del soggetto etico. Al tempo stesso però quel "materiale [era] indispensabile al processo di soggettivazione"<sup>81</sup>. Si trattava di una teoria tutto sommato accordabile con quella che abbiamo ricostruito nell'itinerario di Corneille.

Alle gloriose certezze del soggetto eroico di Corneille si contrapponeva dunque l'io antierico dell'ultimo Seicento che trovava, in una polifonia di voci - tra le quali spiccano quelle di B. Pascal, P. Nicole, J. Esprit - una significativa testimonianza nella riflessione morale di F. de La Rochefoucauld. Le *Massime* del duca - redatte nel 1665 e apparse a stampa in forma rivista e definitiva nel 1678, solo pochi anni prima della sua scomparsa - confermano quindi la rottura con tutta una tradizione di pensiero<sup>82</sup>.

All'io *piccolo* di Montaigne, "miserabile e meschina creatura", "osservatore senza conoscenza", "magistrato senza giurisdizione", succedeva la scoperta dell'io *insondabile* di La Rochefoucauld<sup>83</sup>. Nelle sue pagine, il "cuore", il centro coordinatore e il motore della vita affettiva e psichica, si rivelava un ente oscuro contraddittorio e impenetrabile<sup>84</sup>. "Non si possono sondarne le profondità, né squarciare le tenebre dei suoi abissi"<sup>85</sup>. Addirittura inconsapevole: "spesso invisibile a sé stesso", e capace "di mille insensibili sotterfugi"<sup>86</sup>.

"L'uomo spesso crede di condurre sé stesso quando invece è condotto, e mentre la sua intelligenza tende a una meta, il cuore lo trascina senza che se ne

---

<sup>80</sup> Platone, "Fedro", 246 a-b, in Id., *Opere*, a cura di G. Giannantoni, Laterza, Bari, 1967, v. I, p. 752.

<sup>81</sup> M. Vegetti, *Passioni antiche: l'io collerico*, cit., p. 53. Ivi anche il richiamo al passo del *Fedro* nel quadro della dottrina di Platone.

<sup>82</sup> F. Fiorentino, *Introduzione*, cit.

<sup>83</sup> M. de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, Adelphi, Milano, 1992, v. II, pp. 580, 1337.

<sup>84</sup> F. de La Rochefoucauld, *Massime*, cit., 10, 43, 103, 478.

<sup>85</sup> Ivi, *Massime soppresse*, I.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

accorga verso un'altra"<sup>87</sup>. Questa sia pur rozza e embrionale prefigurazione dell'inconscio, intuita più di due secoli prima della teoria di Freud, evidenzia la dimensione "lacerata" del soggetto psichico ricostruito da La Rochefoucauld. Gli studiosi hanno colto in quello "spossestamento" e "opacità" verso sé una condizione di perenne "distrazione" dell'io. Un io scisso "tra i movimenti tumultuosi e sempre più sfuggenti della propria *profondeur* e la maschera illusoria della *surface*", diviso tra gli atti volontari e gli istinti, tra i giudizi e i comportamenti<sup>88</sup>.

La continua vittoria del cuore sulla mente - "l'intelligenza è sempre vittima del cuore" - portava al trionfo delle spinte più abiette e inconfessabili<sup>89</sup>. L'uomo del duca, svincolato dalla Grazia ed esaminato nella sola condizione di natura, si rivelava un essere debole e incapace, votato al male, in balia di forze oscure e irrazionali, preda del caso e della fortuna<sup>90</sup>. Mosso solo dall'amor proprio, cioè dall'amore di sé stesso, un impulso esclusivamente egoistico e narcisistico. La gloria di Corneille diveniva così nelle *Massime* l'amore di sé, l'illusione e l'inganno della coscienza. La denuncia dei mascheramenti dell'amor proprio finiva per coincidere con il decalogo delle virtù cavalleresche: ostentazione, disinteresse, magnanimità, lealtà, riconoscenza, fedeltà, coraggio<sup>91</sup>. Pertanto la colpa di Adamo equiparava ormai per natura tutti gli uomini. Il duca sconfessava così l'etica biologica, la "gerarchia qualitativa" dei sentimenti volta a definire le differenze di rango.

Tuttavia l'individuo di La Rochefoucauld impossibilitato a emendarsi, a divenire altro da ciò che è, e insieme inibito a riconoscersi, finiva per mascherare e rappresentare inconsapevolmente i suoi vizi sotto specie di virtù: "siamo così assuefatti a mascherarci agli altri che finiamo per mascherarci a noi stessi"<sup>92</sup>. Nondimeno l'"uomo onesto", nel quale si specchia il pensiero dell'autore, accetta in un barlume di coscienza la sua condizione di maschera per potersi assolvere, per sopravvivere e relazionarsi<sup>93</sup>. Forse anche per ben

---

<sup>87</sup> Ivi, *Massime*, 43.

<sup>88</sup> E. Pulcini, *La passione del Moderno*, cit., pp. 160-1.

<sup>89</sup> F. de La Rochefoucauld, *Massime*, cit., 102

<sup>90</sup> "Chi ha scritto [le *Massime*] ha considerato gli uomini soltanto nello stato deplorabile della natura corrotta dal peccato". "Avviso al lettore" in F. de La Rochefoucauld, *Massime*, cit., p. 63.

<sup>91</sup> Vedi, a titolo d'esempio, *Massime*, cit., 9, 33, 39, 52, 56, 57, 85, 86, 87, 157, 164, 166, 171, 199, 213, 224, 226, 236, 246, 247, 248, 298, 409.

<sup>92</sup> Ivi, 119.

<sup>93</sup> Ivi, 60, 209, 231. "I falsi onestuoomini sono coloro che mascherano i loro difetti agli altri e a sé stessi: i veri onestuoomini sono coloro che li conoscono perfettamente e li confessano", *Massime*, cit., 202.



vivere<sup>94</sup>. Ma “la sincerità è una apertura del cuore” riservata a “pochissimi”<sup>95</sup>. Tornava il tema pascaliano della penosa oscillazione tra il bisogno dell’essere e la necessità dell’apparire<sup>96</sup>.

Il moralista parigino, figura tragica e inquieta di un’età di transizione, aderiva tuttavia, in ultima istanza, al modello mondano della “onestà” e delle “buone maniere”. La sua polemica non intendeva porre in discussione i principi costitutivi della società tradizionale. Ciò nonostante, è stato osservato, la maschera del duca era comunque una maschera che non ignorava sé stessa<sup>97</sup>.

#### *Dall’uomo economico all’uomo grato*

La cultura francese dell’ultimo Seicento, pur nelle sue tensioni verso il divino, incrinava, con la sua larvata polemica contro l’ordine costituito, l’universo metafisico medievale-moderno: tuttavia il sapere tramandato veniva discusso ma non superato, come suggerisce l’itinerario culturale e umano di La Rochefoucauld.

Indebolita così la fiducia negli archetipi e negli apriori, l’individuo si apprestava a divenire, come è stato osservato, “l’epicentro della modernità”<sup>98</sup>. Sin dai primi decenni del Cinquecento, anche nell’arte si possono cogliere analoghe testimonianze del nuovo spirito. Infatti se Raffaello nelle *Stanze Vaticane* celebrava, tra il 1508 e il 1514, l’apoteosi dell’uomo, pochi anni dopo la pittura manierista ne decretava la crisi con Andrea del Sarto, Pontormo e Rosso Fiorentino, contraddicendo l’equilibrio prospettico appena conquistato<sup>99</sup>.

Nelle pagine precedenti i rapidi cenni alle figure di Montaigne, Racine, Guilleragues hanno messo in evidenza lo stesso processo complesso e contraddittorio di conquista e di perdita: il singolo, “sganciato dai fondamenti metafisici”, rimasto solo con sé stesso, persi i riferimenti comunitari e culturali, finiva per cadere in una condizione di disorientamento, nichilismo e anomia<sup>100</sup>.

---

<sup>94</sup> “La speranza, per quanto ingannevole sia, per lo meno serve a condurci alla fine della vita attraverso un percorso piacevole”. *Massime*, cit., 168. Sul tema della possibile felicità, su una dottrina della civiltà più che della salvezza, P. Bénichou, “L’Intention des «Maximes»”, in Id., *L’écrivain et ses travaux*, Librairie José Corti, Paris, 1967, in particolare pp. 30-3. Sull’epicureismo di La Rochefoucauld vedi F. Fiorentino, *Introduzione*, cit., ivi bibliografia.

<sup>95</sup> *Massime*, cit., 62.

<sup>96</sup> B. Pascal, *Pensieri*, traduzione introduzione e note di P. Serini, Einaudi, Torino, 1974, p. 124 (268).

<sup>97</sup> 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.

<sup>98</sup> A. Laurent, *Storia dell’individualismo*, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 15.

<sup>99</sup> A. Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l’origine dell’arte moderna*, Einaudi, Torino, 1965, pp. 23-38, 88-103, 144-190; Id., *Storia sociale dell’arte*, Einaudi, Torino, 1970, v. I, pp. 383-91.

<sup>100</sup> Sul problema, C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit., in particolare pp. 3-16.

La salvezza non sembrava dunque essere a portata di mano. Solo nella seconda metà del Settecento infatti, nell'Europa continentale, con Rousseau e poi con Kant si sarebbe teorizzata, com'è peraltro noto, la necessità di una ridefinizione delle idee di individuo e di società<sup>101</sup>. Un progetto, si pensava, affidato ad ogni uomo, in virtù delle facoltà "trascendentali" intrinseche alla nostra specie. Il desiderio era quello di fondare nuove procedure conoscitive e morali. Si riteneva già allora infatti che il soggetto cosciente, nelle sue interazioni dialettiche potesse ritrovare in sé la spinta interiore, vitale e produttiva, che E. De Martino, a distanza di due secoli avrebbe definito "l'ethos del trascendimento". Una *vis* "trascendentale", in senso kantiano, capace di spingere ogni individuo a elaborare, nel disfacimento di un mondo, una nuova cultura<sup>102</sup>.

Abbiamo appena ricordato le prime forme dell'individualismo moderno, una esperienza percorsa e significativamente segnata da una "antropologia della mancanza", una condizione per la quale l'uomo appare per lo più come un essere "carente"<sup>103</sup>. Entro questo quadro - emerso in queste pagine con la vicenda di Marianne nelle *Lettres portugaises* - si delineava un'etica rassegnata, relegata nella idea di sopravvivenza, in una cultura di "autoconservazione"<sup>104</sup>.

In altri termini, scoperta la centralità e insieme la "carenza" dell'io, assumevano sempre maggior rilievo le spinte dell'"amor proprio", il sentimento ambiguo e polivalente scoperto dalla generazione di La Rochefoucauld e poi rievocato con ben altro spirito critico a distanza di circa un secolo da Rousseau, come si accennerà tra poco. Una passione che abbiamo inteso, come un sentimento di carattere bipolare, tanto autoconservativo quanto patologicamente aggressivo e autoreferenziale. Secondo quest'ultima dinamica infatti la volontà di dominio e il delirio di onnipotenza surrogano le fragilità dell'io e compensano il *deficit* identitario, o stimolano impulsi autoaffermativi, come si comprenderà meglio con lo svolgimento del discorso.

Infatti la progressiva affermazione dei modelli settecenteschi concorrenziali e mercantili comportava la significativa evoluzione dell'"uomo carente" in "uomo economico". Ben presto - è stato osservato - veniva meno la concezione autoconservativa e utilitaristica della prima età moderna: quel

---

<sup>101</sup> C. Taylor, *Radici dell'io*, cit.; E. Pulcini, *Amour-passion e amore coniugale*, cit.

<sup>102</sup> E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, cit., pp. 628 ss. Sul problema si indicano qui soltanto: G. Imbruglia, "Tra Croce e Cassirer" e S. Barbera, "«Presenza» e «Mondo». Modelli filosofici nell'opera di Ernesto De Martino", in *La contraddizione felice. Ernesto De Martino e gli altri*, a cura di R. Di Donato, Edizioni ETS, Pisa, 2016, pp. 83-101; 103-27.

<sup>103</sup> A. Gehlen, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, cit.

<sup>104</sup> H. Blumemberg, *La legittimità dell'età moderna*, Marietti, Genova, 1992.

desiderio illimitato di potere, che caratterizzava ancora l'epoca di Hobbes. Emergeva ora il bisogno di ottenere "sempre di più", di conquistare tutto ciò che "nessun benessere può soddisfare"<sup>105</sup>.

Così ad esempio B. de Mandeville - in origine un medico olandese laureatosi a Leida e poi trasferitosi a Londra negli ultimi anni del Seicento - richiamandosi a Hobbes, in polemica con Shaftesbury, riproponeva, tra il 1724 e il 1729, nelle diverse edizioni della sua opera più celebre, *The fable of the bees*, la tesi del carattere egoistico delle passioni umane<sup>106</sup>. Nondimeno la constatazione di spontanee tendenze sociali capaci di armonizzare le spinte coesive con quelle angustamente individualistiche, che costituiva il tema di fondo della filosofia shaftesburiana, animava ancora le pagine della *Fable*<sup>107</sup>.

Pertanto gli appetiti, l'ambizione e l'"orgoglio" non si rivelavano solo come energie propulsive per l'affermazione personale. Il loro dinamismo consentiva di rendere possibile, con l'interesse individuale, lo sviluppo economico e sociale generale. L'egoismo si poneva così al servizio della comunità, l'amor proprio sembrava poter garantire il benessere comune<sup>108</sup>. La condotta emulativa riusciva peraltro a contagiare e a emancipare tutti i soggetti sociali, pervadendo e mobilitando tutti gli strati, anche quelli più profondi della comunità nazionale.

Scoperto in tal modo il valore intrinsecamente etico dei moti pulsionali, pur nella irrisolta irriducibilità tra le categorie di utile e di buono, si affermava l'idea di una saggia regolamentazione dei fenomeni sociali che escludeva la necessità di un intervento esterno e artificiale di disciplinamento e ogni ricorso al principio della forza<sup>109</sup>.

Comunque già il titolo della mandevilliana *The fable of the bees: or private vices, publick benefits* prefigurava l'idea, ripresa peraltro esplicitamente in conclusione d'opera dall'autore, di una nuova morale *pubblica* capace di capovolgere la consueta dimensione *privata* dell'etica, sensibile per lo più ai richiami personali della coscienza<sup>110</sup>. I "pubblici benefici" imponevano, a ben

---

<sup>105</sup> E. Pulcini, *La passione del Moderno*, cit.

<sup>106</sup> B. de Mandeville, *La favola delle api*, a cura di T. Magri, Laterza, Roma-Bari, 1987; Id., *Dialoghi tra Cleomene e Orazio*, traduzione e introduzione di G. Belgioioso, Milella, Lecce, 1978 (seconda parte della *Favola*).

<sup>107</sup> Shaftesbury, *Saggio sulla virtù e il merito*, a cura di E. Garin, Einaudi, Torino, 1946; Id., *Lettera sull'entusiasmo*, a cura di E. Garin, Rizzoli, Milano, 1984; Id., *Saggi morali*, a cura di P. Casini, Laterza, Bari, 1962; Id., *Ironia e fanatismo*, a cura di G. P. Conti, Paravia, Torino, 1974.

<sup>108</sup> B. de Mandeville, *La favola delle api*, cit., I, pp. 112-3; 248.

<sup>109</sup> Ivi, I, pp. 25, 38, 267.

<sup>110</sup> "Concludo ripetendo l'apparente paradosso il cui concetto è già stato presentato nel titolo e cioè che i vizi privati attraverso l'accorta amministrazione di un abile politico, possono divenire pubblici benefici". *Ibidem*.

vedere, una moralità definita nel rapporto con gli altri uomini, intesi esclusivamente come società. Si intuiva così, già nella *Fable*, l'ipotesi della nuova morale sociale. Per tale dottrina, com'è noto, ogni singolo solo aprendosi alla società poteva migliorare sé stesso: la realizzazione personale si esprimeva nel proprio contributo sociale. Si definiva in tal modo un nuovo rapporto tra individuo e società fondato sul criterio del *do ut des*: chi dà riceve e quindi migliora sé stesso.

Nel pensiero di Mandeville trionfa, lo si è appena accennato, la logica dell'utile e già compaiono le smanie del profitto e le sue ambivalenze: la ricchezza di Londra - ricordava l'autore - è inseparabile dalla sua sporcizia<sup>111</sup>. Nondimeno tali aspirazioni non si concludevano solo nella soddisfazione di un egoistico vantaggio ma divenivano il mezzo per garantire la funzionalità di un intero sistema:

Tutti i servizi reciproci che si rendono l'un l'altro i singoli membri di una società dipendono dalla molteplicità dei bisogni; di conseguenza, quanto maggiore è la varietà dei bisogni tanto maggiore è il numero degli individui che possono trovare il loro interesse privato nel lavorare per il bene degli altri e, uniti insieme comporre un solo corpo.<sup>112</sup>

In quegli anni dunque il bene di sé assumeva significato solo nel traguardo del bene di tutti.

Ciò nonostante il modello della morale sociale non si configurava in Mandeville come l'obiettivo culturale e politico di un nuovo ceto intellettuale. Infatti la *Fable* era stata redatta soprattutto per contestare la concezione tradizionale di bene pubblico. Una concezione identificata per lo più negli ideali astratti e remoti della "società piccola": la comunità edenica, frugale e virtuosa, ispirata dall'illusione della possibile coincidenza di utile e buono, di interesse generale e particolare, dalla equazione "virtù private-pubblici benefici". In realtà era questa solo la *Fable* dell'età dell'oro, nella quale gli uomini "onesti" si nutrivano di "ghiande". I nuovi valori mercantili storicizzati nel modello della "società grande" avevano smentito questa *pia fraus* dimostrando che l'uomo era stato guidato sempre solo dal suo egoismo<sup>113</sup>.

Pertanto nessuna vocazione sociale poteva caratterizzare l'iniziativa del singolo anche nella "società grande". Nondimeno però ogni iniziativa si rivelava socialmente determinata, svincolata dai fini e dalle scelte razionali individualmente auspiccate. Così, in ragione di tali convincimenti, il soggetto mandevilliano, svuotato della coscienza, poteva trarre beneficio oltre che dal

---

<sup>111</sup> Ivi, *Prefazione dell'Autore*, pp. 6-7.

<sup>112</sup> Ivi, I, pp. 289-90.

<sup>113</sup> Sui due modelli di società vedi, Ivi, I, pp. 112-3, 247-8, 255, 263, 264, II, 235-6.

proprio egoistico vantaggio dalla speranza nella autogenesi dinamica dei fenomeni sociali, da quelle leggi naturali che determinano i vantaggi comuni:

L'incendio di Londra fu una grande calamità; ma se i falegnami, i muratori, i fabbri e tutti i lavoratori che trovarono occupazione [...] e ancora gli altri lavori creati dalla piena attività di quella gente fossero paragonati alle perdite provocate dall'incendio scopriremmo che i motivi di contentezza furono uguali se non superiori ai motivi di lamentela.<sup>114</sup>

In definitiva per il filosofo di Rotterdam, avversario ma insieme come sappiamo buon lettore di Shaftesbury, la società, un corpo nel suo insieme dinamico, continuava a muoversi naturalmente e inconsapevolmente nella direzione della vita e del proprio sviluppo come avviene nella respirazione degli esseri viventi:

il soffio instabile della inquieta fortuna è per il corpo politico quello che la circolazione dell'aria è per una creatura vivente.<sup>115</sup>

Nel nostro autore - ha osservato T. Magri curando l'edizione laterziana della *Fable* - "interesse e morale non riescono a congiungersi. [...] La società non è il risultato di una scelta [...] e non deve giustificarsi in base a principi morali"<sup>116</sup>.

Nondimeno qualche spiraglio s'apriva allora in una concezione del mondo governata dai criteri dell'economia e della necessità. Infatti l'uomo del Settecento s'avventurava a esplorare l'universo morale fino a scoprire il carattere sociale dell'utilità. Percepiva così l'irriducibilità delle due categorie, l'antitesi tra ciò che è utile e ciò che è buono, ma tuttavia intuiva la possibilità di un loro rapporto: la *utilitas*, illuminata e ormai arricchita dall'etica, si schiudeva al nuovo significato di virtù. "Un atto utile in generale agli uomini si chiama virtù, e l'animo virtuoso è quello che ha desiderio di far cose utili in generale agli uomini", avrebbe scritto nel 1765, Pietro Verri<sup>117</sup>. Non erano certo pensieri nuovi<sup>118</sup>. Le premesse di questa nozione di virtù caricata di senso utilitaristico e

---

<sup>114</sup> Ivi, I, 258.

<sup>115</sup> Ivi, I, p. 169.

<sup>116</sup> T. Magri, "Introduzione" in B. de Mandeville, *La favola delle api*, cit., p. XXXVI.

<sup>117</sup> P. Verri, *Meditazioni sulla felicità*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 32.

<sup>118</sup> Così, ad esempio si esprimeva La Mettrie nel 1748: "Ecco la nostra virtù. Tutto ciò che è utile alla società è virtù, il resto è solo il suo fantasma". Vedi "Antiseneca, ovvero discorso sulla felicità", ora in J. O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, a cura di S. Moravia, Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 323. In linea il giudizio di Voltaire (1764): "Non ammetteremo altre virtù che quelle che sono utili al prossimo? E come potrei ammetterne altre? Noi viviamo in società, dunque non c'è nulla che sia veramente bene per noi, se non è bene per la società. Vedi la voce "Virtù" in [F. M. d'Arouet] Voltaire, *Dizionario filosofico*, a cura di M. Bonfantini, Einaudi, Torino, 1959, p. 452. Così può leggersi anche nell'opera postuma di Helvétius (1773): "Le mot vertu rappelle toujours

relativistico sembrano risalire, lo confermano gli studi, alla temperie politico-culturale inglese della prima metà del Seicento. Sarebbero stati poi gli intellettuali dei Lumi a elaborare su questi presupposti il modello della morale sociale, la nuova etica laica capace addirittura di dimenticare Dio e di porre al suo posto, in quell'orribile vuoto, la società<sup>119</sup>. L'idea della virtù disinteressata sembrava giunta al tramonto.

Rievocato il clima di allora riannodiamo le fila del nostro discorso. Il modello della morale sociale non riusciva, nonostante tutto, a costruire un progetto alternativo di società. La relazionalità e i legami interindividuali conservavano ancora una funzione esclusivamente strumentale, idonea per lo più al riconoscimento pubblico della dignità individuale, a legittimare il sistema gerarchico fondato sul criterio di *status*. La brama di denaro e di ricchezza, cioè l'aspirazione alla emancipazione economica, manteneva pertanto un valore più simbolico che materiale. Prevaleva quindi ancora l'esigenza di "apparire" più che di "essere". Il sistema, pur restando asimmetrico e verticale, tuttavia si apriva all'idea di merito e più in generale si delineava una concezione dinamica dell'individuo e della società. Nondimeno l'autolimitazione personale restava un valore imposto e non il risultato di un dibattito privato e interiore. In tal modo il riconoscimento di sé, subordinato al giudizio e alla approvazione altrui, continuava ancora a impedire agli uomini di divenire "giudici di loro medesimi", secondo l'espressione efficace di C. Gozzi, il letterato probabilmente più ostile alla "filosofia moderna" e al "libero pensiero" nella Venezia del tramonto dei Lumi,<sup>120</sup>

Così, almeno nella prima metà del Settecento, gli uomini, *mutatis mutandis*, sembravano ancora "gettare ombra su sé stessi" come gli eroi corneliani ricordati da J. Starobinski. Prorompeva a riguardo il celebre *j'accuse* di Rousseau nel suo epocale *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, l'opera composta tra la fine del 1753 e il primo semestre del 1754 e pubblicata nella primavera del 1755<sup>121</sup>.

L'opuscolo, nel suo disegno d'insieme, rievocava un conflitto intrapsichico di idee e sentimenti, lo scontro tra passioni "crudeli" e sentimenti "dolci", "pietosi", "naturali": un contrasto difficile da armonizzare. L'uomo pertanto doveva scuotersi, tentare di "controbilanciare" quelle spinte contraddittorie.

---

à l'esprit l'idée confuse de quelque utilité à la société", cfr. C.A. Helvétius, *De l'Homme*, texte revu par G. et J. Moutaux, Fayard, Paris, 1989, p. 367. Le citazioni si potrebbero moltiplicare.

<sup>119</sup> J. Domenech, *L'Éthique des Lumières. Les fondements de la morale dans la philosophie française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Vrin, Paris, 1989, pp. 9-29.

<sup>120</sup> "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.

<sup>121</sup> J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, cit.

Provare a orientarle per ritrovarsi autenticamente in senso dialogico, come si ripenserà a breve delineando in sintesi il senso del *Discours*<sup>122</sup>.

Comunque sia, l'individuo in quel "disordine" non poteva entrare in contatto, 'cuore a cuore', con il suo simile. In tal modo nell'assenza di una reale interazione, veniva meno anche la possibilità di percepire il senso di sé e dell'altro. Il singolo pertanto non si rivelava per Rousseau un soggetto consapevole, radicato nella sua storia di vita, in grado di interpretare e mediare i propri sentimenti<sup>123</sup>.

Il ginevrino tracciava, con le note metafore che ispiravano il trattato, il disagio dell'uomo moderno, e con esso, le difficoltà nelle quali si esprimeva un malessere generale che testimoniava "la rovina" e il disfacimento di una intera civiltà agli occhi di un osservatore dallo "sguardo freddo e spassionato"<sup>124</sup>. Erano convincimenti ancora sentiti da Sografi, buon lettore di Rousseau, in un'età ormai incline al conformismo. Infatti il senso di quel turbamento trovava nello scrittore veneto il suo simbolo scenico - sia concesso dirlo per inciso - nella formula dell'ingratitudine. In tal modo la soluzione neutra e insieme intrinsecamente eversiva della *fabula* ben si prestava all'impresa.

Così il commediografo raffigurava con la metafora letteraria il tema politico e esistenziale del male del vivere, risolto nel deficit psicologico del suo "ingrato" preda di un individualismo autoreferenziale e egoistico. Il nostro pertanto sulla scia non solo di Rousseau delineava un soggetto disumano, vittima e artefice di una società alienata e ingiusta. In tal modo documentava nella *pièce* la condizione psichica che impediva al protagonista "di pensare a sé stesso"<sup>125</sup>. Affioravano così, con l'estraniamento e la "distrazione", la "passione del fuori" e il "mimetismo" dell'uomo contemporaneo descritto da Rousseau e ricostruito nelle sue reazioni psicologiche da J. Starobinski. Ne ritroveremo quindi ancora qualche traccia nella commedia del nostro, con lo sviluppo di questo contributo<sup>126</sup>.

Nondimeno emergeva in quelle difficoltà, una nuova dimensione della "solitudine", diversa da quella "naturale", coscienziale, esistenziale. Così anche nel *Discours* sembravano essere lontani i tempi e le speranze di *Emile*, nella cui

---

<sup>122</sup> Sul concetto di autonomia e sul nesso libertà-legge in Rousseau per tutti E. Cassirer, "Il problema Rousseau", ora in E. Cassirer, R. Darnton, J. Starobinski, *Tre letture su Rousseau*, Laterza, Roma-Bari, 1994, pp. 3-91. Sul concetto di "controbilanciamento" A.O. Hirschman, *Le passioni e gli interessi*, cit.

<sup>123</sup> J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della disegualianza*, cit., pp. 48, 74, 78, 84.

<sup>124</sup> Ivi, pp. 37-8, 86 ss.

<sup>125</sup> B. Pascal, *Pensieri*, cit., p. 152 (354); J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della disegualianza*, cit., p. 84.

<sup>126</sup> J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della disegualianza*, cit., p. 48. J. Starobinski, "Jean Jacques Rousseau e il pericolo della riflessione", in Id., *L'occhio vivente*, cit., pp. 75-158.

vicenda 'l'isolamento' s'innalzava a prerequisite auto esplorativo per la conquista dell'io teoretico e morale, senza rivelare tutto il peso avvilente di quella condizione che prostra l'uomo<sup>127</sup>. In realtà pure nell'opuscolo del 1755, lo si ricorderà anche in questo caso tra poco, sarebbe spettato a un "uomo selvaggio che vive disperso", "nei boschi in mezzo agli animali", esplicitare le sue qualità di "agente libero [...] mediante un atto di libertà"<sup>128</sup>.

#### *L'"economia della gratitudine" e la coscienza morale*

Le considerazioni precedenti e la denuncia del "disagio della modernità" sono utili per comprendere il senso della commedia di Sografi sull'ingratitude e sul sentimento di riconoscenza<sup>129</sup>. Anche Lorenzo, il protagonista della *pièce*, doveva superare l'egocentrismo per affrancarsi, per scoprire la dimensione morale della coscienza<sup>130</sup>.

Nondimeno era necessario il confronto con una esperienza concreta, con una vicenda umana. Solo in questa situazione l'eroe della commedia poteva esprimere tramite il giudizio una scelta consapevole, un impeto della volontà capace di limitare l'istinto autoaffermativo e il bisogno di prevaricazione. In tal modo il responsabile Lorenzo da irrisconoscete si sarebbe scoperto un uomo grato. Anche in questo caso si trattava comunque di una conquista sofferta, faticosa.

In particolare il giovane ricevuto un dono capiva con difficoltà il significato etico di quell'atto. Si mostrava infatti con la condotta, perlomeno all'inizio delle scene, incerto, riluttante, ingrato<sup>131</sup>. L'autore, nella commedia, con studiata abilità, presentava a riguardo un duplice punto di vista, che di fatto corrispondeva alla evoluzione psicologica e comportamentale del protagonista. Prospettava nella idea di riconoscenza tanto l'esigenza utilitaristica del risarcimento del creditore, secondo il criterio economico del *do ut des*, quanto il significato relazionale del gesto. Si aprivano così, in quest'ultimo caso, due soluzioni distinte: l'una solidaristica, l'altra etica.

La prima, volta a costruire un vincolo solidale, forse affettivo<sup>132</sup>. Appariva così, nella vicenda scenica, l'ambivalenza dello "scambio" sociale: l'azione

---

<sup>127</sup> Id., *Emilio*, a cura di G. Calò, Sansoni, Firenze, 1954, III, pp. 149-200; IV, pp. 201-365.

<sup>128</sup> Id., *Discorso sulle origini della disegualianza*, cit., pp. 42, 47, 52.

<sup>129</sup> Esplicito il riferimento a C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit.

<sup>130</sup> *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto II, 17.

<sup>131</sup> Ivi, Atto I, 12.

<sup>132</sup> Ivi, Atto II, 16, 17. Per una adeguata comprensione del tema J.T. Godbout, *Lo spirito del dono*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, p. 30.



simbolica del dare, ricevere e contraccambiare soddisfaceva sia le esigenze autoaffermative sia la reciprocità interindividuale<sup>133</sup>.

A tale proposito gli studiosi si sono interrogati soprattutto sul carattere “libero” e insieme “costrittivo” che caratterizza il dono solidale<sup>134</sup>. Un dono che dunque non contempla, è utile ribadirlo, il valore d’uso e di scambio proprio dei rapporti di mercato e pertanto non risulta quantificabile e inestinguibile. In tal modo lo “squilibrio” tra le parti, generato dalla insolubilità del gesto gratuito, produce una condizione d’obbligo, permanente e reciproca, che stimola un ‘vortice’ relazionale. Donatore e donatario, entrambi risarciti e appagati, alternano e confondono i loro ruoli e le loro funzioni, in un crescendo di affettuosa interazione. Si passa così “dall’obbligo, al desiderio di donare”<sup>135</sup>. Nasce, in tal modo, la nuova “economia della gratitudine”<sup>136</sup>.

Ne deriva l’avvento di scambi “caldi” più che “freddi” o “anonimi”, la definizione di reti relazionali solidaristiche improntate *face to face*, relazioni volte alla personalizzazione dei rapporti<sup>137</sup>.

Non era questo tuttavia l’orientamento di Lorenzo, né tantomeno l’ambito della sua scelta: il nostro, scoperta la gratitudine, voleva andar oltre l’“economia degli affetti”. Infatti il giovane tramite il debito del dono scorgeva di là dell’universo della necessità il valore della moralità<sup>138</sup>.

Per Sografi dunque era la riflessione sul dono a creare i presupposti per l’interazione più che il valore simbolico dell’atto inteso come l’elemento creativo del legame sociale<sup>139</sup>. La commedia pertanto ridimensionava il bisogno umano di un *surplus* e di uno sbilanciamento affettivo e privilegiava, per la costruzione dell’io, il carattere selettivo e costitutivo del rapporto, un momento di verifica necessario per definire ogni singola relazione<sup>140</sup>.

Infatti solo il giudizio sulle esperienze determinava, con l’autocoscienza, la possibilità di precisare le forme storiche e culturali di ogni scelta, anche di quelle relazionali. A riguardo è illuminante la definizione lapidaria di Montaigne sulle ragioni della sua amicizia con il poeta umanista E. de La

---

<sup>133</sup> *L’ingrato. Commedia dell’avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto II, 16. Sulla questione, A. Caillé, *Il terzo paradigma. Antropologia filosofica del dono*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011, p. 39.

<sup>134</sup> J.T. Godbout, *Il linguaggio del dono*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, p. 21

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>137</sup> M. Aime, “Introduzione” in M. Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino, 2015, p. XXVII.

<sup>138</sup> *L’ingrato. Commedia dell’avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto II, 17.

<sup>139</sup> Sul carattere simbolico del dono, già colto da M. Mauss, vedi A. Caillé, *Il terzo paradigma*, cit., pp. 206-36.

<sup>140</sup> *L’ingrato. Commedia dell’avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto I, 3, 9, 16, 17, III, 3, 9.

Boétie, l'autore del celebre *Discorso sulla servitù volontaria*: "perché era lui, perché ero io"<sup>141</sup>.

In tal modo Lorenzo poteva iniziare a tracciare la sua biografia umana grazie al senso di riconoscenza, derivato dalla memoria critica dei doni. Poteva così affannarsi, tra vittorie e sconfitte, nel difficile esercizio quotidiano della dialettica affettiva e sociale. Solo la limitazione cosciente del suo "amor proprio", determinata empiricamente, lo emancipava. Lorenzo si introduceva così consapevolmente, come "l'uomo selvaggio" e "disperso" di Rousseau, in un percorso di civiltà<sup>142</sup>.

Pertanto anche per Sografi la gratitudine si rivelava l'occasione emotiva per stabilire una relazione con sé, l'evento capace di ridefinire l'io. Una condizione resa possibile grazie a un processo di "identificazione" con l'altro, un atto capace di "trasportarci fuori di noi", così come aveva dimostrato, teorizzato e persino esemplificato, da scrittore affermato qual'era, il 'divino' Rousseau, ricorrendo a una fantasticheria letteraria nel suo romanzo filosofico *Julie ou La Nouvelle Héloïse*<sup>143</sup>. Il commediografo veneto avrebbe fatto tesoro di quel messaggio nelle pagine de *L'ingrato* richiamandone esplicitamente persino gli stessi esempi nello sviluppo delle scene. In tal modo scaturiva, anche tramite la *pièce*, lo si è peraltro accennato, una nuova e diversa dimensione dell'attività psichica, grazie alla presa di coscienza di sé e dell'altro.

Il concetto settecentesco di gratitudine - qui presentato nell'esemplificazione di due testi letterari tra loro complementari - costituisce una testimonianza dell'incontro tra l'ideologia colta dei Lumi e la sua viva recezione negli strati medi dell'opinione italiana ancora negli anni post-rivoluzionari. In tal modo potremo cogliere la genesi del processo di costruzione della identità moderno-contemporanea nell'opera di uno scrittore minore del nostro Settecento, sia pure nelle forme inevitabilmente semplificate del linguaggio scenico. Si conclude pertanto con quest'ultimo esempio l'itinerario appena tracciato.

Per l'uomo di fine secolo infatti il sentimento di gratitudine non si risolveva - lo si è accennato - soltanto in un atto relazionale, nella scintilla necessaria per creare il legame sociale, nella felice scoperta di inclinazioni egualitarie e solidaristiche sorte in reazione allo spirito utilitaristico e alienato

---

<sup>141</sup> M.E. de Montaigne, *Saggi*, cit., I, p. 250. Sul poeta umanista, A. Fiucci, *La Boétie, Montaigne e Charron. La rilevanza psicologico-politica della nozione di "coustume" nella Francia della seconda metà del Cinquecento*, Aracne, Roma 2017; il testo della memoria ora in E. de La Boétie, *Discorso sulla servitù volontaria*, a cura di V. Papa, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 1995.

<sup>142</sup> Si prefigurano in termini puramente settecenteschi i presupposti svolti da S. Freud sul concetto di limite in Id., *Il disagio nella civiltà*, a cura di S. Mistura, Einaudi, Torino, 2010.

<sup>143</sup> J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., III, 18.

che sempre più si diffondeva nel corso del Settecento come aveva indicato Rousseau nel *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*<sup>144</sup>.

Diversamente la riconoscenza iniziava invece ad essere intesa come una delle possibili opportunità per riflettere sulla propria vicenda umana, per meditare in termini di bilancio. Le nuove consapevolezze assimilate e maturate avrebbero poi stimolato l'azione e guidato una inedita passione umana e civile. Nasceva una coscienza nuova e critica capace di esprimersi nelle forme libere dell'autocomando e non più confinata nei limiti di diritti fissati da divieti, in un sistema cioè regolato da sole norme di carattere negativo<sup>145</sup>.

Quest'ultimo modello - quello di un soggetto che agisce solo nell'ambito di diritti consentiti dalla legge - sembra venir meno con le scelte dei protagonisti di alcune *pièces* di Sografi che stiamo per descrivere<sup>146</sup>. Infatti sempre Rousseau nel 1762, e poi J. G. Fichte nel 1793, avevano affermato che rinunciare alla propria libertà significa rinunciare alla propria qualità di uomo<sup>147</sup>. Nondimeno gli studi più consapevoli, pur cogliendo la potenzialità "immensa" del valore pubblico-civile della "libertà che si autodetermina", hanno paventato i rischi e le ambiguità sempre insiti nello slittamento politico della dimensione 'universale' dell'autocoscienza<sup>148</sup>.

L'iniziativa di Lorenzo non si rivelava dunque una impresa facile. Questi solo ritrovando nel proprio dibattito interiore "la voce" del rousseauiano "sentimento dell'esistenza" poteva sperare di definire, tramite l'interazione dialogica, l'ambito delle proprie scelte e delle proprie possibilità<sup>149</sup>. In tal modo la relazionalità si rivelava, nella sua essenza intrinseca, soprattutto come, un

---

<sup>144</sup> J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della disuguaglianza*, cit., pp. 78-9, 84, 86. E. Pulcini, *L'individuo senza passioni*, cit., in particolare pp. 9-19.

<sup>145</sup> C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit., pp. 31-6.

<sup>146</sup> Sulla questione torneremo nella trattazione delle commedie di Sografi redatte tra 1789 e 1797. Per l'attenuazione di questi temi nella *pièce* del 1813 vedi, *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto I, 3, II, 1, 6, 11, 16, 17, III, 9.

<sup>147</sup> J.J. Rousseau, "Il Contratto sociale", in Id., *Scritti politici*, cit., p. 726 (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.

<sup>148</sup> Per tutti, C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit., in particolare pp. 34-5.

<sup>149</sup> "le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix qui suffiroit seul pour rendre cette existence chère et douce à qui sauroit écarter de soi toutes les impressions sensuelles et terrestres qui viennent sans cesse nous en distraire et en troubler ici bas la douceur. Mais la plupart des hommes agités de passions continuelles connoissent peu cet état et ne l'ayant goûté qu'imparfaitement durant peu d'istans n'en conservent qu'une idée obscure et confuse qui ne leur en fait pas sentir le charme". J.J. Rousseau, "Les rêveries du promeneur solitaire, V<sup>e</sup> Promenade", in Id., *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, Paris, 1959, v. I, p. 1047.

metodo, una procedura. Così la gratitudine diveniva anche per il protagonista del nostro testo teatrale, un momento di autoanalisi, l'esperienza necessaria per tentare di capire "chi sono io"<sup>150</sup>. Era questo infatti il grande interrogativo sentito ancora da Sografi e posto provocatoriamente da Rousseau come monito per le generazioni future nei primi anni Sessanta: un consulto rivolto a tutti da affrontare tanto nelle sue declinazioni pubbliche e civili, quanto in quelle ancora più impervie della dimensione insondabile della psiche<sup>151</sup>.

Entro il quadro qui proposto gli studiosi hanno ricostruito e svolto con attenzione l'evoluzione dell'individualismo moderno definendo il carattere dell' *homo oeconomicus* - in bilico tra le passioni dell'utile, della distinzione e del "di più"- per poi ripensarne i suoi esiti nella nuova fisionomia dell' *homo democraticus* sino a rappresentare i conflitti e le indifferenze insorte con quello definito *aequalis* avvalendosi in particolare, a questo proposito, delle riflessioni di A. de Tocqueville<sup>152</sup>.

*Verso un nuovo modello d'eroe. Dall'ingratitudine alla gratitudine:  
Sografi e Destouches*

Prima di analizzare il testo de *L'ingrato* è opportuno soffermarsi sulle opere che in modo più o meno diretto ne hanno condizionato la stesura. Il pensiero di Rousseau costituisce, come si è più volte ricordato, il cardine concettuale della *pièce*, con espliciti rimandi al *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* e a *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Tuttavia *L'ingrato* prende spunto in particolare dalla omonima commedia di P.N. Destouches, redatta nei primi anni del Settecento, riproponendone nella sostanza l'intreccio narrativo. Inevitabilmente le scene sono anche pervase da spunti e idee che derivano dalla precedente produzione letteraria di Sografi. Si ripenseranno pertanto gli elementi qualificanti del suo teatro.

*Sografi e l'eredità di Rousseau*

Il tema dell'ingratitudine, ovvero la storia di un sentimento percepito nello sviluppo della civiltà occidentale - dall'età classica sino ai nostri giorni - come mancanza di riconoscenza verso l'altro e, in senso più pregnante, come rifiuto del "ri-conoscimento" di sé, non poteva non stimolare interesse in una età segnata dal pensiero di Rousseau e Kant, di Herder e Goethe<sup>153</sup>.

---

<sup>150</sup> *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto II, 6, 17.

<sup>151</sup> J.J. Rousseau, *Emilio*, cit.; Id., *Il Contratto sociale*, cit.; Id., *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit.

<sup>152</sup> Per tutti, E. Pulcini, *L'individuo senza passioni*, cit.

<sup>153</sup> C. Taylor, *Le radici dell'io*, cit., pp. 367-70; 448-70. Sul tema vedi: G. Marrone, *Jean Jacques Rousseau: sentimento e prospettiva pedagogica*, Modis, Roma, 1974; D. Demetrio, *Ingratitudine. La*

Anche Rousseau dunque se ne era interessato. Nel 1762 ricordava infatti che “dai debiti a usura nasce l’ingratitude”. Perciò, continuava Jean Jacques, “l’alunno deve comprendere da solo ciò che si fa per il suo bene”. Solo così “la sua anima si eleva al nobile sentimento di riconoscenza”, solo così l’allievo “comprende i legami affettuosi che possono istaurarsi tra gli uomini”<sup>154</sup>.

Il tema del riconoscimento inteso come il momento di “auto-contatto” è l’argomento di fondo che anima e percorre tutta l’opera di Rousseau<sup>155</sup>. Un motivo che trova la sua definizione più articolata e contraddittoria in *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, nei grandi quesiti su l’identità e l’autenticità: sulle questioni cioè lasciate forse volutamente aperte e irrisolte dall’autore per sollecitare nel futuro nuovi interrogativi e nuove possibili soluzioni<sup>156</sup>. Il romanzo peraltro, una sorta di erma bifronte come si accennava, può essere interpretato tanto secondo la tradizione filosofica che considera la soggettività come autonomia (Kant, Hegel, Habermas): l’opera infatti piacque a Kant e, in tempi a noi più vicini, a E. Cassirer. Nondimeno può essere letto nella prospettiva esistenziale della autenticità (Schiller, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger)<sup>157</sup>. Il testo si chiudeva constatando il carattere puramente illusorio della speranza. Si prefigurava un tema romantico ed esistenziale capace di esprimersi nelle forme più alte della poetica non solo ottocentesca. Julie ormai prossima alla sua fine dichiarava: “Si gode meno di ciò che si ottiene che di ciò che si spera, non si è felici che prima di essere felici”<sup>158</sup>.

---

*memoria breve della riconoscenza*, Cortina, Milano, 2016; C. Coppola, *L’ingratitude nel diritto privato*, Cedam, Padova, 2012; D. Sarsini, “Per una storia dei sentimenti: diacronia e sincronia degli affetti”, in *Nel conflitto delle emozioni: prospettive pedagogiche*, a cura di F. Cambi, Armando, Roma, 1998; B. Cattarinussi, *Sentimenti, passioni, emozioni. Le radici del comportamento sociale*, F. Angeli, Milano, 2006; V. Slepj, *Capire i sentimenti. Per conoscere meglio sé stessi e gli altri*, Mondadori, Milano, 1998.

<sup>154</sup> J.J. Rousseau, *Emilio*, cit., IV, p. 226.

<sup>155</sup> “Non solo io non debbo adattare la mia vita alle richieste della conformità esteriore, ma neppure posso trovare il modello su cui regolare la mia vita fuori di me. Posso trovarlo soltanto dentro di me”. C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit., p. 36; Id., *Le radici dell’io*, cit., pp. 367-70.

<sup>156</sup> Si indicano qui soltanto, per il senso del problema, due diverse interpretazioni sul concetto rousseauiano di autenticità: A. Ferrara, *Modernità e autenticità*, cit.; E. Pulcini, *Amour-passion e amore coniugale*, cit. Le due tesi sono state riprese più di recente in: A. Ferrara, “Autenticità, normatività dell’identità e ruolo del legislatore in Rousseau” e in E. Pulcini, “Rousseau e le patologie della modernità: le origini della filosofia sociale”. Entrambi i contributi sono apparsi in *La filosofia politica di Rousseau*, a cura di G. M. Chiodi e R. Gatti, F. Angeli, Milano, 2012, pp. 9-34; 35-54.

<sup>157</sup> A. Ferrara, *Modernità e autenticità*, cit., pp. 137-150; vedi anche G. De Anna, “La libertà in Rousseau tra autonomia e autenticità”, in *La filosofia politica di Rousseau*, cit., pp. 131-7. Vedi, inoltre E. Cassirer, *Il diritto e la ragione. Rousseau, Kant, Goethe*, a cura di G. Raio, Donzelli, Roma, 1999, pp. 9-81.

<sup>158</sup> J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., VI, 8.

Nell'ambito del nostro discorso, orientato a restituire il senso de *L'ingrato* di Sografi, si accennerà solo all'idea di autonomia. Per Rousseau la costruzione della identità morale e personale era il risultato, come si è in parte accennato, di un processo emotivo e insieme empirico. Sembrava così crollare il primato tradizionale e seicentesco del *cogito* per l'insorgere della nuova supremazia del *sentio*. Non si trattava comunque della ripresa di tesi illuministiche allora in auge grazie alla meditazione compiuta proprio in quegli anni da La Mettrie<sup>159</sup>.

"L'intelletto umano - si legge nel *Discours* del 1755 - deve molto alle passioni [...] e si perfeziona per opera della loro attività"<sup>160</sup>. In un altro testo l'autore afferma che la "potenza ignota" dei sentimenti rischiarà il "disordine degli affetti"<sup>161</sup>. Gli esempi sono stati scelti casualmente tra moltissimi. Tuttavia le spinte emotive sono sempre giudicate necessarie da Rousseau per far scoprire al singolo, nella sua dialettica interiore, il principio guida di una autentica esistenza: l'onestà con sé stessi<sup>162</sup>. Ne *La Nouvelle Héloïse*, è addirittura l'emozione metafisica a favorire questo processo: il giuramento di Julie di fronte a Dio è anche il suo personale giuramento. Una scelta libera e responsabile che si risolve in una esortazione all'azione, dopo aver scrutato nella solitudine del suo cuore sé stessa<sup>163</sup>.

Il problema era stato impostato con la stesura *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, un testo che ispira, come si comprenderà meglio in seguito, con alcuni riscontri testuali, *L'ingrato* di Sografi. Anche nel *Discours* è l'emozione che determina la presa di coscienza di sé.

Nell'opera si profila ben presto la nota distinzione tra sensazione e sensibilità. In senso più generale emerge, nel pensiero di Rousseau, una divaricazione irriducibile tra le spinte istintive, puramente autoconservative, e quelle definite sensibili: quest'ultime differenziate nel loro interno tra passioni dolci e crudeli, cioè tra moti relazionali e egoistici<sup>164</sup>. Ciò nonostante la sensibilità riusciva a rivelare anche la sua vocazione positiva mettendo in luce prerogative dinamiche, produttive, interattive.

Tuttavia, almeno nella *Prima parte* del *Discours*, l'attenzione dell'autore era rivolta a ricostruire la diversa natura degli istinti e dei moti del cuore. Una disparità che determinava due differenti atteggiamenti emotivo-relazionali dai quali scaturiva una distinta percezione dell'altro. Alla "pietà" passiva propria

---

<sup>159</sup> Vedi l'"Introduzione" di S. Moravia in J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit.

<sup>160</sup> Id., *Discorso sulle origini della disuguaglianza*, cit. p. 49.

<sup>161</sup> Id., *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., III, 18.

<sup>162</sup> 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*, cit.

<sup>163</sup> J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., III, 18.

<sup>164</sup> Id., "Dialogues", in Id., *Oeuvres complètes*, cit., v. I, p. 805.

delle specie animali relegata nella dimensione elementare degli istinti si contrappone la più complessa emotività umana<sup>165</sup>.

L'uomo originario - descritto nella *Prima parte* dell'opera - esprime con forza la commozione suscitata dal sentimento di pietà, "il moto della natura anteriore ad ogni riflessione: questa è la forza della pietà naturale"<sup>166</sup>. Si trattava quindi di un impeto prelogico diverso comunque dal sentire puramente istintivo delle specie animali che non potevano percepire il carattere dinamico e produttivo di quel moto, risolvendolo nelle forme passive di una mera recezione.

Infatti in quella commozione verso la sofferenza altrui vi era di più della "ripugnanza dei cavalli a calpestare i corpi viventi" o della "tenerezza delle madri per i loro piccoli e dei pericoli che esse sfidano per difenderli"<sup>167</sup>.

Rousseau scopriva così, anche nelle sue forme più elementari, il carattere attivo della sensazione: sentire non è un ricevere passivo ma è un fare, un produrre: è sensibilità. Definiva, in tal modo, la natura interiore, psichica di tale esperienza.

Pertanto "l'uomo selvaggio", un essere tutto istinto, pura realtà fisica e corporea, "errabondo nelle foreste, senza industria, senza favella, senza domicilio, senza guerra e senza amicizie, senza aver alcun bisogno dei propri simili e senza avere alcun desiderio di nuocere loro, forse persino incapace di riconoscerne individualmente qualcuno, soggetto a poche passioni e bastate a sé stesso" era, nonostante tutto, guidato "da due principi"<sup>168</sup>.

Il primo, una spinta unicamente autoconservativa, definita successivamente "l'amore di sé", l'altro appunto "la pietà", una sorta di forma elementare di sentimento relazionale, un'attitudine comunque capace di temperare l'amore di sé con la compassione e l'affezione verso l'altro<sup>169</sup>. Solo il carattere istintivo di tale impulso consentiva quindi la presa di coscienza dell'essere umano. Una condizione che si realizzava grazie a un processo emotivo di *identificazione*: "la compassione altro non è che un sentimento che ci mette al posto di colui che soffre"<sup>170</sup>. Per il ginevrino si trattava dunque di una

---

<sup>165</sup> Id., *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, cit., p. 61.

<sup>166</sup> Ivi, p. 62.

<sup>167</sup> Ivi, p. 61.

<sup>168</sup> Ivi, pp. 31, 39, 68.

<sup>169</sup> "Credo di scorgere due principi anteriori alla ragione, di cui l'uno interessa fortemente al nostro benessere e alla nostra conservazione l'altro ci ispira una ripugnanza naturale a veder perire o soffrire qualunque essere sensibile e soprattutto i nostri simili. È dall'unione e dalla combinazione che il nostro spirito sa fare di questi due principi [...] che mi sembrano derivare tutte le regole del diritto naturale". Ivi, p. 32.

<sup>170</sup> Ivi, p. 63.

questione di fondo che avrebbe rivelato la sua centralità anche nelle scene de *L'ingrato*.

Contributi recenti hanno messo in evidenza come questa attitudine dell'uomo, non ancora pienamente esplicitata nel *Discours*, sarebbe stata svolta da Rousseau di lì a circa un lustro con la stesura di *Julie* e *Emile*<sup>171</sup>. Più in generale la conquista della consapevolezza morale sembrerebbe essere, sempre nell'ambito di questa ricostruzione, soprattutto un processo "simpatetico", emotivo, involontario, non intenzionale di interazione tra le coscienze. Una esperienza comunque capace di produrre un legame etico tra gli uomini. L'io non più chiuso in sé si definisce nella riconoscenza di ritrovarsi nel sentire altrui<sup>172</sup>.

Comunque sia il processo di identificazione delineato nel *Discours* preannuncia nella sostanza "il trasportarci fuori di noi" di *Emile*: "Noi non soffriamo se non tanto quanto *giudichiamo* ch'egli soffra; non è in noi, ma in lui che noi soffriamo"<sup>173</sup>.

La grande esperienza religiosa e laica dell'*amor proximi* e della conquista della coscienza morale si sostanziava nell'esperimento storicamente determinato, della identificazione: un percorso conoscitivo che corrisponde al processo di "auto-contatto" che abbiamo già ricordato. L'inevitabile l'esplorazione del "di fuori" permetteva all'essere umano di comprendere sé stesso e l'altro, di riflettere e di interrogarsi, di iniziare a scrivere la propria biografia interiore.

In tal modo, l'uomo di Rousseau, preso atto del carattere irriducibile e insieme reciproco del nesso io-altro, finiva per trasformare il senso stesso della propria attività psichica. Uscito finalmente da una minorità autoreferenziale che abbiamo richiamato in queste pagine, l'uomo originario, come *Emile* e come poi Lorenzo di Sografi, doveva tentare di mediare il conflitto interiore, eluso sino a quei tempi, tra le pulsioni diverse e contrastanti, che lo affliggevano. Un contrasto tra le tendenze coesive e autoaffermative, tra spinte narcisistiche e etiche<sup>174</sup>. Un esame la cui competenza spettava dunque ad ogni singolo

---

<sup>171</sup> Nel disegno rousseauiano la sfera emozionale si manifesta nel suo senso compiuto solo con lo sviluppo dell'uomo civile. L'evoluzione della civiltà sembra così riflettersi nel ciclo biologico della vita: *Emile* e *Julie* superano l'istintività e raggiungono la sensibilità negli anni dell'adolescenza. Vedi, M. Menin, *Riconoscersi nella riconoscenza: 'attendrissement' e normatività dell'emozione in Rousseau*, in «Studi Francesi», LVI, 167, 2012, pp. 268-283.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> J.J. Rousseau, *Emilio*, cit., IV, p. 214. Nella pagina ancora si legge: "Infatti, come ci lasciamo muovere a pietà, se non col trasportarci fuori di noi e coll'identificarci con l'animale sofferente, lasciando, per dir così, il nostro essere per prendere il suo?".

<sup>174</sup> Id., *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, cit., p. 31.



individuo, non “al filosofo” né tantomeno alle “tardive lezioni della sapienza”<sup>175</sup>.

L’interazione, com’è noto, sarebbe stata prefigurata da Rousseau in tutte le sue insondabili debolezze e contraddizioni nella sfera interiore e privata di *Julie*, sino agli esiti più radicali della autenticità. Veniva invece risolta sul piano etico con *Emile* e tratteggiata, non senza le ambivalenze conosciute, nella dimensione dell’impegno pubblico e civile tramite le soluzioni classiche del disegno morale e politico rousseauiano: con le formule della “rinuncia” e dell’“alienazione”<sup>176</sup>.

In termini più concreti, e per quel che qui interessa, nel *Discours sur l’inégalité* la pietà verso l’altro determina l’autolimitazione cosciente, presupposto per la conquista della autonomia. Infatti l’uomo di Rousseau grazie alla sua pietosa commozione non obbedisce meccanicamente alla eteronomia delle leggi naturali, non ne subisce l’istinto di prevaricazione. Si riserva una possibilità di scelta, scopre così il criterio di responsabilità individuale:

La natura comanda a tutti gli animali, e la bestia obbedisce. L’uomo subisce la stessa pressione, ma si riconosce libero di sottostarvi o di resistervi. La spiritualità della sua anima si manifesta soprattutto nella coscienza di questa libertà [...] nella facoltà di volere, o meglio di scegliere, e nella coscienza di questa facoltà [...].<sup>177</sup>

A tale proposito è stato recentemente osservato che l’uomo originario del *Discours sur l’inégalité*, titolare dei diritti alla vita e alla libertà, è istintivamente un essere libero, intelligente, morale<sup>178</sup>. Sarà questo, come ci accingiamo a vedere, il medesimo itinerario compiuto da Lorenzo, l’eroe laico di Sografi, come sappiamo, buon lettore di Rousseau. La rinuncia di Lorenzo alla ingratitudine, alla “ferocia” del suo “amor proprio interessato” lo avrebbe trasformato in una persona grata<sup>179</sup>. Anche egli sarebbe così riuscito a seguire la voce la voce naturale che è dentro di noi” una voce “sommersa” dalle passioni indotte “dalla nostra dipendenza dagli altri, la principale delle quali è l’orgoglio o *amour propre*”<sup>180</sup>. La biga del *Fedro* e *Le passioni dell’anima* sembravano ormai, almeno per Lorenzo, dimenticate.

---

<sup>175</sup> Ivi, p. 32.

<sup>176</sup> E. Cassirer, *Il problema Rousseau*, cit.

<sup>177</sup> J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, cit., p. 48.

<sup>178</sup> V. Ferrone, *Il problema Rousseau e i diritti dell’uomo. La pratica politica dei diritti tra natura e cultura, individuo e comunità, “stato di pura natura” e società civile*, in «Studi francesi», LVI, 167, 2012, pp. 221-56.

<sup>179</sup> J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, cit., pp. 61, 84.

<sup>180</sup> C. Taylor, “La politica del riconoscimento”, in J. Habermas, C. Taylor, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 14.

“Il teatro comico del sig. Destouches in nostra favella trasportato”

La commedia di Sografi *L'ingrato* traeva origine, lo si è ricordato, dal testo omonimo di P. N. Destouches, “un pezzo” rappresentato a Parigi nel lontano 1712, del quale il nostro riprendeva in buona parte l’idea e la trama<sup>181</sup>. Nel caso dello scrittore veneto non si trattava comunque di una stanca riproposizione e di una pedissequa imitazione di un soggetto letterario e di una commedia ormai in declino a Venezia ma tuttavia capace di suscitare interesse a suo tempo nell’Italia dei Lumi.

I due testi peraltro delineano una interiore coerenza e testimoniano, grazie alla possibile giustapposizione, uno sviluppo dinamico: la demolizione del concetto di ingratitudine con la conseguente svalutazione del modello di “uomo economico”, che caratterizza l’opera di Destouches, si risolve nella *pièce* di Sografi con la celebrazione della gratitudine. La commedia veneta descriveva in altri termini - vale la pena sottolinearlo sin da ora - il processo interiore, difficile e faticoso, di ascesa e caduta, di riscatto e di colpa, tramite il quale Lorenzo, l’ingrato protagonista della vicenda, sempre mosso dal bisogno dell’utile e dalla ricerca del proprio egoistico vantaggio, riusciva a ritrovare, nel naufragio dell’anima, la voce “orientante” della coscienza e, con essa, la possibilità di costruire, di là degli affetti, rapporti autentici e solidali, regolativi della vita pubblica e privata<sup>182</sup>. Riaffiorava, così, nello sviluppo delle scene, l’altro volto dell’individuo moderno: un *homo* non più solo angustamente *oeconomicus* o *psychologicus* ma ormai *reciprocus*<sup>183</sup>.

Alla *pars destruens* di Destouches seguiva quindi quella *construens* di Sografi. Pertanto i due volti irriducibili del legame sociale, i rousseauiani “amor

<sup>181</sup> *L'ingrat. Comédie Par Monsieur Néricault Destouches*. A Paris chez François le Breton, au bout du Pont-Neuf, proche la rue de Guenegaud, à l’Aigle d’Or. 1712. Avec Approbation, et Privilege du Roi. Sul commediografo francese vedi, R. Turchi, “Pietro Verri e il teatro comico del Signor Destouches”, in *Pietro Verri e il suo tempo*, a cura di C. Capra, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, Milano, 1999, pp. 585-625. Resta ancora fondamentale lo studio di J. Hankiss, *Philippe Néricault Destouches, l’homme et l’oeuvre*, Debreczen, François de Csáthy librairie universitaire, 1920; vedi anche A. Hoffmann-Liponska, *Philippe Néricault Destouches et la comédie moralisatrice*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Pozanin. Seria Filologica Romanska, Poznan, 1979.

<sup>182</sup> *L'ingrato. Commedia dell’avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto III, 6.

<sup>183</sup> *Storia delle passioni*, a cura di S. Vegetti Finzi, cit.; L. Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1971; G.B. Macpherson, *Libertà e proprietà alle origini del pensiero borghese. La teoria dell’individualismo possessivo da Hobbes a Locke*, Mondadori, Milano, 1982; *Le abitudini del cuore. Individualismo e impegno nella società complessa*, a cura di R. N. Bellah, Armando, Roma, 1996; A. Honneth, *Lotta per il riconoscimento. Proposte per un’etica del conflitto*, Il Saggiatore, Milano, 2002; R. Sennett, *Il declino dell’uomo pubblico*, Mondadori, Milano, 2006; G. Lipovetsky, *L’era del vuoto. Saggi sull’individualismo contemporaneo*, Luni, Milano, 2013; E. Pulcini, *L’individuo senza passioni*, cit.

di sé" e "amor proprio", la ricerca della reciprocità e l'uso strumentale della relazione, contrapposti nelle due opere, assumono rilievo nello sguardo d'insieme e documentano le conquiste ideali dell'uomo di fine Settecento.

Il "Terenzio francese" era parso a J. B. D'Alembert anticipare il "drame purement bourgeois" di lì a poco teorizzato da D. Diderot<sup>184</sup>. Era questa ragione che spingeva P. Verri a introdurre l'opera di Destouches in Italia, proprio nell'anno della scomparsa di quest'ultimo, pubblicando in quattro volumi tra 1754 e 1755 le diciannove *pièces* del suo *Teatro comico*<sup>185</sup>. L'illuminista lombardo infatti sperava con quella iniziativa di sostenere Goldoni e la sua riforma allora osteggiati dai fautori di una letteratura disimpegnata e tradizionalista<sup>186</sup>.

I testi di Destouches - "entièrement disposées en vue d'exciter les idées et les émotions inhérentes à la morale" e il carattere dei personaggi costruito sempre "en fonction d'une thèse morale" - si prestavano all'impresa<sup>187</sup>. Il "Terenzio francese", scorgendo la nuova, possibile, compenetrazione tra la filosofia morale e l'arte comica, intendeva correggere i costumi, emendare i vizi, celebrare una virtù non più eroica, ma banale, quotidiana, espressione di affetti familiari e individuali<sup>188</sup>. Nasceva il nuovo teatro dei sentimenti destinato tuttavia a scardinare i valori costitutivi della società dell'onore solo a fine secolo<sup>189</sup>.

Proprio negli anni della scomparsa di Destouches, D. Diderot reclamava dunque 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:

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,<sup>190</sup>.

*Le Fils naturel* ad esempio, la celebre *pièce* di *maître* Denis voleva presentarsi come il manifesto di una nuova cultura, come "la prima commedia - tanto si legge negli *Entretiens* che corredano l'opera - di genere serio, o la prima

---

<sup>184</sup> Il riferimento all' *Eloge de Destouches* di D'Alembert è in R. Turchi, *Pietro Verri e il teatro comico*, cit., p. 608.

<sup>185</sup> *Il teatro comico del Sig. Destouches dell'Accademia francese novellamente in nostra favella trasportato*. In Milano nelle stampe degli Eredi di Giuseppe Agnelli, 1754-1755.

<sup>186</sup> R. Turchi, *Pietro Verri e il teatro comico*, cit.

<sup>187</sup> A. Hoffmann-Liponska, *Philippe Néricault Destouches*, cit., p. 29.

<sup>188</sup> *La civiltà letteraria francese del Settecento*, a cura di G. Iotti, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 108.

<sup>189</sup> P. Themelly "Amor supera tutto", cit.

<sup>190</sup> D. Diderot, *Oeuvres esthétiques, textes établis avec introductions, bibliographies, notes et relevés variantes* par P. Vernière, Garnier, Paris, 1959, p. 1090.

tragedia borghese che verrà rappresentata”<sup>191</sup>. Si trattava di un’esigenza allora sentita che avrebbe orientato pur nelle diversità i riformatori europei e, in particolare, l’iniziativa di Lessing e Goldoni<sup>192</sup>. La struttura composita e complessa de *Le Fils* 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 Diderot, che poteva situarsi a un livello intermedio tra i generi tradizionali della commedia e della tragedia<sup>193</sup>.

Pertanto, scriveva sempre l’enciclopedista, l’attenzione doveva essere rivolta ai problemi e ai fatti reali, il “vero” doveva sostituire il “verosimile”<sup>194</sup>. Tuttavia era necessario occuparsi di nuovi soggetti, sino a far trionfare, sulla scena, gli eroi della vita quotidiana nei loro atti pubblici e privati<sup>195</sup>.

Non diversamente Goldoni si era richiamato, dimenticando i classici, a due soli “libri”: il “mondo” e il “teatro”<sup>196</sup>. 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 mestiere<sup>197</sup>. 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”<sup>198</sup>. Al “tornio della natura”<sup>199</sup> andava dunque sovrapposto quello empirico del metodo: le parti tradizionalmente scisse del sistema (testo, recitazione, realizzazione scenica, pubblico) potevano assumere valore solo

---

<sup>191</sup> Vedi D. Diderot, “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 Id., *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze, 1980, pp. 35-82. Ivi gli “Entretiens sur le Fils naturel”, III, p. 135.

<sup>192</sup> 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 e ss. Sul rapporto Lessing-Diderot, vedi l’“Introduzione” in G.E. Lessing, *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.

<sup>193</sup> A. Ménil, *Diderot et le drame. Théâtre et politique*, PUF, Paris, 1995, pp. 77-83 (“Un genre intermédiaire ou un genre neutre?”).

<sup>194</sup>Ivi, pp. 49-53 (“Substitution du réel au vraisemblable”).

<sup>195</sup> Vedi, D. Diderot, *Entretiens*, cit., III, p. 135.

<sup>196</sup> C. Goldoni, “Prefazione dell’Autore alla prima raccolta delle Commedie” (1750), ora in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. I, p. 767.

<sup>197</sup> Ivi, p. 769.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> Ivi, p. 768

nella loro convergenza, in un inedito rapporto di relazione e di reciprocità<sup>200</sup>. 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"<sup>201</sup>.

Tutto ciò spiega l'interesse di P. Verri e la successiva edizione, per quel che a noi interessa, de *L'ingrato* a Firenze nel 1761 grazie all'iniziativa di A. Bonducci, un editore, "affiliato al nucleo latomistico fiorentino", sembra in contatto con gli ambienti illuministi e massonici lombardi. Questi tramite una "ristampa pirata" proponeva al pubblico tre *pièces* dell'autore francese. *L'ingrato* riproduceva con marginali varianti l'edizione curata da Verri, una edizione tutto sommato rispettosa del testo francese, il testo cioè che verosimilmente Sografi avrebbe avuto, di lì a qualche decennio, ancora sul suo tavolo di lavoro<sup>202</sup>. Bonducci proponeva un catalogo aperto al nuovo pensiero: per i suoi tipi apparvero a stampa le opere di Locke, Newton, Voltaire, Beccaria. La sua linea editoriale voleva essere "al servizio della poesia e delle lettere, ma anche e soprattutto della scienza, della divulgazione scientifica, della ragione impegnata in vantaggio della società e a pro del pubblico bene"<sup>203</sup>.

---

<sup>200</sup> 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 e ss.

<sup>201</sup> "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 voleva 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.

<sup>202</sup> Alcune commedie del celebre Sig. Destouches le quali sono *Il superbo*, *L'ingrato* e *L'irrisolto* trasportate dal francese per uso del teatro italiano. In Firenze 1761, appresso Andrea Bonducci. Con licenza de' Superiori. Sulle edizioni italiane di Destouches nel Settecento vedi R. Turchi, *Pietro Verri e il teatro comico*, cit.

<sup>203</sup> M.A. Morelli Timpanaro, *Per una storia di Andrea Bonducci (Firenze 1716-1766). Lo stampatore, gli amici, e le loro esperienze culturali e massoniche*, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma, 1996, p. 317.

*Onore e gratitudine. Il testo di Destouches*

I cinque atti de *L'ingrat*, redatti come sappiamo negli anni immediatamente precedenti la scomparsa di Luigi XIV dal commediografo francese allora trentaduenne, erano costruiti sulle vicende di sei personaggi principali, accompagnati, secondo il costume del tempo, dalla iniziativa di tre *valets*, elementi, questi ultimi, necessari per lo sviluppo della trama, almeno sino al primo Settecento. Secondo gli schemi consueti l'azione, in questo caso dei due anziani, Geronte e Ariste, si contrapponeva a quella di quattro giovani: Isabelle, Cleon, Damis, Orphise<sup>204</sup>. Sografi nella ripresa della *pièce* avrebbe aggiunto la vicenda di un'altra coppia di innamorati protagonista della scena, ed altri personaggi ritenuti necessari, come si comprenderà, per una diversa caratterizzazione del testo<sup>205</sup>.

La scena era ambientata a Parigi, nella casa di Geronte, esponente di punta di un terzo stato in ascesa: "ormai è la roba che fa la nobiltà" constatava con concupiscenza Damis, il futuro ingrato della commedia<sup>206</sup>. Le parole dell'antieroe non intendevano certo mettere sotto accusa la società degli ordini: prevedere la Rivoluzione più di settanta anni prima del suo sviluppo non sarebbe stato possibile per nessuno. La commedia testimoniava peraltro il sicuro radicamento dell'autore nella mentalità d'Antico regime. In tal senso lo stesso significato attribuito al valore di gratitudine, il nodo centrale dal quale traeva origine lo sviluppo della *pièce*, sembrava dimostrarlo in ragione di una recezione tutto sommato debole e parziale di quel sentimento<sup>207</sup>.

Il tema forte dell'opera era infatti per lo più la critica dell'ingratitude intesa come spia del 'moderno' soggettivismo. Un modo d'essere e di vivere che si traduceva, nelle esemplificazioni della commedia, con il rifiuto egoistico del singolo verso un atto di generosità dell'altro sino a pregiudicare a parere dell'autore, in virtù di tale esasperazione individualistica, i fondamenti morali delle consuetudini sociali, le norme consolidate dell'agire comune<sup>208</sup>. Per Destouches dunque il sentimento d'ingratitude esplicitava il venir meno delle consuetudini relazionali, tanto mercantili quanto comportamentali d'antica data. Sicché la rousseauiana "passione per la distinzione", il desiderio di eccellere sugli altri che stimolavano anche per il commediografo francese gli impulsi competitivi ed egocentrici erano intesi ancora per lo più come la

---

<sup>204</sup> *L'ingrat. Comédie Par Monsieur Néricault Destouches*, cit., p. 3.

<sup>205</sup> *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, cit., p. 16.

<sup>206</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto I, 6.

<sup>207</sup> Ivi, Atto I, 1, 6, II, 5, III, 3, 9, IV, 6, V, 8.

<sup>208</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto I, 1, II, 5, III, 3, V, 3.

manifestazione di una generica passione per l'utile<sup>209</sup>. Nondimeno la *pièce* delineava l'insofferenza verso le *moeurs* dell'*homo oeconomicus*, un soggetto schiavo del "nuovo idolo dell'interesse". Pertanto emergeva nel testo la denuncia del disagio esistenziale dell'individuo moderno finalizzata tuttavia, lo si vedrà a breve, alla difesa del buon mondo antico<sup>210</sup>.

Era la *vox populi* del servo Pasquin, ricalcata su le *Pensées* di Pascal, a individuare l'irresistibile ascesa dell'"amore di sé", una inclinazione egoistica, torbida e orgogliosa, una "facoltà ingannatrice", capace di "vincere" ogni sforzo della "ragione"<sup>211</sup>. Destouches ne ricostruiva con attenzione il carattere 'mimetico' e alienante, la tendenza intrinseca alla *distractio*, all'apparire e al sembrare più che all'essere<sup>212</sup>. Si affermavano in letteratura quei temi mutuati dalla trattatistica morale del Seicento, motivi ai quali si sarebbe ispirato in ben altro modo, di lì a qualche decennio, anche Rousseau<sup>213</sup>.

Per queste ragioni il Terenzio francese - che tra i primi aveva scoperto la compenetrazione tra la filosofia morale e l'arte comica - reputava opportuno scrivere una commedia sui valori della irricoscenza e della gratitudine. L'amor proprio infatti, pensava, avrebbe potuto smorzarsi nella riconoscenza, un sentimento in grado di temperare e disciplinare gli eccessi e le spinte particolaristiche, un impulso capace di far riaffermare il rigore dei principi universali<sup>214</sup>.

A tale scopo l'autore rappresentava - confidando nella funzione etica e pedagogica del teatro - i sentimenti irriducibili di ingratitude e riconoscenza, rappresentati con efficacia nelle figure contrapposte di Damis e Geronte. L'egoistico e orgoglioso amor proprio del primo faceva risaltare l'autolimitazione cosciente del secondo, scaturita da un processo di identificazione di fronte a una pietosa vicenda umana<sup>215</sup>.

Nello sviluppo dei fatti Geronte soccorso in un momento di difficoltà da un vecchio amico, recuperati gli agi e la solidità economica non poteva

---

<sup>209</sup> Ivi, Atto I, 6, II, 7, III, 2, 7, 9, 10, IV, 6, V, 1, 3, 4, 5. J.J. Rousseau, "Frammenti politici", in Id., *Scritti politici*, cit., p. 656 ("L'onore e la virtù", I). Id., *Prefazione al Narcisse*, a cura di A. Spadafora, La Scuola, Bellinzona, 1982, p. 42; Id., *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, cit., pp. 78-9. Sul problema, M. Viroli, *Jean-Jacques Rousseau e la teoria della società ben ordinata*, Il Mulino, Bologna, 1993.

<sup>210</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto V, 3.

<sup>211</sup> Ivi, Atto V, 1; B. Pascal, *Pensieri*, cit., pp. 118 ss. (253).

<sup>212</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto V, 4.

<sup>213</sup> B. Pascal, *Pensieri*, cit., p. 124 (268); J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., II, 14, 17. Sulla questione, J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, cit.; C. Taylor, *Le radici dell'io*, cit.

<sup>214</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto I, 3, II, 4, 5, III, 3, IV, 6, V, 8.

<sup>215</sup> Ivi, Atto I, 1, 6.

dimenticare e assistere da ingrato all'altrui rovina. Si sarebbe sdebitato occupandosi di Damis, il figlio dell'antico benefattore ormai povero e privo di risorse nel suo piccolo podere del lionese. Intendeva concedere al giovane la mano di sua figlia Isabelle incurante delle scelte sentimentali della ragazza innamorata e riamata da Cleon, il rampollo di un antico casato ormai in declino<sup>216</sup>.

È opportuno tener presente che il tema del matrimonio d'interesse vincolato da un obbligo di riconoscenza - sul quale si struttura la *pièce* di Destouches - sarebbe stato ripreso cinquanta anni dopo da Rousseau nella stesura di *Julie*. Nel romanzo filosofico del ginevrino la differenza di *status* impediva, come è noto, il matrimonio tra Julie, figlia del barone d'Etange e il suo precettore Saint-Preux, "un piccolo borghese senza fortuna"<sup>217</sup>. Pertanto il barone di là delle ragioni di rango - comunque preclusive per celebrare le nozze tra i due amanti - intendeva, per saldare un antico debito di riconoscenza, concedere la mano di Julie ad un vecchio amico, l'anziano e saggio Wolmar, un nobile, in quei giorni caduto in disgrazia, che gli aveva salvato a suo tempo la vita in guerra<sup>218</sup>. Sulla base dell'intreccio proposto da Destouches, Rousseau avrebbe delineato la sua concezione dell'autonomia facendo scaturire, come nel *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, la responsabilità morale dal senso di pietà e dalla identificazione nell'altro. Il ginevrino esplicitava le fasi di questo processo in una scena centrale dell'opera che coinvolgeva emotivamente il barone e Julie<sup>219</sup>. Le stesse sequenze, pur attribuite inevitabilmente ad altri protagonisti, sarebbero riemerse con il medesimo significato, come vedremo, ne *L'ingrato* di Sografi<sup>220</sup>.

Anche la figura di Damis avrebbe a suo modo ispirato Rousseau. Destouches rappresentava schematicamente la figura dell'ingrato in un profilo elementare ispirato ai ruoli della commedia dell'arte. Pertanto senza indugi il giovane accettava la proposta di Geronte non per amore ma solo per interesse. Dimenticava Orphise, la promessa sposa in declino economico, sempre più guidato dalla "legge fondamentale" del suo "avanzamento": "mi stimo, mi amo, non ho amico più zelante di me medesimo". L'ingrato per riuscire nell'impresa e superare gli ostacoli costruiti ad arte nello sviluppo della trama continuava a "ingegnarsi", a "trovar bugie, artifici e quanto serve al bisogno"<sup>221</sup>.

---

<sup>216</sup> Ivi, Atto I, 1.

<sup>217</sup> J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., I, 7. Sulla questione E. Pulcini, *Amour-passion e amore coniugale*, cit., pp. 35 ss.

<sup>218</sup> J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., III, 18.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto II, 16, 17.

<sup>221</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto III, 10, IV, 6.



Destouches tuttavia non rappresentava in Damis soltanto il simbolo dell'inganno e del tradimento ma ritraeva con efficacia l'alienazione dell'individuo moderno soggiogato dall'amor proprio. Riemergevano così a distanza di qualche decennio, come si è accennato, le considerazioni di La Rochefoucauld e Pascal. La vita diveniva rappresentazione di sé stessa, maschera priva di consapevolezza, teatro: "È questa - affermava il protagonista negativo - la sola maniera colla quale bisogna operare in questo secolo ove regna solamente la frode e l'impostura"<sup>222</sup>.

Possono così cogliersi *in nuce* ne *L'ingrat* di Destouches anche i futuri sviluppi critici svolti da Rousseau sulla "società corrotta" che trovavano il loro simbolo nella Parigi del XVIII secolo<sup>223</sup>. La città nella quale "le fortune sono più diseguali, dove regnano insieme la più fastosa opulenza e la miseria più deplorabile". Il luogo in cui "nessuno mai dice cosa pensa" ma solo ciò che "è opportuno [far] pensare agli altri", dove "ogni sera" si va "in società a imparare che cosa si dovrà pensare il giorno dopo". "Finora non ho visto altro che maschere; quando mai potrò vedere volti umani?" si chiedeva il ginevrino tramite le parole di Saint-Preux nella sua finzione letteraria<sup>224</sup>.

La critica dei 'tempi moderni' - che percorre gran parte delle scene de *L'ingrat* e sempre s'intreccia con l'esigenza del rinnovamento morale esemplificato con il sentimento di gratitudine - finiva per ancorarsi in Destouches nei valori della tradizione. La solidarietà virtuosa scaturita dalla riconoscenza sembrava dunque poter arrestare le derive del soggettivismo utilitaristico volgendo il suo sguardo all'indietro. Pertanto l'auspicata riforma dei costumi intendeva riattualizzare le antiche regole dei padri.

Infatti negli intrecci della commedia padroni e servi consideravano la riconoscenza come la recezione di una norma eteronoma più che come la manifestazione di un sentimento scaturito dalla profondità dell'io. Per Geronte ad esempio la pietà e l'identificazione nella sventura economica dell'amico e la presa in carico del figlio di costui prescindeva da qualsiasi motivazione solidaristica, umanitaria o morale. Si risolveva nelle parole del protagonista nella forma di un risarcimento contabile: "devo rendergli oggi quel che gli debbo"<sup>225</sup>. L'atto riconoscente era necessario quindi per recuperare la dignità personale e sociale pregiudicata dalla condizione debitoria. Così nella *pièce* la gratitudine non riusciva ancora a essere intesa come l'azione grazie alla quale si può percepire il senso autonomo di responsabilità.

---

<sup>222</sup> Ivi, Atto V, 4.

<sup>223</sup> J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., II, 14, 17.

<sup>224</sup> Ivi, II, 14.

<sup>225</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto II, 5.

In tal modo la commedia presentava la riconoscenza nella sua valenza puramente utilitaristica. La condanna decretata ne *L'ingrat* nei confronti del nuovo eroe *oeconomicus* - un inedito protagonista che aveva offuscato l'antica gloria cortese e generosa dei personaggi corneiliani - finiva per celebrare paradossalmente, nella vicenda umana del vecchio padre riconoscente, il computo mercantile del risarcimento del creditore: l'operazione ancora necessaria, in un'età di transizione, per recuperare l'onore e il rango<sup>226</sup>.

Riaffioravano così le iniziative e le imprese che attraverso secoli avevano riunificato le gesta dei diversi protagonisti del vecchio e del nuovo teatro. Risorgeva in altri termini, in una società centrata ancora sul criterio di *status*, la necessità dell'eroe di appartenere al gruppo degli uomini d'onore<sup>227</sup>. Un principio quest'ultimo inteso come un "imperativo categorico ereditato" cui si doveva obbedienza, senza discutere<sup>228</sup>. In tal modo la ragionevole riconoscenza di Geronte sembrava, sia pure a suo modo, poter rinverdire le speranze virili di Achille e il "magnanimo" coraggio temerario dell'insoddisfatto Orazio.

Non diversamente il *valet* Pasquin dopo aver tentato inutilmente di sedurre Lysette era costretto a ripiegare su Nerine, la sua promessa sposa. Non si trattava comunque di una rinuncia ma di una conquista. La "thèse morale" dell'opera non lasciava dubbi. Anche un povero servo poteva comprendere il senso autentico del rifiuto appena ricevuto. Un diniego che travalicava le motivazioni puramente pulsionali e sentimentali della scelta ed esprimeva unicamente la disapprovazione sociale della sua condotta. Pasquin tentando di tradire Nerine sperimentava a sue spese cosa volesse dire essere "reo d'ingratitude". Diveniva un individuo - lo confermava Lysette - "che non vale un corno", cioè percepiva di essere colui che non poteva più sentirsi in comunione con il suo gruppo di appartenenza<sup>229</sup>.

La presa di coscienza del giovane *valet* si spegneva pertanto nella accettazione passiva di codici comportamentali invalsi. Avrebbe sposato Nerine per recuperare il decoro perduto, più che per amore. La gratitudine così per Pasquin si risolveva nell'obbedienza a un imperativo sociale e finiva inevitabilmente per confondersi con l'idea dell'onore, con il rispetto cioè per la parola data pubblicamente, l'atto necessario per il riconoscimento della dignità personale tramite il giudizio altrui<sup>230</sup>.

Tuttavia nel quadro apparentemente statico del *L'ingrat* qualcosa si muoveva. Infatti come è stato acutamente osservato ormai più di cinquanta

---

<sup>226</sup> *Ibidem*.

<sup>227</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto V, 8.

<sup>228</sup> *Ivi*, Atto II, 5, V, 8.

<sup>229</sup> *Ivi*, Atto III, 2.

<sup>230</sup> *Ivi*, Atto III, 3.

anni fa, il senso dell'onore può rivelarsi un sentimento a suo modo ambivalente: sulla frontiera tra due mondi e due culture. Imitativo e meccanico per un verso, entusiastico e produttivo invece per l'altro e, come tale, almeno in una certa misura, "tonico" e "vitale"<sup>231</sup>. Si accennerà in seguito all'idea diversa e germinativa di gratitudine che nonostante tutto trapela nel testo. Erano a ben vedere per lo più spunti audaci, appena abbozzati, elementi sui quali avrebbe 'lavorato' Rousseau, lettore attento della *pièce*, come sappiamo.

Più in generale l'opera di Destouches confluiva - pur con la significativa variante del tema dell'ingratitudine - nell'alveo letterario dell'amore contrastato, un motivo ricorrente sin dall'antichità classica che rievocava non senza stanchezza, dai tempi di Terenzio e poi d'Ovidio, la passione infelice tra due innamorati socialmente diseguali, ribelli alle consuetudini e alla volontà comunitaria e familiare. Un motivo che abbiamo visto riemergere persino in *Julie* di Rousseau.

Era dunque necessario evitare, anche sul palcoscenico, le libere scelte matrimoniali. Non si potevano porre in discussione le ragioni, sociali e familiari, utilitaristiche e economiche, che disciplinavano rigorosamente il matrimonio in età medievale e moderna. Un istituto considerato sino a tutto il Settecento come un elemento regolatore del sistema degli ordini e dei ranghi<sup>232</sup>.

In tal modo nell'età dei Lumi veniva scongiurata la pericolosa *mésalliance* perturbatrice degli assetti, almeno nella produzione letteraria continentale. 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 Rewarded* 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

<sup>231</sup> L. Febvre, *Onore e patria*, cit., pp. 27-32; J. Starobinski, *Su Corneille*, cit., pp. 38-42.

<sup>232</sup> J. Gaudemet, *Il matrimonio in Occidente*, Sei, Torino, 1989; D. Lombardi, *Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*, Il Mulino, Bologna, 2008; L. Guerci, *La sposa obbediente. Donna e matrimonio nella discussione dell'Italia del Settecento*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1988. Vedi anche: 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 1500-1914*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1982; M. Dumas, *Le mariage amoureux, histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Colin, Paris, 2004; A. Giddens, *La trasformazione dell'intimità. Sessualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, Il Mulino, Bologna, 2008; F. Lebrun, *La vie conjugal 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: lignaggio e famiglia nella aristocrazia del Settecento inglese*, Il Mulino, Bologna, 1982.

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<sup>233</sup>.

In Italia e in Francia invece la generazione di Goldoni, e probabilmente anche quella successiva, ricorreva ancora alla tecnica convenzionale dell'agnizione, la risorsa remota della drammaturgia classica greca. Un espediente che consentiva in conclusione d'opera il riconoscimento a sorpresa della reale identità di un protagonista sin allora sconosciuta. Così quasi per magia i giovani amanti si ritrovavano sempre socialmente equiparati: l'unione tra eguali garantiva e perpetuava in tal modo la tenuta di una intera struttura. Solo la Rivoluzione - abbiamo già ricordato ne *Il matrimonio democratico* di Sografi, la prima testimonianza letteraria italiana a riguardo - avrebbe determinato, con il naufragio di un tema narrativo d'antica data, la fine di una millenaria concezione del mondo<sup>234</sup>.

Nella letteratura di fine secolo dunque gli affetti e i sentimenti consentivano ai protagonisti di ritrovare sé stessi, la propria dignità. Anche nelle *pièces* teatrali i giovani amanti riconoscevano nel proprio sentire le norme per costruire le nuove regole della vita associata. Infatti se l'ingiusta legge sociale, estranea alle esigenze interiori, vietava ai *partners* della *mésalliance* di amarsi, entrambi dovevano battersi per riscrivere le norme comunitarie e farle coincidere con le richieste autentiche, con i diritti e i bisogni personali. I principi sociali si spogliavano così di ogni carattere aprioristico e assumevano un valore storico, relativizzato alle necessità congiunturali. Si scopriva in altri termini il valore politico dei sentimenti, l'azione 'rivoluzionaria' si trasferiva in tal modo nelle spinte dell'opinione<sup>235</sup>. Nel declino dunque della società dell'onore, celebrata ancora da Destouches, un modello radicato nelle antichissime e indiscutibili regole, si profilava dal basso della comunità l'ipotesi di una grande trasformazione<sup>236</sup>.

Pertanto assai verosimilmente l'auspicio rousseauiano all'"auto esplorazione" e alla interazione "dialogata" con l'altro contribuivano ad

---

<sup>233</sup> 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*, cit., pp. 188 e ss.

<sup>234</sup> A.S. Sografi, *Il matrimonio democratico ossia il flagello de' feudatari*, ora in C. De Michelis, *Il teatro patriottico*, cit., pp. 59 ss.

<sup>235</sup> Ivi, Atto I, 12.

<sup>236</sup> Per i riferimenti al quadro filosofico C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit.; Id., *La politica del riconoscimento*, cit. Sui riflessi letterari e teatrali del fenomeno, P. Themelly, "Amor supera tutto", cit., ivi bibliografia sull'argomento.

affinare l'armamentario ideologico di quanti tendevano a legittimare le aspirazioni interiori e affettive del singolo negli ultimi anni del secolo. I moti del cuore ridefinivano così la fisionomia della società che sembrava ormai il mezzo deputato per realizzare le aspirazioni personali. L'individuo si scopriva, forse realmente per la prima volta, un soggetto detentore di diritti, autonomo e responsabile<sup>237</sup>. Dal canto loro anche le libere scelte sentimentali e matrimoniali minavano l'Antico regime sociale. Coinvolgevano infatti in senso verticale tutti i membri della comunità indipendentemente dal rango. Il sentimento dell'onore si spegneva nel nuovo criterio di dignità personale<sup>238</sup>.

Giungeva così a compimento, legittimato sotto forma di principi espressi nelle "Tavole" della *Dichiarazione dei diritti*, il processo di trasformazione della sensibilità collettiva che aveva coinvolto quasi esclusivamente le élites europee a partire dagli ultimi decenni del XVII secolo, per manifestarsi in forma più diffusa e consapevole intorno alla metà di quello successivo. Nei testi letterari se ne coglieva l'eco. Affiorava nelle trame e nei dialoghi un diverso modo di pensare, di sentire e di vivere, avanzavano nuovi sentimenti, trionfavano nuovi valori individuali e affettivi. Si definiva una nuova idea di famiglia costruita su rapporti intimi tra marito e moglie, genitori e figli<sup>239</sup>.

---

<sup>237</sup> "Se nel precedente periodo di autoconsapevolezza gli uomini vivevano e sentivano se stessi, in modo conforme alla loro educazione e alle loro forme di vita, come membri di formazioni, di gruppi familiari o magari di ceti, inseriti in un regno dello spirito governato da Dio, ora, pur senza perdere del tutto l'altra rappresentazione, videro e sentirono se stessi sempre più come individui singoli" N. Elias, *La società degli individui*, Il Mulino, Bologna, 1995, p. 125. Sul tema 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.

<sup>238</sup> 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 e ss.

<sup>239</sup> D. Mornet, *Les origines intellectuelles de la Révolution française*, Colin, Paris, 1933; P. Hazard, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Fayard, Paris, 1961; J. Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, SEVPEN, Paris, 1963; Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Colin, Paris, 1969; J. Deprun, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Vrin, Paris, 1979; J. Domenech, *L'Éthique des Lumières*, cit.; C. Taylor, *Radici dell'io*, cit.; Id., *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, cit.; Id. *Il disagio della modernità*, cit.; L. Stone, *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, cit.; M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia tra XV e XX secolo*, cit.

In tal modo di lì a qualche decennio dalla stesura de *L'ingrat* la letteratura, e lo stesso teatro diffondevano l'immagine della tenerezza e della sensibilità paterna insieme a quella della madre amorevole, della cura e della educazione di figli da parte di entrambi i genitori.

Gli studi nondimeno hanno messo in evidenza lo sviluppo non lineare di questo processo. Infatti nella seconda metà del secolo sia in Francia che in Inghilterra le scelte affettive erano considerate prioritarie per costruire una relazione. Tuttavia ancora coesistevano sentimenti e interessi, libere scelte e imposizioni paterne<sup>240</sup>.

In Italia sarebbero stati soprattutto "i nobili nati nell'ultimo trentennio del secolo" ad abbandonare il modello tradizionale di famiglia patriarcale per quello "radicalmente diverso" di "famiglia coniugale intima", un aggregato orientato "verso le persone" più che "verso le posizioni"<sup>241</sup>.

La voce minacciosa della cameriera Lysette avvertiva, nella commedia di Destouches, che già allora "i tempi erano cambiati": i figli si sentivano liberi nelle scelte e nei sentimenti, svincolati dal giudizio dei padri<sup>242</sup>. Nondimeno erano solo i primi vagiti di un nuovo spirito più che un grido consapevole di rivendicazione e di protesta. Comunque sia Isabelle, la figlia di Geronte, amava riamata Cleon, il giovane aristocratico che nei suoi trasporti sembrava quasi prefigurare la nuova sensibilità interiorizzata scoperta da Rousseau di lì a quarant'anni<sup>243</sup>. La fanciulla per l'amato si dichiarava pronta a tutto, anche a subire "il ritiro" in convento se fosse stata ostacolata dalla tirannide familiare e paterna<sup>244</sup>. Si trattava a ben vedere di un problema antico, destinato a perpetuarsi ancora per diverse generazioni<sup>245</sup>.

Emergevano nella *pièce*, sin dalla prima scena, due figure irriducibili di padre, l'amorevole e il tiranno: Ariste e Geronte. Quest'ultimo interpretava ancora il modello di *pater familias* di derivazione aristotelica e romana. Pensava di poter disporre a "proprio talento" di Isabelle, di imporle la sua volontà. Ariste, invece rifiutava per principio l'idea di abuso, auspicava la

---

<sup>240</sup> J.M. Gouesse, *Parenté, famille et mariage en Normandie aux XVIIe et XVIIIe 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. 261-272. R. Trumbach, *La nascita della famiglia egualitaria*, cit., p. 166 e ss.

<sup>241</sup> M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto*, cit., p. 314.

<sup>242</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto I, 6

<sup>243</sup> Ivi, Atto II, 5.

<sup>244</sup> Ivi, Atto, I, 3.

<sup>245</sup> M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto*, cit., pp. 310 ss.; M. Cavina, *Il padre spodestato. L'autorità paterna dall'antichità a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 179 ss.

ragionevolezza e l'empiria, riconosceva il diritto dei sentimenti, percepiva egli stesso la dimensione emotiva degli affetti<sup>246</sup>.

La stessa contrapposizione caratteriale ispirava la fisionomia di Pyrante e Lysimon, i padri disegnati da Destouches ne *L'irrisoluto*, la sua terza commedia, composta nel 1713<sup>247</sup>. Nel testo se la figura del *pater familias* manteneva intatto il carattere tradizionale e l'antica ruvidezza, quella di Pyrante invece si arricchiva e si articolava<sup>248</sup>. Veniva permeata dalla riflessione pedagogica mutuata dai *Saggi* di Montaigne e da *L'educazione dei fanciulli* di Locke<sup>249</sup>. Si appropriava cioè di motivi e spunti aperti alla valorizzazione umana, da istanze che si armonizzavano con i propositi dei Lumi.

Erano temi che allora circolavano a teatro. Di recente è stato messo in evidenza come i richiami alla pedagogia lockiana pervadano anche il *Padre di famiglia* di Goldoni, l'opera rappresentata a Venezia al S. Angelo nel carnevale 1750, accolta allora tiepidamente e oggi intesa dagli studiosi come una sorta di "manifesto politico-programmatico" funzionale al consolidamento degli assetti gerarchici della società d'Antico regime<sup>250</sup>.

Da questo intreccio variegato e contraddittorio traeva dunque origine *L'ingrat* di Destouches. In esso il consueto tema inerente al diritto dei sentimenti sembrava porre nello sfondo le abituali controversie sulle posizioni sociali. L'opera infatti, come sappiamo, preferiva spostare la sua attenzione sul motivo della gratitudine. Infatti era in ragione di quel sentimento che il 'tiranno' Geronte ostacolava le libere scelte di Isabelle e Cleon: i tempi dunque non erano cambiati come asseriva Lysette. Sotto questa nuova luce quindi i tradizionali richiami al riequilibrio gerarchico dei ceti si stemperavano senza tuttavia riuscire a soccombere come si è già accennato<sup>251</sup>.

Di fatto riaffioravano ben presto, su un registro espressivo ormai mutato, le insopprimibili rivendicazioni di rango declinate tramite il motivo della gratitudine.

---

<sup>246</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto I, 1.

<sup>247</sup> *L'irrésolu. Comédie Par Monsieur Néricault Destouches*. A Paris chez François le Breton au bout du Pont-Neuf, proche la rue de Guenegaud, à l'Aigle d'Or, 1713. Avec Approbation et Privilège du Roi. Nella edizione curata da P. Verri l'opera inaugurava il primo volume de *Il teatro comico del Sig. Destouches*, cit. In relazione ai criteri, R. Turchi, *Pietro Verri e il teatro comico*, cit.

<sup>248</sup> *L'irrésolu. Comédie Par Monsieur Néricault Destouches*, cit., Atto I, 1.

<sup>249</sup> R. Turchi, *Pietro Verri e il teatro comico*, cit., pp. 596-7.

<sup>250</sup> Sul problema, D. Frigo, *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell'economia tra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma, 1985, p. 69. Vedi l'"Introduzione" in C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, cit., p. 13; ivi pp. 14, 41 e *passim* per l'individuazione dei brani goldoniani che risentono dei Pensieri sull'educazione di Locke; K. Hecker, *La concezione dell'educazione in Carlo Goldoni*, Quaderni del Centro Tedesco di Studi Veneziani, Venezia, 1980.

<sup>251</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto, I, 3.

Tuttavia si è già fatto cenno agli spunti innovativi che caratterizzano *L'ingrat* di Destouches. Infatti accanto alla figura contraddittoria e insieme ben definita di Geronte - il padre tiranno e il *philos* aristotelico riconoscente, il campione della gratitudine come pratica del *do ut des* - emergeva il profilo inedito di Cleon, il patrizio innamorato e riamato da Isabelle. Si trattava comunque di un personaggio secondario anche se efficacemente risolto, sopra già ricordato come un precoce esempio di sensibilità interiorizzata. La sua idea di riconoscenza era racchiusa in un anelito al luterano "chi sono io". La ricerca interiore del giovane nobile si stemperava comunque in una pur egualitaria "economia degli affetti".

In altri termini per Cleon la gratitudine intesa come ricerca dell'interiorità era considerata un sentimento capace di eguagliare nella moralità del sentire tutti gli uomini tra loro: "persuadetevi che la gratitudine farà che io consideri la vostra nascita uguale alla mia"<sup>252</sup>. Il modello della società di *status* veniva dunque meno nelle parole di un 'attore' tutto sommato marginale, le cui argomentazioni a riguardo restano circoscritte in due brevi dialoghi di due distinte scene. Per il giovane patrizio-filosofo la gratitudine forse poteva risolversi addirittura nell'autoconoscenza. Tuttavia quel sentimento era inteso soprattutto come l'esperienza costitutiva del legame sociale, una istanza insieme solidaristica e fraterna:

Chiunque serve altrui con altro fine che di servirlo non merita neppure di esserne ringraziato. Se io dunque desidero una grazia sì grande non ve la chiedo su la considerazione che voi abbiate qualche obbligo verso di me ma l'aspetto unicamente dalla vostra amicizia.<sup>253</sup>

Questo squillo di tromba veniva comunque soffocato nella scena conclusiva dell'opera. Il nuovo umanesimo del Terenzio francese si spegneva nelle parole di Lysette la voce narrante che esprimeva la "thèse morale" della *pièce*. Infatti la commedia si concludeva con l'esclusione sociale del "reo d'ingratitude" Damis. Tutti sul palcoscenico si distaccavano da lui. L'antieroe, costernato e annichilito, finiva per inveire contro sé stesso: "Cielo come potrò mai nascondere il mio rossore e la mia vergogna"<sup>254</sup>. Trionfavano i valori della società dell'onore. Infatti in essa "sentirsi disprezzato dagli altri appartenenti al gruppo [...] è intollerabile. Sentirsi in comunione totale con essi [...] non ha prezzo"<sup>255</sup>. Era questo di fatto il senso delle parole che Lysette pronunciava alla

---

<sup>252</sup> Ivi, Atto, II, 5.

<sup>253</sup> Ivi, Atto II, 4.

<sup>254</sup> Ivi, Atto V, 8.

<sup>255</sup> L. Febvre, *Onore e patria*, cit., p. 29.



platea mentre calava il sipario: "Avete veduto uditori come si punisce un ingrato? Approfittatevi dell'esempio!"<sup>256</sup>.

*Il teatro di Sografi tra Rivoluzione e Impero: spunti e linee di ricerca*

La commedia in tre atti del nostro Simone sul sentimento di riconoscenza era stata rappresentata per la prima volta sul palcoscenico del San Benedetto nel carnevale 1813, come si è già ricordato all'inizio di questo contributo. In quei mesi in città, "di freddo intenso e di grave carestia", mentre i teatri continuavano a registrare il "tutto esaurito" e il prezzo dei biglietti saliva "alle stelle", la desolazione e il malcontento economico si intrecciavano con il senso di stanchezza e con il presagio della crisi imminente del sistema di governo.

La vicenda del Regno italico stava infatti per concludersi e, con essa, la "parentesi napoleonica" di Venezia: le truppe francesi erano giunte in città il 19 gennaio 1806, il 24 aprile 1814, la "regina dei mar" era proclamata "città regia", in seguito agli accordi di Schiarino-Rizzino. Di lì a circa venti giorni, il 15 maggio, il principe di Reuss-Plauen, comandante dell'armata austriaca e generale d'artiglieria, lasciava le sue truppe acquartierate al Lido ed entrava solennemente procedendo da Mestre, "per tutto il Canalazzo" sino alla "Piazzetta", tra "luminarie", salve di cannone, "evviva", e "damaschi e arazzi" esposti "alle finestre". In quest'ultimo frangente la "Serenissima Dominante" - declassata in quegli anni al rango di città di provincia "di un vasto impero esteso dall'Asia alla Lombardia", persa l'antica supremazia sulla terraferma - sperimentava, in seguito all'assedio, già colpita dal tifo, i disagi provocati dalla fame<sup>257</sup>.

Nel frattempo Sografi era divenuto, sin dal 1807, "il poeta" ufficiale della compagnia allestita da Salvatore Fabbrichesi, il tradizionale affittuario del San Samuele, in origine un modesto attore delle compagnie di giro che tuttavia aveva acquistato ben presto come capocomico, "gran fama". Fabbrichesi, un veneziano capace e intraprendente, già attivo sin dalla seconda metà degli anni Novanta, si rivelava sensibile alle esigenze imprenditoriali di un teatro riformato e professionistico. Il solerte impresario in seguito al sodalizio artistico avviato con Sografi, era nominato quarantaseienne dal viceré Eugenio di Beauharnais, direttore della "Compagnia Reale italiana", una associazione

---

<sup>256</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto V, 8.

<sup>257</sup> A. Zorzi, *Venezia austriaca*, Laterza, Roma-Bari, 1985, pp. 25-34; Id., *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*, Bompiani, Milano, 2011, pp. 566 ss.; M. Gottardi, *L'Austria a Venezia. Società e istituzioni nella prima dominazione austriaca 1798-1806*, F. Angeli, Milano, 1993; M. Meriggi, "Il Regno Lombardo Veneto", in *Storia d'Italia* diretta da G. Galasso, v. XVIII, t. II, Utet, Torino, 1987.

sovvenzionata e controllata dallo stato. L'iniziativa si ispirava al modello della *Comédie Française*: ogni opera rappresentata dalla società era sottoposta all'esame di una Commissione nazionale che ne accertava i contenuti garantendone il fine etico e pedagogico<sup>258</sup>.

La Compagnia mise in scena in quegli anni, tra le altre, qualche opera di Goldoni (*La moglie saggia*, *La vedova scaltra*, *Gli innamorati*), alcune di Alfieri (*Mirra*, *Antigone*, *Sofonisba*) e di S. Maffei (*Merope*). Rappresentò anche la produzione seria di Sografi (*La caduta del tempio di Diana in Efeso*, *Alessandro e Apelle*, *Bianca Cappello*) e le sue commedie filosofico-umanitarie oggi forse più conosciute (*La quarta generazione*, *L'ingrato*, *Il vitalizio*, *Ortensia*)<sup>259</sup>.

In tal modo nel corso delle vicende del Regno italico l'attività letteraria di Sografi si svolse prevalentemente nell'ambito dei programmi stilati dalla Compagnia nazionale di Fabbrichesi. L'edizione a stampa de *L'ingrato*, apparsa a due anni di distanza dalla sua rappresentazione, lo confermava: l'opera si apriva ancora con una lettera dedicata al "Direttore dei Comici italiani", "l'ottimo padre" di "tantissimi figli", redatta a Venezia austriaca dal "poeta", nell'ottobre del 1815<sup>260</sup>. L'antico cantore del teatro patriottico e "giacobino" sembrava dunque essere assurdo, in quegli ultimi anni, a vate di "Napoleone il Massimo".

In merito alla 'questione teatrale' la strategia dei napoleonidi intendeva rafforzare il sistema censorio già sperimentato in Italia nel triennio repubblicano 1796-1799. Già il *Decreto di regolamentazione delle stampe e dei libri* introdotto il 21 gennaio 1803 nella Repubblica italiana aveva designato un *Magistrato di revisione* sulle opere sceniche e a stampa istituendo "un filtro preventivo e quindi una censura in senso proprio sulle rappresentazioni teatrali, sulla stampa e sull'importazione tanto dei periodici quanto dei libri".

Di fatto anche nel "triennio" giornali, teatri e feste erano stati sottoposti al controllo dell'esecutivo. A Milano, a Brescia, a Roma e nella stessa Venezia, per proporre solo qualche esempio, le Commissioni per l'istruzione pubblica, i Comitati municipali e il Ministro di polizia vigilavano sui teatri e sulle feste, mentre i repertori venivano sottoposti alla censura preventiva e i commissari

---

<sup>258</sup> A. Bentoglio, *L'arte del capocomico. Biografia critica di S. Fabbrichesi (1772-1827)*, Bulzoni, Roma, 1994. "Il Fabbrichesi [...] attore mediocre ma capocomico accreditatissimo fu chiamato a Milano per condurvi la Compagnia che portasse il nome di Reale italiana al servizio del Viceré. [...] Il Fabbrichesi doveva far rappresentare dalla sua Compagnia tutti i lavori nuovi, tragici, drammatici e comici che sarebbero stati scelti da una Commissione sugli spettacoli. La Commissione dal luogo di sua residenza chiamavasi Camerino alla Scala". G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, a cura di R. Giovagnoli, Forni, Bologna, 1978 (ed. or. 1901), pp. 35-6.

<sup>259</sup> G. Costetti, *Il teatro italiano*, cit., pp. 37 ss.

<sup>260</sup> "Al Signore Salvatore Fabbrichesi. Direttore dei Comici italiani al servizio di S. M. il Re di Napoli" in *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, cit.

stilavano le liste dei testi ritenuti rappresentabili. Tuttavia “gli episodi a noi noti indicano una sorveglianza piuttosto blanda. [...] E nella Cisalpina un’opera di chiaro significato antifrancese giunse alla diciassettesima replica prima di essere proibita”<sup>261</sup>.

In altri termini le aspirazioni dei patrioti italiani di fine Settecento verso un teatro libero e autogestito non erano state del tutto soffocate. Infatti il sistema esistente nella nostra penisola nel corso del “triennio” aveva consentito, in ragione della sua gestione mista, statale e insieme privata, una superstita attività delle filodrammatiche patriottiche. Si trattava per lo più di associazioni aperte a tutti, spesso improvvisate società di dilettanti, sorte spontaneamente a Venezia, Milano, Roma, Cremona, Brescia e verosimilmente in altre città, con denominazioni e caratteri differenti<sup>262</sup>.

In una certa misura quindi gli orientamenti teatrali dei governi lasciavano aperto qualche spiraglio alla costituzione di una società scenica pluralista capace di riaggregarsi autonomamente dal basso anche se le intenzioni originarie dei legislatori erano state diverse. Infatti il decreto del 23 agosto 1795 aveva determinato in Francia la scomparsa di cinquemilacinquecento associazioni (club, circoli d’istruzione pubblica, società popolari, etc.) nel quadro di un più generale taglio dal basso della politica che si sarebbe esteso dalla Nazione guida alle Repubbliche sorelle<sup>263</sup>.

Nonostante tutto dunque affiorava qua e là, nell’Italia ‘rigenerata’, un micro-universo scenico semi-sperimentale che si muoveva, almeno nelle

---

<sup>261</sup> V. Frajese, *La censura in Italia. Dall’Inquisizione alla Polizia*, Laterza, Roma-Bari, 2014, pp. 158-76; P. Bosisio, *Tra ribellione ed utopia. L’esperienza teatrale nell’Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Bulzoni, Roma, 1990, pp. 316-18, 333-38; P. Themelly, *Eroismo antico e moderne virtù*, cit., pp. 11 ss.

<sup>262</sup> P. Themelly, *Il teatro patriottico tra Rivoluzione e Impero*, Bulzoni, Roma, 1991, pp. 41 ss.

<sup>263</sup> Si indica qui soltanto J. Boutier, P. Boutry, *Les sociétés politiques. Atlas de Révolution française*, Éditions de l’École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1992; D. Pingué, *Les mouvements jacobins en Normandie orientale. Les sociétés politiques dans l’Eure et la Seine-Inférieure (1790-1795)*; Éd. du CTHS, Paris, 2001; M.L. Kennedy, *The Jacobin Clubs in the French Revolution: The First Years*, Princeton University Press, Princeton, 1982; A.M. Dupont, M. Dorigny, J. Guilhaumon, F. Wartelle, *Les congrès des sociétés populaires et la question du pouvoir exécutif révolutionnaire*, in «A. H. R. F.», 1986, 266, pp. 518-44; M. Vovelle, *La scoperta della politica. Geopolitica della Rivoluzione francese*, prefazione di A.M. Rao, Edipuglia, Bari, 1995, pp. 146-172; P. Guennifey R. Halévi, “Club e società popolari”, in F. Furet, M. Ozouf, *Dizionario critico della Rivoluzione francese*, Bompiani, Milano, 1989, pp. 432-35. Per la situazione italiana vedi, M. Simonetto, “Opinione pubblica e rivoluzione. La società di pubblica istruzione di Venezia nel 1797”, in *Accademie e scuole. Istituzioni, luoghi, personaggi, immagini della cultura e del potere*, a cura di D. Novarese, Giuffrè, Milano, 2011, pp. 305-49, ivi indicazioni sull’associazionismo italiano del tempo.

intenzioni e nei progetti, tra ufficialità e semi ufficialità, prefigurando la prospettiva di quello che è stato definito il “teatro dell’utopia”<sup>264</sup>.

Ripensate così schematicamente le vicende sulla questione teatrale nell’età rivoluzionaria e napoleonica è opportuno ritornare ai problemi più circoscritti relativi alla produzione letteraria di Sografi. A tale proposito abbiamo ricordato infatti che *L’ingrato* veniva redatto in una fase di irrigidimento censorio mentre il suo autore, peraltro per libera scelta, diveniva il poeta ufficiale della nuova arte di stato del Regno italico.

Anche in ragione della parabola politica del nostro Simone i contributi critici, di ieri e di oggi, si sono interrogati sul senso della sua produzione ed in particolare su quella rivoluzionaria. A riguardo gli studi hanno messo in evidenza il carattere convenzionale e congiunturale dell’opera ‘democratica’ del letterato patavino, tale da iscriversi in un itinerario culturale e politico contraddittorio e variegato. In tal modo le cinque *pièces* (tre commedie e due farse) stese di getto da Sografi nel corso della breve esperienza della Municipalità provvisoria a Venezia, rivelerebbero sotto il profilo ideologico, il riecheggiamento per lo più estrinseco d’un programma formalmente rivoluzionario. Si configurava così una proposta volta a privilegiare, probabilmente per spirito pratico, contenuti cauti e moderati al fine di garantirsi l’assenso degli agenti direttoriali e la benevolenza dell’opinione veneziana, per consuetudine tendenzialmente tradizionalista<sup>265</sup>.

Emergeva, in tal modo, un progetto per lo più funzionale, in virtù del suo carattere temperato, ad assicurare all’autore soprattutto la certezza del lavoro e la fortuna dell’opera. Pertanto Sografi si sarebbe mostrato sensibile ai gusti mutevoli del pubblico e alle convenienze dell’ora anche nella redazione dei testi rivoluzionari. Erano queste le ragioni per le quali, a seconda delle diverse

---

<sup>264</sup> R. Turchi, *Il teatro civico*, in «Rivista di Letteratura italiana», 1989, VII, 2-3, pp. 289-310; P. Themelly, “*Amor supera tutto*”, cit., in particolare pp. 7-13.

<sup>265</sup> *Il Matrimonio democratico, ossia il flagello de’ feudatari. Farsa del cittadino Sografi, scritta per il Teatro Civico di Venezia la state dell’anno 1797*, I della libertà italiana. In Venezia 1797. La pièce può ora leggersi in C. De Michelis, *Il teatro patriottico*, cit., pp. 59-73; L’ex marchese della Tomboletta a Parigi, del testo perduto resta il resoconto in «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», v. XV. Il resoconto ora anche in C. De Michelis, *Teatro e spettacolo durante la Municipalità*, cit., pp. 277-78; Il ms de La Rivoluzione di Venezia è pubblicato in M. Montanile, *I giacobini a teatro*, cit., pp. 95-121; il ms de La giornata di San Michele. Rappresentazione democratica del Cittadino Sografi, è pubblicato in N. Mangini, *Parabola di un commediografo giacobino*, cit., pp. 53-93; La giornata di San Michele o sia la Serrata del Gran Consiglio Veneziano. Il ms. in «Museo Civico», Padova C. M. 781 (successiva rielaborazione in versi sciolti della commedia); Venzel. Commedia in quattro Atti del Cittadino Sografi scritta per il Teatro S. Angelo l’anno 1797. Il ms. in «Museo Civico», Padova C. M. 649/15.

occasioni, sarebbe stato sempre disposto ad abbracciare ideologie contrastanti<sup>266</sup>. Pronto di fatto a salutare a fine secolo con tutta l'opera sua (drammi, farse e cantate) tanto la repubblica democratica quanto l'arrivo degli austriaci<sup>267</sup>, per poi mostrarsi non diversamente incline a celebrare, con quello stesso repertorio e la medesima convinzione, tra 1809 e 1815, sia Napoleone che Francesco I<sup>268</sup>.

Queste innegabili contraddizioni hanno finito per svalutare il significato dell'opera di Sografi e probabilmente hanno anche contribuito a condizionare la lettura dei suoi testi. Pertanto, così svaloriata, la produzione dello scrittore veneto sembra configurarsi soprattutto come una mera testimonianza della variabilità e dell'opportunità di quei tempi inquieti<sup>269</sup>.

Nondimeno in alcuni contributi proposti di recente abbiamo tentato di dimostrare l'interiore coerenza della produzione del letterato veneto negli anni della crisi rivoluzionaria. A nostro parere le sue *pièces* sin dai primi anni Novanta rivelano, nonostante tutto, una consapevole e coerente volontà pragmatica, volta a realizzare, pur nel mutare dei tempi, degli interpreti e delle circostanze, un possibile programma ritenuto ottimale. L'esigenza cioè di proporre un progetto politico alternativo rispetto a quello vigente nella Venezia tradizionale, ovvero un'ipotesi fondata sull'integrale attuazione dei principi di

---

<sup>266</sup> L. Bigoni, *Simone Antonio Sografi*, cit.; B. Brunelli, *Un commediografo dimenticato*, cit.; C. De Michelis, *Il teatro patriottico*, cit.; Id., *Antonio Simone Sografi*, cit.; S. Romagnoli, *La parabola teatrale del patriota Antonio Simone Sografi*, cit.; N. Mangini, *La parabola di un commediografo "giacobino"*, cit.

<sup>267</sup> *Ibidem*.

<sup>268</sup> Il *Coro d'Italiani* così ricordava Napoleone "Viva il prode, il grande, il forte/ Alto Eroe, che al mondo impera;/Che l'ingrata, menzognera,/Austria infida debellò/ Se contento calma e pace,/Bella Italia, or hai nel petto:/ Opra ell'è dell'almo affetto,/ Che quel nume a te serbò./ Sorgi dunque e l'egra voce/ Sciogli, affida a eterna fama:/ Sorgi, Italia, e lieta esclama.../ Viva il prode, il grande, il forte/ Alto Eroe, che al mondo impera;/Che l'ingrata, menzognera,/Austria infida debellò." *La Riconoscenza di Euganea a Napoleone il Grande*, Padova per Penada, 1809, p. 9. Tanto si legge nell'*Argomento* di un melodramma più tardo: "[...] che questa Provvidenza cogli alti decreti suoi abbia trascelto tra i Monarchi della terra il più grande, il più forte, il più clemente, il più saggio nell'Augusto Imperatore e Re nostro Francesco I a tranquillità dell'universo, a riviviscenza delle Venezie, ad immensa gioia de' Padovani, che finalmente sel veggono, se lo adorano, se lo ricolmano di benedizioni, questa è tale indubitabil storica candidissima verità, che può esser bensì lievemente accennata, ma non mai abbastanza compresa nel brevissimo presente componimento". *Feste Euganee opera melodrammatica del signor avvocato Sografi*, Padova Tipografia Bettoni 1815, p. 7.

<sup>269</sup> "Nella sua sovrabbondante produzione teatrale non si riscontra alcun elemento caratterizzante al di fuori di un'agile adesione ai gusti mutevoli del pubblico, insieme ad una disinvolta accettazione di ideologie contrastanti. Figlio di un tempo inquieto nel suo sostanziale, ed inevitabile eclettismo riscontriamo, se non altro, l'innegabile valore di una documentazione di incidenza storica". N. Mangini, *La parabola di un commediografo "giacobino"*, cit., p. 37.

libertà (individuale) e di eguaglianza (giuridica), così come erano stati fissati nella *Dichiarazione* dell'agosto 1789<sup>270</sup>.

Infatti Sografi, nelle *pièces* redatte nella primavera-estate 1797, poteva finalmente delineare in modo esplicito il suo "libero sistema", un progetto che si richiamava a un modello di rivoluzione pacifica, moderata, ragionevole<sup>271</sup>. Una proposta lontana dagli eccessi giacobini e dalle teorie sociali di riforma. Ma tuttavia, anche a questo riguardo, dinamica e duttile come si accennerà più avanti. Nondimeno capace di ridisegnare l'assetto sociale vigente, sia pur con criteri più circoscritti, ma comunque inediti nella storia plurisecolare della antica Repubblica oligarchica<sup>272</sup>.

Come si è ricordato è il principio dell'eguaglianza, seppure ristretto alla sola sfera giuridica, che struttura il dinamismo dell'intero progetto e costituisce una delle idee forza che sorreggono l'ipotesi sografiana. Se tutti gli uomini sono eguali di fronte alla legge - dichiarano i nuovi eroi delle commedie di Simone - è compito dello stato risolvere la perenne contraddizione tra l'universale eguaglianza dei diritti naturali e la diseguaglianza sociale dei meriti. In tal modo i protagonisti delle sue *pièces* si battono per la parità delle opportunità, tentano di ridefinire, mediante i compiti affidati alle magistrature democratiche, l'ambito delle possibilità degli individui<sup>273</sup>.

Emerge così l'idea di una società in incessante trasformazione, aperta, collaborativa e meritocratica, proiettata oltre il "fissismo" d'Antico regime<sup>274</sup>. L'ispirazione riformatrice che pervade l'opera di Sografi già nei primi anni Novanta, si decanta, nei giorni della Municipalità provvisoria, nello spirito dell'Ottantanove. La cesura con la Repubblica del Leone è ormai del tutto compiuta. In particolare nella società veneta, l'antico ordinamento costituzionale che "sopravviveva intangibile e intatto a distanza di cinque secoli"<sup>275</sup> subiva dalla provocazione di Sografi una sfida di impatto straordinario.

---

<sup>270</sup> Venzel. *Commedia in quattro Atti*, ms. cit., Atto III, 2, 3, 4, IV 3, 13; *Il Matrimonio democratico*, cit., Atto I, 2, 5, 8, 12; *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto I, 2.

<sup>271</sup> *La giornata di San Michele*, cit., I, 4, 5, II, 1; *Il Matrimonio democratico*, cit., Atto I, 5, 7; *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto II, 11; Venzel. *Commedia in quattro Atti*, ms. cit., Atto I, 2, 7, 8.

<sup>272</sup> *Il Matrimonio democratico*, cit., Atto I, 9, 11, 12; *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto I, 2, 3, 7, II, 1, 9; Venzel. *Commedia in quattro Atti*, ms. cit., Atto I, 7, III, 4; *La giornata di San Michele*, cit., atto I, 5, II, 3.

<sup>273</sup> *Il Matrimonio democratico*, cit., Atto I, 2; *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto II, 11; *La giornata di San Michele*, cit., Atto II, 1.

<sup>274</sup> Venzel. *Commedia in quattro Atti*, ms. cit., Atto I, 7, III, 4; *La giornata di San Michele*, cit., Atto I, 5, II, 3, 9; *Il Matrimonio democratico*, cit., Atto I, 11, 12; *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto I, 3, 7.

<sup>275</sup> M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, Sansoni, Firenze, 1956, p. 5.

L'appello del letterato si rivolgeva dunque ai gruppi più dinamici della società civile veneta, alla nuova 'nobiltà' del 'merito'. Comunque l'idea della diseguaglianza dei meriti e il criterio dell'eguaglianza giuridica se indubbiamente ponevano fine ai privilegi tradizionali tuttavia lasciavano inalterati gli antichi livelli gerarchici<sup>276</sup>. In tal modo Sografi in armonia con lo spirito dell'89 mostrava scarso interesse per le questioni dell'eguaglianza sociale, come si preciserà meglio a breve.

Questo disegno, con le sue luci e le sue ombre, espresso in forma larvata nel corso dell'intera comunicazione letteraria, si esplicitava nell'ambito della breve esperienza democratica di Venezia. Pertanto negli anni che precedono la discesa dei francesi in Italia e l'instaurazione delle Repubbliche patriottiche il teatro di Sografi, pur non prendendo mai esplicita posizione in favore della Grande Rivoluzione tradisce, nonostante tutto, una mentalità sensibile al mutamento e profondamente legata al pensiero dei Lumi<sup>277</sup>.

Difatti il nostro scrittore già nelle prime prove dei tardi anni Ottanta proponeva esplicitamente il tema della autonomia e della responsabilità individuale: un corpo d'idee che avrebbe ispirato a più di vent'anni di distanza, come sappiamo, la stesura del *L'ingrato*. Si delineavano così, sin dagli esordi dell'attività artistica del commediografo i tratti costitutivi del suo pensiero.

#### *Gratitudine e amore reciproco. La trasformazione letteraria del mito di Medea e Giasone*

Il giovane Sografi pubblicava trentenne a Venezia nel 1789, l'anno della grande svolta, *Gli argonauti in Colco o sia la conquista del vello d'oro*, un melodramma rappresentato nel carnevale dell'anno successivo al San Samuele, alla riapertura della stagione teatrale<sup>278</sup>.

Nel libretto - sul quale ci riserviamo di tornare in altra sede - l'autore riproponeva la vicenda mitica di Medea e Giasone, un soggetto in auge ancora nella tragedia settecentesca e un argomento narrativo in voga nell'opera lirica del secolo. Non si trattava comunque, nella proposta offerta del nostro Simone,

---

<sup>276</sup> Sul carattere "ottimistico" della "diseguaglianza dei meriti" vedi le considerazioni penetranti di L. Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Il Mulino, Bologna, 1999, pp. 229 ss. Vedi anche Id., *"Mente, cuore, coraggio, virtù repubblicane". Educare il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1992, pp. 127 ss.

<sup>277</sup> P. Themelly, *Il teatro di Antonio Simone Sografi tra cultura dell'Illuminismo e suggestioni della Rivoluzione*, in «Eurostudium<sup>3w</sup>», 33, ottobre-dicembre 2014, pp. 3-67; Id., *"Amor supera tutto"*, cit.; Id., *Eroismo antico e moderne virtù*, cit.

<sup>278</sup> *Gli Argonauti in Colco o sia la conquista del vello d'oro. Dramma per musica del signor A. S. Sografi, da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro di San Samuele il Carnovale del Anno 1790*, in Venezia, 1789 appresso Modesto Fenzo. Con le debite permissioni.

di una replica standardizzata. Infatti il commediografo non intendeva rievocare il senso comune di una leggenda resa perenne dal grande teatro di Euripide, Seneca e Corneille<sup>279</sup>. Una tradizione letteraria che per secoli aveva narrato, ricorrendo ad immagini, simboli e figure mitiche, la storia tragica e luttuosa della fine di un amore dando risalto alle dolorose ferite inferte negli affetti. Si trattava, a parere del nostro, di una drammaturgia che metteva in scena gli esiti penosi, distruttivi e tragici del *pathos*, le dinamiche regressive che trasformavano l'incontro affettuoso tra due giovani innamorati in scontro e annientavano così ogni affezione e impulso relazionale. Dilagava pertanto, in tutto il repertorio sino allora conosciuto a riguardo, in particolare nella più elitaria tragedia, la sede tradizionale riservata al tema, la rappresentazione dei sentimenti di gelosia, collera, vendetta, violenza, moti che culminavano, com'è noto, nella follia omicida di Medea madre ingrata e infanticida dei propri figli avuti con Giasone, il grande irrisolto della tragedia<sup>280</sup>.

Non diversamente anche nel melodramma, il genere scelto da Sografi per mettere in scena il soggetto, l'amore finiva per mescolarsi sempre con la gelosia e la vendetta, persino negli sviluppi avventurosi e romanzeschi, nel gioco delle passioni e degli scambi amorosi che, dalla metà del Seicento, caratterizzavano a volte i libretti sul tema<sup>281</sup>.

Infatti una nuova sensibilità iniziava a imporsi nel melodramma. Pertanto cresceva, sia pur a suo modo, anche in quel genere, l'attenzione riservata ai problemi della coscienza e non era infrequente, in quei testi inevitabilmente più gracili e facili rispetto alle forme nobili, composte e eroiche della tragedia, la raffigurazione dei conflitti interpersonali e la descrizione delle lacerazioni individuali. I librettisti settecenteschi e i loro colleghi musicisti, sino agli anni della Rivoluzione e dell'Età napoleonica, stendevano i loro testi e componevano

---

<sup>279</sup> Euripide, *Medea*, introduzione e traduzione di M.G. Ciani, commento di D. Susanetti, Marsilio, Venezia, 2002; L.A. Seneca, *Medea - Fedra*, premessa al testo, introduzione e note di G.G. Biondi, Rizzoli, Milano, 2016; P. Corneille, "Medea", in Id., *Teatro*, cit., v. I, pp. 431-89.

<sup>280</sup> S. Durup, "L'espressione tragica del desiderio amoroso", in *L'amore in Grecia*, a cura di C. Colame, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 143-67; A. Grillone, *Prepotenza dell'io e considerazione per gli altri nella Medea di Euripide*, in «Siculorum Gymnasium», XXX, 1977, pp. 413-19; *Médée et la violence*, Colloque International organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail, in «Pallas. Revue d'études antiques», XLV, 1996, pp. 7-275; G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*, Laterza, Roma-Bari, 2017, pp. 3-45.

<sup>281</sup> D. Cecchetti, "Variazioni su tema: la Médée di Thomas Corneille" in *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, a cura di L. Nissim e A. Preda, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario, Milano, 2006, pp. 138-9.



le loro armonie tenendo sotto gli occhi la *Medea* euripidea o senecana<sup>282</sup>. “Medea in musica è sempre e comunque tragica” è stato osservato di recente<sup>283</sup>.

Solo alcune rappresentazioni pittoriche e letterarie del mito, peraltro lontane nel tempo e realizzate nell’ultimo medioevo e all’alba dell’età moderna, ritraevano Medea al fianco di Giasone, come sua innamorata e sposa<sup>284</sup>. Bisognava prendere spunto da quei modelli remoti, trasformare la storia della fine di un amore in una storia d’amore, capovolgere il mito.

In altri termini il giovane e semisconosciuto Sografi intendeva celebrare, sin dalle sue prime *pièces*, il tema della solidarietà e della reciprocità umana, un motivo colto, in particolare, nei suoi aspetti affettivi, intimi, familiari. Il nostro voleva cioè valorizzare soprattutto il momento costitutivo e germinativo dei rapporti interindividuali senza denunciare, come ne *L’ingrato*, le derive soggettivistiche dell’io chiuso in sé stesso.

In realtà Sografi si inseriva nell’alveo della rivisitazione settecentesca e illuministica della *fabula*, nell’ambito della riabilitazione di Medea proposta dai *philosophes*. Infatti nel corso degli anni Ottanta, per taluni esponenti del nuovo pensiero, quella antichissima vicenda non ricordava una triste storia di vendetta e di morte ma solo una straordinaria esperienza d’amore. L’eroina di fatto era animata soltanto da quel sentimento affettuoso e relazionale. Come sappiamo la letteratura ormai rappresentava con forza i fermenti di una inedita sensibilità che aveva percorso tutto il XVIII secolo: “la sensibilité devient une source d’inspiration et une règle du jugement”<sup>285</sup>. L’amore inteso come momento costitutivo per la comprensione di sé, tramite il rapporto dialogico con l’altro, acquistava “un ruolo di primo piano nella formazione dell’essere umano”<sup>286</sup>. A Venezia, il palcoscenico del San Samuele poteva dunque ospitare, di lì a qualche anno, *Gli argonauti in Colco* di A. S. Sografi.

---

<sup>282</sup> “[...] ho seguito quanto ho potuto la tragedia di Euripide e la traduzione del sig. Abate Boaretti”. *La Vendetta di Medea. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di San Samuele il carnevale dell’anno 1792*. In Venezia 1791 appresso Modesto Fenzo. Con le debite permissioni, *Argomento*, p. 4.

<sup>283</sup> D. Del Corno, “Medea in musica: una figura del mondo classico nel melodramma”, in *Atti delle giornate di studio su Medea*, Torino 23-24 ottobre 1995, a cura di R. Uglione, Celid Editrice, Torino, 1997, p. 115.

<sup>284</sup> M. Bettini, G. Pucci, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino, 2017, pp. 145-6, 249-50; E. Kepetzi, “Changing Perceptions: Medea as Paradigm of the Ideal Marriage” in H. Bartel, A. Simon, *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Classic Myth from Antiquity to the 21st Century*, Legenda, London, 2010, pp. 80-93.

<sup>285</sup> 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.

<sup>286</sup> I. Panighetti, “D’une Médée à faire: la proposta di Delisle de Sales”, in *Magia, gelosia, vendetta*, cit., p. 207.

Verosimilmente Sografi era stato sollecitato per la scrittura del testo, pur tra le tante suggestioni che gli si offrivano, da *Giasone e Medea* di G. Andreozzi, un libretto musicale messo a punto dal maestro campano a San Pietroburgo nel 1784 e andato in scena a Pisa, al teatro Prini, nell'aprile successivo. Erano infatti quelli gli anni della collaborazione tra Simone e quell'artista di facile vena emulo di G. Paisiello e di D. Cimarosa<sup>287</sup>. Da quel sodalizio scaturirono, tra 1789 e 1794, *Giovanna D'Arco*, *La morte di Cleopatra* e *La principessa filosofa*, ossia i melodrammi grazie ai quali Sografi iniziava a riscuotere un certo successo<sup>288</sup>. Tuttavia la partitura musicale de *Gli argonauti in Colco* fu affidata per diverse ragioni a G. Gazzaniga, un veronese precursore di Rossini che pur privo di slanci drammatici era apprezzato ugualmente dai contemporanei in tutta Europa<sup>289</sup>.

L'opera dunque celebrava l'unione "dei cuori". Poneva in rilievo l'atto dell'incontro più che rammentarne la fine nei suoi sviluppi distruttivi e drammatici, evidenziava il valore di un sentimento determinante per la costruzione dei rapporti umani. Per un insieme di motivi dunque la vicenda mitica dei due amanti, tramandata di generazione in generazione, doveva essere celebrata nella genesi patetica del suo farsi, nello schiudersi dei moti e degli affetti.

Il teatro aveva infatti per Sografi un compito etico, prevalentemente educativo, volto alla rigenerazione dell'uomo e dei suoi costumi. Anche il melodramma - un genere letterario di minor impegno e di più largo consumo rispetto a quello tragico - avrebbe dovuto richiamarsi, sempre per il nostro, ai problemi del presente ed essere guidato dagli imperativi della "ragione"<sup>290</sup>.

---

<sup>287</sup> Vedi la voce *G. Andreozzi* di R. Bonvicini, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1961, III, pp. 152-54 (d'ora in poi DBI). Su G. Paisiello e D. Cimarosa si indicano qui i soli contributi in DBI di L. Mattei e A. Lanfranchi. Vedi, vv. LXXX, 2014, pp. 345-52 e XXV, 1981, pp. 541-52.

<sup>288</sup> *Giovanna D'Arco. Dramma in quattro atti per musica del Signore A. S. Sografi, da rappresentarsi in Vicenza nel nuovo teatro la state dell'anno 1789*, In Vicenza, per Antonio Giusto; *La morte di Cleopatra. Tragedia per musica del signor A.S. Sografi avvocato veneto* [1<sup>a</sup>, 1791], In Venezia 1794 nella Stamperia Valvasense con approvazione; *La principessa filosofa ossia il contravveleno. Commedia ridotta ad uso melodrammatico da rappresentarsi nel nobilissimo teatro Venier in S. Benedetto, l'autunno dell'anno 1794*, in Venezia presso Andrea Albrizzi con licenza de' Superiori.

<sup>289</sup> R. Meloncelli, *G. Gazzaniga* in DBI, LII, 1999, pp. 756-59.

<sup>290</sup> "[...] mostri coll'esempio l'utilità che potranno ritrarre molti de' cosi detti celebri Cantori, sì nella parte del canto che in quella della troppo trascurata Drammatica Declamazione, e onde possano convincersi, che declamando musicalmente, si può spiegare a dovere il sentimento, interessare l'anima dello Spettatore, e non calpestare la ragione". "A sua eccellenza il signor Conte Alessandro Pepoli", in *Pietro il Grande ossia il trionfo dell'innocenza. Dramma eroico del signor Antonio Simon Sografi avvocato veneto, da rappresentarsi nel teatro privato di sua eccellenza Co: Alessandro Pepoli, La primavera dell'anno 1793*, Venezia dalla nuova tipografia, p. 3. Vedi anche

La *fabula* dei due giovani innamorati ben si prestava all'impresa. Infatti risvegliava e entusiasmava la coscienza individuale e le aspirazioni relazionali degli spettatori: la rappresentazione scenica del mito amoroso di Medea e Giasone suscitava in tutti il ricordo delle proprie esperienze personali. Destava nella mente di ciascuno la memoria delle prove che nel corso della vita gli avevano consentito di ritrovare sé stesso, nel tumulto del cuore. Permetteva ad ogni soggetto di scoprire nell'interiorità dei sentimenti la dignità di sentirsi un essere umano e come tale meritevole di stima. Pertanto ogni individuo scoprendosi all'altezza avrebbe avvertito la necessità di essere riconosciuto come tale e sperava nella condivisione del suo sentire. Si prefiguravano i temi rousseauiani del "sentimento dell'esistenza" e dell'"auto-contatto" motivi che sarebbero stati svolti in senso ancora più esplicito nella produzione successiva da Sografi<sup>291</sup>.

In tal modo il commediografo grazie a un volontarismo fiducioso e relazionale, probabilmente eroico, ribaltava il significato di un mito "ingombro di cose senza speranza" che era stato per quasi duemilacinquecento anni il simbolo, nell'arte e nella letteratura, dell'incomunicabilità e della discriminazione, del conflitto esistenziale e dello scontro tra culture egemoni e subalterne, dai tempi di Euripide sino al Novecento di P. P. Pasolini<sup>292</sup>.

Anche nel melodramma del 1789 era la "potenza ignota" dei sentimenti a rischiarare il "disordine degli affetti" e a spingere Medea, non diversamente da Carlotta e Giulietta, le eroine delle successive *pièces* di Sografi, a interrogarsi su "chi sono io". La giovane, nipote del Sole e figlia di Eeta, il re dei Colchi, grazie alle emozioni suscitate dall'intenerimento amoroso riusciva ad ascoltare la voce della coscienza e a trovare in tal modo i principi guida della propria esistenza<sup>293</sup>. L'amore di Medea per Giasone, uno straniero giunto dall'Ellade alla testa delle sue schiere da preda, in buona sostanza un invasore, di là delle nobili giustificazioni del caso, stimolava la dialettica interiore della fanciulla e innescava un processo emotivo e insieme empirico, un'esperienza ritenuta anche per Sografi vitale e costitutiva dell'io. La protagonista, osservando la vicenda umana dell'amato e le difficili prove a cui era sottoposto, per aiutarlo e scongiurare la fine certa e atroce che aspettava il "tessalo eroe", Giasone "il

---

l'"Introduzione" in *Apelle. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro della Fenice del signor Antonio Simon Sografi avvocato veneto*, in Venezia l'Autunno 1793, pp. 3-4.

<sup>291</sup> C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit.

<sup>292</sup> 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. P. Fornaro, "Medea italiana", in *Atti delle giornate di studio su Medea*, cit., 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.

<sup>293</sup> *Gli Argonauti in Colco o sia la conquista del vello d'oro*, cit., Atto I, 7, 9, II, 2.

forte”, mossa a “pietà” rifletteva anche su sé stessa e sulla sua condizione<sup>294</sup>. Come l’uomo primitivo del *Discours sur l’inégalité* Medea non intendeva obbedire meccanicamente alla eteronomia della norma e si riservava una possibilità di scelta. Soprattutto aveva coscienza di questa sua facoltà<sup>295</sup>.

Sografi valorizzava dunque, come nel goethiano *Prometheus*, “l’inno forse più famoso dell’intero *Sturm und Drang*”, il momento costitutivo della disobbedienza. Certamente il commediografo non poteva conoscere il celebre frammento drammatico redatto da Goethe nel 1773 e rimasto inedito sino al 1830, quasi nell’imminenza della scomparsa di quel grande<sup>296</sup>. Tuttavia erano idee che allora circolavano e qualcosa di quello spirito passava anche in un modesto melodramma di provincia, steso come sappiamo dal nostro nell’anno stesso che inaugurava in Francia la Rivoluzione.

Goethe, com’è noto, riattualizzava l’antico mito prometeico innalzando l’archetipo greco a simbolo di un nuovo patrimonio di idee e di valori. Il poema sembrava poter interpretare lo stato d’animo dei Lumi, e costituiva indubbiamente il coronamento ideale e morale di quelle che sono state definite le tre fasi con le quali si era strutturato l’intero movimento dell’*Aufklärung* prerivoluzionaria<sup>297</sup>. L’opera goethiana di fatto valorizzava soprattutto il momento mitico della ribellione, compiuta dal titanide nei confronti di Zeus<sup>298</sup>.

Goethe aveva scorto in quella ribellione 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 Giove<sup>299</sup>. 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 autonoma - libero è ciò che obbedisce solo

---

<sup>294</sup> Ivi, Atto I, 2, 7, 9, II, 10

<sup>295</sup> Ivi, Atto I, 9, II, 2. J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, cit., p. 48.

<sup>296</sup> 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.

<sup>297</sup> N. Merker, *Introduzione a Lessing*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

<sup>298</sup> 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 e ss.

<sup>299</sup> “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.

alla necessità della propria natura, alla propria legge<sup>300</sup> - Goethe, tramite l'insegnamento di Spinoza, faceva di Prometeo il simbolo della coscienza moderna<sup>301</sup>. 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'io<sup>302</sup>. Erano idee, lo si è già ricordato, che allora circolavano.

Nelle scene de *Gli argonauti in Colco* Sografi descriveva il conflitto lancinante vissuto da Medea: un conflitto che spingeva la giovane a disobbedire, e non solo per amore, ai numi, alla patria, al re malvagio e reo ed infine alla figura inquietante del padre<sup>303</sup>. Grazie a quella sfida ritrovava in sé stessa le norme di una legge giusta e la possibilità di condividere la sua scelta con l'amato<sup>304</sup>. Medea intuiva così ciò che Giulietta scoprirà ne *Il matrimonio democratico* circa dieci anni dopo la stesura di questo melodramma, nell'Italia in rivoluzione: il valore politico dei sentimenti. Il terzo atto si chiudeva con i due giovani amanti stretti sulla prora dell'*Argonave* - l'imbarcazione inaffondabile e parlante, voluta e progettata da Atena e costruita col legname del monte Pelio - mentre guadagnavano il mare tra le invettive del re e dei sacerdoti che li scrutavano, ormai da lontano, sulla spiaggia<sup>305</sup>.

L'affermazione irreversibile dell'io sociale e relazionale imponeva a Sografi di capovolgere il mito o, forse meglio, di sviluppare nel suo racconto soltanto la prima fase della *fabula*, quella svoltasi felicemente nella "barbara" Colchide. La fase in sostanza riassunta in soli venti versi da Euripide e ignorata anche da tutti gli autori successivi. Costoro infatti preferivano rievocare solo gli eventi ambientati a Corinto, cioè le vicende vissute nella seconda parte del mito, per poter descrivere, privi di speranze, la storia della fine di un amore<sup>306</sup>.

#### *Una rivoluzione tra le mura di casa?*

Il tema della autonomia e della responsabilità morale, il motivo unificante della produzione letteraria del commediografo veneto, emerso già ne *Gli argonauti in Colco*, veniva ben presto riproposto. Come sappiamo Sografi nell'Ottantanove aveva affidato ai pensieri e alle azioni di Medea il suo messaggio, un messaggio che tuttavia doveva essere chiarito e precisato. Infatti la vicenda della custode

---

<sup>300</sup> G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, cit., p. 45.

<sup>301</sup> Ivi, pp. 19-54. Ma anche Id., *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino, 1996.

<sup>302</sup> E. Kant, *Critica della ragion pratica*, a cura di F. Capra, Laterza, Bari, 1947, (I<sup>a</sup> ed., Riga 1788) vedi soprattutto pp. 193-94.

<sup>303</sup> *Gli Argonauti in Colco o sia la conquista del vello d'oro*, cit., Atto II, 2.

<sup>304</sup> Ivi, Atto I, 9, II, 2.

<sup>305</sup> Ivi, Atto III, 5.

<sup>306</sup> Euripide, *Medea*, cit., vv. 1-20.

del Tempio insegnava che per potersi ritrovare non era sufficiente l'autoesame personale. Era necessario interagire con un *partner*, o comunque con un referente dialettico, per riuscire a portare a compimento il proprio percorso di emancipazione umana. Solo grazie a una verifica sofferta e perenne ciascuno poteva sperimentare le forme, in continuo divenire, del proprio essere, della propria personalità.

Il confronto tuttavia rischiava spesso di essere pregiudicato. I rapporti infatti erano condizionati da appetiti, passioni e sentimenti, da inclinazioni autoreferenziali e particolaristiche, soprattutto in un secolo - come insegnavano Destouches e Rousseau - "ove regna solamente la frode e l'impostura". Si viveva dunque ormai, riteneva Sografi, in una età difficile e di crisi, percorsa da inediti valori individualistici e edonistici. Un'età segnata peraltro dal diffondersi della nuova "malattia" dell'uomo moderno, un'affezione con le sue ricadute esistenziali e psicologiche che facevano apparire ogni essere fragile e 'narciso'<sup>307</sup>.

La letteratura e l'arte iniziavano a celebrare il trionfo e la fuga nella fisicità e nella dimensione privata dell'esistenza. In quel ripiegamento dell'uomo in sé stesso, sembrava pertanto spegnersi del tutto ogni autentica aspirazione e iniziativa progettuale, ogni slancio morale, civile e politico.

Si trattava di una presa di coscienza documentata con costanza nella produzione letteraria di Sografi, come testimoniava a conclusione della sua opera l'eloquente vicenda di Lorenzo ne *L'ingrato*. Infatti sin dagli anni Novanta i testi del commediografo erano ispirati dal pensiero europeo contemporaneo e le nuove tendenze avevano fatto scoprire al nostro le grandi "filosofie individualistiche". Il giovane letterato probabilmente intuiva che si era creata una divaricazione nell'ambito di una originaria, comune, esperienza culturale e artistica. Pertanto nel corso di quegli ultimi decenni dalle medesime 'fonti'

---

<sup>307</sup> Il tema della "malattia mortale" del "sistema moderno" è espresso nella lettera del 12 agosto 1771 in in W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino, 1998, pp. 95-105. In questa il protagonista prefigura, com'è noto, ormai nel suicidio "la via d'uscita", la possibile fuga dal "labirinto" "delle forze confuse e contrastanti". La soluzione pareva essere più che una scelta eroica, l'ultima, l'estrema occasione contro il male del vivere. La "malattia mortale" in realtà sarebbe stata vinta ben presto dal giovane poeta. Riscoperto con l'impegno e il lavoro il valore della vita, l'ormai "convalescente" Wolfgang si apprestava a inaugurare, sia pur da suddito e appena ventiseienne, a Weimar, nel 1776, la fase classica e neospinoziana di un nuovo itinerario culturale (G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, cit., in particolare pp. 62-74). Quel "male" tuttavia doveva riemergere in tempi relativamente brevi per poi affermarsi stabilmente nel lungo periodo e aprirsi a significati inediti, dirompenti, di successo e d'indubbio respiro. Nel 1848 era stato Søren Kierkegaard a rievocare, sin dal titolo di una sua celebre opera, la goethiana "malattia" forse anche ispirato dalla lettura del *Werther* (S. Kierkegaard, *La malattia mortale*, a cura di C. Fabro, Studio Editoriale, Milano, 2008).

discendeva e si sviluppava tanto l'idea della libertà" nata dalle relazioni "faccia a faccia", quanto una sorta di "slittamento soggettivistico" che si risolveva in un individualismo 'atomizzato' e "assorbito in sé", un soggettivismo dunque ormai privo di socialità<sup>308</sup>.

Lo stesso Sografi scorgeva in tal modo alcune contraddizioni nella genesi della "civiltà occidentale" contemporanea. Identificava in altri termini i prodromi dell'odierno "disagio della modernità", una condizione peraltro denunciata solo nella riflessione più consapevole dei nostri tempi<sup>309</sup>.

Per queste ragioni lo scrittore intendeva ergersi a baluardo contro il "male del vivere" antico e moderno: la sua opera quindi doveva assumere un carattere militante ed esprimersi in una protesta vibrante contro ogni dottrina che si opponeva alla concezione umanitaria, solidale e ottimistica propugnata dalla cultura dei Lumi.

Da queste ragioni scaturiva la rappresentazione del *Werther* una commedia in cinque atti rappresentata a fine ottobre 1794 al San Giovanni Grisostomo e stesa da Sografi nel corso di quegli ultimi mesi<sup>310</sup>. La *pièce* voleva ispirarsi, a vent'anni di distanza, all'omonimo capolavoro di Goethe, conosciuto dal nostro verosimilmente tramite la traduzione italiana del 1781<sup>311</sup>.

Com'è noto il celebre *Die Leiden des jungen Werthers*, steso a distanza di soli pochi mesi dal *Prometheus*, ne capovolgeva l'impianto. Testimoniava - sia concesso dirlo per inciso - il tramonto dei Lumi, la sfiducia nei valori umanitari e sociali costruiti e precisati nel fervore e negli scontri di tutto un secolo, il venir meno della speranza nel progresso e nella felicità universale. Ciò che sopravviveva dell'antica civiltà appariva come consunto e degradato: l'utilitarismo scadeva in edonismo e sembrava risolversi in soggettivismo, egoismo, tedio. Nel *Werther*, venuta meno la lezione del *Prometheus* e il valore del nesso libertà-legge, l'individuo irrompeva nel vuoto del mondo moderno: un mondo senza "autorità", senza "divieti" dove l'uomo restava inesorabilmente solo, chiuso nella "prigione" di se stesso<sup>312</sup>.

---

<sup>308</sup> C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit., pp. 3-16.

<sup>309</sup> S. Freud, *Il disagio nella civiltà*, cit.; C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit., Id., *Radici dell'io*, cit.

<sup>310</sup> Vedi, "Notizie storico critiche sopra il Werther", in *Werther. Commedia inedita del signor Antonio Simon Sografi*. In Venezia, 1800. Con Privilegio, p. 76.

<sup>311</sup> Il *Werther* steso tra il febbraio e il maggio 1774 veniva pubblicato anonimo a Lipsia dall'editore Weygand nell'autunno dello stesso anno per poi diffondersi in quasi tutta Europa tra 1775 e 1779. Vedi S. Sbarra, "Genesi dell'opera", in W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, cit., pp. XXVI-XXX. Ivi anche l'indicazione della prima versione italiana.

<sup>312</sup> Vedi l'"Introduzione" in W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, cit., pp. V-XXIV. L'idea della vita come "prigione" costituisce il centro della concezione pessimistica dell'opera (W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, cit., I, p. 19, lettera del 22 maggio 1771). Nel secondo libro, nella lettera del 27 ottobre 1772, Werther, prossimo alla morte, identificava nella incomunicabilità il dramma

Il testo di Sografi - da noi esaminato in un precedente contributo - in un continuo dialogo con il pensiero di Goldoni, Diderot e Rousseau, rivisitava polemicamente il grande romanzo preromantico, innalzandosi a una sorta di anti-*Werther* del coevo teatro minore italiano. Nello sviluppo della trama la condanna del "nichilismo" wertheriano di Goethe<sup>313</sup> si univa a quella dell'Illuminismo radicale e libertino dell'*Antiseneca* di La Mettrie. Colui che prelude a Sade, inaugurava - secondo taluni - con il suo amoralismo nichilista "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"<sup>314</sup>.

---

nel quale precipitava la condizione umana: "Spesso [...] mi chiedo come mai possiamo avere così poca importanza l'uno per l'altro. Ah, l'amore, la gioia, il calore e la felicità che non possiedo dentro di me nessun altro potrà darmele e con un cuore pieno di beatitudine non potrò far felice un altro che mi stia davanti freddo e inerte". (Ivi, II, p. 193). Rinchiuso nel suo piccolo carcere, ogni individuo finiva per proiettare sulle pareti solo "figure illusorie": la stessa tensione verso il piacere si rivelava così speranza fugace, forse istantanea, probabilmente inutile (*Ibidem*). Il desiderio sembrava muoversi come le navi che tentano di avvicinarsi al "monte magnetico" della fiaba: giunte in prossimità della meta, quelle povere strutture si frantumano, lacerate pezzo a pezzo. Gli oggetti di ferro venivano divelti "i chiodi volano via attratti dalla montagna, e i poveri infelici naufragano in mezzo al legname che si sfascia" (Ivi, I, p. 87, lettera del 26 luglio 1771).

<sup>313</sup> Sono stati in particolare gli studi significativi di G. Baioni a proporre una possibile e diversa lettura del *Werther*. A cogliere nel romanzo la "prima espressione del nichilismo moderno" più che a scorgervi la consueta testimonianza di una cultura sentimentale o preromantica che indubbiamente allora albergava e che comunque sostanzia il testo. Vedi, l'"Introduzione" in W. Goethe, *I dolori del giovane Werther* cit., p. XVII; Id., *Classicismo e rivoluzione*, cit. p. 59 ss.; Id., *Il giovane Goethe*, cit.

<sup>314</sup> L.G. Crocker, *Un'età di crisi. Uomo e mondo nel pensiero francese del Settecento*, Il Mulino, Bologna, 1975, p. 11. In particolare l'*Antiseneca* di La Mettrie - che circolava da qualche anno a Venezia e nei Domini - con il suo amoralismo aveva diviso a metà secolo 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 Diderot (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; "Introduzione" in J.O. de La Mettrie, *Il Sommo bene*, a cura di M. Sozzi, Sellerio, Palermo, 1993, pp. 9-43). Infatti l'integrale monismo materialista del bretone lo portava a rintracciare, com'è peraltro noto, 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*. "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 ricordiamo (S. Moravia, *Il pensiero degli Idéologues. Scienza e filosofia in Francia 1780-1815*, La Nuova Italia, Firenze, 1974, pp. 161 e ss.). Per il grande medico-filosofo, in ragione di questo rigido determinismo, la persona perde la possibilità di esercitare scelte autonome e libere.



Nel sografiano *Verter* i temi esistenziali e interiori venivano affrontati soprattutto per prefigurare la valenza pubblica e civile dei moti e dei sentimenti individuali. Tornavano nella *pièce*, come ne *Gli argonauti in Colco* le questioni dell'autonomia e della responsabilità. Non diversamente da *Medea*, anche *Verter* e *Carlotta*, i protagonisti della commedia, ritrovavano in un progetto condiviso la loro dimensione autentica, tramite una rousseauiana rinuncia<sup>315</sup>. Dunque per Sografi l'amore - come nell'opera del 1789 - non poteva essere vissuto come chiusura individualistica e edonistica ricerca di sé, ma doveva essere inteso come corrispondenza, colloquio, dialogo. Quel sentire diveniva, in tal modo, l'occasione per trovare, tramite l'altro, la possibilità di definire non solo se stesso, ma la dimensione comune di convincimenti e valori<sup>316</sup>. I diritti dell'individuo e il valore nuovo della famiglia - una esigenza quest'ultima per la quale valeva la pena ingaggiare la lotta anche con sé stessi, così almeno pensava l'eroina *Carlotta* - innalzati a norma divenivano il terreno sul quale lo scrittore veneto intendeva misurarsi con il *Werther* e costituivano molto probabilmente il corredo e l'armamentario politico per i futuri anni della Rivoluzione<sup>317</sup>.

Emergono così con forza, nei testi di Sografi redatti tra 1789 e 1794, non è inutile ricordarlo, i temi della autonomia e della responsabilità, motivi destinati a riaffiorare ancora ne *L'ingrato* con i cauti richiami al *Discours sur l'inégalité* e a

---

L'opera di La Mettrie poneva così in discussione lo stesso criterio di responsabilità individuale: 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 il 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 Lumi (J.A. Perkins, *Diderot and La Mettrie, Voltaire and La Mettrie*, cit.). 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 contrastanti. A ipotesi caute e misurate (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) si sono accompagnate letture critiche più severe come quella già ricordata di L.G. Crocker che aiutano tuttavia, in una certa misura, a comprendere meglio la posizione Sografi sulla questione.

<sup>315</sup> *Verter. Commedia inedita*, cit., Atto V, 6. Ma vedi anche, I, 3, 8, II, 7, 8, 9, III, 9.

<sup>316</sup> Ivi, Atto I, 3, 8, II, 9, III, 8, V, 6.

<sup>317</sup> P. Themelly, *Il teatro di Antonio Simone Sografi*, cit.

*Julie* di Rousseau, significativamente rievocati dall'allora "poeta" ufficiale del Regno italico. Pertanto questo corpo d'idee aveva consentito al letterato di scorgere al di là della società di *status*, quella degli individui, ben prima dunque della discesa dei francesi nella nostra penisola e testimoniava la precoce adesione del nostro ai principi sanciti nella *Dichiarazione* dell'agosto 1789.

Anche nell'Italia del triennio il teatro di Sografi avrebbe continuato a celebrare le libere scelte individuali, soprattutto nella loro dimensione interiore e privata. In tal modo la Rivoluzione del commediografo sembrava per lo più voler rimanere confinata tra le mura di casa. Nondimeno lo sviluppo degli eventi avrebbe almeno in parte radicalizzato le idee di Sografi.

Infatti ne *Il matrimonio democratico* - l'opera più celebre del suo repertorio patriottico - la nuova filosofia politica liberatrice, portata sulle baionette de *l'Armée d'Italie*, sembrava poter interpretare e tradurre in forma di legge il bisogno di emancipazione che sorgeva, a parere dell'autore, spontaneo e diffuso in tutta la società veneta. Giulietta e Tonino, lo si è in parte già accennato, in ragione della dignità del loro amore, erano pronti a ridefinire empiricamente, secondo le proprie necessità congiunturali, le norme e le consuetudini comunitarie. La società civile diveniva così il centro motore della trasformazione<sup>318</sup>. Pareva realizzarsi l'antico sogno filangieriano: "il tribunale dell'opinione", la libertà politica, determinava le leggi, definiva la fisionomia del nuovo stato<sup>319</sup>.

Ormai Sografi, benemerito della Municipalità, poteva palesarsi esplicitamente. Presa coscienza della situazione, inserito in un reale dibattito, lo scrittore padovano giungeva quindi ad una più matura consapevolezza. I diritti dell'individuo, le libere scelte matrimoniali, la lotta contro ogni forma di autoritarismo, l'esigenza del rinnovamento sociale fondato sul criterio del merito sono i temi che scandiscono la produzione teatrale del nostro in quella fugace e pur significativa parentesi di fine secolo.

Entro questo quadro tutto luce emerge tuttavia anche qualche ombra. Abbiamo già ricordato i limiti intrinseci al concetto "ottimistico" della diseguaglianza dei meriti, la sua natura esclusivamente "giuridica" priva di rivendicazioni egualitarie di carattere sociale: infatti la scoperta della naturale eguaglianza delle opportunità non riusciva ad esplorare il terreno ben più insidioso dell'innaturale diseguaglianza dei beni. In altri termini la Rivoluzione di Sografi mirava alla "rigenerazione" dell'individuo più che a quella della società. Nondimeno il suo progetto aveva identificato i suoi interlocutori

---

<sup>318</sup> *Il matrimonio democratico*, cit., Atto I, 7, 12.

<sup>319</sup> G. Filangieri, "La Scienza della legislazione", Libro IV, Parte III, Capo LII, in *Illuministi italiani*, t. V, *Riformatori napoletani*, a cura di F. Venturi, Ricciardi, Milano-Napoli, 1962, pp. 748-54.

privilegiati pur rimanendo genericamente aperto a “tutte le energie disponibili”: avvocati e “causidici”, ricchi commercianti, librai, aristocratici convertiti, ma anche pescatori, fabbri, falegnami barcaioli, gentildonne e cameriere<sup>320</sup>.

Era sempre ne *Il matrimonio democratico* che il nostro definiva con chiarezza i confini sociali della nuova ‘nobiltà del merito’. Il caffettiere Tonino, che aspirava al matrimonio con l’aristocratica Giulietta, era un padrone di bottega che ancora con un certo orgoglio portava il grembiule mentre sovrintendeva e controllava i conti. Con rammarico tuttavia dichiarava di svolgere ancora “una professione meccanica”<sup>321</sup>. Sografi dunque non spingeva il suo sguardo, e di fatto non rivolgeva il suo messaggio, a tutti coloro che per ragioni sociali si trovavano al di sotto di quelle figure ibride e intermedie come Tonino, cioè quei “tipi misti” che premevano dal basso per emanciparsi socialmente. Il caffettiere assurgeva così a simbolo di una nuova “nobiltà” il cui “merito” non era di fatto solo morale.

È stato osservato che “l’articolazione primaria nella società d’Antico regime non era costituita dalla distinzione tra privilegiati e terzo stato ma piuttosto fra coloro che traevano sostentamento dal lavoro manuale e artigianale e coloro che potevano farne a meno”. Comunque sia è certo che tra i due gruppi si era creata una frontiera estesa “su una terra di nessuno occupata da categorie sociali di transizione”<sup>322</sup>. Si definiva così il limite invalicabile oltre il quale non poteva giungere la Rivoluzione di Sografi.

Pertanto tutti gli altri soggetti sociali potevano svolgere solo un ruolo da comprimari nel nuovo teatro della società ‘democratica’. In *Venzel* il servo Pietro, escluso dai meccanismi rappresentativi, non soffre per questa sua emarginazione: “non serve è tutto senato”. Pur rimanendo in una condizione di minorità poteva essere integrato nel nuovo sistema. Sografi rassicurava così i nuovi repubblicani:

il carattere le buone o pessime qualità dei padroni - osserva il domestico - l’ho sentito dir tante volte [...] hanno una grande influenza sui servitori [...] il signor Venzel parla di repubblica e di libertà, di libertà e di repubblica parlo ancor io. Egli parlando dei Francesi s’accende, e io m’infiammo [...].<sup>323</sup>

Tanto valeva per i barcaioli de *La Rivoluzione di Venezia*, quanto per i *valets* prerivoluzionari del *Verter*. Infatti, in quest’ultimo caso, Federico e Paolina potevano emanciparsi sino a stabilire un rapporto tra pari con i loro padroni

---

<sup>320</sup> Per tutti vedi “Personaggi” in *La Giornata di San Michele*, cit., p. 56.

<sup>321</sup> *Il matrimonio democratico*, cit., Atto I, 2.

<sup>322</sup> C. Lucas, *Nobili, borghesi e le origini della Rivoluzione francese*, cit., p. 192.

<sup>323</sup> *Venzel. Commedia in quattro Atti*, ms. cit., Atto I, 2.

solo sul piano depoliticizzato di un'eguaglianza dei sentimenti<sup>324</sup>. Esempi e citazioni a riguardo si potrebbero moltiplicare.

Anche i personaggi femminili, tradizionalmente protagonisti nel teatro prerivoluzionario di Sografi, sono consci tuttavia del loro ruolo subalterno nella costruzione della nuova municipalità. Gentildonne e cameriere ne *La Rivoluzione di Venezia* rivendicano un coinvolgimento in prima persona: "gavemo le man per trucidar i nemici della libertà", "le tre inquisitore de stato semo anca nu". Non senza ambiguità la nobildonna Chiaretta, "democratica brillante", esplicitava il pensiero dell'autore: "son donna, in cosse de politica no ghe dovia entrar, ma trattandose della patria anca le donne pol sentir, pensar, operar [...]"<sup>325</sup>.

Alla nuova *élite* del merito e della virtù spettava quindi il compito di dirigere la trasformazione. Non si trattava comunque di un'opera di mero disciplinamento, anche nei richiami all'ordine. Per tutti gli esclusi si aprivano pertanto due possibili traiettorie. L'una volta a garantire l'emancipazione nei tempi lunghi tramite l'istruzione. Una istruzione tuttavia "universale": cioè tutti dovevano essere egualmente istruiti. L'altra idonea a rendere migliori e più corretti i rapporti di lavoro, sempre nel rispetto dei ruoli tradizionali di signoria e servitù<sup>326</sup>.

Non era molto ma certo era già qualcosa. È stato peraltro osservato giustamente come in quegli anni l'istruzione estesa a tutte le classi poteva essere intesa come il primo provvedimento per avviare un reale processo democratico ed egualitario nella società<sup>327</sup>. Una iniziativa capace dunque di rendere più equo lo stesso criterio di merito propugnato nelle commedie del nostro.

Tuttavia nella figura contraddittoria del già ricordato Gardello, una delle vittime del sopruso oligarchico ne *La Rivoluzione di Venezia*, si specchiano le incertezze e le ambivalenze dell'autore. Il vecchio barcaiolo divenuto "istruito" sapeva che tuttavia sarebbe rimasto per sempre servo. Nella maledizione della sua "sfortuna" riaffiorava il fatalismo e l'"aristotelismo" di Goldoni. Tuttavia tramite il personaggio di Gardello Sografi ribadiva in modo sentito e consapevole il valore fondante della cultura:

---

<sup>324</sup> *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto I, 1, 2. "Il padrone è il padrone: qui siamo d'accordo, ma credimi che amore la fa ugualmente ai padroni e ai servitori." *Verter. Commedia inedita*, cit., Atto I, 1; vedi anche II, 7.

<sup>325</sup> *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto II, 13, 17.

<sup>326</sup> Ivi, cit., Atto I, 2, 4. Sui problemi P. Themelly, *Eroismo antico*, cit., pp. 73-8.

<sup>327</sup> S. Moravia, *Il tramonto dell'Illuminismo*, Laterza, Bari, 1968, pp. 328 ss.

La desgrazia più granda de un populo xe l'ignoranza, e singolarmente l'ignoranza delle cosse del so paese. Bisogna saver no solamente quel che semo, ma quel che semo stai e che podemo deventar.<sup>328</sup>

Forse non si trattava solo di goldoniana rassegnazione o di un mero artificio della propaganda. Qualcosa della lezione di Condorcet sembra pervadere il testo. Sografi infatti giungeva faticosamente ad auspicare che tutti avrebbero dovuto essere egualmente istruiti, per garantire a ciascuno, con la conquista dell'autonomia intellettuale, la salvaguardia dei propri diritti. Emergeva, nelle parole del gondoliere appena ricordate, anche una concezione progressiva della storia e della cultura: la memoria dell'antico era intesa come uno stimolo cosciente per sperimentare nuove iniziative, per proiettarsi negli interrogativi del futuro.

Le commedie patriottiche di Sografi esplicitano dunque un progetto politico variegato e non esente da contraddizioni ma ispirato nel suo complesso da un moderatismo dinamico. Un ulteriore imprevisto sussulto anima in particolare *La giornata di San Michele o sia la Serrata del Gran Consiglio Veneziano*, la rielaborazione in versi di una precedente commedia stesa in prosa dall'autore, sempre nei giorni della Municipalità provvisoria.

L'opera - mantenendo sostanzialmente invariato il soggetto e il titolo dell'originale - presenta comunque sviluppi in una certa misura significativi sui quali ci siamo già soffermati in altra sede<sup>329</sup>. Entrambi i testi, nelle due varianti, insieme a *La Rivoluzione di Venezia*, non furono mai rappresentati nel 1797 sui palcoscenici marciati perché esprimevano, è stato osservato, "una carica di sovvertimento ormai inopportuna" per i tempi<sup>330</sup>. Comunque sia le pagine manoscritte della rielaborazione in versi, ancora oggi di fatto semiconosciute, si interrogano con un certo trasporto sul significato e sul metodo rivoluzionario.

Ritorna quindi ancora una volta il tema, caro a Sografi, di una Rivoluzione pacifica e incruenta e, con essa, l'esigenza di una iniziativa politica fondata sulla capacità di mediazione e sulla ragionevolezza. Una questione risolta ne *Il matrimonio democratico* - come si è ricordato la *pièce* più celebre e più acclamata del nostro in quegli anni e non solo a Venezia - con la prassi del moderatismo, con il distacco dal radicalismo e dallo spirito del 1793<sup>331</sup>. Ma ne *La giornata di San Michele o sia la Serrata del Gran Consiglio Veneziano* la speranza della pacifica Rivoluzione si spegne, con una certa sorpresa, nella giustificazione del ricorso alla forza e alla violenza, gli atti ritenuti necessari, nelle difficoltà dell'ora, per

---

<sup>328</sup> *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto I, 2.

<sup>329</sup> P. Themelly, *Eroismo antico*, cit.,

<sup>330</sup> S. Romagnoli, *La parabola teatrale*, cit.

<sup>331</sup> *Il matrimonio democratico*, cit., Atto I, 5.

realizzare la nuova società democratica<sup>332</sup>. Si trattava di allusioni inevitabilmente contemporanee. Pertanto Sografi dalla iniziale condanna del giacobinismo e del Terrore giungeva, in questa *pièce*, a formulare una interpretazione storica e non morale di quella “terribile” esperienza. A riguardo intuitiva, pur incapace a darne una definizione teorica, la possibile integrazione dialettica tra etica e politica, nel nostro caso specifico tra il “Terrore” e la “Virtù”. In tale giustificazione del giacobinismo, inteso come momento puramente congiunturale della necessità, funzionale a storicizzare nell’Ottocento gli “immortali principi” dell’89, si prefigurava, con Sografi, l’orientamento di una corrente del liberalismo che, dall’età della Restaurazione, sarebbe giunto sino al Novecento di A. Omodeo e G. Galasso<sup>333</sup>.

#### *Autonomia e normatività ne L’ingrato di Sografi*

Nel 1813, nel declino del Regno italico, almeno per il “poeta” Sografi, non era più il tempo di richiamarsi al “Terrore” e alla “Virtù”. Il clima di quei giorni finiva per riverberarsi anche nel testo de *L’ingrato*. Nella *Introduzione* premessa all’opera il nostro si limitava a ricordare convenzionalmente i meriti professionali degli attori per la resa e il successo della commedia.

La *pièce* - osservava sempre Sografi - intendeva raffigurare “un ottimo padre di famiglia”, “integro, forte, esemplare”, che in forza delle “due virtù paterne”, “l’immenso affetto e l’onesto esempio”, strappava con “la prepotenza dei suoi nobili sentimenti” “un traviato figlio dall’orlo di un precipizio”, sino a ricondurlo “sul diritto sentiero del dover suo”. Un moralismo patetico pervadeva dunque il testo. Il grande tema del “chi sono io” si risolveva, nell’*incipit* dell’autore, in una precettistica e il momento della “direttività” poneva in ombra il processo soggettivo. La memoria di Medea, Carlotta, Verter, Giulietta e Tonino sembrava ormai rimossa. Sempre nella premessa Sografi

---

<sup>332</sup> *La Giornata di San Michele o sia la Serrata*, ms. cit., Atto I, 3.

<sup>333</sup> Vedi l’“Introduzione” in Signora di Staël, *Considerazioni sui principali avvenimenti della Rivoluzione francese*, a cura di A. Omodeo, Ispi, Milano-Varese, 1943. “[...] per il Terrore era passata anche la storia della borghesia francese, che poi l’aveva stigmatizzato e respinto; con il Terrore erano cresciuti anche i ceti e le classi sui cui interessi l’elaborazione delle idee liberali farà poi perno; l’eredità sociale del Terrore sarà poi soprattutto di questi ceti e classi, che riceveranno i benefici maggiori della sua “opera catilinaria”; nelle agitazioni nelle violenze popolari del Terrore non si mossero solo interessi demagogici, spinte alla democrazia e, al limite, motivi comunistici, bensì anche una serie di interessi, che nel loro cumulo saranno ciò che della rivoluzione immediatamente resterà quale base sociale del Consolato e dell’Impero e che furono una via fondamentale di sviluppo della “nuova borghesia” [...]”. G. Galasso, “Introduzione” in E.J. Sieyès, M.I.F. De Robespierre, J. De Maistre, *Pro e contro la Rivoluzione*, a cura di A.M. Rao, G. Galderisi, E. Ruffi, Salerno, Roma, 1989, pp. 99-100.

evitava di ricordare al lettore la derivazione della *pièce* da *L'ingrat* di Destouches. Un'opera quest'ultima che comunque strutturava il disegno d'insieme del testo italiano<sup>334</sup>.

Pertanto nella nuova commedia di Sografi apparivano indeboliti i tradizionali convincimenti dell'autore e perdeva forza lo stesso significato di autocoscienza, il principio che sin allora aveva ispirato la sua produzione. Soprattutto l'esperienza della responsabilità individuale sembrava circoscriversi al solo esercizio del perfezionamento interiore<sup>335</sup>. Veniva così meno lo slancio prometeico, quel modo di sentire e d'essere d'intonazione goethiana, che come sappiamo aveva segnato un'età e formato il profilo culturale del nostro autore. Erano state infatti le ipotesi settecentesche sulla costruzione dell'io che avevano consentito a Sografi di innalzare la sua Medea a eroina, sino a trasformarla nel simbolo illuministico della disobbedienza. In altri termini nella *Introduzione* si spegneva l'antica passione civile del commediografo che invece aveva animato, pur con luci e ombre, il suo teatro rivoluzionario. Ma forse v'era di più. Infatti il testo de *L'ingrato* ci consegna un'opera nel suo insieme contraddittoria, capace di sollecitare diverse e possibili letture, anche di giustificare i rilievi critici degli studiosi già ricordati nelle pagine precedenti<sup>336</sup>.

Di fatto tra il secondo e il terzo atto un conflitto scava l'opera e provoca una sorta di taglio geometrico nella dinamica del testo. L'autore senza apparente contrasto giustapponeva nello sviluppo scenico le istanze tardo settecentesche e rivoluzionarie della libera emancipazione individuale, valorizzando l'atto soggettivo, ormai circoscritto, lo si è appena ricordato, alla sola sfera etica, con le ragioni del disciplinamento sociale<sup>337</sup>.

A nostro parere il poeta ufficiale del Regno italico manteneva nella *pièce* l'irrinunciabile della sua concezione del mondo, sia pure impoverita nei contenuti politici e civili, adeguandosi poi al nuovo spirito dei tempi con l'inserimento di una soluzione posticcia che si sviluppava nel corso nel terzo atto.

Nello svolgersi della trama infatti la scelta morale di Lorenzo, che concludeva il secondo atto, richiedeva nel terzo la convalida di quella condotta. Un autorevole referente 'esterno' ratificava il percorso di emancipazione del giovane, riconoscendo l'opportunità sociale dell'atto<sup>338</sup>. Pertanto nelle ultime

---

<sup>334</sup> "Ai leggitori l'Autore" in *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, cit.

<sup>335</sup> Ivi, Atto II, 16.

<sup>336</sup> Vedi *supra* note 260, 261, 263.

<sup>337</sup> *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto II, 17, III, 6, 7.

<sup>338</sup> Ivi, Atto III, 1, 6.

scene l'ex ingrato restava come inerte e turbato nell'attesa di un giudizio<sup>339</sup>. Attendeva una sorta di sentenza che prescindeva dunque, per l'asimmetricità del rapporto, dal fecondo incontro 'faccia a faccia', tra individui e concezioni, che aveva sempre distinto il teatro di Sografi.

Forse per la prima volta, nell'ambito della produzione letteraria del nostro Simone, l'eroe da protagonista diveniva lo spettatore delle sue stesse vicende<sup>340</sup>. Lorenzo perdeva così il pieno esercizio della volontà e del giudizio. Pertanto non poteva più costruire, con i suoi progetti e le sue speranze, come Medea, Giulietta e Tonino, le nuove ipotesi della libertà. Infatti i tempi reclamavano di scongiurare i rischi della libertà politica, considerata allora per lo più come sola "libertà d'ingiuriare"<sup>341</sup>.

In altre parole le libere scelte, per essere tali, dovevano iscriversi nell'ambito di un sistema di norme predefinito. La "libertà che si autodetermina" si spegneva nell'idea della libertà consentita nell'ambito della legge, nelle concessioni elargite al suddito da parte del sovrano. Sografi esprimeva nella metafora scenica le difficoltà dell'ora. Capovolta la fisionomia dei suoi personaggi il commediografo tuttavia recuperava con il criterio di responsabilità individuale l'idea della libertà come fatto interiore, come patrimonio inaccessibile della coscienza<sup>342</sup>. Si rifugiava nelle certezze minime della libertà civile. Celebrava dunque sul palcoscenico, nonostante tutto, l'eredità possibile della Grande Rivoluzione.

La commedia del 1813 manifestava dunque la coesistenza di due tendenze culturali e politiche differenti: l'una eterodiretta e coercitiva, l'altra spontaneistica e volontaria. È opportuno ripensare rapidamente il disegno della prima per poi illustrare il senso della seconda.

Per entrare nell'ambito specifico della trama, nello sviluppo del terzo atto, solo l'ambigua "pietà" della contessa Colli - la protagonista 'esterna' illuminata e saggia, un *topos* del vecchio teatro, apparsa con il tradizionale colpo di scena per sciogliere l'opera - consentiva di riabilitare, a tutti gli effetti, il reo penitente, scongiurando peraltro la punizione sociale dell'esorcizzata trasgressione<sup>343</sup>. Infatti l'anziana vedova, che il giovane ingrato avrebbe dovuto sposare "per salire sull'ultimo grado d'una splendidissima condizione", venuta a conoscenza del ravvedimento di Lorenzo, solidale e magnanima lo perdonava,

---

<sup>339</sup> Ivi, Atto III, 5.

<sup>340</sup> Ivi, Atto III, 7.

<sup>341</sup> L'espressione è in "I Partiti chiamati all'ordine dal cittadino Melchiorre Gioia", presso Pirotta e Maspero, Milano, 14 nevosio a. VII (3 gennaio 1799), in *Opere minori di Melchiorre Gioia*, Ruggia, Lugano, 1832, v. I, p. 40.

<sup>342</sup> *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto II, 5, 16.

<sup>343</sup> Ivi, Atto II, 6, III, 6.



consentendogli di sposare l'amata Lauretta<sup>344</sup> ed evitandogli tra l'altro il confronto con suo zio, il principe de' Colli, "uomo compassionevole ma severo e inesorabile"<sup>345</sup>.

Altrettanto significativa a riguardo è anche la seconda storia d'amore tra Vittorina e Paolino, una vicenda parallela al *plot* principale, che riproponeva il tema tradizionale dell'amore contrastato, un sentimento autentico e disinteressato, ostacolato da Alberto, il padre tiranno della commedia, interprete della concezione tradizionale del matrimonio d'Antico regime che ben conosciamo<sup>346</sup>. Le vicissitudini di Vittorina e Paolino costituiscono, tra l'altro, una mutazione rispetto al testo di Destouches, che ricostruiva per lo più gli intrecci amorosi del protagonista<sup>347</sup>.

Anche in questo caso il processo interiore, vitale e costitutivo - grazie al quale i due giovani innamorati si autodeterminano nella condivisione della scelta - richiedeva una investitura esterna. La soluzione non era facile, considerate le resistenze di Alberto, un "tiranno" ma pur sempre un padre e, come tale, il detentore della potestà familiare.

I tempi facilitavano l'impresa: costumi e leggi mostravano una società in evoluzione. Sografi con un tradizionale *coup de théâtre* ricorreva all'antica tecnica dell'agnizione, sia pur declinata in una nuova variante. Infatti il notaio, in modo farsesco, per puro caso, grazie a un equivoco, sanciva legalmente l'unione dei due giovani innamorati<sup>348</sup>. L'inesorabile forza delle cose - il riconoscimento sociale e politico delle libere scelte individuali che allora pervadeva il costume - lasciava interdetto e gabbato, ma infine consenziente, anche Alberto, la maschera ormai corrosa dell'antichissimo *pater familias*<sup>349</sup>. In conclusione d'opera si svalutava dunque l'idea del valore politico dei sentimenti che aveva concluso idealmente le *pièces* rivoluzionarie con l'impegno irrinunciabile a battersi.

Come già si è ricordato la commedia di Sografi si ispirava all'omonimo testo di Destouches. La vicenda si svolgeva in una indeterminata città italiana, "ove risieda regale o principesco governo", nella casa di due fratelli, Alberto e Giuliano, rappresentanti di ceti emergenti e di due modelli irriducibili di padre, il tiranno e l'amorevole, sulla scorta dei destouchesiani Geronte e Ariste.

Tuttavia il testo di Sografi introduceva la figura inedita di Bonaventura, la coscienza critica della *pièce*, nelle cui perorazioni si sostanzava la "thèse

---

<sup>344</sup> Ivi, Atto III, 7.

<sup>345</sup> Ivi, Atto III, 1.

<sup>346</sup> Ivi, Atto I, 1, 2, 3, 8, II, 1, 2.

<sup>347</sup> *L'ingrat. Comédie*, cit., Atto I, 1, 3, 5, II, 2, 3, 6, III, 1, 6, 8, 9, IV, 1, V, 1, 3, 5.

<sup>348</sup> *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto III, 10, 11.

<sup>349</sup> Ivi, Atto III, 14.

morale" dell'opera. Bonaventura, "virtuoso" e "severo", è "l'ottimo padre di famiglia" capace di "riportar sul diritto sentiero del dover suo" il figlio Lorenzo, "l'ingrato" della nostra commedia<sup>350</sup>.

Il "filantropico" Giuliano, a differenza di Geronte e del barone d'Etange, ne *L'ingrat* e in *Julie*, non doveva saldare alcun debito di gratitudine. Soccorreva Bonaventura, caduto in disgrazia, mosso solo dalla "pietà naturale". Si "trasportava" così fuori di sé, rousseauianamente, identificandosi nell'amico sofferente, lasciando il "proprio essere" per "prendere il suo"<sup>351</sup>. Scoprieva, in tal modo, il sentimento della riconoscenza ritrovandosi nell'altrui sentire<sup>352</sup>. Nel secondo atto Giuliano, incalzato da Alberto, così affermava, non senza *défaillances*, quasi parafrasando il *Discours* di Rousseau:

Assecondo le inclinazioni del mio cuore: vorrei vedere tutti contenti e mi accuora trovarmi rimpetto a un mio simile che geme e si lagna senza soccorrerlo. Quindi potrebbe chiamarsi da qualcuno amore di me stesso quello che voi chiamate beneficenza o liberalità verso l'altrui<sup>353</sup>

Perciò Giuliano, autentico *philos* riconoscente, aveva venduto un "podere" e poi "altro ancora" per "nutrire, allevare, educare" Lorenzo, il figlio del "povero amico". Non si lesinava per fargli frequentare "uno dei primi collegi d'Europa" e continuava ad essere prodigo consentendo al ragazzo di viaggiare. Gli prometteva infine la mano della figlia Lauretta. La concezione del matrimonio di Giuliano scaturiva dalla "beneficenza, dalla amicizia, dalla pietà", invece quella di suo fratello Alberto "dalla speculazione e dall'antivedenza"<sup>354</sup>. Si delineava in quest'ultimo caso un tema narrativo ancora sentito a quei tempi che abbiamo già indicato.

Due concezioni irriducibili, esistenziali e morali più che generazionali, contrapponevano padre e figlio, Bonaventura e Lorenzo. Le ragioni dell'*homo reciprocus* si scontravano con quelle dell'*homo oeconomicus*.

Lorenzo, intraprendente e capace, grazie ai suoi meriti aveva saputo far strada, innalzandosi nella scala sociale. La sua mentalità si era radicata nel costume della grande città e del patriziato. Stava per coronare i suoi sogni sposando, come sappiamo, l'anziana contessa de' Colli, per giungere, finalmente sino a corte. Tradiva così, per "amor proprio" e per ingratitudine, l'amata Lauretta e la riconoscenza verso Giuliano<sup>355</sup>.

---

<sup>350</sup> "Ai leggitori l'Autore" in *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, cit.

<sup>351</sup> J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della disegualianza*, cit., p. 63.

<sup>352</sup> J.J. Rousseau, *Emilio*, cit., IV, p. 214.

<sup>353</sup> *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto II, 5.

<sup>354</sup> Ivi, Atto I, 8.

<sup>355</sup> Ivi, Atto I, 12, II, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12.

La competizione e più in generale le passioni acquisitive e narcisistiche avevano dunque spinto il giovane a divenire, con i suoi comportamenti, una sorta maschera di sé stesso sino a perdere così il senso della propria interiorità. Tergiversava con la famiglia di Giuliano e con Lauretta, non osava rivelare i suoi reali interessi e le sue più segrete aspirazioni<sup>356</sup>.

In tal modo ogni sforzo e ogni opportunità conquistata, persino la posizione e i beni acquisiti, finivano per trasformarsi da esigenze e soddisfazioni interiori in meri espedienti, in strumenti e in segni distintivi per la qualificazione sociale<sup>357</sup>. “L’amore per qualsiasi forma di distinzione” - aveva già intuito Rousseau, come sappiamo - finiva per superare le spinte vitali dell’interesse<sup>358</sup>.

Pertanto, anche nella commedia l’autorealizzazione personale del protagonista finiva per contrarsi nell’artificio della rappresentazione, nella dipendenza dall’opinione altrui e precipitava in una condizione di minorità fondata, peraltro, sul disprezzo dell’altro. “Essere e parere - aveva scritto sempre Rousseau nel *Discours sur l’inégalité* - divennero due cose affatto diverse, e da questa diversità ebbero origine il fasto che getta il fumo negli occhi, l’astuzia che inganna e tutti i vizi che li accompagnano”<sup>359</sup>. Riemergeva quindi, nelle allusioni letterarie de *L’ingrato* il dramma inaugurato dalla società civile, una vicenda che per il ginevrino aveva dato origine, con le sue istituzioni politiche “dimentiche dei diritti naturali originari e [...] della libertà dell’uomo”, al sistema della diseguaglianza e della proprietà. Un ordine eretto sulla competizione e sulla legge del più forte, nel quale ciascuno tendeva a imporsi e a dissimulare, riducendo ogni atto a pura esteriorità, al fine di emergere e ottenere il riconoscimento sociale<sup>360</sup>.

Sografi, come sappiamo, avrebbe accolto solo una parte di queste istanze. Eppure il motivo della responsabilità individuale coniugato con il sentimento relazionale lo avrebbe sempre condotto a una critica serrata nei confronti del “disagio della modernità”, una critica che ancora ispira a pieno titolo la commedia del 1813<sup>361</sup>.

A conferma Sografi costruiva con efficacia la figura di Bonaventura. Definiva la sua virtù, “semplice” e “schietta”, tanto “naturale” quanto prodotta “dall’educazione”. Nondimeno nella descrizione privilegiava soffermarsi sulla “apparente ruvidità” di quel padre costretto “dalle vicende deplorabili del suo

---

<sup>356</sup> *Ibidem*.

<sup>357</sup> *L’ingrato. Commedia dell’avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto I, 7, 8, II, 6.

<sup>358</sup> J.J. Rousseau, *Frammenti politici*, cit., p. 656.

<sup>359</sup> J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, cit., p. 84.

<sup>360</sup> *Ivi*, pp. 72 ss.; A. Ferrara, *Modernità e autenticità*, cit.

<sup>361</sup> *L’ingrato. Commedia dell’avvocato Antonio Sografi*, cit., in particolare Atto II, 16, 17.

stato” a passare “gli anni più belli della sua virilità tra le alpestri solitudini d’una montagna, a ritrarre la propria sussistenza dal travaglio incessante delle braccia”. Pertanto “il buon vecchio”, vissuto in quella “oscura regione alpestre” e perciò votato alla “amicizia”, al “tenero amore”, alla “concordia familiare” e al “vero” sentimento di “riconoscenza”, considerava con “ribrezzo” “il luminoso splendore della corte”<sup>362</sup>.

La figura di Bonaventura sembrava per lo più scaturire dalle considerazioni di Rousseau sulle Alpi del Vallese, le celebri notazioni che possono leggersi nella nota lettera di Saint-Preux all’amata, nel primo libro di *Julie*. Nell’occasione Rousseau celebrava in quei luoghi i sentimenti propri degli uomini semplici e veri destinati ad essere ricordati, grazie alle sue pagine, negli anni successivi. Anche tramite le rievocazioni di Petrarca -“Qui non palazzi, non teatro o loggia, ma in lor vece un abete, un faggio, un pino”- emergeva l’autenticità dei valori “naturalisti”, la “disinteressata umanità”, la “costanza dell’amore”, “la quieta tranquillità”, “la cura nell’ospitare”.

Si definiva così, negli accenti preromantici del ginevrino, - tra le “sublimi” vette, “variamente illuminate” nel “chiaroscuro del sole e delle ombre”, per “i sentieri aspri”, tra “fitti boschi”, “burrioni”, “praterie amene”, “fiori di primavera” e “ghiacciai invernali” - l’opposizione tra natura e civiltà, tra gli ideali comunitari e quelli della corte e della città, valori che poi avrebbero ispirato i richiami di Sografi alle “alpestri solitudini” e la figura di Bonaventura ne *L’ingrato*<sup>363</sup>.

Sarebbe spettato dunque a Bonaventura, con “l’immenso affetto e l’onesto esempio”, tentare di ricondurre “il traviato figlio” “sul diritto sentiero del dover suo”. In realtà Sografi sapeva che Lorenzo non si sarebbe pentito e liberato del suo egocentrismo solo con i richiami paterni: non sarebbero stati sufficienti i discorsi severi e appassionati. Nessuno infatti sarebbe mai potuto essere stato educato alla riconoscenza e alla responsabilità. Nella commedia l’incontro faccia a faccia sembrava dunque irrealizzabile. Il giovane, tenendo fermi i propri convincimenti, continuava tra l’altro a intendere la gratitudine secondo il criterio utilitaristico del risarcimento contabile. Lorenzo, come Geronte di Destouches si dichiarava “disposto” a “ricompensare”, solo “col denaro”, Giuliano e Lauretta<sup>364</sup>.

Pertanto nonostante le parole vibranti e accorate di Bonaventura l’ingrato avrebbe potuto compiere il suo ‘viaggio’ di liberazione unicamente tramite un

---

<sup>362</sup> Ivi, Atto I, 7, 12, III, 1.

<sup>363</sup> J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., I, 23.

<sup>364</sup> *L’ingrato. Commedia dell’avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto, II, 16. *L’ingrat. Comédie*, cit., Atto II, 5.

processo interiore sofferto e contrastato, segnato da propositi, incertezze, fallimenti e improvvisi riscatti<sup>365</sup>.

Anche per Sografi dunque, come per Rousseau, era necessaria una occasione emotiva per “sentire” la voce della propria coscienza. Infatti nel romanzo filosofico di quel grande non era stata forse la “potenza ignota” delle emozioni e dei sentimenti a spingere Julie a sposare Wolmar, il candidato paterno, piuttosto che l’amato Saint-Preux e in tal modo a farle ritrovare la sua identità addirittura nelle ragioni del passato e del sangue rispetto a quelle del presente e del futuro? Il testo non lasciava dubbi:

[Mio padre, affermava Julie] vide che ero ormai decisa e che non avrebbe ottenuto niente con l’autorità. Per un momento mi credetti libera dalle sue persecuzioni. Ma cosa divenni quando mi vidi ai piedi il più severo dei padri intenerito e piangente? Senza concedermi di rialzarlo mi stringeva i ginocchi, e fissando i suoi occhi lacrimosi nei miei con una voce patetica che ancora mi suona dentro mi disse: figlia mia rispetta i capelli bianchi del tuo infelice padre; non farlo scendere addolorato nella tomba, come colei che ti portò nel seno [...].<sup>366</sup>

In questa vicenda del romanzo, è stato osservato, “l’amore si fonde con il senso di colpa” e con il “dolore”<sup>367</sup>. Non è opportuno, nell’ambito del nostro discorso, affrontare una questione peraltro controversa come quella relativa al problema della autonomia e della autenticità in *Julie*. È utile invece ricordare come il nostro commediografo - lo si è accennato sinora solo in parte - si sarebbe ‘appropriato’ di questa immagine rousseauiana per rappresentare il processo di autoanalisi compiuto da Lorenzo nel secondo atto della nostra commedia.

Anche il giovane ingrato, tramite l’esperienza emotiva di identificazione con l’altro - in particolare la “pietà” verso il padre - riusciva a riflettere su sé stesso e a scoprire una nuova dimensione della propria attività psichica. In conclusione del faccia a faccia, tra padre e figlio, Bonaventura auspicava, redarguendo Lorenzo, il “trionfo” della “riconoscenza sull’ambizione”:

Errare è di tutti emendarsi di pochi”, continuava “il buon vecchio”. Poi esclamava: “[...] mi prostro qui desolato e supplichevole, stringo le tue ginocchia [...], muoio ai tuoi piedi. [...] Il mio pianto ti ravveda. Commuoviti, intenerisciti, figlio mio”.<sup>368</sup>

Lorenzo, incerto, “turbatissimo” e finalmente commosso - “sono un infelice che ha errato, che ora ha rimorsi, che domanda pietà e dispera d’ottenerla” - avrebbe tuttavia conquistato la sua autonomia in seguito ad una

---

<sup>365</sup> Ivi, Atto II, 16, 17, III, 5.

<sup>366</sup> J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., III, 18.

<sup>367</sup> E. Pulcini, *Amour-passion e amore coniugale*, cit., p. 46.

<sup>368</sup> *L’ingrato. Commedia dell’avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto II, 16.

seconda, e ormai risolutiva, “identificazione”<sup>369</sup>. Il sacrificio di Laretta, disposta a soffrire pur di garantire la felicità dell’amato, produceva in Lorenzo quella condizione emotiva capace di “trasportarci fuori di noi”, una condizione descritta e definita a suo tempo da Rousseau<sup>370</sup>. Una ipotesi che Sografi aveva fatta sua, ponendola come cardine concettuale della commedia sulla ingratitudine e la riconoscenza.

Per Sografi, pertanto, la gratitudine si rivelava come l’occasione emotiva per compiere un percorso di conoscenza. Un itinerario che tramite un legame di reciprocità con l’altro conduceva ogni soggetto responsabile a interrogarsi sul significato della propria vita. Per i protagonisti positivi della *pièce*, Bonaventura, Giuliano e infine anche Lorenzo, la riconoscenza si configurava come un atto di storicità dell’essere, di là della sua stessa valenza relazionale.

Era questo in sintesi il messaggio della commedia affidato alle parole di Bonaventura alla fine del secondo atto. Esortava, come sappiamo, il giovane ingrato ad essere riconoscente, cioè a comportarsi in modo etico, come prescriveva la giustizia divina, il diritto naturale e positivo. Tuttavia invitava il figlio a considerare non solo “ciò che è onesto” ma in egual misura “ciò che è umano”. In tal modo per Sografi il carattere morale della riconoscenza risiedeva soprattutto nella riflessione che scaturiva dalla memoria della propria vita<sup>371</sup>.

---

<sup>369</sup> Ivi, Atto II, 17. Non diversamente, com’è peraltro noto, anche per Julie non sarebbe stata sufficiente la “pietà” provata nei confronti del padre per renderla responsabile delle proprie scelte. Vedi, a titolo d’esempio, J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., III, 5, 18.

<sup>370</sup> *L’ingrato. Commedia dell’avvocato Antonio Sografi*, cit., Atto III, 1, 5.

<sup>371</sup> Ivi, Atto II, 16.