

**“Amor supera tutto”. Il valore politico dei sentimenti nel teatro di
Antonio Simone Sografi**
di Pietro Themelly

Nel luglio 1797, A.S. Sografi (1759-1818), un commediografo veneto dell'ultimo Settecento allora assai celebre in tutta la penisola e autore a conclusione dell'opera sua di un centinaio di *pièces*, molte delle quali ormai disperse, presentava, al Teatro Civico di Venezia, nel corso della breve stagione della Municipalità provvisoria, *Il matrimonio democratico*, la sua prima commedia rivoluzionaria. Negli anni Novanta i suoi testi erano stati ispirati dal pensiero europeo contemporaneo e Simone si era fatto interprete di un illuminismo solidale, ottimistico e moderato. Pertanto se le nuove tendenze gli avevano fatto scoprire “le grandi filosofie individualistiche” aveva rifiutato ogni forma esasperata di soggettivismo che poteva scadere nelle “identità monologiche” o nell'anomia. In altri termini aveva rifiutato il nichilismo wertheriano di Goethe e l'Illuminismo radicale e libertino dell'*Antiseneca* di La Mettrie. Ne era scaturito un progetto che, pur lontano dall'estremismo culturale e politico, si assestava sul programma riformatore dei Lumi nutrendolo di elementi dinamici. Sografi in quegli anni, pur non prendendo mai esplicita posizione in favore della Rivoluzione francese, si mostrava sensibile ad ogni forma di rinnovamento tanto nella sfera pubblica quanto in quella privata e familiare.

Ebbene, in quell'anno 1797, con la Municipalità provvisoria di Venezia da poco instaurata, oltre che prossima al suo epilogo, il letterato padovano poteva finalmente esplicitare il suo pensiero divenendo, con la stesura di cinque testi redatti febbrilmente nel giro di pochi mesi, uno dei più noti rappresentanti del teatro patriottico italiano.

In questa sede, l'attenzione verrà focalizzata, in particolare, sul *Matrimonio democratico*, una *pièce* redatta nel 1797 e, come accennato, presentata per prima al pubblico della Municipalità. Nella sua suggestiva mescolanza di tematiche amorose e pubbliche, quest'opera riusciva a convogliare i temi privilegiati del disegno politico sografiano: l'adesione agli ideali dell'89, pur nel rifiuto del radicalismo politico e nella condanna del 1793 giacobino, i diritti dell'individuo, la lotta contro ogni forma di autoritarismo, ivi comprese, e valorizzate con passione, le libere scelte matrimoniali, non meno dell'esigenza del rinnovamento sociale fondato sul criterio del merito.

Per contestualizzare la figura di Sografi si è sentita l'esigenza di ricostruire l'attività del locale Teatro Civico, frutto dell'atmosfera intensamente partecipe, seppure effimera, della Municipalità. Una associazione che si muoveva tra ufficialità e semiufficialità e che nonostante tutto esprimeva il grande sogno illuministico e rivoluzionario di teatro dell'utopia. Un organismo che intendeva ricostruirsi dal basso, fondato sull'idea dell'autodeterminazione della società civile: una struttura paritetica, egualitaria, all'interno della quale tutti gli associati avrebbero dovuto divenire organizzatori, autori e attori teatrali. Le istanze della libertà si intrecciavano con quelle dell'autorità sino a far incombere sulle rappresentazioni, come da taluno recentemente insinuato, il rischio dell'arte di stato. Per quanto concerne la produzione, si è proposta una scelta tematica volta ad evidenziare le ambivalenze del moderatismo: le tensioni dinamiche dell'opera di A.S. Sografi e G. Pindemonte si scontravano con quelle orientate al conformismo politico.

Al tempo stesso, si è ritenuto opportuno collocare *Il matrimonio democratico* nell'ambito di un soggetto teatrale di lungo periodo: il tema dell'amore contrastato. Un motivo letterario remoto che si era aperto a due soluzioni antitetiche sin dai tempi della letteratura classica. All'ipotesi tragica che chiudeva la rappresentazione con il suicidio o la morte dei due innamorati ribelli alla volontà familiare, si contrapponeva la via d'uscita risolutiva e ottimistica culminante nelle felici nozze dei due amanti. Per schematizzare, il primo filone, riconducibile a Ovidio, trovava il suo culmine in *Romeo e Giulietta* di Shakespeare; l'altro da Terenzio giungeva sino al Settecento di Metastasio, Goldoni, Voltaire e Diderot. La rottura formale di questo secondo schema narrativo, che equivaleva, come si comprenderà oltre, ad una trasformazione sostanziale, avveniva in Italia soltanto con il *Matrimonio democratico* di Sografi nel clima della Rivoluzione francese. Pertanto, si sono ricostruite, a partire dal grande teatro di Marivaux, le motivazioni politiche e culturali che progressivamente portarono al naufragio di una simile concezione del mondo, fondata sull'esperienza emotive e destinata a passare immancabilmente attraverso la rivisitazione letteraria. In proposito si è sentita l'esigenza di

proseguire il sondaggio considerando tre opere di Voltaire e Goldoni, per passare successivamente ad una rapida incursione nella Venezia degli anni Ottanta (Albergati, Sografi, Pepoli), scoperta come un cuore pulsante del pensiero dei Lumi. Alcune deludenti commedie patriottiche italiane preludevano alle considerazioni su Sografi.

In altri termini, per comprendere *Il matrimonio democratico* è necessario collocare la commedia nel grande processo di trasformazione della sensibilità collettiva che coinvolge, com'è ormai noto, soprattutto le élites europee nella seconda metà del secolo. Un fenomeno indagato negli studi ormai classici di P. Hazard, D. Mornet, R. Mauzi, J. Deprun, L. Stone, M. Barbagli, C. Taylor e naturalmente molti altri. Tramite i testi letterari d'allora si percepisce un diverso modo di pensare, di sentire e di vivere, avanzano nuovi sentimenti, trionfano nuovi valori individuali e affettivi. Si definisce una nuova idea di famiglia costruita su rapporti intimi tra marito e moglie, padri e figli.

In questo processo di affermazione della sensibilità individuale s'inserisce dunque l'opera di Sografi. Significativo è il modo con il quale il nostro raffigura la sua eroina Giulietta, la giovane aristocratica innamorata del caffettiere Tonino. La protagonista pensava di poter superare le differenze di ceto "a forza d'amore". Soltanto riflettendo autonomamente sulla sua esistenza poteva comprendere il valore della scelta affettiva che aveva compiuto insieme a Tonino e che le consentiva di raggiungere la "felicità". Quella scelta d'amore trovava la propria giustificazione solo in se stessa non nella obbedienza alla norma sociale. Pertanto le regole comunitarie potevano essere trasformate. Ogni individuo capace di essere virtuoso, cioè in grado di trovare se stesso, aveva una dignità pari a quella degli altri. Si trattava di trovare scelte condivise, capaci, attraverso il calcolo numerico dei singoli, di costruire una società democratica. Giulietta, in tal modo, scopriva che i sentimenti avevano un valore politico: la *mésalliance* era consumata. L'imminente arrivo dei francesi avrebbe consentito, nella Venezia degli ottimati e della fraterna, di sperimentare un modello di stato, capace di garantire i diritti dell'individuo.

Il Teatro Civico di Venezia.

Il matrimonio democratico di Sografi, una farsa, come accennato, ovvero un componimento breve risolto in un solo atto, debuttava a Venezia sulla scena del San Giovanni Grisostomo il 18 luglio 1797 nel "tripudio" del pubblico¹. Da circa

¹ Sul successo della farsa vedi «Monitore veneto» 22 luglio. Per il commento al testo, in particolare S. Romagnoli, *La parabola teatrale del patriota Antonio Simone Sografi*, in «Teatro in Europa», 1989, 5, pp. 58-65. Su A.S. Sografi vedi: Giuseppe Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, Minerva, Padova, 1836, v. II, pp. 292-98; Giacomo Bonfio, *Cenni biografici di Antonio*

due mesi si era insediata la Municipalità provvisoria e da poco meno di dieci giorni quello stesso teatro, il più grande dell'antica repubblica e "il più famoso d'Europa", utilizzato tradizionalmente nel primo Settecento per il genere operistico, aveva assunto il nome e il progetto culturale del ricordato Teatro Civico². Anche la città lagunare aveva ormai il suo palcoscenico rivoluzionario. Quella consueta manifestazione culturale, divenuta a fine secolo ormai di massa, poteva quindi svolgere una funzione di educazione permanente a forte penetrazione sociale, giungere anche là dove non arrivavano il libro, la scuola. Oltretutto il pensiero di quegli anni (o almeno una parte d'esso) aveva avanzato il primato del *sentio* sul *cogito*. Sul piano letterario, Diderot e poi in Italia Goldoni avevano attribuito a quel genere il compito di risvegliare le passioni e i sentimenti, di esplicitare i moti del cuore per suscitare la virtù³. Qualche tempo prima, Voltaire aveva definito una parte della sua produzione scenica *attendrissante*, intendendola come una fusione armonica di due generi a quei

Sografi, Bianchi, Padova, 1854; Lamberto Bigoni, *Quattro commedie inedite di S.A. Sografi*, Gallina, Padova, 1891; Id., *Simone Antonio Sografi, Un commediografo padovano del secolo XVIII*, in «Nuovo archivio veneto», 1894, VII, pp. 107-47; Bruno Brunelli, *Un commediografo dimenticato: S.A. Sografi*, in «Rivista Italiana del Dramma», 1937, I, pp. 171-88; Carlo Goldoni, *Opere con appendice del teatro comico nel Settecento*, a cura di Filippo Zampieri, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954, pp. 1119 e ss.; Nicola Mangini, voce *Sografi*, in «Enciclopedia dello Spettacolo» Le Maschere, Roma, 1962, pp. 99 e ss.; Cesare 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 Mario Richter, Accademia Olimpica, Vicenza, 1991, pp. 263-88; Milena Montanile, *I giacobini a teatro*, Società Editrice Napoletana, 1984, pp. 17 e ss., ivi il testo de *La Rivoluzione di Venezia*; Roberta Turchi, *La commedia italiana del Settecento*, Sansoni, Firenze, 1986, in particolare pp. 320 e ss.; Sergio Romagnoli, *La parabola teatrale del patriota Antonio Simone Sografi*, cit.; Nicola 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; Paola Trivero, *Commedie giacobine italiane*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1992, pp. 8 e ss.

² Sul teatro di San Giovanni Grisostomo "il maggiore e il più splendido dei teatri veneziani del Seicento", costruito nel 1677 nella zona di Rialto, ormai in decadenza e relegato in un ruolo secondario a partire dalla metà del secolo successivo, vedi N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974, pp. 77-83; 140-50. Sulla breve esperienza della Municipalità provvisoria si indicano qui soltanto: G. Pillinini, *1797: Venezia "giacobina"*, Editoria Universitaria, Venezia, 1997; G. Scarabello, *La Municipalità democratica*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, v. VIII, *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. Del Negro, P. Preto, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1988, pp. 263-356.

³ Per la questione in Diderot vedi, A. Ménil, *Diderot et le drame. Théâtre et politique*, PUF, Paris 1995 pp., 64-73. Su Goldoni vedi, *L'Autore a chi legge* in C. Goldoni, *Pamela fanciulla* ora in Id., *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, a cura di I. Crotti, Marsilio, Venezia, 2002, p. 79.

tempi irriducibili: il tragico e il comico⁴. A Milano Cisalpina proprio in quei giorni vi era stato chi esortava a “eccitare” più che a “istruire” o, comunque, a istruire sempre eccitando⁵. Cosa vi era dunque di meglio del teatro per realizzare tale impresa?

L’iniziativa marciana era dovuta a un gruppo di otto cittadini firmatari del *Manifesto per l’istituzione del Teatro Civico di Venezia*, il cui programma - volto alla formazione d’un club letterario d’istruzione popolare - era stato redatto intorno alla metà di giugno probabilmente al Caffè Florian, denominato per l’occasione “Caffè della Fratellanza patriottica”. Tra i sottoscrittori, che appaiono oggi soltanto come delle figure dal profilo “completamente sconosciuto e misterioso”⁶, spiccava, per primo, il nome del diciannovenne U. Foscolo⁷. Oltre a quel grande, solo due altri estensori, A. e F. Psalidi, erano contemporaneamente membri della locale Società di pubblica istruzione, l’associazione cittadina costituitasi già a fine maggio “per diffondere rapidamente i lumi, mostrare al popolo i suoi veri interessi, dargli i mezzi sicuri per conoscere i suoi veri amici e smascherare quelli che cercano di ingannarlo”. La compresenza nei due circoli degli stessi soci testimonia l’osmosi e il carattere federato tra le due nuove strutture marciiane di politicizzazione. Anche a Venezia si era pertanto stabilito il classico legame di affiliazione tra circoli: tra la

⁴Vedi la *Préface* di Voltaire in *Théâtre du XVIII siècle. Textes choisis, établis, présentés et annotés* par J. Truchet, Gallimard, Paris, 1972, v. I, p. 874.

⁵ Vedi M. Gioia, in P. Magistretti, *Memoria postuma di Mechiorre Gioia sull’organizzazione dei teatri nazionali*, Pirola, Milano, 1878, pp. 46-48.

⁶ C. De Michelis, *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Olschki, Firenze, 1979, p. 225.

⁷ Il *Manifesto per l’istituzione del Teatro Civico di Venezia* è stato segnalato da G. Dumas in *La premiere occupation française et le théâtre à Venise (1797)*, in «Bollettino storico livornese», 1954, p. 157. Le originarie considerazioni sono state svolte in Id., *La fin de la République de Venise, aspects et reflet littéraires*, PUF, Paris, 1964, pp., 353 e ss. Il testo è in *Scritti sortiti nella Rivoluzione di Venezia seguita li 12 Maggio 1797*, t. I, , pp. 337-41 (Biblioteca Marciana, Venezia, 183,C, 188). Poi ripubblicato da C. De Michelis, *Il Teatro Patriottico*, Marsilio, Venezia, 1966, p. 55 e, successivamente, nell’edizione nazionale delle opere di U. Foscolo, v., VI, *Scritti letterari e politici, 1796-1808*, a cura di G. Gambarin, Olschki, Firenze, 1972, p. 719. Sulla questione vedi C. De Michelis, *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, cit., pp. 225-55 . Per una certa consonanza di motivi con le tesi dei firmatari vedi «Gazzetta urbana veneta», 21 giugno 1797 e «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. XII, pp. 3-4; v. XIII, p. 51. Sulle scelte di “sostegno” e insieme di “autonomia” della testata nei confronti degli associati del Teatro Civico vedi A. Abiuso, *Sui tomi del “Teatro moderno applaudito” pubblicati durante la Municipalità provvisoria veneziana*, in *Il Teatro e la Rivoluzione*, (Atti del Convegno di studi, Vicenza 14-16 settembre 1989), a cura di M. Richter, Accademia Olimpica, Vicenza, 1991, pp. 251-61.

società teatrale e la cellula madre. Un legame che non implicava necessariamente un vero e proprio rapporto di subordinazione⁸.

A Venezia i fondatori del Teatro Civico si erano sentiti promotori di un progetto ispirato alla nuova “sociabilità” politica, diffusasi in Francia con la Rivoluzione tramite il modello delle società popolari e dei circoli d’istruzione pubblica. Queste strutture per lo più inedite si erano costituite a volte, com’è peraltro noto, sulle ceneri delle antiche associazioni settecentesche o si erano sviluppate in seguito alla trasformazione di quegli stessi organismi. I club e i circoli, sorti spontaneamente nell’Ottantanove e poi disciplinati, strutturati in una rete federativa a partire dal 1792, sfuggenti al controllo governativo sia pur a seconda dei tempi e delle circostanze, sempre in continuo sviluppo, avrebbero compiuto la loro “esplosione spettacolare” nel 1793. Era tuttavia il decreto del 23 agosto 1795 a determinare la scomparsa di cinquemilacinquecento associazioni, una ogni ottomila abitanti è stato osservato, nel quadro di un più generale taglio dal basso della politica che *mutatis mutandi* si sarebbe esteso dalla Nazione guida alle Repubbliche sorelle⁹. Non è un caso che in Italia, nell’estate del 1797, M. Galdi e P. Custodi lamentassero, anche a Milano, l’ostilità governativa al riguardo, nonostante il carattere più flessibile della

⁸ La Società di pubblica istruzione istituita il 27 maggio in seguito alla mozione di V. Dandolo in Assemblea e sciolta dall’autorità il 10 novembre, riuscì a raccogliere nel corso dell’estate 1797 circa 800 associati. Subordinato al controllo governativo, ma sempre oscillante tra ufficialità e semiufficialità, il club raccoglieva al suo interno un corpo di affiliati composito per orientamenti politico-culturali e per ragioni sociali. Accanto ad alcuni esponenti di rilievo del movimento patriottico italiano, assistettero alle riunioni anche alcuni barcaioli. Nel quadro di un dibattito dissonante, contraddittorio, variegato ed eterogeneo “la ricchezza delle discussioni” di tale “consesso operoso” restituiva la dimensione del “pluralismo delle opinioni”. Sull’attività dell’associazione 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.

⁹ 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. Duport, 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. 432-445. Per la situazione italiana vedi, M. Simonetto, *Opinione pubblica e rivoluzione. La società di pubblica istruzione di Venezia nel 1797*, cit., ivi indicazioni bibliografiche sull’ associazionismo italiano del tempo.

Costituzione cisalpina, che pur si richiamava a quella francese dell'anno III¹⁰. Poco dopo, sempre in città, questa volta a novembre, V. Dandolo in un discorso appassionato reclamava in Assemblea la riapertura dei circoli costituzionali. Si appellava alla Carta mettendo a nudo il gesto d'imperio dell'autorità¹¹. Già si profilava la svolta autoritaria della primavera-autunno 1798: una vicenda per la quale la Cisalpina sarebbe passata da un sistema democratico-liberale ad un regime liberale-conservatore¹².

In questo contesto difficile dovevano dunque esordire le sperimentazioni marciante della "sociabilità" politica. Gli orientamenti teatrali dei governi tuttavia lasciavano aperto qualche spiraglio alla libertà di manovra, alla costituzione di una società scenica pluralista capace di riaggregarsi autonomamente dal basso, anche se le intenzioni originarie dei legislatori erano state diverse. Un Concorso bandito a Milano tra 1797 e 1799 voleva affrontare il problema della riforma nazionale del teatro rivolgendosi "a tutti i cittadini" della penisola¹³. I nodi irrisolti della discussione settecentesca sulla questione degli attori, della scena, dei repertori, tornavano nel pettine. Erano destinati tuttavia a sciogliersi secondo la prassi della ragion politica. Il palcoscenico da "pulpito" per la formazione civile e morale dell'individuo, com'era stato auspicato dalla cultura dei Lumi, assurgeva ora a scuola di sentimenti e di costume repubblicano. La propaganda politica correva il rischio di spegnere la memoria di un'auspicata coscienza civile. Nonostante il Concorso e un vasto dibattito capillarmente e variamente articolato nelle Repubbliche italiane del Triennio, non si riuscì a realizzare il progetto desiderato. Naufragò nei fatti l'idea del teatro nazionale ovvero l'organizzazione di un sistema scenico controllato, diretto e sovvenzionato dallo Stato. Ovunque si ricorse a un sistema misto privilegiando ancora il vecchio indirizzo impresariale¹⁴.

¹⁰ B. Maschietto, *Cultura e politica nell'Italia giacobina. Spunti dall'esperienza cisalpina*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome», 108, 1996, 2, pp., 730 e ss. L'articolo 299 della Costituzione cisalpina del luglio 1797 recita: "i cittadini hanno diritto di formare stabilimenti particolari di educazione e di istruzione, come ancora società libere per concorrere al progresso delle scienze, delle lettere e delle arti". Formula ripresa sostanzialmente invariata nella seconda Carta cisalpina del 1798 (art. 295) e nel marzo dello stesso anno anche dalla Costituzione della Repubblica romana (art. 293). Vedi *Le Costituzioni italiane*, a cura di A. Aquarone, M. d'Addio, G. Negri, Edizioni di Comunità, Milano, 1958, (Titolo X *Istruzione pubblica*), pp. 113, 147, 251.

¹¹ *Assemblee della Repubblica cisalpina*, per cura di C. Montalcini ed A. Alberti, Zanichelli, Bologna, 1917, v. I, parte I, p. 119 (seduta del 5 frimale VI).

¹² C. Zaghi, *Il Direttorio francese e la Repubblica cisalpina*, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma, 1992, v. I, pp. 413-72, II, 539-691.

¹³ P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale in Italia nelle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Bulzoni, Roma, 1990; P. Themelly, *Il teatro patriottico tra Rivoluzione e Impero*, Bulzoni, Roma 1991.

¹⁴ R. Turchi, *Il teatro civico*, in «Rivista di Letteratura italiana» 1989, VII, 2-3, pp., 289-310.

Lo slancio riformatore ripiegava pertanto sul mantenimento e sulla possibile modernizzazione dell' esistente: si contraeva sino a perdersi in rigorose norme di vigilanza e di censura. Solo qualcosa della originaria lezione francese era dunque giunta in Italia¹⁵. Al di là delle Alpi, tra 1789 e 1791 la liberalizzazione delle rappresentazioni e la rottura del monopolio dei teatri ufficiali aveva prodotto un'esplosione creatrice che aveva comportato una proliferazione di piccoli teatri autonomi e autogestiti: i teatri di via di quartiere, di *Boulevard*. Con il Terrore e con Termidoro si era compiuta una restaurazione censoria. Tuttavia, se il Comitato di salute pubblica aveva avanzato un progetto centralistico di nazionalizzazione e politicizzazione integrale del teatro, il Direttorio aveva riaffermato la libertà e il carattere privato delle imprese teatrali pur ripiegando su una prassi di limitati controlli delle rappresentazioni affidati alle autorità centrali e periferiche¹⁶.

Il quadro sopra tracciato e in particolare le considerazioni relative alla nostra penisola hanno rivelato un contesto segnato dalla coesistenza tra la direzione statale e l'iniziativa privata nella gestione del sistema scenico. Era il sistema misto allora vigente nel nostro paese che consentiva la possibile nascita di un teatro politico parallelo e autonomo rispetto a quello gestito dallo stato. È dall'impulso di improvvisate società di dilettanti, dalla partecipazione di cittadini privati civilmente impegnati che scaturisce l'esperienza del Teatro Civico, non solo a Venezia ma anche a Roma, Milano, Cremona, Brescia e verosimilmente in altre città, sia pure spesso con denominazioni e caratteri differenti. In questa prospettiva acquista pieno significato l'idea di "teatro dell'utopia" suggerita da R. Turchi per la vicenda qui presa in esame. L'idea cioè di una sperimentazione scenica impegnata nel presente e foriera di sviluppi futuri¹⁷. Il Teatro Civico si qualificava, o voleva qualificarsi, come una esperienza radicalmente innovativa e indipendente, lontana dai rischi di un progetto militante piegato alla celebrazione monocratica dell'arte di Stato.

Anche i firmatari del *Manifesto* foscoliano intendevano costituire un organismo informale e autogestito, capace di raccogliere un numero adeguato di sottoscrizioni funzionali alla libera gestione d'un proprio teatro. I principi costitutivi della *Dichiarazione* del 26 agosto 1789: libertà e proprietà, imponevano non l'esproprio del San Giovanni Grisostomo ma la sola concessione temporanea, probabilmente l'affitto (i documenti sono reticenti) con i proprietari della struttura, i conti Grimani di S. Maria Formosa, secondo

¹⁵ P. Themelly, *Il teatro patriottico*, cit., pp. 45 e ss.

¹⁶ M. Carlson, *Le théâtre de la Révolution Française*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 69, 96-106, 122, 203, 320. G. Trisolini, *Il Teatro della Rivoluzione. Considerazioni e testi*, Longo, Ravenna, 1984, pp. 22 e ss., M. Albert, *Les Théâtres de Boulevards (1789-1848)*, Slatkine, Genève, 1978, pp. 98 e ss., e *passim*.

¹⁷ R. Turchi, *Il teatro civico*, cit.

un'abitudine allora invalsa¹⁸. L'accordo tuttavia sarebbe stato valido soltanto "sino a tutto settembre prossimo venturo", quando il teatro sarebbe tornato sotto la gestione della Compagnia Battaglia, com'era stato sin dal 1775¹⁹.

L'ambizione dei patrioti era quella di promuovere un repertorio inedito e originale e di formare un corpo di attori completamente rinnovato. Per far ciò l'associazione voleva aprirsi senza riserve a tutti, agli uomini e alle donne, stimolare nella misura del possibile il dibattito nella società. La redazione dei testi e la pratica scenica avrebbero dovuto coinvolgere, gratuitamente, l'insieme dei partecipanti. Il semplice cittadino poteva dunque divenire autore e attore teatrale, o forse addirittura "doveva" diventarlo in quanto patriota: "Non viviamo nella incertezza. Per non essere sempre un nulla, scuotiamoci!", concludeva perentoriamente il documento firmato da Foscolo²⁰. L'iniziativa dei soci sembrava peraltro avere in quei giorni anche l'appoggio della stampa e a fine luglio poteva contare su più di trecento adesioni²¹.

Era stata la Municipalità, tramite il Comitato di pubblica istruzione, in un "foglio volante" non datato e redatto verosimilmente intorno al 20 giugno, ad accogliere la proposta dei firmatari del *Manifesto* e a fissare le norme che regolamentavano l'attività della nuova associazione²². Foscolo, proprio in quei giorni, nei suoi interventi presso la Società di pubblica istruzione aveva avanzato la tesi giacobina della dittatura rivoluzionaria. Per il poeta anche la censura poteva essere giustificata da un imperativo morale: "la democrazia non

¹⁸ Dagli anni Quaranta il teatro, forse anche per la gestione gravosa e deficitaria, era passato a una conduzione di tipo misto: al controllo diretto della famiglia Grimani seguivano fasi di gestione impresariale. Vedi N. Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 140-150. I Grimani di S. Formosa, una delle famiglie più antiche e influenti della città, da sempre interessata alla attività scenica, era proprietaria anche dei teatri Ss. Giovanni e Paolo e S. Samuele. A metà Settecento la Casa era inserita nella seconda classe della suddivisione del corpo aristocratico operata da G. Nani ovvero tra coloro "che hanno più del loro bisogno". Vedi V. Hunecke, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica*, Jouvence, Roma 1997.

¹⁹ Archivio di Stato, Venezia, *Democrazia*, b. 88. Sulla gestione del San Giovanni Grisostomo da parte della Compagnia Battaglia, N. Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 149-50.

²⁰ *Manifesto per l'istituzione del Teatro Civico di Venezia*, cit.

²¹ Vedi «Monitore veneto» 27 maggio, 3 e 21 giugno; «Gazzetta urbana veneta», 28 giugno. Ma anche «Il teatro moderno applaudito» cit., t., XII e XIII (giugno e luglio, 1797). Per le iscrizioni all'associazione vedi «Monitore veneto», 22 luglio.

²² *Il Comitato di Pubblica Istruzione agli autori di teatrali rappresentazioni, ai capi comici ed impresari di opere*. Il documento è in Archivio di Stato, Venezia *Democrazia*, b. 167. Il testo ora anche in C. De Michelis, *Il Teatro patriottico*, cit., p. 56. Per la datazione del documento, a conferma, vedi «Il Monitore veneto», 21 giugno: "Il Teatro Civico si va preparando [...] Vari soci s'affrettano a produrre i loro parti d'ingegno, altri si addestrano alla più esatta rappresentazione che si dovrà eseguire nel teatro di San Giovanni Grisostomo".

può stabilirsi che con la forza e [...] da questa dipende l'esercizio della sovranità d'un popolo libero"²³.

La classe dirigente veneziana, ormai chiusa l'esperienza del Terrore, si richiamava invece ai diritti dell'individuo per tracciare le nuove regole di disciplinamento dell'attività teatrale. Il governo si impegnava a "togliere ogni revisione perché opposta ai principi liberi della democrazia". Per compiere l'impresa tuttavia il Comitato si appellava all'idea illuministica dell'autonoma assunzione di responsabilità di tutti coloro che, a vario titolo, erano impegnati nell'attività teatrale: "nel teatro il piacere medesimo tenga luogo di legge e supplisca agli ordini del legislatore". Non senza ambiguità comunque il testo si concludeva nella risoluzione del governo a perseguire tutto ciò che fosse stato contrario "alla religione", "al costume", "alla personalità"²⁴. La Municipalità tuttavia nello stesso tempo si dichiarava interessata ad appoggiare l'impresa. In una lettera "aperta" pubblicata a inizio luglio sul *Monitore* poteva leggersi: "è ferma intenzione del Comitato nostro il prestare tutta la sua autorità per proteggere la vostra saggia e utile istituzione"²⁵.

Gli studi hanno messo in evidenza le incertezze e le contraddizioni del programma formulato da Foscolo e dal gruppo di patrioti che si raccoglieva intorno al Teatro Civico e presso la Società di pubblica istruzione. Si è insistito sul carattere retorico e paternalistico del *Manifesto*, sulla sua dimensione sovrastrutturale, sino a cogliere pericolose tendenze totalitarie, non solo nelle più scontate direttive della Municipalità, ma anche nelle scelte personali dei patrioti in merito al valore politico della comunicazione scenica. In tal modo l'idea e il messaggio del teatro patriottico non avrebbero contribuito alla liberazione interiore dell'individuo ma l'avrebbero proiettato nella condizione spersonalizzata d'una astratta servitù volontaria.

Per C. De Michelis in particolare, la Rivoluzione, anche quella marciata, avrebbe tradito e soffocato, pur riproponendoli, gli ideali che avevano dato impulso al rinnovamento teatrale settecentesco. Una società fondata sulla "dittatura della virtù", su una concezione etica dello stato, su istituzioni di controllo, di direzione e di censura non avrebbe potuto realizzare una riforma che si era ispirata agli ideali di una società civile autoregolantesi, libera nelle sue contrattazioni, nelle sue scelte, nel suo mercato. Una concezione ed una pratica dell'arte, sorte da un progetto politico, si dovevano rivelare inconciliabili con la libertà dell'autore e del pubblico. L'intellettuale, persa la sua autonomia, e il pubblico, divenuto soggetto passivo d'un processo pedagogico etero-diretto, decretavano la subalternità della letteratura e del

²³ U. Foscolo, *Scritti letterari e politici, 1796-1808*, cit., p. 17.

²⁴ *Il Comitato di Pubblica Istruzione agli autori*, cit.

²⁵ «*Monitore veneto*» 12 luglio 1797.

teatro. Alla severità di questo giudizio si aggiunge la constatazione del fallimento politico e sociale dell'esperienza veneziana, che trova il suo simbolo nella figura storica di Ugo Foscolo, per il quale la scoperta della concreta dimensione dei problemi giunge "troppo tardi", "quando ormai non c'è più tempo" e giunge "confusa", "astratta", "inevitabilmente sospesa nel vuoto"²⁶.

Al di là d'ogni giudizio di valore sul significato complessivo di quella articolata esperienza che prese il nome di Teatro Civico, per i soci il compito prioritario e più urgente era quello di allestire un repertorio da mandare subito in scena. Le testimonianze contemporanee e la lista cronologica delle rappresentazioni cittadine che correde i tomi del «Teatro moderno applaudito» sembrano confermare le difficoltà d'affermazione che ebbe la nascente letteratura democratica nel corso dell'estate-autunno 1797 a Venezia. Il vecchio teatro persisteva e certo non soccombevano, sempre intramontabili, gli scenari dell'Arte che continuavano a godere di uno straordinario favore del pubblico²⁷. Il nuovo repertorio dunque non decollava o quanto meno conseguiva risultati parziali. Era comunque difficile rinnovare un genere in un semestre, e l'impresa si sarebbe rivelata ancora più ardua per i promotori della fugace "utopia" del Teatro Civico, un'esperienza che si sarebbe risolta nel tempo breve di poco più di due mesi.

Alle resistenze tradizionali di gusto e di pubblico si univano i rifiuti e la diffidenza dei capocomici e delle compagnie teatrali, ostili per costume a ogni forma di innovazione. L'avversione di costoro verso il teatro politico è ben documentata in una farsa in musica semiconosciuta, redatta in quegli anni probabilmente in area lombarda. *La monarchia distrutta* può essere considerata il manifesto simbolico del teatro d'evasione. Emerge, nelle scene della commedia, una linea morbida di resistenza contro il teatro patriottico: bisogna dare all'opinione - esclama il Diavolo Guercio, maschera di un impresario che rischia il fallimento - quel che essa richiede, non grandi scosse, non pericolosi contenuti eversivi. Si teorizzava così la liquidazione della politica, si rifiutava ogni allusione ai problemi del presente. Quel che più interessava ai gestori d'un teatro che non intendeva allinearsi sulle posizioni del rinnovamento era contentare il pubblico, adattarsi all'indole del paese. L'impresario fortunato -

²⁶ C. De Michelis, *Letterati e lettori*, cit., pp. 225-54.

²⁷ Vedi i tomi XII-XVI, redatti da giugno a ottobre 1797, de «Il teatro moderno applaudito», cit. e a solo titolo d'esempio la «Gazzetta urbana veneta» del 28 giugno, 12 luglio, 4 ottobre 1797. Più in generale G. Dumas, *La fin de la République de Venise*, cit., pp. 354 e ss. Nella stessa Francia rivoluzionaria la situazione non era diversa. Il teatro popolare continuava ad essere legato alle maschere e, più in generale all'evasione, producendo "des farces sans moralité [...] nî caractère politique". M. Albert, *Les Théâtres de Boulevards (1789-1848)*, cit., pp. 86 s ss.

concludeva il Diavolo Guercio- deve offrire all'opinione solo quel che essa realmente vuole²⁸.

Anche nella Venezia della sperimentazione e della riforma si rifletteva l'analogo processo che aveva investito, in quegli anni, la società italiana. Sulle scene marciante, come sui palcoscenici di Roma e di Milano del tempo, la rivoluzione ispirava esplicitamente solo qualche testo²⁹. In definitiva, soltanto una quindicina di titoli costituivano il nuovo repertorio patriottico marciante. Non diversa sembrava configurarsi la stagione del Teatro Civico. Il 30 luglio, a venti giorni dal debutto, un contemporaneo si doleva del "troppo breve numero di componimenti democratici" rappresentati su quel palcoscenico. Invitava gli spettatori e i seguaci del nuovo ordine a sospendere il giudizio e ad attendere, considerata la difficoltà di realizzare, in poco tempo, una "sì vasta impresa"³⁰.

L'attento esame compiuto da C. De Michelis sull'attività del Teatro Civico - la scena che raccolse una buona parte dei nuovi contributi patriottici - conferma la linea di tendenza che abbiamo indicato³¹. Il calendario offrì qualche novità, il recupero della migliore tradizione italiana e straniera, alcune concessioni al gusto del tempo. Per un essenziale ripensamento delle singole opere si rinvia al contributo qui sopra menzionato. In questa occasione si

²⁸ *La monarchia distrutta. Drama per musica da rappresentarsi all'Inferno con il Diavolo Guercio impresario fallito*, s.d., s. l., Atto unico, scena ultima. Il testo in Archivio di Stato, Milano, Studi Parte Antica, b. 111. Una raccolta di lettere di capocomici che rifiutano di rappresentare le *pièces* patriottiche sono custodite nell'Archivio del teatro Verdi di Padova. L'indicazione è in A. Bohm, *Notizie sulle rappresentazioni drammatiche a Padova dal 1787 al 1797*, Visentini, Venezia, 1902, p. 72.

²⁹ "Arlecchino, Brighella e Pantalone continuano a istruirci nelle loro lingue, delle loro maniere e delle loro virtù buffonesche. Il popolo [...] beve queste pozioni arlecchinesche con molta avidità in mancanza di altre bevande che pure gli si dovrebbero giornalmente apprestare". «Termometro politico della Lombardia», 4 brumaio a. VI. Così, sconsolatamente, si esprimeva il capocomico V. Broccoletto a Milano il 7 gennaio 1798 in una lettera ai rappresentanti del Direttorio Esecutivo: "Esposi una domenica l'Arlecchino: questo incontrò moltissimo al gusto de' francesi [...] all'improvviso mi venne proibito dal governo, mi feci pregio di obbedire a quel comandante e senza replicare un accento, quando la sera il generale Rey mi fece chiamare nella sua loggia [...] Egli mi ordinò che assolutamente annunciassi per l'indomani l'Arlecchino che esso avrebbe pensato al resto, e se non l'avessi fatto gliene avrei reso conto. [...] la mattina fui dal governo arrestato e messo in prigione [...] la sera per mezzo dello stesso generale posto in libertà". La lettera è in A. Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino e antigiacobino in Italia, 1796-1805*, Tipografia Pirola, Milano, 1887, p. 64. La stampa allora lamentava con frequenza la persistenza del vecchio teatro: si consideri per la Repubblica romana a titolo esemplificativo il solo «Monitore di Roma» alle date 9 e 26 maggio 1798; 14, 21 e 25 pratile, 6 caldifero, 26 fruttifero a. VI; 29 piovoso, 29 messidoro, 2 fruttidoro, a. VII.

³⁰ «Giornale dei teatri di Venezia», in «Il teatro moderno applaudito», cit., XIV, p. 2.

³¹ C. De Michelis, *Teatro e spettacolo durante la Municipalità provvisoria di Venezia maggio-novembre 1797*, in *Il Teatro e la Rivoluzione*, cit., pp.265-88.

traccerà il solo quadro d'insieme per poi proporre l'ipotesi di due soggetti tematici suscettibili di esami futuri.

Negli ottantaquattro giorni di attività (10 luglio -1 ottobre) e nelle cinquantacinque recite tenutesi presso il Teatro Civico vennero rappresentati diciassette titoli, cinque dei quali stranieri, tratti dal repertorio classico o politicamente più impegnato degli ultimi sessant'anni³². Tra questi si segnalavano due tragedie di Voltaire: *La morte di Cesare* (1731) e il *Maometto* (1736). Si trattava di due opere, introdotte in Italia da M. Cesarotti nel 1762, testi che avevano costituito, a Padova e a Venezia, forse non solo per Sografi, il tramite letterario con il pensiero dei Lumi³³. Si rese il consueto omaggio ad

³² Tra questi un certo rilievo sembra assumere *La vera bravura* una farsa rappresentata il 18 luglio, in seguito alla messa in scena de *Il matrimonio democratico* di Sografi. Il testo venne pubblicato nel t. XII de «Il teatro moderno applaudito». La traduzione riproduceva fedelmente le 22 scene de *La Vraie bravoure, comédie en un acte et en prose. Par les citoyens Duval et Picard, représentée, pour la première fois sur le Théâtre de la République, le 13 frimaire an 2e*. A Paris chez Lepetite, libraire, quai des Augustins, N°. 32. L'opera ebbe, sino al luglio 1794, più di venti repliche a Parigi presso il Théâtre français de la rue de Richelieu. L.B. Picard (1769-1828), figlio di un avvocato parigino, si dedicò già a venti anni alla attività teatrale. Autore, direttore di teatro, membro dell'Académie française, pur rimanendo un minore scrisse, autonomamente o in collaborazione, quasi sessanta *pièces* rappresentate prevalentemente alla Comédie-Française o all'Opéra-Comique. A. Duval (1767-1842) originario di Rennes, partì giovanissimo volontario per la guerra d'America, fu successivamente marinaio, tabaccaio, ingegnere. Attore dal 1790, divenne solo successivamente autore teatrale. Scrittore prolifico, la sua opera è raccolta in nove volumi pubblicati tra il 1812 e il 1825. Nel 1812 era stato eletto anch'egli membro de l'Académie française. Per entrambi vedi J. Gourret, *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*, Albatros, Paris, 1984. Per quel che qui più interessa il testo con le sue riserve critiche poneva in discussione le strutture portanti e la stessa mentalità dell'Antico regime. L'editore della traduzione italiana era consapevole dell'importanza dell'argomento "opportunistissimo -scrisse nell'*Introduzione*- ci sembrò dare ai cittadini soldati ed ufficiali nostri una delle più importanti lezioni sul preteso punto d'onore [...] uno dei pregiudizi più nocivi all'umanità [...] che avrebbe dovuto cadere con la feudalità che l'aveva prodotto". Il duello, il punto d'onore -bersagli polemici della farsa- sono la manifestazione di una concezione del mondo che rischiava di sopravvivere ai rapporti di forza che l'avevano generata, esprimeva una concezione vacuamente individualistica della persona umana, un senso esasperato ed orgoglioso di sé ed insieme il rifiuto di ogni considerazione dell'importanza degli altri, dei rapporti sociali. Perciò il protagonista della commedia rifiuta di battersi contro colui che lo ha offeso, consapevole della priorità dei valori sociali e patriottici, per i quali soltanto mette conto rischiare la vita: "lasciamo questo pregiudizio che si chiama onore agli egoisti che si fanno un dovere di uccidersi per una parola [...] il mio onore consiste nel servire e difendere la patria". Atto unico, 22. Sulla questione, che sarà qui ripresa in seguito, vedi M. Cavina, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Laterza, Roma-Bari, 2005, in particolare pp. 206-35.

³³ *Il Cesare e il Maometto tragedie del signor Voltaire trasportate in versi italiani con alcuni ragionamenti del traduttore*, In Venezia presso Pasquali, 1762. L'edizione uscita anonima fu inviata dall'autore, tramite Goldoni, a Voltaire. Per qualche considerazione, P. Themelly, *Il teatro di Antonio Simone*

Alfieri e a Goldoni mandando in scena il *Bruto primo* (1789), la *Locandiera* (1753) e *L'avarò* (1756). Si recuperarono inoltre gli autori italiani contemporanei la cui produzione era stata segnata dal nuovo pensiero: si scelsero due *pièces* di F. Albergati Capacelli e una di G. Greppi³⁴. Si privilegiarono cioè gli autori "militanti", i poeti che, seppur "veneti d'adozione", avevano animato il dibattito della locale Società filodrammatica nel corso degli anni Ottanta, insieme a G. Pindemonte, a A.S. Sografi e a A. Pepoli. Grazie all'impulso di costoro, che tuttavia seguiva l'indirizzo intrapreso negli ultimi anni da E. Caminer Turra, la tradizione letteraria locale si era aperta alla cultura francese contemporanea, come oggi ormai è noto³⁵. Su questo corpo "classico" ormai consolidato, che ai soci probabilmente appariva come la migliore tradizione patria e d'oltralpe, furono innestate sei novità. Tra queste figuravano due opere

Sografi tra cultura dell'illuminismo e suggestioni della Rivoluzione, «Eurostudium^{3w}», 2014, ottobre-dicembre, p. 5.

³⁴ *Il capriccioso farsa del cittadino Francesco Albergati Capacelli* in Venezia 1797 Primo della libertà italiana, venne rappresentata il 2 agosto. Sempre in quel mese, la sera del 9, invece andava in scena *Il matrimonio improvviso farsa del cittadino Francesco Albergati Capacelli*, in Venezia 1797 Primo della libertà italiana. I testi vennero poi raccolti nei tomi XIII e XV de «Il teatro moderno applaudito», cit. Il dramma in cinque atti di G. Greppi *L'amore irritato dalla difficoltà*, tenutosi il 30 luglio, era una ripresa di *Teresa e Claudio*, un'opera del letterato emiliano che a parere dell'anonimo articolista aveva debuttato a Venezia al San Luca nel 1786 riportando poi "lo straordinario applauso ogni anno su quasi tutti i teatri d'Italia". Vedi «Il teatro moderno applaudito», cit., XIV, p. 83 ivi anche il testo della *pièce*.

³⁵ A. De Paolis, *Una letterata veneta tra giornalismo e traduzioni: Elisabetta Caminer Turra, in Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*. (Atti del Convegno internazionale, Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005), a cura di G. Coluccia e B. Stasi, Congedo, Lecce, 2006, v. II, pp. 137-148; M. Liuccio, *Elisabetta Caminer Turra, La prima donna giornalista italiana*, Il Poligrafo, Padova, 2010. Vedi la voce *E. Caminer Turra* redatta da C. De Michelis, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XVII, 1974, pp. 236-41. Su A. Pepoli vedi la voce di S. Minuzzi, «Dizionario Biografico degli Italiani», cit., LXXXII, 2015, pp. 258-60; M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, Sansoni, Firenze, 1956, pp. 196-201; Su G. Pindemonte, M. Petrucciani, *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia*, Le Monnier Firenze, 1966; P. Themelly, *Adesione e dissenso tra Rivoluzione e Impero nell'opera di Giovanni Pindemonte, letterato e politico veneto (1789-1804)*, in «Eurostudium^{3w}», 2010, 17, pp. 7-47. Su G. Greppi. vedi la voce di L. Rodler, in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit., LIX, 2002, pp. 326-28. Su F. Albergati Capacelli, vedi E. Masi, *La vita i tempi e gli amici di Francesco Albergati commediografo del XVIII secolo*, Zanichelli, Bologna, 1878; Id., *Parrucche e sanculotti nel secolo XVIII*, Treves, Milano, 1886, pp. 119-40; A. Asor Rosa voce *Francesco Albergati Capacelli*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit., I, 1960, pp. 624-7; E. Mattioda, *Il dilettante "per mestiere". Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Il Mulino, Bologna, 1993.

di Sografi, *Il matrimonio democratico* e *L'ex Marchese della Tomboletta a Parigi*³⁶. Per arricchire un repertorio locale ancora gracile ed *in fieri*, capace d'allestire al momento solo qualche farsa improvvisata, si ricorse alle nuovissime *pièces* della letteratura politica italiana, ai testi cioè redatti per la stagione teatrale 1796-97. Si favorirono le opere che avevano riscosso maggior successo sui palcoscenici dell'Italia settentrionale. Tra queste alcune saranno più avanti richiamate al fine di collocare in modo adeguato il contributo di Sografi nella produzione contemporanea³⁷.

La rivisitazione dell'Alfieri: adattamenti e contaminazioni.

Ricostruita in estrema sintesi l'attività del Teatro Civico presenteremo, come accennato, i lineamenti di due nuclei tematici che ne caratterizzarono, con efficacia, la produzione. Un certo significato sembrano assumere gli adattamenti delle tragedie di Alfieri, delle rielaborazioni compiute sull'opera di quel grande a fine secolo in Italia, testi per lo più trascurati dagli studiosi nei loro esami. Si ricorderà il *Bruto primo* messo in scena a Venezia nel 1797 per poi compararlo o con analoghi interventi compiuti dai patrioti nel corso del Triennio. Altrettanto interessanti appaiono le poche opere teatrali che affrontano esplicitamente sui palcoscenici cittadini il tema della Rivoluzione a Venezia. Una comune ispirazione politica moderata anima e guida la redazione di questi testi. Alla natura statica e convenzionale propria della prima esemplificazione si contrappongono i fermenti dinamici che pervadono la

³⁶ *L'ex marchese della Tomboletta a Parigi*, del testo perduto resta il resoconto in «Il teatro moderno applaudito», cit., v. XV, ora anche in C. De Michelis, *Teatro e spettacolo durante la Municipalità provvisoria di Venezia*, cit., pp. 277-78.

³⁷ Come si vedrà meglio in seguito saranno qui discusse *La Rivoluzione. Commedia patriottica*. Bologna 1797, anno I della libertà italiana. L'opera andava in scena dal 2 al 4 ottobre al San Giovanni Grisostomo, ormai ex Teatro Civico, per opera della compagnia "comico-patriottica" Battaglia che l'aveva già rappresentata "con successo" a Bologna nella primavera dello stesso anno. Una seconda edizione della stessa venne stampata in quei giorni a Venezia con dedica a Bonaparte. *La figlia del fabbro* di C. Federici, un classico del repertorio patriottico, aveva avuto la sua prima a Brescia, nel dicembre 1796: successivamente fu rappresentata a Venezia, al San Luca, dal 20 al 23 ottobre, per essere poi ripresa in molti palcoscenici italiani sino ad essere pubblicata a Torino, nel 1797, per i tipi di Pane e Barberis. Le altre due *pièces* che esamineremo in rapporto ai testi di Sografi invece non comparvero sui teatri marciiani. Si tratta, nel primo caso, di un'opera andata in scena a Mantova, nel marzo 1797, in occasione della "liberazione" della città: *L'aristocratico convertito. Commedia di cinque atti di prosa*. Mantova, presso la società tipografica all'Apollo. Anno I della libertà italiana. Il secondo è quello di un'opera emiliana del 1798, una sorta di catechismo repubblicano sceneggiato, *Il repubblicano si conosce alle azioni ossia la scuola de' buoni costumi. Commedia patriottica di carattere di cinque atti del cittadino Giambattista Nasi juniore modenese*, in Modena presso la Società Tipografica. Anno VI Repubblicano.

seconda. Entro quest'ultimo itinerario si colloca l'opera di Sografi che sarà qui rievocato con una breve considerazione utile per lo sviluppo del nostro discorso.

La rappresentazione del *Bruto primo* d'Alfieri, che inaugurava il 10 luglio l'attività del Teatro Civico, si richiamava, come si è già ricordato, a un orientamento diffuso tra i patrioti italiani³⁸. Nel corso del Triennio l'opera di Alfieri riscosse grande fortuna anche per quella "immediata fruibilità spettacolare" della quale gli studiosi hanno preso atto³⁹. La *Virginia*, il *Bruto primo*, il *Bruto secondo* furono fra le tragedie del repertorio settecentesco più frequentemente rappresentate nelle Repubbliche patriottiche. Di esse si ebbero ristampe, adattamenti, versioni e interpretazioni musicali⁴⁰. Da una parte l'accentuazione libertaria, dall'altra la sostanziale estraneità di Alfieri al movimento patriottico (tra il 1789 e 1798 l'astigiano scriveva il *Misogallo*⁴¹) suggerivano agli editori e agli organizzatori teatrali adattamenti e ritocchi ai testi. Questi interventi sono stati giudicati dagli studiosi come delle iniziative che tendevano a "giacobinizzare" le tragedie alfieriane⁴². In realtà si trattava di operazioni censorie che miravano a stemperare l'impianto radicale della rappresentazione come testimonia la nostra edizione veneziana del 1797.

A corredo del *Bruto primo* veniva pubblicato un *Prologo* in cinquantadue versi, scritto, per esplicita richiesta della Società di pubblica istruzione, dall'avvocato M. Butturini un discepolo e collaboratore di A. Pepoli originario di Salò⁴³. Il *Prologo* offre una chiave di lettura moderata della tragedia. Il commentatore celebrando il crollo dell'oligarchia attribuisce il "dono" della

³⁸ *Bruto primo. Tragedia del conte Vittorio Alfieri*, in Venezia l'anno 1797. Primo della libertà italiana, in «Il Teatro moderno applaudito» cit., t. XIII.

³⁹ Vedi per tutti G. Santato, *Il giacobinismo italiano. Utopie e realtà tra Rivoluzione e Restaurazione*, Vallardi, Milano, 1990, p. 79.

⁴⁰ *Bruto primo tragedia del cittadino Vittorio Alfieri da rappresentarsi nella sala degli Accademici imperiti*. Primo della Repubblica romana. In Roma presso il cittadino Gioacchino Puccinelli a S. Andrea della Valle; *Virginia dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Alibert nell'autunno nell'anno VII Repubblicano*, in Roma presso il cittadino M. Puccinelli; *Bruto [primo] dramma per musica in due atti di G. Marrè da rappresentarsi nel Teatro di S. Agostino il Carnevale dell'anno 1799*. II della Repubblica Ligure.

⁴¹ Il *Misogallo*, steso tra 1789 e 1798, rielaborato a partire dal 1793 venne pubblicato anonimo a Londra nel 1799. Vedi V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, a cura di C. Mazzotta, v. III, Casa d'Alfieri, Asti, 1984.

⁴² Vedi per tutti V. Monaco, *La repubblica del teatro (momenti italiani 1796-1860)*, Le Monnier, Firenze, 1968, pp. 27 e ss.

⁴³ Vedi *Bruto primo* ed. veneziana 1797 cit., pp. 54-6.

libertà al “franco genio guerriero” che discende dalle Alpi⁴⁴. Il concetto alfieriano della libertà intesa come lotta di liberazione veniva dunque meno. L’attenzione degli spettatori era così orientata verso gli “infami eccessi” della tirannide dei Tarquini e al “sublime esempio” della virtù di Bruto. È un’interpretazione che, se non travisa, smorza il significato della tragedia. Il senso politico del *Bruto primo* alfieriano consiste nella scoperta della “patria vera”, “creata dai cittadini”⁴⁵; nella volontà di riappropriarsi della città con le armi: “libera or sorge da quel sangue Roma”⁴⁶; nella considerazione della inevitabilità dello scontro con il tiranno, per cui s’innalza, già nell’87, il grido che sarà giacobino “libertà o morte”⁴⁷.

Il commento sorvola sul tema centrale della tragedia ispirata dalla connessione “morte-virtù” (propria dei tempi “eroici” della Rivoluzione) espressa dal tradimento dei figli e dalla inesorabile sentenza di Bruto. Si sorvola anche sull’altro nodo: il momento costituente. Nel Foro, dopo la cacciata dei Tarquini, patrizi e plebei si adunano per fondare la comunità dei cittadini liberi ed eguali: “qui dunque in breve -proclama Bruto- plebei e patrizi aduneremci: e data fia più stabil base a libertà per noi”. A queste parole “il popolo”, diventato nazione, risponde coralmente: “il primo dì che vivrem noi sia questo”⁴⁸. In tale contesto i termini chiave erano appunto “plebei” e “patrizi”: la cittadinanza democratica superava, nella nuova carta dei diritti, i vecchi contrasti di classe. Eppure, proprio quel termine “plebe” cade sotto la censura dei patrioti veneziani, come rivelano le tavole delle correzioni della edizione del 1797, nella quale esso è sostituito per ben quattordici volte, da espressioni onnicomprensive e interclassiste come “popolo” o “figli” per la plebe; “padri”, e “figli illustri” per i patrizi e i senatori⁴⁹.

⁴⁴ “Da queste sponde/ l’esecrato oligarchico sistema/ opra di cento lustri, alfin disparve/ e disparve per sempre [...] Oh fausto dono/ che a noi portò/ scendendo giù dall’Alpe/ fra gli allori guerrieri e i miti ulivi,/ il Franco Genio”. Ivi, *Prologo*, p. 54.

⁴⁵ Vedi V. Alfieri, *Bruto primo*, Atto I, 1, 2.

⁴⁶ Ivi, Atto V, 2.

⁴⁷ Ivi, Atto I, 2, II, 5, IV, 3. Anche nella *Virginia* redatta da Alfieri nel 1781 “il popolo” innalza il grido “o libertade o morte”, vedi Atto II, 3.

⁴⁸ V. Alfieri, *Bruto primo*, Atto I, 2.

⁴⁹ Vedi *Bruto primo* ed. veneziana 1797 cit., e *Bruto primo tragedia del cittadino Vittorio Alfieri da rappresentarsi nella sala degli Accademici imperiti*. Primo della Repubblica romana, cit. Dalle *Tavole delle correzioni* si ricordano qui i due interventi che sono sembrati più significativi: Alfieri, Atto I, 1: “qui dunque, in breve plebei e patrizi aduneremci” ed. Venezia 1797: “in breve padri e figli aduneremci”. Alfieri, Atto II, 5: “Patrizi illustri,/voi pochi ormai del fero brando illesi,/ dal re tiranno; e voi, tra loro il fiore,/Senatori, adunarvi infra la plebe/libera e giusta sdegnereste or forse?/”. Ed. Venezia 1797: “Voi vecchi padri/già pochi ormai dal ferro brando illesi/ del re tiranno; e voi, speme di Roma,/ figli illustri, d’unirvi ad un popol forte/ libero e giusto sdegnereste or forse?/”.

Anche negli adattamenti musicali delle tragedie alfieriane (destinate, comunque, a trasmettere suggestioni patriottiche negli strati più vari della società) i temi forti dell'opera di Alfieri si disperdono. Tanto può riscontrarsi nel *Bruto primo*, musicato e rappresentato a Genova nel carnevale 1799⁵⁰: un dramma nel quale gli elementi estranei alla stesura originale -gli amori di Tito, figlio di Bruto, per la figlia del tiranno (una concessione al repertorio tradizionale ed al gusto corrente)- complicano ed impoveriscono la trama. La tremenda semplicità del dilemma di Bruto si edulcora nella sovrapposizione dei conflitti paralleli, nelle rotture e nei ravvicinamenti tra i due innamorati. L'idea nuova di patria, che in Alfieri è sentimento onnipervadente, valore supremo, è orecchiato e oratoriamente declamato nella versione musicale⁵¹. Anche nella versione musicale della *Virginia* rappresentata a Roma repubblicana l'intreccio, che è lineare in Alfieri, è complicato da espedienti narrativi e scenografie che vorrebbero suggestionare emotivamente lo spettatore. Ma non è solo per l'artificiosità della trama che si attenua lo spessore drammatico di personaggi come il tiranno Appio e l'eroe Virginio. Predominano gli affetti individuali, vien meno la dinamica libertaria della tragedia, l'aspra contrapposizione delle parti nel Foro: manca il grido del popolo che, come nel *Bruto primo*, reclama "libertà o morte"⁵². In Virginio c'è più il dramma del padre che lo sdegno del cittadino offeso. La conclusione è tremenda in Alfieri: "agli infernali dei con questo sangue il capo tuo consacro" grida Virginio al tiranno dopo aver ucciso la figlia⁵³. Invece nella versione musicale, dopo l'auspicio della morte del Decemviro, il coro intona una strofa di ottonari che celebra l'inizio d'una nuova era di calma e di felicità per tutti⁵⁴.

Il mito della Rivoluzione di Venezia

Il rapido esame sin qui compiuto e gli esempi sull'adattamento dei testi di Alfieri, hanno messo in evidenza la reale difficoltà dei patrioti di organizzare in

⁵⁰ *Bruto [primo] dramma per musica in due atti* di G. Marrè, cit.

⁵¹ Ivi, Atto I, 12. Vedi anche il *Bruto milanese, ossia la congiura contro Galeazzo Maria Sforza Visconti, ballo tragico pantomimo composto da Urbano Garzia*, s. d., s. l., ma Milano 1798. Anche questo ballo testimonia la tendenza a permeare di anticorpi repubblicani e latamente democratici le trame del vecchio teatro. L'autore, nell'*Introduzione*, dichiara di aver voluto rendere il "sublime e patriottico" tema del tirannicidio "più sentimentale e piacevole", introducendo gli amori di Duca con Massimina.

⁵² V. Alfieri, *Bruto primo*, Atto I, 2, II, 5, IV, 2.

⁵³ Ivi, Atto V, 4.

⁵⁴ *Virginia dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Alibert nell'autunno nell'anno VII Repubblicano*, cit., Atto II, 26: "Sciolta è Roma dai tiranni/ dopo tanti acerbi affanni/ siede alfin la libertà./ Solo in lei fra bella calma/ la cagion ritrovi ogn'alma/ della sua felicità".

breve tempo il loro repertorio politico. In altri termini tanto al San Giovanni Grisostomo, quanto negli altri teatri cittadini e più in generale in tutti quelli d'Italia, si fece allora quel che si poté inevitabilmente condizionati dalla stretta dei tempi. Cercheremo di ricostruire tra poco il senso del contributo di Sografi nell'ambito di un filone letterario di lungo periodo. Si fermeranno ora, come già accennato, alcune considerazioni circostanziate sull'altro nucleo tematico contrapposto agli adattamenti d'Alfieri. Il ripensamento delle opere ispirate al tema della Rivoluzione a Venezia consente di esplicitare, sia pur tramite l'indeterminatezza del linguaggio letterario, quelle tensioni dinamiche che, con oscillazioni e ambivalenze, caratterizzano il moderatismo veneto di fine secolo.

Solo tre rappresentazioni (non erano comunque poche) affrontavano a Venezia il tema allora sentito della riforma dello stato: ovvero il problema "autoctono" della rivoluzione antioligarchica. Una tragedia di G. Pindemonte, *l'Orso Ipato*, e due commedie di A.S. Sografi, *La giornata di San Michele* e *La Rivoluzione a Venezia*, testi scritti di "getto" dai due poeti, affrontavano esplicitamente l'argomento: i tempi sembravano propizi⁵⁵. In questa sede è possibile fermare soltanto qualche considerazione.

Un senso d'insoddisfazione e di crisi, insieme al presagio di una imminente catastrofe si erano diffuse in città, negli ultimi cinquant'anni prevalentemente tramite la memorialistica e i trattati politici⁵⁶. L'inesorabile fine di un sistema millenario di governo, la caduta della "fabbrica", era ormai imputabile non solo a "pressioni" esterne ma soprattutto a "cedimenti" interni⁵⁷. L'inerzia della classe dirigente e il progressivo sfaldamento del regime oligarchico, insieme alla graduale disarticolazione del patriziato sembravano accentuare le tradizionali difficoltà nella gestione della *Civitas* e nelle consuetudinarie relazioni tra centro e periferia. A fine secolo, oltretutto, si era sempre più accentuata la distinzione tra due corpi aristocratici del tutto

⁵⁵ *Orso Ipato. Tragedia del Cittadino Giovanni Pindemonte*, in Venezia 1797, Anno I della Libertà Italiana, dalle Stampe del Cittadino Casali. Notizie sulla fortuna e sulle diverse edizioni dell'opera in M. Petrucciani, cit., pp. 74 e ss.; C. De Michelis, *Il Teatro Patriottico*, Marsilio, Padova, 1966, pp. 30-3; la tragedia può oggi leggersi nella edizione a cura di M. Montanile in Ead., *I Giacobini a teatro. Segni e strutture della propaganda rivoluzionaria in Italia*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1984, pp. 27-93. L'opera riproduce anche il ms de *La Rivoluzione di Venezia*, (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: Antonio Simone Sografi*, in «Risorgimento veneto», 1990, 6, pp. 53-93.

⁵⁶ P. Del Negro, *La fine della Repubblica aristocratica*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, v. VIII, *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. Del Negro e P. Preto, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1998, pp. 191 e ss.; P. Del Negro, *La memoria dei vinti. Il patriziato veneziano e la caduta della Repubblica*, in *L'eredità dell'Ottantanove e l'Italia*, a cura di R. Zorzi, Olschki, Firenze, 1992, pp. 351-70.

⁵⁷ P. Del Negro, *La fine della Repubblica aristocratica*, cit.

disomogenei⁵⁸. Tra i patrizi poveri, sempre più poveri e numerosi, che ormai reclamavano diritti e occupavano la maggioranza dei seggi del Maggiore Consiglio, e i reali detentori del potere, una cerchia sempre più ristretta di ottimati⁵⁹. Costoro governavano dall'alto del Collegio dei Savi concedendo pur qualcosa alle più defilate frange del patriziato "mezzano" che comunque controllavano, con spirito tradizionalista, il Consiglio dei Dieci e le cariche di Inquisitore di Stato⁶⁰. Torneremo tuttavia più avanti sulla questione al fine di comprendere meglio il pensiero di Sografi.

Se il quadro era dunque questo ben si comprendono le speranze di Pindemonte e Sografi verso un programma generale di rinnovamento. I due letterati provenienti dalla provincia veneta erano pronti, probabilmente ancor più Pindemonte, a rispolverare anche le vecchie tentazioni municipaliste. Il veronese tuttavia subordinava le tradizionali aspettative a richieste nuove, capaci di mutarne il senso. Per i due scrittori, che avevano già da tempo espresso le loro riserve critiche nei confronti dei programmi più radicali ed estremi d'oltralpe, l'arrivo dei francesi pareva poter rendere finalmente possibile l'iniziativa riformatrice⁶¹. Un indirizzo, quest'ultimo, che era stato ancor più osteggiato a fine secolo dal patriziato dominante divenuto sempre più restio ad accogliere qualsiasi istanza di rinnovamento dopo la "contraddittoria" stagione riformatrice del 1764-1773⁶². La sconfitta del programma propugnato da A. Tron e delle rivendicazioni "corporative"⁶³ della plebe nobiliare avevano difatti rafforzato sin dagli anni Ottanta l'orientamento conservatore dei maggiorenti e la cristallizzazione politica dell'apparato.

Pindemonte e Sografi sin dalle prime scene dei loro nuovi componimenti patriottici celebravano, in teatro, il sistema democratico, una forma di governo che avrebbe dovuto sorgere sulle ceneri dell'antico regime oligarchico. Il nuovo sistema politico sembrava essere l'unica via possibile per garantire il rilancio

⁵⁸ V. Hunecke, *Il patriziato veneziano*, cit.

⁵⁹ Ivi, pp. 33-82.; Id., *Il corpo aristocratico in Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, v. VIII, cit., pp. 359-429.

⁶⁰ P. Del Negro, *La fine della Repubblica aristocratica*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, v. VIII, cit., pp. 199 e ss.

⁶¹ Per il distacco di entrambi i patrioti dal radicalismo e dal giacobinismo vedi, P. Themelly, *Adesione e dissenso tra Rivoluzione e Impero nell'opera di Giovanni Pindemonte*, cit.; Id., *Il teatro di Antonio Simone Sografi tra cultura dell'illuminismo e suggestioni della Rivoluzione*, cit.

⁶² Si indicano qui soltanto: F. Venturi, *Settecento riformatore*, v., V, t. II, *La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, Einaudi, Torino, 1990; P. Preto, *Le riforme*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, v. VIII, *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. del Negro e P. Preto, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1998, pp. 83-142; G. Tabacco, *Andrea Tron e la crisi dell'aristocrazia senatoria a Venezia*, Dal Bianco, Udine, 1980; S. Perini, *Riforme veneziane tra economia e finanza nel secondo Settecento*, in «Studi Veneziani», 46, 2003, pp., 185-229.

⁶³ M. Berengo, *La società veneta*, cit., p. 9.

generale della vita comunitaria, sempre più imbrigliata nei lacci della vetusta organizzazione politico-amministrativa veneziana⁶⁴. Nondimeno l'esigenza egualitaria finiva per stemperarsi con lo sviluppo della trama. Tra l'altro l'idea stessa di ripristinare libere assemblee e magistrature elettive e temporanee si prestava a esprimere insieme tanto le vecchie rivendicazioni di ceto, quanto i nuovi diritti universali della cittadinanza⁶⁵. Entrambi gli autori erano poi convinti che la Rivoluzione non dovesse guardare al futuro quanto piuttosto essere rivolta al passato⁶⁶. In definitiva anche un grande novatore come Montesquieu, nella sua polemica contro lo stato di Luigi XIV si era richiamato alla "purezza" dell'antico "governo gotico" che lo sviluppo storico aveva degradato e corrosivo⁶⁷. Per riportare in vita il vero "modello" bisognava dunque abolire la storia, cancellarne lo scorrere del tempo. Questo doveva essere anche il compito della Rivoluzione: essa più che tendere a realizzare nuove iniziative doveva impegnarsi a reiterare ciò che era stato già compiuto, ad adoperarsi fattivamente per riscoprire il "paradiso degli archetipi".

Anche i due patrioti veneti seguivano un atteggiamento tipico della mentalità rivoluzionaria: il loro teatro riattualizzava nell'idea di "nuova era" la repubblica dei primordi. L'alba felice del mondo si traduceva a Venezia nel ristabilire l'antico primato del Maggior Consiglio⁶⁸. In una discussione appassionata che conclude il primo atto della *Rivoluzione di Venezia* di Sografi, era addirittura una donna, Chiaretta, una patrizia "democratica e brillante", a indicare la nuova rotta: "Basta che convegno in sto principio che una rivoluzion in Venezia xe necessaria, che chi la desidera xe zente dabben, che el popolo gha da tornar quel che el giera, e che quel conseggio che xe sta serrà co tanta scelleraggine xe ora che el sia avertò con onor, con rason sotto i stendardi della virtù, dell'uguaglianza, della libertà"⁶⁹. La primitiva assemblea assurgeva così a simbolo dell'autogoverno della società civile. Sembrava identificarsi

⁶⁴ In Pindemonte l'anticipazione di questi temi può cogliersi già nei *Sonetti* composti tra 1795 e 1797 vedi: "D'Unni e Sciti peggior Gallico stuolo"; "Osserva, o donna, o vincitrice o vinta"; "Popol soggetto del Leone alato"; "Il giorno 16 maggio 1797" ora in P. Themelly, *Adesione e dissenso tra Rivoluzione e Impero nell'opera di Giovanni Pindemonte*, cit. Vedi anche l'*Argomento in Orso Ipato*, ed. cit., 31. Cfr. *La Rivoluzione di Venezia*, Atto I, 2, 6.

⁶⁵ G. Pindemonte, *Orso Ipato*, Atto II, 4, 8, V, 10. A.S. Sografi, *La Rivoluzione di Venezia*, Atto II, 17. A.S. Sografi *La giornata di San Michele*, Atto III, 2.

⁶⁶ A.S. Sografi, *La Rivoluzione di Venezia*, Atto I, 2. A.S. Sografi, *La Giornata di San Michele*, Atto I, 5, II, 1. G. Pindemonte, *Orso Ipato*, Atto V, 9.

⁶⁷ C.-L. de Secondat de Montesquieu, *L'Esprit de lois*, XI, 8. Vedi, in particolare l'*Introduzione* di R. Derathé all'ed. it., BUR, Milano, 1989, p. 43.

⁶⁸ A.S. Sografi, *La Rivoluzione di Venezia*, Atto I, 2, II, 17. A.S. Sografi, *La Giornata di San Michele*, Atto II, 3. G. Pindemonte, *Orso Ipato*, Atto II, 4, 8.

⁶⁹ A.S. Sografi, *La Rivoluzione di Venezia*, Atto I, 7.

nell'idea di una associazione fondata sul principio della sovranità popolare⁷⁰. Il modello tuttavia pareva poter anche scadere nella concezione di una riunione di corpo, nella rievocazione di un organismo primigenio capace di esprimere i soli interessi del ceto aristocratico riaggregato su principi egualitari⁷¹. La pratica della Rivoluzione si traduceva nell'esigenza di accomodamento dell'esistente. L'idea di riforma si sovrapponeva a quella di trasformazione sino a negarne il significato.

La rievocazione della Repubblica dei primordi era stata già preannunciata da Pindemonte qualche tempo prima, in una "patriottica fatica", nel celebre *Discorso sulle cause della decadenza della Repubblica veneta*⁷². Il poeta aveva scorto, prima della catastrofe napoleonica, "il fatal discioglimento" di "un'autorità moribonda"⁷³. La crisi che gravava sulla città e si ripercuoteva sui Domini era da imputarsi alla degenerazione della aristocrazia in oligarchia: un processo che si era compiuto già nel basso Medioevo⁷⁴. Il governo da "democratico" era divenuto sempre più "aristocratico"⁷⁵. I Consigli ristretti (La Signoria, il Consiglio dei Dieci, il Collegio) controllavano l'attività del Maggior Consiglio, esautorandolo di fatto dalle sue funzioni e orientavano le scelte del Senato. I sei Savi Grandi, i veri detentori del potere, erano "maneggiatori" e "arbitri di tutti gli affari"⁷⁶. Tali cariche, pur elettive e temporanee, erano tuttavia precluse ai membri delle famiglie nuove, povere e di "mediocri fortune" del patriziato cittadino⁷⁷.

Da questa crisi della politica bisognava dunque uscire. Era necessario rilanciare un programma, inaugurare una buona pratica di governo. Tuttavia Pindemonte, nel *Discorso* come nell'*Orso Ipato*, non invocava la riforma, non proponeva alcuna innovazione: auspicava il solo ritorno alla "purezza" originaria della Repubblica veneta⁷⁸. L'operetta si configura come una biografia e un esame di coscienza dell'autore: funzionario e amministratore cittadino. Un

⁷⁰ A.S. Sografi, *La Giornata di San Michele*, Atto I, 3, II, 1, 3, III, 2. A.S. Sografi, *La Rivoluzione di Venezia*, Atto I, 2, II, 11. G. Pindemonte, *Orso Ipato*, Atto V, 10.

⁷¹ A.S. Sografi, *La Rivoluzione di Venezia*, Atto I, 4. La testimonianza più esplicita tuttavia è in Venzel. *Commedia in quattro Atti del Cittadino Sografi scritta per il Teatro S. Angelo l'anno 1797*. Il ms. in Biblioteca Civica, Padova C. M. 649/15. Vedi in particolare, Atto I, 2.

⁷² Il *Discorso*, redatto verosimilmente dopo l'aprile 1796, può ora leggersi in *Poesie e lettere di Giovanni Pindemonte*, raccolte e illustrate da G. Biadego, Zanichelli, Bologna, 1883, pp. 325-350, ivi, pp. LVII e ss. notizie sulla redazione del manoscritto.

⁷³ Ivi, p. 326.

⁷⁴ Ivi, p. 327.

⁷⁵ Ivi, p. 338.

⁷⁶ Ivi, p. 337.

⁷⁷ Ivi, p. 338.

⁷⁸ Ivi, p. 327.

esame che è insieme politico-intellettuale ed esistenziale. Tramite la “prova” del *Discorso* Pindemonte sembrerebbe riuscire a proiettare le tradizionali rivendicazioni di ceto in una dimensione non più corporativa ma generale. Il rimpianto del patrizio veronese verso la “primitiva costituzione” “ottima e ammirabile⁷⁹” ormai sempre più degradata non riesumava il “mito” cinquecentesco della perfezione istituzionale del “governo misto”. Semmai l’orientava verso la protesta sei-settecentesca dell’ “antimito”: una protesta che individuava le ragioni della “precipitosa ruina” nella degenerazione oligarchica del sistema⁸⁰. Ma forse, nello scritto del poeta, vi era di più. “L’ammirabile costituzione” era rivisitata da un uomo dell’ultimo Settecento che seppur impegnato nella difesa corporativa delle “famiglie nuove”, nelle rivendicazioni cioè dei gruppi minoritari del patriziato di provincia cooptati al governo ma frustrati nelle ambizioni politiche, era tuttavia aperto alle idee contemporanee della riforma istituzionale. Il Maggior Consiglio, “fonte della pubblica autorità che da lui si dirama negli altri consessi”, resta indubbiamente, nelle pagine dell’operetta, l’antica assemblea di ceto che riuniva con eguali diritti tutti i nobili veneziani⁸¹. Ma quel che più colpisce è l’attenzione riservata da Pindemonte a un sistema fondato sull’equilibrio dei privilegi. Una forma di governo cioè equilibrata e bilanciata, ispirata dal principio della rappresentanza, sorretta dall’idea della continua limitazione e trasferimento della sovranità⁸²: principi e convincimenti che acquistavano allora, nella nuova congiuntura storica, un significato completamente inedito.

Nel *Discorso* accanto al tema istituzionale acquista rilievo l’ipotesi di una riqualificazione dell’attività politica: il politico deve essere una persona autenticamente degna. Si profila l’ipotesi di una società fondata non più sull’ “odioso diritto di nascita” ma “sui meriti”, “sui talenti”, “sulle conoscenze”, “sulla esperienza governativa”⁸³. Principi che larvatamente si richiamano

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Si indicano qui soltanto: G. Cozzi, *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Il Cardo, Venezia, 1995, pp. 325-409; P. Del Negro, *Forme e istituzioni del discorso politico veneziano*, in *Storia della cultura veneta. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, v. 4, II, *Il Seicento*, Neri Pozza, Vicenza, 1984, pp. 407-436; Id., *Proposte illuminate e conservazione nel dibattito sulla teoria e la prassi dello Stato*, in *Storia della cultura veneta*, cit., v. 5, II, *Il Settecento*, pp. 123-145; Id., *Il corpo ottimatizio marciano nel Settecento*, in «Studi Veneziani» XLV, 2003, pp. 107-117.

⁸¹ G. Pindemonte, *Discorso sulle cause*, cit., p. 328.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. 352; 338 e ss.

all'articolo 6 della *Dichiarazione dei Diritti* del 26 agosto 1789⁸⁴. Anche G. Pindemonte patrizio di provincia, escluso dalla politica vera e aggregato al Maggior Consiglio solo nel 1782, con lo sguardo rivolto al passato si muoveva ora nella direzione del futuro⁸⁵.

I fermenti liberali sottesi all'*Orso Ipato* si arricchivano di spunti dinamici nella *Giornata di San Michele* e nella *Rivoluzione di Venezia* di Sografi. In entrambe le opere l'autore sviluppa l'istanza meritocratica che pur affiora nel pensiero di Pindemonte sino a farla divenire l'idea guida che sovrintende e regola la scrittura dei due testi. Le commedie del patavino delineano l'ipotesi di una società in incessante trasformazione, aperta, collaborativa e promozionale, proiettata oltre il "fissismo" d'Antico regime⁸⁶. Questi testi ispirati dal principio dell'eguaglianza giuridica, attribuivano alle nuove magistrature civili il compito di rendere possibile la piena realizzazione d'ogni individuo secondo le proprie capacità e inclinazioni. Pertanto anche sulla scena i protagonisti delle opere di Sografi si battono per garantire l'eguaglianza delle opportunità e per costruire una società di diseguali, nella quale la diseguaglianza è determinata dal solo criterio del merito⁸⁷. Abbiamo già fatto cenno, in un altro contributo, a come quella concezione dinamica della diseguaglianza che costituiva il "cardine" teorico del progetto politico di Sografi poteva divenire l'elemento disgregante della gerarchia degli ordini, la premessa per la destrutturazione della società d'Antico regime⁸⁸. In particolare a Venezia, l'antico ordinamento costituzionale che "sopravviveva intangibile e intatto a distanza di cinque secoli"⁸⁹ attribuiva a quella iniziativa un carattere epocale. Lo spirito della Rivoluzione sembrava

⁸⁴ "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 son 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.

⁸⁵ "Nato in una città suddita governata sempre da uno de' più doviziosi signori di Venezia [...] nell'età d'anni trenta [...] venni in pensiero di passare dal ceto de' sudditi a quello de' governanti". Il 22 settembre 1782, non senza qualche espediente, Pindemonte diveniva membro del Maggior Consiglio, il 31 maggio 1788 era nominato podestà di Vicenza. Vedi *Poesie e Lettere di Giovanni Pindemonte*, cit., *Prefazione*, pp. XVIII; XXV; *Appendice*, pp. 328; 353.

⁸⁶ A.S. Sografi, *La Rivoluzione di Venezia*, Atto I, 3, 7; *La giornata di San Michele*, cit., Atto I, 5, II, 3, 9; *Venzel. Commedia in quattro Atti*, cit., Atto I, 7, III, 4.

⁸⁷ A.S. Sografi, *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto II, 11; *La giornata di San Michele*, cit., Atto II, 1.

⁸⁸ Sulla questione vedi L. Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane*, cit., pp. 229-231. Vedi anche Id., *"Mente, cuore, coraggio, virtù repubblicane". Educare il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1992, pp. 127-129.

⁸⁹ M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, cit., p. 5.

dunque poter orientare i tradizionali convincimenti del movimento riformatore veneziano del secondo Settecento.

Comunque sia il nuovo assetto politico-istituzionale celebrato sul palcoscenico con le opere di Pindemonte e Sografi suggeriva non solo l'ipotesi della riforma delle istituzioni cittadine ma auspicava anche nuovi e più equilibrati rapporti tra centro e periferia. La stessa vicenda della Municipalità provvisoria è parsa a F. Venturi soprattutto come una "rivoluzione antiveneziana", "lentamente preparat[a] nei decenni precedenti", un'esperienza ormai capace di proiettare il "patriottismo dei piccoli centri" nella nuova dimensione "italiana"⁹⁰. "I popoli liberi non conoscono capitale" si affermava provocatoriamente in città già nei primi giorni del giugno 1797⁹¹. Era il "tentativo di abolire la supremazia, il dominio di Venezia sopra le altre città, sopra il suo impero"⁹².

L'*Orso Ipato*, non a caso, si inaugurava con il dialogo tra Maurizio e Leone, due abitanti delle "adriatiche isolette", tradizionalmente rivali per motivi di confine, eppur "fratelli", pronti a riunirsi in una grande assemblea per superare le discordie fomentate dal Doge e a lottare insieme per un avvenire comune migliore⁹³.

Erano stati i principi della limitazione della sovranità e della libertà politica che avevano fatto scorgere, in particolare al patrizio Pindemonte, le nuove esigenze ormai generali della comunità. Da tale corpo di idee si prefigurava l'ipotesi di uno stato fondato sul principio della libertà nell'ambito di una unica legge: la legge della nazione, la norma nella quale tutti si devono riconoscere. Principi e regole generali verso le quali ogni potere, sia centrale che periferico, doveva richiamarsi ed obbedire. La compresenza di poteri distinti garantiva la limitazione e l'equilibrio delle istituzioni anche tra centro e periferia. Impediva la pericolosa concentrazione dell'autorità in un solo individuo, in un gruppo o in un ente. Sarebbe stato così possibile eliminare per sempre i rischi del dispotismo, dell'assolutismo, dell'arbitrio: gli incubi per il riformatore del secondo Settecento. In tal modo centro e periferia non sarebbero più apparsi più come delle strutture in perenne conflitto ma, invece, come degli enti coordinati, cooperanti e complementari⁹⁴. Nella prefazione dell'*Orso Ipato*

⁹⁰ F. Venturi, *Tavola rotonda sul volume di F. Venturi La Repubblica di Venezia (1761-1797)* in *L'eredità dell'Ottantanove e l'Italia*, a cura di R. Zorzi, Olschki, Firenze, 1992, pp. 448 e s.

⁹¹ F. Venturi, *La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, cit., pp. 454 e ss.

⁹² Id., *Tavola rotonda*, cit., p. 459.

⁹³ G. Pindemonte, *Orso Ipato*, cit., Atto I, 1.

⁹⁴ Avevamo già ipotizzato la "lettura" montesquieuana della "Repubblica dei primordi" nel *Discorso sulle cause*, cit., di G. Pindemonte in P. Themelly, *Adesione e dissenso tra Rivoluzione e Impero nell'opera di Giovanni Pindemonte*, cit. Cfr., a questo proposito, C-L. de Secondat de

L'autore dedicava la sua tragedia "all'Italia libera", una nazione che auspicava ben presto riunita "in una sola Repubblica indivisibile"⁹⁵. L'opera andava in scena al Teatro Civico l'11 settembre, un mese prima di Campoformio⁹⁶. A Venezia già dall'ultima decade di maggio il movimento d'opinione di ispirazione democratico, non certo i gruppi dirigenti, aveva avanzato soluzioni che auspicavano "l'eguaglianza" tra la città e le municipalità di terraferma al fine di giungere alla stesura di una Costituzione nata dall'unione "di tutti i popoli liberi d'Italia"⁹⁷. L'eco di questi pensieri giungeva sino ai testi di Pindemonte e Sografi e ne arricchiva il contenuto.

Era opportuno dunque porre fine all'antico rapporto di dipendenza che subordinava i territori dello "Stato da Terra" alla città dominante, una città che non sembrava più essere la capitale di un sistema statale organico e coerente. Di fatto tutte le più alte cariche periferiche erano riservate ai patrizi di Venezia su mandato del Maggior Consiglio, mentre la nobiltà di terraferma, solo teoricamente detentrica di prerogative politiche, versava in una condizione di subalternità anche economica. I distretti periferici costituivano, poi, un insieme frammentario ed eterogeneo: diversificato in ragione di leggi consuetudinarie e di privilegi amministrativi, fiscali, giudiziari⁹⁸. Tale disarticolazione e dissesto, cresciuti progressivamente nel corso del Settecento, esplicitavano una crisi di sistema che poteva far apparire a fine secolo la Repubblica quasi come un aggregato di popoli divisi. L'idea del vecchio assetto federativo, ovvero di una felice e concorde interrelazione dinamica tra le città, era tramontata per sempre insieme a quella del "mito" cinquecentesco elaborato da G. Contarini. L'idea cioè, già ricordata, della perfezione istituzionale della Repubblica: un regime costruito sul mirabile equilibrio di un sistema misto perfettamente bilanciato nei rapporti tra le diverse parti del tutto. Le province ormai ribelli, prive di reale autonomia e governate in modo dispotico, innalzavano le loro proteste

Montesquieu, *L'Esprit de lois*, XI, relativamente alla questione della monarchia temperata. Vedi anche *L'Introduzione* di R. Derathé all'ed. it., BUR, Milano, 1989, p. 43.

⁹⁵ G. Pindemonte, *Orso Ipato*, vedi *L'Introduzione* dell'Autore *All'Italia libera*.

⁹⁶ Il presentimento della fine non impedì il successo della rappresentazione e la replica della stessa per 11 sere. Sentito fu il sostegno della stampa, vedi «Monitore veneto» e «Gazzetta urbana veneta», 13 settembre 1797.

⁹⁷ G. Scarabello, *La municipalità democratica*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, v. VIII, *L'ultima fase della Serenissima*, cit., p. 294. La Società di Pubblica Istruzione fu particolarmente attiva a riguardo proponendosi come un nucleo d'avanguardia nel processo di rinnovamento politico della nuova repubblica. Per una ricostruzione del dibattito vedi, M. Simonetto, *Opinione pubblica e rivoluzione. La società di pubblica istruzione di Venezia nel 1797*, cit., pp. 319-332.

⁹⁸ *Venezia e lo stato di terraferma tra storia e mito*, a cura di L. Rossetto, Provincia di Treviso, Treviso, 2008; W. Panciera, *La Repubblica di Venezia nel Settecento*, Viella, Roma, 2014.

contro la Dominante. Una protesta sempre crescente destinata a esplodere a fine secolo con le “nuove di Francia” e con gli sviluppi della guerra. Negli anni Trenta il nobile veronese S. Maffei aveva redatto il *Suggerimento per la perpetua preservazione della Repubblica di Venezia*, un opuscolo tuttavia destinato a divenir celebre solo nella temperie politico-culturale della Municipalità provvisoria. Il letterato pensava che per uscire dalla crisi e rilanciare lo sviluppo fosse necessario riformulare i rapporti tra centro e periferia. Era dunque opportuno coinvolgere nell’impegno pubblico e civile il maggior numero possibile di cittadini della repubblica. L’autorità sconsigliò la pubblicazione del *Suggerimento* che apparve a stampa, come si è accennato, solo grazie al nuovo clima di attese e di speranze, nel 1797 con il titolo di *Consiglio politico*⁹⁹. Si crede verosimilmente che l’opuscolo, “quella grande utopia patrizia di Scipione Maffei” fosse aperto sul tavolo di lavoro di Pindemonte e Sografi, contribuendo in modo notevole alla stesura delle *pièces* appena descritte¹⁰⁰.

Per concludere queste considerazioni introduttive e inevitabilmente sommarie, tuttavia utili per comprendere il contesto nel quale si trovava a operare Sografi, è opportuno ritornare al nostro autore. Anche da quel poco che si è ricostruito appare evidente che Simone non compare nelle iniziative legate alla formazione della società teatrale rivoluzionaria. Peraltro non vi sono neanche tracce di una sua partecipazione al dibattito cittadino presso la Società di pubblica istruzione, associazione nella quale certamente non era tra i soci¹⁰¹. Tuttavia era proprio il commediografo patavino, sia pur su richiesta del Comitato di pubblica istruzione, ad avviare negli ultimi giorni di maggio la trattativa per la gestione del San Giovanni Grisostomo con la proprietaria

⁹⁹ Il *Suggerimento per la perpetua preservazione della Repubblica di Venezia attraverso il presente stato d’Italia e dell’Europa*, venne redatto tra la fine del 1736 e l’inizio del 1737. Solo sessant’anni dopo vi fu, come si è accennato, la prima edizione a stampa con il diverso titolo di *Consiglio politico finora inedito presentato al governo veneto nell’anno 1736 dal marchese Scipione Maffei. Diviso in tre parti*. In Venezia dalla Stamperia Palese, 1797. Sull’opuscolo si indicano qui soltanto: E. Pii, *Il “Consiglio politico” di Scipione Maffei*, in «Annali della Facoltà di Scienze politiche dell’Università di Perugia», XIX, 1982-1983, pp. 345-358; P. Ulvioni, *La filosofia morale di Scipione Maffei in Scipione Maffei nell’Europa del Settecento*, Atti del Convegno, Verona, 23-25 settembre 1996, a cura di G.P. Romagnani, Cierre Edizioni, Verona, 1998, pp. 399-425; Id., *Note per una nuova edizione del “Consiglio politico” di Scipione Maffei*, in *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, a cura di G. Benzoni, Il Cardo, Venezia, 1992, pp. 301-8; *Riformare il mondo: il pensiero civile di Scipione Maffei. Con una nuova edizione del Consiglio politico*, a cura di P. Ulvioni, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2008.

¹⁰⁰ G. Ricuperati, in *Tavola rotonda*, cit., p. 466.

¹⁰¹ Vedi l’elenco dei soci (ancora oggi incompleto) pubblicato in M. Simonetto, *Opinione pubblica e rivoluzione. La società di pubblica istruzione di Venezia nel 1797*, cit., pp. 339-40.

Virginia Chigi Grimani¹⁰². Ormai coinvolto nella vicenda, Sografi si apprestava a offrire il suo contributo. In una lettera di qualche giorno successiva proponeva all'autorità i suoi testi democratici ancora in gestazione. Era opportuno rappresentarli subito sul palcoscenico: "l'impresa è malagevole per la ristrettezza del tempo, ma la libertà ha i suoi miracoli. Assistetemi, decidetevi!"¹⁰³.

Il tema dell'amore contrastato a teatro

Si è ricordato, all'inizio del nostro discorso, il successo che ebbe la prima del *Matrimonio democratico* di Sografi il 18 luglio al Teatro Civico: quella sera "les cinq rangs de palcs, [...] trente et un [palcs] à chaque rang" erano gremiti in ogni ordine di posto. Le speranze dei fondatori del club teatrale marciano sembravano finalmente soddisfatte. A meno di due mesi dalla nascita del circolo la farsa era stata rappresentata "egregiamente da' medesimi soci" del teatro, come rievocava con una certa enfasi il «Monitore veneto», compiacendosi tra l'altro del grande successo. L'"uditorio rapito", che agitava "fuor de palchetti tre o quattro fazzoletti bianchi per uno" sino "a formar una candida nube", impose "a viva voce" la replica della stessa per tredici sere. Il 24 agosto la *pièce* andava in scena anche a Padova al Teatro Nuovo alla presenza di Napoleone e poi, il 15 settembre, ancora al Civico di Venezia, in onore di Giuseppina Bonaparte venuta, in quei giorni, a visitare la città¹⁰⁴. Solo l'*Orso Ipato* di G. Pindemonte avrebbe conseguito, in quello stesso teatro, un risultato non dissimile.

Tuttavia non era stata l'opera del nostro a inaugurare il nuovo corso. Già il 28 giugno al San Cassiano aveva debuttato una farsa anonima *La fiera della libertà*¹⁰⁵, una "azione allegorica" che esprimeva "tra lampi e tuoni" la discesa "della libertà assisa su un maestoso carro", una "figura" simbolica idonea a celebrare l'elogio del nuovo "eroe" Bonaparte. Il tema della libertà donata trovava così, anche sulla scena, quella diffusione che ne celebrerà il mito, nella

¹⁰² Archivio di Stato, Venezia, Democrazia, b. 167. La nobildonna romana V. Chigi, moglie di Zuan Carlo Grimani dal 1791, rimase responsabile del teatro alla scomparsa di quest'ultimo in qualità di tutrice del figlio Michele.

¹⁰³ *Petizione del cittadino Sografi*, Padova 23 maggio 1797, Archivio di Stato, Venezia, *Democrazia*, b. 88.

¹⁰⁴ Vedi N. Mangini, *I teatri di Venezia*, cit., p. 78; «Monitore veneto», 22 luglio 1797; «Gazzetta urbana veneta», 30 fruttidoro; G. Dumas, *La fin de la République de Venise*, cit., p. 370; L. Bigoni, *Simone Antonio Sografi, Un commediografo padovano del secolo XVIII*, in «Nuovo archivio veneto», 1894, VII, p. 125.

¹⁰⁵ Della farsa ormai smarrita resta il resoconto in «Il teatro moderno applaudito», cit., t. XIII, pp. 5-6.

persona del giovane generale, già nel corso del Triennio¹⁰⁶. In tal modo dunque, il teatro patriottico veneziano aveva avuto il suo esordio.

Comunque sia il *Matrimonio democratico* era stata la prima *pièce* rivoluzionaria di Sografi ad essere rappresentata e verosimilmente l'unica a riscuotere grande successo almeno sui palcoscenici marciati. Peraltro dei cinque testi politici composti di getto da Simone nel corso dell'estate-autunno 1797 solo tre di questi sarebbero stati recitati sulle scene della città lagunare. Il già ricordato *Ex Marchese della Tomboletta a Parigi*, sempre al Teatro Civico il 26 settembre, e la commedia in quattro atti *Venzel*. Quest'ultima era stata interpretata il 17 ottobre al S. Angelo, lo stesso giorno della pace di Campoformio, dalla Compagnia comica di G. Pellandi, un'impresa alla quale Sografi era legato, in particolare con la prima donna A. Fiorilli, la più grande attrice del momento¹⁰⁷. Quasi a monito l'opera celebrava, nei frangenti più difficili della Municipalità provvisoria, la libertà, l'indipendenza, i valori democratici¹⁰⁸. Già il 21 del mese la commedia fu ritirata dal cartellone e i giornali veneziani non fecero cenno al successo della rappresentazione¹⁰⁹. Le ultime due commedie, alle quali in parte si è già fatto cenno, *La Rivoluzione di Venezia* e *La giornata di San Michele*, scritte allora per prime, come è stato ricordato dagli studiosi, non vennero invece date alle stampe, né tantomeno furono mai rappresentate¹¹⁰.

S. Romagnoli ha osservato che quelle opere dimenticate, prive in realtà di significativi accenti radicali, esprimevano nonostante tutto "una carica di sovvertimento ormai inopportuna" per i tempi. I testi avanzavano infatti delle richieste diverse rispetto al programma che la Nazione guida riservava allora

¹⁰⁶ Sull'argomento e sul tema della libertà donata, scesa "dal cielo", che ispira alcune *pièces* rappresentate tra 1798 e 1799 anche a Milano e a Firenze, vedi P. Themelly, *Il teatro patriottico*, cit., pp. 97 e ss.

¹⁰⁷ Su A. Fiorilli Pellandi (1772-1841) stimatissima da M. Cesarotti, felice interprete di Eropè nella prima del foscoliano *Tieste* al S. Angelo di Venezia nel gennaio 1797 e in seguito fondatrice d'una propria compagnia, vedi A. Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi. Una grande attrice veneziana tra Sette e Ottocento*, Il Cardo, Venezia, 1996; G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Mursia, Milano, 1978, pp. 23 e ss.;

¹⁰⁸ *Venzel. Commedia patriottica del Cittadino Sografi*, cit., Atto I, 1, 3, 5, 9, II, 4, 7, III, 3, 4, IV, 2, 5, 9, 11, 13,

¹⁰⁹ Vedi «Il teatro moderno applaudito», cit., t. XVI, p. 12. Sulla fortuna della *pièce* G. Dumas, *La fin de la République de Venise*, cit., p. 375 e s.

¹¹⁰ C. De Michelis, *Letterati e lettori*, cit. p. 219; S. Romagnoli, *La parabola teatrale del patriota Antonio Simone Sografi*, cit. p. 60. Secondo G. Dumas, invece, *La Rivoluzione di Venezia* venne rappresentata al S. Angelo cfr. Id., *La fin de la République de Venise*, cit., p. 371. L'esame degli elenchi cronologici raccolti nei tomi de «Il teatro moderno applaudito» smentisce l'affermazione dello studioso francese. Vedi anche F. Rossi, *Venezia 1795-1802. La cronologia degli spettacoli e il «Giornale dei Teatri»*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 2002.

per l'Italia e si rivelavano altrettanto lontani dai conseguenti orientamenti della classe dirigente locale. Era dunque preferibile porre in disparte quei testi così pericolosi e sostituirli con una letteratura più consona a interpretare le esigenze di una società che tendeva alla normalizzazione. Lo stesso Sografi superato "l'entusiasmo del neofita" era costretto, forse non del tutto volontariamente, a correggere la rotta. Ne scaturiva la scelta del *Matrimonio democratico*: una farsa politicamente ortodossa e prudentemente innovativa. Un testo rivolto al grande pubblico, idoneo ad interpretarne il gusto, cioè capace di mescolare insieme, con la tradizionale sapienza di Simone, amore e politica al fine di edulcorare il messaggio primitivo. In tal modo venivano meno i grandi temi della riforma dello stato e con essi anche le richieste, peraltro deboli, di carattere sociale. Abbandonate così le questioni d'interesse pubblico l'opera spostava la sua attenzione verso i problemi di natura interiore e privata. Preferiva interrogarsi sui diritti dell'individuo piuttosto che su quelli del cittadino¹¹¹. La rivoluzione stava dunque per soccombere di fronte al primato depoliticizzato dei sentimenti?

Il *Matrimonio democratico* affrontava il tema, solo a tutta prima stucchevole, dell'amore contrastato, un argomento ripreso dal vecchio repertorio, un tema dunque tradizionale e ricorrente che tuttavia era riuscito a trovare il suo spazio espressivo anche nell'ambito del nuovo teatro rivoluzionario. Il soggetto in realtà era destinato a caratterizzare in modo significativo la produzione di quegli anni, probabilmente più nell'area italiana che in quella francese, come si comprenderà meglio in seguito. Nella nostra penisola tra il 1796 e la primavera-estate del 1797, nelle regioni padane liberate dall'*Armée d'Italie*, venivano redatte o rappresentate, com'è risaputo, solo poche nuove *pièces*¹¹². Nondimeno tra le più significative d'allora, almeno quattro, erano costruite sul motivo apparentemente standardizzato dell'impedimento d'amore. Esamineremo più avanti le relazioni e le dissonanze che corrono tra *Il matrimonio democratico* di Sografi e *La figlia del fabbro* del cuneese C. Federici, un esponente di spicco, come vedremo, del nostro teatro patriottico, per poi comparare tali testi con tre commedie anonime edite in quegli stessi mesi a Bologna, Modena e Mantova: *La Rivoluzione*, *L'aristocratico convertito*, *Il repubblicano si conosce alle azioni*. L'argomento di fatto continuava a suscitare un certo scalpore e ispirava la stesura, tra 1798 e 1799, di almeno altre dieci operette, sia pur di rilievo minore, le cui implicazioni politiche risultano tuttavia di un certo interesse¹¹³.

¹¹¹ S. Romagnoli, *La parabola teatrale del patriota Antonio Simone Sografi*, cit.

¹¹² Vedi per tutti A. Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino e antigiacobino in Italia*, cit. P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia*, cit.

¹¹³ P. Themelly, *Il crepuscolo degli eroi. Nuovi modelli di virtù nelle testimonianze letterarie di Roma repubblicana (1798-1799)*, in «Eurostudium^{3w}», 2010, 17, pp. 48-169.

Si trattava, come è probabilmente noto, di una materia che aveva dato origine a un filone letterario di lungo periodo. Era il tema, notevole e remoto, dell'amore tra due giovani innamorati socialmente diseguali, un sentimento istintivo e travolgente ma destinato ad essere ben presto soffocato dai divieti sociali e dai ferrei condizionamenti familiari che subordinavano il vincolo matrimoniale non alla libera scelta ma alle motivazioni economiche e gerarchiche dell'interesse. In altri termini nel discorso letterario riaffiorava l'immagine della società tradizionale e ancor più si riverberavano i tratti della famiglia autoritaria, gerarchica e collettivistica d'Antico regime. Un modello quest'ultimo destinato a incrinarsi soltanto a fine Settecento come testimoniano gli studi più attenti sull'argomento¹¹⁴. Nelle consuetudini della famiglia medioevale-moderna le ragioni della stessa prevalevano sempre su quelle dell'individuo, la cui scelta era subordinata ai vantaggi della parentela o addirittura era ritenuta necessaria per la sopravvivenza del casato. A decidere dunque era sempre l'accordo "amorevole" tra le famiglie non la volontà degli sposi che peraltro veniva vista come un elemento di disordine e di scandalo¹¹⁵. Nondimeno nel corso dell'Antico regime genitori e figli reputavano abitualmente i progetti matrimoniali come una occasione che trascendeva le esigenze dei singoli, e trovava conferma nelle norme sociali introiettate sin dall'infanzia da tutti¹¹⁶. Il matrimonio era quindi un mezzo più che un fine e diveniva l'opportunità per legare dei gruppi d'interesse intorno a questioni economiche e politiche. La famiglia ben lungi da essere una unità affettiva era piuttosto una aggregazione umana funzionale a svolgere altre attività¹¹⁷.

Se il contesto del nostro soggetto teatrale era dunque questo tuttavia il motivo ispiratore, il tema dell'amore contrastato, si era aperto a due soluzioni antitetiche sin dai tempi della letteratura classica. All'ipotesi tragica che chiudeva la rappresentazione con il suicidio o la morte dei due figli ribelli si

¹¹⁴ Si indicano qui soltanto alcune opere di riferimento: L. Stone, *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra tra Cinque e Ottocento*, Einaudi, Torino, 1983; M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia tra XV e XX secolo*, Il Mulino, Bologna, 2000; M. Anderson, *Interpretazioni storiche della famiglia. L'Europa occidentale tra 1500-1914*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1982; M. Daumas, *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.

¹¹⁵ G. Delille, *Classi sociali e scambi matrimoniali nel Salernitano: 1500-1650*, in «Quaderni storici», XI, 1976, 33, pp. 983-97.

¹¹⁶ D. Lombardi, *Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*, Il Mulino, Bologna, 2008, pp. 63.

¹¹⁷ Vedi in particolare L. Stone, *Famiglia, sesso e matrimonio*, cit., p. 9.

contrapponeva la via d'uscita risolutiva e ottimistica culminante nelle felici nozze dei due amanti. Per schematizzare in estrema sintesi, per un verso si delineava un itinerario che dal mito di *Ero e Leandro* e di *Piramo e Tisbe* di Ovidio, tramite il romanzo medioevale e la novellistica italiana quattro cinquecentesca (L. da Porto, M. Bandello), giungeva sino al teatro elisabettiano. Il soggetto s'innalzava, a fine Cinquecento, ai suoi significati più alti, con Shakespeare, nella "tragicità senza riscatto" della storia sventurata di *Romeo e Giulietta*¹¹⁸. Per l'altro verso, invece, la tremenda conclusione dell'amore nella morte veniva meno e si risolveva grazie ad una agnizione finale. Uno dei due protagonisti riscopriva nell'ultima scena, non senza stupore e per una fortuita occasione del "caso", la sua vera identità: una identità sociale non più dissimile da quella del partner. Entrambi gli innamorati erano ormai consapevoli di appartenere allo stesso cetto: la *mésalliance* era così scongiurata, l'amore poteva alla fine trionfare trasformando la tragedia in commedia. In entrambi gli itinerari, dunque, l'ordine sociale e gerarchico non s'incrinava né tantomeno era mai posta in dubbio la rigida stabilità che caratterizzava il sistema d'Antico regime. Questo secondo filone aveva avuto le sue antichissime premesse nella *palliata* latina, in particolare, crediamo, nell'*Andria* di Terenzio. Il modello riaffiorava nelle agnizioni della Commedia dell'Arte, per precisarsi nella *Dispettosa moglie* di G. Briccio. Passava poi nel melodramma sei settecentesco, accomunando insieme opere minori ad altre più celebri come *Il Potestà di Colognole* di G. Moniglia e il *Demetrio* di P. Metastasio¹¹⁹.

Un grande cataclisma a metà Settecento avrebbe modificato (o iniziato a modificare) anche i contenuti e le forme del nostro tema letterario. Una nuova cultura aveva scoperto sempre più l'individuo e i suoi diritti contribuendo a trasformare le concezioni tradizionali della morale e della politica. Nel 1764, C. Beccaria, per rimanere in una certa misura nell'ambito dell'argomento teatrale

¹¹⁸ Ovidio, *Eroidi*, XVIII-XIX, Id., *Metamorfosi*, IV, 55-166. Ovidio, *Storie d'amore*, a cura di E. Pianezzola, Marsilio, Venezia, 2007; L. Da Porto, *La Giulietta nelle due edizioni cinquecentesche*, a cura di C. De Marchi, Giunti, Firenze, 1994; Da Porto, Shakespeare, Keller, *Romeo e Giulietta*, a cura di A.R. Azzone Zweifel, Marsilio, Venezia, 2008; M. Bandello, *Giulietta e Romeo*, a cura di D. Perocco, Marsilio, Venezia, 1993, *Introduzione*, pp. 9-35, bibliografia 117-22. Per la ricostruzione dell'itinerario medioevale e moderno sino al tardo Cinquecento vedi, W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, a cura di S. Bigliuzzi, Einaudi, Torino, 2014, *Introduzione* pp. V-VII, XXIV-XXXI.

¹¹⁹ Terenzio, *Andria. La ragazza di Andros*, a cura di M. Rossi, Mursia, Milano, 1996; M. Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Sansoni, Firenze, 1982, pp. 221, 237. *La dispettosa moglie comedia di Giovanni Briccio Romano della Congrega de' Taciturni*, In Venetia, appresso Pietro Vasso 1629, ora in *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, a cura di V. Pandolfi, Le Lettere, Firenze, 1988, v. III, pp. 114 e ss. G. Moniglia, *Il potestà di Colognole*, in Firenze, per il Bonardi, 1657 ora in *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, a cura di A. Della Corte, Utet, Torino, 1978, v. II, pp. 7 e ss. *Demetrio* (1731), ora in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. Brunelli, Mondadori, Milano, 1943, v. I, pp. 415 e ss.

che qui discutiamo, aveva manifestato la speranza, in un esempio celebre e forse fin troppo abusato, di non voler più considerare “la società come un’unione di famiglie [ma] come un’unione di uomini”¹²⁰. Tale affermazione, che di fatto sintetizzava le linee guida della meditazione illuminista sull’argomento, scaturiva da motivazioni legate alle vicende umane ed esistenziali della biografia personale dell’autore. Beccaria, com’è noto, soltanto due anni prima, ventiquattrenne, era stato osteggiato, se non addirittura perseguitato dal padre e dalla cerchia familiare, per i suoi progetti nuziali. Costoro consideravano “come una *mésalliance*” l’unione di Cesare con la “giovanissima bellezza” di Teresa. “La nobiltà dei Blasco non poteva essere certo paragonata a quella dei Beccaria. I soldi della dote erano pochi”. Anche il giovane marchese sembrava dunque voler privilegiare la scelta d’amore rispetto a quella dell’interesse. “Il padre ricorse al governo che dichiarò Cesare prigioniero in casa propria”. In seguito il futuro riformatore “abbandonava la famiglia, si sposava. Si ritrovava povero, ma finalmente liberato dalle tante angustie che continuamente l’opprimevano. [...] Contemporaneamente egli si aprì al mondo dell’Illuminismo francese [...] furono gli anni della sua conversione alla filosofia”. Lesse rapidamente e avidamente Montesquieu, Helvetius, Buffon, D’Alembert, Locke, Hume, Condillac, Diderot. Secondo F. Venturi, nello stesso 1762, “ebbe presto tra le mani” *La nouvelle Héloïse* e *Le Contrat social*. Rousseau fu il punto di partenza di tutta la sua meditazione politica¹²¹.

Affiorava pertanto con forza nelle pagine di quel grande una concezione individualistica del consorzio umano, un’ipotesi teorica che tuttavia aveva avuto le sue anticipazioni nella temperie culturale dell’ultimo Seicento. Una concezione che tendeva sempre più a contrapporsi alla tradizionale visione organicistica che aveva segnato la mentalità e il pensiero politico dall’antichità sino all’età moderna¹²². Erano gli anni in cui venivano meno i modelli

¹²⁰ C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, a cura di F. Venturi, Einaudi, Torino, 1994, cap. XXVI, *Dello spirito di famiglia*, pp. 56-59. “La famiglia è dunque, se si vuole, il primo modello delle società politiche: Il capo è l’immagine del padre, il popolo è l’immagine dei figli” J.J. Rousseau, *Il Contratto sociale*, Einaudi, Torino, 1980, p. 10.

¹²¹ F. Venturi, *Settecento riformatore*, v. I, *Da Muratori a Beccaria*, Einaudi, Torino, 1969, pp. 676 e ss. Sulle vicende del matrimonio con la Blasco vedi per tutti: M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto*, cit., pp. 310 e ss.; M. Cavina, *Il padre spodestato. L’autorità paterna dall’antichità a oggi*, Laterza, Bari-Roma, 2007, pp. 179-83.

¹²² “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. Sulla

comunitari e familiari consueti e si delineava ormai in modo netto un contrasto tra culture. La vecchia organizzazione sociale “olistica” e gerarchica stava per cedere il passo ai nuovi sistemi individualistici ed egualitari, la funzionalità verticale degli uomini e delle strutture tendeva progressivamente a livellarsi¹²³.

Da una parte si stagliava ancora la vecchia idea di un corpo collettivo che si sostanzia nelle forme dello stato e dello stesso istituto familiare. Un insieme coeso, le cui parti erano funzionali e subordinate a un interesse generale irrinunciabile. Una struttura che si replicava sempre identica a se stessa nei suoi diversi organismi pubblici e privati, statali e familiari. In tal modo, ogni persona, era di fatto privata di una reale autonomia e finiva per assumere ruoli predeterminati necessari a garantire l’ “armonia prestabilita” del sistema. Questo primato degli interessi generali rispetto ai particolari, del corpo rispetto al singolo, schiacciava l’individuo, ne inibiva le prerogative, impediva qualsiasi iniziativa di tipo negoziale e inevitabilmente accentuava il carattere disciplinante e autoritario dell’assetto. La *potestas* prescindeva dalla *libertas*, la *lex* del sovrano o del padre dal *ius* del suddito o del figlio¹²⁴.

Dall’altro verso iniziava a prefigurarsi l’ipotesi, prossima peraltro a realizzarsi, di un nuovo protagonismo individuale. Sarebbe stata l’inedita vocazione politica del singolo, conseguente ad una ormai matura coscienza di sé, che avrebbe determinato la riscrittura delle regole e delle norme comuni interpretandole come il solo risultato di accordi tra le libere e diverse volontà di ogni cittadino. Si trasformava così lo stesso principio di sovranità che sarebbe stato considerato soltanto come il risultato di operazioni aritmetiche: ovvero come la somma di tutti i cittadini singoli autonomamente deliberanti. Il primato dei diritti individuali schiudeva in tal modo alla democratizzazione delle relazioni familiari e dei rapporti politico-sociali.

L’autorità del *pater familias*, di derivazione aristotelica e romana, iniziava a entrare in crisi nell’età dei Lumi precludendo al modello della famiglia

questione resta fondamentale N. Bobbio, *Nel secondo centenario della Dichiarazione dei diritti dell’uomo*, in *L’eredità dell’Ottantanove e l’Italia*, cit., pp. 1-18.

¹²³ “L’ideale di libertà e di eguaglianza si impone a partire dal concetto dell’uomo in quanto individuo. Se infatti si ritiene che l’umanità tutta intera sia presente in ogni uomo, allora ogni uomo deve essere libero e tutti gli uomini devono essere eguali. È di qui che questi due grandi ideali dell’età moderna attingono la loro razionalità. Non appena invece si riconosce che un fine collettivo si impone a parecchi uomini, la loro libertà viene limitata e la loro eguaglianza viene messa in discussione”. L. Dumont, *Homo hierarchicus. Il sistema delle caste e le sue implicazioni*, Adelphi, Milano, 1991, p. 85. Sul problema vedi anche Id., *Homo aequalis. Genesi e trionfo della ideologia economica*, Adelphi, Milano, 1984; Id., *Saggi sull’individualismo. Una prospettiva antropologica sull’ideologia moderna*, Adelphi, Milano, 1993; A. Laurent, *Storia dell’individualismo*, Il Mulino, Bologna, 1994.

¹²⁴ N. Bobbio, *Nel secondo centenario della Dichiarazione dei diritti dell’uomo* cit., p. 4.

egualitaria che si sarebbe affermata, almeno sul piano teorico e non senza contraddizioni, nel discrimine del secolo¹²⁵. Si intuiva nondimeno, già nei decenni centrali del Settecento, la genesi di un nuovo aggregato umano, capace di autoregolamentarsi, fondato su criteri privati e affettivi del tutto inediti e sconosciuti. L'iconografia, la letteratura, il teatro diffondevano l'immagine della tenerezza e della sensibilità paterna, della madre amorevole nutrice, della cura e della educazione dei figli da parte di entrambi i genitori. Con tutte le sue contraddizioni si prefigurava il modello della virtù femminile e materna che poi sarà dell'Ottocento, mentre iniziava a venir meno la funzione della "tirannide paterna" che progressivamente si trasformava in "autorità tutelare" verso il minore¹²⁶. Tuttavia anche lo stesso Beccaria, non immune da padre a "coartare la libertà matrimoniale della figlia Giulia", si orientava verso l'ipotesi di una moderata patria potestas capace di disciplinare le passioni giovanili e di sottoporle al giudizio maturo dei genitori¹²⁷. Gli studi nondimeno hanno messo in evidenza lo sviluppo non lineare di questo processo. È certamente indubbio che in quegli anni per costruire una relazione, tanto in Francia quanto in Inghilterra, le scelte affettive erano prioritarie. Tuttavia ancora coesistevano sentimenti e interessi, libere scelte e imposizioni paterne¹²⁸. Comunque dopo qualche lustro la situazione sembrava in parte mutare. In Italia sarebbero stati soprattutto "i nobili nati nell'ultimo trentennio del secolo" ad abbandonare il vecchio modello di famiglia patriarcale per quello "radicalmente diverso" di "famiglia coniugale intima", una famiglia "orientata verso le persone non più verso le posizioni"¹²⁹. A ben vedere la trasformazione sarebbe stata irreversibile: la medesima concezione individualistica avrebbe fatto sorgere (per gli uomini più che per le donne), sul piano pubblico, di lì a poco, la democrazia moderna.

¹²⁵ M. Cavina, *Il padre spodestato*, cit., p. 187. R. Trumbach, *La nascita della famiglia egualitaria*, cit. M. Daumas, *Le mariage amoureux: histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, cit. A. Verjus, *Il buon marito. Politica e famiglia negli anni della Rivoluzione francese*, Dedalo, Bari, 2012, in particolare pp. 7-38.

¹²⁶ M. Cavina, *Il padre spodestato*, cit., pp. 171-250.

¹²⁷ Vedi L. Guerci, *La sposa obbediente. Donna e matrimonio nella discussione dell'Italia del Settecento*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1988, pp. 191 e ss. Sul matrimonio tra Giulia Beccaria e Pietro Manzoni vedi G. Di Renzo Villata, *Il governo della famiglia: profili della patria potestà nella Lombardia dell'età delle riforme*, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, a cura di A. De Maddalena, E. Rotelli, G. Barbarisi, v. III, *Istituzioni e società*, Il Mulino, Bologna, 1982, pp. 803 e ss.

¹²⁸ J.M. Gouesse, *Parenté, famille et mariage en Normandie aux XVII^e et XVIII^e siècles. Présentation d'une source et d'une enquête*, in «Annales», XXVII, 1972, pp. 1139-1154; H.R. Darrow, *Popular Concepts of Marital Choise 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.

¹²⁹ M. Barbagli, *Sotto lo stesso tetto*, cit., p. 314.

La Rivoluzione francese avrebbe storicizzato di fatto principi e valori in germe nel corso del Settecento codificandoli nella Dichiarazione dei diritti dell'89¹³⁰.

Entro questo quadro assume maggior rilievo la protesta prometeica che coinvolse Goethe nell'estate 1773 e rese celebre, non solo poeticamente, la ferma ribellione dello scrittore verso il principio di autorità, osteggiato in tutte le sue forme e manifestazioni. Il tema dell'avversione al sovrano e al padre, che caratterizza così significativamente in quegli anni la cultura *Stürmer* in Germania, aveva avuto dunque una precedente gestazione e diffusione europea¹³¹. Gli echi di quel dibattito e di quel movimento d'idee pervadevano anche i testi teatrali del filone letterario che stiamo presentando. Come si è già accennato il genere si stava trasformando intorno alla metà del secolo in Europa. Contributi recenti hanno colto persino nei drammi giocosi di G. Bertati, redatti a Venezia tra 1777 e 1779, nello *Sposo disperato* e nelle *Nozze in contrasto*, già una sicura testimonianza della nuova sensibilità affettiva e familiare che si segnalava sulle scene¹³². In quelle inedite inclinazioni v'era tuttavia di più di un compiacimento o di un moto della *sensiblerie*. Quel conflitto generazionale che affiorava tra gli atti, quell' "urto" tra padri e figli che travalicava il palcoscenico, documentava come le nuove generazioni cercassero "una nuova strada non perché videro la vecchia ostruita, ma perché si persuasero che era sbagliata e ingiusta"¹³³.

Il sentimento istintivo e travolgente dei due giovani innamorati che aveva sempre qualificato il nostro argomento scenico non poteva più dunque continuare a essere sovrastato dagli obblighi familiari e sociali. Per dare seguito alla reciproca promessa i due giovani erano finalmente pronti a compiere l'atto della disobbedienza. La ribellione faceva scoprire a entrambi, varcata la soglia del "dover essere", la dimensione del "voler essere", ovvero la possibilità di costruire una nuova definizione sociale dell'io. In altri termini i promessi sposi rifiutavano ormai di recepire passivamente principi e valori che non riuscivano più a condividere nonostante quelle regole avessero ancora un vasto riconoscimento sociale. I due giovani contrapponevano alle norme tradizionali ancora invalse la loro libera scelta, una iniziativa in grado di far scaturire un progetto rispondente ai reali bisogni e capace di soddisfare gli interessi più profondi di entrambi. Questa decisione volontaria che frantumava le

¹³⁰ N. Bobbio, *Nel secondo centenario della Dichiarazione dei diritti dell'uomo*, cit.

¹³¹ G. Baioni, *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Guida, Napoli, 1988, pp. 19-54.

¹³² T. Plebani, *Un secolo di sentimenti. Amori e conflitti generazionali nella Venezia del Settecento*, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, Venezia, 2012, pp. 108 e ss. Su G. Bertati (1735-1808) vedi la voce di V. Frajese in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit., IX, 1967, pp. 480-82.

¹³³ F. Venturi, *Settecento riformatore*, v. I, *Da Muratori a Beccaria*, cit., p. 647.

imposizioni e i divieti sociali non aveva un mero significato individuale o angustamente particolare. Non tendeva solo a rendere possibile l'unione tra due individui che altri volevano divisi. In fin dei conti riuscire ad amare la persona amata e impegnarsi a costruire una vita insieme era un programma valido per tutti, nel quale ogni persona poteva riconoscersi. I sentimenti individuali avevano pertanto un valore sociale e forse valeva la pena battersi per il loro pubblico riconoscimento.

La conquista di questo itinerario morale destinato a sfociare nel politico, sarà compiuta in modo consapevole dalla letteratura teatrale italiana soltanto a fine Settecento negli anni della Rivoluzione francese. Il *Matrimonio democratico* di Sografi si muove in questa direzione, è una testimonianza significativa della conclusione di questo processo. L'operetta, come vedremo al termine di questo lavoro, attesta l'acquisizione di una concezione moderna dell'individualismo nella luce di una nuova cultura definita oggi "l'etica dell'autenticità" da cui crediamo scaturiscano gran parte delle implicazioni politiche che segnano l'opera di Sografi¹³⁴.

Si ritiene opportuno, al fine di una migliore comprensione del pensiero di Sografi, ripercorrere rapidamente, tramite la produzione scenica del tempo, le fasi progressive attraverso le quali si definisce con chiarezza una nuova mentalità culturale e politica. Le incertezze ormai risolte da Sografi nel 1797 veneziano sembravano non essere del tutto superate dagli altri autori italiani del teatro patriottico. Non senza sorpresa si noterà come anche il grande teatro riformato o illuminista di Goldoni, Voltaire, Diderot resti tutto sommato ancora incerto sulla frontiera tra due mondi e due culture.

I due volti dei Lumi nel teatro di Marivaux

J. Gaudemet ha rievocato l'atmosfera di libertà e di sregolatezza che pervadeva la società francese nei primi decenni del Settecento e che, dopo le ombre del *Grand Siècle*, sembrava nuovamente far riaffiorare quella "sete del vivere" che aveva caratterizzato l'età di F. Rabelais, P. de Ronsard e di Margherita di Navarra. L'individualismo, la voglia di autonomia e di emancipazione si affermava anche nel momento di concludere il matrimonio: la volontà paterna e le pratiche tradizionali tendevano ad essere contestate e messe in discussione, la libertà di scelta sembrava essere accettata almeno da alcuni genitori, e veniva presentata favorevolmente nei testi teatrali. La letteratura esprimeva, in tal modo, una trasformazione dei costumi e iniziava ad essere pervasa da sentimenti e passioni inedite. Tuttavia anche nelle più significative

¹³⁴ C. Taylor, *Il disagio della modernità*, Laterza, Bari-Roma, 2011, pp. 31-36; 51-64.

testimonianze del tempo, ha osservato sempre Gaudemet, “il vocabolario del cuore e quello del matrimonio” difficilmente riuscivano ad incontrarsi. Un progetto matrimoniale non contemplava ancora “la compagnia e le condizioni dell’amore”¹³⁵. Le cose sarebbero cambiate solo poco prima della Rivoluzione grazie alla spinta di una nuova sensibilità¹³⁶.

Nondimeno in Francia il potere civile stentava a recepire i fermenti e i nuovi bisogni. In sostanza continuava a rimanere interessato, secondo un’abitudine ormai consolidata, a sostenere le ragioni dei padri più che quelle dei figli. Poco invece sembrava potersi rimproverare all’autorità religiosa in questo caso. Il Concilio di Trento, com’è noto e come si accennerà in seguito, aveva affermato il principio della libertà di scelta tra gli sposi. Già ai tempi del Concilio i prelati francesi, a differenza di quelli italiani, avevano richiesto invece il consenso paterno come condizione necessaria per la celebrazione del matrimonio verosimilmente al fine di garantire al di là delle Alpi, la tenuta interna del sistema e gli interessi dei ceti nobiliari. La sconfitta della linea francese nel corso delle sedute avrebbe fatto riaffrontare la questione in patria. Già nel 1556, un’ordinanza di Enrico II imponeva la diseredazione ai figli maschi rei d’essersi sposati contro la volontà del padre. Nel 1579 un editto reale dichiarava nullo il matrimonio contratto secondo le medesime condizioni: seguivano altre disposizioni a riguardo sino al 1787, iniziative che di fatto non modificavano il quadro e non incrinavano l’autorità del *pater familias* all’interno delle mura domestiche. Il potere politico, in Francia, si opponeva dunque alla Chiesa di Roma mettendone in discussione le competenze in materia e avanzando il principio della sua funzione eminentemente spirituale¹³⁷.

In questo panorama variegato e contraddittorio si colloca a pieno titolo l’opera di P.C. de Marivaux, “l’ultimo e squattrinato rampollo di una famiglia di piccola nobiltà provinciale”, destinato tuttavia a divenire, nell’arco breve di alcuni decenni, “il maggior commediografo del secolo” o il Racine del teatro comico francese¹³⁸. Le circa quaranta *pièces* redatte, per lo più sino agli anni

¹³⁵ J. Gaudemet, *Il matrimonio in Occidente*, SEI, Torino, 1989, pp. 213, 257 e ss.

¹³⁶ J.L. Flandrin *Le sexe et L’Occident. Evolution des attitudes et des comportements*, Suil, Paris, 1981, pp. 83-92.

¹³⁷ Per una ricostruzione dettagliata vedi J. Gaudemet, *Il matrimonio in Occidente*, cit., pp. 206-87. D. Lombardi, *Storia del matrimonio*, cit., in particolare, pp. 44, 100, 114, 150. ivi bibliografia.

¹³⁸ *La civiltà letteraria francese del Settecento*, a cura di G. Iotti, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 105; R. Tessari, *Dai Lumi della Ragione ai roghi della Rivoluzione francese*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, v. II, *Il grande teatro borghese. Settecento e Ottocento*, Einaudi, Torino, 2000, p. 250. Così D’Alembert ne *L’éloge de Marivaux* ricordava: “La famille de Marivaux était originaire de Normandie, et avait donné plusieurs magistrats au Parlement de cette province. Depuis, elle était descendue de la robe à la finance, et le père de Marivaux avait possédé quelque temps un emploi pécuniaire à Riom, en Auvergne”. La

Cinquanta, da quell'erede di Molière riuscivano a interpretare lo spirito del tempo e ad esprimere i bisogni e le spinte sociali che abbiamo appena ricordato. Tuttavia il grande commediografo non voleva o forse non sapeva attribuire ai valori, ai pensieri e alle azioni che rappresentava sulle scene una carica eversiva capace di incrinare le certezze della società d'Antico regime. Il suo era un teatro che voleva avere soprattutto un valore di testimonianza, di consapevole coscienza e non intendeva trasformare il palcoscenico in una sorta di tribunale della società civile¹³⁹.

Sin da *Le dénouement imprévu*, un testo breve steso in un solo atto nel 1724, l'autore avanzava una misurata polemica contro gli orientamenti governativi e il costume tradizionale¹⁴⁰. La *pièce* senza alcun indugio contestava l'autorità paterna ma preferiva porla in discussione ricorrendo alle meno pericolose rivendicazioni della figlia. Infatti nel corso del Seicento e del Settecento e non solo in Francia, l'autorità in concerto con le scelte delle famiglie tollerava l'unione delle figlie patrizie con uomini non appartenenti al loro cetto. Quel che contava per le questioni economiche e di rango era soltanto il rigoroso controllo dei matrimoni contratti da nobili di sesso maschile. In armonia con questi principi nelle dodici scene della commedia la ribellione di mademoiselle Argante alla tirannide del padre assumeva dunque un valore debole e un carattere convenzionale. Nondimeno contributi recenti hanno messo in evidenza la "forte personalità" delle eroine che animano le *pièces* di Marivaux. Queste "ragazze moderne" appaiono più "dinamiche, intraprendenti e determinate dei loro equivalenti maschili" tanto che si è "giustamente parlato" di una sorta di orientamento "femminista dell'autore"¹⁴¹. Comunque sia è

citazione è in H. Duchêne, *Marivaux: Les Fausses Confidences*, Edition Bréal, Rosny Cedex, 1999, p. 10.

¹³⁹ Su P.C. de Marivaux si indicano qui soltanto: Pierre de Marivaux, *Théâtre complet*, éd. par F. Deloffre, Garnier, Paris, 1980 (le opere raccolte sono introdotte, commentate e accompagnate da documenti di grande utilità), Id., *Journaux et oeuvres diverses*, éd. de F. Deloffre et M. Gilot, Garnier, Paris, 1969; Id., *Oeuvres de jeunesse*, éd. de F. Deloffre, Gallimard, Paris, 1972; V.P. Brady, *Love in the theater of Marivaux*, Droz, Genève, 1970; F. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage: une préciosité nouvelle*, Slatkine, Genève, 1993; M. Deguy, *La machine matrimoniale ou Marivaux*, Gallimard, Paris, 1981; *Marivaux et les Lumières*, éd. de H. Coulet, G. Gubier, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1996. F. Rubellin, *Lectures de Marivaux*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009.

¹⁴⁰ [P.C. de Marivaux] *Le Dénouement imprévu. Comédie d'un acte*, avec approbation et privilège du Roi, 1727. À Paris chez N. Pissot, Quai de Conty, à la descente du Pont-Neuf, au coin de la rue de Nevers, à la Croix d'Or.

¹⁴¹ Vedi l'Introduzione in Marivaux, *Il trionfo dell'amore*, a cura di M.G. Porcelli, Marsilio, Venezia, 2013, p. 19. Sempre sulla concezione della donna in Marivaux "eroina" che tuttavia non trasgredisce l'ordine sociale percepito come naturale vedi Ead., *Il potere teatrale delle donne*.

indubbio che l'iniziazione alla vita d'adulto della giovane Argante veniva compiuta scoprendo la forza dei moti del cuore. I sentimenti acquistavano ormai un nuovo primato ed erano in grado essi stessi di determinare una risoluzione. Anche ne *Le dénouement imprévu* pertanto qualcosa del nuovo sentire riusciva a prevalere.

Lo stesso tema aveva ispirato anche *Les fausees confidences*, una tra le opere più celebri di Marivaux redatta nella primavera del 1737, ed edita nell'ottobre dell'anno dopo¹⁴². A distanza di una quindicina di anni dallo scritto appena ricordato questa commedia prefigurava una inesorabile trasformazione dei rapporti familiari di cui l'autore non poteva non prendere atto. Nell'occasione era ancora una volta una donna, la ricca vedova Araminta, a decidere di sposare, contro la volontà della madre, il giovane avvocato Dorante, il nuovo amministratore dei beni familiari appena conosciuto. Il progetto maturato in un solo giorno spingeva la vecchia madre, Madame Argante, ad esclamare nella chiusa del terzo atto: "Ah! Che bella conclusione! Ah! Maledetto amministratore! Potrà essere vostro marito finché vuole, ma non sarà mai mio genero"¹⁴³.

La presa di coscienza delle contraddizioni del presente e la difficoltà a intravedere una possibile via d'uscita assumeva rilievo ne *Le jeu de l'amour et du hasard* una commedia in tre atti rappresentata con gran successo il 23 gennaio 1730 alla Comédie italienne e già andata in scena il 28 di quel mese a Versailles. La *pièce* veniva pubblicata nei mesi successivi: sarebbe diventata l'opera più celebre e più rappresentata di Marivaux, sino ai nostri giorni e non solo in Francia¹⁴⁴. L'intreccio s'ispirava al tema del travestimento degli innamorati, un motivo che godeva allora di una certa fortuna, ed in particolare prendeva spunto da *Les amants déguisés*, una commedia di un autore oggi pressoché sconosciuto, l'abate D'Aunillon. Il testo di quel religioso pur suscitando a suo modo interesse nell'inverno del 1728 alla Comédie française, sarebbe andato in stampa soltanto intorno alla metà del secolo¹⁴⁵.

Vergini, *avventuriere, principessa tra Molière e Marivaux*, in *Donne e teatro*, Seminario di Studi (23-24 aprile 2008), Università degli studi di Bari Aldo Moro, Bari, 2012, pp. 103-14.

¹⁴² P.C. de Marivaux, *Les fausees confidences*, ora in Id., *Il gioco dell'amore e del caso. Le false confidenze*, a cura di L. Sozzi, Garzanti, Milano, 2005. Sull'opera vedi, H. Duchêne, *Marivaux: Les Fausses Confidences*, cit.

¹⁴³ P.C. de Marivaux, *Les fausees confidences*, ora in Id., *Il gioco dell'amore e del caso. Le false confidenze*, cit., Atto III, 13.

¹⁴⁴ P.C. de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, ora in Id., *Il gioco dell'amore e del caso*, cit. Sulla fortuna vedi *Introduzione*, p. XVII.

¹⁴⁵ Vedi, *Abrégé de l'histoire du théâtre François. Nouvelle édition*, Paris, L. Jorry, J. G. Mérimot, 1780, p. 12. Cfr., anche, Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Klincksieck, Paris, 1972; M.de Rougemond, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Champion, Paris, 1988.

L'idea del *déguisement* e più in generale l'occasione dello scambio dei ruoli e delle parti che non escludeva anche l'eventualità del ribaltamento sociale, era un soggetto già utilizzato da Marivaux. Cinque anni prima, nell'*Ile des enclaves*¹⁴⁶, una commedia in un atto, l'autore si era aperto a una critica sociale "non priva di agganci forti con le fondamentali istanze ideologiche del primo Illuminismo". Ciò nonostante anche quest'opera testimoniava il sicuro radicamento del grande commediografo nella mentalità d'Antico¹⁴⁷. Nell'*Ile des esclaves* lo scrittore, forse ispirato dal tema classico dei Saturnali, aveva fatto approdare dopo un naufragio, sulle spiagge dell'utopia, il nobile ateniese Iphicrate e il suo domestico arlecchino. In quell'isola si erano rifugiati degli antichi schiavi ribelli. In quel luogo, come per incanto, i ruoli si erano ribaltati provocando un rovesciamento gerarchico: i padroni erano diventati servi e i servi padroni. Ben presto anche Arlecchino si mostrava insolente rifiutandosi di obbedire a Iphicrate¹⁴⁸. Si trattava a ben vedere soltanto di una condizione illusoria e apparente, funzionale per l'autore a riflettere sulla natura umana e sulle generali inclinazioni dello spirito. In definitiva, e non solo in quest'opera, le motivazioni di Marivaux restavano più d'ordine morale che di carattere politico. In altri termini prevaleva anche in lui l'idea che svilupperà trent'anni dopo Goldoni di una "responsabile collaborazione" tra i gruppi nell'ambito degli invalicabili assetti tradizionali¹⁴⁹. Si delineava quindi in entrambi gli autori un "giudizio equanime nei confronti degli uomini che vivono in società a prescindere dal ceto", una sorta di "ottimismo fiducioso nei confronti dell'essere umano"¹⁵⁰. Trionfava, dunque, nelle pagine del grande teatro prerivoluzionario, l'ipotesi depoliticizzata dello sviluppo equilibrato e armonico del corso storico. Nell'*Ile des esclaves* pertanto ogni tensione egualitaria si risolveva in un auspicio etico, in un appello alla ragione piuttosto

¹⁴⁶ [P.C. de Marivaux] *L'Ile des esclaves. Comédie en un acte. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy*, le Lundi 5 Mars 1725, À Paris chez N. Pissot, Quai de Conty, à la descente du Pont-Neuf, au coin de la rue de Nevers, à la Croix d'Or. Ora in Marivaux, *Le Prince travesti, L'Ile des enclaves, Le Triomphe de l'amour*, éd. de J. Goldzink, Garnier, Paris, 1989. Sull'opera vedi F. Schurmans, *Le Tremblement des codes dans les Iles de Marivaux*, in «Revue d'histoire du théâtre» 2004, 223, pp. 195-212.

¹⁴⁷ R. Tessari, *Dai Lumi della Ragione ai roghi della Rivoluzione francese*, cit., p. 253. Vedi anche *Introduction* in Pierre de Marivaux, *Théâtre complet*, éd. par F. Deloffre, Garnier, Paris 1980.

¹⁴⁸ P.C. de Marivaux *L'Ile des esclaves*, ed. cit., Atto I, 1.

¹⁴⁹ G. Padoan, *Putte, zanni, Rusteghi. Scene e testo nella commedia goldoniana*, a cura di I. Crotti, G. Pizzamiglio, P. Vescovo, Longo, Ravenna, 2001, p. 65. A conferma e a puro titolo d'esempio vedi *l'Introduzione* in Carlo Goldoni, *Il padre di famiglia*, a cura di A. Scannapieco, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 15 e ss.

¹⁵⁰ P. Bosisio, *Goldoni e il teatro comico*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, v. II, *Il grande teatro borghese. Settecento e Ottocento*, Einaudi, Torino, 2000, p. 153.

che alla rivolta: “l’utopica inversione dei ruoli - è stato recentemente osservato - ha piuttosto il compito esclusivo di accompagnare per mano gli uni e gli altri a sperimentare di persona la vanità di qualsiasi arroganza, e la necessità della più comprensiva moderazione”¹⁵¹.

Il medesimo registro sovrintendeva anche il disegno di *Le jeu de l’amour et du hasard*. La commedia si svolgeva intorno alla vicenda umana di Silvia e Dorante, due giovani patrizi che pur non essendosi mai incontrati, per il “caso” dettato dal costume del tempo, avrebbero dovuto unirsi in un matrimonio combinato¹⁵². Nondimeno qualcosa sembrava scuotere un destino comune già segnato e percepito da entrambi come ineluttabile. A sorpresa i padri, sin dalle prime scene, si dichiaravano diversi: nei loro atteggiamenti non v’era traccia della consuetudine: la vecchia potestà stava assumendo i tratti di una autorevolezza tutoriale¹⁵³. “Ho deciso queste nozze con suo padre che è un mio vecchio e intimo amico” -dichiarava con convinzione Orgon a sua figlia Silvia- “ma a condizione che si stabilisca tra di voi una reciproca simpatia e che abbiate tutta la libertà di dire quel che pensate; ti proibisco assolutamente di essere compiacente con me: se Dorante non ti conviene non hai che da dirlo, lui se ne ritorna; se tu non convieni a lui, lui se ne ritorna allo stesso modo”¹⁵⁴. Ormai rassicurati i due giovani, l’uno all’insaputa dell’altra, riuscivano a convincere i genitori, sempre più affettuosi e comprensivi, di potersi presentare al partner, ancora sconosciuto, sotto le mentite spoglie dei rispettivi domestici Lisetta e Arlecchino¹⁵⁵.

Silvia assumendo il ruolo di Lisetta intendeva declassarsi a serva: solo così, apparendo al futuro sposo in un rango subordinato, pensava di poterne penetrare l’animo: capire i suoi veri sentimenti, interrogarsi sulle sue più autentiche reazioni, scorgerne l’eventuale “faccia cupa, brutale, feroce”¹⁵⁶. Forse avrebbe potuto vedere Dorante senza la sua maschera sociale, spiarlo senza

¹⁵¹ R. Tessari, *Dai Lumi della Ragione ai roghi della Rivoluzione francese*, cit., p. 254; ma vedi anche, Id., *Tre isole di vera ragione. L’esperienza “metafisicomica” di Marivaux*, in Id., *Maschere di cera. Riforme, giochi, utopie: il teatro europeo del Settecento tra pensiero e scena*, Costa e Nolan, Milano, 1997, pp. 39-49. Per il significato politico della commedia, P.C. de Marivaux, *L’Ile des esclaves*, ed. cit., Atto I, 9, 10, 11.

¹⁵² P.C. de Marivaux, *Le jeu de l’amour et du hasard*, ora in Id., *Il gioco dell’amore e del caso. Le false confidenze*, cit., Atto I, 1, 2.

¹⁵³ Sulla questione vedi, M.G. Porcelli, *Le figure dell’autorità nel teatro di Marivaux*, Unipress, Padova, 1997; Id., *Un père moderne. Monsieur Orgon dans Le Jeu de l’amour et du hasard*, in *Marivaux: jeu et surprises de l’amour*, Sous la direction de P. Frantz, Presses Universitaires de la Sorbonne, Paris, 2009, pp. 95-106.

¹⁵⁴ P.C. de Marivaux, *Le jeu de l’amour et du hasard*, ora in Id., *Il gioco dell’amore e del caso. Le false confidenze*, cit., Atto I, 2.

¹⁵⁵ Ivi, Atto I, 2, 3.

¹⁵⁶ Ivi, Atto I, 1.

essere vista, senza rivelare se stessa. Diversa non era stata la considerazione di Dorante assumendo la fisionomia di Arlecchino: anche lui avrebbe compreso il carattere della sposa, la sua natura intima e vera, il suo essere, più che la rappresentazione esteriore. Per realizzare l'impresa era necessario che anche i due servitori prendessero le parti dei due padroni. Nel "gioco" del mascheramento dunque per puro "caso" i signori diventavano servi e i servi signori¹⁵⁷. L'equilibrio sociale tuttavia, come vedremo, non sarebbe stato turbato. Infatti solo Orgon sin dall'inizio era a conoscenza di tutti gli scambi di persona ed era di fatto colui che avrebbe sovrinteso e regolato lo sviluppo della vicenda¹⁵⁸. Il vecchio padre, in virtù del suo marcato decisionismo, pur mostrandosi un benevolo e sorridente tutore, capace di guidare da lontano e in modo discreto le scelte dei figli, sempre attento al loro "processo di maturazione psicologica", non prefigurava, a nostro parere, i futuri orientamenti pedagogici dei Lumi¹⁵⁹. L'educatore di Marivaux restava ancora una figura tutto sommato "ingombrante", solo verbalmente propensa all'autoformazione dei giovani e poco incline a promuovere una procedura funzionale a guardarsi "dentro". Si rivelava soprattutto poco sensibile a suggerire opportunità e a ostacolare i pericoli, come invece avrebbe auspicato, sia pur con le sue contraddizioni, la nuova educazione "negativa" di Rousseau nell'*Emilio*¹⁶⁰.

Al di là della velata regia paterna sarebbero stati i dati di partenza e le condizioni remote -ovvero le abitudini, i costumi, l'educazione e lo stile di vita- che avrebbero reso impossibile qualsiasi forma di *mésalliances*. L'amore poteva scoccare solo nell'eguaglianza delle condizioni. Lisetta mascherata da signora continuava a usare gli strumenti plebei della seduzione, un linguaggio volgare dei sentimenti, che poteva esser compreso e far breccia solo nel cuore d'Arlecchino. Le buone maniere e la rettitudine affettuosa di Dorante anche nelle spoglie del suo domestico colpivano soltanto Silvia, che detestava la rozzezza greve del servo travestito da padrone¹⁶¹. In sintesi ognuno dei quattro giovani era attratto e tendeva a legarsi solo con il partner del suo reale stato sociale. Questo era quel che comprendevano soprattutto gli spettatori che erano a

¹⁵⁷ Ivi, Atto I, 3.

¹⁵⁸ Ivi, Atto II, 1, 10, 11, III, 4.

¹⁵⁹ Per una diversa valutazione vedi *l'Introduzione* in Marivaux, *Il trionfo dell'amore*, cit., p. 15 e Ead., *Un père moderne. Monsieur Orgon*, cit.

¹⁶⁰ J.J. Rousseau, *Emilio*, a cura di G. Calò, Sansoni, Firenze, 1954, L. III, IV, in particolare pp. 12, 172 e ss., 187, 191 e ss. Sulla contraddizione in Rousseau tra "puerocentrismo" e "direttività" da parte dell'educatore, vedi per tutti A. Santoni Rugiu, *Storia sociale dell'educazione*, Principato, Milano, 1988, pp. 303 e ss.

¹⁶¹ P.C. de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, ora in Id., *Il gioco dell'amore e del caso*, cit., Atto I, 7, II, 1, 3, 5, 7, 8, 9, 11, III, 5, 6.

conoscenza del mascheramento sin dalle prime scene. I protagonisti confermavano, dunque, con le loro scelte, il valore e l'efficacia delle norme sociali mettendo in luce l'incoerenza del matrimonio "scombinato", delle nozze tra diseguali. La commedia insegnava al pubblico che era impossibile mutare stato e si concludeva ricollocando ognuno al proprio posto, celebrando finalmente l'unione tra gli eguali¹⁶². La tenuta del vecchio sistema era garantita.

Tuttavia l'opera non si risolveva nella sola celebrazione del buon tempo antico: nelle scelte dei due primi attori vi era qualche cosa di più che turbava quel disegno scontato e predefinito. La struttura, il sistema complessivo dell'Antico regime, teneva ancora nel suo insieme nella rappresentazione di Marivaux ma nondimeno iniziava ad essere minata e sottoposta a pressione dal suo interno. Le scene, in definitiva, rivelavano nella relazione tra Silvia e Dorante una nuova sensibilità che si precisava nella ricerca, in entrambi, della propria fisionomia individuale. Ognuno dei due protagonisti percepiva se stesso, la propria *sensiblerie* in modo distinto dando origine a due modelli umani e culturali diversi e contraddittori. Dinamico e produttivo in Dorante, capace di interagire con il mondo esterno sino a tentare di modificarlo, autoriflessivo ed esistenziale in Silvia che intendeva rimanere lontana da qualsiasi implicazione sociale dell'io¹⁶³. In altri termini Marivaux percepiva l'ambivalenza dell'individualismo e creava le premesse, anche grazie a questa commedia, per scardinare il sistema culturale e sociale nel quale si riconosceva. Intuiva i due volti irriducibili dell'Illuminismo: il cuore e la ragione, i sentimenti e la volontà. Silvia e Dorante con il loro pensiero e con le loro azioni esprimevano singolarmente la difficile possibilità di ricomporre questo contrasto.

Silvia interpreta bene lo sgomento dei tempi di fronte alla scoperta dell'irrazionale, esprime con la sua iniziativa la paura, sentita in quegli anni forse per la prima volta in modo così acuto, di non riuscire a conoscere se stessi. Insorgeva anche in lei il timore di non poter decifrare i propri sentimenti sino a divenirne soggiogata al punto di non riuscire più ad amare né la propria persona né le altre. In fin dei conti il travestimento nei panni di Lisetta, inteso dalla protagonista come un'esigenza di conoscenza, si risolveva nelle scene in un continuo desiderio di fuga, in una forma di protezione contro l'insicurezza, e più in generale in un bisogno costante di negarsi ad ogni effettivo confronto¹⁶⁴. Il più risoluto Dorante, non senza esitazioni, comunque si rivelava. Aveva già esplicitato il suo amore e dichiarava all'amata, alla fine del secondo atto, anche il suo rango: il matrimonio sarebbe stato ormai più semplice per Silvia se non

¹⁶² Ivi, Atto III, scena ultima.

¹⁶³ Ivi, Atto I, 7, II, 9, 12, III, 4, 8.

¹⁶⁴ Ivi, Atto II, 7, 9, 11, 12, III, 8.

del tutto scontato¹⁶⁵. Silvia al contrario, sino alla conclusione della commedia e per tutto il corso del terzo atto, continuava a mascherarsi. Amava ma non faceva nulla per amare, continuava sino all'ultimo a fuggire. Si chiudeva nell'alibi di continue prove, nella ricerca di certezze per non dover poi patire¹⁶⁶. L'insoddisfazione degli altri si concludeva nell'insoddisfazione di se stessa, nella paralisi della volontà, in una sorta di annullamento nichilistico: "questa storia mi affligge, non c'è faccia di cui mi fidi, non una persona che mi piaccia, e io stessa non piaccio a me"¹⁶⁷. Mezzo secolo prima del *Werther* l'individuo irrompeva nel vuoto del mondo moderno restando inesorabilmente solo, chiuso nella "prigione" di se stesso¹⁶⁸.

Il tema psicologico-esistenziale della paura e del pericolo d'amare, della volontà a non dichiararsi e a dissimulare anche per non soffrire ispira, com'è noto, la letteratura contemporanea e segna l'opera, nella Francia di quegli anni, di A.F. Prévost e di P.J. de Crébillon¹⁶⁹. Il motivo percorre la produzione di Marivaux e struttura la fisionomia dei suoi eroi fragili. Si manifesta sin dalla *Surprise de l'amour*¹⁷⁰ (1722) ne *La double incostance*¹⁷¹ (1723) per giungere al nostro testo del 1730¹⁷². Amato dai decadenti e dai simbolisti, rivisitato da Verlaine, il teatro marivaudiano sarebbe stato inevitabilmente ricusato nell'età della Rivoluzione.

Tuttavia l'iniziativa di Dorante, l'eroe positivo, il campione della virtù e della volontà, avrebbe ispirato indirettamente la più impegnata e militante letteratura settecentesca. Il giovane, come sappiamo, sempre inconsapevole della identità dell'amata se n'era innamorato sin dal primo incontro pur

¹⁶⁵ Ivi, Atto II, 12.

¹⁶⁶ Ivi, Atto II, 11, III, 4, 8.

¹⁶⁷ Atto II, 12.

¹⁶⁸ Vedi *l'Introduzione* in W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino, 1998, pp. V-XXIV.

¹⁶⁹ A. Singerman, *L'Abbé Prévost: l'amour et la morale*, Droz, Genève, 1987; J. Sgard, *Crébillon fils, le libertin moraliste*, Desjonquères, Paris, 2002; *La civiltà letteraria francese del Settecento*, cit., pp. 26 e ss., 71-81, 83-91, 126 e ss.

¹⁷⁰ [P.C. de Marivaux] *La surprise de l'amour, comédie représentée par le Comédiens Italiens de S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans le 3 mai 1722 A Paris*, Chez A. Gandouin, Quai des Augustins, au coin de la rue Pavée, à la Bible d'Or. 1723. Avec Approbation e privilege du Roi.

¹⁷¹ [P.C. de Marivaux] *La double incostance. Comédie en trois Actes. Représentée pour la première fois par le Comédiens Italiens du Roi le Mardi 6 Avril 1723. A Paris*, Chez F. Flahault, Quai des Augustins au coin de la rue Pavée eau Roi de Portugal. 1724. Avec Approbation e Privilege du Roi.

¹⁷² Per la ricostruzione dell'itinerario vedi *Introduzione* in P.C. de Marivaux, *Il gioco dell'amore e del caso*, cit., p. XII e ss.

sapendola cameriera¹⁷³. Il suo amore doveva infine prevalere. Doveva superare il male del vivere e il nullismo sentimentale di Silvia, gli ostacoli posti dal padre e dal fratello della donna amata, le insormontabili questioni di cetò¹⁷⁴. Dopo essersi già dichiarato nell'amore e nel rango alla fine del terzo atto rivolgendosi a Silvia creduta ancora Lisetta concludeva: "Ah! Lisetta cara, che cosa sento: c'è nelle tue parole un fuoco che m'invade, ti adoro, ti rispetto; non esiste rango, né nascita né ricchezza, che non scompaiono di fronte a un'anima come la tua. Mi vergognerei, se il mio orgoglio dovesse ancora vincere contro di te; il mio cuore e la mia mano sono i tuoi. [...] Mio padre mi perdonerà quando ti avrà vista, i miei beni bastano per entrambi, e il merito vale la nascita: non discutiamo più non muterò mai parere"¹⁷⁵.

I fermi propositi di Dorante e la certezza di un sentimento perenne riuscivano a convincere Silvia: l'unione ormai era possibile¹⁷⁶. Il discorso del protagonista se preludeva al lieto fine della commedia allo stesso tempo esplicitava, a nostro parere, una concezione morale sino a quei tempi inedita nella letteratura teatrale. In altri termini affioravano nelle parole di Dorante i principi del soggettivismo etico, una dottrina che, com'è noto, aveva già influenzato il pensiero europeo nel Seicento con Cartesio e Locke e che sarebbe giunta alla piena maturazione nell'età romantica¹⁷⁷.

Anche Dorante pertanto cominciava a considerarsi un individuo, più che una parte indistinta di un tutto, e non voleva più agire solo per perpetuare la continuità "olistica" e gerarchica dell'Antico regime. Il giovane patrizio aveva dunque acquisito coscienza di sé, spirito critico, capacità di giudicare l'esistente: pertanto era giunto a maturare la consapevolezza dei suoi diritti. Obbedendo al migliore "se stesso" e ascoltando "il sentimento dell'esistenza", non diversamente da come avrebbe suggerito Rousseau quasi mezzo secolo dopo, recuperava la "sua salvezza morale". Si trattava di una condizione difficile da raggiungere come ravvisava con una certa amarezza il grande ginevrino¹⁷⁸. La

¹⁷³ P.C. de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*, ora in Id., *Il gioco dell'amore e del caso*, cit., Atto I, 7.

¹⁷⁴ Ivi, Atto II, 7, 9, 11, III, 2, 4, 8.

¹⁷⁵ Ivi, Atto III, 8.

¹⁷⁶ Ivi, Atto III, 8, scena ultima.

¹⁷⁷ C. Taylor, *Sources of the Self: the Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge, 1989, cap. XV.

¹⁷⁸ "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

ribellione di Dorante, ovvero la scelta di sposare da nobile una cameriera, scardinava le consuetudini e creava un precedente. Tuttavia la sua individualità per essere reale non poteva scadere nel soggettivismo degenerato di Silvia chiuso in se stesso e incapace di stabilire rapporti con l'esterno. All'anomia e al solipsismo nichilista dell'amata Dorante contrapponeva il suo Illuminismo umanitario, solidale e ottimistico. In altri termini l'azione individuale per assumere significato aveva bisogno di essere condivisa. La verifica delle proprie intenzioni "negoziata" in un rapporto "dialogico" con l'altro costituiva secondo gli studiosi l'elemento fondamentale della nuova "etica dell'autenticità" che allora iniziava a manifestarsi¹⁷⁹. Questa libera contrattazione tanto nella sfera privata quanto in quella pubblica metteva in discussione l'idea predeterminata della famiglia e della società tradizionale. Da questi presupposti si sarebbe trasformata, a fine secolo la vita politica e l'esperienza morale. Già nel 1730 dunque con *Le jeu de l'amour et du hasard* balena l'ipotesi di una *civitas* nella quale gli uomini e le donne, ormai infranti gli archetipi, potevano essere valutati per i loro autentici meriti e virtù, per la loro "dignità" umana e non più in ragione dei criteri precostituiti che strutturavano tramite "l'onore", il sangue e la nascita le immutabili gerarchie dell'Antico regime¹⁸⁰.

Non si può non ricordare chiudendo il paragrafo dedicato a *Le jeu de l'amour et du hasard* che gli spunti innovativi e il carattere polemico dell'opera venivano volutamente relegati dall'autore nella dimensione del "gioco" e del "travestimento", ovvero tendevano a dissolversi nell'evanescenza fantasiosa e irreali del sogno. Il tema della "malinconia dell'effimero" pervadeva a quei tempi non solo la letteratura ma anche l'arte, e caratterizzava, come hanno colto gli studi, l'opera di Marivaux come quella di Watteau testimoniando con le loro inquietudini le venature irrazionalistiche che percorrevano la cultura dei Lumi¹⁸¹.

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

¹⁷⁹ C. Taylor, *Sources of the Self*, cit., cap. XIII; Id., *Il disagio della modernità*, cit., cap. V.

¹⁸⁰ C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit., pp. 54-55; P. Berger, *On the Obsolence 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.

¹⁸¹ R. Tomlinson, *La fête: Watteau et Marivaux*, Droz, Genève, 1981; G. Macchia, *Il teatro come sorpresa; L'isola teatrale di Watteau*, in Id., *Le rovine di Parigi*, Mondadori, Milano, 1988, pp. 59-73.

Si era appena conclusa la prima fase di una nuova civiltà che aveva posto in crisi, con un avvio travolgente, la coscienza europea mettendo in discussione le certezze tradizionali religiose e politiche. Erano dunque sorte inedite convinzioni illuminate dal nuovo sole della ragione. Eppure già intorno alla metà degli anni Venti s'erano alzati i penosi interrogativi di J. Swift espressi tramite il suo Gulliver. Il viaggio avventuroso, tra realtà e immaginazione, di quel celebre medico di bordo, che avrebbe dovuto dimostrare il trionfo dell'universalismo settecentesco, la capacità della ragione di comunicare al di là d'ogni differenza, ne decretava invece la sconfitta, scoprendone la sua relatività e limitatezza. Non diversamente ancora alla fine degli anni Cinquanta, nella piena fioritura dei Lumi, ci si interrogava sull'incapacità della ragione e della scienza a svelare il mistero dell'uomo, della natura, della vita. L'ottimismo della volontà e della *ratio* veniva meno. Le procedure empiriche di d'Alembert non riuscivano a oltrepassare la piccola sfera del noto e lambivano solo "i vasti deserti" dell'incognito, una realtà oggettiva impenetrabile, per il grande enciclopedista, alle tecniche dello scienziato. Anche il terremoto di Lisbona aveva rivelato a Voltaire sempre allora "il brutto poter", la soverchiante onnipotenza della natura: l'ordine delle cose mostrava il suo indubbio primato sulla volontà umana. Da queste considerazioni sarebbe scaturita la scrittura nel 1759 del *Candide* un'opera che tuttavia riusciva a trovare, com'è noto, una superstite via d'uscita riassegnando all'uomo almeno il primato nella dimensione morale, per fargli riscoprire la sua piccola sovranità nell'esercizio della vita pratica. Il patriarca dei Lumi riusciva in tal modo a porsi al riparo dai rischi di una crisi relativistica e scettica¹⁸².

Entro questo quadro si possono comprendere meglio le incertezze e le contraddizioni dell'opera di Marivaux e persino la natura "métaphysicomique" della ribellione di Dorante¹⁸³. Perché la larvata protesta della commedia del 1730 si potesse tradurre in una autentica contestazione dell'ordine esistente -sia pure tramite le speranze e i desideri del linguaggio letterario- bisognerà attendere almeno dieci anni e i primi segnali non sarebbero giunti dalla patria dell'*Encyclopedie*.

¹⁸² P. Hazard, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Fayard, Paris, 1961; P. Chaunu, *La civiltà dell'Europa dei Lumi*; Il Mulino, Bologna, 1987, P. Casini, *Jean d'Alembert "epistemologo"*, in «Rivista critica di storia della filosofia», XIX, 1964, pp. 28-53; Id., *Il problema d'Alembert*, in «Rivista di filosofia», 1, 1970, pp. 26-47; T.L. Hankins, *Jean d'Alembert. Science and Enlightenment*, Gordon and Beach, New York, 1985; P. Alatri, *Introduzione a Voltaire*, Laterza, Roma-Bari, 1989, pp. 57-72.

¹⁸³ Così Voltaire aveva definito lo stile del grande commediografo. Vedi, *l'Introduzione* in Marivaux, *Il trionfo dell'amore*, cit., pp. 15, 39.

Autodeterminazione e principio di autorità: Voltaire e Goldoni.

Le premesse: la Pamela di Richardson. Era stato nel 1740 un tipografo originario del Derby, S. Richardson, grazie al suo romanzo epistolare *Pamela or The Virtue Rewarved* a divenire uno dei più celebri scrittori, non solo inglesi, del tempo. L'opera, pubblicata a Londra nel novembre di quell'anno con la falsa data del 1741, riscosse subito un enorme successo tanto da venir ristampata cinque volte nel giro di pochi mesi per poi essere subito tradotta in francese. Nell'aprile 1744 il romanzo veniva condannato dal S. Uffizio per la sua immoralità e di conseguenza era inserito nell'Indice dei Libri proibiti, sia nella versione originale che in quella francese¹⁸⁴. La trama indubbiamente suscitava scalpore. Poneva al suo centro, per la prima volta, la vicenda di una povera ragazza, figlia di un umile agricoltore, che nella fragilità della condizione e dell'adolescenza, era costretta a subire le attenzioni prepotenti di un nobile libertino del quale era al servizio. Pamela, severa nei costumi, virtuosa e bella, resisteva a tutte le insidie, alla segregazione, ai tentati stupri sino a redimere con la sua dirittura morale il brutale persecutore facendone emergere, grazie a una vera e propria conversione, il suo volto umano, affettuoso, innamorato. La quindicenne dopo essersi negata due volte alla fine cedeva: solo il matrimonio avrebbe legittimato la violazione della purezza femminile. Trionfavano i modelli puritani della virtù e della castità, l'ideale di una "rarefatta delicatezza" secondo l'espressione l'efficace di L. Stone¹⁸⁵. Tuttavia era "l'enorme distanza sociale tra i due protagonisti" – la *mésalliance* felicemente celebrata tra la serva e il padrone - a sancire la fortuna di *Pamela*. Si trattava di una vittoria del sesso femminile e di un riconoscimento per la donna del ceto popolare.

Nondimeno anche l'antico libertino trasformato in tenero marito era uscito bene dalla circostanza. Sposando Pamela aveva compiuto "un supremo atto di scelta individuale non tenendo conto delle tradizioni della sua famiglia e del suo ceto"¹⁸⁶. Prorompeva l'ideale della virtù e non solo quella di Pamela. Entrambi i protagonisti riuscivano a ritrovare "seguendo i dettati del cuore" il rousseauiano "sentimento dell'esistenza" e con esso intuivano la possibilità di scoprire la propria "dignità" e quella dell'altro. Infatti i due sposi si erano dimostrati capaci di valutare ogni essere umano per l'effettivo merito e per le sue autentiche qualità. Rifiutavano di uniformarsi agli antichi codici comportamentali per i quali il giudizio morale prescindeva dalla vera natura

¹⁸⁴ F. Piva, *Pamela in Francia*, v. I, *La ricostruzione storico critica*, Schena, Brindisi, 2011, pp. 15-81. Il decreto di censura del S. Uffizio è in A. Cataldi, *Pàmela-Paméla. Da Richardson a Goldoni passando per Voltaire*, Pensa Multimedia, Lecce, 2007, pp. 258-263.

¹⁸⁵ L. Stone, *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra*, cit., p. 763.

¹⁸⁶ I. Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Bompiani, Milano, 2009, p. 138.

dell'individuo. Venivano quindi meno le valutazioni etiche non suscettibili di verifica nelle esperienze della vita quotidiana. Valutazioni che obbedivano pertanto solo a criteri predeterminati. Si trattava di criteri in ragione dei quali si assegnava aprioristicamente ad ogni individuo una collocazione nella gerarchia sociale. In altre parole per Richardson la nobiltà dell'animo non poteva acquisirsi ereditariamente, non era un dato biologico, una qualità genetica, ma il risultato di un impegno, un traguardo che tutti avrebbero potuto raggiungere. Un traguardo che sarebbe divenuto realmente tale nel momento del suo riconoscimento da parte degli altri.

Questo atteggiamento etico che prefigurava una società sempre più progredita, promozionale e democratica poteva sorgere e manifestarsi in quegli anni, soprattutto in Inghilterra, un paese all'avanguardia, come ha ricordato anche I. Watt nella sua indagine sulla genesi del romanzo moderno. Non c'è dubbio che al di là della Manica si era compiuta, già nel Seicento, quella rivoluzione politica e sociale che avverrà in Francia soltanto alla fine del secolo successivo. Secondo l'autorevole studioso statunitense sarebbe stato soprattutto l'individualismo economico, il puritanesimo e la filosofia di J. Locke a celarsi dietro la grande affermazione di *Pamela*¹⁸⁷. Con Richardson oltretutto il romanzo d'epoca "noioso e moralista" scopriva finalmente i sentimenti¹⁸⁸. Era un'indubbia affermazione dell'amore, un successo che avrebbe contribuito a trasformare in senso affettivo ed egualitario l'idea stessa della famiglia secondo gli ideali puritani delle pari qualità morali dei coniugi¹⁸⁹.

La Nanine di Voltaire. Il 16 giugno 1749 debuttava alla Comédie Française *Nanine ou le préjugé vaincu*, una commedia in tre atti di Voltaire ispirata alla *Pamela* di Richardson. Nel 1770 l'opera veniva tradotta in italiano dall'editore milanese Montani e successivamente andava in ristampa ancora in Lombardia nel 1800, con la falsa indicazione tipografica di Parigi¹⁹⁰. La *pièce* si inaugura con il serrato

¹⁸⁷ I. Watt, *Le origini del romanzo borghese*, cit., pp. 129-166.

¹⁸⁸ L. Stone, *Famiglia, sesso e matrimonio in Inghilterra*, cit., pp. 255, 264.

¹⁸⁹ 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.

¹⁹⁰ [Voltaire] *Nanine ou le préjugé vaincu*. Comédie. Représentée pour la première fois le 16 juin 1749 au Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain par la Comédie française. Per notizie relative alla rappresentazione e alla stesura dell'opera vedi l'Introduction in *Théâtre du XVIII^e siècle*, cit.; M.R. de Labriolle, C. Duckworth, *Introduction a Nanine*, in *Les Oeuvres Complètes de Voltaire*, édition critique, The Voltaire Foundation, Oxford, 1994, v. 31B. Per la prima traduzione italiana vedi *Nanina, o sia il pregiudicio vinto*. Commedia tratta dal sig. r. de Voltaire. In Milano nella stamperia di Giovanni Montani. 1770, l'unica copia in Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna. Una edizione dell'anno IX repubblicano (1800-1801) con la falsa indicazione tipografica di Parigi è

colloquio tra il conte d'Olban e la baronessa de L'Orme. I due conversavano animatamente nel "ritiro" di famiglia in campagna: dovevano sposarsi. Un tempo si erano probabilmente piaciuti e forse anche amati, pur essendo parenti, ma ora la loro era un'unione solo d'interesse. Il matrimonio era necessario per non disperdere il patrimonio del casato e per tentare di riunificarlo¹⁹¹. La baronessa sin dalle prime battute incalzava il futuro sposo, lo vedeva incerto, esitante: ne percepiva la distanza. Sapeva di avere una pericolosa concorrente in una cameriera, la giovane Nanine, della quale d'Olban si stava incomprensibilmente innamorando¹⁹².

L'opera privilegiava il dialogo più che l'intreccio della vicenda, un *plot* in sostanza gracile, anche se ravvivato da alcuni colpi di scena che qui trascureremo. Le rapide battute e i lunghi soliloqui mettevano in evidenza la contrapposizione tra due diverse culture, tra due opposti modelli comportamentali. La nuova mentalità del conte, individualistica e critica, ispirata alla "ragione naturale", si contrapponeva a quella della baronessa, una persona dalla *forma mentis* tradizionale e rispettosa della norma. La de L'Orme mirava al riconoscimento del suo ruolo di ceto e di donna, assumendo, anche per questo, passivamente principi e valori¹⁹³.

L'amore tra d'Olban e Nanine nasceva in realtà ben presto alimentato dalla spinta dei "moti del cuore" ma finiva per divenire travolgente in virtù della reciproca condivisione di valori e comportamenti. Il conte scorgeva in Nanine insieme alla bellezza giovanile il "carattere" che rendeva la sua "anima bella". Scoprieva tutte quelle virtù "spontanee e senza artificio" che insieme alla "dirittura" riuscivano ancor più a gratificare l'uomo "saggio"¹⁹⁴. La passione comunque non si spegneva. D'Olban nei momenti più difficili del rapporto, assorto e inquieto, sempre pensando all'amata, era incapace di leggere, studiare, dormire¹⁹⁵. Nanine come Pamela obbediva a una legge autonoma che ne determinava la condotta. Amava ma sapeva di non poter costruire un rapporto con d'Olban perché l'infausto "destino", nella crudeltà delle "consuetudini", l'aveva posta nell'"ultimo rango" e una *mésalliance* avrebbe rovinato la vita al conte¹⁹⁶. Il suo maestro, d'Olban, il reale protagonista della

custodita in Biblioteca statale e libreria civica, Cremona. Il testo del 1770 è antologizzato in A. Cataldi, *Pàmela-Paméla*, cit. Sul teatro di Voltaire si indicano qui soltanto: G. Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Champion, Paris, 1995; R. Goulborne, *Voltaire comic dramatist*, Voltaire Foundation, Oxford, 2006.

¹⁹¹ Voltaire, *Nanine ou le préjugé vaincu*, cit., Atto I, 1.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Ivi, Atto I, 1, 7, 9, II, 6, 10, III, 6, 7.

¹⁹⁴ Ivi, Atto I, 9.

¹⁹⁵ Ivi, Atto II, 1.

¹⁹⁶ Ivi, Atto II, 3.

commedia, le aveva insegnato e dimostrato, con il comportamento e i discorsi, che i “diritti” erano per lo più “distribuiti a caso” dalla sorte e corrispondevano raramente ai “meriti individuali”¹⁹⁷. Perciò Nanine, che per “virtù” avrebbe dovuto essere “nel primo rango”, pensava lo stesso di rifugiarsi in convento. Voleva dimenticare l’amato e sperava di superare, nella quiete del chiostro, il suo turbamento¹⁹⁸.

Le idee della *pièce* si esprimevano soprattutto nelle riflessioni di d’Olban. Il patrizio-filosofo sorretto dal “cuore” e insieme guidato dalla “ragione” si interrogava sulle relazioni sociali e sul significato dei comportamenti umani¹⁹⁹. Ormai comprendeva che non erano “il sangue” e “la nascita” a decretare la “nobiltà di un cuore”. Solo la disposizione dell’animo poteva legittimare il valore di una persona e rendere un’azione onorevole. D’Olban contrapponeva alla precettistica formale, alla meccanica del credere e dell’agire l’etica dell’intenzione. Bisognava seguire l’ispirazione del “cuore” e non “imitare” i comportamenti al pari di una “scimmia”²⁰⁰. Pertanto le norme avrebbero dovuto essere il risultato di libere scelte e non la conseguenza delle abitudini. Solo nell’onestà e in una condotta virtuosa si specchiava la vera nobiltà. Il vero senso dell’onore consisteva dunque in una iniziativa virtuosa personale riconosciuta dall’altro e possibilmente utile alla società²⁰¹. Non doveva essere una azione finalizzata a riconoscersi in uno *status* o necessaria per accedere ad una élite di privilegiati, come aveva suggerito Montesquieu tentando di spiegare la mentalità gerarchica dell’Antico regime²⁰². Anche d’Olban dunque in forza della sua morale autonoma scardinava l’etica tradizionale che si risolveva, a suo parere, in una pratica di vita fondata su valori sociali predeterminati e quindi non individualizzati. L’eroe di Voltaire metteva così a nudo l’intrinseca correlazione tra l’onore e il potere che costituiva una delle idee forza del sistema degli ordini²⁰³. Il conte, invece, in virtù dei suoi convincimenti scopriva un inedito rapporto tra l’onore e i diritti individuali²⁰⁴. Sembrava possibile immaginare una società nella quale gli uomini grazie alla loro consapevole libertà riuscivano a scoprirsi uguali. Nondimeno il primo atto si chiudeva con un interrogativo doloroso che sembrava essere anche un atto d’accusa nei

¹⁹⁷ Ivi, Atto II, 9.

¹⁹⁸ Ivi, Atto II, 7.

¹⁹⁹ Ivi, Atto I, 1.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ivi, Atto III, 6.

²⁰² C-L. de Secondat de Montesquieu, *L’Esprit de lois*, cit., I, III, 7.

²⁰³ Voltaire, *Nanine ou le préjugé vaincu*, cit., Atto I, 9.

²⁰⁴ Ivi, Atto II, 7, III, 7.

confronti della stessa civiltà dei Lumi: “Le convenzioni? ...Ebbene! Sono crudeli; e la natura ebbe i suoi diritti prima di esse”²⁰⁵.

Cinque anni prima della stesura del rousseauiano *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* Voltaire affrontava dunque, sia pure di sfuggita e nell'ambito di uno scritto letterario, con un richiamo di un solo verso, sia pur di notevole efficacia, il grande quesito di quegli anni sulla naturale eguaglianza tra gli uomini e sulle origini sociali della diseguaglianza. Rousseau nel *Discours* del 1754 sembrava esprimersi in modo non dissimile: “Si comprenderà come la disuguaglianza tra uomo e uomo debba essere minore nello stato di natura che in quello di società, e quanto la diseguaglianza naturale debba aumentare nella specie umana per opera della diseguaglianza operata dalle istituzioni”²⁰⁶. È noto a tutti il valore puramente metaforico dell'idea di stato di natura nel pensiero di Rousseau. Si trattava di un'astrazione concettuale, dichiarata esplicitamente dall'autore nel corso della sua riflessione, utile tuttavia per giudicare il presente e per promuovere la condanna politica della società d'Antico regime²⁰⁷. Lo scritto del 1754, il celebre secondo *Discorso*, aveva già in germe, lo confermano il testo e gli studi, le tesi del *Contrat*. La protesta di Voltaire in *Nanine* invece si risolveva, come si è osservato, in una condanna di tipo morale più che politica. Pertanto lo scritto di Voltaire sembrerebbe più consono al primo *Discorso* del ginevrino. In realtà anche nel *Discours sur le sciences et les arts* del 1750 Rousseau aveva voluto mettere in evidenza le “contraddizioni del sistema sociale” rivelando come “l'uomo è naturalmente buono e che soltanto le istituzioni rendono gli uomini malvagi”²⁰⁸. Tuttavia lo stato di natura era inteso per lo più come quel “remoto paradiso” nel quale l'uomo era “incontaminato dai vizi”. “La veemente denuncia dei costumi artificiali, l'esaltazione della virtù, scienza sublime delle anime semplici i cui principi sono impressi in tutti i cuori”, erano in definitiva i temi forti del *Discorso*²⁰⁹. Queste istanze morali potevano avere, come si è appena osservato, un indubbio valore potenziale ma non si traducevano ancora in rivendicazioni di carattere politico. Si trattava di spunti e di motivi che avevano una loro circolazione nella letteratura polemica e

²⁰⁵ Ivi, atto I, 9.

²⁰⁶ J.J. Rousseau, *Origine della diseguaglianza*, a cura di G. Preti, Feltrinelli, Milano, 1992, p. 69.

²⁰⁷ “[...] uno stato che non esiste più che forse non è affatto esistito e probabilmente non esisterà mai, e sul quale tuttavia è necessario avere delle idee giuste per giudicare bene intorno al nostro stato presente”. Ivi, p. 29.

²⁰⁸ J.J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, t. I, *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, Paris, 1959, p. 1135; Id., *Oeuvres*, ed. cit., t. III, *Du Contrat social. Écrits politiques*, p. 15.

²⁰⁹ P. Casini, *Introduzione all'Illuminismo. Da Newton a Rousseau*, Laterza, Roma-Bari, 1973 p., 418; Id., *Introduzione a Rousseau*, Laterza, Roma-Bari, 1986, pp. 15 e ss.

clandestina di quegli anni e, a grandi linee, erano le stesse istanze che ispiravano la scrittura di *Nanine*.

È opportuno ricordare comunque che Voltaire scrivendo a Rousseau nell'agosto 1755 da Ginevra, dove si era rifugiato da qualche mese in seguito alla rottura con Federico II, avvenuta nel marzo 1753, esplicitamente rimproverava l'autore del *Contrat* in merito al *Discours sur le sciences et les arts*. Contestava "le assurde preferenze per la rozza infanzia dell'umanità e rivendicava, con vigore, il valore delle lettere nello svolgersi della vita e della storia degli uomini". Era stato Rousseau a inviare a Voltaire, proprio in quei mesi, entrambi i *Discours* come un necessario "hommage que nous vous devons tous comme à notre chef". Tuttavia la critica della civiltà, la denuncia dell'ineguaglianza sociale e la condanna della proprietà incontravano l'incomprensione di Voltaire²¹⁰.

Per tornare ora nuovamente alla trama della commedia, una serie di colpi di scena riuscivano a rendere vani i progetti della baronessa: il conte rifiutava di sposare la de L'Orme. Rinunciava al patrimonio, agli interessi del casato, alle questioni di ceto per unirsi a Nanine²¹¹. Sarebbe spettato alla vecchia madre del conte, la marchesa d'Olban, porre termine alla commedia commentando nell'ultima strofa la *mésalliance* del figlio con una cameriera sia pur virtuosa: "Che questo giorno sia delle virtù la degna ricompensa, ma senza tirare mai a conseguenza"²¹².

Certamente non può un solo verso su millecentotrentasei trasformare completamente il significato della commedia e suggerire un diverso giudizio sulla *pièce*. Tuttavia qualche dubbio resta. Tra le diverse ipotesi formulate sulla conclusione ci si limiterà a ricordarne solo due. J. Truchet ha messo in evidenza il carattere serio dell'opera tutta incentrata sulla virtù e sul dovere e non incline a indulgere al ridicolo nonostante la scelta di Voltaire per il genere *attendrissante*. Si trattava di una sperimentazione, come abbiamo già ricordato, che tendeva a armonizzare il tragico con il comico²¹³. Entro questo primato del "serio" verrebbe meno pertanto l'ipotesi di un finale "ironico" e "graffiante" deliberatamente scelto dall'autore per riequilibrare il testo e per rafforzare il senso della *pièce*. Altri studiosi invece hanno ventilato l'ipotesi di una prima versione manoscritta della commedia, forse trafugata e comunque ormai

²¹⁰ F. Diaz, *Filosofia e politica nel Settecento francese*, Einaudi, Torino, 1962, p. 109. Ivi la lettera del 30 agosto 1755. J. Pappas, *Le rousseauisme de Voltaire*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», 1967, 57, pp. 1169-181.

²¹¹ Voltaire, *Nanine ou le préjugé vaincu*, cit., Atto III, 6.

²¹² Ivi, Atto III, 7.

²¹³ Vedi l'Introduction di J. Truchet in *Théâtre du XVIII siècle*, cit., p. XXXVII e ivi la *Préface* di Voltaire, p. 874.

perduta, che si concludeva con una agnizione finale: Nanine si sarebbe scoperta nell'ultima scena figlia di un patrizio secondo il gusto del tempo. In tal modo la *mésalliance* sarebbe stata scongiurata. Solo successivamente Voltaire, in seguito ad un ripensamento, avrebbe riscritto il terzo atto e variato la conclusione. Di questa suggestiva ipotesi, come si è detto, non possediamo nessuna prova certa ma soltanto testimonianze coeve indirette e di carattere secondario²¹⁴.

Inizialmente la commedia non riscosse un grande successo e fu ritirata dopo dodici rappresentazioni. Riapparve nuovamente nel 1754 per divenire, tra il 1760 e il 1780, almeno in Francia, una delle opere teatrali più popolari del patriarca dei Lumi²¹⁵. In quegli anni la *pièce* venne persino protetta dall'autorità²¹⁶. Si temevano probabilmente le versioni clandestine che potevano radicalizzare il tema della *mésalliance*. Nonostante l'ambiguità del testo *Nanine* andò in scena 284 volte negli anni della Rivoluzione: la profezia della marchesa d'Olban era stata dimenticata²¹⁷.

Il senso autentico di *Nanine* può essere compreso collocando l'opera nell'ambito della produzione coeva del suo autore. La stesura della commedia si compie quasi a ridosso della scrittura delle *Pensées sur le gouvernement*, un opuscolo politico di sole quindici pagine, nondimeno estremamente significativo, pubblicato nel 1752 ma steso verosimilmente qualche mese prima²¹⁸.

F. Diaz ha messo in evidenza l'evoluzione del pensiero politico di Voltaire anche nel corso dei primi anni Cinquanta. Il futuro autore del *Candide* deluso dall'incontro con Federico II già dal 1751, si rifugiava nella filosofia di Newton e riparava, come sappiamo, a Ginevra agli inizi del 1755. La sua era una scelta simbolica: la città era intesa come la patria del libero pensiero e degli ideali repubblicani. Anche d'Alembert in quegli stessi anni amareggiato dalle difficoltà dell'Enciclopedia si chiudeva sempre più nel privato e nella quiete degli studi. Tra 1752 e 1753 apparivano le *Pensées sur le gouvernement* e i *Mélanges* di d'Alembert²¹⁹. Già in quelle opere i due *philosophes*, pur esponenti di un Illuminismo moderato e "classico", iniziavano a porre in discussione, sia

²¹⁴ M.R. de Labriolle, C. Duckworth, *Introduction a Nanine*, in *Les Oeuvres Complètes de Voltaire*, cit., pp. 8 e ss.

²¹⁵ Ivi, pp. 16 e ss.

²¹⁶ Ivi, p. 13.

²¹⁷ L.L. Sheu, *Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799)*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 2005, p. 20.

²¹⁸ *Pensées sur le gouvernement* in *Oeuvres complètes de Voltaire*, éd. L. Moland, Garnier frères libraires-éditeurs, Paris, 1879, v. XXIII, pp. 523-35. Per la datazione dell'opera vedi P. Alatri, *Introduzione a Voltaire*, cit., p. 122.

²¹⁹ [J.B. Le Rond d'Alembert] *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Briasson, Paris 1753, 2 voll.

pure sotto il profilo teorico, il modello della monarchia amministrativa e del dispotismo illuminato. Rivolgevano lo sguardo alla monarchia temperata inglese e al costituzionalismo. Mostravano interesse anche nei confronti degli ideali repubblicani che trovavano il loro simbolo nella Repubblica svizzera. Veniva così meno la divaricazione che era durata cento anni tra la monarchia amministrativa francese e la monarchia temperata inglese: il costituzionalismo e il modello liberale iniziava ad essere considerato un sistema politico valido in tutta l'Europa²²⁰.

P. Alatri invece ha corretto gli aspetti più ottimistici di questo giudizio mettendo in evidenza la compresenza di istanze diverse e contraddittorie nel pensiero di Voltaire di quegli anni. Per quel che qui interessa, le *Pensées* (il trattatello politico più vicino alla stesura di *Nanine*) sono ricche "di radicali spunti politici e sociali che fuoriescono dal dispotismo illuminato". Tuttavia l'operetta resta lontana da tendenze utopistiche o democratiche di stampo rousseauiano. Ma soprattutto gli spunti e i fermenti nuovi non riescono a rompere del tutto un quadro predeterminato. In altri termini a parere di P. Alatri Voltaire non pensò mai di adottare "idee repubblicane, ma neppure progetti di costituzionalismo all'inglese, e si batté invece perché tra le forze operanti che si confrontavano in Francia - la monarchia, l'aristocrazia e i parlamenti -, fosse la prima a prevalere [...] Quindi, non soltanto monarchia ma monarchia assoluta e al tempo stesso illuminata"²²¹. Le contraddizioni messe in evidenza dai due grandi studiosi ormai scomparsi sono le stesse in definitiva che possono cogliersi in *Nanine*. La commedia esprime bene, con le sue ambivalenze, un processo indubbiamente in atto che tuttavia non può ancora considerarsi svolto, concluso. Come vedremo tra poco anche nella *Pamela* di Goldoni si manifesta qualcosa di analogo: le grandi spinte di rinnovamento, ancora in fieri, sono frenate dalle persistenze di una vecchia cultura.

La Pamela di Goldoni. In un suo contributo del 1978 G. Cozzi, studiando le questioni della sopravvivenza dell'antico diritto veneto nel Settecento, aveva quasi casualmente scoperto *l'Avvocato veneziano*, la commedia redatta da Goldoni alla fine degli anni Quaranta²²². Cozzi, verosimilmente per primo, aveva individuato l'autentico nucleo concettuale della trama e l'eminente

²²⁰ F. Diaz, *Filosofia e politica nel Settecento francese*, cit., pp. 83-130; Id., *Dal movimento dei Lumi al movimento dei popoli. L'Europa tra Illuminismo e Rivoluzione*, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 239 e ss.

²²¹ P. Alatri, *Introduzione a Voltaire*, cit., 49 e ss.

²²² G. Cozzi, *Note su Carlo Goldoni, la società veneziana e il suo diritto*, ora in Id., *La società veneta e il suo diritto*, Marsilio, Venezia, 2000, pp. 3-17. C. Goldoni, *L'avvocato veneziano*, in *Tutte le Opere di C. Goldoni*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano, 1936 v. II, pp. 705-95. Ivi, p. 1235 informazioni sulla *pièce*. La commedia, stesa in tre atti, veniva rappresentata per la prima volta a Venezia "nell'anno comico 1749-'50".

significato storico-politico del testo. In sostanza coglieva nell'opera il riflesso di quel dibattito che, per tutto il secolo, poneva in conflitto due diverse concezioni giuridiche. La prima, localistica e peculiarmente veneta, si configurava come un orientamento pratico-empirico, fondato sulla "ponderazione delle circostanze", una tendenza che imponeva la relativizzazione della norma adeguandola ai bisogni e alle necessità dell'ora. In altri termini si trattava di una procedura volta a premiare la volontà e l'intelligenza del legislatore nella costruzione (o nell'esecuzione) della legge giusta. L'altra, invece, subordinava l'azione giuridica alla pedissequa applicazione di modelli predeterminati, mutuati per lo più dal *corpus* romano, un insieme di disposizioni considerate come un canone universale. La commedia di Goldoni premiava, secondo le aspirazioni di buona parte della società veneta del tempo, l'iniziativa di Alberto Casaboni, un giovane giurista marciano seguace del "diritto naturale": il suo volontarismo individualista lo guidava non solo nella pratica forense ma anche nelle iniziative della vita privata e matrimoniale. All'ossequio della norma e alle nozze di interesse il protagonista opponeva il diritto dei sentimenti, la sua libera scelta²²³.

G. Cozzi scopriva così, nel teatro di Goldoni degli anni 1748-'52, rapidamente indagato nel saggio, un'"aria di modernità", l'eco di una "sensibilità nuova: attenta alle esigenze dei sentimenti, consapevole dei diritti delle donne e dei giovani che difende il matrimonio nato dall'amore"²²⁴. Una sensibilità che aveva avuto la sua "incubazione nella crisi della coscienza europea", tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo²²⁵. Tuttavia lo studioso si rendeva conto che quel teatro, così proiettato nelle esigenze del presente, rimaneva ancora prigioniero del passato non riuscendo a rompere del tutto con le antiche consuetudini e pratiche di vita.

Anche *Pamela*, la commedia in tre atti ispirata al romanzo di Richardson e rappresentata a Venezia al S. Angelo il 28 novembre 1750, testimonia le medesime incertezze e contraddizioni. Nondimeno la *pièce* riscosse allora un successo straordinario: venne replicata diciotto volte, mentre d'abitudine non si

²²³ G. Cozzi, *Note su Carlo Goldoni*, cit., p. 17. C. Goldoni, *L'avvocato veneziano*, cit., Atto II, 18, III, 2, ultima.

²²⁴ A solo titolo d'esempio si riporta un monologo di Bettina ne *La putta onorata*: "Tanti si marida per quela poca de dota, i la magna in quatro zorni, e la mugier, in vece de pan, tonfi maledeti. E pura anca mi me voi maridar, e credo che il mio no l'abia da esser compagno dei altri. Basta, sia come esser se voglia, no me n'importa. Dise el proverbio: Chi se contenta, gode. Xe meglio magnar pan e ceola con un mario che piase, che magnar galine e caponi con un omo de contragenio. Si ben, soto una scala, ma col mio caro Pasqualin". *La putta onorata*, in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. II. Cfr. Atto I, 16.

²²⁵ G. Cozzi, *Note su Carlo Goldoni*, cit., p. 8. P. Hazard, *La crise de la conscience européenne*, cit., pp. 315 e ss.

andava mai oltre le due²²⁶. L'opera affrontava questioni spinose in anni difficili. Erano anni di crisi economica e di desolati "pronostici sulla durabilità della Repubblica". Cresceva il malessere nello stesso patriziato e si diffondevano nuovi costumi. In città e nei Domini aumentavano i matrimoni non ufficiali e divenivano più numerose le pratiche di separazione e di annullamento: il modello tradizionale della famiglia entrava in crisi²²⁷.

Più che *Pamela* era *Il padre di famiglia*, un'altra commedia di Goldoni andata in scena, sempre a Venezia, poco più di sei mesi prima, ad esprimere, con efficacia, le inquietudini di quegli anni²²⁸. La *pièce*, stroncata da G. Ortolani e rivalutata da G. Cozzi, è stata considerata recentemente da A. Scannapieco, nonostante alcuni richiami alla pedagogia di Locke, come "un manifesto politico-programmatico" funzionale al consolidamento degli assetti gerarchici della società d'Antico regime²²⁹. Per quel che qui interessa le due opere, pur così diverse tra loro, manifestavano in modo complementare l'atteggiamento di Goldoni nei confronti delle grandi trasformazioni della mentalità e del costume che percorrevano la società veneta negli anni Cinquanta. Il commediografo percepiva le spinte diverse e contrastanti di una nuova cultura centrata sull'individuo²³⁰. Intuiva tanto le dinamiche solidaristiche e democratiche che scaturivano dal soggettivismo etico quanto le regressioni asociali dell'utilitarismo individualistico. L'auspicio della naturale eguaglianza dei diritti individuali lo spingeva alla stesura di *Pamela*, eroina di virtù e autenticità. Si trattava tuttavia, come vedremo, solo di una tentazione momentanea smentita nello sviluppo degli atti. La trasformazione che sembrava potersi prefigurare sulla scena si era rivelata troppo radicale e violenta: era necessario

²²⁶ Vedi *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. III, pp. 1181 e ss.; C. Goldoni, *Pamela fanciulla, Pamela maritata*, a cura di I. Crotti, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 379 e ss.

²²⁷ G. Cozzi, *Padri, figli e matrimoni clandestini*, in Id., *La società veneta*, cit., pp. 19-64. E. Plebani, *Un secolo di sentimenti*, cit., pp. 175-288.

²²⁸ Il testo de *Il padre di famiglia*, una commedia in tre atti rappresentata per la prima volta al teatro S. Angelo di Venezia nel carnevale 1750 è in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., v. II, pp. 797-878. Per l'edizione critica vedi, C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, a cura di A. Scannapieco, Marsilio, Venezia, 2002. Ivi le rielaborazioni del 1751, 1754, 1764, bibliografia e le notizie sulla tiepida accoglienza e la successiva fortuna.

²²⁹ Vedi la *Nota* di G. Ortolani in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., v. II, pp. 1241 e ss.; G. Cozzi, *Note su Carlo Goldoni*, cit., pp. 9 e ss.; K. Hecker, *La concezione dell'educazione in Carlo Goldoni*, Quaderni del Centro Tedesco di Studi Veneziani, Venezia, 1980; A. Scannapieco, *Introduzione* in C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, cit., p. 15. Ivi pp. 14, 41 e *passim* per l'individuazione dei brani goldoniani che risentono dei *Pensieri sull'educazione* di Locke.

²³⁰ E. Pulcini, *La passione del moderno: l'amore di sé*, in *Storia delle passioni*, a cura di S. Vegetti Finzi, Laterza, Roma-Bari, 1995, pp. 133-80; Ead., *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, Bollati e Boringhieri, Torino, 2001.

mutar rotta sulla scorta degli ideali di virtù e grandezza che erano stati propri dell'antica Repubblica marciata.

Il *Padre di famiglia* invece testimoniava lo sgomento dei contemporanei di fronte a un mondo in rovina: "declina il mondo e peggiorando invecchia" osservava sconsolatamente Pantalone, il protagonista positivo della commedia, una figura nella quale Goldoni probabilmente almeno in parte si specchiava²³¹. L'opera ricostruiva la crisi delle certezze tradizionali, il venir meno delle idee consuete di individuo e di famiglia. S'interrogava sul valore della cultura moderna, una civiltà che sembrava solo distruggere senza saper poi riedificare²³². Dietro la ribellione dei figli e l'insofferenza dei coniugi verso i loro reciproci doveri vi era qualcosa di più di una crisi che colpiva la famiglia. Il commediografo intuiva una profonda lacerazione sociale, un conflitto che sembrava contrapporre tutti contro tutti. Ogni individuo posto al di fuori delle antiche strutture associative, ridotto a pura frazione numerica, ormai atomizzato finiva per restare come soggiogato dal proprio egoistico vantaggio²³³.

Erano soprattutto i figli e le mogli che manifestavano la loro insofferenza verso le consuetudini²³⁴. Rosaura ad esempio, educata fuori casa e tralignante non voleva più limitarsi a scrutare dalla finestra e desiderava con impazienza l'emancipazione. Intendeva sposarsi a tutti i costi, anche a danno di sua sorella Eleonora, una ragazza piena di buoni sentimenti, vissuta sempre in famiglia e ossequiosa delle norme²³⁵. Florindo più vizioso che libertino, litigioso e invidioso, sempre in astio con il fratello Lelio, il primogenito prediletto del padre, era disposto a unirsi con chiunque pur di acquistare la propria indipendenza²³⁶. La sua autonomia prescindeva dai sentimenti: "Sentite, signora madre, io per dirvela non ho poi una gran passione per la signora Eleonora. Io mi voglio ammogliare; datemi questa, datemi un'altra, purché abbia moglie, per me è tutt'uno. [...] Prendo moglie per essere capo di famiglia, per uscire dalla soggezione del padre, per maneggiare la mia dote, per prender la mia porzione della casa paterna, per dividermi dal fratello, per fare a modo mio, e per vivere a modo mio"²³⁷. Vi era qualcosa di più forte e insieme di irrisolto nell'utilitarismo meramente individualistico di Florindo rispetto alla emancipazione, di lì a poco successiva, del diderotiano Saint-Albin nei confronti del signor d'Orbesson: "Padre mio non avete che un figlio non lo

²³¹ C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, cit., Atto III, 1.

²³² Ivi, Atto I, 12, 14, 15, II, 2, 3, 18, 20, III, 1, 4, 5, 7, 9.

²³³ C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, cit., in particolare Atto III, 1.

²³⁴ Ivi, Atto I, 14, 15, II, 3, 4, 20, III, 1, 4, 5, 7, 9, 13.

²³⁵ Ivi, Atto I, 15, 16, II, 18, 20, III, 3, 4, 5, 7, 14, 16.

²³⁶ C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, cit., Atto I, 9, 10, II, 1, 2, 5, 20, III, 1, 4, 5, 9, 11, 13, 16.

²³⁷ Ivi, Atto II, 20, III, 1.

sacrificate. [...] Ho bisogno di una compagna onesta e sensibile che mi insegni a sopportare le pene della vita, e non di una donna ricca e titolata che le accresca. [...] L'autorità! L'autorità non hanno che questa parola. [...] Padri! Padri! Non ce ne sono affatto. Non ci sono che tiranni"²³⁸. Tuttavia anche la carica eversiva e il timbro sentimentale della commedia di *maître* Denis si sarebbero progressivamente spenti. La consueta *mésalliance* che caratterizza anche quest'opera si sarebbe risolta convenzionalmente con una agnizione finale. Sophie, "povera e bella" doveva scoprirsi nipote del commendatore D'Auvilé per poter, equiparata nel rango, sposare Saint-Albin scongiurando la rovina economica e sociale del giovane patrizio²³⁹.

Nel *Padre di famiglia* Pantalone il simbolo della "salvaguardia del nucleo familiare" e il "baluardo di moralità contro la corruzione della società" tuttavia sarebbe ancora riuscito a prevalere²⁴⁰. Confidando nelle sue capacità, nel buon senso e anche grazie alla prudenza, un po' orecchiando la pedagogia di Locke e recependo almeno in parte le richieste familiari, finiva per imporre le sue scelte²⁴¹. "Mi vago all'antiga" affermava soddisfatto il protagonista fin dalle prime scene²⁴². Rimaneva di fatto ben saldo "alla testa e al governo della famiglia", assolvendo una funzione di regolamentazione della sfera domestica che "una secolare tradizione trattatistica presentava come necessaria premessa dell'organizzazione complessiva della società politica: un dato ineliminabile e insostituibile per la coesione e la tenuta dell'intero assetto sociale"²⁴³.

Entro questo quadro instabile che caratterizza la società veneziana a metà secolo anche la censura si faceva più rigida e il teatro era rigorosamente sottoposto alla vigilanza degli Esecutori della bestemmia, una magistratura attenta alla revisione dei testi²⁴⁴. Il pericolo di incorrere nei rilievi della censura

²³⁸ D. Diderot, *Il padre di famiglia, commedia in cinque atti e in prosa. Con un discorso sulla Poesia Drammatica*, ora in D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze, 1980, Atto II, 6.

²³⁹ Ivi, Atto, V, 12. Sulla nota accusa di plagio del diderotiano *Padre di famiglia* dall'omonimo testo goldoniano vedi per tutti M.D. Busnelli, *Diderot et l'Italie. Reflets de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot avec des documents inédits et un essai bibliographique sur la fortune du grand encyclopédiste en Italie*, Champion, Paris, 1925; H. Dieckmann, *Il realismo di Diderot*, cit., pp. 53-88; N. Jonard, *Goldoni et le drame bourgeois*, in «Revue de littérature comparée», LI, 1977, 536-52.

²⁴⁰ S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia, 2014, p. 74.

²⁴¹ G. Cozzi, *Note su Carlo Goldoni*, cit., pp. 9-10; H. Dieckmann, *Il realismo di Diderot*, Laterza, Roma-Bari, 1977, p. 81.

²⁴² C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, cit., Atto I, 6.

²⁴³ D. Frigo, *Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell'"economica" tra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma, 1985, p. 69. A. Scannapieco, *Introduzione* in C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, cit., p. 13.

²⁴⁴ G. Cozzi, *Religione, moralità e giustizia a Venezia: vicende della magistratura degli Esecutori contro la bestemmia*, in Id., *La società veneta*, cit., pp. 65-149.

può aver condizionato la stesura di *Pamela* e, in una certa misura, potrebbe giustificare le incoerenze già ricordate. Tuttavia si crede che l'opera risenta in particolare della abituale prudenza di Goldoni, sempre poco propenso a porre in discussione i principi e i valori costitutivi della società tradizionale e, ancor più, quelli della sua comunità cittadina. Proprio in quegli anni, tra 1744 e '45, era apparsa a Venezia la prima traduzione italiana del romanzo di Richardson compiuta dal libraio Bettinelli: un'opera realizzata in quattro tomi e andata in ristampa nel 1749, in seguito ad un vivace fervore di "lettura anche al femminile" del romanzo²⁴⁵. Il testo inglese aveva provocato una sorta di terremoto in città. Goldoni riprendendo nella sua *Pamela* il tema della *mésalliance*, la nota vicenda dell'amore contrastato tra una giovane cameriera e un nobile, correva il rischio di colpire anche lui, tramite le abitudini e le condotte di vita, i meccanismi di reclutamento della classe dirigente e della vita politica locale.

Com'è noto a Venezia i diritti politici erano riservati esclusivamente al patriziato in virtù di un'eguaglianza giuridica di corpo, o come si soleva dire, "di dominio", estesa a tutti i nobili maschi maggiorenni. Pertanto solo chi nasceva nobile poteva accedere alla grande assemblea di ceto, il Maggior Consiglio, eleggere ed essere eletto, concedere a titolo perpetuo il suo seggio ai discendenti purché nati da legittime nozze registrate presso L'Avogaria di Comun "con donna che non sia della plebe, ma di honesta conditione"²⁴⁶. Una disposizione del 1589 aveva precisato a suo tempo i requisiti di quella condizione onesta imponendo l'astensione dalle "arti meccaniche", per almeno tre generazioni nella famiglia della futura sposa di un patrizio²⁴⁷. Emergevano, anche a Venezia, dunque, delle figure ibride e intermedie, dei "tipi misti" che premevano dal basso. Si trattava ad esempio dell'artigiano o del commerciante che da poco avevano dismesso il grembiule o che ancora con un certo orgoglio lo portavano e forse lavoravano mentre sovrintendevano e controllavano i conti. La norma del 1589 metteva in evidenza quindi l'apertura del ceto patrizio alle figlie dei nuovi ricchi tramite il matrimonio. Quella "porta di servizio" consentiva dunque, a suo modo, un certo rimescolamento sociale. È stato

²⁴⁵ [S. Richardson] *Pamela, ovvero la virtù premiata. Traduzione dall'inglese*, Per Giuseppe Battinelli in Merceria al Secolo delle Lettere. Venezia, 1744-1745, 4 voll. Vedi A. Scannapieco, *Per un catalogo dei libri di Giuseppe Bettinelli (131-1786)*, in *Problemi di critica goldoniana*, a cura di G. Padoan, Longo, Ravenna, 1994. Sulla fortuna dell'edizione, vedi C. Goldoni, *Pamela fanciulla, Pamela maritata*, cit., pp. 379 e ss.

²⁴⁶ P. Parura, *Historia vinetiana*, Vinetia 1645, p. 560 in V. Hunecke, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica*, cit., p. 42. Vedi anche C. Donati, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 325 ss.

²⁴⁷ A. Zannini, *La presenza borghese*, in *Storia di Venezia*, cit., v. VII *La Venezia barocca*, a cura di G. Benzoni e G. Cozzi, p. 232.

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”²⁴⁸.

Abbiamo già fatto cenno alla distinzione tra due corpi aristocratici all’interno del Maggior Consiglio, tra loro più o meno numericamente equivalenti a metà secolo²⁴⁹. Sappiamo anche che le cariche più significative erano riservate agli strati medi e superiori del patriziato. Il reale esercizio del potere era concentrato in un gruppo ristretto d’ottimati e “l’origine di ogni distinzione riposava ormai nel censo”²⁵⁰. L’opposizione tra i gruppi medio-alti del patriziato e la plebe nobile tuttavia non si risolveva soltanto in una disparità di carattere politico-economico ma pure in una diversità esistenziale, comportamentale che determinava atteggiamenti e stili di vita differenti. Emergeva una distinta concezione della famiglia, del matrimonio, dell’educazione dei figli²⁵¹.

Tra gli ottimati e il patriziato mezzano -i primi tre gruppi del ceto nobile nella celebre classificazione di G. Nani del 1750 seguita ancora oggi dagli studiosi²⁵²- l’idea di “servizio dello stato”, la dedizione assoluta al bene pubblico, si accompagnava con “lo spirito di famiglia” ovvero con l’esigenza di conservare l’unità di un antico nucleo e di accrescerne il prestigio²⁵³. Sul piano pratico anche per impedire la frantumazione del patrimonio era necessario limitare i matrimoni, sino al punto di consentirne soltanto uno per generazione. Quei pochi che venivano celebrati dovevano essere pertanto rigorosamente selezionati al fine di garantire la carriera politica di un proprio membro insieme al prestigio della casa. Le “ragioni di famiglia” impedivano, dunque, le libere scelte. Gli studi tuttavia hanno messo in evidenza un quadro mosso, variegato, contraddittorio. Se il modello tradizionale della famiglia sarebbe sopravvissuto a Venezia sino alla caduta della Repubblica, tuttavia nuove abitudini

²⁴⁸ 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.

²⁴⁹ V. Hunecke, *Il corpo aristocratico*, cit., pp. 366 e ss.

²⁵⁰ M. Berengo, *la società veneta*, cit., p. 6.

²⁵¹ V. Hunecke, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica*, cit.

²⁵² Sul *Saggio politico del corpo aristocratico della Repubblica di Venezia per l’anno 1756* (in Biblioteca Universitaria, Padova, cod. 914), compiuto da G. Nani sull’esame del Libro d’oro pubblicato a stampa nel 1750, vedi P. Del Negro, *Giacomo Nani. Appunti biografici*, «Bollettino del Museo Civico di Padova» LX, 1971, 2, pp. 115-147; Id., *Proposte illuminate*, cit., pp. 138 e ss.

²⁵³ P. Del Negro, *Il corpo ottimatizio marciano nel Settecento*, cit., p. 113. W. Panciera, *La Repubblica di Venezia nel Settecento*, cit., p. 34.

pervadevano i costumi dei ceti più elevati trasformandone in parte la mentalità e gli atteggiamenti²⁵⁴. La plebe nobile, invece, -la quarta e la quinta classe nella ripartizione di Nani- priva di beni e di reali risorse economiche aveva poco da difendere e da conservare: la libertà dei singoli prevaleva quasi sempre nelle scelte matrimoniali. In tal modo gli antichi legami parentali e le rigide strutture delle vecchie case venivano meno: iniziava ad affermarsi il modello della famiglia nucleare pervaso dai nuovi sentimenti individuali e affettivi²⁵⁵.

Entro questo quadro si comprendono meglio gli orientamenti di Goldoni nella stesura di *Pamela*. Il suo teatro, così attento al "mondo", così pronto a recepire e a interpretare gli stimoli e i bisogni sociali, doveva nonostante tutto adeguarsi alle norme comunitarie, astenersi dal porre in discussione le regole che disciplinavano la vita cittadina. Da questi convincimenti scaturiva la scrittura di *Pamela*, e derivavano le innegabili contraddizioni del testo. Sono le tarde osservazioni sulla commedia annotate da Goldoni nei suoi *Mémoires* del 1787 che esplicitano le reali intenzioni dell'autore. In questa occasione l'ormai vecchio commediografo appariva distaccato dall'entusiasmo giovanile che ancora in parte accompagnava la spiegazione del testo nella introduzione all'edizione Paperini del 1753 della commedia. Allora Goldoni si era mostrato combattuto tra le ragioni della "natura" e della "virtù" e quelle tutte pratiche determinate dalla necessità storica.

Nell'*Autore a chi legge* premesso al testo del '53 l'insistita perorazione delle norme sociali, la difesa convenzionale dell'onore e del sangue era moralmente subordinata per l'autore agli inalienabili diritti dell'individuo. Tutti per natura erano in grado di esprimere nel modo più autentico e più alto i loro sentimenti e la loro virtù. La presa di coscienza della universale dignità umana sembrava poter superare le antiche barriere gerarchiche. Da questi presupposti fissati nella premessa scaturiva la stesura delle due scene più impegnate della commedia. All'inizio del terzo atto era la governante Jevre ad appellarsi alla legge di natura, "all'ardita tesi dell'eguaglianza naturale degli uomini al di là della distinzione sociale"²⁵⁶. Il passo sembrerebbe ispirato dall'invettiva del conte d'Olban sulla crudeltà delle convenzioni e sull'eguaglianza naturale dei diritti individuali che chiude, come sappiamo, il primo atto della volterriana *Nanine*²⁵⁷. Gli studi, invece, considerano "improbabile" la conoscenza diretta di

²⁵⁴ Vedi T. Plebani, *Un secolo di sentimenti*, cit., pp. 114 e ss. Sul carattere europeo del fenomeno J. Dewald, *La nobiltà europea in età moderna*, Einaudi, Torino, 2001.

²⁵⁵ V. Hunecke, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica*, cit. Sulla plebe nobile vedi L. Megna, *Nobiltà e povertà. Il problema del patriziato povero nella Venezia del Settecento*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXL, 1981-'82, pp. 319-40.

²⁵⁶ S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., p. 99.

²⁵⁷ Voltaire, *Nanine ou le préjugé vaincu*, cit., Atto I, 9.

Goldoni del testo francese ancora nel 1753.²⁵⁸ Già nel 1937 G. Ortolani, seguito poi da altri, aveva colto nelle “massime ingenuè” di “madama Jevre” un precorrimento di “Rousseau e della Rivoluzione francese”²⁵⁹. Tanto desumeva il grande studioso di Goldoni dall’ammonimento della governante: “Io ho sentito dir tante volte che il mondo sarebbe più bello se non l’avessero guastato gli uomini, i quali per cagione della superbia, hanno sconcertato il bellissimo ordine della natura. Questa madre comune ci considera tutti eguali, e l’alterigia dei grandi non si degna dei piccoli. Ma verrà un giorno che dei piccoli e dei grandi si farà nuovamente tutta una pasta”²⁶⁰.

Il suggerimento sembrava già essere stato recepito da Pamela sin nel primo atto. La giovane, offesa da Milord Bonfil che inutilmente tentava di sedurla, si costituiva come persona e pur da serva, superando ogni barriera sociale, affrontava il perplesso aristocratico di lei già innamorato. Pamela si appellava alle leggi della morale universale. Reclamava per tutti pari dignità, uomini o donne che fossero, indipendentemente dalle ragioni sociali. Pur consapevole del suo rango intendeva stabilire un rapporto tra pari fondato su una nuova concezione dell’onore corrispondente ai reali meriti e alle autentiche virtù individuali. In tal modo, pur senza accorgersene, riscriveva anche lei, secondo altri criteri, le norme delle nuove gerarchie sociali²⁶¹.

Nondimeno quei principi espressi nella *pièce* con tanta forza e precisione di giudizio erano intesi dal commediografo come un patrimonio ideale, un bagaglio di valori su cui fondare una filosofia dell’esistenza. Un corpo di idee che tuttavia non avrebbe mai potuto trovare attuazione nella “pratica comune” della vita quotidiana, nella “morale approvata” socialmente. Quei principi dunque si erano sempre rivelati, a ben vedere soltanto dei sogni, dei desideri irreali, smentiti in ogni occasione dai fatti, persino nella storia della libera

²⁵⁸ Vedi il *Commento* di I. Crotti in C. Goldoni, *Pamela fanciulla*, cit., p. 300. Per il ridimensionamento delle influenze volterriane sul testo di Goldoni vedi P. Toldo, *Attinenze tra il teatro comico di Voltaire e quello di Goldoni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXI, 1898, pp. 343-60; A. Beniscelli, *Forza e delicatezza delle passioni. Le metamorfosi di Pamela*, in «Studi goldoniani», VIII, 1988, pp. 85-105; cfr. anche G. Padoan, *L’impegno civile di Carlo Goldoni*, in «Lettere italiane» XXXV, 1983, 4, pp. 421-456.

²⁵⁹ Vedi la *Nota* di G. Ortolani in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. III, p. 1182; G. Nuvoli, *La metamorfosi di Pamela da Richardson a Goldoni*, in *Studi in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, a cura di P. Bosisio, Bulzoni, Roma, 2010, pp. 499-520.

²⁶⁰ C. Goldoni, *Pamela*, cit., Atto III, 3. Il medesimo motivo tornava due anni dopo: Celidoro così si rivolgeva a Cetronella “Che dote? La natura ci ha fatto tutti uguali, ciascuno abbiamo i nostri capitali”. Sempre Celidoro, questa volta a Calimone, aggiungeva: “La natura insegna che tutti siamo fatti d’una pasta”. Vedi [C. Goldoni] *I portentosi effetti della madre natura, Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro nuovo di San Samuele l’autunno dell’anno 1752*, In Venezia 1752, appresso Modesto Fenzo, con licenza de’ superiori, Atto III, 7, 9.

²⁶¹ C. Goldoni, *Pamela*, cit., Atto I, 6, II, 14.

Inghilterra sino ai tempi dell'opera di Richardson²⁶². In definitiva anche le "nozze vili" e la libertà di scelta accettate dal diritto naturale e da quello comune, nonché dall'autorità ecclesiastica, erano rifiutate dal buon senso dell'opinione²⁶³. Su quest'ultime considerazioni fissate nella premessa si sarebbe dovuta svolgere la commedia. Solo in questi termini poteva essere recepito il messaggio del romanzo epistolare. Anche Goldoni avrebbe ricostruito la storia d'amore tra diseguali, tra Pamela e Bonfil²⁶⁴. Ma nonostante la passione e la virtù, Milord restava come frenato: vedeva Pamela bella, amabile, virtuosa, onesta e illibata ma non si decideva a sposarla. Sapeva che era la virtù e non il sangue di una madre a operare sui figli: ma continuava a pensare che quel sangue vile li avrebbe nonostante tutto degradati e declassati²⁶⁵. Nelle esitazioni e nelle incertezze del protagonista si specchiavano verosimilmente quelle dell'autore. Molti anni dopo la stesura della *pièce* ripensando a Bonfil nei *Mémoires* il commediografo annotava: "sarebbe troppo felice se potesse farne la sua sposa, non è l'interesse che glielo impedisce: sono la sua condizione, la sua nascita"²⁶⁶. Pertanto la *Pamela* di Goldoni per potersi concludere doveva ricorrere al *cliché* dell'agnizione finale, il magistrale colpo di scena del vecchio teatro. La giovane da cameriera si riscopriva nobile. Suo padre in realtà non era un oscuro villano ma il conte d'Auspingh, un autorevole aristocratico, perseguitato nella Scozia in rivolta del primo Settecento. Temendo per la propria incolumità il patrizio aveva cercato riparo in campagna sotto le mentite spoglie di un povero contadino²⁶⁷. Pamela ormai ritrovata la vera identità poteva finalmente celebrare le nozze di rango con il suo Milord²⁶⁸.

Più di trent'anni dopo, nei *Mémoires*, il ricordo delle "leggi di natura" e del diritto dei sentimenti si era del tutto spento. La "virtù" ormai veniva sacrificata, senza alcun rimpianto, sull'altare del "decoro" e degli interessi di "famiglia". La rievocazione di *Pamela* si consumava nella celebrazione della ragion di stato, in un deferente ossequio agli ottimati: "a Venezia un patrizio che sposi una plebea

²⁶² *Tutte le Opere di C. Goldoni*, cit., v., III, pp. 331-32.

²⁶³ C. Goldoni, *Pamela*, cit., Atto I, 13.

²⁶⁴ T. Crivelli, *Pamela o la metamorfosi ricompensata*, in «Quaderni di italianistica», XX, 1999, 1-2, pp. 33-49.

²⁶⁵ C. Goldoni, *Pamela*, cit., Atto II, 2.

²⁶⁶ C. Goldoni, *Mémoires*, a cura di P. Bosisio, Mondadori, Milano, 1993, pp. 342-43. Bonfil: "Quanto cambierei volentieri questo gran palazzo con una delle vostre capanne!" C. Goldoni, *Pamela*, cit., Atto III, 6.

²⁶⁷ Com'è noto dal maggio 1707, in seguito all'annessione della Scozia all'Inghilterra, si susseguirono sino al 1746 moti indipendentistici. Vedi, W. Ferguson, *Scotland's Relations with England: A Survey to 1707*, John Donald, Edinburgh 1977; Id., *Scotland: 1689 to the Present*, Mercat Press, Edinburgh, 1994.

²⁶⁸ C. Goldoni, *Pamela*, cit., Atto III, 6, 17.

priva i suoi figli della nobiltà patrizia ed essi perdono così ogni diritto di accedere alle cariche più importanti”²⁶⁹.

Nella Venezia degli anni Ottanta: Abergati, Sografi e Pepoli

Rodolfo e il diritto di punire. Il tema consueto del matrimonio d’interesse ispirava anche *Rodolfo* una commedia in cinque atti redatta da F. Albergati Capacelli tra l’aprile e il settembre 1784²⁷⁰. La vicenda era ambientata in un palazzo patrizio di Toledo in un tempo non determinato: don Fernando e don Alfonso, due vecchi amici, avevano già concordato le nozze tra i loro rispettivi figli Rodolfo e Flerida: conversavano impazienti nell’attesa del notaio che avrebbe dovuto, a momenti, registrare i preliminari dell’atto²⁷¹. Se la *mésalliance* questa volta era esclusa, considerati i nobili natali d’entrambi, i due giovani comunque certo non si amavano. Rodolfo, appena tornato da un lungo soggiorno nelle Fiandre, era “pensieroso” e “mesto”, Flerida rifletteva sulla sua relazione segreta con il conte Flavio, un lontano parente, non ben visto dal padre per alcune “sventure” che avevano modificato almeno in parte la sua condizione economica²⁷². Nonostante le esitazioni e le incertezze i due futuri sposi finivano per firmare, sia pur con molta riluttanza, la scrittura notarile²⁷³. Nondimeno, con una certa sorpresa, questa volta erano i padri a rompere le consuetudini e ad opporsi a una unione che si rivelava infelice²⁷⁴. Albergati tuttavia aveva già affrontato, nel suo repertorio, le questioni allora assai delicate del rapporto tra padri e figli.

In particolare ne *Il prigioniero*, un’opera del 1773, lo scrittore bolognese, apertosi in quegli anni alla grande letteratura europea, anche grazie alla relazione con E. Caminer, aveva condannato la tirannide paterna²⁷⁵. La *pièce* ripercorreva il processo difficile e faticoso attraverso il quale Roberto, il figlio del marchese Eugenio Andolfi, riusciva a emanciparsi dal padre e dalle consuetudini sociali²⁷⁶. Il giovane fuggiva da casa povero e incerto sul suo

²⁶⁹ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., pp. 342-43.

²⁷⁰ Per la datazione vedi E. Mattioda, *Il dilettante “per mestiere”*, cit., p. 104. Il testo veniva inserito nello stesso anno nelle *Opere di Francesco Albergati Capacelli*, in Venezia 1784. Nella Stamperia di C. Palese, A spese dell’autore, con pubblica approvazione, t. VIII, pp. 3-113.

²⁷¹ *Rodolfo*, cit., Atto I, 1.

²⁷² *Ivi*, Atto I, 1, 4.

²⁷³ *Ivi*, Atto II, 6.

²⁷⁴ *Ivi*, Atto I, 4.

²⁷⁵ *Il prigioniero, commedia di cinque atti in versi sciolti*, in *Opere*, cit., t. II, pp. 3-107. Per la datazione e le prime rappresentazioni bolognesi vedi la *Prefazione*, p. 6. Per i rapporti con la Caminer, E. Mattioda, *Il dilettante “per mestiere”*, cit., pp. 55, 75, *ivi* bibliografia. Sulla corrispondenza, vedi R. Trovato, *Cultura italiana e francese nella corrispondenza inedita Albergati-Caminer*, in *Critica testuale ed esegesi del testo*, Patron, Bologna, 1983, pp. 251-64.

²⁷⁶ *Il prigioniero*, cit., Atto II, 3, III, 5, V, 3.

futuro, per sposare Doralice una giovane di diverso rango. Doveva subire sino alla fine le angherie e le macchinazioni del padre che, per “smorzar l’indegno foco”, l’aveva fatto arrestare, mentre nel frattempo sempre più s’adoperava a diffamare la “vile, sfacciata e infame donna”, costringendola a riparare in un convento²⁷⁷. Come sempre tuttavia la virtù dell’eroina veniva premiata con la riscoperta nobiltà: la *mésalliance* era evitata e le scene celebravano, per l’ennesima volta, un matrimonio tra pari²⁷⁸. Per Roberto nondimeno il distacco dalla famiglia, anche sotto il profilo affettivo, non era stato poi così indolore. Se il protagonista era giunto a considerare il padre “tiranno” continuava tuttavia a sentirsi in colpa, pensando d’essere probabilmente “il solo reo”²⁷⁹. Secondo E. Mattioda sarebbe stata la lezione di Rousseau, in particolare la lettura di alcuni passi del *Contrat social*, a determinare, con l’appello alla legge di natura, la nuova consapevolezza di Roberto: “il ciel m’accordò [con la vita] il più pregevol dono, che non soggiace a forza umana [...] il libero voler²⁸⁰”. A ben vedere in quell’invocazione al “libero voler”, che riusciva a rendere Roberto adulto e autonomo, v’era di più. Albergati invocava Dio richiamandosi al diritto naturale: nel suo repertorio il nuovo pensiero dei Lumi era pervaso dai suoi antichi e perenni convincimenti. La coesistenza delle istanze spiritualistiche con i nuovi principi e valori del secolo avrebbe guidato la stesura di *Rodolfo*, un’opera che costituisce, si crede, un punto di svolta nella produzione del letterato emiliano.

Albergati dunque con *Rodolfo*, undici anni dopo *Il prigioniero*, abbandonava la polemica nei confronti del padre tiranno. La figura del marchese Eugenio, la maschera deformata e quasi caricaturale del persecutore spietato, veniva sostituita con il modello del padre tenero e affettuoso che si sostanzia nel comportamento di don Alfonso e don Fernando. Per tornare nell’ambito della trama di questa commedia, i due genitori, resisi ben presto conto dell’insoddisfazione dei figli, come si è in parte accennato, e compresi i loro autentici sentimenti, li spingevano a realizzare i propri desideri. “Non vi basta la mia obbedienza?” affermava Rodolfo a don Fernando: “No -

²⁷⁷ Ivi, Atto III, 4.

²⁷⁸ Ivi, Atto V, ultima.

²⁷⁹ Ivi, Atto III, 5.

²⁸⁰ Ivi, Atto II, 3. Vedi E. Mattioda, *Il dilettante “per mestiere”*, cit., pp. 78 e ss. Il riferimento è al II capitolo del I libro del *Contrat* che qui per comodità riportiamo: “La più antica di tutte le società, e la sola naturale, è la famiglia: sebbene i figli restino legati al padre solo per quel tempo in cui hanno bisogno di lui per la propria conservazione. Non appena questo bisogno cessa, il legame naturale si scioglie. Dispensati i figli dall’ubbidienza che dovevano al padre, dispensato il padre dalle cure che doveva ai figli, rientrano tutti ugualmente nell’indipendenza. Se essi continuano a restare uniti, ciò non avviene più naturalmente, ma volontariamente; e la stessa famiglia non si mantiene che per convenzione”. J.J. Rousseau, *Il Contratto sociale*, cit., p. 10.

rispondeva questi - offende la mia tenerezza di padre e la tua obbedienza cieca mi lascerebbe in un perpetuo rimorso per esserti stato non padre ma tiranno”²⁸¹. Poco dopo era don Alfonso a ricordare a don Fernando: “Niuno dovere per noi più importante può darsi che la cura e la felicità dei nostri figli. I padri severi, barbari, tiranni, dispotici, quelli non debbono sperare, né esigere la tenerezza filiale, né la domestica pace”²⁸². Da questi presupposti, nell’assenso generale, Flerida sposava l’amato Flavio e le scene celebravano l’amore coniugale, filiale e paterno²⁸³. Conquistata la dimensione di sé l’individuo riusciva a percepire l’esistenza dell’altro, a definirsi tramite una corrispondenza affettuosa. Nello sviluppo della *pièce* campeggiava la figura di Carluccio, un bimbo di sei anni, che richiamava con la sua tenerezza innocente l’attenzione di tutti: “ah! caro fanciullo mio, mi strappi il cuore” confidava con emozione don Fernando²⁸⁴. Sarebbe stato proprio Carluccio a rendere possibile l’unione tra il padre e la madre e a trasformare, in conclusione d’opera, la tragedia in commedia, come tra poco si accennerà²⁸⁵. La centralità della famiglia e la scoperta del sentimento dell’infanzia restava uno dei tratti caratterizzanti della *pièce*.

Su un intreccio consueto che tuttavia era pervaso da motivi inediti e da una nuova sensibilità si innestava la vicenda umana di Rodolfo, un soggetto scenico che s’ispirava, come ricordava esplicitamente Albergati nella prefazione, a *La fuerza de la sangre*, una delle dodici *Novelas ejemplares* di M. de Cervantes, pubblicate com’è noto a Madrid nel 1613, solo tre anni prima della scomparsa del loro autore²⁸⁶. Nei due testi l’ambientazione e l’ordito comune consentiva lo sviluppo di profili individuali e di contesti problematici in realtà assai differenti. Tanto la novella quanto la commedia prendevano spunto dunque da un medesimo evento. Si trattava dell’orribile episodio descritto da Cervantes che aveva coinvolto, in una “ chiara” sera di fine estate, nei pressi di Toledo, su una costa tra la pianura e il fiume, due giovani, che verranno chiamati nella versione di Albergati, Rodolfo e Matilde. Matilde (Leocadia in Cervantes), poco più che adolescente, bella, nobile, ma di una nobiltà ormai

²⁸¹ *Rodolfo*, cit., Atto II, 7.

²⁸² Ivi, Atto V, 2.

²⁸³ Ivi, Atto IV, 2, V, 4, ultima.

²⁸⁴ Ivi, Atto II, 6.

²⁸⁵ Ivi, Atto V, 7.

²⁸⁶ Vedi la *Prefazione* in *Rodolfo*, cit., pp. 5-7. M. de Cervantes, *Novelle esemplari*, a cura di M. Joly, BUR, Milano, 1994. Sull’inclusione di un tredicesimo racconto *La tía fingida* vedi *Introduzione* p. 9 s. Ivi pp. 39-42 bibliografia. Pertanto sull’opera si indicano qui soltanto: R. El Safar, *Novel to Romance. A study of Cervantes’s “Novelas ejemplares”*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974; G. Hainsworth, *Les “Novelas ejemplares” en France au XVII^e siècle*, Champion, Paris, 1933; J. Canavaggio, *Cervantes*, Lucarini, Roma, 1988; F. Meregalli, *Introduzione a Cervantes*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

decaduta e quasi povera, veniva rapita e violentata da Rodolfo gentiluomo di “sangue illustre”, la cui ricchezza, “l’inclinazione” e la “troppa libertà” non lo facevano nuovo a crimini e prepotenze²⁸⁷. In entrambi i testi per la sorte, in seguito a “meravillosos acontecimientos”, Matilde-Leocadia, ormai divenuta da qualche anno madre di un bimbo nato in seguito alla tragica vicenda, si ritrovava in casa di Rodolfo. Tutto le tornava alla memoria e riconobbe lì “la lapide del proprio sepolcro”²⁸⁸. A questo punto le due storie si dividevano (in realtà, come capiremo, si erano già da tempo diversificate).

In Cervantes, come è stato recentemente osservato, Leocadia senza alcuna esitazione chiedeva ai genitori di Rodolfo, dopo averne dimostrato la colpevolezza, un matrimonio riparatore. Aveva lottato quella sera, si era difesa, impedendo un nuovo stupro. La sua moralità (“l’honor”) era salva. Divenuta tuttavia “donna nubile con un figlio” la rispettabilità sociale (“la honra”) era definitivamente compromessa: bisognava rimediare e risarcire²⁸⁹. Con l’accordo di entrambe le famiglie si era subito pensato al matrimonio, una soluzione che avrebbe restituito a Locadia l’onorabilità sociale ormai perduta. Rodolfo nuovamente sedotto dalla bellezza della giovane, timoroso dell’eventualità d’un legame indesiderato, orchestrato ad arte dalla madre, donna Stefania, cedeva²⁹⁰. Anche per Cervantes in definitiva la virtù coincideva con il vero senso dell’onore e la sola rispettabilità svuotata della dignità umana si riduceva a un orpello inutile²⁹¹. Nonostante tutto, è stato ricordato, il carattere edificante sotteso a *La fuerza de la sangre* non riusciva ad occultare “la torbida seduttività che emana dalle sue scene di violenza”²⁹².

Nella commedia di Albergati il profilo dei due giovani era stato notevolmente modificato. Rodolfo non aveva più nulla della insolenza, violenta e abitudinaria, del suo omonimo spagnolo. La sua brutalità diveniva “l’atto scellerato di un istante”, come confessava affranto, lo stesso protagonista, al padre accorato che lo incalzava²⁹³. Era il frutto degli eccessi “feroci e crudeli” suscitati dalle passioni, una condizione dell’essere sulla quale da tempo si interrogava don Fernando²⁹⁴. Al gentiluomo spagnolo anche il comportamento di Rodolfo appariva come il risultato di una violenza occasionale dettata da

²⁸⁷ M. de Cervantes, *La fuerza de la sangre*, cit., p. 309.

²⁸⁸ Ivi, p. 318.

²⁸⁹ Ivi, pp. 319-21.

²⁹⁰ Ivi, p. 327.

²⁹¹ P.L. Gorla, *Il conflitto “honor/honra” nelle “Novelas ejemplares” di Cervantes*, in *Scrittura e conflitto* (Atti del XII convegno AISPI, Catania-Ragusa 16-18 maggio 2004), a cargo de A. Cancellier, C. Ruta y L. Silvestri, Istituto Cervantes-Aspi, Madrid, 2006, v. I, pp. 227-38.

²⁹² M. Joly, *Introduzione* in M. de Cervantes, *Novelle esemplari*, cit., p. 26.

²⁹³ *Rodolfo*, cit., Atto II, 7.

²⁹⁴ *Rodolfo*, cit., Atto V, 3.

impulsi vitali distruttivi. Inclinzioni e tendenze che dovevano necessariamente essere emendate e modificate in energia positiva volta verso fini socialmente utili²⁹⁵. Ogni azione, ogni giudizio doveva essere sottoposto al vaglio critico della ragione: non soltanto le colpe di Rodolfo ma anche le richieste altrettanto impulsive di Matilde. L'eroina virtuosa reclamava, in definitiva, il risarcimento della colpa subita, appellandosi all'antichissima legge del taglione, un'esigenza che sorgeva soltanto da un mero desiderio di vendetta personale²⁹⁶. Una richiesta che si trasformava dunque in un'altra forma di violenza e che poteva tradursi, se eletta a norma, nell'abuso di molti contro un solo individuo. La ferma polemica dello scrittore emiliano nei confronti della tradizionale concezione retributivistica della pena testimonia in che misura il letterato avesse potuto recepire l'insegnamento *Dei delitti e delle pene* di C. Beccaria²⁹⁷. Certo ne intese soprattutto l'orrore per la violenza e il rispetto per la dignità umana. A ben vedere non era comunque poco.

Dalla contrapposizione tra Rodolfo e Matilde si precisava il pensiero di Albergati. La vicenda di Rodolfo riproponeva la grande esperienza, religiosa e laica, della conquista della dimensione morale. Un processo di emancipazione individuale, in questo caso di riscatto del reo che, per Albergati, poteva compiersi solo grazie a un disegno provvidenziale: "siano lodi a quella suprema mano che tutto a sì lieto fine ha condotto" affermava soddisfatto don Fernando in conclusione d'opera²⁹⁸. Questi aveva invitato altre volte Rodolfo, sempre più chiuso in sé stesso, a parlare della sua antica colpa. Don Fernando era certo che il pentimento potesse cancellarla: "mi è noto il tuo pentimento – ribadiva a Rodolfo all'inizio del quarto atto - il tuo fallo è meno grave"²⁹⁹. Il gentiluomo spagnolo conoscendo il figlio sapeva che soffriva da sei anni. Compiuto il fatto il giovane aveva subito implorato il perdono di Matilde chiedendola in sposa ma la richiesta era stata rifiutata con sdegno³⁰⁰. Rodolfo dunque non aveva nulla della boria del vecchio cavaliere di Cervantes. Con sofferenza, tramite l'introspezione e il senso di colpa si era riscattato, conquistando la dignità umana. In altri termini l'espiazione aveva cancellato il suo peccato sino a rigenerarlo³⁰¹.

²⁹⁵ Ivi, Atto IV, 1.

²⁹⁶ Ivi, Atto, III, 5, IV, 4, V, 3, 6, 7.

²⁹⁷ C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, a cura di F. Venturi, Einaudi, Torino, 1994, cap. XII *Fine delle pene*, p. 31.

²⁹⁸ *Rodolfo*, cit., Atto V, 7.

²⁹⁹ Ivi, Atto IV, 1, II, 7.

³⁰⁰ Ivi, Atto, III, 2.

³⁰¹ Ivi, Atto IV, 1.

Anche Matilde a conclusione della sua *via crucis*, grazie alla ragione e alla scoperta dei sentimenti, riusciva ad uscire da una concezione meramente individualistica della condotta umana. Dimenticava, sia pure con fatica e non senza esitazioni, i suoi “trasporti” e i suoi “furori”. Solo nelle ultime scene abbandonava il pugnale e i desideri di vendetta³⁰². Anche suo padre don Luigi si distaccava progressivamente dall’idea tradizionale dell’onore che trovava nella pratica del duello riparatore la sua consacrazione³⁰³. In realtà sarebbe stato soprattutto Carluccio il “pacificatore” di Matilde. Le sue tenere richieste avrebbero persuaso la madre e reso possibile il rapporto tra i suoi genitori, sino a trasformare la memoria di un carnefice nella presenza di un padre amorevole³⁰⁴. Intorno a un’idea comune, la costruzione della famiglia, convergevano le scelte non soltanto di Rodolfo e Matilde ma di tutti i protagonisti della commedia³⁰⁵. L’opera si concludeva pertanto con l’integrazione del reo penitente in un progetto condiviso e utile.

Alcuni dei grandi temi della letteratura più impegnata del tempo trionfavano sul palcoscenico. Albergati tramite *Rodolfo* condannava il meccanismo degli onori, la logica dei duelli e si batteva per una giustizia razionale. Senza esitazioni si schierava in favore di un nuovo diritto che rifiutava l’idea della vendetta e si mostrava attento alla difesa dei vantaggi sociali e al recupero dei colpevoli. La larvata tentazione abolizionista forse inconsapevolmente sottesa alla trama (il delitto di Rodolfo non veniva di fatto sanzionato) proiettava l’autore sin sulla “soglia” dell’utopismo radicale settecentesco. Una soglia, è stato detto, che neanche Beccaria osò oltrepassare. “L’impeto egualitario e libertario, pur così forte in lui [...] non doveva portare alla dissoluzione della società, alla negazione del diritto”. Tuttavia “l’esitazione di Beccaria di fronte al diritto di punire è profonda. Non solo egli prova orrore di fronte alla violenza, alla crudeltà, ma rifiuta dal più profondo dell’animo suo ogni teorizzazione, ogni giustificazione di esse, ripugnandogli sempre ogni utilizzazione loro da parte degli stati, delle società, del diritto. Le sue pagine sulla pena di morte e sulla tortura nascono da questa doppia ritrosia, sociale e

³⁰² Ivi, Atto V, 7.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Il tema dell’autodeterminazione morale dell’individuo, di una nuova definizione dell’onore, insieme alla polemica sul “paradosso” del duello e alla scoperta del nuovo valore della famiglia ispirava anche *I pregiudizi del falso onore*, un’opera di Albergati edita a Venezia nel 1778 e poi raccolta, nel 1783, nel primo tomo delle *Opere*, cit., pp. 3-120. Sulla pièce vedi E. Mattioda, *Il diletteante “per mestiere”*, cit., pp. 82-7; P. Themelly, *Il teatro di Antonio Simone Sografi*, cit.

personale ad accettare il diritto stesso di punire e le conseguenze che esso fatalmente comporta”³⁰⁶.

Il cavalier Woender: l'agnizione come prova di virtù. Negli stessi anni della scrittura di Rodolfo Sografi rifletteva a Venezia sul significato della *Pamela* di Goldoni e si apprestava a riprendere il tema ancora scottante della *mésalliance* nel *Cavalier Woender*, un “dramma in cinque atti” incline al patetismo, come richiedeva il gusto del tempo³⁰⁷. La *pièce*, della quale si è smarrita la prima edizione, è sempre stata considerata, nell’assenza di riscontri oggettivi per la datazione, una delle commedie d’ispirazione filosofico-umanitaria redatte dal letterato padovano intorno alla metà degli anni Novanta, nel clima di attese che preludeva la discesa dell’*Armée d’Italie* nella nostra penisola³⁰⁸. Tuttavia i richiami all’assedio di Gibilterra (giugno 1779-febbraio 1783), che ricorrono puntualmente nelle scene, suggeriscono la probabile composizione del testo all’inizio degli anni Ottanta, verosimilmente prima delle grandiose vicende dell’89, peraltro mai rievocate nella trama³⁰⁹. La possibile genesi dell’opera nell’età della crisi dei Lumi attribuisce allo scritto un certo interesse che diversamente verrebbe meno. Infatti la commedia, gracile nel disegno d’insieme, sovraccarica di sviluppi secondari “confusi, sconnessi e poco verosimili”, come lamentavano gli stessi contemporanei, è senza dubbio uno dei lavori meno felici di Sografi³¹⁰. Pertanto *Il cavaliere Woender*, sempre trascurato dagli studiosi, ha suscitato il solo interesse di L. Bigoni in un lontano e rapido esame del 1894³¹¹. Poche tracce restano quindi di questo componimento minore del quale sfugge, come si è ricordato, persino la data della prima rappresentazione. Nondimeno se la commedia non andò mai in scena a Venezia nel corso degli anni Novanta, l’opera riusciva a riscuotere ancora un notevole successo al S. Samuele nel 1802. Tutto ciò probabilmente era dovuto al richiamo esercitato della “rinomatissima” primadonna, A. Fiorilli-Pellandi, e alla sua interpretazione, sembra magistrale, nel ruolo della protagonista. La più grande attrice del tempo riusciva dunque ad assicurare la fortuna del “dramma” e le “reiterate repliche”

³⁰⁶ F. Venturi, *Utopia e riforma nell’Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1970, p. 126. Il corsivo è nostro. Sul problema e per gli eventuali sviluppi di Beccaria a riguardo, vedi, in particolare, D. Ippolito, *Diritti e potere. Indagini sull’Illuminismo penale*, Aracne, Roma, 2012, pp. 77-102. Per una significativa lettura politica dell’opera vedi *l’Introduzione* di A. Burgio in C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, Feltrinelli, Milano, 2003, pp. 13-28.

³⁰⁷ *Il cavalier Woender, dramma dell’avvocato Sografi*, Torino 1816. Presso M.A. Morano Librajo vicino a S. Francesco.

³⁰⁸ Vedi per tutti C. De Michelis, *Letterati e lettori*, cit., p. 214.

³⁰⁹ *Il cavalier Woender*, cit., Atto II, 2, III, 4, V, 1, 7.

³¹⁰ *Osservazioni sul Cavalier Woender*, in *Il cavalier Woender*, cit., pp. 85-6.

³¹¹ L. Bigoni, *Antonio Simone Sografi*, cit., p. 121.

ricordate entusiasticamente dai cronisti e poi dall'editore della prima edizione torinese del 1816³¹².

I cinque atti tuttavia riuscivano ad esplicitare, come si è in parte accennato, lo spirito del tempo e a qualificare *Il cavalier Woender* come una testimonianza utile per comprendere il senso di un'età di transizione. Motivi diversi e contraddittori si fondevano senza apparente contrasto nel testo: l'opera perpetuava il tema tradizionale dell'amore ostacolato risolvendosi, come sempre con una agnizione finale. Nondimeno alcune variazioni contribuivano a modificare dall'interno la struttura di un modello letterario di lungo periodo prefigurandone il prossimo epilogo. La commedia riprendeva sin dall'esordio la tradizionale e ormai stanca polemica illuministica contro il padre tiranno. In questo caso era il cavaliere Woender ad impedire il matrimonio d'inclinazione tra il suo James e Harriod, una povera ragazza per nascita e condizione. Al *pater familias* d'Antico regime si contrapponeva tuttavia la figura della madre dell'ultimo Settecento: una donna tenera, affettuosa, volta all'amore filiale. Miledi Woender intendeva difendere, anche a "costo della vita", le libere scelte individuali e insieme reclamava un peso sempre maggiore nel governo della casa³¹³. In realtà ben altre erano le mire del cavaliere che intendeva, innanzitutto, far sposare James con la figlia di lord Hudson, "Mairie" (Mayor) e primo cittadino di Londra³¹⁴. Pertanto il despota della casa, per raggiungere i suoi scopi, divideva forzatamente, secondo un *cliché* scenico consolidato, i due innamorati e si adoperava a far diffondere la falsa notizia della morte della giovane³¹⁵. James, ormai rassegnato, per non turbare la pace domestica e rattristare inutilmente la madre, accettava il matrimonio di rango³¹⁶. Una serie di circostanze avrebbero tuttavia consentito l'incontro dei due promessi sposi nella casa di lord Hudson³¹⁷. Ma lì, con loro sorpresa, avrebbero trovato nel magistrato londinese un profilo umano sconosciuto, quasi del tutto inedito per i tempi.

La figura del primo cittadino presentava dunque alcune novità e ben interpretava il modello di virtù che si andava definendo allora anche nell'Italia di fine secolo. La dedizione al bene pubblico propugnata dal lord si traduceva nella pratica di una militanza civile, in un concreto servizio disinteressato e *super partes* nell'esercizio delle proprie funzioni. Negli atteggiamenti e nei discorsi del magistrato si prefigurava l'ipotesi dell'autogoverno della società

³¹² F. Rossi, *Venezia 1795-1802*, cit. Vedi l' *Introduzione* in *Il cavalier Woender*, cit., pp. 3-4.

³¹³ *Il cavalier Woender*, cit., Atto I, 1, 3, III, 4, 6, 8, IV, 2, 3, 4, 5, V, 5, 6, 7.

³¹⁴ Ivi, Atto I, 1.

³¹⁵ Ivi, Atto I, 1, 3, II, 2, 3.

³¹⁶ Ivi, Atto I, 3.

³¹⁷ Ivi, Atto III, 8.

civile, l'auspicio di una comunità ridisegnata sui bisogni pratici e congiunturali dei cittadini, tutti tra loro eguali di fronte alla legge³¹⁸. Nella sfera privata Hudson si batteva per la nuova concezione della famiglia costruita sulle libere scelte individuali, sul matrimonio d'inclinazione cementato dal valore dei sentimenti³¹⁹. Le due diverse concezioni della vita pubblica e privata che si identificavano nelle figure di Hudson e di Woender si scontravano nel corso del quinto atto. Il lord equiparava, nella sua qualità di magistrato, i diritti del cavaliere a quelli di Harriod, rendendo giustizia alla ragazza. Sografi mostrava così, almeno sul palcoscenico, che la legge era veramente eguale per tutti già prima della *Dichiarazione* dell'agosto '89³²⁰. Nel versante privato il primo cittadino si opponeva al matrimonio d'interesse tra sua figlia e James e favoriva l'unione di quest'ultimo con Harriod, ostacolando la volontà di Woender³²¹.

Il conflitto tra James e il padre sembrava invece doversi risolvere "con la spada". La ragione comunque prevaleva. James si mostrava consapevole di non poter difendere "i sentimenti con i delitti": non voleva giungere a "uccidere il padre" per divenire un uomo libero. La "paterna severità" doveva essere vinta "dalla tolleranza e dall'affetto filiale": era opportuno privilegiare la discussione sino a far comprendere a Woender che ogni "sentimento era degno di rispetto"³²². Nella difficile contesa insorgeva ancora una volta un aiuto esterno. Sopraggiungeva, a sorpresa, il padre di Harriod, un veterano che aveva sino allora difeso Gibilterra. Il "suo petto era cosparso di cicatrici" che testimoniavano "l'eroismo del combattente". Il vecchio presentava i tratti di un'antichissima nobiltà guerriera, di "razza". Ma la "sua nobiltà" non era stata trasmessa per filiazione maschile diretta, non era dovuta al merito e al valore di un antenato. Era stata "conquistata in battaglia", era scritta "nelle ferite" che ne rivelavano "il coraggio". Tramite il "merito" e la "virtù", il vecchio eroe, aveva ottenuto il titolo di cavaliere in qualità di "difensore della patria"³²³. Grazie alla sua abnegazione James e Harriod si trovavano ad essere equiparati nel rango e potevano finalmente sposarsi.

Anche nella commedia di Sografi pertanto la *mésalliance* tra i due giovani protagonisti poteva risolversi soltanto tramite l'espedito dell'agnizione finale, una risorsa che sembrava ancora necessaria per poter concludere la trama. Nondimeno, questa volta, quell'antico rimedio era stato svuotato del suo significato tradizionale sino a perdere di conseguenza la sua consueta funzione.

³¹⁸ Ivi, Atto V, 3, 7.

³¹⁹ Ivi, Atto V, 6, ultima.

³²⁰ Ivi, Atto II, 2, 3, IV, 7, V, 6,

³²¹ Ivi, Atto V, 7, ultima.

³²² Ivi, Atto IV, 5,

³²³ Ivi, Atto V, 4.

Il riconoscimento finale indispensabile per chiudere gli atti ormai sopravviveva soltanto per esprimere i nuovi criteri che definivano il concetto di onore e di virtù. Resisteva per ritrovare nella autentica reciprocità la possibilità di superare ogni forma di disegualianza. Un modello letterario di lungo periodo dunque si andava modificando: si intravedeva dal palcoscenico l'orizzonte di un mondo nuovo. Se il processo era in atto tuttavia l'incertezza rimaneva. Lo stesso James esitava. Sino alla fine voleva convincere Woender, era necessario ottenere l'assenso paterno³²⁴. S'inaugurava il tema dell'aristocratico convertito: un motivo che avrà, come vedremo, una certa fortuna in Italia nel corso del Triennio rivoluzionario dell'ultimo Settecento.

Annetta e il tradimento della nobiltà. L'erosione del tema convenzionale dell'amore contrastato risolto con l'agnizione finale veniva documentata in un'altra opera minore redatta a Venezia negli anni Ottanta da A. Pepoli, l'emulo e a suo dire l'antagonista d'Alfieri, ne *La scommessa ossia la giardiniera di spirito*, una commedia in tre atti che tendeva a armonizzare il tragico e il comico, secondo le tendenze europee del momento. Il testo sarebbe stato poi raccolto nella collezione dell'opera pepoliana, apparsa a stampa in città, per i tipi di Palese, in sei tomi tra 1786 e 1787³²⁵. Il conte Pepoli "notissimo a Venezia per le sue ricchezze e per le stravaganze", per "l'ingegno e i capricci", in virtù del suo eclettismo avrebbe potuto eccellere nelle diverse discipline in cui quotidianamente si cimentava (scienze, musica, letteratura, declamazione, danza, equitazione, etc.). Tuttavia, come osservavano gli stessi contemporanei, il conte, occupandosi di tutto "a slanci e salti", rimase "tra' confini della mediocrità". Il singolare e avventuroso patrizio -che rifiutò (sembra) di sedere nel Maggior Consiglio e che fuggì a Milano nel 1796, pochi mesi prima di morire, per arruolarsi nell'esercito francese e per stringere contatti con gli ambienti filo rivoluzionari locali- aveva iniziato a dedicarsi al teatro nel 1780 traducendo, ventitreenne, "in soli cinque giorni", la *Zaira* di Voltaire³²⁶. Seguirono per il patrizio anni di febbrile e incostante attività che consentirono la redazione di un *corpus* teatrale variegato e difforme, sino ad oggi quasi inesplorato, costituito da oltre venti titoli. Alcuni nuovi lavori vennero

³²⁴ Ivi, Atto V, ultima.

³²⁵ *La scommessa ossia la giardiniera di spirito, commedia di tre atti in prosa*, in *Teatro del conte Alessandro Pepoli*, in Venezia. Nella Stamperia di C. Palese, 1787, t. III, pp. 335-414.

³²⁶ M. Infelise, *Gazzette e lettori nella Repubblica veneta dopo l'Ottantanove*, in *L'eredità dell'Ottantanove e l'Italia*, cit., in particolare p. 310; Id., *L'editoria veneziana del Settecento*, Franco Angeli, Milano 1989, pp. 379-84; S. Minuzzi, voce *A. Pepoli*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit. Per la fisionomia politica è ancora fondamentale M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, cit., pp. 196-201. La recensione alla traduzione pepoliana della *Zaira* è in «Mercurio d'Italia storico-politico-letterario per l'anno 1780», pp. 297-98.

pubblicati o riediti dallo stesso autore per cura della “Tipografia Pepoliana”, una stamperia fondata dal nostro nel marzo 1794, in seguito alle compartecipazioni degli anni precedenti, con i noti editori cittadini Curti e Stella. La Tipografia, la più grande di Venezia e all’avanguardia allora in Europa, decretava “per la prima volta in oltre tre secoli di storia tipografica” l’ingresso diretto e “personale” di un patrizio veneto nella “corporazione dei librai e degli stampatori”. La “libreria” tra le più attive (e raffinate) di Venezia negli anni Novanta, raccoglieva e pubblicava contributi letterari e scientifici di varia natura, tra i quali si segnalavano, non di rado, opere innovative o controcorrente.³²⁷

Nell’ *Avvertimento ai lettori*, premesso alla *Scommessa*, l’autore dichiarava “l’illegittima somiglianza” con la “Nanina di Voltaire” pur ribadendo di “non essere un puro copista” tanto da aver variato, a suo dire, notevolmente il significato e la trama³²⁸. La commedia in realtà risentiva anche della lezione di Goldoni e in particolare, si crede, si ispirava, in una certa misura, a *La vedova scaltra* e a *La locandiera*³²⁹. In altri termini se nel *drame* di Voltaire il protagonista era d’Olban più che Nanine, nella *Scommessa* il ruolo di primo piano spettava ad Annetta, la “giardiniera” di casa Riccagnoli. In tal modo la figura del primo attore, il conte Alfonso, proprietario della villa, finiva per divenire una sorta di “spalla”, un profilo tutto sommato secondario, sbiadito e di contorno, per acquistare rilievo solo in conclusione d’opera. Le suggestioni esercitate dalla “femminilità trionfante”, che caratterizzava le commedie di Goldoni, rinvigorivano e strutturavano la trama³³⁰. Questa nuova sensibilità indirizzava anche Pepoli verso la causa femminile, in una società come quella veneta ancora legata alla concezione tradizionale della famiglia e alla funzione subalterna della donna nella vita coniugale e domestica. Ne *La scommessa*, sulla falsariga de *La vedova scaltra*, la giardiniera Annetta, come la goldoniana Rosaura, per puntare in alto, per realizzare con il matrimonio un traguardo sociale, fingeva di essersi invaghita, come nel testo di Goldoni, di quattro pretendenti³³¹. Nella *pièce* di Pepoli i corteggiatori assumevano la fisionomia caricaturale di due

³²⁷ Sull’attività editoriale di Pepoli, sulle relazioni con A. F. Stella e A. G. Curti, e sulle personalità di questi stessi editori vedi, M. Infelise, *L’editoria veneziana del Settecento*, cit. pp. 379-84 e *passim*.

³²⁸ *Avvertimento ai lettori* in *La scommessa ossia la giardiniera*, cit., pp. 337-9.

³²⁹ *La vedova scaltra*, una commedia in tre atti, rappresentata per la prima volta a Modena nell’estate del 1748, è in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., t. II, pp. 325-414. *La locandiera*, commedia di tre atti in prosa venne rappresentata “per la prima volta a Venezia nel Carnevale 1753”. Il testo è ora in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. IV, pp. 773-858.

³³⁰ Per l’espressione vedi l’*Introduzione* in C. Goldoni, *La donna di garbo, La vedova scaltra, La putta onorata*, a cura di G. Geron, Mursia, Milano, 1984, p. 20.

³³¹ C. Goldoni, *La vedova scaltra*, cit., in particolare Atto I.

avventurieri (un falso cavaliere e un finto ufficiale prussiano), di un contadino sciocco, Cecco e di un patrizio libertino, il conte Alfonso. La commedia tramite la scelta del “ridicolo” e l’uso del paradosso rappresentava con una certa forza l’idea della crisi irreversibile di un intero sistema, logorato nei valori e nei modelli comportamentali sino ad allora di riferimento³³².

Erano passati circa vent’anni dall’ultima stesura del *Padre di famiglia* di Goldoni pubblicato, senza variazioni sostanziali di contenuto, nel settimo tomo dell’edizione Pasquali nel 1764³³³. Inevitabilmente il presagio di una crisi imminente era percepito da Pepoli e dai suoi contemporanei con maggiore consapevolezza rispetto ai tempi di Goldoni. Tuttavia anche le risposte e le reazioni erano molto diverse. Nella commedia del nostro sembra innanzitutto venir meno il rimpianto delle originarie virtù “che erano state alla base dell’antica grandezza veneziana e alle quali ora si voltavano le spalle” che costituivano, come si è in parte accennato, l’orizzonte di riferimento di Goldoni³³⁴. A ben vedere Pepoli, almeno in questa commedia, voleva invece riflettere sulle questioni del presente, disinteressandosi della memoria dell’antica Repubblica. L’eclettico patrizio pertanto, almeno in questo testo, sembrerebbe rimanere lontano da quella sua perenne oscillazione evidenziata da M. Berengo, tra la scelta democratica e quella aristocratica, tra l’adesione al nuovo sistema francese e il rimpianto del modello veneto dei primordi³³⁵. Tuttavia la sua Annetta si ispirava alla “locandiera”, alla goldoniana Mirandolina. Forse anche la “giardiniera” di Pepoli perseguiva lo stesso “mito del denaro” come è stato recentemente osservato per la protagonista del grande commediografo. Annetta aveva probabilmente il medesimo “desiderio di ascesa sociale”, era pure lei “sfrontata, cinica, quasi oscena, nell’uso strumentale che faceva della sua bellezza”. Mirandolina e Annetta si vendevano dunque entrambe, ma solo “psicologicamente” mai “fisicamente”³³⁶.

La “giardiniera” aveva imparato dunque da tempo l’arte di non concedersi facilmente, con la malizia e l’istinto aveva compreso come agire per sedurre³³⁷. Se capiva di non essere “vivanda per il palato di Cecco” lo utilizzava, come poi non diversamente si serviva dei due avventurieri, facendoli persino sfidare in un duello farsesco, per ingelosire il conte Alfonso che, da provato

³³² *La scommessa ossia la giardiniera*, cit., Atto I, 7, 8, 9, II, 5, 7, III, 1, 2, 3, ultima.

³³³ Per la datazione vedi la *Nota ai testi* in C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, a cura di A. Scannapieco, cit., pp. 83, 112 e s.

³³⁴ G. Cozzi, *Note su Carlo Goldoni*, cit., pp. 4-5; S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, cit., pp. 73 e ss.

³³⁵ M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, cit., pp. 196-201.

³³⁶ R. Alonge, *Goldoni. Dalla commedia dell’arte al dramma borghese*, Garzanti, Milano, 2004, pp. 57-9; Id., *Approcci goldoniani. Il sistema di Mirandolina*, in «Il castello di Elsinore», 1991, 12, p. 13 e ss.

³³⁷ *La scommessa ossia la giardiniera*, cit., Atto I, 4, 5.

libertino, pur sedotto certo non intendeva sposarla³³⁸. La giovane tuttavia se amava la contea, amava anche il conte. Le sue scelte autentiche non conoscevano “altre leggi se non quelle del cuore”, non amava “il conte o il padrone ma solo l’amabilissimo Alfonso”³³⁹. La “giardiniera” di Pepoli, come le più celebri Pamela e Nanine, tramite i sentimenti scopriva se stessa, la sua dignità che la equiparava al conte, ponendo le premesse di un nuovo rapporto tra pari. Un percorso analogo era compiuto anche da Alfonso che scopriva con i sentimenti di Annetta, la “virtù” della ragazza³⁴⁰. Il conte Riccagnoli, forse tra i primi, nel teatro veneziano d’allora, riusciva a “tradire la nobiltà” e scopriva grazie all’autenticità dei “moti del cuore” “i pregiudizi del falso onore”³⁴¹.

Sposando Annetta Alfonso aveva scoperto tramite la dimensione della necessità il valore congiunturale della storia: s’era così reso conto che “l’uomo cangia e le circostanze comandano [...]”. Il protagonista individuava nelle sue aspettative la manifestazione di un bisogno comune allora largamente condiviso. Una esigenza generale capace di innescare un processo di trasformazione vasto, profondo, probabilmente irreversibile. “Tutti”, pensava Alfonso, sarebbero ben presto “cangiati in bene”³⁴². L’utopismo settecentesco intuiva il sentiero che l’avrebbe condotto sino alla rivoluzione. *La scommessa* prefigurava l’ipotesi di una società democratica e annunciava, tramite la finzione scenica, la fine dell’Antico regime sociale. La *mésalliance* questa volta era davvero consumata. A ben vedere, pure in questo caso, la commedia si concludeva con il solito riconoscimento finale. Nondimeno la conclusione farsesca dell’opera attribuiva un significato paradossale alla ritrovata nobiltà di Annetta. L’idea stessa di nobiltà veniva sottoposta a critica, messa in berlina, posta addirittura in dubbio. Grazie al ridicolo Pepoli demoliva il concetto stesso di agnizione nel suo consueto uso teatrale: le tradizionali virtù patrizie scadevano in vizi grotteschi che gettavano luce su una crisi morale e comportamentale di ceto che finiva per estendersi al dissesto generale di tutto un sistema.

Per tornare rapidamente alla trama: di fronte allo sdegno della baronessa d’Aspravilla, “donna avanzata e ridicola”, zia e tutrice di Alfonso, riluttante sino alla fine nei confronti della *mésalliance*, il marchese Anselmo Filandri, amico dell’anziana aristocratica, suggeriva una possibile via d’uscita quantomeno singolare e non certo assolutoria per l’intero ceto nobile: “Io sono peritissimo nella scienza genealogica, che mio padre pieno de’ vostri

³³⁸ Ivi, Atto I, 5, 6, 7, 8, 9, 10, II, 2, 5, 6.

³³⁹ Ivi, Atto I, 5, II, 7.

³⁴⁰ Ivi, Atto II, 6, III, 3.

³⁴¹ Ivi, Atto III, 3.

³⁴² Ivi, Atto III, ultima.

pregiudizi mi ha fatto studiare. Vi do la mia parola di cavaliere, che vi fabbricherò per Annetta un albero più antico ancora del vostro, e tutto coi suoi soliti documenti. [...] Bene, un po' meno del vostro: rasserenatevi. Potrò far discendere Annetta, dal greco Sinone, che entrò nel gran cavallo di Troia.[...] Una tal genealogia non sarebbe la prima e conosco molti moderni cavalieri divenuti in tal modo antichissimi"³⁴³.

Anche grazie a *La scommessa* è possibile cogliere pertanto la significativa trasformazione del tema letterario dell'amore contrastato nell'età del tramonto dei Lumi. Entrava dunque in crisi un motivo plurisecolare, se non millenario, di cui abbiamo rintracciato le prime manifestazioni nel II secolo a. C., nell'*Andria* di Terenzio, un testo, com'è noto, peraltro ispirato ai modelli greci della tarda età classica³⁴⁴. La commedia di Pepoli, un'opera di transizione e insieme di rottura, esprimeva con efficacia i fermenti di una comunità che si apprestava a vivere la sua vigilia rivoluzionaria. La *pièce* che decretava la fine simbolica della società degli ordini poco si adattava ad andare in scena a Venezia nel corso degli anni Ottanta. La censura e la vigilanza degli Inquisitori di stato si irrigidivano e divenivano sempre più opprimenti³⁴⁵. La commedia con la sua carica eversiva poteva suscitare l'interesse soltanto di pochi intellettuali controcorrente. Il teatro personale di Alessandro Ercole Pepoli, presso palazzo Cavalli a San Vitale, dove il giovane conte viveva, poteva prestarsi all'impresa³⁴⁶.

L'irrompere della Rivoluzione. Qualche cenno sulla questione matrimoniale e sul teatro

Prima di proseguire il nostro discorso sul tema dell'amore contrastato nella letteratura teatrale, tra 1796 e 1797, nell'Italia settentrionale in rivoluzione, si considera utile ripensare sinteticamente le grandi trasformazioni che allora coinvolsero l'istituto del matrimonio e di riflesso quello della famiglia. Com'è noto sino al Concilio di Trento il diritto canonico si era uniformato alla dottrina consensualista, una dottrina che poteva tradursi sul piano pratico anche nell'unione aformale degli sposi³⁴⁷. In altri termini l'antica radice pattizia

³⁴³ Ivi, Atto III, ultima.

³⁴⁴ P. Terenzio Afro, *Andria*. cit., *Introduzione*, p. 17.

³⁴⁵ Sulla censura veneta settecentesca vedi M. Berengo, *La società veneta*, cit., pp. 134-161; M. Infelise, *L'editoria veneziana*, cit., pp. 63-131, 275-329; R. Canosa, *Alle origini delle polizie politiche. Gli Inquisitori di Stato a Venezia e a Genova*, Sugarco, Milano, 1989.

³⁴⁶ G. Bustico, *Un competitore di Vittorio Alfieri: Alessandro Pepoli*, Tipografia Fratelli Carlini, Genova, 1906, p. 6.

³⁴⁷ P. Prodi, *Il Concilio di Trento e i libri parrocchiali. La registrazione come strumento per un nuovo statuto dell'individuo e della famiglia nello Stato confessionale della prima età moderna*, in *La "conta delle anime". Popolazioni e registri parrocchiali. Questioni di metodo ed esperienze*, Atti del convegno

accentuava le prerogative dei contraenti che divenivano essi stessi ministri del vincolo. La Chiesa pertanto per secoli, adeguandosi a tale indirizzo, si era fatta portatrice del principio della libertà nel matrimonio optando per il primato delle scelte individuali³⁴⁸. La “nozione di mutuo consenso, in contrasto con quella dell’autorità dei genitori, era intrinseca al modello ecclesiastico del matrimonio medievale e sotto questo aspetto particolare si ergeva contro il modello secolare”³⁴⁹.

Le ragioni degli stati nazionali, le spinte della Riforma, le incertezze suscitate dal consensualismo e non da ultime anche le rivendicazioni delle famiglie reclamavano nondimeno leggi e disciplinamento in materia matrimoniale. Il Concilio di Trento contrapponendosi al protestantesimo e interpretando i bisogni sociali più profondi, non rinnegando la tradizione, aveva proclamato il nesso inscindibile di contratto e sacramento nella natura indissolubile del matrimonio. Un rito che doveva essere celebrato dal sacerdote, la figura idonea a svolgere una funzione attiva in una azione ormai divenuta eminentemente sacra. La difficoltà a conciliare l’istanza pattizia con quella religiosa, a definire le prerogative degli sposi o l’ufficio del sacerdote, aveva dato origine a “ambiguità dottrinali” ricordate anche oggi dagli studiosi³⁵⁰.

Comunque sia l’unione tra i due sposi da vicenda privata, non sempre conclusa con la benedizione o alla presenza di un notaio, veniva definita con chiarezza risolvendosi per tutti in una cerimonia pubblica, solenne e di carattere sacro. Una cerimonia svolta davanti a testimoni in seguito alla pubblicazione di bandi e poi registrata sui libri parrocchiali³⁵¹. Come aveva osservato P. Sarpi si era giunti alla “somma esaltazione dell’ordine ecclesiastico”, e “quell’azione” “tanto principale nell’amministrazione politica et economica” veniva “tutta

di studi (Trento 26-27 ottobre 1987), a cura di G. Coppola, C. Grandi, Il Mulino, Bologna, 1989, pp. 16-7.

³⁴⁸ P. Rasi, *La conclusione del matrimonio prima del Concilio di Trento*, Jovene, Napoli 1958, pp. 156 e ss.; G. Zarri, *Il matrimonio tridentino*, in *Il Concilio di Trento e il moderno*, a cura di P. Prodi e W. Reinhard, Il Mulino, Bologna, 1996, pp. 437-83.

³⁴⁹ J. Goody, *Famiglia e matrimonio in Europa. Origini e sviluppi dei modelli familiari dell’Occidente*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 177; Vedi anche G. Duby, *Matrimonio medievale. Due modelli della Francia del dodicesimo secolo*, Mondadori, Milano, 1994; D.O. Hughes, *From Brideprice to Dowry in Mediterranean Europe*, in «Journal of Family History», III, 1978, pp. 262-96.

³⁵⁰ “Il primo accenno di promozione degli sponsali a sacramento si era avuto nel Concilio di Firenze (1439); la promozione definitiva a Trento si deve alla teologia neo-scolastica spagnola, che definisce (aristotelicamente) come sostanza del matrimonio non il consenso né il contratto, ma la grazia, l’infusione mistico-magica del potere dello spirito, che solo il prete è in grado di trasmettere, essendone portatore grazie al sacramento dell’ordine”. E. Brambilla, *Sociabilità e relazioni femminili nell’Europa moderna. Temi e saggi*, a cura di L. Arcangeli, S. Levati, Franco Angeli, Milano, 2013, p. 98.

³⁵¹ J. Gaudemet, *Il matrimonio in Occidente*, cit., pp. 214 e ss.

sottoposta al clero non rimanendo via né modo per far matrimonio se coi preti, cioè il parroco e il vescovo”³⁵².

La gestione ecclesiastica del matrimonio prefigurava atteggiamenti e itinerari diversi nella stessa comunità religiosa: si intrecciavano e coesistevano insieme le scelte dell'autorità e quelle della libertà. Per un verso se le nozze si sacralizzavano la Chiesa tuttavia poneva ugualmente l'accento sul consenso come elemento essenziale e costitutivo del vincolo: l'antica tradizione contrattualistica e il principio del libero arbitrio facevano riscoprire l'autodeterminazione dell'individuo. Studi recenti hanno colto in quell'atteggiamento “moderno” del Concilio le premesse, “il solido punto di partenza”, di un “processo di individualizzazione” che si concluderà nell'auspicio qui già ricordato di Beccaria in favore di una società costituita da “uomini” e non da “famiglie”³⁵³. Da questo angolo visuale emergeva con forza l'immagine di un corpo ecclesiastico ispirato ai valori del cristianesimo perenne e impegnato attivamente sul territorio. Dall'altro invece si delineavano le funzioni di mediazione e di disciplinamento svolte anche tramite il *proprius parochus* tra le famiglie della comunità: delle iniziative orientate a costruire una cultura omogenea e uniforme in grado di controllare e di modificare i comportamenti collettivi. La famiglia diveniva “un ente soggetto a obblighi piuttosto che titolare di diritti”³⁵⁴.

La coesistenza delle istanze della libertà e dell'autorità segna dunque gli orientamenti della Chiesa nel corso dell'età moderna. In Italia tuttavia, ha osservato D. Lombardi, la politica ecclesiastica in favore dei diritti individuali finiva per attenuarsi progressivamente nei primi decenni del Settecento. Di fronte alla diffusione dei Lumi, alle spinte di una mentalità e sensibilità nuove, all'irrompere di costumi più liberi e disinvolti si faceva strada, in alcuni ambienti curiali, come nei governi, l'esigenza di un rafforzamento dell'autorità paterna intesa come strumento di tutela delle gerarchie sociali che sembravano essere poste pericolosamente in discussione³⁵⁵. Abbiamo già fatto cenno al caso di Venezia nella seconda metà del secolo. Almeno in città e nei Domini la grande protesta contro la società tradizionale rimaneva ancora consegnata nel ribellismo individuale: nella opposizione dei figli contro i padri, nell'insofferenza verso l'idea tradizionale della famiglia. Il bisogno di vivere più liberamente si risolveva anche nell'esigenza di sperimentare nuove relazioni a prescindere dal ceto, nel porre in discussione principi e norme ormai

³⁵² La citazione tratta dalla *Istoria* è in G. Zarri, *Il matrimonio tridentino*, cit., p. 459.

³⁵³ Ivi, p. 470.

³⁵⁴ A. Proserpi, *Intellettuali e Chiesa all'inizio dell'età moderna*, in *Storia d'Italia. Annali*, v. IV, *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Einaudi, Torino, 1981, p. 248.

³⁵⁵ D. Lombardi, *Storia del matrimonio*, cit., pp. 147-48, 154, 160 e ss.

crystallizzate. Come abbiamo ricordato crescevano nell'antica Repubblica le pratiche di separazione e di annullamento, aumentava la conflittualità e il malessere all'interno delle famiglie, si diffondevano i matrimoni interclassisti segreti e clandestini³⁵⁶.

Contro queste spinte, verosimilmente non solo locali ma generali, si diffondevano in tutta la penisola opuscoli e trattati di religiosi e di laici che sostenevano le ragioni dei padri più che quelle dei figli. In questo clima il bersaglio privilegiato diveniva la *mésalliance*. Quell'indesiderato rovesciamento sociale poteva essere consentito, almeno così si auspicava, soltanto con l'assenso paterno e l'autorizzazione del vescovo³⁵⁷. In quegli anni divenne celebre la *Dissertatio theologico-legalis de sponsalibus et matrimoniis* del canonista campano F. M. Muscettola, un'opera che perorava la causa dell'antico diritto di famiglia. Il testo pubblicato a Napoli nel 1723 avrebbe avuto una certa fortuna nel corso del Settecento: veniva ristampato a Roma e a Bruxelles, sino ad essere poi edito anche a Venezia nel 1772 dai fratelli Pezzana³⁵⁸. In tale contesto le questioni di rango assumevano sempre maggiore rilievo tanto nella trattatistica come nelle pratiche dei tribunali ecclesiastici, ad esempio in quelle delle giurisdizioni fiorentine e toscane esaminate da D. Lombardi. Allo stato delle conoscenze sembra che non solo il patriziato ma anche il ceto medio invocasse il sostegno della Chiesa contro il disordine sociale causato dai matrimoni "scombinati" sin dagli anni Venti del Settecento³⁵⁹.

³⁵⁶ G. Cozzi, *Padri, figli, e matrimoni clandestini*, in Id., *La società veneta e il suo diritto*, cit., pp. 19-64; Id., *Note e documenti sulla questione del "divorzio" a Venezia (1782-1788)*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», VII, 1981, pp. 303-13; F. Meneghetti Casarin, «Diseducazione patrizia e "diseducazione" plebea: un dibattito nella Venezia del Settecento», in «Studi veneziani», XVII, 1989, pp. 117-56; R. Derosas, *La crisi del patriziato come crisi del sistema familiare: dai Foscarini ai Carmini nel secondo Settecento*, in *Studi offerti a Gaetano Cozzi*, Il Cardo, Venezia, 1992; L. De Biase, *Amore di Stato. Venezia. Settecento*, Sellerio, Palermo, 1992; T. Plebani, *Socialità e protagonismo femminile nel secondo Settecento*, in *Donne sulla scena pubblica. Socialità e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, a cura di N. M. Filippini, Franco Angeli, Milano, 2006, pp. 25-80, Ead., *Un secolo di sentimenti*, cit.; V. Hunecke, *Il patriziato veneto*, cit.

³⁵⁷ D. Lombardi, *Storia del matrimonio*, cit., pp. 148 e ss.

³⁵⁸ Francisci Mariae Muscettulae Archiepiscopi Rossanensis, *Dissertatio de sponsalibus et matrimonio*. Editio prima veneta, Venetiis, Apud Franciscum et Nicolao Pezzana, 1772. F.M. Muscettola (1660-1746) di nobile famiglia napoletana entrò nell'ordine teatino, poi a Roma divenne consultore della Congregazione dei sacri riti. Clemente XI lo nominò arcivescovo di Rossano Calabro nel 1717 dove rimase sino al 1738 quando si ritirò a Napoli sino alla scomparsa, dimorando presso i Teatini a S. Maria degli Angeli. Vedi *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, compilate da C. Minieri Riccio, Tipografia dell'Aquila, Napoli, 1844, p. 233. Per le diverse edizioni dell'opera cfr. D. Lombardi, *Storia del matrimonio*, cit., p. 148.

³⁵⁹ Ivi, cit., pp. 148 e ss.

Agli orientamenti dell'autorità ecclesiastica e alle voci dell'opinione seguivano nello scorcio del secolo gli interventi del potere civile. In particolare, tra 1771 e 1784, a Modena, Napoli, Firenze, Torino e Milano, l'offensiva giurisdizionalistica imponeva il controllo statale sul matrimonio. Nondimeno l'autorità si adoperava a consolidare l'ordine esistente. Nelle questioni familiari e matrimoniali le scelte dei figli, in particolare dei minori, erano subordinate alla paterna *potestas*, pena la diseredazione o la perdita della dote. La soglia della maggiore età veniva fissata, per lo più, a trenta anni per i maschi e a ventiquattro per le femmine, un'età indubbiamente assai elevata. È stato osservato che il modello di riferimento tornava ad essere, a più di due secoli di distanza, l'editto del 1556 di Enrico II, qui peraltro già ricordato³⁶⁰.

Le spinte del pensiero dei Lumi, il dibattito culturale e letterario degli ultimi decenni e gli orientamenti del movimento d'opinione sollecitavano, sin dalle prime vicende della Rivoluzione francese, persino nei *cahiers de doléances*, perorazioni e richieste in favore della libera scelta matrimoniale e per la limitazione dell'autorità paterna. La polemica nei confronti della *patria potestas* si alimentava nei primissimi opuscoli della nuova era che, sin dall'89, si moltiplicavano in Francia. Questi libelli reclamavano, sin dagli esordi, tra le altre pretese, anche interventi di struttura, in particolare auspicavano il rinnovamento del sistema successorio per garantire la parità e l'indipendenza dei figli in armonia con il principio dell'eguaglianza di tutti i cittadini di fronte alla legge³⁶¹. Erano sempre i diritti individuali celebrati nella *Dichiarazione* del 26 agosto che invitavano i legislatori nei primi giorni dell'ottobre 1789 ad abolire le "pratiche odiose", specialmente quella delle *lettres de cachet*. Costoro richiamandosi all'articolo 7 di quella celebre scrittura ponevano fine all'insopportabile potere dei padri contro i figli ribelli che poteva culminare, com'è noto, sin nell'arbitrio della reclusione³⁶². Perseguendo i medesimi

³⁶⁰ P. Ungari, *Storia del diritto di famiglia in Italia (1796-1975)*, Il Mulino, Bologna, 2002, pp. 53 e ss. C. Tosi, *Giuseppinismo e legislazione matrimoniale in Lombardia. La Costituzione del 1784*, in «Critica storica» XXVII, 1990, pp. 235-301; D. Lombardi, *Fidanzamenti e matrimoni dal Concilio di Trento alle riforme settecentesche*, in *Storia del matrimonio*, a cura di M. De Giorgio, C. Klapisch Zuber, Laterza, Roma-Bari, 1996, pp. 215-250.

³⁶¹ J. Gaudemet, *Traditions canoniques et philosophie des Lumières dans la législation révolutionnaire. Mariage et divorce dans les Projets de Code civil*, in M. Vovelle, *La Révolution et l'ordre juridique privé*, PUF, Université d'Orléan, Orléan, 1988, v. I, pp. 301 e ss.; J.F. Traer, *Marriage and the Family in Eighteenth-Century France*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1980, pp. 40 e ss., 78 e ss., 139 e ss.

³⁶² A. Soboul ricordava il decreto dell'8 ottobre 1789 con il quale l'Assemblea costituente "riformava alcuni punti della giurisprudenza criminale" abolendo le *lettres de cachet*, gli arresti arbitrari, la tortura preventiva, la procedura segreta, l'assenza di difensore. Lo studioso poneva in correlazione queste misure transitorie con la filosofia dei Lumi, il pensiero di Beccaria e gli articoli 7, 8, e 9 della *Dichiarazione* del 26 agosto. Vedi A. Soboul, *Storia della Rivoluzione francese*,

convincimenti, nell'agosto del 1790, venivano istituiti i tribunali di famiglia: degli organi deputati a riequilibrare i conflitti domestici. I costituenti intendevano temperare la *puissance paternelle* limitandola nei confronti dei maggiorenni e mantenendo, invece, un certo grado di severità verso i minori³⁶³. Sarebbe stata tuttavia la Costituzione del 3 settembre 1791 ad affrontare il modo diretto il problema formulando la nuova concezione rivoluzionaria dell'istituto matrimoniale. Un celebre articolo del II titolo aveva dichiarato: "la legge considera il matrimonio solo come contratto civile"³⁶⁴.

Tra il 28 agosto e il 20 settembre 1792 nuove disposizioni regolavano la prassi matrimoniale. L'atto civile sarebbe stato celebrato alla presenza di un pubblico ufficiale e di due o quattro testimoni, prima o dopo la benedizione religiosa. La cerimonia, svolta in una sala pubblica del municipio, sarebbe stata preceduta da pubblicazioni affisse all'albo comunale e poi registrata nei verbali dello stato civile e non più sui libri parrocchiali. Il consenso dei genitori permaneva ma solo per i minori di 21 anni che, in caso di disobbedienza, non sarebbero più stati diseredati. Si poneva così fine all'odiosa disposizione che aveva condizionato la vita dei giovani francesi per oltre duecentotrenta anni in seguito al celebre editto di Enrico II. Se i minorenni erano sottoposti ai genitori tuttavia la patria potestà era abolita. L'autorità paterna veniva trasformata in un tutorato moderato e temporaneo sino al raggiungimento della maggiore età dei figli, intesi ormai come individui titolari di diritti. Tramontava, lo si è già osservato, il modello millenario della tirannide paterna di derivazione aristotelica e romana³⁶⁵.

Veniva soprattutto meno, con la legislazione rivoluzionaria, l'inscindibile coesistenza di sacramento e di contratto propria della concezione tradizionale del matrimonio. Il legame ridotto a solo contratto civile si trasformava in un libero negoziato tra eguali parti contraenti, revocabile e rescindibile, come ogni

Rizzoli, Milano, 1988, p. 92. Della *Dichiarazione* si indica qui soltanto l'articolo 7: "Nessun uomo può essere accusato, arrestato o detenuto se non nei casi determinati dalla Legge, e secondo le forme da essa prescritte. Quelli che procurano, spediscono, eseguono o fanno eseguire degli ordini arbitrari, devono essere puniti; ma ogni cittadino citato o tratto in arresto, in virtù della Legge, deve obbedire immediatamente; opponendo resistenza si rende colpevole". Il testo è ora in A. Saitta, *Costituenti e costituzioni della Francia moderna*, Einaudi, Torino, 1952, p. 67.

³⁶³ J.F. Traer, *Marriage and the Family*, cit., pp. 41 e ss., 97 e ss., 137-150.

³⁶⁴ Costituzione del 3 settembre 1791, in A. Saitta, *Costituenti e costituzioni*, cit., titolo II, art. 7, p. 70.

³⁶⁵ Per la normativa vedi J.B. Duvergier, *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlement, avis du Conseil d'État, publiée sur les éditions officielles du Louvre*, Guyot et Scribe, Paris, 1834, v. IV, p. 440.; J. Gaudemet, *Il matrimonio in Occidente*, cit., pp. 291 e ss. Sulla potestà paterna, P. Murat, *La puissance paternelle et la Révolution française: essai de régénération de l'autorité des pères*, in *La famille, la loi, l'État de la Révolution au Code civil*, éd. par I. Théry, C. Biet, Imprimerie nationale-Centre Georges Pompidou, Paris, 1989, pp. 390-411; M. Cavina, *Il padre spodestato*, cit., p. 187 e ss.

contrattazione ordinaria. “Una specie di associazione commerciale” –rilevavano allora i contemporanei- che sarebbe diventata nulla “quando le condizioni stipulate nell’atto d’unione non [fossero state] adempiute”³⁶⁶. Da queste premesse traeva origine un decreto redatto lo stesso 20 settembre 1792 che fissava le disposizioni in merito al divorzio³⁶⁷. Un istituto giuridico quest’ultimo inteso dai legislatori come “il baluardo” della libertà individuale: un “ritorno alla legge naturale”, una disposizione capace di ridisegnare tra i coniugi eguali diritti e ruoli paritetici, al fine di impedire qualsiasi abuso o esercizio di sovranità domestica. Poiché contrario al “principio della perennità del matrimonio” il divorzio sarebbe stato autorizzato solo per “evidente necessità”. Un “atteggiamento moderato- ha osservato J. Goudemet- che la legislazione e più ancora l’uso che di essa fu fatto, superarono ben presto”. Tra il 1792 e il Codice civile “una quindicina di leggi” accrebbero “ulteriormente le facilitazioni”³⁶⁸. Tra il 1792 e il 1803 vi furono in Francia oltre 30.000 cause di divorzio, più di 13.000 nella sola Parigi, obiettivamente non molte come ha notato J.P. Bertaud. Soppresso nel 1816 l’istituto sarebbe stato reintrodotta soltanto nel 1884³⁶⁹.

Nella volontà dei giuristi il matrimonio civile rispondeva ai nuovi bisogni di una società che intendeva soprattutto garantire l’individuo e sui suoi diritti. Era dunque prioritario salvaguardare il principio di autodeterminazione: una prerogativa che trionfava nell’esercizio della scelta. Si trattava di una affermazione di sé che tuttavia trovava il suo limite nella eguale risoluzione del coniuge. Nondimeno era altrettanto necessario il riconoscimento della libertà individuale da parte dello stato, un ente considerato incompetente nelle questioni personali. Una organizzazione politica garante del pluralismo d’opinione e di coscienza, rispettosa delle differenze, e in quanto tale avversa ad ogni forma di omologazione sociale. Pertanto l’individuo non poteva essere considerato più per le sue appartenenze ma stimato solo come cittadino francese: per queste ragioni il matrimonio doveva essere innanzitutto civile.

La piena autonomia e indipendenza dell’individuo all’interno del nucleo familiare poteva realizzarsi compiutamente solo con la revisione del sistema successorio, affrontando radicalmente le questioni sino ad allora insolute del diritto di famiglia. Già il 15 marzo 1790 l’Assemblea costituente aveva abolito il diritto di primogenitura e il privilegio di mascolinità orientandosi verso il

³⁶⁶ La citazione è in J.P. Bertaud, *La vita quotidiana in Francia al tempo della Rivoluzione (1789-1795)*, Rizzoli, Milano, 1988, p. 173.

³⁶⁷ L. Luzi, *Riflessioni su matrimonio civile e divorzio all’epoca della Rivoluzione francese*, in «Mediterranea. Ricerche storiche», VIII, 2011, pp. 273-312.

³⁶⁸ J. Gaudemet, *Il matrimonio in Occidente*, cit., pp. 299 e ss.

³⁶⁹ J.P. Bertaud, *La vita quotidiana*, cit., p. 183.

principio della parità di tutti i figli nelle successioni³⁷⁰. Sarebbero state tuttavia le leggi del 7 marzo 1793 e del 6 gennaio 1794 ad affermare, sia pur temporaneamente, il criterio democratico dell'eguaglianza reale di tutti gli eredi nell'ambito della famiglia³⁷¹. Si aboliva "qualsiasi distinzione tra i figli: di nascita, di sesso, di età. Legittimi e illegittimi, maschi e femmine, primogeniti e cadetti, tutti godevano degli stessi diritti e nessuno poteva rivendicare privilegi speciali"³⁷². Questa svolta epocale che contribuiva a liquidare l'Antico regime sociale era stata salutata, nel 1835, da A. de Toqueville come un momento costitutivo per l'affermazione della moderna democrazia, e non solo, in un celebre passo de *La democrazia in America*, più volte segnalato dagli studiosi, che qui volentieri riproponiamo: "La suddivisione dei patrimoni, frutto della democrazia, contribuisce più d'ogni altra cosa a cambiare i rapporti tra padre e figli. [...] Via via che i costumi e le leggi si fanno più democratici, i rapporti tra padre e figlio divengono più intimi e più distesi. La costrizione e l'autorità si fanno meno sentire, la fiducia e l'affetto sono spesso maggiori e il vincolo naturale sembra farsi più stretto, mentre il vincolo sociale si allenta. [...] La democrazia non lega quindi i fratelli attraverso gli interessi, bensì attraverso la comunanza dei ricordi e il libero simpatizzare della mentalità e dei gusti. Essa divide la loro eredità, ma permette la fusione degli animi"³⁷³.

Queste istanze che preludevano alla storia dell'Ottocento correvano il rischio tuttavia di rimanere in quegli anni soffocate. Anche nella concezione del matrimonio propugnata dalla Rivoluzione francese può cogliersi una coesistenza di motivi. Quell'intreccio di tendenze libertarie e autoritarie che abbiamo visto scaturire dal modello tridentino del matrimonio si ravvisa anche nella elaborazione rivoluzionaria dell'ultimo Settecento. I legislatori francesi pensavano che il matrimonio civile costituisse l'elemento di passaggio dalla condizione biologica a quella sociale, dalla dimensione privata e personale di un legame sentimentale e affettivo, a quella generale, nazionale. In altri termini il matrimonio non era inteso solo come "un debito che l'uomo integro ha con la natura, ma anche come dovere del cittadino verso al patria. [...] un legame sociale che unisce il cittadino alla patria e la patria al cittadino"³⁷⁴. Contributi recenti, ispirati ai grandi classici del pensiero revisionista degli anni Cinquanta-

³⁷⁰ J.F. Traer, *Marriage and the Family*, cit., pp. 158 e ss.

³⁷¹ Vedi, J. Gaudemet, *Il matrimonio in Occidente*, cit., pp. 304-5 ; L. Luzi, *Riflessioni su matrimonio*, cit., pp. 311-12 e n.

³⁷² D. Lombardi, *Storia del matrimonio*, cit., p. 197.

³⁷³ Vedi, *Scritti politici di Alexis de Tocqueville*, a cura di N. Matteucci, v. II, *La democrazia in America*, Utet, Torino, 1968, libro II, parte III, cap. VIII, *Influssi della democrazia sulla famiglia*, pp. 688, 690.

³⁷⁴ J.P. Bertaud, *La vita quotidiana*, cit., p. 172.

Settanta del secolo scorso, hanno colto nella concezione rivoluzionaria del matrimonio un “modello coniugalista” destinato ad affermarsi in Francia tra il 1789 e il 1802. Un modello nel quale si fondevano insieme i valori della coppia e della cittadinanza, dando luogo ad un legame indissolubile tra il familiare e il politico, tra il microcosmo familiare e il macrocosmo sociale. Questa idea di famiglia, le cui origini teoriche risalirebbero al *Contrat social* di Rousseau si sarebbe tradotta, nella sperimentazione rivoluzionaria, in rapporti familiari orientati nella vana ricerca di un’eguaglianza astratta delle condizioni. I fittizi interessi comuni sarebbero stati peraltro funzionali a premiare la “volontà” del *pater familias* il detentore dei diritti politici e della potestà familiare. *Mutatis mutandi* si sarebbe assistito “all’incoronazione del figlio di famiglia”, una nuova figura egemone, capace di “detronizzare definitivamente quel vecchio patriarca di suo padre nell’estate del 1792”³⁷⁵.

Comunque sia non si può escludere che la famiglia corresse il rischio di divenire il cuore palpitante di un tutto omogeneo e uniforme, la patria. La lotta di liberazione interiore, anche in questo caso, scorgeva l’abisso della servitù volontaria. La cerimonia del matrimonio si trasformava anche in un’occasione di educazione civica come documentano gli studi e le testimonianze teatrali alle quali a breve si farà cenno³⁷⁶. Il decreto del 3 brumaio a. IV (25 ottobre 1795) a puro titolo d’esempio, istituiva la *fête des époux*, una delle nuove “feste morali” o “fisse” del sistema termidoriano e direttoriale, secondo la definizione di M. Vovelle. Una festa, quella degli sposi, volta a “convincere e istruire”, secondo il costume ormai prevalente³⁷⁷. In particolare la ricorrenza celebrava, con le virtù coniugali, anche quelle pubbliche e civili: il matrimonio e la famiglia divenivano inevitabilmente strumenti per la costruzione del consenso.

L’antologia teatrale proposta da H. Welschinger nel lontano 1880, una scelta attenta alle questioni matrimoniali e familiari emerse con la Rivoluzione, mette in evidenza una produzione non del tutto monocorde e suscettibile di analisi future sul tema che qui discutiamo³⁷⁸. Schematizzando si possono cogliere due orientamenti contrapposti tra le circa quindici *pièces*, redatte a Parigi tra il 1789 e il 1796, raccolte a suo tempo dallo studioso francese. Accanto ad alcuni testi meno lineari e di più difficile collocazione, almeno sei commedie,

³⁷⁵ A Verjus, *Il buon marito*, cit., in particolare pp. 7-39.

³⁷⁶ O. Martin, *La crise du mariage dans la législation intermédiaire, 1789-1804*, Librairie Nouvelle de Droit et de Jurisprudence, Paris, 1901, in particolare p. 179; J.P. Bertaud, *La vita quotidiana*, cit., pp. 177-80.

³⁷⁷ M. Vovelle, *La mentalità rivoluzionaria. Società e mentalità durante la rivoluzione francese*, Laterza, Roma-Bari, 1987, p. 170. Su la *fête des époux*, vedi Id. *La metamorfosi della festa in Provenza (1750-1820)*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 156 e ss.

³⁷⁸ H. Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution 1789-1799. Avec documents inédits*, Slatkine, Genève, 1968 (I ed., Paris, 1880), pp. 248 e ss.

pubblicate per lo più tra 1793 e '94, si configurano come dei veri e propri catechismi rivoluzionari sceneggiati. Erano per lo più componimenti estemporanei, risolti in un solo atto di poche pagine, delle operette idonee ad essere rappresentate per il loro carattere disimpegnato, “sans intentions psychologiques ni morales”, presso il nuovissimo *théâtre du Vaudeville*. Uno spazio scenico ricavato da un'antica sala da ballo nel primo *arrondissement*, in rue de Chartres Saint Honoré e inaugurato nel gennaio del 1792³⁷⁹. Su quel palcoscenico i protagonisti di queste farse, con le loro leconclamate certezze sembravano agire come esecutori meccanici di un credo.

Le *pièces* a tutta prima sembravano fornire soltanto indicazioni programmatiche. Innanzitutto si ribadiva la sola validità del matrimonio civile. Emergevano le preoccupazioni dell'ora: la famiglia veniva raffigurata come un inesauribile serbatoio a supporto della nazione. Era necessaria la maggiore quantità possibile di matrimoni e di figli: urgevano braccia e coscienziosi patrioti per salvare, in quei frangenti difficili, la patria in pericolo e con essa la Rivoluzione, come peraltro pensavano allora i giacobini che credevano “nel valore del numero”. Le considerazioni demografiche e l'idea della “Nazione più popolosa” sostenevano la propaganda del matrimonio inteso anche dai rivoluzionari come fonte della vita³⁸⁰. Le preoccupazioni montagnarde e le future ambizioni del Consolato e dell'Impero convergevano, sotto questo aspetto, sul significato del matrimonio e della famiglia. “Pour savoir aimer son pays faut être époux et père [...] ainsi que tout célibataire ne fut jamais bon citoyen”³⁸¹. Di fronte alle note minacce interne ed esterne che correva allora la Repubblica alcuni dialoghi di queste farse risuonavano come una vera e propria chiamata alle armi: “nos enfants seront comme nous bons citoyens. Il faut en avoir beaucoup, mes amis. Beaucoup d'enfants, beaucoup de mariages! Le

³⁷⁹ E.F. Lintilha, *Histoire générale du théâtre en France. La comédie de la Révolution au Second Empire*, Flammarion, Paris, 1973.

³⁸⁰ Sulla questione vedi, J. Gaudemet, *Il matrimonio in Occidente*, cit., p. 293.

³⁸¹ *Au Retour, fait historique et patriotique. En un Acte et en Vaudevilles, Des Citoyens Radet et Desfontaines. Représenté à Paris sur le Théâtre du Vaudeville le 4^e jour de la seconde Décade du mois Brumaire, l'an deuxième de la République, une et indivisible*, A Paris, Chez le Libraire du Théâtre du Vaudeville, Atto I, 6. J.B Radet (1751-1830) autore fecondo stese numerosissime *pièces* in collaborazìone con Desfontaines ed altri. Decano del Vaudeville, prima della Rivoluzione era stato pittore e bibliotecario. Arrestato nel 1793 liberato a Termidoro, ottenne una pensione nel 1801 e fu insignito della Legion d'Onore. G.F. Desfontaines (1732-1825), censore e provveditore della biblioteca del re. Persi gli incarichi con la Rivoluzione si dedicò al teatro rivelandosi un autore prolifico anche se stese molte opere in collaborazione. Celebrò con delle *Chansons populaires*, insieme ad altri, l'incoronazione di Napoleone (2 dicembre 1804). Su entrambi gli autori vedi le due note bio-bibliografiche in G. Trisolini, *Rivoluzione e scena. La dura realtà (1789-1799)*, Bulzoni, Roma, 1988, pp. 586-92.

mariage est à l'ordre du jour. La République est pressée. Il n'y a pas un instant à perdre"³⁸².

Forse e non solo per queste ragioni, s'imponeva il modello della prole numerosa. La famiglia si configurava dunque come la cellula primaria dell'educazione politica: un nucleo guidato dal "buon padre" repubblicano che avrebbe dovuto provvedere, anche in virtù della sua dedizione al bene pubblico, all'educazione civile e morale dei figli. Tuttavia, tra le cadenze monotone della catechetica, affioravano i drammi individuali e personali dei francesi. Quella famiglia che la propaganda voleva unita e militante appariva nonostante tutto lacerata e divisa sul palcoscenico. Segnata sin nel suo interno dalle preoccupazioni del tradimento e della cospirazione. Emergeva con efficacia, anche per mezzo del teatro, il conflitto che era insieme politico e generazionale e schierava, all'interno del nucleo domestico, i figli contro i padri rievocando, con il vissuto della guerra civile, una crisi che era anche affettiva, esistenziale.

Esemplare a riguardo sembra essere *L'époux républicain* un "drame patriotique", di M. Pompigny, un'opera questa volta in due atti, rappresentata l'8 febbraio 1794 al teatro de la Cité-Variétés di Parigi, il cui testo è stato pubblicato integralmente da G. Trisolini nel 1988³⁸³. Drama della guerra civile, la *pièce* venne accolta favorevolmente dai contemporanei, andando in scena per sette mesi consecutivi su quello stesso palcoscenico³⁸⁴. I due atti descrivevano il conflitto lancinante tra "l'amore e il dovere" vissuto dal fabbro Franklin che, pur marito e padre, finiva per denunciare come cospiratori la moglie Melissa e il figlio Floréal. Li consegnava ai gendarmi consapevole di decretarne, in tal modo, la morte³⁸⁵. Era stato Romarin, "homme de confiance" di Franklin, a svelare il tradimento, a informare il coscienzioso fabbro, tramite un secco dialogo di forte impatto drammatico, che nella sua casa abitavano dei "mostri",

³⁸² *Le canonnier convalescent, fait historique, en un Acte et en Vaudevilles. Par J.B. Radet. Représenté pour la première fois sur le Théâtre du Vaudeville le 11 Messidor de l'an second de la République, une et indivisible.* A Paris, Chez le Libraire du Théâtre du Vaudeville. Troisième année de la République, Atto I, ultima.

³⁸³ *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, ora in G. Trisolini, Rivoluzione e scena, cit., pp. 298-346. Sull'opera vedi, H. Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution*, cit., 249-50; M. Albert, *Les Théâtres de Boulevards (1789-1848)*, cit., pp. 146-47; M. Carlson, *Le théâtre de la Revolution Française*, cit., 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.*

³⁸⁴ G. Trisolini, *Rivoluzione e scena*, cit., p. 64.

³⁸⁵ *L'époux républicain, drame patriotique*, cit., Atto II, 13.

dei “cospiratori”. “Des émigres? Non des conspirateurs. Qui sont-ils? Ta femme. Ciel! Et ton fils. Floréal? Lui-même³⁸⁶. Franklin non cedeva alla commozione vedendo Melissa che implorava pietà. Doveva trionfare, a conclusione di un processo interiore tormentato e sofferto, il “diritto della virtù” “sul delitto”³⁸⁷.

Non si trattava di una banale rievocazione del *Brutus* di J. L. David, l’opera realizzata dal grande pittore nel 1789 in seguito alla presa della Bastiglia e oggi custodita al Louvre. Il tema rappresentato era indubbiamente lo stesso, ma la commedia di Pompidou nonostante il valore letterario modesto acquistava per gli spettatori d’allora, nel terribile 1793-’94, un significato diverso, sentito. J. Starobinski ha affermato che per comprendere “appieno il significato dell’opera” di David è necessario “leggere il titolo completo del quadro”, la didascalia nella sua la sua concreta spiegazione: “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”³⁸⁸. Il dipinto era ispirato al *Bruto primo* di Alfieri redatto, come sappiamo, dall’astigiano nell’87, e pubblicato a Parigi, ci informa Starobinski, proprio mentre David ultimava il quadro. Verosimilmente l’invettiva conclusiva di Bruto: “Liberata or sorge dal quel sangue Roma [...]; Io sono l’uomo più infelice che sia nato mai” aveva colpito, per quel contrasto atroce di sentimenti il grande pittore³⁸⁹. Il *Brutus*, per l’autorevole studioso costituiva la sintesi concettuale della produzione precedente di David e faceva “intravedere”, nel gesto disumano e impietoso del primo console, “una sublimità tragica” nel senso “kantiano” del “termine” che nelle altre opere (il *Giuramento degli Orazi* e il *Giuramento del Jeu de Pome*) probabilmente ancora mancava³⁹⁰. Il tremendo sacrificio di Bruto rievocava l’impossibile scelta di Abramo, e assurgeva a comportamento eroico in quanto manifestazione consapevole di una azione individuale di significato universale. Quell’atto virtuoso e sublime che “metteva in evidenza il limite estremo della devozione patriottica”³⁹¹ accomunava le due figure del console e del fabbro, entrambi padri che avevano condannato a morte i propri figli per salvare la patria. Con la loro sofferta vicenda umana, comprensibile da tutti, la retorica di una facile propaganda era archiviata³⁹². L’idea di operare secondo i principi

³⁸⁶ Ivi, Atto II, 6.

³⁸⁷ Ivi, Atto II, 10.

³⁸⁸ Il testo in J. Starobinski, 1789. *I sogni e gli incubi della ragione*, Abscondita, Milano, 2010, p. 89.

³⁸⁹ V. Alfieri, *Bruto primo*, cit., Atto V, 2.

³⁹⁰ J. Starobinski, 1789, cit., pp. 85-93.

³⁹¹ Ivi, p. 89.

³⁹² “L’homme de bien n’a pas besoin d’exemple pour faire son devoir; il ne consulte que son coeur”, *L’époux républicain, drame patriotique*, cit., Atto II, 20. Per David oltre a J. Starobinski, 1789, cit., pp. 83-103 vedi le altrettanto significative considerazioni di V.G. Plechanov, *La*

della legge morale che altrove abbiamo chiamato “l’etica dell’autenticità” trovava nella Francia di fine secolo, lacerata dalla rivoluzione e dalla guerra, una sua testimonianza estrema, forse addirittura paradossale, tanto nelle espressioni più alte e compiute dell’arte come nella produzione minore letteraria e teatrale destinata a scomparire o a restare trascurata.

Prima di passare ai testi italiani è necessario un rapidissimo accenno a quello che, a nostro parere, si configura come l’altro nucleo tematico significativo che affiora nei documenti teatrali raccolti da Welschinger intorno al tema della famiglia e del matrimonio³⁹³. Alcune *pièces* redatte tra il 1791 e il 1796, lasciavano completamente sullo sfondo i motivi politici orientando l’introspezione psicologica nello scavo delle vicende private della vita quotidiana che riuscivano finalmente a prevalere nelle commedie. Tornava in auge il più pacato genere *attendrissant* così amato dagli spettatori della generazione precedente, sia pur adattato alle recentissime spinte della sensibilità. Anche in questo caso il peccato, il tradimento, il dolore e la sofferenza divenivano gli elementi per lo sviluppo di un percorso interiore. Un itinerario che portava i protagonisti a scoprire attraverso gli altri se stessi, esclusivamente su un piano affettivo e sentimentale. Questi testi, assai più delle contemporanee commedie italiane che stiamo per esaminare, si aprivano al nuovo modello di famiglia coniugale intima: affiorava sulle scene quella “fusione degli animi” che Tocqueville, come abbiamo ricordato, considererà l’elemento costitutivo della nascente democrazia.

Il tema dell’amore contrastato nelle commedie italiane del 1796-’97

“[La natura] mi parla altamente al cuore, e mi dice, che i diritti da essa concessi ai genitori sui propri figli ad altro non tendono che a formare la loro felicità, non a farli vittime dei loro capricci, dei loro pregiudizi; che il tiranneggiarli, che l’opprimerli, è violare sacrilegamente tutte le sue leggi; mi dice che cotesti diritti non accordano ad essi la facoltà di violentare la libertà loro nella scelta di uno sposo, perché la felicità del matrimonio consiste nell’unione dolcissima che forma due cuori”.

“[...] Si mi ha detto [Vittore], che qualunque possa essere la sorte che voi mi preparate, io devo ricordarmi sempre di essere vostra figlia, che le vostre violenze, la vostra oppressione non potrà mai autorizzare in me un

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.

³⁹³ H. Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution*, cit., pp. 248 e ss.

mancamento di rispetto, e di disobbedienza; che la mia rassegnazione e la mia virtù [...] sarà però riguardata con occhio favorevole dal Cielo [...]³⁹⁴”.

Le due citazioni provengono entrambe dalla *Rivoluzione*, una fortunata *pièce* bolognese in tre atti, molto in voga nel Triennio, andata in scena e stampata anche a Venezia nell’ottobre 1797. Tale contestazione formale dell’ordine esistente che si traduce in una adesione puramente verbale ed estrinseca ai nuovi principi ricorre anche nelle altre opere patriottiche presentate in questa sezione. Solo *Il matrimonio democratico* di Sografi, che a breve discuteremo, sembra discostarsi da questa linea di tendenza.

Il motivo della *mésalliance* e dell’impedimento d’amore ispirava *La figlia del fabbro* di C. Federici, un’opera, lo si è già accennato, rappresentata per la prima volta a Brescia nel dicembre del 1796 e poi andata in scena in molte città compresa Venezia. Il testo sarebbe stato stampato a Torino nel 1797³⁹⁵. Federici originario di Cuneo e veneto d’adozione, dopo essere stato magistrato a Moncaleri, abbandonava l’attività forense alla fine degli anni Settanta, poco meno che trentenne, per divenire autore e attore teatrale, seguendo un’antica passione manifestata sin dall’infanzia. Il nostro, seguace di Goldoni redigeva, in circa trent’anni d’attività, una settantina di pezzi, alcuni dei quali tradotti in francese, tedesco e spagnolo. Federici riscosse i maggiori successi grazie alle sue *comédies larmoyantes*, applauditissime allora dal pubblico, con le quali voleva “unire il diletto alla buona morale, ferire il vizio con que’ riguardi che vuole l’urbanità e la decenza”³⁹⁶. Il cuneese intendeva, in altri termini, tentare di conciliare quel che recepiva del pensiero dei Lumi con i valori costitutivi della società tradizionale. La sua larvata polemica verso il patriziato, non a caso, rimaneva di fatto consegnata, come per il suo maestro Goldoni, in una prospettiva esclusivamente morale, volta a riflettere sulla condizione generale dell’uomo a prescindere dal ceto. Prima della discesa dell’*Armée d’Italie* nella

³⁹⁴ *La Rivoluzione. Commedia patriottica*. Bologna 1797, anno I della libertà italiana, cit., Atto, II, 10.

³⁹⁵ G. Dumas, *La fin de la République de Venise*, cit., pp. 356-7. *La figlia del fabbro commedia democratica in cinque atti del cittadino Camillo Federici*, Torino dai cittadini Pane e Barberis, anno I della libertà piemontese. La *pièce* continuò ad essere rappresentata con successo nel primo Ottocento e venne acclusa nelle dodici edizioni delle *Opere* del nostro che si susseguirono sino a quella del 1832-33. Vedi *Commedie scelte di Camillo Federici*, v. VII, in *Biblioteca teatrale economica ossia raccolta delle migliori tragedie, commedie e drammi tanto originali quanto tradotti*, Tipografia Chirio e Mina, 1832, pp. 7-89. Sugli adattamenti volti a eliminare i passi connotati in senso “democratico” de *La figlia del fabbro* nelle edizioni post-rivoluzionarie vedi l’*Introduzione* in *La commedia del Settecento*, a cura di R. Turchi, Einaudi, Torino, 1988, v. II, p. XXX; P. Trivero, *Commedie giacobine italiane*, Edizioni dell’Orso, Torino, 1992, pp. 7 e ss. (indicazione di alcune varianti).

³⁹⁶ *Collezione di tutte le opere teatrali del signor Camillo Federici coll’aggiunta di alcune non ancora pubblicate colle stampe*, presso Gaetano Ducci, Firenze, 1826-’27, v. I, p. 5.

nostra penisola le *pièces* di Federici erano ancora poco sensibili al cambiamento. Il letterato, ad esempio, celebrava in *Totila*, una commedia in cinque atti pubblicata a Firenze nel 1794, ancora la magnificenza del “sovrano illuminato ed equanime”³⁹⁷.

Le medesime incertezze e contraddizioni possono cogliersi ne *La figlia del fabbro* un’opera, si crede, solo superficialmente aperta ai nuovi principi e valori. La commedia, ambientata nella Sicilia vicereale, ricostruiva la difficile storia d’amore tra Luigia e Carlo, figli rispettivamente del fabbro Giorgio e di Ruggero l’ex-duca di Colfiorito, presidente di una ipotetica Municipalità rivoluzionaria (nelle edizioni ottocentesche duca e Pretore di Palermo)³⁹⁸. Carlo, come Saint-Albin nel *Padre di famiglia* di Diderot, per avvicinare l’amata, “bella e modesta”, si presentava sotto le mentire spoglie di Giuseppe, “un artigiano dei sobborghi”³⁹⁹. Il giovane tuttavia non riusciva a liberarsi dai condizionamenti sociali, dalle minacce e dagli ostacoli posti continuamente dalla madre che si opponeva con fermezza al matrimonio facendo tra l’altro rapire Luigia⁴⁰⁰. La duchessa (ex-duchessa nella edizione del 1797), simbolo della persistenza della tradizione sosteneva dunque le ragioni del matrimonio d’interesse e di rango. Chiedeva rispetto e ricordava ai familiari che nessun primogenito dei Colfiorito aveva mai potuto sposare una donna che non fosse nobile⁴⁰¹. Alla figura del patriziato arroccato in difesa delle sue prerogative la commedia, con elementare efficacia didattica, contrapponeva i profili positivi dell’aristocratico “convertito” e del fabbro.

Il contrasto tra il mondo del lavoro e quello della “signoria” è rappresentato non soltanto dalla descrizione della fucina nella quale fabbro e garzoni “battono i ferri, impugnano le loro mazze, accendono fuochi, si asciugano il sudore” ma anche nelle parole del fabbro che, capovolgendo i ruoli tradizionali, parla dei “signori” con esplicito disprezzo: “ma mi pagheranno poi le opere che mi hanno ordinato? Oimè! Io li conosco. Grandi e orgogliosi nel comandare sono piccoli e cavillosi nell’aggradire. Vogliono ciò che vogliono

³⁹⁷ C. Federici, J. von Weissenthurn, *Totila*, a cura di P.M. Filippi, M. Marsigli. Bononia University Press, Bologna, 2009, p. 21. Per indicazioni bio-bibliografiche sull’autore vedi ivi, pp. 29-43.

³⁹⁸ *La figlia del fabbro commedia*, cit., Atto I, 6, 7, 8, II, 2, 5.

³⁹⁹ Ivi, Atto II, 2, 5, III, 2. D. Diderot, *Il padre di famiglia*, cit., Atto I, 7, II, 6, 9.

⁴⁰⁰ *La figlia del fabbro commedia*, cit., Atto IV, 5.

⁴⁰¹ “Sono duecento e più anni che nella discendenza di Oddone di Colfiorito niun primogenito ha mai sposato alcuna che non fosse di più alto lignaggio. Osservate: Bernardo I si unì alla contessa del Faro, Oliviero [...] Odoardo [...]. E tirando innanzi troverete sempre titoli e nomi degli di noi sino a Ruggero qui presente [...] vorreste voi che, per compimento di questa luminosa serie di eroi, si vedesse scritto Carlo di Colfiorito ha sposato la figlia di un fabbro?”, Ivi, Atto V, 3.

subito: pagano tardi e qualche volta non mai, e per soprappiù ci maledicono”⁴⁰². Ruggero era accomunato nell’amore del lavoro a Giorgio. La fisionomia del magistrato si ispirava a quella di lord Hudson, il protagonista che abbiamo incontrato nel *Cavaliere Woender* di Sografi⁴⁰³. Anch’egli come il “Maire” lavorava in modo indefesso, non amava se stesso ma il bene di tutti, non si curava dell’amicizia dei potenti, per rimanere un uomo indipendente e per poter amministrare la giustizia senza osservare riguardi per nessuno. A chi gli ricordava, in tono di rimprovero: “la tua casa è il pretorio, il tuo caro è il popolo, il tuo idolo la patria [...] dove sono gli altri tuoi doveri?” Ruggero rispondeva: “l’amor della patria li abbraccia tutti. Chi ama la patria ama la sua famiglia e il suo lavoro”⁴⁰⁴. Anche la costruzione di questo personaggio conferma la tendenza allo smussamento dei contrasti, alla conciliazione degli opposti: un nobile divenuto amico del “popolo”, inconsapevolmente ma non retoricamente patriota, funzionario esemplare.

Anche in questa commedia era il magistrato a guidare il processo di emancipazione morale e civile dell’incerto e riluttante Carlo, sino alla fine combattuto tra le ragioni sociali e quelle del cuore⁴⁰⁵. Di fronte alle continue richieste di aiuto di Carlo, il padre lo invitava a più riprese a trovare le risposte nella sua coscienza⁴⁰⁶. Nelle parole di Ruggero si precisava la nuova idea di virtù e di onore che allora si stava affermando in Italia. La correttezza, l’onestà e la dedizione al lavoro determinavano, per il magistrato, l’autentica scala per misurare i diversi livelli sociali⁴⁰⁷. L’onore veniva definito come costruzione autonoma di una scelta morale. Una scelta che Carlo avrebbe dovuto compiere da solo scrutando il proprio cuore⁴⁰⁸. Tuttavia le conclusioni della commedia indebolivano il significato di quella ipotesi di rigenerazione morale. Nelle ultime battute Carlo si era ormai finalmente persuaso. Luigia, invece, ancora esitava. Rifletteva sui pregiudizi e sui condizionamenti sociali. Per amore di Carlo si sottraeva, rinunciava a un matrimonio foriero di sventure per entrambi. Era lo stesso Ruggero di fronte alle difficoltà a rivelare, come sempre in questi casi, l’imprevedibile nobiltà di Luigia. L’equiparazione sociale consentiva anche all’ex-duchessa di accettare la nuora senza drammi⁴⁰⁹. In realtà Ruggero sin dal secondo atto sapeva. In un colloquio con Giorgio, nella fucina, era venuto a

⁴⁰² Ivi, Atto II, 1.

⁴⁰³ A.S. Sografi, *Il cavalier Woender*, cit., Atto V, 3, 7.

⁴⁰⁴ *La figlia del fabbro commedia*, cit., Atto I, 1,4,5.

⁴⁰⁵ Ivi, Atto II, 2, III, 1, 4.

⁴⁰⁶ Ivi, Atto III, 1, 2, 5, IV, 7, V, 1.

⁴⁰⁷ Ivi, Atto I, 8, IV, 4.

⁴⁰⁸ Ivi, Atto III, 2, 5, IV, 7.

⁴⁰⁹ Ivi, Atto V, ultima.

conoscenza dei nobili natali della ragazza⁴¹⁰. Il suo successivo impegno pedagogico nei confronti del figlio perdeva pertanto forza ed efficacia, smorzava il significato della prova, consentendola solo in una situazione protetta, priva di rischi. Il confronto di Carlo con se stesso sembrerebbe quasi rievocare l'evanescenza fantasiosa e irrealistica della finzione de *Le jeu de l'amour et du hasard* di Marivaux. Erano passati settant'anni e l'opera di Federici, redatta in un momento decisivo della storia italiana, testimoniava l'arretratezza di una certa nostra cultura.

Una commedia stampata a Modena nel 1798, *Il repubblicano si conosce alle azioni ossia la scuola de' buoni costumi* suggerisce un'altra variazione sul tema della *mésalliance* che si crede opportuno ricordare⁴¹¹. La *pièce* era stata redatta da Giambattista Nasi negli ultimi mesi del 1797, come si desume dalla prefazione al testo. Questi, poeta e commediografo emiliano, conosciuto tra gli arcadi come Aminta Lampeo, era l'autore di un trattatello sul decadimento del teatro comico italiano, a suo modo allora conosciuto. Si trattava tuttavia di un letterato di rilievo minore e di tiepidi sentimenti rivoluzionari, che coltivava buone amicizie ed era corrispondente di G. Pindemonte⁴¹². I cinque atti della commedia descrivevano le vicende di due famiglie "borghesi": quella del ricco commerciante Ortensio e l'altra di Melchiorre ormai caduta in disgrazia. Melchiorre spinto dalle necessità si era trovato costretto a trasformare la pittura, un suo antico passatempo, in una attività, peraltro poco redditizia, per poter tirare avanti. Lo sviluppo delle scene e la vocazione didattica dell'autore trasformavano la commedia in una sorta di catechismo repubblicano sceneggiato, o, se si vuole ricorrere all'espressione di Nasi in "un quadro vivente dell'educazione democratica"⁴¹³.

La famiglia di Ortensio ed i personaggi che gravitavano intorno alla sua casa esprimevano i nuovi ideali di dedizione al lavoro, di competenza, di

⁴¹⁰ Ivi, Atto II, 4.

⁴¹¹ *Il repubblicano si conosce alle azioni ossia la scuola de' buoni costumi. Commedia patriottica di carattere di cinque atti del cittadino Giambattista Nasi juniore modenese*, in Modena presso la Società Tipografica. Anno VI Repubblicano.

⁴¹² Per la datazione vedi, *Ai lettori e Al cittadino Giambattista Nasi il cittadino Giovanni Pindemonte in Il repubblicano si conosce dalle azioni*, cit., pp. 7-10. Sull'autore vedi *Notizie biografiche in continuazione della Biblioteca Modenese del cavalier abate G. Tiraboschi*, Tipografia Torregiani, Reggio, 1837, v. V, p. 50. G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro. Antinomie del teatro giacobino in Italia (1796-1805)*, Clueb, Bologna, 1985, p. 362.

⁴¹³ Melchiorre ad Ortensio: "Ah, degno padre di famiglia! Voi potete aprire una scuola per fare degli allievi alla Democrazia" *Il repubblicano si conosce alle azioni*, cit., Atto V, 10. Un giudizio severo sulla commedia può cogliersi V. Monaco, *La repubblica del teatro (momenti italiani 1796-1860)*, cit., pp. 35 e ss. Secondo l'A. "il carattere di esterioresità del nostro giacobinismo" si riflette in questa *pièce* caratterizzata "soltanto" da tono "predicatorio e noiosità cattedratica".

correttezza che caratterizzavano quei nuovi ceti emergenti dei quali la repubblica allora cercava l'appoggio. Appare esemplare, a questo proposito, la figura del computista Claudio, un dipendente dell'impresa, per il quale la passione repubblicana s'intrecciava con la consapevolezza del nuovo ruolo sociale che egli aveva conquistato esercitando "l'utilissima professione del computista che s'aggira sulla ragione e sulla verità"⁴¹⁴. Nella commedia i rappresentanti dei ceti medi patriottici hanno ormai preso irrevocabilmente le distanze dalle esperienze radicali della Rivoluzione. "Vi siete così presto dimenticati la Rivoluzione di Francia?" protestava Odoardo, il falso repubblicano, il personaggio negativo della commedia. A questi Ortensio rispondeva che "i paragoni sono odiosi" ed era necessario distinguere. La *pièce* rifiutava in sostanza il radicalismo giacobino, un'esperienza congiunturale della storia francese ormai, anche al di là delle Alpi conclusa e superata, e del tutto incompatibile con la diversa situazione italiana⁴¹⁵.

I personaggi della commedia rappresentavano i problemi e i conflitti d'una società nuova, d'un mondo in trasformazione. Ortensio e Melchiorre, i protagonisti positivi, erano espressione di una democrazia che tendeva alla normalizzazione: temevano il disordine e l'anarchia, ponevano alla base della convivenza civile l'ordine e il rispetto della legge. Ortensio, "troppo rigoroso" credeva che "libertà ed eguaglianza esigano grandi doveri, obbedienza alla legge, severa istruzione"⁴¹⁶. Per l'estremista Odoardo, invece, libertà significava "che un uomo può fare tutto ciò che gli pare e piace purché non lo vieti la legge"⁴¹⁷. Una formula, questa, che definiva la sfera della legalità ben diversamente da quella della moralità le cui norme non potevano esprimersi in divieti, ma, come pensava Ortensio, in comandi: "fai il bene, compi azioni buone perché il repubblicano si conosce alle azioni"⁴¹⁸.

Anche Melchiorre vagheggiava una società libera, ordinata, interclassista. Le prime scene del secondo atto lo rappresentano intento dipingere un *Tableau* allegorico. Di fronte alle immagini il pittore teneva una vera e propria lezione sui vantaggi del nuovo ordinamento politico. Tramite il suo discorso la commedia proponeva l'idea della sovranità popolare, della giustizia fiscale, dell'eguaglianza di tutti i cittadini di fronte alla legge. In modo netto si rifiutava il modello della eguaglianza sociale. "Ma dimmi cara Luigia - affermava Melchiorre rivolgendosi a sua figlia - penseresti forse che l'uguaglianza consistesse non già nei diritti e nei doveri ma in un riparto generale dei terreni e

⁴¹⁴ Ivi, Atto I, 1.

⁴¹⁵ Ivi, Atto I, 4.

⁴¹⁶ Ivi, Atto I, 7.

⁴¹⁷ Ivi, Atto II, 4.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

dei loro prodotti e che ne dovessero essere spogliati i legittimi possessori per darne ai miseri? Ma non sai tu che sempre vi sono stati dei ricchi e dei poveri, e vi saranno sempre queste due classi, finché esisteranno sempre gli uomini sulla terra”⁴¹⁹.

Stabilite in tal modo le coordinate politiche di riferimento, a partire dal secondo atto poteva svolgersi la trama che si sviluppava ricostruendo la tradizionale vicenda dell’amore contrastato. L’amore impossibile coinvolgeva Luigia la figlia del pittore povero e Cesare il primogenito del ricco Ortensio⁴²⁰. La *mésalliance*, questa volta, non riguardava le diseguaglianze di rango ma quelle della ricchezza, della proprietà. I padri divenuti ormai cittadini non avevano alcuna esitazione: la virtù superava la disparità delle fortune, il repubblicano si riconosceva dalle azioni⁴²¹. I figli, invece, pur amandosi mostravano qualche perplessità⁴²². Ciò nonostante tutto sembrava ricomporsi, in armonia con i nuovi principi. Tuttavia anche in un testo dichiaratamente rivoluzionario era necessaria la tradizionale agnizione: riappariva, come per incanto, lo zio ricco e dimenticato di Luigia che dotava la ragazza di una inaspettata ricchezza e la nominava sua erede universale: le diseguaglianze economico-sociali erano così colmate rendendo possibile il matrimonio⁴²³.

La conclusione convenzionale svalutava la nuova idea di virtù intesa, lo si è già detto, come il riconoscimento sociale dell’autentico merito individuale, una qualità capace di riformulare la gerarchia sociale. Quell’idea di virtù proposta continuamente nel corso delle scene finiva per rimanere soltanto una esercitazione retorica. Pertanto la commedia tradiva, nel profondo lo spirito dell’89, ovvero vanificava la speranza di poter ricostruire la città futura secondo i criteri del talento e del merito, riassegnando la possibile dignità ad ogni individuo. In definitiva il testo si richiamava solo verbalmente al principio dell’eguaglianza giuridica, pur celebrandolo nel corso delle scene, senza riuscire a decifrarne il significato, peraltro facilmente comprensibile tramite la sola lettura dell’articolo 6 della *Dichiarazione* del 26 agosto. Nell’universo “democratico” di Nasi la società, ridotta a pura estensione cartesiana, riproponeva ruoli e livelli gerarchici cristallizzati. L’arcade si accontentava di garantire un ricambio di ceto dirigente all’interno del sistema e di suggerire, a suo parere, un messaggio vincente a chi fosse stato in grado di interpretarlo.

L’*Aristocratico convertito*, una commedia in cinque atti stampata a Mantova nel 1797, rappresentava uno spaccato della società lombarda appena liberata

⁴¹⁹ Ivi, Atto II, 1.

⁴²⁰ Ivi, Atto II, 2, 3.

⁴²¹ Ivi, Atto IV, 4.

⁴²² Ivi, Atto II, 2, 3, III, 4, V, 1.

⁴²³ Ivi, Atto V, 2, X, ultima.

dall'*Armée d'Italie*⁴²⁴. L'anonimo autore descriveva nei dialoghi le vicende di una guerra ancora combattuta. Ricordava il lungo assedio francese della sua città, Mantova, la discesa delle truppe austriache dal Trentino e dal Veneto anche per soccorrere la piazzaforte. I riferimenti del testo così dettagliati assumevano un rilievo personale, biografico, tanto da consentire la datazione dell'opera ragionevolmente tra la tarda estate 1796 e il gennaio 1797, comunque prima della occupazione francese della città (2 febbraio)⁴²⁵. La commedia, in senso più generale, presentava il quadro della provincia lombarda dopo l'arrivo dei francesi a Milano (15 maggio 1796). Sin dall'avvio la *pièce* rievocava la fuga del patriziato cittadino nelle campagne circostanti nelle quali -per l'autore- "la nobiltà" tentava di "fanatizzare i poveri villani" con la speranza di poter tornare alle tradizionali abitudini quotidiane. Non a caso veniva descritta e rappresentata una guerra che continuava a mostrarsi incerta: ai protagonisti giungevano le notizie dai campi di battaglia e dalle città appena liberate⁴²⁶. Nonostante tutto si era però certi che stava per inaugurarsi una nuova era, capace di capovolgere un antico sistema. La cameriera Lisetta così si rivolgeva alle patrizie Adelaide e a Elisabetta divenute all'improvviso "giacobine" dopo aver partecipato alle "avvelenate conversazioni" che si tenevano in quei giorni a Milano: "Cittadine vi ho a dire mille belle cose. Il servidore è venuto dalla città dice che quando i francesi sono stati nella piazza del Duomo, in mezzo agli applausi di tutto il popolo, il General Bonaparte ha fatto una bellissima parlata proclamando la libertà e dicendo che d'ora innanzi non vi sarà che il merito che distingue il cittadino e non la nascita o le ricchezze"⁴²⁷.

Anche in questa commedia i temi politici e le vicende amorose e sentimentali erano fortemente intrecciati. La vicenda ruotava intorno alla questione del matrimonio di Adelaide, la figlia del marchese del Monte, che amava riamata, un giovane patriota, Luigi divenuto allora capitano della Legione lombarda⁴²⁸. Un corpo quest'ultimo costituitosi su richiesta di Bonaparte nella seconda metà dell'ottobre 1796, forte di circa 4000 uomini⁴²⁹. L'altro pretendente di Adelaide era, invece, un rappresentante del patriziato, il barone del Verme, un galante e ricco libertino, ormai quasi sessantenne.

⁴²⁴ *L'aristocratico convertito. Commedia di cinque atti in prosa*, Mantova, presso la società tipografica all'Apollo. Anno I della libertà italiana.

⁴²⁵ Per i riferimenti all'assedio della "formidabile piazza" vedi Ivi, Atto I, 4. Per il contesto degli eventi G. Candeloro, *Storia dell'Italia moderna*, v. I *Le origini del Risorgimento*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 206.

⁴²⁶ *L'aristocratico convertito*, cit., Atto II, 1.

⁴²⁷ Ivi, Atto I, 2.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ C. Zaghi, *Potere, Chiesa e Società. Studi e ricerche sull'Italia giacobina e napoleonica*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1984, pp. 261 e ss.

L'autore lo rappresentava come una sorta di un povero Don Chisciotte d'Antico regime, una maschera ridicola e insieme tragica: "quando sarò ben vestito, quando avrò una parrucca nuova di zecca, un bel paio di scarpini, la mia spada, vi pare che potrò fare una trista figura [...] ne ho cinquantotto in là: ma cosa serve questo? Quando si hanno ricchezze e robustezza, si può aspirare a una ragazza di diciotto anni"⁴³⁰. Il marchese del Monte tetragono nella difesa del suo diritto di *pater familias* e del privilegio nobiliare, nonché vitalmente interessato alle clausole economiche del contratto matrimoniale, accettava di buon grado la richiesta del barone: "tu sarai sposa del barone o ti chiuderò per sempre in un ritiro"⁴³¹. Adelaide per amore si dichiarava disposta anche a morire⁴³². Le vicende della commedia, con i suoi successivi colpi di scena, mettevano a nudo la miseria morale, gli inganni, la conflittualità, la perfidia dei protagonisti dell'Antico regime: nobili indebitati prepotenti ed inetti, sacerdoti miscredenti e affaristi, dominati da fantasmi sessuali, presuntuosi, ipocriti e incolti⁴³³.

A questa rappresentazione senza speranza della vecchia società faceva riscontro la storia umana del marchese del Monte, l'aristocratico che si converte, esprimendo, tramite la sua vicenda, la parabola della Rivoluzione che si faceva storia. La conversione non era tuttavia meditata, il risultato di un percorso intellettuale, fondato sulla ponderazione dei principi, quanto piuttosto scaturiva da una amara riflessione sul piccolo mondo che ruotava intorno alla propria famiglia. Le fasi della redenzione si scandivano tramite alcune autocritiche che costituivano la trama ideale della commedia. Le *avances* amorose dell'abate Giramondo verso Lisetta, la cameriera di casa, provocavano la prima reazione. Ma la protesta restava senza sbocco. L'aristocratico non riusciva a staccarsi dai modelli abituali. I principi e le alleanze che avevano retto per secoli il sistema resistevano agli urti che li minacciavano da ogni parte⁴³⁴. La fiducia nei "buoni vecchi tempi" tuttavia continuava a incrinarsi: il marchese era costretto ad accettare, per le sue condizioni economiche allora incerte e per l'antico vizio del gioco, un prestito ad usura dal sacerdote consigliere di famiglia⁴³⁵. Crollavano, in tal modo, i valori e i simboli consueti, mentre sorgeva l'esigenza di un cambiamento: "Pare che vada a cambiare la scena". Si profilava la possibilità di aderire al nuovo corso: "rinuncerei ai pregiudizi del mio ordine per essere felice col resto degli uomini"⁴³⁶. Quando alla fine, il marchese,

⁴³⁰ *L'aristocratico convertito*, cit., Atto III, 5.

⁴³¹ *Ivi*, Atto IV, 2.

⁴³² *Ivi*, Atto IV, 4.

⁴³³ *Ivi*, Atto, I, 6, 9, 10, II, 2, 3,4, 5, 6, III, 1, 2, 3, 4, 6, 8, 10, 11, IV, 2, 3, 6, 7, 9, V, 2, 7, 10.

⁴³⁴ *Ivi*, Atto II, 6.

⁴³⁵ *Ivi*, Atto I, 6, II, 11.

⁴³⁶ *Ivi*, Atto III, 12.

scopriva che il prelado attentava addirittura alla virtù di sua moglie tutto precipitava e gli “cade[va] il velo dagli occhi”. L’aristocratico scorgeva, ovunque, “la frode e il delitto”: diveniva sempre più desideroso di “amicizia” e “fratellanza”, i valori grazie ai quali si sarebbe potuta costruire “una sola famiglia tra gli uomini”⁴³⁷. Il marchese ormai redento, diviso tra il desiderio di fuga con la sua Elisabetta, lontano “sull’erta di monte”, “per isfuggire gli orrori dell’iniquità e del delitto” e il ben operare, rifiutava il matrimonio tra la figlia e il barone⁴³⁸. Era ormai in grado di riconoscere il valore dei sentimenti. Era giusto che la figlia fosse felice se colui che la amava ne sarebbe stato degno⁴³⁹. Nell’ultima scena la conversione del marchese era compiuta. Dichiarava di voler essere repubblicano, persuaso “dell’onestà dei patrioti”, “della malvagità dei nobili” e dell’ “impostura della maggior parte dei preti”⁴⁴⁰. L’anonimo autore, tramite le parole del suo aristocratico convertito, salvava dunque dal giudizio negativo il solo il clero “evangelico”, la “minor parte” dei sacerdoti, coloro che si richiamavano ai valori perenni del cristianesimo⁴⁴¹.

Anche a Mantova nel 1797, dunque, accanto ai temi forti della polemica (e della propaganda) antinobiliare e anticlericale si delineano le tendenze alla mediazione e alla conciliazione. Con il crollo delle strutture cristallizzate della società degli ordini si intendevano recuperare tutte le energie disponibili, anche quelle potenzialmente avverse, per indirizzarle in un progetto orientato cautamente verso il futuro. *L’Aristocratico convertito*, un testo di propaganda, inevitabilmente povero nei contenuti, rivela nonostante tutto un certo interesse. Testimonia il grado di recezione, nei livelli medio-bassi dell’opinione italiana di fine secolo, delle grandi questioni dell’individuo e dei suoi diritti, espresse con le forme letterarie dell’amore contrastato. Le trasformazioni della sensibilità documentate nella letteratura alta a partire dalla metà del secolo venivano quasi “popolarizzate e ridotte in spiccioli” in questo tipo di testimonianze. Qualcosa inevitabilmente passava anche nella commedia: grazie alla spinta della rivoluzione la *mésalliance* veniva celebrata sul palcoscenico. Giungeva tuttavia depotenziata nel suo significato, affievolita come l’estrema propagazione di un’onda, rischiando di divenire quasi effimera.

⁴³⁷ Ivi, Atto IV, 10.

⁴³⁸ Ivi, Atto V, 3.

⁴³⁹ Ivi, Atto V, 4.

⁴⁴⁰ Ivi, Atto V, 12.

⁴⁴¹ Sul grande tema della conciliazione tra cristianesimo e rivoluzione, che in questa sede non è possibile affrontare, si rinvia soltanto ai seguenti testi: V.E. Giuntella, *La Religione amica della Democrazia. I cattolici democratici nel Triennio rivoluzionario (1796-1799)*, Studium, Roma, 1990; *La Chiesa italiana e la Rivoluzione francese*, a cura di D. Menozzi, Bologna, 1990; G. Verucci, *La Chiesa italiana e la Rivoluzione francese*, in «Critica storica», XXVII, 1990, 3, pp. 493-510.

Il matrimonio democratico di Sografi. "Amor supera tutto"

Si è già ricordato il grande successo di pubblico che riscosse *Il matrimonio democratico* di Sografi non solo a Venezia e nei Domini ma anche sui palcoscenici italiani del Triennio⁴⁴². La *pièce* avrebbe inaugurato, di lì a poco, la sera del 10 marzo 1798, al teatro Argentina il nuovo repertorio della Repubblica romana, andando in scena insieme alla più celebre *Virginia* di V. Alfieri, la tragedia della libertà conquistata con il tirannicidio⁴⁴³. La farsa indubbiamente meritava quell'omaggio, al di là del modesto valore artistico ricordato spesso dagli studiosi. L'opera di Sografi con la sua carica etica, lo si è peraltro accennato, celebrando sul palcoscenico la *mésalliance* contribuiva a rompere, tra le prime in Italia, gli schemi formali di un remoto argomento teatrale. Di tale soggetto abbiamo voluto identificare l'origine simbolica e ipotetica nell'agnizione che certamente consentì, nell'*Andria* di Terenzio, a Glicerio, bella e sventurata, di convolare a nozze con l'amato Panfilo⁴⁴⁴. Dalla fine del Settecento in poi il conflitto d'amore sarebbe stato sempre più indagato dall'"interno". In altri termini si sarebbe sempre più privilegiata l'indagine interiore e psicologica, una analisi seducente anche per il letterato, capace di esplicitare le richieste e i reali bisogni dei partner. Le ragioni familiari e sociali, che inevitabilmente condizionavano il rapporto, tendevano dunque a perdere d'interesse, ponendo fine ad un antico primato così a lungo confermato dalle scene. Il *Matrimonio democratico* si rivela dunque come un testo di rottura e insieme di transizione, differenziandosi in modo netto dalle tre spente commedie rivoluzionarie che abbiamo appena presentato. Per una migliore comprensione dell'opera è opportuno, anche in questo caso, il ripensamento della trama.

La vicenda era ambientata a Venezia nell'imminenza dell'arrivo dei francesi. Il conte di Pietradura e sua figlia Giulietta soggiornavano da circa un mese in una locanda del centro, abitualmente frequentata dai patrizi. Il nobile veronese, lasciata anche Padova, si era rifugiato nella laguna preoccupato dai disordini del tempo. Con la boria e l'ambizione di chi ha appena comperato la contea trattava con una certa supponenza il locandiere Tonino, un padrone di bottega che ancora serviva a tavola col grembiule, mentre teneva i conti e controllava il lavoro dei garzoni⁴⁴⁵. Proprio in quei giorni il conte aveva definito il matrimonio della figlia con il marchese della Tomboletta, anche lui un

⁴⁴² *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.

⁴⁴³ Vedi, «*Monitore di Roma*», 17 marzo 1798.

⁴⁴⁴ Terenzio, *Andria*, cit., Atto V, 970.

⁴⁴⁵ *Il matrimonio democratico*, cit. Atto, I, 1, 2.

patrizio di nuova nobiltà, un “aristocratico perseguitato”, appena emigrato da Ravenna⁴⁴⁶. Agli occhi di Tonino Giulietta, bella, onesta e sincera, si mostrava diversa nei comportamenti rispetto agli altri titolati che frequentavano il caffè. Tra i due nel frattempo era nato qualcosa, entrambi ormai “si volevano bene”, ma riuscivano a mantenere un giusto contegno⁴⁴⁷. Nondimeno erano consapevoli che la passione tra una “gentildonna” e un “caffettiere” non poteva essere riconosciuta dalle convenzioni sociali, specialmente in una città come Venezia. Tonino se ne lamentava con “il cittadino” Costanti un frequentatore della locanda, un patriota che aspettava con impazienza l’arrivo dei francesi⁴⁴⁸. Si trattava nel suo caso, così è stato detto, di “un protagonista socialmente più qualificato”, una figura ricorrente nelle commedie patriottiche, che consentiva, con la sua autorevole iniziativa, la presa di coscienza dei ceti subalterni rivelando, in tal modo, “la matrice borghese del movimento giacobino italiano”⁴⁴⁹.

Probabilmente la commedia più che cercare interlocutori privilegiati preferiva affrontare le grandi questioni scottanti sentite da tutti e ancora irrisolte. Si trattava in particolare dei problemi di carattere privato che ormai reclamavano un riconoscimento pubblico e civile non potendo più essere relegati nella sola sfera interiore. Addirittura i sentimenti personali e gli affetti acquistavano un valore politico. Nella farsa Giulietta, scoprendo i suoi sentimenti percepiva la sua dignità, una dignità che era propria di ogni individuo⁴⁵⁰. Tonino parafrasando Goldoni rivolgendosi a Costanti affermava che “tutti sono fatti della medesima pasta”⁴⁵¹. Era dunque compito della stato risolvere la contraddizione tra l’eguaglianza naturale dei diritti e la diseguaglianza sociale dei meriti, il grande interrogativo sentito con forza a metà secolo, sul quale Goldoni, come sappiamo, s’era arenato⁴⁵². A questo proposito la farsa suggeriva quali dovessero essere i compiti della nuova Municipalità provvisoria. Un buon governo avrebbe dovuto garantire la valorizzazione integrale di chiunque e premiare la virtù secondo il reale merito⁴⁵³.

Questo insieme di problemi trovava una significativa convergenza nella scelta matrimoniale. In particolare la *mésalliance* portava tutti i nodi al pettine e

⁴⁴⁶ Ivi, Atto I, 2.

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ *Il matrimonio democratico*, cit. Atto I, 5.

⁴⁴⁹ P. Trivero, *Commedie giacobine italiane*, cit., p. 6.

⁴⁵⁰ *Il matrimonio democratico*, cit. Atto I, 7.

⁴⁵¹ Ivi, Atto, I, 6. Vedi, C. Goldoni, *Pamela*, cit., Atto III, 3. [C. Goldoni] *I portentosi effetti della madre natura*, cit. Atto III, 7,9.

⁴⁵² *Tutte le Opere di C. Goldoni*, cit., v., III, pp. 331-32. C. Goldoni, *Pamela*, cit., Atto I, 13.

⁴⁵³ *Il matrimonio democratico*, cit. Atto I, 2.

assumeva nella commedia di Sografi un valore programmatico. Tuttavia alcuni contributi recenti riflettendo sul matrimonio democratico tra Tonino e Giulietta hanno cercato di negare il senso stesso della *mésalliance*. Secondo tale lettura Sografi avrebbe consapevolmente attenuato le differenze sociali tra i due giovani per stemperare il significato politico del suo messaggio. “Da un lato il caffettiere, in quanto padrone di bottega, si è emancipato dalla classe dei proletari (e l’esordio della farsa lo coglie mentre impartisce ordini ai propri garzoni); dall’altro il padre aristocratico declassa la propria nobiltà nella rivelazione di un titolo acquistato col denaro”⁴⁵⁴. La coerenza dell’opera, come si accennerà, l’incisività dei dialoghi sembrano escludere un atteggiamento consapevole di Sografi in questa direzione. Tra l’altro le parole di Tonino precisavano un indubbio conflitto di condizioni. Il locandiere con rammarico dichiarava di svolgere “una professione meccanica”⁴⁵⁵. Non aveva dunque ancora potuto varcare quella linea di divisione che costituiva, come abbiamo già ricordato, la reale frontiera nella società degli ordini.

Tramite i discorsi di Costanti, Sografi delineava in estrema sintesi il suo programma politico. Un progetto ispirato da un celebre opuscolo di M. Cesarotti, il maestro della giovinezza di Simone, un *pamphlet* stampato proprio in quei mesi a Padova⁴⁵⁶. Si trattava di una ipotesi politica, come abbiamo avuto modo di ricordare in un’altra occasione, rispettosa dell’individuo, che “coglieva nell’idea del merito personale il nuovo criterio regolatore di una riscritta giustizia sociale funzionale a trasformare la fisionomia tradizionale della comunità. Si prefigurava un inedito dinamismo sociale capace di produrre un rimescolamento profondo tra gli antichi gruppi”⁴⁵⁷.

Il matrimonio democratico preannunciava la ripresa di quel programma. A ben vedere la *pièce* si richiamava alla *Dichiarazione* dell’agosto 1789, in particolare facendo riferimento agli articoli 6, 10 e 11. Il rifiuto netto del radicalismo giacobino e della democrazia sociale si accompagnava con il riconoscimento dei diritti individuali⁴⁵⁸. Tutto ruotava intorno alle idee di libertà civile e di eguaglianza giuridica. Quest’ultima veniva intesa da Simone nelle sue implicazioni e conseguenze meritocratiche, prefigurando anche nella

⁴⁵⁴ P. Trivero, *Commedie giacobine*, cit., p. 7.

⁴⁵⁵ *Il matrimonio democratico*, cit. Atto I, 2.

⁴⁵⁶ *Istruzione d’un cittadino a’ suoi fratelli meno istruiti*, In Padova, a spese di Pietro Brandolese, 1797. Il testo, uscito anonimo, può ora leggersi in U. Corsini, *Pro e contro le idee di Francia. La pubblicistica minore del Triennio rivoluzionario nello Stato Veneto e limitrofi territori del Arciducato d’Austria. Con appendice di testi*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma, 1990, pp. 261-80.

⁴⁵⁷ P. Themelly, *Il teatro di Antonio Simone Sografi*, cit.

⁴⁵⁸ *Il matrimonio democratico*, cit. Atto I, 5.

resa scenica, la fine della società degli ordini⁴⁵⁹. In altri termini Sografi, a differenza di altri autori del tempo, come Federici e Nasi, riusciva a tradurre in modo coerente le dichiarazioni di principio in adeguate metafore teatrali.

Si vuole in questa occasione mettere in evidenza soprattutto il momento costitutivo di autodeterminazione dell'individuo, un processo rappresentato nella farsa con la vicenda di Giulietta. Tramite i discorsi della giovane aristocratica gli spettatori del Teatro Civico scoprivano il valore politico dei sentimenti⁴⁶⁰. Questa nuova concezione dell'individuo e della società non si sarebbe mai potuta realizzare secondo Sografi autonomamente, con le sole forze di pochi intellettuali veneti. Era necessario un intervento esterno, ora dei francesi, più avanti addirittura degli austriaci, entrambi necessari per decretare la fine dell'antica Repubblica oligarchica⁴⁶¹. L'*Armée d'Italie* e anche il generale Bonaparte portavano in fin dei conti insieme alle loro baionette i principi e i valori compatibili all'impresa.

Più che Costanti era dunque Giulietta la reale protagonista della farsa: non si trattava di una novità. Sografi tradizionalmente favoriva la caratterizzazione femminile. Nel *Verter*, una commedia del 1794 ispirata all'omonimo capolavoro di Goethe, lo scrittore padovano aveva trasformato la figura secondaria di Lotte, in Carlotta, una eroina innalzata a protagonista⁴⁶². Nel *Matrimonio democratico* Giulietta pensava di poter superare le differenze di ceto "a forza d'amore": l'"amore supera tutto", affermava risoluta rivolgendosi a Costanti⁴⁶³. Il motto virgiliano "omnia vincit amor" era dunque ripreso da Sografi che probabilmente lo mutuava dalla commedia *Natalia* di Mercier (1775)⁴⁶⁴. Giulietta con quell'espressione non voleva certo identificare l'idea d'amore con quella di sacrificio: rinunciare ai privilegi di rango, giungere allo scontro familiare per sposare il suo amato. Riflettendo sulla relazione con Tonino, la giovane donna, come tanti protagonisti teatrali del Settecento che abbiamo incontrato, guardando se stessa trovava il roussiano "sentimento dell'esistenza", comprendeva il valore di una scelta affettiva condivisa che poteva condurla alla "felicità"⁴⁶⁵. Quella scelta d'amore non doveva trovare alcun riconoscimento esterno, si giustificava in se stessa, nella libera e consapevole promessa dei due giovani. Giulietta scopriva, così, che non esistevano leggi immutabili a cui

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ *Il matrimonio democratico*, cit. Atto I, 7.

⁴⁶¹ P. Themelly, *Il teatro di Antonio Simone Sografi*, cit.

⁴⁶² in *Verter. Commedia inedita del signor Antonio Simon Sografi*. In Venezia, 1800. Con Privilegio.

⁴⁶³ *Il matrimonio democratico*, cit. Atto I, 7.

⁴⁶⁴ Virgilio, *Bucoliche* X, 69. *Natalie, drame en quatre actes, par M. Mercier*, Chez J. Mossy, Imprimeur du Roi, de la Marine e Libraire au Parc, 1777, Atto I, 1.

⁴⁶⁵ *Il matrimonio democratico*, cit. Atto I, 7.

bisognava uniformarsi. I sentimenti, nei quali tutti potevano riconoscersi divenivano nella commedia i principi per scrivere nuove norme capaci di garantire finalmente l'individuo⁴⁶⁶. I privati "moti del cuore" acquistavano un significato politico, tutto sembrava essere in sommovimento, suscettibile di trasformazione. L'arrivo dei francesi, in conclusione della farsa, trasformava le speranze e i desideri in possibili diritti ormai riconosciuti dallo stato. Anche il "matrimonio scombinato" poteva realizzarsi. Nel nuovo clima persino il conte di Pietradura invitava i due giovani a "alzarsi, unirsi e maritarsi". Pur tra gli evviva a Bonaparte e ai franchi eroi la *mésalliance* questa volta era finalmente consumata⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Ivi, Atto I, 12.

⁴⁶⁷ *Ibidem*. A Venezia sino alla fine della antica Repubblica sopravviveva, in alcuni nuclei del patriziato la fraterna, un antico modello di organizzazione domestica che accoglieva nella stessa casa, e in comunione di beni, tutti i fratelli maschi tra i quali uno solo si sarebbe sposato per mantenere indiviso il patrimonio. Persisteva dunque un modello familiare costruito esclusivamente sugli interessi del gruppo. Un *ménage* che rifiutava ogni parvenza di autonomia individuale e di vita privata. Il matrimonio democratico con i suoi richiami all'affettività coniugale, ai diritti dell'individuo, all'ideale meritocratico, colpiva indirettamente anche quell'universo. Vedi V. Hunecke, *Il patriziato veneziano*, cit.