

Il teatro di Antonio Simone Sografi tra cultura dell'Illuminismo e suggestioni della Rivoluzione

di Pietro Themelly

La figura di Antonio Simone Sografi (1759-1818)¹, uno degli autori teatrali più eclettici e di maggiore successo della Serenissima nell'ultimo decennio del Settecento sino ai primi anni dell'occupazione asburgica, non ha goduto fino ad oggi di una grande considerazione da parte degli studiosi della storia delle idee di quell'epoca così importante per l'intera vicenda europea. La sua produzione letteraria tra l'età dei Lumi e quella della Rivoluzione giunta fino a Venezia è stata considerata subordinata, anche dagli studiosi più recenti, a superficiali esigenze di gusto, se non opportunistiche, più che a consapevoli motivazioni

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

culturali e politiche. Eppure la sua personalità e la sua vicenda biografica appaiono meritare maggiore attenzione e rilevanza di quanto per ora non sia stato riconosciuto. La rivisitazione di un'esperienza come quella dell'autore delle *Convenienze teatrali* consente infatti di percepire lo stato degli animi in una realtà come quella veneta, caratterizzata da conservatorismo e diffuso moderatismo, ma al tempo stesso determinata nei protagonisti più avvertiti - e non soltanto in pochi elementi "radicali" - a sortire dalle secche di una tradizione ormai esaurita.

In questo quadro, anche Sografi risulta interpretare, non senza originalità, le pur caute esigenze di rinnovamento emergenti anche nei territori della Serenissima. La sua produzione teatrale di quegli anni testimonia senza alcun dubbio l'adesione all'umanitarismo solidale e ottimistico dei Lumi, seppur nel rifiuto di ogni estremismo culturale e politico. Più precisamente, nella produzione teatrale redatta dal nostro Simone nel corso delle vicende della Municipalità provvisoria di Venezia si può cogliere l'eco delle teorie del maestro della giovinezza padovana, Melchiorre Cesarotti. Il progetto politico del grande traduttore d'Ossian, adottato e riproposto dalle rappresentazioni del discepolo, mostrava di potersi aprire, nonostante il suo moderatismo, a una concezione dinamica della storia e della società. L'idea dell'eguaglianza delle opportunità, una tesi maturata in epoca illuministica ed adottata negli anni del rinnovamento rivoluzionario, costituiva il nucleo fondante del programma di Sografi. Pur mostrandosi lontano da ogni radicalismo politico e sociale, il suo progetto culturale si configurava indubbiamente come una sfida all'ordine costituito dell'antichissima Repubblica oligarchica.

Nel rimandare ad un prossimo contributo la riflessione su tale esperienza, l'intento della presente trattazione è quello di ricostruire la fase de "l'apprendistato politico" del giovane autore teatrale nei primi anni del decennio rivoluzionario. Una fase esordiente eppure evidentemente influenzata dal pensiero dei Lumi, o più precisamente di alcuni suoi interpreti avvertiti come particolarmente affini e suggestivi. A costoro i primi esperimenti dell'aspirante commediografo mostrano di essersi ispirati con estrema accuratezza e conoscenza dei testi, tanto da accreditare una raffinatezza e competenza della cultura del nostro e, per molti aspetti, dell'ambiente veneto in generale che meritano ancora una volta maggiore considerazione di quanto fino ad oggi siano state riconosciute.

Malgrado l'impossibilità oggettiva, almeno allo stato, di riscontri documentari riconducibili direttamente alla mano di Sografi, che possano illustrare ulteriormente l'intenso dialogo intrattenuto con gli esponenti del pensiero e della letteratura illuministica, tuttavia la frequenza e la puntualità dei rimandi a quest'ultimi, e in specie a taluni, riscontrabili nelle scene e nei

dialoghi della fase de “l’apprendistato politico”, offrono una sicura e suggestiva testimonianza della ricettività del giovane Simone nei confronti del patrimonio intellettuale dell’età che lo aveva preceduto.

L’itinerario culturale e politico

Il nostro scrittore era giunto giovane nella Dominante, intorno alle metà degli anni Ottanta, per cimentarsi nella pratica forense dopo aver concluso gli studi in diritto nella nativa Padova. Tuttavia una forte e acerba passione artistica ancora lo guidava. Infatti Simone, fin da studente universitario nella città del Santo, si era improvvisato attore declamando *La morte di Cesare* e il *Maometto* di Voltaire nella versione, peraltro allora assai celebre, resa da Melchiorre Cesarotti in quegli ultimi anni². Sembra peraltro che il vivace alunno già allora s’avventurasse in tentativi e abbozzi di precoci melodrammi e cantate. V’erano pertanto motivazioni autentiche per partecipare attivamente, ora che si trovava nel centro propulsivo dello spettacolo italiano, ai dibattiti, alle dispute e più in generale alla vita intellettuale delle accademie e dei circoli culturali marciari. Ben presto rotti gli indugi, Simone ormai trentenne, memore dell’esempio di Goldoni, abbandonava l’avvocatura per votarsi, come il maestro, alla sola “causa” teatrale. In breve sarebbe divenuto un autore fecondo e di successo: bastava l’annuncio di una sua nuova opera per moltiplicare il prezzo dei biglietti e riempire le logge, per renderlo conteso tra le diverse richieste di impresari e capocomici.

L’incessante attività e la rapidità d’esecuzione resero così Sografi uno degli autori più prolifici del tempo, capace di produrre, in un trentennio

² *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 subito inviata dall’autore, tramite Goldoni, a Voltaire. Cesarotti, la cui lezione, è stato osservato, costituiva una delle poche testimonianze dissonanti nel conformismo della cultura ufficiale patavina, aveva accompagnato alla traduzione due importanti *Ragionamenti* che costituivano, com’è noto, la prima enunciazione della sua dottrina estetica. Il secondo, il *Ragionamento sopra l’origine e i progressi dell’arte poetica*, è stato considerato dalla critica il più significativo poiché poneva Cesarotti, sulla frontiera tra due mondi e due culture, in bilico tra l’idea d’un bello preesistente e la scoperta della spontaneità creatrice. Il primo invece, il *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* è senz’altro quello su cui si formò Sografi. Per il significato di tale discorso vedi M. Ariani, “Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico”, in *Il teatro italiano del Settecento*, a cura di G. Guccini, Il Mulino, Bologna, pp. 121-48. Sui rapporti tra Cesarotti e Sografi circa la produzione poetica e sul carattere della tragedia ci riserviamo di tornare in una prossima occasione. Su M. Cesarotti vedi *infra*, in conclusione di questo paragrafo. I due *Ragionamenti* possono ora leggersi in “Dal Muratori al Cesarotti”, a cura di E. Bigi, in *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, t. IV, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, pp. 27-86. Vedi anche ivi le note introduttive, pp. XI-XXII; 3-25.

d'instancabile lavoro, oltre cento pezzi teatrali³. La cantata a tre voci *Deucalione e Pirra* aveva inaugurato il suo repertorio, nel settembre 1786 a Venezia, in un palazzo anonimo di San Beneto, mentre il libretto *Le Danaidi romane* avrebbe posto fine alla sua attività letteraria nel carnevale 1816, presso il più autorevole teatro La Fenice⁴. "Pochi decenni più tardi - è stato scritto in tempi relativamente recenti, con forse troppa severità - com'era giusto e inevitabile la sua fama e la sua fortuna vennero definitivamente meno"⁵.

Il corpus teatrale di Sografi, un insieme ricco, variegato, forse fin troppo composito, segnato da inevitabili incertezze e contraddizioni impietosamente ricordate dagli studiosi, si è purtroppo in buona parte disperso. Allo stato attuale delle conoscenze, è possibile individuare con certezza soltanto una trentina di opere che rinviano ai soli ricordi dell'autore la memoria della originaria raccolta⁶. Erano state probabilmente le idee riformatrici di Goldoni,

³ "Tanto è difficile la conoscenza dell'effetto teatrale, che, dopo aver scritto oltre cento commedie, dopo aver usata ogni scrupolosissima diligenza in compor questa, dopo avere ad ogni sua menoma situazione appiccate le più lusinghiere speranze, dov'io men mi credeva, son rimasto a digiuno". "Ai Leggitori, l'Autore", in *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sografi*, Padova, Tipografia Bettoni, 1816, p. 7.

⁴ *Deucalione e Pirra. Cantata da eseguirsi la sera del giorno 30 settembre nel nuovo casino intitolato d'Orfeo a San Benedetto in occasione dell'apertura del medesimo*, in Venezia 1786, nella stamperia Fenzo. Con le debite permissioni; *Le Danaidi romane. Dramma del signor Antonio Sografi*, Padova per Valentino Crescini, 1816.

⁵ C. De Michelis, "Antonio Simone Sografi", in *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, cit., p. 224.

⁶ Si indicano qui di seguito, ad esclusione delle opere patriottiche sulle quali vedi *infra* n. 15, i testi effettivamente rintracciati: *Deucalione e Pirra. Cantata da eseguirsi la sera del giorno 30 settembre*, cit.; *Giovanna D'Arco. Dramma in quattro atti per musica del Signore A. S. Sografi, da rappresentarsi in Vicenza nel nuovo teatro la state dell'anno 1789*, In Vicenza, per Antonio Giusto; *Gli Argonauti in Colco o sia la conquista del vello d'oro. Dramma per musica del signor A.S. Sografi, da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro di San Samuele il Carnovale del Anno 1790*, in Venezia, 1789 appresso Modesto Fenzo. Con le debite permissioni; *Pimmalione. Scena drammatica. Tratta dalla Scena Lirica di monsieur J.J. Rousseau per li signori Matteo Babini, e Carolina Pitrot, dal Signor Sografi, da rappresentarsi la sera de' 26 gennaio 1790 nel nobilissimo teatro di San Samuele in Venezia*, 1790 con approvazione; *La morte di Semiramide. Tragedia per musica da Rappresentarsi in Bologna nel nobil teatro Zagnoni l'autunno dell'anno 1791*, Bologna per le stampe del Sassi, con approvazione; *La morte di Cleopatra. Tragedia per musica del signor A.S. Sografi avvocato veneto* [I, 1791], In Venezia 1794 nella Stamperia Valvasense con approvazione; *Telemaco in Sicilia. Dramma per musica del signor Antonio Simeone Sografi, avvocato veneto*, Padova 1792, nella stamperia Penada; *Apelle. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro della Fenice del signor Antonio Simon Sografi avvocato veneto*, in Venezia l'Autunno 1793; *Pietro Il Grande ossia il trionfo dell'innocenza. Dramma eroico del signor Antonio Simon Sografi avvocato veneto, da rappresentarsi nel teatro privato di sua eccellenza Co: Alessandro Pepoli, La primavera dell'anno 1793*, Venezia dalla nuova tipografia; *La principessa filosofa ossia il contravveleno. Commedia ridotta ad uso melodrammatico da rappresentarsi nel nobilissimo teatro Venier in S. Benedetto, l'autunno dell'anno 1794*, in Venezia presso Andrea Albrizzi con licenza de' Superiori; *Olivo e Pasquale* [I, 1794], in *Biblioteca scelta di opere italiane*

più che il costume o l'indole dello scrittore, a spingere Simone a lasciare la copia del testo agli attori o all'impresario senza poi preoccuparsi della eventuale pubblicazione del manoscritto. I nuovi imperativi del teatro riformato, più che le vecchie pratiche della Commedia dell'Arte, orientavano presumibilmente Simone a stabilire un legame empirico e più profondo con gli attori: da ciò scaturiva la necessità di una scrittura per l'immediato più che per la pagina a stampa⁷. Per queste ragioni oggi non ci resta che il solo titolo di opere di sicuro interesse; altre volte soltanto un breve resoconto desumibile dalle "notizie letterarie" dei periodici d'allora. Il *Padre di famiglia*, ad esempio, la commedia ispirata all'analogo soggetto indagato da Goldoni e Diderot, è sfuggita alle ricerche di tutti gli studiosi. Non diversamente si è persa ogni traccia degli *Allievi della natura*, un'operetta di inequivocabile sapore illuministico, rappresentata con certezza a Venezia nella stagione 1795. Di quel manoscritto, ormai disperso, resta soltanto un lontano richiamo di fine Ottocento, ai nostri giorni pressoché inutile⁸. Si potrebbero con facilità ricordare altri casi.

antiche e moderne. Commedie di A.S. Sografi avvocato, Silvestri, Milano, 1831; Ivi *Le Convenienze teatrali. Farsa* [I, 1794], Ivi *Verter. Commedia inedita del signor Antonio Simon Sografi* [I, 1794]; Ivi, *Le donne avvocate commedia in tre atti; Il marito di quattro mogli. Farsa inedita di Antonio Simon Sografi*, in Venezia, 1799 con privilegio [I, 1795]; *Gli Orazi e i Curiazi. Tragedia per musica del signor Sografi da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro La Fenice l'autunno 1798*, in Venezia nella stamperia Valvasense con permissione [I 1796]; *Il Cavalier Woender. Dramma dell'avvocato Sografi* [I, 1796], Torino 1816, presso Michelangelo Morano libraio vicino a San Francesco; *Il Vitalizio. Commedia in un atto solo* [I, 1796], Farsa, Padova per Niccolò Bettoni, 1812; *Jarico in Londra. Commedia inedita del signor Antonio Simon Sografi* [I, 1796?], In Venezia, 1801. Con Privilegio; *Timoleone dramma serio per musica da rappresentarsi per la prima volta nel teatro di Reggio la fiera dell'anno VI Repubblicano*, [1798], In Reggio stamperia Davolio; *Le nozze in Latino. Commedia in un atto solo di Antonio Simon Sografi* [I, 1800], in Milano da Placido Maria Visai Stampatore Libraio, 1830; *Le Inconvenienze teatrali. Commedia della'avvocato Antonio Sografi* [I, 1800], Padova Tipografia Bettoni, 1816; *La distruzione di Gerusalemme. Dramma sacro in due atti da rappresentarsi sul Regio teatro alla Scala nella Quaresima dell'anno 1812* [I, 1803], Milano. Dalla Società Tipografica dei Classici Italiani, Contrada del Cappuccio; *La vergine del sole. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro La Fenice nel Carnevale 1805*, In Venezia nella Stamperia di Vincenzo Rizzi con Regia Approvazione; *Il Genio d'Euganea*, Padova Tipografia del Seminario, 1808; *La Riconoscenza di Euganea a Napoleone il Grande*, Padova per Penada, 1809; *Ortensia. Commedia di A.S. Sografi padovano*, [I, 1809], Padova, Tipografia Bettoni, 1815; *Alessandro ed Apelle. Commedia dell'avvocato A.S. Sografi. Inedita* [I, 1810], Venezia 1820 presso Giuseppe Gnoato; *L'Ingrato. Commedia*, cit.; *Il più bel giorno della Westfalia. Commedia dell'avvocato Sografi* [I, 1813?], Torino 1817 Presso Michelangelo Morano Libraio vicino a San Francesco; *Feste Euganee opera melodrammatica del signor avvocato Sografi*, Padova Tipografia Bettoni 1815; *Le Danaidi romane*, cit.

⁷ Sul problema vedi, 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. 148 e ss.

⁸ L. Bigoni, *Simone Antonio Sografi*, cit., p. 120.

Gli studi hanno identificato già da tempo gli elementi di continuità che sembrano poter caratterizzare il profilo intellettuale di Sografi⁹. Commediografo a pieno titolo dal 1793, Simone aveva esordito come librettista: un'attività e un genere musicale che lo scrittore veneto non avrebbe mai abbandonato, tanto da ispirare anche a distanza d'anni la sua produzione, sino alle ultime prove del 1816. Il nostro testimoniava così, in una certa misura, il suo radicamento nella tradizione. Il teatro "comico" stentava ancora ad affermarsi in modo vincente negli anni Ottanta e Novanta, nonostante Goldoni, la cui riforma era ormai alle spalle. Continuava infatti a fargli ostacolo lo spettacolo musicale, una forma scenica, com'è noto, nata nel nostro paese e poi sviluppatasi in modo graduale e prodigioso nel corso Seicento e nel primo Settecento.

Allo stato dei fatti, l'assai attivo Sografi risulta esser stato sia innovatore del melodramma, sia promotore del nuovo genere "comico", all'insegna di una proclamata funzione educativa del teatro, nelle sue diverse espressioni, non priva di echi del messaggio illuministico. Quanto al primo, quel vecchio registro, crocevia di tante e diverse esperienze, si prestava a creative sperimentazioni. Tradizione e novità si fondevano armonicamente nei primi melodrammi dello scrittore padovano. I consueti recitativi, le arie, persino gli allestimenti e la scenografia permettevano al nostro di introdurre a Venezia l'inedito gusto neogotico e preromantico, sia pur conciliato con la tradizione favolistica, storica e classica di più antica memoria. Tuttavia, nonostante quell'ecllettismo, forse più superficiale che consapevole, già nel 1793, due opere in musica, *Pietro il grande* e *Apelle*¹⁰, sembravano poter delineare una significativa svolta nel processo di formazione dell'ancora giovane letterato. Irrompeva, nella stanca reiterazione di stilemi, una inedita esigenza di rinnovamento.

La stessa nota introduttiva alla prima delle due opere appena ricordate rivendicava la necessità di una riforma non solo del settore musicale ma dell'intero sistema scenico. Si prefigurava così, all'interno delle strutture espressive più tradizionali, la nuova ipotesi del compito morale e civile del teatro, un esperimento culturale che avrebbe dovuto richiamarsi ai problemi del

⁹ Vedi per tutti, C. De Michelis, *Antonio Simone Sografi*, cit.; N. Mangini, *La parabola di un commediografo "giacobino": Antonio Simone Sografi*, cit.

¹⁰ *Pietro il Grande ossia il trionfo dell'innocenza. Dramma eroico del signor Antonio Simon Sografi avvocato veneto. Da rappresentarsi nel Teatro privato di S. E. C: Alessandro Pepoli. La Primavera dell'anno 1793*, Venezia della nuova tipografia; *Apelle. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro della Fenice del signor Antonio Simon Sografi avvocato veneto*. In Venezia l'autunno 1793.

presente ed essere guidato dagli imperativi della “ragione”¹¹. Questa concezione, in definitiva soltanto abbozzata nel 1793, sarebbe stata ripresa e svolta a distanza di pochi mesi, come tra poco si tenterà di evidenziare, anche nelle assai mature e consapevoli *Convenienze teatrali*¹², l’opera “giustamente considerata la più riuscita” tra le commedie di Sografi, almeno per quel che concerne gli aspetti formali e di gusto¹³.

Ciò detto, la luce dei nuovi principi – per utilizzare qui una felice espressione – sembrerebbe tuttavia non riuscire, anche nel caso di Sografi, a pervadere le opacità della storia. Contributi anche recenti hanno tentato di esplicitare le incertezze e le contraddizioni che segnano l’opera di Sografi. L’eclettismo del giovane scrittore e l’indubbia dissonanza di motivi tra loro diversi e eterogenei sono parsi così testimoniare i limiti culturali di un autore sostanzialmente privo di una autentica consapevolezza problematica e solo superficialmente aperto alle tendenze europee. In definitiva tutta la produzione di Sografi, non solo le prove giovanili, resterebbe radicata in una “cultura scolastica e letteraria”, al di là d’una sicura “padronanza della tecnica teatrale”. La sua vicenda personale pertanto parrebbe confluire senza contrasto in un movimento sia pure passivamente riecheggiante i nuovi valori illuministici, ma di fatto caratterizzato da un sostanziale ripiegamento e isterilimento, rispetto all’effervescenza europea, diffuso negli ultimi decenni del Settecento, se non in tutto il nostro paese, almeno nelle province venete.

In realtà, a ben vedere, appare difficile negare che in quello scorcio del Settecento veneto Simone Sografi sia stato tra i pochi in Italia a proporre un repertorio teatrale organico e coerente, nonché ispirato a principi innovativi e consapevoli dell’oggettivo progresso indotto dall’età illuministica e più tardi rivoluzionaria. Un apporto già evidente nelle opere dei primi anni Novanta, ma che risulta ancora più esplicito nella produzione teatrale proposta dall’autore nel corso delle vicende della Municipalità provvisoria veneziana, fra il maggio del ’97 e il gennaio ’98. Una produzione capace di portare nel mondo dello spettacolo, tra le pieghe delle vecchie scene, i problemi più urgenti e scottanti dell’ora. Nasceva dunque, anche grazie all’iniziativa del nostro scrittore, quello

¹¹ “[...] mostri coll’esempio l’utilità che potranno ritrarre molti de’ così detti celebri Cantori, sì nella parte del canto che in quella della troppo trascurata Drammatica Declamazione, e onde possano convincersi, che declamando musicalmente, si può spiegare a dovere il sentimento, interessare l’anima dello Spettatore, e non calpestare la ragione”. “A sua eccellenza il signor Conte Alessandro Pepoli”, in *Pietro il Grande ossia il trionfo dell’innocenza*, cit., p. 3. Vedi anche *L’Introduzione in Apelle*, cit., pp. 3-4.

¹² Vedi, *infra*, n. 85.

¹³ C. De Michelis, *Antonio Simone Sografi*, cit., p. 212.

che a vario titolo è stato definito il teatro patriottico italiano¹⁴. Era infatti quella esperienza che contribuiva a rendere noto ben al di fuori di Venezia il nome di Sografi e a sollecitare, in seguito, l'interesse degli studiosi nei suoi confronti. Con le due farse e le tre commedie (vedi in nota) che costituiscono il *corpus* "patriottico" di Simone, composto di getto nei pochi mesi di vita della Municipalità provvisoria, l'autore padovano diventava un sicuro punto di riferimento per la storia politico-culturale italiana del periodo¹⁵.

Tuttavia, anche in questo caso i contributi critici hanno lamentato la natura convenzionale e congiunturale di quei testi "democratici" così rapidamente improvvisati, tali da iscriversi in un itinerario culturale e politico contraddittorio e variegato. Operette che rivelerebbero, sotto il profilo ideologico, il riecheggiamento per lo più estrinseco d'un programma formalmente rivoluzionario ma di fatto reso moderato e monocorde, così come in fondo indotto dalla stagione stessa del Direttorio, non meno che dall'ambiente veneziano. Un progetto funzionale, in virtù del suo carattere temperato, a garantire soprattutto la certezza del lavoro e il successo dell'opera del suo autore. Pertanto, anche in questa iniziativa "rivoluzionaria", Sografi si sarebbe mostrato sensibile ai gusti mutevoli del pubblico e alle convenienze pratiche dell'ora. Erano queste le ragioni per le quali, a seconda delle diverse occasioni, sarebbe stato sempre disposto ad abbracciare ideologie contrastanti¹⁶. Pronto di fatto a salutare a fine secolo con tutta l'opera sua (drammi, farse e

¹⁴ Sui problemi generali del teatro patriottico oltre ai vecchi studi di E. Masi, *Parrucche e sanculotti nel secolo XVIII*, Treves, Milano 1886, e di A. Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino e antigiacobino in Italia (1796-1805)*. Studi e ricerche, Tipografia Pirola, Milano 1887; si indicano qui soltanto: P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale in Italia nelle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Bulzoni, Roma, 1990; L. Bottoni, *Il teatro, il pantomimo e la Rivoluzione*, Olschki, Firenze 1990; P. Themelly, *Il teatro patriottico tra Rivoluzione e Impero*, Bulzoni, Roma 1991; B. Alfonzetti, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Bulzoni, Roma, 2001.

¹⁵ *Il Matrimonio democratico, ossia il flagello de' feudatari. Farsa del cittadino Sografi, scritta per il Teatro Civico di Venezia la state dell'anno 1797*, I della libertà italiana. In Venezia 1797. La pièce può ora leggersi in C. De Michelis, *Il teatro patriottico*, cit., pp. 59-73; *L'ex marchese della Tomboletta a Parigi*, del testo perduto resta il resoconto in «Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri, corredata di Notizie storico-critiche e del giornale dei teatri di Venezia», v. XV. Il resoconto ora anche in C. De Michelis, *Teatro e spettacolo durante la Municipalità*, cit., pp. 277-78; Il ms de *La Rivoluzione di Venezia* è pubblicato in M. Montanile, *I giacobini a teatro*, cit., pp. 95-121; il ms de *La giornata di San Michele. Rappresentazione democratica del Cittadino Sografi*, è pubblicato in N. Mangini, *Parabola di un commediografo giacobino*, cit., pp. 53-93; *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.

¹⁶ L. Bigoni, *Simone Antonio Sografi*, cit.; B. Brunelli, *Un commediografo dimenticato*, cit.; C. De Michelis, *Il teatro patriottico*, cit.; Id., *Antonio Simone Sografi*, cit.; S. Romagnoli, *La parabola teatrale del patriota Antonio Simone Sografi*, cit.; N. Mangini, *La parabola di un commediografo "giacobino"*, cit.

cantate) tanto la repubblica democratica quanto l'arrivo degli austriaci¹⁷, per poi mostrarsi non diversamente incline a celebrare, con quello stesso repertorio e la medesima convinzione, tra 1809 e 1815, sia Napoleone che Francesco I¹⁸.

Queste innegabili contraddizioni hanno finito per svalutare il significato dell'opera di Sografi e probabilmente hanno anche contribuito a condizionare la lettura dei suoi testi. In tal modo, così svalorizzata, la produzione dello scrittore veneto sembra soprattutto configurarsi come una mera testimonianza della variabilità e dell'opportunità di quei tempi inquieti¹⁹. Tuttavia sotto la duttilità del nostro autore si finisce per percepire la continuità di taluni suoi messaggi ed orientamenti. Sia pure ad una prima ricognizione del *corpus* patriottico sografiano, ancora da investigare ulteriormente, ma già alquanto sicura dei propri risultati, emergono dei dati oggettivi difficilmente contestabili. Quei documenti rivelano, nonostante tutto, una consapevole e coerente volontà pragmatica, volta a realizzare, pur nel mutare dei tempi, degli interpreti e delle circostanze, un possibile programma ritenuto ottimale. L'esigenza cioè di proporre un progetto politico alternativo rispetto a quello vigente nella Venezia tradizionale, ovvero un'ipotesi fondata sull'integrale attuazione dei principi di libertà (individuale) e di eguaglianza (giuridica), così come erano stati fissati nella *Dichiarazione* dell'agosto 1789²⁰. Un disegno, crediamo, delineato larvamente nelle forme e nelle suggestioni dell'intera comunicazione

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Il *Coro d'Italiani* così ricordava Napoleone "Viva il prode, il grande, il forte/ Alto Eroe, che al mondo impera;/Che l'ingrata, menzognera,/Austria infida debellò/ Se contento calma e pace,/Bella Italia, or hai nel petto:/ Opra ell'è dell'almo affetto,/ Che quel nume a te serbò./ Sorgi dunque e l'egra voce/ Sciogli, affida a eterna fama:/ Sorgi, Italia, e lieta esclama.../ Viva il prode, il grande, il forte/ Alto Eroe, che al mondo impera;/Che l'ingrata, menzognera,/Austria infida debellò." *La Riconoscenza di Euganea a Napoleone il Grande*, Padova per Penada, 1809, p. 9. Tanto si legge nell'*Argomento* di un melodramma più tardo: "[...] che questa Provvidenza cogli alti decreti suoi abbia trascelto tra i Monarchi della terra il più grande, il più forte, il più clemente, il più saggio nell'Augusto Imperatore e Re nostro Francesco I a tranquillità dell'universo, a riviviscenza delle Venezie, ad immensa gioia de' Padovani, che finalmente sel veggono, se lo adorano, se lo ricolmano di benedizioni, questa è tale indubitabil storica candidissima verità, che può esser bensì lievemente accennata, ma non mai abbastanza compresa nel brevissimo presente componimento". *Feste Euganee opera melodrammatica del signor avvocato Sografi*, Padova Tipografia Bettoni 1815, p. 7.

¹⁹ "Nella sua sovrabbondante produzione teatrale non si riscontra alcun elemento caratterizzante al di fuori di un'agile adesione ai gusti mutevoli del pubblico, insieme ad una disinvolta accettazione di ideologie contrastanti. Figlio di un tempo inquieto nel suo sostanziale, ed inevitabile eclettismo riscontriamo, se non altro, l'innegabile valore di una documentazione di incidenza storica". N. Mangini, *La parabola di un commediografo "giacobino"*, cit., p. 37.

²⁰ *Il Matrimonio democratico*, cit., Atto I, 2, 5, 8, 12; *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto I, 2; *Venzel. Commedia in quattro Atti*, cit., Atto III, 2, 3, 4, IV 3, 13.

letteraria, nonché lanciato in modo decisamente più esplicito dai palcoscenici di Venezia nel corso della breve esperienza democratica.

Si trattava, probabilmente, di un corpo di convinzioni che risentiva delle idee del maestro della giovinezza padovana, Melchiorre Cesarotti, il celebre traduttore d'Ossian. Una figura dal pensiero complesso e frastagliato ed anche ritenuto da molti, come nel caso di Simone, ambiguo e controverso²¹. Le analisi compiute in questi ultimi anni, in particolare quelle di Piero Del Negro e Luciano Guerci, sono riuscite tuttavia ad arricchire le conoscenze sul pensiero politico di Cesarotti. Questi studi hanno ricostruito infatti con maggiore precisione l'itinerario umano e civile del professore di retorica dello Studio patavino, dimostrando l'interiore coerenza del suo percorso intellettuale. In tal modo, un profilo ormai definito e compiuto si sovrappone alla fisionomia ancora incerta e sfocata emersa nel giudizio di Marino Berengo e Sergio Romagnoli²².

Grazie ai nuovi contributi della ricerca, si scopre, sin dagli anni Sessanta del secolo illuminato, una personalità animata da uno spirito pragmatico capace di agire sempre "obliquamente" nella storia politica della Serenissima, al fine di garantire con le proprie fortune anche un programma novatore d'interesse generale. Un programma che solo nell'ambito della vicenda patriottica padovana e poi veneziana il professore avrebbe potuto pienamente esplicitare, proponendo il suo modello di "Democrazia ben costituita". Un progetto 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 sarebbe trattato, in altre parole, di un inedito dinamismo sociale, capace di produrre un rimescolamento profondo tra gli antichi gruppi sociali.

Tutti motivi ispiratori e obiettivi ideali che allora circolavano e che avevano avuto precedenti teorizzazioni francesi e italiane²³. Melchiorre Gioia, ad esempio, proponeva le stesse questioni nella sua *Dissertazione*, scritta tra l'autunno 1796 e la primavera-estate 1797, in occasione di un "celebre" concorso, bandito dall'Amministrazione Generale della Lombardia sul tema

²¹ D. De Camilli, *Il cittadino Melchior Cesarotti*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XIX, 1990, pp. 79-104.

²² P. Del Negro, *Il giacobinismo di Melchiorre Cesarotti*, in «Il pensiero politico», XXI, 1988, 3, pp. 301-16; L. Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Il Mulino, Bologna, 1999, ad Indicem; M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche*, Sansoni, Firenze, 1956, pp. 188 e ss.; S. Romagnoli, "Melchiorre Cesarotti politico", in Id., *La buona compagnia. Studi sulla letteratura italiana del Settecento*, Angeli, Milano, 1991, in particolare pp. 205, 207-8.

²³ L. Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane*, cit., p. 229.

*Quale dei Governi liberi meglio convenga alla felicità d'Italia?*²⁴. Tuttavia anche in Cesarotti, non diversamente da Gioia, la scoperta della naturale eguaglianza delle opportunità non riusciva ad esplorare il terreno ben più insidioso dell'innaturale eguaglianza dei beni, come si può dedurre da un suo opuscolo assai noto a carattere maieutico²⁵. La teoria del traduttore d'Ossian si apriva però, a suo modo, verso il sociale. L'ipotesi della "istruzione universale" e la procedura della "onesta dipendenza"²⁶, una pratica razionale regolativa dei rapporti di lavoro, come i probabili richiami al mandato imperativo rousseauiano mutuati dalla costituzione dell'anno II²⁷ imprimevano un nuovo dinamismo all'idea della "saggia libertà", una ipotesi che il letterato preromantico aveva ripreso da Necker²⁸.

Dal canto suo, Sografi, ispirato dunque a Cesarotti, nelle *pièces* redatte nella primavera-estate 1797, poteva delineare in modo esplicito il suo "libero sistema", che si richiamava a un modello di rivoluzione pacifica, moderata, ragionevole²⁹. Una proposta lontana dagli eccessi giacobini e dalle teorie sociali di riforma. Tuttavia nondimeno capace di ridisegnare l'assetto sociale vigente, sia pur con criteri più circoscritti, ma comunque inediti nella storia plurisecolare della antica Repubblica oligarchica³⁰. È il principio dell'eguaglianza, seppure ristretto alla sola sfera giuridica, che struttura il dinamismo dell'intero programma e costituisce l'idea forza che sorregge l'ipotesi sografiana. Se tutti gli uomini sono eguali di fronte alla legge - dichiarano i nuovi eroi delle commedie di Simone secondo un registro proprio dell'illuminismo italiano - è compito dello stato risolvere la perenne

²⁴ *Dissertazione di Melchiorre Gioia sul problema dell'Amministrazione Generale della Lombardia «Quale dei Governi liberi meglio convenga alla felicità dell'Italia» Premiata a giudizio della Società di Pubblica Istruzione di Milano. I omnia ad unum*, Milano l'anno I della Repubblica cisalpina. Il Testo può leggersi ora in A. Saitta, *Alle origini del Risorgimento: i testi d'un «celebre» concorso (1796)*, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, Roma, 1964. Vedi v. II, pp. 1-130. Sul problema P. Themelly, *Melchiorre Gioia e la Rivoluzione. Dalle anticipazioni letterarie del Caligola al programma democratico del 1796*, in Eurostudium^{3w}, 2011, 20, pp. 4-37.

²⁵ *Istruzione d'un cittadino a' suoi fratelli meno istruiti*, In Padova, a spese di Pietro Brandolese, 1797, p. XXIII. 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 dell'Arciducato d'Austria. Con appendice di testi*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma, 1990, pp. 261-80.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ L. Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane*, cit., p. 205-6.

²⁸ P. Del Negro, *Il giacobinismo di Melchiorre Cesarotti*, cit., p. 315.

²⁹ *Il Matrimonio democratico*, Atto I, 5, 7; *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto II, 11; *Venzel. Commedia in quattro Atti*, cit., Atto I, 2, 7, 8; *La giornata di San Michele*, cit., I, 4, 5, II, 1.

³⁰ *Il Matrimonio democratico*, Atto I, 9, 11, 12; *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto I, 2, 3, 7, II, 1, 9; *Venzel. Commedia in quattro Atti*, cit., Atto I, 7, III, 4; *La giornata di San Michele*, cit., atto I, 5, II, 3.

contraddizione tra l'universale eguaglianza dei diritti naturali e la diseguaglianza sociale dei meriti³¹. I protagonisti delle sue *pièces* si battono per la parità delle opportunità, tentano di ridefinire mediante i compiti affidati alle magistrature democratiche l'ambito delle possibilità degli individui. Emerge l'idea di una società in incessante trasformazione, aperta, collaborativa e meritocratica, proiettata oltre il "fissismo" d'Antico regime³². L'ispirazione riformatrice, che a nostro parere pervade l'opera di Sografi già nei primi anni Novanta, si decanta, nei giorni della Municipalità provvisoria, nello spirito dell'Ottantanove. La cesura con la Repubblica del Leone è ormai compiuta del tutto.

Il progetto equilibrato e temperato di Sografi, un disegno che il nuovo patriota esplicitava in seguito alla discesa dalle armi francesi in Italia, si caricava dunque di significati epocali. A tale proposito, in un suo saggio abbastanza recente, Paolo Preto ha messo in evidenza la difficile acquisizione dello stesso concetto di riforma da parte degli intellettuali veneti nel corso del Settecento. Progressivamente e soltanto negli anni Ottanta l'idea del perfezionamento dell'esistente, il criterio cioè dell'accomodamento e della razionalizzazione delle strutture statali vigenti, inizia a distinguersi, se non ad imporsi, sia pure contrapponendosi in modo netto rispetto al criterio di una radicale trasformazione degli organi politici e istituzionali, che continua ad essere pensata come nociva e perniciosa. Pertanto, se non s'incrinava ancora il paradigma della mitica costituzione millenaria, diveniva tuttavia più incisiva la richiesta della "Correzione" degli assetti. Una procedura indubbiamente consueta nella storia della Serenissima, che sembrava peraltro aver ormai dimenticato le antiche paure circa la "precipitosa ruina" dell'intero sistema. Entro questa prospettiva l'idea del mutamento perdeva, a suo modo, l'accezione tradizionalmente negativa che aveva caratterizzato il suo significato nel linguaggio politico sin dal Seicento, inteso come rifiuto delle regole del vivere civile e delle norme naturali. In definitiva, per P. Preto, l'esperienza della Municipalità provvisoria avrebbe consentito, nei suoi programmi politici, la realizzazione di iniziative riformatrici, capaci di perfezionare e portare a compimento, senza peraltro sovvertirlo, un sistema già esistente. Per i patrioti veneti di fine secolo, dunque, attuare la loro rivoluzione significava soprattutto

³¹ *Il Matrimonio democratico*, Atto I, 2; *La Rivoluzione di Venezia*, cit., Atto II, 11; *La giornata di San Michele*, cit., Atto II, 1.

³² *Il Matrimonio democratico*, Atto I, 11, 12; *La Rivoluzione di Venezia*, Atto I, 3, 7; *Venzel. Commedia in quattro Atti*, cit., Atto I, 7, III, 4; *La giornata di San Michele*, cit., Atto I, 5, II, 3, 9.

riformare un governo divenuto difettoso, non tentare di trasformarlo radicalmente³³.

Ben più avanzato sembra quindi essere il significato del programma, per quanto anch'esso "moderato", di Sografi: un progetto che rimane lontano dall'idea di una rivoluzione intesa semplicemente come riforma. Lo stesso L. Guerci ha colto nella teoria della "diseguaglianza dei meriti" delineata da Cesarotti l'ipotesi "ottimistica" di una società aperta e meritocratica. Una proposta che, pur continuando a mostrarsi incapace di adoperarsi per il concreto miglioramento delle condizioni di vita delle classi inferiori, costituiva l'elemento eminentemente corrosivo della società degli ordini, ovvero il presupposto per la reale liquidazione delle gerarchie d'Antico regime. Così, nell'interpretazione dello studioso torinese, che non poteva non ravvisare l'aspetto dinamico in quel criterio della diseguaglianza, che costituiva anche il cardine delle teorie di Sografi,³⁴ In particolare nella società veneta, l'antico ordinamento costituzionale che "sopravviveva intangibile e intatto a distanza di cinque secoli"³⁵ subiva dalla provocazione di Sografi una sfida di impatto straordinario.

Questa diversa possibilità di ricostruire il progetto politico del letterato veneto stimola a rivisitare la produzione prerivoluzionaria di Simone, peraltro generalmente sottovalutata e meno indagata dai suoi cultori. Sarebbe quindi opportuno tentare di esplicitare le probabili premesse delle future scelte del patriota. Ci si riserva pertanto di illustrare in un'altra occasione, in modo più articolato le cinque *pièces* politiche delle quali si è data qui la sola idea d'insieme. In questo contributo si preferisce approfondire alcuni problemi relativi alla stagione illuminista e prerivoluzionaria dello scrittore padovano.

Negli anni che precedono la discesa dei francesi in Italia e l'instaurazione delle Repubbliche patriottiche, il teatro di Sografi non si mostra aperto alle idee rivoluzionarie. In quegli anni, nelle commedie del nostro non vi è mai un richiamo esplicito alle "nuove di Francia", né un riferimento anche cauto ai valori, agli "immortali principi", celebrati nelle grandi *Dichiarazioni*. Tuttavia la produzione dello scrittore padovano tradisce, nonostante tutto, una mentalità sensibile al mutamento e profondamente legata al pensiero dei Lumi.

³³ 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. 83-87.

³⁴ L. Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane*, 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.

³⁵ M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, cit., p. 5.

La polemica letteraria tra Goldoni e Gozzi, avviatasi, com'è noto, negli anni Cinquanta, ma tuttavia ancor viva al tempo della Municipalità provvisoria, aveva richiamato, a suo tempo, anche l'attenzione di Sografi. Il nostro scrittore era stato attratto dalle motivazioni autentiche di quella antica *querelle*, più che dalle questioni teatrali e tecniche relative alla riforma o alla controriforma dello spettacolo. Riflettendo su quel vecchio dibattito, Simone aveva compreso l'importanza della responsabilità individuale nelle questioni morali. Il nostro tuttavia, profondamente radicato nei valori dei Lumi, rifiutava ogni dottrina meramente individualistica, ogni forma esasperata di soggettivismo. Per Sografi ogni aspirazione personale avrebbe dovuto sempre coincidere con un traguardo sociale. Almeno questo sembra essere il significato prevalente delle *pièces* sino a oggi esaminate. Individuo e società non compaiono mai come due poli disaggregati o tra loro in conflitto. Se sono intesi come entità autonome e distinte, tuttavia manifestano sempre un carattere complementare che si risolve in un rapporto di cooperazione.

Tale orientamento, allo stato attuale della nostra ricostruzione, sembrerebbe essere maturato tra il 1792 e il 1793, probabilmente in seguito alla lettura de *Il vero amico* di Carlo Goldoni. Quell'opera redatta agli inizi degli anni Cinquanta dal grande commediografo schiudeva dunque a Sografi l'orizzonte della morale sociale: la nuova etica laica che intendeva sostituirsi alla concezione tradizionale della virtù disinteressata. Florindo, l'eroe di Goldoni in quella commedia, aveva insegnato a Simone che il bene di sé acquista significato soltanto in rapporto al bene di tutti. Da questo presupposto nasceva la scrittura delle *Convenienze teatrali*. Già con la scelta del titolo Sografi voleva orientare lo spettatore e l'eventuale lettore. Giocando sulla polisemia semantica del termine, vedeva nella "convenienza" non un tornaconto, o la realizzazione di un egoistico vantaggio, quanto piuttosto la possibilità di una armonica integrazione tra le diverse parti di un tutto unitario. Il rapporto di unità e distinzione tra parte e tutto, tra persona e compagine sociale, consentiva al letterato padovano di riproporre, sul piano della pratica teatrale, il modello della riforma goldoniana. Una proposta quest'ultima che si era rivelata molto attenta alle relazioni tra i diversi soggetti che nel loro insieme costituivano il sistema dello spettacolo.

Tuttavia il principio sotteso alle *Convenienze* permetteva al nostro di svelare l'incoerenza e la disorganicità della società nella quale viveva. Per lo scrittore padovano le strutture e persino le forme associative tradizionali erano regolate ancora da criteri corporativi e individualistici e pertanto sembravano destinate ad un inesorabile declino non solo economico ma anche morale e comportamentale. Il criterio armonico di "convenienza" lanciava così la sua

sfida all'ordine esistente. Il teatro diveniva la metafora della vita quotidiana, la sua riforma poteva preludere a una più generale revisione di tutti gli assetti.

Sempre nel 1794 Sografi, insieme alle *Convenienze teatrali*, aveva steso anche il testo del *Verter*. Queste due operette, redatte a pochi mesi di distanza l'una dall'altra, sembrano poter avere un carattere complementare e certamente acquistano significato nella lettura congiunta. L'idea del rapporto tra individuo e società ispirava dunque la stesura di entrambe le commedie. Se la prima intendeva definire le relazioni della vita civile, l'altra, invece, privilegiava le questioni e i rapporti della vita privata. Di fatto quest'ultima centrava la sua attenzione sui problemi individuali e poneva inediti interrogativi sul valore della famiglia.

Il *Verter* è stato considerato sino ad oggi, probabilmente a torto, soltanto come un echeggiamento o un fraintendimento del grande romanzo preromantico di Goethe compiuto da un povero letterato di provincia. La lettura del testo sembra testimoniare invece la consapevole protesta di un giovane intellettuale dei Lumi. Il relativismo nichilista che pervadeva il *Werther* contrastava con l'ideale celebrato nelle *Convenienze*. Il nesso individuo-società sembrava essere stato da Goethe scomposto e frantumato, i valori sociali di riferimento venivano meno, l'individuo ormai atomizzato restava chiuso e prigioniero di sé stesso. Non è un caso che in corso d'opera il nostro interpreti il *Werther* alla stregua dell'*Antiseneca* di La Mettrie. Entrambi i testi gli apparivano in definitiva soltanto come una fucina di valori individualisti e edonistici. In fin dei conti quelle opere non sembravano che rilanciare l'angusto particolarismo che già caratterizzava la società contro la quale Simone intendeva lottare. La commedia del 1794 pertanto voleva ergersi a baluardo contro il "male del vivere" antico e moderno. Esprimeva la protesta contro ogni dottrina che si opponeva alla concezione umanitaria, solidale e ottimistica propugnata dalla cultura dei Lumi.

Nel *Verter* la lezione di Goldoni s'intrecciava a quella di Diderot. Con *Le Fils naturel* Denis aveva permesso a Sografi di far veramente suo il principio dell'autonomia della volontà che Simone aveva scorto nelle polemiche tra Goldoni e Gozzi. Tuttavia ormai letto anche Goethe, Sografi sentiva il bisogno di arricchire e integrare i suggerimenti etici di Diderot, i richiami alla virtù con le suggestioni altrettanto profonde esercitate dai sentimenti. Ormai il problema del nostro era quello di conciliare i due volti irriducibili dell'Illuminismo. Il cuore con la ragione, i sentimenti con la volontà. Sarebbe dunque valsa la pena rileggere con gli occhi del "nemico" Goethe l'opera di Diderot e di Goldoni. Era utile tentare di scrivere una commedia che non fosse soltanto una nobile rievocazione di esemplari virtù e di alti imperativi morali ma che potesse finalmente divenire anche una storia dettata dai sentimenti.

L'esame di questo ristretto numero di documenti consente tuttavia di comprendere le ragioni del naturale e consapevole sbocco rivoluzionario di Sografi. Il senso del suo moderatismo certamente dinamico, ma che rimaneva fondato sul rifiuto di qualsiasi estremismo culturale e politico. Un progetto sostanziato nell'età della Rivoluzione dall'antica fiducia illuministica nell'idea di progresso.

Sografi e l'ambiente culturale veneziano: continuità o innovazione?

A Venezia, nei giorni della Municipalità provvisoria, i nuovi "fogli" democratici sembravano ancora attardati nelle controversie letterarie degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo. Giornalisti e scrittori si accanivano, dalle colonne del «Monitore veneto» e della «Gazzetta urbana», contro l'autore della *Tartana*, il "funesto" C. Gozzi, l'antico avversario di P. Chiari e C. Goldoni.³⁶ Riemergeva dunque, a distanza di oltre trent'anni, la polemica apparentemente trita contro le "favole" e le "poetiche stregherie", ovvero contro le "invenzioni" letterarie propugnate a suo tempo dall'irriducibile conservatore. I nuovi patrioti attribuivano a quella produzione la responsabilità di aver mantenuto "il popolo nella più crassa ignoranza" e di aver "stordito" gli "ignoranti senza illuminarli e correggerli"³⁷. Tornavano così, tra le varie questioni, i quesiti insoluti del dibattito settecentesco sugli attori, la scena e i repertori. Si riaccendeva appassionata la discussione sulla funzione morale e civile del teatro e ormai, inevitabilmente, anche sul suo uso politico³⁸. I vecchi nodi venivano al pettine e la memoria di antichi problemi costituiva di fatto ancora l'orizzonte di riferimento nel quale si muovevano i fondatori del locale Teatro Civico, tra i quali si segnalava, per il radicalismo, un giovanissimo Ugo Foscolo³⁹.

In realtà la polemica tra Goldoni e Gozzi non esprimeva soltanto lo scontro tra i novatori e i conservatori in merito alla disputa sulla riforma o la controriforma teatrale settecentesca. La *querelle* era divenuta, già a metà secolo, il simbolo della divisione tra "due culture, due epoche e due civiltà" che erano sul punto di "succedersi l'una all'altra"⁴⁰. Gozzi in sostanza aveva scorto nelle commedie di Goldoni uno spirito innovativo volto ad attaccare l'ordine esistente e a proporre principi etici e politici di rottura. Pertanto, per Gozzi, l'iniziativa del grande commediografo, figlia del deprecabile pensiero dei Lumi,

³⁶ P. Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni*, Olschki, Firenze, 1979.

³⁷ «Gazzetta urbana veneta», 28 giugno 1797.

³⁸ «Gazzetta urbana veneta», 1 luglio 1797; «Il monitore veneto» 27 maggio; 3 giugno 1797.

³⁹ C. De Michelis, "Nicolò Ugo Foscolo e il teatro giacobino veneziano", in *Letterati e lettori*, cit., pp. 225-55. Sui problemi generali, vedi R. Turchi, *Il teatro civico*, in «Rivista di Letteratura italiana» 1989, VII, 2-3, pp., 289-310.

⁴⁰ P. Bosisio, *Goldoni e il teatro comico*, cit., p. 181.

una filosofia sovvertitrice delle abitudini e dei valori consuetudinari, andava combattuta con ogni mezzo. Bisognava utilizzare le stesse armi dell'avversario: era opportuno quindi servirsi anche del teatro. In questo caso uno strumento adeguato si rivelava il genere fiabesco, fiorente a quei tempi in Italia in seguito all'affermazione europea del rococò. Il conservatore veneziano aveva dunque ideato e steso le sue *Fiabe* teatrali tra il 1761 e il 1765, per difendere la tradizione contro gli attacchi di Goldoni e probabilmente ancor più per fronteggiare la cultura francese che ormai, a suo dire, dilagava in Italia⁴¹. L'esotico, il meraviglioso e lo stupefacente ben si prestavano all'impresa. Erano motivi che si innestavano naturalmente e con facilità sul tracciato sicuro di un genere sempre in voga, consolidato dalle nuove tendenze del gusto. La fiaba, racchiusa nel "cerchio magico della pseudo realtà", rievocava i ricordi e risvegliava le narrazioni dell'infanzia. I sentimenti e la memoria di antiche emozioni potevano radicare nelle coscienze un messaggio volto alla conservazione sociale⁴². Soltanto la fiaba quindi, nel suo carattere atemporale e destoricato, consentiva di percepire il valore immutabile dei principi e di svolgere così, tramite la scena teatrale, una funzione morale e pedagogica.

C. Gozzi, dunque, al di là delle scelte letterarie peraltro innovative⁴³, aveva individuato con chiarezza le ragioni del suo rifiuto della "filosofia" moderna

⁴¹ Nel 1772 in seguito a richieste editoriali Gozzi si decise a pubblicare i lavori fiabeschi. Tra 1772 e 1774 l'editore Colombani a Venezia pubblicava otto tomi delle *Opere*: l'edizione venne completata nei primi anni Novanta. Per la prima edizione critica tardo ottocentesca vedi *Fiabe di Carlo Gozzi*, a cura di Ernesto Masi, 2 voll., Zanichelli, Bologna, 1884.

⁴² P. Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni*, cit.

⁴³ Nella struttura composita, a *pastiche*, che caratterizza le *Fiabe* antico e moderno sono inestricabilmente intrecciati. La tradizione seicentesca di Basile si sovrappone al repertorio orale delle favole infantili, alle novelle francesi settecentesche d'ispirazione orientale. I momenti fiabeschi si alternano a quelli realistici. Sul piano della lingua gli endecasillabi tragici s'intercalano alla prosa delle maschere, dialettale e popolare. Il difficile punto di equilibrio ha orientato diversamente il giudizio degli studiosi sino a cogliere nella figura di C. Gozzi tanto il simbolo di una nuova era salutata da Goethe, Schiller, gli Schlegel e Sismondi, quanto l'emblema del radicamento nella tradizione. Se le *Fiabe* dunque sono parse a Benedetto Croce "scherzi", altri hanno inteso l'irrazionalismo dell'opera come una precoce testimonianza italiana della protesta contro la ragione. Altri ancora invece, hanno visto nelle ambivalenze delle *Fiabe* solo un mero strumento a sostegno di una ideologia conservatrice iscritta in una visione provvidenzialistica della storia. Si indicano qui soltanto: B. Croce, "Il carattere delle fiabe di Gozzi", in *La letteratura italiana del Settecento*, Laterza, Bari, 1949, pp. 152-65; *Letterati, memorialisti e viaggiatori del Settecento*, a cura di E. Bonora, Ricciardi, Milano-Napoli, 1951, pp. 182-466; C. Gozzi, *Opere, teatro e polemiche teatrali*, a cura di G. Petronio, Rizzoli, Milano, 1962; G. Nicastro, "Il teatro nel secondo Settecento", in *La letteratura italiana storia e testi*, diretta da C. Muscetta, v. VI, t. II, *Il Settecento. L'arcadia e l'età delle riforme*, Laterza, Roma-Bari, 1974, pp., 456-83; P. Bosisio, *Carlo Gozzi e Goldoni*, cit.; R. Turchi, "Un solitario Carlo Gozzi", in Ead., *La commedia italiana del Settecento*, Sansoni, Firenze, 1986, pp. 153-165; A. Beniscelli, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro*

identificata nel pensiero dei Lumi. L'autore delle *Fiabe* pensava che gli uomini non avrebbero mai potuto divenire "giudici di loro medesimi"⁴⁴. Era infatti proprio il principio di autodeterminazione, che faticosamente si stava allora definendo, ad essere rifiutato da Gozzi. Per lo scrittore veneto il nucleo fondante ed eversivo del nuovo pensiero risiedeva proprio nella possibilità riconosciuta ad ogni individuo di essere sovrano della propria coscienza e libero nell'esercizio della volontà. In particolare Gozzi contestava la concezione sovversiva dello "*ius di natura*" che ormai ispirava, a suo parere, non solo il linguaggio dei sedicenti filosofi ma addirittura pervadeva la produzione letteraria e teatrale. Il diritto naturale pertanto, pensava l'autore della *Tartana*, obbediva a leggi universali ed eterne, a un insieme di norme che erano intrinseche, per la loro essenza razionale, allo sviluppo uniforme e congiunto delle diverse civiltà⁴⁵. Tali principi quindi non potevano essere piegati ad un uso arbitrario, intesi come una sorta di precetti variabili, soggettivi, adattabili ai bisogni e alle situazioni concrete, come d'altronde ben testimoniavano le *Fiabe* con i loro esempi acronici e permanenti.

Gozzi metteva così in evidenza una divaricazione netta nella cultura del tempo: la sua concezione tradizionale non riusciva ad accordarsi con le nuove ipotesi che traevano origine dal pensiero dei Lumi. Questa opposizione che corrisponde all'antitesi tra le idee di "progetto" e di "destino", per utilizzare l'espressione efficace di G.C. Argan, si trasferiva, dunque, solo apparentemente stemperata, anche sul piano letterario della scrittura teatrale. I nuovi diritti dei sentimenti storicamente determinati iniziavano a contrapporsi sulle scene, dapprima soltanto in Francia e poi in Italia, agli archetipi favolistici di C. Gozzi e al vecchio teatro evasivo e disimpegnato. Il richiamo insopprimibile alla "Legge di Natura", invocato in alcune *pièces* del secondo Settecento si trasformava in un appello relativizzato pervaso di esigenze umane, pratiche, empiriche⁴⁶.

Quest'ultimo percorso sembra essere anche quello di Antonio Simone Sografi. Il principio di autodeterminazione ispira la stesura delle commedie che stiamo per esaminare e sovrintende e regola la sua concezione della vita privata e dell'etica della famiglia sino a sostanzarsi nel progetto politico

di Carlo Gozzi, Marietti, Casale Monferrato, 1986; E. Sanguineti, *L'amore delle tre melarance. Dal canovaccio di Carlo Gozzi, un travestimento fiabesco e gozziano*, Il Melangolo, Genova, 2001.

⁴⁴ *Ragionamento ingenuo e Storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali*, in *Opere edite ed inedite del Conte Carlo Gozzi*, In Venezia. Dalla Stamperia di Giacomo Zanardi, 1801, p. 27.

⁴⁵ Ivi, pp. 24 e ss.

⁴⁶ 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.

rivoluzionario. Forse, in modo indiretto la polemica con Gozzi era in lui ancora viva.

Come si è già ricordato, Simone appena conclusi gli studi universitari era giunto a Venezia per intraprendere l'attività forense. Nel disbrigo della pratica aveva trovato il tempo per scrivere, ventiseienne, nel settembre 1786, la poesia della già menzionata operetta *Decaulione e Pirra*. Questa "cantata" inaugurava a San Benedetto la nuova sede di una società di dilettanti di musica, canto e ballo, denominata Casino D'Orfeo. L'Associazione era sorta, sembra intorno al 1780, in località Sant'Angelo e sin d'allora voleva essere aperta anche ai forestieri⁴⁷. Sempre alla fine degli anni Ottanta, il nostro era entrato a far parte, come "accademico onorario", della Società filodrammatica veneziana, il luogo che gli consentì l'incontro con G. Pindemonte, F. Albergati Capacelli, G. Greppi e A. Pepoli, autori sui quali a breve torneremo⁴⁸.

La Società e alcuni dei suoi soci erano tra i principali promotori di una significativa opera di rinnovamento della cultura letteraria locale che intendeva aprirsi alla produzione d'oltralpe. A partire dagli anni Settanta in città venivano tradotti gli autori teatrali più significativi del secondo Settecento francese, soprattutto per impulso di Elisabetta Caminer Turra⁴⁹. La giovane, traduttrice e giornalista di indubbio talento, è stata considerata dagli studiosi, non a torto, una delle figure più significative dell'Illuminismo veneto⁵⁰. Coinvolta dal padre Domenico nelle battaglie di «Europa letteraria», "la più importante rivista veneziana di quegli anni"⁵¹, la Caminer avrebbe poi proseguito in modo personale la sua battaglia per il rinnovamento e l'aggiornamento della cultura italiana. Per quel che concerne il versante teatrale, "la bionda giovinetta Elisa" pubblicava nel 1772 a Venezia, presso l'editore Savioni, diciassette testi teatrali francesi raccolti in quattro volumi e da lei tradotti forse fin troppo originalmente. Di lì a due anni, la stessa proponeva al pubblico veneziano una

⁴⁷ B. Brunelli, *Un commediografo dimenticato*, cit., p. 171.

⁴⁸ L. Bigoni, *Simone Antonio Sografi*, cit., p. 108.

⁴⁹ 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.

⁵⁰ 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.

⁵¹ F. Venturi, *Settecento riformatore*, v.V, t. II, *La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, Einaudi, Torino, 1990, p. 75.

Nuova raccolta in sei tomi comprendente ventiquattro testi teatrali non solo francesi, ma ormai anche inglesi, tedeschi, russi e danesi⁵².

L'iniziativa non rimaneva isolata: già nel 1762 circolava in città *Le père de famille* di Diderot. La celebre *pièce* pubblicata anonima ad Amsterdam nel 1758 e messa in scena a Tolosa nella primavera successiva, sarebbe stata rappresentata solo nel 1761 alla Comédie Française⁵³. Inoltre, tra 1768 e 1772, erano state pubblicate in italiano e rappresentate nei principali teatri cittadini le opere di P. De Marivaux e di L.S. Mercier, insieme a quelle di molti altri. Nel 1774 F.A. Capacelli faceva uscire per i tipi di Pasquali il *Nuovo teatro comico*, e ben presto F. Gritti stampava i due volumi del suo *Teatro tragico francese*. Nel 1776 l'edizione italiana dell'opera di Voltaire veniva completata⁵⁴.

Contributi recenti hanno messo in evidenza come l'opera di Voltaire e Mercier era la più richiesta dalle stamperie marciiane per formulare i cataloghi delle nuove pubblicazioni⁵⁵. In seguito a queste scelte editoriali un pubblico più vasto poteva così avere accesso non solo alle tragedie del patriarca dei Lumi ma anche alle nuove *comédies larmoyantes*. Quest'ultimo genere, sconosciuto ancora in Italia o quantomeno a Venezia, pareva quasi poter rivoluzionare la pratica teatrale in virtù del suo carattere novatore. Mercier, nelle prefazioni ai testi, addirittura aveva osato contrapporre alla "orgueilleuse tragédie" elitaria e accademica riservata ai dotti, il repertorio lacrimoso rivolto, a suo dire, a "le gros de la nation", a "l'oreille du peuple"⁵⁶. Inedite esigenze democratiche e pedagogiche si affacciavano così sui palcoscenici della città lagunare. I nuovi drammi "flebili" e "familiari", come le commedie umanitarie e filosofiche ispirate al pensiero di Diderot e Rousseau, davano oltretutto l'impressione di voler contestare l'ordine esistente.

Non è un caso che proprio in quegli anni Gozzi si scagliasse con la consueta veemenza anche contro la *comédie larmoyante*, identificata da lui

⁵² *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer*. Venezia a proprie spese e si dispensa dal Colombani. Nella stamperia di Pietro Savioni, 1772, 4 voll.; *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*. In Venezia, a spese di Pietro Savioni stampatore e libraio sul ponte de' Baretteri all'insegna della Nave, 1774-76, 6 Voll.

⁵³ *Le Père de Famille. Comédie en cinq actes et en prose. Avec un Discours sur la Poésie Dramatique*. A Amsterdam, 1758. Ora in *Denis Diderot, Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze, 1980. Ivi indicazioni sulle diverse edizioni della *pièce*.

⁵⁴ *Il nuovo teatro comico del marchese Francesco Albergati Capacelli coll'aggiunta d'alcune tragedie francesi da lui tradotte*. In Venezia per Giambattista Pasquali, 1774-78, 5 voll.; [Francesco Gritti] *Teatro tragico francese ad uso de' teatri d'Italia ovvero Raccolta di versioni libere di alcune tragedie francesi*. Venezia appresso Modesto Fenzo, 1776, 2 voll. 2.; *Teatro del signor di Voltaire trasportato in lingua italiana*. In Venezia presso Francesco di Niccolò Pezzana, 1774-76, 6 voll.

⁵⁵ F. Waquet, *Mercier et l'Italie*, in L.-S. Mercier (1740-1814). *Un hérétique en littérature*, éd. par J.-C. Bonnet, Mercure de France, Paris, 1995, pp. 351-74.

⁵⁶ *Théâtre complet de M. Mercier*, 4 voll., [1778-1784] Slatkine Reprints, Genève, 1974, p. 10.

soprattutto nell'opera di Mercier⁵⁷. Quel repertorio serio e insieme sentimentale pareva proporre a Venezia, negli anni della Repubblica oligarchica, con un registro ragionevole e moderato, senza giungere al conflitto e allo scontro, l'ipotesi di una rivoluzione senza sangue. Le vicende degli ultimi e dei perdenti, le situazioni più difficili della vita quotidiana raggiungevano per la prima volta i sette teatri della città. Tuttavia prevedere la Rivoluzione due decenni prima del suo sviluppo non sarebbe stato possibile per nessuno. Gli studi hanno messo in evidenza il carattere sostanzialmente prerivoluzionario del genere e il sicuro radicamento degli autori nella mentalità d'Antico regime. Ciò valeva non solo per Marivaux, la cui produzione era indubbiamente allora già datata, ma anche per Mercier, il futuro girondino avverso al regicidio e poi scampato alla ghigliottina nel 1793⁵⁸.

La recezione di questo *corpus* teatrale nei circoli intellettuali della Dominante è sembrata agli studiosi stimolare una produzione locale sottodimensionata e superficiale, instabile nelle preferenze, in definitiva disorganica e multiforme. In altre parole si sarebbe trattato soltanto di sperimentazioni minori, lontane dalla cultura europea del tempo⁵⁹. Questo severo giudizio letterario si è accordato solo in parte con le ricostruzioni storiche volte a indagare la circolazione delle idee nella società veneta dell'ultimo Settecento. Certo, Marino Berengo aveva già lamentato lo squilibrio tra la diffusione dei valori dei Lumi e le difficoltà di una loro reale penetrazione in città e nei Domini. Il nuovo pensiero "ben di rado assorbito nella sostanza è accolto come stimolo a riordinare l'antico mondo tradizionale con tenui e pazienti ritocchi, non a sovvertirne la struttura e le norme in nome dei diritti della ragione"⁶⁰.

⁵⁷ C.M. Cederna, "Specchi pericolosi. Carlo Gozzi critico del dramma flebile francese", in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*, a cura di A. Fabiano, Longo, Ravenna, 2007, pp. 223-42.

⁵⁸ Vedi l'Introduction in P. de Marivaux, *Théâtre complet*, éd. par F. Deloffre, Garnier, Paris 1980; R. Tessari, "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. Su Mercier si indica qui soltanto R. Darnton, *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della Rivoluzione francese*, Mondadori, Milano, 1997, pp. 120-140; Introduzione in L.S. Mercier *L'anno 2440*, a cura di L. Tundo, Dedalo, Bari, 1993, pp. 7-84; E. Ruffi, *Louis-Sébastien Mercier*, CNRS éditions, Paris, 1996.

⁵⁹ Per tutti vedi G. Nicastro, "Il teatro nel secondo Settecento", in *La letteratura italiana storia e testi*, cit., pp., 483 e ss.; ma anche A. Asor Rosa voce *Francesco Albergati Capacelli*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit., I, 1960, pp., 624-7; Vedi anche per la figura di Sografi questo contributo.

⁶⁰ M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, cit., p. 134.

Questa condanna senza appello pronunciata da Berengo e definita, da altri, una sorta di “schema a catastrofe”⁶¹, ha suggerito, sulla scia tracciata da G. Torcellan⁶², analisi capaci di offrire un quadro più sfumato e articolato. Si è potuto così dimostrare che “gli anni Sessanta furono, anche a Venezia, la primavera del moto riformatore”, un movimento capace di creare “un’atmosfera favorevole ai cambiamenti” e tuttavia frenato dal “carattere bifronte” della classe dirigente, volta “verso il passato e ansiosa insieme di rinnovamento”⁶³. Altri studi più vicini hanno rilevato una sicura ispirazione illuminista che sorregge l’iniziativa di alcuni patrizi e di diversi esponenti del ceto medio. Circolavano ovunque, negli Stati veneti, i grandi classici del Settecento: anche i testi di Voltaire, Montesquieu e Rousseau. Ciononostante il dibattito ideale e politico ristagnava e non decollava, soffocato anche dalla censura e dalla vigilanza repressiva degli Inquisitori di Stato⁶⁴. Gli intellettuali veneti, esclusi dall’azione di governo, prerogativa del solo patriziato, fruitori nella grande maggioranza dei casi di un Illuminismo moderato e pratico-realistico, avrebbero dato la migliore prova di sé orientandosi verso un riformismo tecnico, aperto alla sperimentazione e all’innovazione scientifica, produttiva, imprenditoriale⁶⁵.

Il quadro sopra tracciato ha rivelato un contesto sensibile al mutamento, anche se segnato da un intreccio di aperture, resistenze, contraddizioni. La stessa trama sembra percorrere l’esperienza del teatro minore veneziano di fine secolo. I nuovi principi, ancora sommersi dalle esigenze della moda e del gusto, penetravano nelle accademie locali. Inevitabilmente finivano per essere introiettati dagli individui e contribuivano ad arricchire e trasformare la loro

⁶¹ G. Tabacco, *Andrea Tron e la crisi dell’aristocrazia senatoria a Venezia*, Del Bianco, Udine, 1982, pp. 14, 46, 58.

⁶² G. Torcellan, *Una figura della Venezia settecentesca: Andrea Memmo. Ricerche sulla crisi dell’aristocrazia veneziana*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1963; Id., *Un problema aperto: politica e cultura nella Venezia del Settecento*, Olschki, Firenze, 1968.

⁶³ F. Venturi, *Venezia nel secondo Settecento*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1980, pp. 33 e ss, 135 e ss, 176. Ma anche Id., *Settecento riformatore*, cit., v., II, *La Chiesa e la Repubblica dentro i loro limiti (1758-1774)*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 152 e ss; Id., *La Repubblica di Venezia*, cit., *Prefazione*, pp. X-XI, pp. 37 e ss, pp. 264 e ss.

⁶⁴ Si indicano qui soltanto: P. Preto, “Le riforme”, in *Storia di Venezia*, cit.; Id., *Girolamo Festari: medicina, lumi e geologia nella Valdagno del Settecento*, Comune di Valdagno, Valdagno, 1995; P. Del Negro, *Proposte illuminate e conservazione nel dibattito sulla teoria e la prassi dello Stato*, in *Storia della cultura veneta*, v. V, t. II, *Il Settecento*, Neri Pozza, Vicenza, 1986, pp. 123-145; M. Simonetto, *La politica e la giustizia*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, v. VIII, cit., pp. 143-190; F. Piva, *Cultura francese e censura a Venezia nel secondo Settecento: ricerche storico-bibliografiche*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, 1973.

⁶⁵ Per tutti vedi, P. Preto, “L’Illuminismo veneto”, in *Storia della Cultura veneta*, cit., v. V, t. I, pp. 1-45; Id., “Le riforme”, cit.

fisionomia culturale. Nell'immediato qualcosa di inedito iniziava a delinearsi anche nelle incertezze delle esercitazioni letterarie. In alcuni testi ai quali tra poco faremo cenno balena il nuovo significato attribuito al valore dell'individuo. Una concezione da cui maturava, insieme all'ipotesi dello stato limitato, il corrosivo criterio del merito. Si trattava di un patrimonio ideale che si sarebbe sostanziato nell'89 nell'idea della libertà civile e nel principio dell'eguaglianza giuridica. Il noviziato letterario diveniva così un'occasione per il confronto e per il dibattito e costituiva il sostrato ideale per la futura coscienza politica.

Si ricordava poco sopra l'incontro di Sografi, sul finire degli anni Ottanta, con G. Pindemonte, F. Albergati Capacelli, G. Greppi e A. Pepoli. Probabilmente una migliore conoscenza di quei profili consentirebbe di comprendere lo stato d'animo che circolava nelle società letterarie venete prima dell'ingresso dell' *Armée d'Italie* nella Pianura padana⁶⁶.

Tra le figure che abbiamo appena ricordato quella di Albergati sembra accostarsi di più alla fisionomia del nostro Sografi. Entrambi condividevano alcune idee e principi destinati poi a sostanziarsi nella loro produzione. Il profilo di Albergati si rivela mosso, variegato e contraddittorio, per certi versi simile a quello di Sografi. Le ambiguità e le incertezze del commediografo bolognese hanno suscitato, anche in questo caso, il diverso giudizio degli studiosi. Per alcuni Albergati è parso così un mero epigono di Goldoni, un modesto letterato di provincia incapace di confrontarsi realmente con i grandi

⁶⁶ Tra costoro, allo stato attuale delle conoscenze, diverso sembra il caso del conte Alessandro Pepoli. Il giovane patrizio emulo d'Alfieri, per più aspetti un sostenitore del vecchio mondo, era tuttavia una figura inquieta e bizzarra. La sua esaltazione della "vita" e della "libertà repubblicana" lo portava a oscillare tra la scelta democratica e aristocratica. Successivamente a destreggiarsi tra l'adesione al nuovo sistema francese e il rimpianto della repubblica veneta dei primordi. Vedi, M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, cit., pp. 196-201. Privo di sussulti appare invece l'itinerario del veronese Giovanni Pindemonte, fratello del più celebre Ippolito, la cui vicenda si dispiega tutta all'insegna di un ideale *juste-milieu* che sa condurlo, senza cedimenti, dalla militanza rivoluzionaria sino ad una contrastata adesione a Napoleone. Vedi, 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. Più incerto resta il profilo del bolognese Giovanni Greppi. Quel che sorprende di più in questo arcade e accademico fiorentino, apprezzato da U. Foscolo e da M. Cesarotti, è soprattutto l'entusiasmo che muove la sua partecipazione politica, che motiva la sua idea di servizio al bene pubblico in quell'età di grandi speranze. Abbandonata Venezia nel 1790 diveniva a Modena minore conventuale. Nel 1796, all'arrivo dei francesi lasciava il convento di San Bartolomeo, per entrare nei quadri locali dell'amministrazione repubblicana. Dopo Marengo si segnalava ancora a Milano tra i redattori del «Giornale dei patrioti». Vedi la voce di L. Rodler, in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit., LIX, 2002, pp. 326-28.

temi della cultura europea dei Lumi⁶⁷. Per altri, invece, la sua opera è sembrata addirittura una testimonianza inquieta e critica dei tempi, una produzione carica di allusioni e presagi, capace in sostanza di porre in discussione le strutture costitutive della società tradizionale⁶⁸.

La *pièce* di Albergati, che qui rapidamente ripenseremo, ci consente di cogliere, come si è accennato, alcuni principi costitutivi e ricorrenti che caratterizzano anche il teatro di Sografi. Già nel prossimo paragrafo vedremo riaffiorare nelle sografiane *Convenienze teatrali* gli spunti e i motivi che strutturano il testo qui ricordato dello scrittore emiliano. I due autori pertanto sembrerebbero testimoniare gli stessi bisogni e le stesse aspirazioni. Tale consonanza di motivi documenta, a suo modo, la diffusione dei nuovi valori negli strati medi dell'opinione italiana.

La commedia in tre atti *I pregiudizi del falso onore*, un testo di Albergati "mai rappresentato sulle venete scene", stampato tuttavia a Venezia nel 1778 e poi raccolto nel 1783, nel primo volume delle *Opere* del letterato bolognese⁶⁹, ci

⁶⁷ Albergati, "Illuminato e anticonformista", era stato corrispondente di Voltaire per circa dieci anni, tra 1758 e 1767, e poi d'Alfieri dal 1785 al 1796. Tuttavia si era anche legato, brevemente e non senza ambiguità, a C. Gozzi. Lo scrittore emiliano pertanto è sembrato agli studiosi, forse anche in ragione di un tardo conservatorismo (impedì a inizio secolo una traduzione della *Nouvelle Heloise* di Rousseau), "uno dei tanti moderati che importavano in Italia dalla Francia temi e battaglieri propositi". La sua opera dunque, sin dai tempi ormai lontani di E. Masi, è parsa, per quanto aggiornata e ispirata ai grandi classici stranieri, procedere incerta tra generi diversi, "senza che mai la sua coscienza d'artista si determini chiaramente e si fermi". Queste ragioni avrebbero decretato una adesione del tutto estrinseca agli stimoli della nuova cultura. Anche nelle prove migliori quando lo scrittore emiliano tenta di immettere "nella commedia di carattere un contenuto sociale satireggiando la vecchia nobiltà", con toni più "radicali di Goldoni", la sua "partecipazione alle idee illuministiche" sembra rimanere "cauta e superficiale". La prudenza e l'inclinazione alla *medietas* avrebbero poi spinto Albergati a rifiutare gli eccessi della Rivoluzione. Si delineava una fisionomia intellettuale funzionale alle "simpatie del governo", capace di garantirgli, nella Seconda cisalpina, incarichi politici e amministrativi. 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*, cit.; G. Nicastro, *Il teatro nel secondo Settecento*, in *La letteratura italiana storia e testi*, cit., pp. 483 e ss.

⁶⁸ Albergati viene considerato un autore "pienamente al passo" con le istanze più avanzate della cultura europea contemporanea. La sua opera pertanto esprime l'intelligente acquisizione di un inedito patrimonio di principi e valori. Nelle sue commedie accanto al rifiuto della "civiltà di corte" e delle "buone maniere" emerge con altrettanta forza la critica della famiglia patriarcale. I testi del commediografo emiliano sembrano così quasi proiettarsi nel futuro delineando il nuovo tipo di famiglia coniugale-intima nell'Italia di fine del Settecento. Vedi E. Mattioda, *Il dilettante "per mestiere". Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Il Mulino, Bologna, 1993.

⁶⁹ *I pregiudizi del falso onore. Commedia di tre atti in prosa*, in *Opere di Francesco Albergati Capacelli*, in Venezia, 1783, nella Stamperia di Carlo Palese. A spese dell'Autore con pubblica approvazione, t. I, pp. 3-120.

consente di isolare alcuni spunti problematici interessanti: l'autodeterminazione morale dell'individuo, la relativizzazione della norma, il riconoscimento pieno della persona solo in virtù del suo reale contributo sociale. In sostanza, i principi più invisibili a C. Gozzi ispiravano la scrittura di questo testo.

L'opera esprime, con una certa efficacia, il senso di una crisi imminente che sembra percorrere allora la società italiana. La commedia si svolgeva sullo sfondo sbiadito della Rivoluzione americana, rievocata dall'autore tuttavia con un solo trascurabile richiamo. Un evento la cui memoria era stata intesa da Albergati alla stregua di una vicenda "luttuosa" risoltasi in inutili e vane "stragi crudeli"⁷⁰.

Tuttavia il tema centrale dell'opera, il duello e il punto d'onore, si richiamava a un problema realmente sentito e già ampiamente dibattuto anche dai grandi intellettuali dei Lumi. Una questione che di lì a poco sarebbe riemersa nel repertorio del teatro patriottico italiano⁷¹. La *pièce*, priva in sostanza di una vera trama, ruotava intorno al significato di quella sfida e agli interrogativi che poneva quel gesto drammatico ancora così vivo nella memoria dei contemporanei. Il testo calava l'episodio del duello nell'ambito ristretto di una piccola cerchia familiare. L'abituale tranquillità della casa livornese del conte Riccardo Fiorelli era minacciata nel suo interno da una possibile sfida all'ultimo sangue⁷². L'irrinunciabile e infausta prova avrebbe contrapposto l'incolpevole e sgomento conte a un ignoto avversario⁷³. Lo sviluppo degli atti svelava, con una certa *suspense*, l'identità dell'antagonista nella persona di Ridolfo, un ospite della casa, riconosciuto poi, grazie al tradizionale colpo di scena, addirittura come il fratello di Virginia, la moglie dello stesso conte Fiorelli⁷⁴. Il dramma, sventato nell'ultima scena, impediva così una catastrofe familiare⁷⁵.

L'azione in realtà aveva il suo centro nella operosità di Alfonso Onesti. Costui, il protagonista della commedia, un ricco e attivo mercante, si adoperava per scongiurare il duello. Alfonso, grazie alla sua iniziativa pragmatica e razionale e alla capacità pacata di argomentare e dimostrare le tesi, riusciva a risvegliare la consapevolezza critica di tutti i membri di quell'esiguo nucleo familiare.

⁷⁰ Ivi, Atto I, 4.

⁷¹ E. Mattioda, *Il dilettante "per mestiere"*, cit., pp. 82 e ss.; P. Themelly, *Il teatro patriottico tra Rivoluzione e Impero*, cit., p. 85.

⁷² *I pregiudizi del falso onore. Commedia di tre atti in prosa*, cit., Atto I, 1.

⁷³ Ivi, atto II, 10.

⁷⁴ Ivi, Atto III, 8.

⁷⁵ Ivi, Atto III, 10.

Il duello, “la grande opera del valore”⁷⁶, un atto che incombe sempre ossessivamente sul testo, si prestava tuttavia ad una duplice possibilità di lettura. Per un verso schiudeva la prospettiva al teatro dell’assurdo. Diveniva nell’incalzare delle scene un incontro tra sconosciuti, un atto privo di senso, delegittimato anche per l’assenza di un vero movente⁷⁷. Per l’altro, invece, ribadiva la tesi di fondo della *pièce*. Nell’idea del duello, inteso come difesa “individuale” del proprio onore, si sostanziano i valori costitutivi della comunità tradizionale. Per Albergati il duello esprimeva una concezione vacuamente individualistica della persona umana, un senso esasperato e orgoglioso di sé fondato sul rifiuto di ogni considerazione dell’altro e delle regole sociali⁷⁸. Costituiva, in tal modo, l’atto emblematico che definiva il senso della frantumazione corporativa e particolaristica della società d’Antico regime⁷⁹.

Alfonso di fronte all’antica prova si mostrava incerto, riluttante. Il ragionamento avrebbe dovuto sempre prevalere sulle emozioni e sull’uso della forza⁸⁰. Forse poteva essere ancora necessario battersi ma solo per uno scopo reale. Ogni scelta autentica avrebbe dovuto conciliare l’interesse personale con quello generale. Bisognava lottare solo per le aspettative nelle quali tutti potevano riconoscersi: “la famiglia, i figli, la pace domestica, gli amici, sono questi i beni preziosi da difendere e sostenere contro i pericoli, né dobbiamo affrontare alcun pericolo se il vero onore non ce lo impone”⁸¹. Alfonso sapeva che tutto ciò non poteva essere insegnato perché derivava da una esigenza interna determinata da motivazioni profonde. Ormai, libero dalla eteronomia della norma, il mercante filosofo ricercava nel continuo duello con sé stesso le leggi costitutive della persona⁸². Anche per Albergati, dunque, il *vero* onore inteso come sublimazione della virtù coincideva con gli imperativi della coscienza morale. Per il letterato emiliano, diversamente dunque da C. Gozzi, gli uomini dovevano imparare a divenire “giudici di loro medesimi”, essere cioè in grado di costruire autonomamente le loro leggi, anche quelle definite dalla “Natura”.

Albergati non intendeva però attribuire alla operosità del filosofo-mercante alcun tipo di rivendicazione politica o sociale. Le scene ricostruivano soprattutto con efficacia un dissesto generale che non poteva essere imputato al

⁷⁶ Ivi, Atto III, 1.

⁷⁷ Ivi, Atto II, 10, 11, III, 5.

⁷⁸ Ivi, Atto II, 10, 13, III, 3, 6, 7.

⁷⁹ Ivi, Atto II, 8, 10, III, 6.

⁸⁰ Ivi, Atto III, 1, 4, 6, 9.

⁸¹ Ivi, Atto III, 10.

⁸² Ivi, Atto III, 10.

solo patriziato, ma che testimoniava la crisi di un'intera società ormai al tramonto. Un sistema inadeguato nei suoi codici comportamentali particolaristici, che non a caso trovavano il loro simbolo in quel "paradosso" del duello. La crisi era dunque una crisi di valori. La protesta di Alfonso diveniva una esigenza per ridefinirne il significato. Era necessario superare la vecchia incompatibilità tra l'interesse particolare e quello generale, riuscire finalmente a trasformare le azioni in atti che fossero insieme utili e buoni⁸³. L'itinerario percorribile, forse più facilmente condivisibile da tutti, era quello morale non certo quello politico, che, con le sue inevitabili implicazioni sociali, avrebbe turbato gli equilibri già così precari dell'Antico regime. L'intraprendente primo attore lanciava dal palcoscenico il suo progetto di riforma morale. Un disegno centrato sul recupero dei valori privati dell'individuo e sull'idea di famiglia⁸⁴. Si trattava solo in apparenza di un programma disimpegnato e depoliticizzato: quei principi costituivano un elemento fondante di una nuova cultura, che avrebbe assunto rilievo nelle grandi *Dichiarazioni* della Rivoluzione come si è già ricordato e come si osserverà ancora. In tal modo Albergati Capacelli, forse senza neanche accorgersene, tramite il suo eroe domestico, creava i presupposti per minare alle fondamenta il sistema che voleva sorreggere.

Le Convenienze teatrali e la lezione di Goldoni

Le *Convenienze teatrali*⁸⁵, una farsa svolta in ventisei scene, forse la più riuscita delle commedie di Sografi, "il suo capolavoro", uno scritto "divertente e ben proporzionato nato al di fuori di falsi patriottismi"⁸⁶, sopravvisse al suo autore restando in repertorio per oltre cinquant'anni⁸⁷. Composta e applaudita per la prima volta a Venezia nel 1794⁸⁸, ancora a distanza di quasi due secoli, nel febbraio 1970, la *pièce* veniva riproposta sui palcoscenici della città lagunare. Si trattava, in realtà, della messa in scena di una rivisitazione musicale dell'opera

⁸³ Ivi, Atto III, 9.

⁸⁴ Ivi, Atto II, 7, III, 10, 11.

⁸⁵ Il testo de *Le Convenienze teatrali, farsa del signor Antonio Simon Sografi* apparve a stampa ne «Il teatro moderno applaudito», cit., t. XXXI, pp. 3-44. La *pièce* venne successivamente riprodotta nelle seguenti edizioni: Milano 1827, Bologna 1827, Torino 1829, Milano 1831, Venezia 1832, Milano 1833, Milano 1875, Milano-Napoli 1954. Più di recente è apparsa l'edizione da noi seguita che riprende, in assenza di testimonianze manoscritte, il testo del 1799. Vedi, A.S. Sografi, *Le Convenienze e le Inconvenienze teatrali*, a cura di G.F. Malipiero, con una nota bibliografica di C. De Michelis, Le Monnier, Firenze, 1972.

⁸⁶ Vedi *Le Convenienze*, ed. cit., *Introduzione*, p. 12.

⁸⁷ G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800 (indagini e ricordi). Con elenco di autori e loro opere*, Cappelli, Rocca San Casciano, 1901, p. 25.

⁸⁸ B. Brunelli, *Un commediografo dimenticato: S.A. Sografi*, in «Rivista italiana del Dramma», I, I, gennaio-maggio 1937, p. 177.

compiuta negli anni della Restaurazione da Gaetano Donizetti sul nuovo testo approntato per l'occasione da Domenico Gilardoni⁸⁹. La nuova versione sembrava destinata a grande fortuna: "l'epopea musicale"⁹⁰ romantica pervadeva il vecchio involucro settecentesco delle *Convenienze* facendo percepire il diverso respiro del tempo. La prima rappresentazione, del novembre 1827, aveva celebrato a Napoli, tra gli applausi del Teatro Nuovo⁹¹, il primato ormai accordato all'individuo, scoperto nella sua dimensione interiore e privata. Il senso originario della *pièce* era pertanto stravolto: l'interesse alla penetrazione psicologica testimoniava, così, la rottura con la tradizione e insieme definiva il rinnovamento del genere operistico⁹².

Tutto, dunque, cambiava in poco più di trent'anni: del disegno sografiano sopravviveva soltanto una gracile trama narrativa svuotata d'ogni precedente contenuto. Nondimeno l'occasione del febbraio 1970 consentiva di rievocare, sia pure indirettamente, il nome di Simone, celebrandone ancora la memoria, nel "suo" teatro La Fenice.

La farsa del 1794, poi ripresa dal nostro nelle meno fresche e più involute *Inconvenienze teatrali*, una commedia in due atti stesa nel 1800 e uscita a stampa

⁸⁹ Dal 3 al 12 febbraio 1970 presso il Teatro La Fenice si rappresentava l'opera allestita da Helmut Käutner coadiuvato nella regia musicale da Jesus Lopez Cobos. Vedi, «Archivio Storico Gran Teatro La Fenice», Venezia, b. 2010. Ancora nell'ottobre 2009 il Teatro alla Scala ospitava una diversa versione della *pièce* diretta da Antonio Albanese, vedi «Corriere della Sera», 4 ottobre 2009, p. 16. Per quanto riguarda la questione relativa al primo adattamento del testo sografiano nel 1827 per opera forse dello stesso Donizetti vedi, W. Ashbrook, *Donizetti. La vita*, EDT, Torino, 1986; Id., *Donizetti. Le opere*, EDT, Torino, 1987; P. Kaminski, *Mille et une opéras*, Fayard, Paris, 2003; I. Bonomi, E. Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Franco Angeli, Milano, 2010.

⁹⁰ G. Mazzini, *Filosofia della musica. Nuova edizione integrale, riveduta sulla edizione nazionale delle "Opere Complete"*, introduzione e note di Adriano Lualdi, Bocca, Milano 1943, p. 174.

⁹¹ W. Ashbrook, *Donizetti. La vita*, cit., p. 40.

⁹² Donizetti, tra i primi in Italia, subordinava la melodia e la parola alla mutevolezza di situazioni e stati d'animo. Orchestrazione, declamazione e canto divenivano nella loro fusione armonica strumenti insostituibili per la compiuta caratterizzazione psichica dei personaggi. In questa profonda trasformazione dell'antico testo incideva verosimilmente assai più la regia del grande compositore bergamasco che non il contributo in definitiva modesto dell'autore del libretto. Questi, pur stimato "poeta ufficiale" del San Carlo nella Napoli degli anni Trenta, sembra essere oggi soltanto un letterato semiconosciuto dal profilo incerto e poco studiato, la cui memoria sembra sopravvivere sbiadita in ragione delle sole, episodiche, collaborazioni che tenne con V. Bellini e G. Donizetti. Sul problema vedi F. Cella, *L'opera di Donizetti nella cultura europea*, Università del Sacro Cuore, Milano 1964; B. Zanolini, G. Barblan, *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, SAL, Bergamo, 1983. Utile la voce curata da R. Meloncelli in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit., XLI, 1992, pp. 185-200. Su D. Gilardoni vedi, I. Bonomi, E. Buroni, cit., p. 120; Herbert Weinstock, *Vincenzo Bellini: his life and his operas*, Knopf, New York, 1971 ad *Indicem*.

a Padova solo nel 1816⁹³, si richiamava alla consueta polemica letteraria sullo stato del melodramma, un tema allora in voga e forse fin troppo sfruttato. Già gli stessi contemporanei avevano colto richiami e assonanze del testo con l'opera di Metastasio, anche se la farsa sembrava per lo più rievocare la "lunga e intiera commedia detta *l'Impresario delle Smirne*", di Goldoni⁹⁴. Si pensava tuttavia che fosse stato un opuscolo del primo Settecento, il *Teatro alla moda*⁹⁵ di Benedetto Marcello ad essere ricalcato da Sografi nella stesura del suo lavoro e utilizzato alla stregua di un copione. Quel "famoso libello", apparso a Venezia nel 1720⁹⁶, aveva suscitato un certo scalpore: il tema affrontato in modo audace e le allusioni contemporanee⁹⁷ avevano gettato qualche ombra sul mondo della scena. La denuncia degli "abusi", dell'ignoranza e del malcostume finiva tuttavia per dissolversi nelle esigenze consolidate del gusto. Se dunque la carica polemica finiva per essere attenuata vi erano nonostante tutto ragioni sufficienti affinché l'opera venisse pubblicata anonima dal suo autore che proprio in quegli anni stava raggiungendo, da patrizio membro del Gran Consiglio e delle Quarantie, una fama europea di musicista e di poeta⁹⁸.

⁹³ "Questa mia commedia [...] fu per la prima volta rappresentata in Padova la quadregesima dell'anno 1800" Vedi *Ai lettori* in *Le Inconvenienze teatrali. Commedia della'avvocato Antonio Sografi*, Padova Tipografia Bettoni, 1816. Il testo è ora anche in A.S. Sografi, *Le Convenienze e le inconvenienze teatrali*, ed., cit. pp. 122-256.

⁹⁴ *Notizie storico critiche sopra Le Convenienze teatrali*, in «Il teatro moderno applaudito», cit., t. XXXI, p. 46. *L'Impresario delle Smirne*, commedia in cinque atti "rappresentata per la prima volta in Venezia nel carnevale dell'anno 1760" è ora in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, Mondadori, Milano 1946, v. VII, pp. 481-550.

⁹⁵ *Il Teatro alla moda o sia metodo sicuro, e facile per ben comporre, e eseguire l'opere italiane in musica all'uso moderno, nel quale si danno avvertimenti utili, e necessari a' poeti, compositori di musica, musici dell'uno, e dell'altro sesso, impresarii, suonatori, ingegneri, e pittori di scene, parti buffe, sarti, paggi, comparse, suggeritori, copisti, protettori, e madri di virtuose, e altre persone appartenenti al teatro. Dedicato dall'autore del libro al compositore di esso*, Stampato ne Borghi di Belisania per Aldiviva Licante all'Insegna dell'Orso in Peata. Si vende nella strada del Corallo alla Porta del Palazzo d'Orlando. Per una edizione recente vedi *Il Teatro alla Moda*, a cura di R. Manica, Quiritta, Roma, 2001.

⁹⁶ Sui problemi dell'edizione vedi C. Vitali, *Il Teatro alla Moda ha finalmente un editore. E altre spigolature archivistiche*, in «Note d'archivio per la storia musicale», I, 1983, 245-50.

⁹⁷ Vedi a titolo d'esempio G.F. Malipiero, *Un frontespizio enigmatico*, in «Bollettino bibliografico musicale», V, 1930, pp. 16-19; per significative integrazioni e dissonanze S. Durante, *Vizi e virtù pubbliche del polemista teatrale in Benedetto Marcello, la sua opera e il suo tempo*. Atti del Convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986) a cura di C. Madricardo e F. Rossi, Olschki, Firenze, 1988, pp. 415-424.

⁹⁸ Vedi in particolare i contributi di P. Del Negro, *B. M. patrizio veneziano*; N. Mangini, *B. M. e la vita teatrale a Venezia tra Sei e Settecento*, in *Benedetto Marcello, la sua opera e il suo tempo*. Atti del Convegno internazionale, cit. Vedi anche M. Bizzarini, *Benedetto Marcello*, L'Epos, Palermo, 2006; e, dello stesso, la voce in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit. LXIX, 2007, pp. 517-23.

Inserite così nel loro contesto, le *Convenienze* paiono perdere ogni carattere autonomo e originale fino a stemperarsi nell'alveo di una esercitazione comune e spesso uniforme⁹⁹. Simone in sostanza si sarebbe limitato a riecheggiare il contenuto di Marcello trasponendolo in dialogo¹⁰⁰. Studi relativamente recenti hanno messo in evidenza l'innegabile corrispondenza tra i due testi: una corrispondenza che investe ogni aspetto della struttura e giunge sino alla meccanica sovrapposizione dei personaggi reiterati nei nomi, nei ruoli, nelle funzioni. Riaffiorano così, anche nelle pagine di Sografi, le medesime scelte linguistiche e dialettali che avevano caratterizzato, quasi cento anni prima, la prosa del poeta arcade e che perpetuavano, nell'alternanza di cadenze e battute (in veneziano, napoletano, bolognese), lo stesso senso di una cifra comica e satirica. Non diversamente, la commedia del 1794, si mostrava sensibile a quella rappresentazione variegata del tessuto sociale che, con Marcello, si era avventurata fin nella realtà della bottega, affidando la parola anche ai sarti, ai falegnami, ai calzolai¹⁰¹.

Probabilmente nelle *Convenienze* vi era tuttavia di più d'una ripresa di stilemi e motivi: nuove richieste pervadevano l'involucro ormai consunto e impoverito del vecchio testo di Marcello. Sografi voleva giungere tramite lo strumento letterario ad un giudizio sul suo mondo, ad una ricostruzione empirica e realistica dell'ambiente teatrale contemporaneo¹⁰². Venuto meno il tempo della satira di costume, l'eterno *cliché* del vecchio teatro, l'iniziativa del poeta doveva ora essere volta alla denuncia. Nel caso specifico delle *Convenienze* doveva tradursi in una sorta di requisitoria dell'autore davanti al tribunale dell'opinione. Il degrado in cui allora versava il sistema scenico doveva essere reso noto e sottoposto al giudizio di tutti¹⁰³. Per riuscire nell'impresa lo scrittore padovano doveva mettere a punto le tecniche d'analisi. Seguiva una procedura empirica capace di far scaturire la "verità" dall'esame dell'esperienza, al fine di garantire la messa a fuoco della materia e di restituire certezza scientifica all'indagine. Come da qualche decennio si era auspicato, era necessario lo studio concreto e insieme dinamico delle "condizioni", più che quello ormai considerato statico e astratto dei "caratteri", una tipologia quest'ultima che pareva adombrare la fissità delle antiche maschere¹⁰⁴. Con le *Convenienze*

⁹⁹ Vedi C. De Michelis, *Antonio Simone Sografi*, cit., p. 213.

¹⁰⁰ *Notizie storico critiche sopra Le Convenienze teatrali*, in «Il teatro moderno applaudito», cit., t. XXXI, p. 45.

¹⁰¹ Vedi, *Le Convenienze*, ed. cit., *Introduzione* p. 10.

¹⁰² *Notizie storico critiche sopra Le Convenienze teatrali*, cit., pp. 45-7.

¹⁰³ Tale il senso della denuncia espressa dal Direttore degli spettacoli a conclusione della farsa. Vedi, *Le Convenienze*, ed. cit., I, 26.

¹⁰⁴ "Le Monde où nous vivons est le lieu de la scène, le fond de son drame est vrai, ses personnages ont toute la réalité possible, ses caractères sont pris du milieu de la société". Vedi

Simone si cimentava dunque in un esperimento che aveva come soggetto le vicende del presente, la "storia" più che la "invenzione", come rilevava soddisfatto l'abate Dalmistro, recensendo nel 1799 la *pièce* nell'occorrenza della sua tardiva pubblicazione. L'instancabile redattore del *Teatro moderno applaudito* equiparava, in quella circostanza, l'iniziativa di Sografi a quella di Goldoni, colui che con successo aveva coniugato la "verità" con "l'arte"¹⁰⁵.

L'analisi delle condizioni volta alla rappresentazione del "vero sociale", circoscritto in questo caso all'universo scenico, spingeva dunque lo scrittore veneto alla descrizione particolareggiata della fisionomia dei protagonisti che agivano nel sistema. L'interesse tuttavia non era rivolto alla psicologia dell'individuo. Era orientato soprattutto a rintracciare nelle azioni dei singoli e nella trama delle relazioni umane i comportamenti ricorrenti e consueti che qualificavano un gruppo, una comunità¹⁰⁶. Dietro quei comportamenti, dunque, si celavano probabilmente i valori costitutivi della società teatrale. Nelle abitudini e nei costumi, negli atti e nei profili degli uomini di spettacolo si condensavano e si svelavano pertanto le coordinate mentali di un microcosmo. Forse per analogia, sembra lasciarci intendere Sografi, si intuivano i cardini su cui poggiava l'intera società tradizionale. La commedia tuttavia non voleva affrontare le grandi questioni di carattere generale e intendeva rimanere confinata nei soli aspetti della "causa" teatrale. L'obiettivo rimaneva quello di tracciare un consuntivo critico di una esperienza circoscritta e storicamente determinata¹⁰⁷.

Un doppio registro mai esplicitato, forse neppure pienamente consapevole, governa nonostante tutto il testo: l'assetto scenico diviene in definitiva, nello sviluppo dell'opera, la riproduzione in scala ridotta del sistema sociale. Il teatro del vero, rappresentando sé stesso, diviene la metafora dell'ordine esistente. Tramite gli stampi tradizionali di genere e di gusto, l'autore rappresentava così la fine di un mondo e insieme rivelava la dimensione unitaria di un processo di disfacimento che trovava il suo simbolo e la sua cartina di tornasole nel segmento esaminato¹⁰⁸. La critica che colpiva le figure dello spettacolo finiva in realtà per mettere a nudo la *forma mentis* dell'uomo d'Antico regime. In questa prospettiva lo stesso auspicio della

D. Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Garnier, Paris, 1959, p. 1090. Su questi problemi vedi *infra* la sezione relativa al *Verter*.

¹⁰⁵ *Notizie storico critiche sopra Le Convenienze teatrali*, cit., p. 45. Su Angelo Dalmistro, arcade e sacerdote, discepolo e amico di Gaspare Gozzi e Ugo Foscolo, dapprima avverso ai francesi e poi, dal 1810, "poeta napoleonico", celebre traduttore dei classici europei contemporanei, vedi la voce di R. Galvagno in «Dizionario Biografico degli Italiani», cit., XXXII, 1986, 32, pp. 153-157.

¹⁰⁶ *Le Convenienze*, cit., I, 1, 2, 4, 5, 7, 8, 12, 14.

¹⁰⁷ *Ivi*, I, 18, 26.

¹⁰⁸ *Ivi*, I, 26.

riforma del teatro con cui si conclude la *pièce*¹⁰⁹ sembra potersi intendere come l'esigenza d'una più vasta e significativa richiesta di rinnovamento morale e di costume, che prefigura forse anche una nuova idea di *civitas*. Pur priva di una reale prospettiva politica, l'opera di Sografi conserva un innegabile valore contestativo che ne tradisce la vocazione di *pamphlet* ideologico in un'Italia che si apprestava a vivere la sua vigilia rivoluzionaria.

Di fatto le *Convenienze* affrontavano la questione allora ardua e assai dibattuta sulla definizione dei rapporti tra individuo e società¹¹⁰. L'ottimismo umanitario dei Lumi, le idee di virtù e di ragione, la fiducia nel principio di condivisione preannunciano un patrimonio di valori che non riusciva ad accordarsi più con un modello di civiltà ormai definita antica, logorata nella atomizzazione della persona umana, impoverita nella vacua valorizzazione individualistica del singolo. Nuove qualità sembravano poter determinare l'individuo: l'interesse particolare doveva sublimarsi nell'idea di beneficio sociale, il traguardo personale innalzarsi a strumento volto a massimizzare, con la propria, la felicità collettiva. I nuovi principi esigevano quindi un inedito rapporto delle parti con il tutto. La tradizionale antitesi poteva risolversi in una reciprocità: soggetto e compagine sociale divenivano due enti non più in contrasto ma coordinati e cooperanti. Sembrerebbe essere questo il fine e lo stesso senso della commedia redatta da Simone¹¹¹: è già la proposta del titolo a indicare la direzione.

Il duplice significato implicito nel termine convenienze (norme funzionali a garantire nell'equilibrio delle parti l'efficienza di una struttura; esigenza particolaristica ricondotta a deteriore *utilitas*) costituisce, nella contrapposizione tra l'interesse di tutti e l'interesse settoriale, la valenza *construens* e *destruens* della commedia. Con una certa sorpresa le *Convenienze* rivelano, forse lo si è già intuito, un quadro volutamente privo d'intreccio, una rappresentazione che ritrova il suo disegno d'insieme nella sola ricostruzione d'ambiente. È dunque tramite il confronto tra le diverse voci dissonanti dei protagonisti che si percepisce la "condizione" del teatro italiano di fine Settecento. Le ventisei scene rievocano lo sfascio di tutto un sistema lacerato dal perenne conflitto di tutti contro tutti, in ragione delle "convenienze", ovvero delle esigenze autentiche o presunte delle figure che tramite i loro ruoli caratterizzano e determinano nel loro insieme l'attività scenica¹¹². Un bieco utilitarismo fine a se stesso guida l'azione di protettori, impresari, sceneggiatori, maestri di musica, prime e seconde donne, attori e attrici, orchestrali, ballerini, cantanti, pittori,

¹⁰⁹ Vedi anche C. De Michelis, *Antonio Simone Sografi*, cit., pp. 212-13.

¹¹⁰ Vedi *Le Convenienze*, cit., I, 1.

¹¹¹ Ivi, I, 26.

¹¹² Ivi, I, 21.

artigiani¹¹³. Il protagonismo personale, una vuota e arrogante percezione di sé, “biliosa e inquieta¹¹⁴”, che si costituisce nel disprezzo dell’altro e nella difesa di un vacuo senso dell’onore¹¹⁵, si accompagna all’incompetenza professionale che a volte sfiora l’ignoranza¹¹⁶, al dilettantismo¹¹⁷, all’indolenza¹¹⁸ che determinano, con il degrado di strutture e rappresentazioni, la sostanziale paralisi della attività scenica¹¹⁹.

La crisi del teatro, una crisi di settore, tradiva dunque, come si è solo in parte accennato, un deficit di valori che non poteva non essere inteso, sia pure in forma indiretta, come una denuncia di tutto un sistema. Il nucleo concettuale della commedia - la delegittimazione dell’individuo e la sua perdita di senso, l’eteronomia della norma, l’irriducibilità tra interesse generale e particolare - è un tema che affiora nella letteratura teatrale italiana di quegli anni. La *doléance* assai spesso si trasformava in rivendicazione. Nelle *Convenienze* il soggetto affrontato e la militanza professionale orientavano l’autore verso le soluzioni tecniche propugnate da Goldoni. Era dunque il programma riformatore di quel grande che consentiva a Simone di ritrovare, almeno nel nuovo ordine normativo pensato per il sistema teatrale, la tanto invocata relazione tra individuo e società. L’attenzione di Sografi era dunque rivolta, in questa commedia, ai problemi d’interesse pubblico. Sappiamo che in quello stesso 1794, il nostro, nel *Verter*, avrebbe affrontato le questioni di carattere privato non diversamente da Albergati Capacelli, sul quale ci siamo già soffermati.

Nelle ultime sequenze della farsa, Sografi lasciava tracciare al direttore degli spettacoli, a un “cavaliere”, le linee guida della riforma teatrale nei suoi aspetti strutturali e scenici¹²⁰. Il cerchio si chiudeva: nella stesura delle *Convenienze* lo scrittore padovano, allora trentacinquenne, aveva seguito fedelmente le idee di Goldoni in merito agli aspetti formali e contenutistici della riforma, stendendo il testo letterario con un rigore che non era solo frutto di diligenza. Tramite una voce fuori dal coro, quella del direttore degli spettacoli, poteva affrontare le questioni che solo indirettamente erano di pertinenza dell’autore, ovvero quelle relative alla costruzione e al radicamento del nuovo edificio teatrale nella società.

¹¹³ Ivi, I, 2, 4, 5, 8, 11, 13, 20, 21, 22, 25.

¹¹⁴ Ivi, I, 3.

¹¹⁵ Ivi, I, 1, 2, 3, 4, 5.

¹¹⁶ Ivi, I, 4, 5, 17, 19.

¹¹⁷ Ivi, I, 13, 15, 18, 24.

¹¹⁸ Ivi, I, 14, 15.

¹¹⁹ Ivi, I, 1.

¹²⁰ *Le Convenienze*, cit., I, 26.

Anche Simone, per risollevarne le sorti dell'“abbattuto”¹²¹ sistema italiano, si era richiamato, più che ai classici, ai due soli “libri” indicati dal maestro: il “mondo” e il “teatro”¹²². Il primo era quello che Goldoni aveva definito della “natura” e della “sperienza”, il grande magazzino dal quale trarre le informazioni per poter svolgere il proprio mestiere¹²³. Il secondo offriva invece quel bagaglio tecnico, metodologico ed anche retorico per ricomporre, in un filtro civile e pedagogico, i “costumi”, le “virtù”, i “vizi” e i “difetti” della “Nazione”¹²⁴. Al “tornio della natura”¹²⁵ andava dunque sovrapposto quello empirico del metodo: le parti tradizionalmente scisse del sistema (testo, recitazione, realizzazione scenica, pubblico) potevano assumere valore solo nella loro convergenza, in un inedito rapporto di relazione e di reciprocità¹²⁶. Il sistema dello spettacolo inteso nella sua funzione unificante poteva divenire uno strumento d'indagine sociale, una procedura d'analisi, con un suo statuto paragonabile a quello di una vera e propria scienza.

Era stato pertanto quel “Galile[i] della letteratura”, così F. De Sanctis¹²⁷ avrebbe definito Goldoni, a orientare la speranza di Simone. Le *Convenienze* si concludevano con l'esortazione a non “ingannare il pubblico”¹²⁸, il reale destinatario del prodotto. Anche in questo caso il cerchio si chiudeva. In quella richiesta probabilmente si rifletteva l'esigenza di un coinvolgimento più autentico e diretto dello spettatore nella vita teatrale. Forse anche la possibilità di una partecipazione degli astanti alla definizione dell'opera. Tanto auspicavano le voci europee allora più autorevoli e lo stesso Goldoni, al quale

¹²¹ C. Goldoni, *Prefazione dell'Autore alla prima raccolta delle Commedie* (1750), ora in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. I, p. 765

¹²² Ivi, p. 767.

¹²³ Ivi, p. 769.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Ivi, p. 768

¹²⁶ Sulla dibattuta questione della riforma goldoniana si indica qui soltanto M. Baratto, *Tre studi sul teatro. Ruzante, Aretino, Goldoni*, Neri Pozza, Venezia, 1964, Id., *La letteratura teatrale del Settecento in Italia. Studi e letture su Carlo Goldoni*, Neri Pozza, Venezia, 1985, in particolare pp. 11-45; B. Anglani, *Goldoni. Il mercato, la scena, l'utopia*, Liguori, Napoli, 1983; N. Jonard, *Introduzione a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari, 1990; S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia, 2011, in particolare pp. 76 e ss.

¹²⁷ “La natura ben osservata gli pareva più ricca che tutte le combinazioni della fantasia. L'arte per lui era natura, era ritrarre dal vero. E riuscì il Galileo della nuova letteratura. Il suo telescopio fu l'intuizione netta e pronta del reale, guidata dal buon senso. Come Galileo proscrisse dalla scienza le forze occulte, l'ipotetico, il congetturale, il soprannaturale; Così egli volea proscrivere dall'arte il fantastico, il gigantesco, il declamatorio e il rettorico”. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1919, v. III, p. 188.

¹²⁸ *Le Convenienze*, cit., I, 26.

Sografi indubbiamente si richiamava¹²⁹. Sembrava dunque che il palcoscenico non potesse essere più inteso come una barriera ma come uno spazio comune, un luogo aperto alla comunicazione, che testimoniava nel fervore della sua attività l'idea stessa di un processo *in fieri*.

Il Verter di Sografi

Sempre in quello stesso 1794, a fine ottobre, il San Giovanni Grisostomo ospitava a Venezia la prima del *Verter*, una commedia in cinque atti stesa da Sografi nel corso di quegli ultimi mesi¹³⁰. La *pièce* voleva ispirarsi, a vent'anni di distanza, all'omonimo capolavoro di Goethe, conosciuto dal nostro verosimilmente tramite la traduzione italiana del 1781¹³¹. L'ostilità di una parte della critica nei confronti del lavoro di Simone, destinato, come si comprenderà, a suscitare scalpore e le pressioni dei "partiti", ovvero dei gruppi d'interesse raccolti intorno ai sette teatri cittadini allora attivi e in concorrenza, non impedirono, al di là di "qualche fischio", il favore del pubblico e la replica dello stesso spettacolo "tra gli applausi" per molte sere¹³². L'anonimo curatore della tardiva edizione, apparsa a stampa soltanto nel primo Ottocento, evitava tuttavia di ricordare l'esplicito richiamo della commedia all'opera di Goethe. Con una certa sorpresa per il lettore moderno, l'oscuro recensore finiva per definire il lavoro del nostro come un "soggetto comico" destinato a inaugurare una futura e brillante carriera¹³³.

Probabilmente l'estensore della nota non aveva tutti i torti: di fatto lo scrittore veneto aveva stravolto il disegno goethiano trasformando e adattando, in ragione dei suoi convincimenti, il senso del testo. Lontanissimo dalla nuova percezione dell'io e insieme sensibile alle tendenze del costume, Simone aveva depotenziato, ma non impoverito del tutto, la ricostruzione del dibattito

¹²⁹ "E del resto non dipenderà forse dal pubblico l'eliminazione o quanto meno il miglioramento dei difetti che per avventura trovasse nel nostro lavoro? Venga pure, guardi e ascolti, esami e giudichi: la sua parola sarà sempre tenuta nella giusta stima, il suo giudizio sarà sempre accolto con rispetto". G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*. Introduzione, versione e note di P. Chiarini, Bulzoni, Roma, 1975, p. 6. Vedi anche "Il Teatro Comico", in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. II, pp. 1039-1106.

¹³⁰ Vedi, "Notizie storico critiche sopra il Verter", in *Verter. Commedia inedita del signor Antonio Simon Sografi*. In Venezia, 1800. Con Privilegio, p. 76.

¹³¹ Il *Werther* steso tra il febbraio e il maggio 1774 veniva pubblicato anonimo a Lipsia dall'editore Weygand nell'autunno dello stesso anno per poi diffondersi in quasi tutta Europa tra 1775 e 1779. Vedi S. Sbarra, "Genesi dell'opera", in W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, a cura di G. Baioni, Einaudi, Torino, 1998, pp. XXVI-XXX. Ivi anche l'indicazione della prima versione italiana.

¹³² "Notizie storico critiche sopra il Verter", ed. cit., p. 75.

¹³³ Ivi, pp. 76-80.

interiore, sovraccaricato l'intreccio e pensato di annullare l'originaria dimensione tragica dello scritto. Con un colpo di scena degno del vecchio teatro (un'esigenza irrinunciabile, nonostante le intenzioni, anche per *maître* Diderot¹³⁴) Sografi sopprimeva il suicidio del protagonista proponendo, in chiusura del quinto atto, una sorprendente soluzione burlesca¹³⁵. Quella scelta tradiva, si crede, più che la sostanziale incomprensione di Goethe o i facili cedimenti di gusto, come gli studi hanno ricordato¹³⁶, l'impegno dell'uomo dei Lumi in difesa dei valori costitutivi del suo sistema di riferimento, come si tenterà tra poco di evidenziare. Comunque sia, il *Verter* sografiano passava alla storia suscitando le perplessità dei contemporanei: dispiacque a Foscolo¹³⁷ e venne persino irriso da Kotzebue¹³⁸. L'opera pertanto, schiacciata nel continuo confronto con l'"olimpico" autore del *Faust*, ha finito per proiettare la sua ombra probabilmente sull'intera produzione di Simone fino a farla sembrare, lo si è peraltro già osservato, incapace di interpretare le tensioni e lo spirito più autentico d'allora¹³⁹.

Sono invece proprio i due scritti del 1794 qui presi in esame (*Le Convenienze; Il Verter*), che testimoniano, sia pure a loro modo e tramite le forme del linguaggio letterario, le progressive conquiste politico-culturali maturate dal commediografo padovano negli anni che precedono la sua militanza rivoluzionaria. Le due operette acquistano significato nella loro relazione ed hanno probabilmente un carattere complementare. La prima, lo si è appena ricordato, chiarisce la posizione di Sografi sulle questioni di interesse pubblico, sul rapporto tra individuo e società e su quello, altrettanto rilevante, che regola le relazioni tra le parti e il tutto. Forzando il testo il sistema teatrale era sembrato poter divenire la metafora dell'ordine esistente, la sua riforma preludere a una più vasta revisione dell'assetto sociale. La seconda, invece, solo

¹³⁴ *Le Fils naturel ou les épreuves de la vertu comédie en cinq actes, et en prose, avec l'histoire véritable de la pièce*, ora in D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, cit., pp. 35-82. Vedi, V, 5. *Contra* vedi, nella stessa edizione Grilli, gli *Entretiens sur le Fils naturel*, I, p. 92.

¹³⁵ *Verter. Commedia inedita del signor Antonio Simon Sografi*, ed. cit., V, 2; 5; 6.

¹³⁶ Vedi, ad esempio, L. Bigoni, *Simone Antonio Sografi* cit., pp. 113-14; B. Brunelli, *Un commediografo dimenticato*, cit., pp. 176-77. Più misurato il giudizio di C. De Michelis per il quale l'opera di Sografi "pur annullando ogni dimensione tragica della vicenda goethiana [...] e proponendo una conclusione addirittura comica resta significativa testimonianza della larghezza di interessi e della [sua] apertura culturale". Vedi, *Antonio Simone Sografi*, cit., p. 211.

¹³⁷ "[in questo dramma] non resta del protagonista che il solo nome e qualunque senso piacevole la commedia potesse destare è già preventivamente distrutto [...]". Vedi la lettera a Spiridione Vordoni datata Brescia 5 giugno 1803 ora in *Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Epistolario raccolto e ordinato da F.S. Orlandini e da E. Mayer*, Le Monnier, Firenze, 1854, v. I, p. 33.

¹³⁸ L'informazione è in *Storia letteraria d'Italia. L'Ottocento*, a cura di G. Mazzoni, Vallardi, Milano, 1964, v. I, p. 121; B. Brunelli, *Un commediografo dimenticato*, cit., p. 176.

¹³⁹ Vedi per tutti N. Mangini, cit.

apparentemente relegata in una dimensione più circoscritta, affronta i problemi che riguardano la sfera privata, e investono l'etica dell'individuo e il valore della famiglia sino a prefigurare la valenza pubblica e civile di quei sentimenti.

L'etica a teatro. Il tema "amore-virtù" nella proposta dei Lumi

Prima di ripensare l'incidenza del pensiero di Goethe nel testo qui preso in esame, è opportuno collocare l'opera nel suo contesto, considerarla nell'ambito di un filone letterario di lungo periodo e allora di grande successo. Il *Verter*, ambientato in una casa "borghese" d'un "villaggio della Germania" del tempo¹⁴⁰, rievocava nello sviluppo delle scene il vecchio stereotipo dell'amico leale e rigoroso disposto a rinunciare persino alla donna amata in favore di colui del quale è ospite. Il motivo della lotta tra l'amore e l'amicizia che stimola la gara di generosità tra amici si prestava ad esprimere, tramite la metafora scenica, l'idea tradizionale della virtù disinteressata, un valore che aveva trovato il suo più alto fondamento nella lezione scritturale¹⁴¹. Il tema, peraltro notevole, aveva caratterizzato per secoli, con le sue inevitabili varianti di forma e di significato, la nostra tradizione letteraria. Comparso, com'è noto, nella novellistica con Boccaccio (*Decameron* X,8), riaffiorato con Bandello, il soggetto si diffondeva nella commedia erudita e popolare del tardo Rinascimento per poi ispirare la grande letteratura europea del Seicento¹⁴². L'argomento, destinato a "esplodere" con i Lumi, s'era tuttavia impoverito nella prassi delle recite all'improvviso, nella redazione dei canovacci dell'Arte, sino a irrigidirsi nella secca trasmissione di uno schema codificato.

A solo titolo d'esempio può ricordarsi *Il fido amico*, un testo si crede a suo modo esemplare, l'abbozzo di Flaminio Scala, il comico veneziano già in auge a Parigi con gli Accesi sulle soglie del Seicento e poi, di lì a un quindicennio, direttore e attore dei Confidenti presso i Medici a Firenze. Più che l'attività letteraria di questo autore di transizione, colpisce tuttavia la sua figura di precoce imprenditore teatrale, un compito che Scala conciliava con la professione di speciale-profumiere nella bottega e nei laboratori, peraltro ben avviati, a Rialto¹⁴³.

¹⁴⁰ *Verter. Commedia inedita del signor Antonio Simon Sografi*, cit., p. 2.

¹⁴¹ "Nessuno ha amore più grande che quello di dar la sua vita per i propri amici" Giovanni, 15, 13. Vedi anche Paolo, *Ai Corinzi*, I: 13, 1, 2, 3, 4; Matteo, 5, 43-48.

¹⁴² La definizione di questo itinerario è già nella *Nota* di G. Ortolani in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. III, p. 1197 e ss.; sugli sviluppi cinquecenteschi vedi, A.J. McCue Gill, *Vera Amicizia: Conjugal Friendship in the Italian Renaissance*, University of California, Berkeley, ProQuest, 2008.

¹⁴³ F. Scala, *Il fido amico* in *Il Teatro delle Favole rappresentative, ovvero la ricreazione Comica, Boscareccia e Tragica: divisa in cinquanta giornate, composta da Flaminio Scala detto Flavio comico del*

Lo svolgimento degli atti del *Fido amico* veniva costruito su quattro figure di riferimento divenute ormai canoniche, due maschili e due femminili, intorno alle quali gravitavano interpreti secondari e di sfondo. I primi attori competono per la stessa donna secondo il fluire di un antico copione destinato a perpetuarsi per altri centocinquanta'anni sempre invariato. Le giovani in attesa di marito, fisionomie incerte e dal profilo subalterno, subiscono inerti la propria sorte nella serena attesa del destino, una vicenda collettiva ineluttabile¹⁴⁴. Isabella, un po' civetta, figlia di Pantalone e promessa sposa del capitano Spavento, ama riamata Orazio, a sua volta desiderato dalla più composta Flaminia, sorella del severo Flavio, l'amico-rivale del primo spasimante¹⁴⁵. Nel succedersi degli equivoci e dei colpi di scena, di atti violenti e di sangue¹⁴⁶, la vicenda si conclude con le felici nozze dei giovani amanti¹⁴⁷. Sotto la "licenza dei padri", Orazio si lega a Flaminia, Flavio ad Isabella. Entro questo quadro di maniera, balena qua e là il tema qualificante: Flavio riesce a resistere ai moti del cuore¹⁴⁸. Reiterata la sua rinuncia per favorire l'amico, ottiene da Orazio, turbato e commosso, la mano di Isabella¹⁴⁹. Ritornava dunque, ancora una volta, il modello tradizionale della virtù disinteressata, un valore che tuttavia sembrava perdere, in questo canovaccio del primo Seicento, i suoi più alti significati. La meccanica delle scelte finiva per soffocare la consapevolezza delle intenzioni.

Tale schema, nel suo insieme e sia pur con trascurabili varianti, riaffiorava e persisteva sino a metà del Settecento e costituiva la trama di riferimento all'interno della quale erano ancora costretti a destreggiarsi i novatori dei Lumi¹⁵⁰. Pur non scardinando le maglie di quella griglia, Goldoni e Diderot con *Il vero amico* e *Le Fils naturel* arricchivano il consueto intreccio di contenuti umani e psicologici, di inediti significati morali e civili, sino a proporre nuovi

Sereniss. Sig. Duca di Mantova. In Venezia appresso Gio. Battista Pulciani, 1611. Con licenza de' Superiori e Privilegio, *Giornata XXIX*. Il testo può leggersi ora in F. Scala, *Il Teatro delle Favole rappresentative*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano, 1976. Su Scala vedi F. Malara, "Lettura delle Favole rappresentative", in Ead., *Studi teatrali dal Cinque al Novecento*, DAMS, Torino, 2002, pp. 37-101; Q. Galli, *Gli scenari di Flaminio Scala. Lingua e teoria teatrale*, Laveglia, Salerno, 2005; ma cfr. anche *l'Introduzione in I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A.M. Testaverde, Einaudi, Torino, 2007; S. Ferrone, *Attori mercanti corsari: la Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino, 2011, ad *Indicem*.

¹⁴⁴ F. Scala, *Il fido amico*, cit., Atto III, scena unica.

¹⁴⁵ Ivi, Atto I, scena unica.

¹⁴⁶ Ivi, Atto II, scena unica.

¹⁴⁷ Ivi, Atto III, scena unica.

¹⁴⁸ Ivi, Atto II, scena unica.

¹⁴⁹ Ivi, Atto III, scena unica.

¹⁵⁰ A conferma della sostanziale "tenuta" del modello nella Francia di metà secolo vedi F. Grilli, "Introduzione", in D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, cit., pp. 9 e ss.

modelli di virtù, come tra poco si accennerà al fine di comprendere la genesi e il significato dell'opera di Sografi¹⁵¹.

Le Fils naturel, più che la *pièce* di Goldoni, alla quale tuttavia *maître* Denis si era indubbiamente ispirato, voleva presentarsi come il manifesto di una nuova cultura, come "la prima commedia -tanto si legge negli *Entretiens* che corredano l'opera - di genere serio, o la prima tragedia borghese che verrà rappresentata"¹⁵². Era questa un'esigenza allora comunemente sentita che avrebbe orientato pur nelle diversità i riformatori europei e, in particolare, l'iniziativa di Lessing e Goldoni¹⁵³. La struttura composita e complessa de *Le Fils* (cornice narrativa, commedia, dialoghi di approfondimento e discussione del testo) conferiva al lavoro un carattere "sperimentale" volto alla ricerca di quei metodi e tecniche funzionali a inaugurare la poetica del "dramma realistico". Un modello quest'ultimo, pensava Diderot, che poteva situarsi a un livello intermedio tra i generi tradizionali della commedia e della tragedia¹⁵⁴.

Pertanto, scriveva sempre l'enciclopedista, l'attenzione doveva essere rivolta ai problemi e ai fatti reali, il "vero" doveva sostituire il "verosimile"¹⁵⁵. Tuttavia era necessario occuparsi di nuovi soggetti, sino a far trionfare, sulla scena, gli eroi della vita quotidiana nei loro atti pubblici e privati: "l'uomo di

¹⁵¹ *Il vero amico* venne rappresentato la prima volta "a Venezia il carnevale dell'anno 1751". La prima edizione del 1753 risulta essere "molto diversa" dalla seconda del 1764 riprodotta poi da G. Ortolani in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. III, pp. 567-640. Sul significato delle varianti vedi H. Dieckmann, "Diderot e Goldoni", in Id., *Il realismo di Diderot*, Laterza, Roma-Bari, 1977, pp. 73 e ss. *Le Fils naturel* apparve anonimo a stampa ad Amsterdam nel 1757. Venne subito riprodotto in quattro edizioni successive, peraltro prive di licenza ufficiale. Proposto ben presto alla *Comédie Française*, veniva di fatto rappresentato una sola volta nel settembre 1771 a Parigi, non senza difficoltà, e d'allora in poi, dimenticato. Ciò nonostante *Le Fils* aveva suscitato sin dalla primavera-estate 1757 molto scalpore provocando reazioni contrastanti e divenendo allora una sorta di simbolo dello scontro tra novatori e conservatori. Vedi J. Proust, *Le paradoxe du Fils naturel*, in «Diderot Studies», IV, 1963, pp. 209-20; A.M. Wilson, *Diderot: gli anni decisivi*, Feltrinelli, Milano, 1984, pp. 267-81. L'opera può ora leggersi in D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, ed. cit., pp. 35-82.

¹⁵² Vedi D. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, ed. cit., III, p. 135.

¹⁵³ Sulle parziali ma significative coincidenze tra Lessing, Diderot e Goldoni vedi G. Petronio, *Illuminismo, preromanticismo, romanticismo e Lessing*, in «Società» 1957, 5, pp. 1002-20, in particolare pp. 1011 e ss. Sul rapporto Lessing-Diderot, vedi l'"Introduzione" di P. Chiarini in G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, cit., pp. XLVII-LI. Vedi anche N. Jonard, *Goldoni et le drame bourgeois*, in «Revue de Littérature Comparée», LI, 1977, 4, pp. 536-52; spunti ripresi in Id., *Introduzione a Goldoni*, cit.; G. Nicastro, *Dalla commedia dell'Arte alla commedia di carattere: l'itinerario di Carlo Goldoni*, in «Studi goldoniani», 1982, 6, pp. 131-63. Per una più recente sintesi sulla posizione di Goldoni vedi per tutti *supra* n. 126.

¹⁵⁴ A. Ménil, *Diderot et le drame. Théâtre et politique*, PUF, Paris, 1995, pp. 77-83 (*Un genre intermédiaire ou un genre neutre?*).

¹⁵⁵ Ivi, pp. 49-53 (*Substitution du réel au vraisemblable*).

lettere, il filosofo, il commerciante, il giudice, l'avvocato, il politico, il cittadino, il magistrato, il finanziere, il gran signore, l'intendente. [...] Il padre di famiglia, lo sposo, la sorella, i fratelli. Il padre di famiglia! Che soggetto in un secolo come il nostro"¹⁵⁶. Su queste premesse, nello sviluppo dell'intreccio e nella esecuzione pratica dell'opera si stagliava la figura di Dorval, il protagonista della *pièce*. Questi, "figlio bastardo della sua era, escluso per nascita dal privilegio d'un qualsiasi nobile lignaggio [...], irrompe[va] nel teatro [...] per affermare il pieno diritto d'un nuovo soggetto della storia, l'individuo borghese, [...]serissimo eroe dei travagli interiori che riguardavano [ormai] le *virtutes* costitutive non dell'uomo suddito ma del libero cittadino"¹⁵⁷.

La grande impresa nondimeno era complessa e faticosa: entrambe le opere, tanto il *Vero amico* quanto *Le Fils naturel*, rimanevano per certi versi prigioniere, lo si è accennato, dell'involucro narrativo che le aveva generate. Il consueto tema della virtù disinteressata sostanziato nelle vicende delle due coppie che intrecciano i propri destini matrimoniali, un'unità narrativa quest'ultima ancora stabile e permanente, si esauriva nell'insorgere di nuovi modelli morali e comportamentali. Nei testi, tuttavia, ricomparivano con i vecchi ruoli, antichi atti, ripetizioni di scelte, a volte di maniera, altre forse non del tutto conseguenti, che potevano tuttavia apparire come un mero lacerto di una vecchia cultura¹⁵⁸. Certo, anche in questo caso, tanto mutava: nell'opera di Diderot, per proporre qui un solo esempio, il modello originario si modificava nella tipologia della coppia di fratelli. Le tranquillizzanti schermaglie e la levigata sensualità del teatro convenzionale si corrodevano nella penosa incertezza di Dorval per Rosalie, la fanciulla contesa del dramma, riconosciuta dal protagonista come figlia del medesimo padre soltanto in conclusione d'opera¹⁵⁹. Si svelava così tramite il palcoscenico, nella drammatica vicenda del primo attore, l'abisso oscuro dell'amore inconfessato e inconsapevole per la sorella. La tentazione era però ben presto rimossa: i sublimi imperativi della virtù riuscivano a porre l'eroe al riparo dagli "orrori" dell'incesto¹⁶⁰.

Molto dunque era cambiato nell'ambito di quel filone letterario nel giro di pochi anni. Tuttavia una successiva trasformazione avrebbe ancora variato lo schema a distanza di qualche decennio. A suo modo l'opera di Sografi è una testimonianza di questo processo. Se il testo del nostro sembra ancora

¹⁵⁶ Vedi, D. Diderot, *Entretiens*, ed. cit., III, p. 135.

¹⁵⁷ 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. 277.

¹⁵⁸ Vedi, C. Goldoni, *Il Vero amico*, ed. cit., Atto III, 25. Vedi anche C. Goldoni, *Memorie*, a cura di E. Levi, Einaudi, Torino, 1967, pp. 283-86.

¹⁵⁹ D. Diderot, *Le Fils naturel*, ed. cit., Atto V, 5.

¹⁶⁰ Ivi, Atto III, 9.

sovrastato dall'archetipo del *Fido amico* campione di virtù, il campo d'azione è ormai esteso all'iniziativa di Verter e Carlotta, innalzati da Simone, entrambi, a protagonisti della scena. La loro ferma e reciproca rinuncia non sembra più riguardare l'altro, investire il sentimento d'amicizia, definire l'etica dei comportamenti, riaffermare, in un'età percorsa dal mutamento, i valori funzionali allo sviluppo economico e sociale: la correttezza, la responsabilità, la lealtà. Il loro sacrificio voleva esprimere un nuovo modello di virtù che Sografi aveva mutuato dall'eroismo di Dorval e che tentava di sviluppare come tra poco si cercherà di evidenziare. Ci si distaccava così, o forse meglio si svolgeva anche l'idea morale fissata nel *Vero amico* da Goldoni, un'ipotesi quest'ultima che avrebbe orientato tuttavia in modo decisivo la stesura del *Verter*.

Per ritornare un solo istante alla rinuncia maturata da Verter e Carlotta occorre dire che tale privazione consentiva a Sografi di definire il senso dell'unità familiare. È stato recentemente osservato che il "maturo sacrificio dei sentimenti sull'altare dei valori di amicizia e matrimonio" avrebbe garantito anche tramite il teatro in quegli anni "la virtuosa stabilità delle strutture sociali borghesi"¹⁶¹. Forse nella faticosa costruzione di quei principi, che con difficoltà si definivano vi era qualche cosa di più. Da quel processo in fieri nascevano le parole d'ordine intorno alle quali ci si poteva riconoscere e incontrare. Trapela, come si vedrà, anche negli atti della commedia di Sografi la nuova idea di famiglia che allora si delineava. Simone sembra intuirne l'inedita valenza di ricettacolo inaccessibile della sfera privata e insieme di luogo d'aggregazione umana determinato in funzione di scelte condivise¹⁶². In tal modo la decisione morale di Verter e Carlotta preludeva a quell'idea "moderna" di libertà, che era insieme politica e civile, un concetto destinato a storicizzarsi nell'agosto 1789 e a sostanziare la produzione patriottica del nostro nella breve esperienza della Municipalità provvisoria a Venezia. Pertanto la lezione del *Vero amico* e de *Le Fils naturel* pareva dunque potersi svolgere nell'opera dello scrittore padovano senza per questo essere dimenticata.

Dalla virtù disinteressata alla morale sociale: Il vero amico di Carlo Goldoni

Già i contemporanei, e gli stessi Goldoni e Diderot, avevano ammesso la stretta derivazione de *Le Fils naturel* dal *Vero amico*: un "echeggiamento" che valse a Diderot, com'è noto, un'accusa di plagio e provocò un infiammato dibattito¹⁶³. È

¹⁶¹ R. Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Laterza, Roma-Bari, 2010, p. 182.

¹⁶² *Verter. Commedia inedita del signor Antonio Simon Sografi*, cit., Atto I, 2, 8, II, 9, III, 9, IV, 8, V, 6.

¹⁶³ Vedi per tutti J. Proust, *Le paradoxe du Fils naturel*, cit., pp. 212 e ss.; A.M. Wilson, *Diderot: gli anni decisivi*, cit., pp. 269 e ss.; H. Dieckmann, *Diderot e Goldoni*, cit., pp. 63 e ss.; ma anche la prefazione di Goldoni alla commedia ora in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, ed. cit., v. III, p. 569.

grazie alla testimonianza tardiva dell'allora giovane F.M. Grimm che possiamo conoscere la vicenda puramente occasionale, meramente episodica, che permise il primo incontro tra Goldoni e Diderot. Lo scrittore tedesco ricordava quell'evento nella «Correspondance littéraire» del 15 dicembre 1758, il celebre bollettino culturale di cui fu redattore per più di trent'anni sino alla vigilia della Rivoluzione¹⁶⁴. Nella tarda estate 1756 Denis aveva cercato quiete e ristoro a Saint-Germain-en-Laye, nella campagna a ovest di Parigi. Nella "maison" che l'ospitava aveva scorto "sur la chaminée un volume de Goldoni" e, solo allora, in quell'occasione "il se mit à lire *Le véritable ami* de cet auteur dont il n'avait jamais rien lu"¹⁶⁵.

Quella *pièce* di Goldoni, come tutti ricordano, ricostruiva l'amore impossibile, dolente e infelice di Florindo per Rosaura, la promessa sposa dell'amico Lelio, colui che lo aveva accolto, da circa un mese, nella sua casa di Bologna¹⁶⁶. Tuttavia il disagio economico di Lelio e l'avarizia di Ottavio, il ricco padre di Rosaura - una sorta di maschera del vecchio teatro, riluttante a concedere la dote e ostinato a conservare le "monete nello scrigno" - contribuivano a sfavorire quel matrimonio, ancor più minacciato dal raffreddamento della giovane, incapace ormai di celare la passione per Florindo¹⁶⁷. Su questo copione, in buona parte convenzionale, s'innestava la vicenda umana e morale del protagonista. Goldoni esprimeva con efficacia il travaglio tra i moti del cuore e gli imperativi di una virtù che impedisce d'amare¹⁶⁸.

Con il suo sacrificio in favore dell'amico, Florindo s'innalza a eroe: la rinuncia a Rosaura gli consentiva tuttavia di mantenere l'irrinunciabile dell'idea stessa d'amore: il rapporto con l'altro, con Lelio, un legame rinvigorito, ormai più profondo, che probabilmente arricchiva entrambi. Erano idee e pensieri che circolavano in quegli anni. Non "d'una virtù mezzana" aveva bisogno il nostro teatro - scriveva Goldoni nella prefazione alla prima edizione del 1753 - ma di

¹⁶⁴ Su Friedrich Melchior Grimm (1723-1807) vedi J.R. Monty, *La critique littéraire de Melchior Grimm*, Droz-Minard, Genève-Paris, 1961; C.L. Pell, *The Literary Ideas of Friedrich-Melchior Grimm*, University of Wisconsin, Madison, 1949.

¹⁶⁵ *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc. Revue sur les teste originaux comprenant outre ce qui a été publiée à diverses époques. Les fragments supprimés en 1813 par la censure. Les parties inédites conservées à la bibliothèque ducale de Gotha et à l'Arsenal à Paris. Notices, notes, table générale par Maurice Tourneux*, Garnier frères libraires-éditeurs, Paris, 1878, t. IV, p. 57. La segnalazione dell'articolo si deve a H. Dieckmann, *Diderot e Goldoni*, cit., p. 59 e a J. Proust, *Le Paradoxe du Fils naturel*, cit., p. 212.

¹⁶⁶ C. Goldoni, *Il vero amico*, ed. cit., Atto I, 1, 2.

¹⁶⁷ Ivi, Atto I, 6, 10, 11, II, 12, III, 1, 3, 14.

¹⁶⁸ Ivi, Atto I, 1, 14, II, 3.

quella “che chiamasi virtù rara, virtù sublime”, la sola che “dee mettersi in mostra per risvegliare qualche animo a seguirla”¹⁶⁹.

Tali idee finivano tuttavia per stemperarsi nello sviluppo delle scene. Poco si accordavano con i convincimenti di Goldoni in merito ai compiti del teatro, il cui fine era quello di istruire dilettaando. Il più “naturale” genere comico doveva quindi prevalere sul serio, le tentazioni patetiche e sentimentali risultare più circoscritte¹⁷⁰. Tuttavia le questioni di genere rinviavano a, e s’intrecciavano con quelle di contenuto. La lettura del testo rivela, a tutta prima, un graduale impoverimento del tema morale: il sublime titanismo di Florindo scade in un più prosaico pragmatismo, il primato dei sentimenti soggiace alla logica degli interessi, l’etica dell’intenzione si dissolve in una precettistica di comportamenti¹⁷¹.

Questa irruzione di valori ed eroi “d’una virtù mezzana” è parsa caratterizzare il senso autentico della commedia di Goldoni. Gli studi hanno colto, nell’intreccio di interessi e sentimenti, nelle storie “d’amore” e di “soldi”, i tratti qualificanti del nuovo *status* dei ceti in ascesa. L’ossessione patrimoniale, una “ossessione sociale”, guida l’azione dei protagonisti tanto nel *Vero amico* quanto ne *Le Fils naturel*: le leggi ferree dell’impresa impongono sul palcoscenico, come nella pratica degli affari, che ci si sposi badando al sodo, guardando alla dote. Un buon matrimonio deve coincidere sempre con un buon guadagno.

L’etica e i valori sembrano ormai sostanzinarsi nella figura del mercante¹⁷². Nondimeno, nella crisi dei ruoli tradizionali, i nuovi protagonisti sembravano poter mantenere l’irrinunciabile delle antiche qualità. Se insorgevano, sotto nuova veste, gli ideali del decoro, della reputazione e dell’onore, si riaffermavano con altrettanta forza i principi di onestà, correttezza e responsabilità: un patrimonio da spendere nelle nuove occasioni del lavoro. Qualcosa dell’antico modello sembrava ancora poter sopravvivere¹⁷³.

Nel *Vero amico* vi è dunque già l’annuncio della nuova etica dei ceti civili settecenteschi: la *pièce* non a caso venne accolta con favore, di lì a poco, in

¹⁶⁹ Vedi “L’Autore a chi legge”, in *Il Vero amico* in *Le commedie del dott. Carlo Goldoni avvocato veneto fra gli arcadi Polisseno Fegejo, appresso gli eredi Paperini in Firenze, 1753*, vol. IV. Il testo può ora leggersi in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. III, p. 1199.

¹⁷⁰ H. Dieckmann, *Diderot e Goldoni*, cit., p. 73 e s.

¹⁷¹ Vedi, C. Goldoni, *Il Vero amico*, ed. cit., Atto II, 13, 19, 20, III, 3, 13, 15, 21.

¹⁷² R. Alonge, “Un nuovo genere: il dramma borghese”, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., v. II, pp. 871 e ss.

¹⁷³ C. Goldoni, *Il Vero amico*, ed. cit., Atto II, 3, 10, 17, III, 13, 17, 21.

Olanda e in Inghilterra¹⁷⁴. Il tema, destinato a trovare sempre maggiore risalto nell'opera di Goldoni, testimoniava il prevalere degli interessi letterari sulle motivazioni sociali e politiche. Florindo, l'eroe del *Vero amico*, simbolo della nuova morale professionale e familiare, trionfa dunque sotto nuove vesti in tante commedie di Goldoni sino a prendere le sembianze della maschera ormai deformata di Pantalone. Nell'opera di quel grande prevale una irriducibilità di idee e sentimenti: alla nuova si contrappone la vecchia etica incarnata nella *forma mentis* dei ceti patrizi¹⁷⁵. Era quest'ultima una morale ricostruita da Goldoni come un atteggiamento vacuamente individualistico, spia di una irreversibile crisi di sistema; testimonianza dello sgretolamento di un ordine logorato nei suoi assetti strutturali, nelle abitudini esistenziali e comportamentali. Tale contrasto dunque, che non è solo il riflesso dello scontro tra chi si trova in ascesa e chi invece cade in declino, non poteva risolversi, per il commediografo, tramite il conflitto, obbedendo alle motivazioni della forza e della cruda necessità. Poteva essere superato solo con gli strumenti della *ratio*, tramite la mediazione, con il giudizio, la persuasione.

Tuttavia l'ipotesi di un possibile processo dialettico tra le parti sociali si spegneva ben presto tra gli atti delle scene. Prevaleva l'idea di una "responsabile collaborazione" tra i gruppi nell'ambito degli invalicabili assetti tradizionali¹⁷⁶: 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"¹⁷⁷. Trionfava, in definitiva l'ipotesi depoliticizzata dello sviluppo equilibrato e armonico del corso storico. In ogni caso anche la più ottimistica celebrazione delle nuove virtù non sarebbe stata utilizzata dal commediografo come uno strumento per scardinare l'ordine esistente. Ma come è stato osservato, "l'assenza di prospettiva politica" avrebbe consentito, nonostante tutto, di portare sulla scena, probabilmente per la prima volta in

¹⁷⁴ F. Fido, *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Einaudi, Torino, 2000, p. 219. Sul problema vedi A.O. Hirschman, *Le passioni e gli interessi. Argomenti politici in favore del capitalismo prima del suo trionfo*, Feltrinelli, Milano 1990.

¹⁷⁵ "Il lavoro e l'ozio divengono gli emblemi morali della laboriosità produttiva e del nocivo parassitismo di classi diverse; ne definiscono la responsabilità rispetto alla floridezza di uno Stato, e illuminano insieme le ragioni più profonde di un atteggiamento psicologico e di costume sociale". M. Baratto, "'Mondo' e 'Teatro' nella poetica del Goldoni", in Id., *Tre saggi sul teatro*, cit., p. 174.

¹⁷⁶ 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 C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, a cura di A. Scannapieco, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 15 e ss.

¹⁷⁷ P. Bosisio, *Goldoni e il teatro comico*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., v. II, p. 153.

Italia, “gli interessi, la sensibilità, l’etica, il gusto di una classe rimasta fino ad allora ai margini della letteratura, almeno della letteratura alta”¹⁷⁸.

La protesta di Goldoni, in definitiva, è sembrata rimanere circoscritta ai soli quesiti del rinnovamento morale, inteso per lo più nella sua accezione interiore e privata. Contributi recenti hanno interpretato il “moralismo prepolitico” del commediografo nella prospettiva di un prudente pragmatismo che, in armonia con i nuovi convincimenti dei ceti civili, aspirava all’affermazione letteraria e al successo personale¹⁷⁹. Al di là di queste ragioni, resta il fatto che le dinamiche della storia hanno sempre una notevole incidenza anche su comportamenti e valutazioni morali. La crisi economico-sociale che colpiva Venezia a partire dagli anni Cinquanta si ripercuoteva inevitabilmente anche sui processi interni che definivano la fisionomia dei ceti civili. Cristallizzati i rapporti sociali, inasprita la prassi conservatrice, insorgeva la sfiducia di Goldoni verso i ceti commerciali e mercantili, incapaci, pensava, di elaborare un programma autonomo e di definire una propria cultura almeno a Venezia¹⁸⁰.

Entro questo quadro può cogliersi, nell’opera del grande riformatore delle scene, con i rischi propri di ogni schematismo, tanto una fase *construens* quanto una *destruens* che ispirano tutta la sua produzione. La fase *construens* dell’opera, commemorativa dei ceti civili e fiduciosa in una loro possibile egemonia nella città lagunare, si afferma subito con forza nel repertorio e trova il suo simbolo nella *La locandiera* la celebre commedia dei primi anni Cinquanta¹⁸¹. Forse poi si estende, sia pur con interne contraddizioni, sino alla altrettanto significativa *Trilogia della villeggiatura* del 1761¹⁸². A tale fase succede, o forse meglio, con essa sempre convive e s’intreccia, come si è ricordato, la parte *destruens*. Il teatro di Goldoni pertanto esprime il trionfo delle nuove certezze ma anche, negli stessi anni, testimonia la messa in discussione e la crisi di quelle stesse certezze.

Per proporre qui, in estrema sintesi, il solo esempio della *Locandiera*, si ripenserà soltanto come *Mirandolina*, la protagonista, esprima, con un vigore non certo inferiore a quello del nostro *Florindo*, la possibile relazione tra

¹⁷⁸ G. Petronio, “Introduzione”, in C. Gozzi, *Opere*, cit., p. 19.

¹⁷⁹ S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Marsilio, Venezia, 2011, pp. 26 e ss.

¹⁸⁰ Per il punto sulla questione e sul dibattito S. Ferrone, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messiscena*, Sansoni, Firenze, 2001, pp. 125-41. Per gli aspetti generali vedi P. Del Negro, “Introduzione”; P. Preto, “Le riforme”, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, v. VIII, *L’ultima fase della Serenissima*, cit., pp. 1-82; 83-142.

¹⁸¹ *La locandiera*, commedia di tre atti in prosa venne rappresentata “per la prima volta a Venezia nel Carnovale 1753”. Il testo è ora in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. IV, pp. 773-858.

¹⁸² Si fa riferimento a *Le Smanie per la Villeggiatura; Le Avventure della Villeggiatura; Il Ritorno dalla Villeggiatura*, rappresentate a Venezia per la prima volta nell’autunno 1761 e ora in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit, v. VII, pp. 1005-1076; 1077-1144; 1145-1215.

l'economia e l'etica. La scoperta di questo rapporto avrebbe permesso a Goldoni, e all'utilitarismo settecentesco, di scoprire la dimensione sociale della necessità come tra breve accenneremo, ritornando nell'ambito del nostro discorso, con il caso del *Vero amico*¹⁸³. Ma l'opera di Goldoni testimonia, lo si è già osservato, accanto alla rievocazione delle vittoriose certezze, anche il senso di una crisi profonda, che adombra l'idea di una fatale conclusione, l'inesorabile fine di un sistema, forse di tutta un'era. Già *La Bottega del Caffè*¹⁸⁴ e *La serva amorosa*¹⁸⁵ documentano, ha osservato Paolo Bosisio, il travaglio di questo itinerario tra 1750 e 1752. Nella prima commedia tale percezione prende forma nella rappresentazione d'un mondo senza eroi, senza protagonisti positivi. Nell'altra si manifesta, invece, la prima seria messa in discussione dei ceti mercantili ormai colti nella sola difesa dei propri interessi particolari¹⁸⁶. Alla celebrazione degli eroi succede l'evocazione degli antieroi¹⁸⁷.

La superstite apoteosi dei ceti civili che ancora ispira la *Trilogia* precipita pertanto nel dramma psicologico ed esistenziale dei protagonisti di queste tre commedie, nel senso del rimorso e della colpa che guadagna progressivamente quelle stesse scene e sospinge nel crepuscolo i primi attori¹⁸⁸. Il tema era stato già annunciato con vigore l'anno prima, nel 1760 ne *I Rusteghi*: la storia di "un piccolo universo domestico di rancori e di ossessioni" nel quale sembra

¹⁸³ "[...] Il segreto di Mirandolina è tutto qui: persegue il mito del denaro, ma accetta di correre non oltre la soglia dell'abisso [...] E' sfrontata, cinica, quasi oscena, nell'uso strumentale che fa della sua bellezza, ma non si concede. Si vende psicologicamente, ma non si vende fisicamente. [...] Usa il suo corpo per tenere legati i clienti al suo locale [...] C'è un borghese desiderio di ascesa sociale che la predispone, sin da subito, a intendere e ad apprezzare il valore delle cose". 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.

¹⁸⁴ *La Bottega del Caffè*, commedia di tre atti in prosa, rappresentata "per la prima volta a Mantova la Primavera dell'anno 1750", è ora in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. III, pp. 1-80.

¹⁸⁵ *La Serva Amorosa*, commedia di tre atti in prosa, rappresentata "per la prima volta a Bologna la Primavera dell'anno 1752" è ora in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. IV, pp. 439-529.

¹⁸⁶ P. Bosisio, *Goldoni e il teatro comico*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., v. II, pp. 159-60.

¹⁸⁷ La delusione si traduce "nei lancinanti ritratti dei mercanti imbolsiti e sordi a ogni segnale di progresso, rinchiusi nell'universo senza luce delle loro botteghe e delle loro abitazioni, dentro alle quali vogliono come reclusi le mogli, insieme ai figli, giudicati globalmente insensati e ribelli". P. Bosisio, *Goldoni e il teatro comico*, cit., p. 167.

¹⁸⁸ Sul significato vedi in particolare R. Alonge, *Ritratto di Giacinta*, in «Il castello di Elsinore», 1998, 32, pp. 51-68, Id., "Soldi e sentimenti nella Trilogia della Villeggiatura", in *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, cit., pp. 145-69.

mancare “ogni speranza di alternativa” e di “riscatto”. “Un universo autistico”, è stato detto: “la commedia impossibile per la borghesia italiana che non c’è”¹⁸⁹.

Per riannodare le fila del nostro discorso, dopo aver tentato di collocare il *Vero amico* nell’opera di Goldoni, è ancora utile insistere su quell’ intreccio di virtù disinteressata e morale utilitaristica che costituisce il tema di fondo della commedia. Questo conflitto che scava l’opera e sembra provocare una sorta di taglio geometrico nella dinamica del testo contribuisce invece, qualificato dall’età, a trasformare gli schemi plurisecolari di un filone letterario minandone dall’interno la stessa struttura. Se nella commedia trionfa infine la logica dell’utile, la ricerca delle “convenienze”, per utilizzare l’espressione cara a Sografi, tale aspirazione non è mai volta, comunque, a soddisfare un egoistico vantaggio ma è intesa, sempre, quale mezzo per garantire il bene comune, la funzionalità di un intero sistema, forse persino la felicità collettiva. Si prefigurava quindi nel *Vero amico* quel rapporto tra individuo e società, tra le parti e il tutto, che sarà ripreso dallo scrittore padovano nella sua idea di *Convenienze*, un nesso destinato poi a riaffiorare nel *Verter* per ispirare la concezione della vita privata.

Il criterio del *do ut des* guida dunque l’azione di Florindo e lo spinge a razionalizzare in egual misura affari e sentimenti, a valutare persino le proposte di dote con il rigore del contabile, prima di potersi pronunciare in una risoluzione. Tuttavia il richiamo della virtù ancora lo scuote. L’iniziativa del primo attore pertanto non poteva risolversi in un solo vantaggio personale. Doveva invece essere in grado di interpretare e garantire l’interesse di tutti, mostrarsi capace di realizzare le esigenze più autentiche di Clelio e Rosaura¹⁹⁰. Il bene di sé acquistava valore nel traguardo del bene comune. Era tuttavia ancora un colpo di scena del vecchio teatro che consentiva di esplicitare i nuovi principi. Florindo, in assenza della dote, sembrava poter trascurare le regole “dell’onore” e “dell’amicizia” e si preparava a sposare Rosaura per garantirle quella realizzazione sociale che il disagiato Lelio non le poteva offrire. Riapparso “lo scrigno” con le sue monete sonanti, quella “bella fortuna” riequilibrava le sorti di un microsistema: salvaguardava la “sicurezza” di Rosaura e di Lelio. L’iniziativa del protagonista era tuttavia sempre necessaria per la tenuta e la funzionalità di un insieme, per guidare razionalmente il corso della vicenda: solo tramite la rinuncia alla donna amata poteva essere tutelato

¹⁸⁹ M. Pieri, *Per una rilettura de I Rusteghi*, in «Il castello di Elsinore», 1992, 15, p. 19. L’opera, rappresentata” per la prima volta a Venezia nel carnevale 1760”, può ora leggersi in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, cit., v. VII, pp. 617-96.

¹⁹⁰ C. Goldoni, *Il vero amico*, ed. cit., in particolare Atto II, 20, III, 13, 21.

l'interesse generale. Realizzato il suo compito e soddisfatto di sé, l'eroe si apprestava, quindi, a partire¹⁹¹.

Qualche spiraglio s'apriva dunque in una concezione del mondo governata dai soli criteri dell'economia e della necessità. Il pragmatico Florindo, soffocati i sentimenti, finalmente privo di travaglio e ormai risoluto, s'avventurava a esplorare l'universo morale e, così, scopriva il carattere sociale dell'utilità. Probabilmente Goldoni percepiva l'irriducibilità delle due categorie, l'antitesi tra ciò che è utile e ciò che è buono, ma tuttavia intuiva la possibilità di un loro rapporto: la *utilitas*, illuminata e ormai arricchita dall'etica, si schiudeva al nuovo significato di virtù. "Un atto utile in generale agli uomini si chiama virtù, e l'animo virtuoso è quello che ha desiderio di far cose utili in generale agli uomini", avrebbe scritto di lì a qualche anno, nel 1765, Pietro Verri¹⁹². Non erano certo pensieri nuovi¹⁹³. Le premesse di questa nozione di virtù caricata di senso utilitaristico e relativistico sembrano risalire, lo confermano gli studi, alla temperie politico-culturale inglese della prima metà del Seicento. Sarebbero poi stati gli intellettuali dei Lumi a elaborare su questi presupposti il modello della morale sociale, la nuova etica laica capace addirittura di dimenticare Dio e di porre al suo posto, in quell'orribile vuoto, la società¹⁹⁴. Il modello della virtù disinteressata sembrava giunto al tramonto.

L'imperativo di Dorval ne Le Fils naturel

La medesima coesistenza di motivi, la dialettica tra l'antico modello della virtù e la nuova morale utilitaristica caratterizza, lo si è accennato, la trama de *Le Fils naturel*. Anche in questo caso la dinamica degli interessi prevale sulle richieste dei sentimenti e sembra esprimere il senso esclusivo della commedia¹⁹⁵. Le

¹⁹¹ Ivi, Atto III, 18, 21, 23, 24, scena ultima.

¹⁹² P. Verri, *Meditazioni sulla felicità*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 32.

¹⁹³ Così, ad esempio si esprimeva La Mettrie nel 1748: "Ecco la nostra virtù. Tutto ciò che è utile alla società è virtù, il resto è solo il suo fantasma". Vedi *Antiseneca, ovvero discorso sulla felicità*, ora in J. Offroy de La Mettrie, *Opere filosofiche*, a cura di S. Moravia, Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 323. In linea il giudizio di Voltaire (1764): "Non ammetteremo altre virtù che quelle che sono utili al prossimo? E come potrei ammetterne altre? Noi viviamo in società, dunque non c'è nulla che sia veramente bene per noi, se non è bene per la società. Vedi la voce *Virtù* in [François-Marie d'Arouet] Voltaire, *Dizionario filosofico*, a cura di M. Bonfantini, Einaudi, Torino, 1959, p. 452. Così può leggersi anche nell'opera postuma di Helvétius (1773): "Le mot vertu rappelle toujours à l'esprit l'idée confuse de quelque utilité à la société", cfr., C.-A. Helvétius, *De l'Homme*, texte revu par G. et J. Moutaux, Fayard, Paris, 1989, p. 367. Le citazioni si potrebbero moltiplicare.

¹⁹⁴ J. Domenech, *L'Ethique des Lumières. Les fondaments de la morale dans la philosophie française du XVIII^e siècle*, Vrin, Paris, 1989, pp. 9-29.

¹⁹⁵ R. Alonge, *Un nuovo genere: il dramma borghese*, cit., pp. 871 e ss.

spinte della necessità incalzano l'azione dei protagonisti e muovono, come in Florindo, le preoccupazioni di Dorval, disposto, in una sorta di paradosso, a sacrificare la *fortune* pur di garantire la sicurezza economica necessaria per celebrare il matrimonio tra l'amico Clairville e la sua amata Rosalie¹⁹⁶. Comunque solo a un primo sguardo l'idea della razionalizzazione delle risorse sembra poter avere ispirato la scrittura del testo. La storia "d'amore" e di "soldi" perde senso e valore, flette e si spegne mentre sempre più cresce la pena interiore del primo attore¹⁹⁷. Giustamente H. Dieckmann, in anni relativamente recenti, ha colto in questo "pathos dolente" l'elemento dissonante tra due opere per molti versi simili¹⁹⁸.

È in particolare l'idea della rinuncia alla donna amata, il pensiero dominante che unifica l'azione dei protagonisti, a caricarsi di diversi significati. In Florindo, lo si è appena ricordato, quella necessità si concludeva in una esigenza pragmatica e utilitaristica. In Dorval invece diveniva l'occasione per poter ritrovare se stesso, l'opportunità per scoprire la dimensione interiore, l'abisso ancora inesplorato dallo scrittore italiano nella ricostruzione delle medesime vicende. Alla lineare empiria degli interrogativi del primo e alla conseguente facilità di scelta si contrappongono i tormentati quesiti del secondo, le continue "prove" ingaggiate da questo "figlio naturale" del Settecento: esami ardui che conducono il protagonista a scoprire la virtù come coscienza. La morale sociale prefigurata nell'opera di Goldoni sembra stemperarsi nelle pagine di Diderot e cedere il passo all'insorgere di un nuovo primato dell'individuo.

È solo grazie a una "azione energica" -dirà l'eroe a Rosalie- che si può conquistare la dimensione morale¹⁹⁹. La rinuncia definitiva alla persona amata, tuttavia, se limita il protagonista insieme lo risarcisce. Ritrovata la dimensione interiore e ormai superate le derive più effimere dell'eudemonismo, Dorval può realizzare il migliore se stesso, comprendere le esigenze più autentiche che qualificano e arricchiscono l'individuo e scorgere in quelle ragioni la reale possibilità di un incontro con l'altro:

In realtà, che fiducia si può avere in una donna che ha potuto ingannare il fidanzato? O in un uomo – continua sempre Dorval rivolgendosi all'amata - che ha potuto tradire l'amico?... Signorina, bisogna che chi osa legarsi con nodi indissolubili veda nella sua compagna la prima delle donne, ed anche non volendolo, Rosalie vedrebbe in me l'ultimo degli uomini... Questo

¹⁹⁶ D. Diderot, *Le Fils naturel*, ed. cit., Atto III, 9.

¹⁹⁷ Ivi, Atto I, 1, 7, II, 3, 5, 7, III, 9, V, 3.

¹⁹⁸ H. Dieckmann, *Diderot e Goldoni*, cit., p. 74.

¹⁹⁹ D. Diderot, *Le Fils naturel*, ed. cit., Atto V, 3.

non può essere... Non saprei mai rispettare abbastanza la madre dei miei figli e non mi sentirei mai considerato troppo da lei²⁰⁰.

Attraverso questa rinuncia Dorval dunque si emancipa: “i miei sforzi mi hanno riscattato, sono libero”²⁰¹. Scoperto il nesso settecentesco tra la libertà e la legge, Dorval può raggiungere finalmente la tranquillità dell’anima, il traguardo del virtuoso e dell’uomo giusto e forse prepararsi a conoscere la felicità²⁰². Ormai dunque libero e realizzato, il primo attore può realmente incontrarsi con tutti, non solo con Rosalie e Clairville. La sua scelta personale assurge a valore universale, la sua più profonda realizzazione coincide con quella degli altri, ormai persuasi a riconoscere i loro interessi autentici²⁰³.

Il dramma esistenziale di Dorval prefigurava dunque dal palcoscenico il nuovo modello di virtù intesa come morale autonoma²⁰⁴. Si trattava di un itinerario indubbiamente diverso da quello indicato da Goldoni. L’ipotesi formulata da Diderot, più che quella suggerita dal commediografo veneziano, avrebbe influenzato Sografi nella stesura del *Verter*. Tuttavia la lezione di Goldoni, come vedremo, non sarebbe stata dimenticata. Nondimeno lo scrittore padovano per maturare e rafforzare i propri convincimenti avrebbe dovuto misurarsi con il *Werther* di Goethe. La sofferta meditazione su quell’opera gli avrebbe consentito di reintrodursi forse anche personalmente in un tema letterario allora di grande interesse e, soprattutto, di preannunciare principi e valori che avrebbero poi guidato la sua militanza in epoca rivoluzionaria.

I due volti dello Sturm und Drang

Con i due componimenti stesi a distanza di soli pochi mesi l’uno dall’altro, tra il 1773 e il 1774, il frammento drammatico *Prometheus*²⁰⁵ e il celebre *Die Leiden des jungen Werthers*²⁰⁶, Wolfgang Goethe tracciava uno spartiacque che si sarebbe esteso di là dei confini non solo territoriali della cultura tedesca. Il primo di

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Si rinvia qui soltanto all’ormai classico R. Mauzi, *L’idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Colin, Paris, 1969, ad *Indicem*.

²⁰³ D. Diderot, *Le Fils naturel*, ed. cit., Atto V, 3.

²⁰⁴ J. Domenech, *L’Ethique des Lumières. Les fondaments de la morale dans la philosophie française du XVIII^e siècle*, cit., pp. 58-76.

²⁰⁵ Il *Prometeo*, redatto nell’estate 1773 e apparso a stampa solo nell’edizione definitiva del 1830, rievocato nel XV libro di *Poesia e Verità*, può leggersi ora in W. Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze, 1970. Meno felice la traduzione proposta in J.W. Goethe, *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, Sandoni, Firenze, 1949, v. I.

²⁰⁶ Vedi *supra*, n. 131.

questi, “l’inno forse più famoso dell’intero *Sturm und Drang*”²⁰⁷, riattualizzava l’antico mito prometeico innalzando l’archetipo greco a simbolo di un nuovo patrimonio di idee e di valori. Il poema sembrava poter interpretare lo stato d’animo dei Lumi, e costituiva indubbiamente il coronamento ideale e morale di quelle che sono state definite le tre fasi con le quali si era strutturato l’intero movimento dell’ *Aufklärung* prerivoluzionaria²⁰⁸. L’opera goethiana di fatto valorizzava soprattutto il momento mitico della disobbedienza: la ribellione compiuta dal titanide nei confronti di Zeus²⁰⁹.

Goethe aveva scorto in quella ribellione la possibilità di stabilire un confine tra la terra di Prometeo e il cielo degli Dei, di rivendicare la proclamazione di uno spazio autonomo, inaccessibile allo stesso Giove²¹⁰. In quella trasgressione e in quella affermazione di sé non v’era tuttavia solo la rivolta del “nuovo umanesimo” contro il principio di autorità e verso l’ordine costituito. La possibilità della lotta, se non addirittura contro Dio, certamente nei confronti del monarca e del padre. In quella autoproclamazione di libertà che affidava ogni autorità a una scelta autonoma -libero è ciò che obbedisce solo alla necessità della propria natura, alla propria legge²¹¹- Goethe, tramite l’insegnamento di Spinoza, faceva di Prometeo il simbolo della coscienza moderna²¹². Il giovane poeta dunque probabilmente già precludendo a Kant -gli anni erano in definitiva quelli- prefigurava, tra 1773 e 1774, l’ipotesi dell’autofondazione dell’io²¹³. Erano idee che allora circolavano: ne abbiamo ricordato una precoce anticipazione nei pensieri e nelle azioni del diderotiano Dorval, tra poco le vedremo riaffiorare nei più tardivi e forse meno consapevoli convincimenti di Sografi tramite le figure di Verter e Carlotta²¹⁴.

Tale concezione e questo modello umano venivano capovolti, com’è probabilmente noto, nel *Werther* di Goethe, l’opera cui Sografi s’era ispirato, il grande romanzo che nell’arco breve di pochi mesi ribaltava il senso del *Prometheus*. Il tema della centralità dell’individuo veniva riproposto ancora con

²⁰⁷ G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Guida, Napoli, 1988, p. 37.

²⁰⁸ N. Merker, *Introduzione a Lessing*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

²⁰⁹ La ricostruzione più rigorosa delle fonti utilizzate da Goethe resta quella di E.A. Braemer, *Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang*, Arion Verlag, Weimar, 1963, p. 171 e ss.

²¹⁰ “Copri il tuo cielo, Giove, di nubilosi vapori ed esercitati su le querce e le cime dei monti, pari a fanciullo che decapiti cardi: ma lasciarmi tu devi la mia terra e la mia capanna, che non tu costruisti, e il focolare, la cui fiamma m’invidi!” W. Goethe *Prometeo* ed. Santoli, cit., p. 1302.

²¹¹ G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, cit., p. 45.

²¹² Ivi, pp. 19-54. Ma anche Id., *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino, 1996.

²¹³ E. Kant, *Critica della ragion pratica*, [I ed., Riga 1788] a cura di F. Capra, Laterza, Bari, 1947, vedi soprattutto p. 193-94.

²¹⁴ *Verter. Commedia inedita del signor Antonio Simon Sografi*, cit., Atto V, scena ultima.

altrettanta forza, anche se assurgeva a diversi significati. L'opera, come tutti ricordano, testimoniava il tramonto dei Lumi, la sfiducia nei valori umanitari e sociali costruiti e precisati nel fervore e negli scontri di tutto un secolo, il venir meno della speranza nel progresso e nella felicità universale. Ciò che sopravviveva dell'antica civiltà appariva come consunto e degradato: l'utilitarismo scadeva in edonismo e sembrava risolversi in soggettivismo, egoismo, tedio. Dimenticata la lezione di Prometeo e il valore del nesso libertà-legge, l'individuo irrompeva nel vuoto del mondo moderno: un mondo senza "autorità", senza "divieti" dove l'uomo restava inesorabilmente solo, chiuso nella "prigione" di se stesso²¹⁵.

L'idea della vita come "prigione"²¹⁶ costituisce il centro della concezione pessimistica dell'opera. Sono stati in particolare i significativi studi di G. Baioni a proporre una possibile e diversa lettura del *Werther*. A cogliere nel romanzo la "prima espressione del nichilismo moderno" più che a scorgervi la consueta testimonianza di una cultura sentimentale o preromantica che indubbiamente allora albergava e che comunque sostanzia il testo²¹⁷.

Nel secondo libro, nella lettera del 27 ottobre 1772, Werther, prossimo alla morte, identificava nella incomunicabilità il dramma nel quale precipitava la condizione umana²¹⁸. Rinchiuso nel suo piccolo carcere, ogni individuo finiva per proiettare sulle pareti solo "figure illusorie": la stessa tensione verso il piacere si rivelava così speranza fugace, forse istantanea, probabilmente inutile²¹⁹. Il desiderio sembrava muoversi come le navi che tentano di avvicinarsi al "monte magnetico" della fiaba: giunte in prossimità della meta, quelle povere strutture si frantumano, lacerate pezzo a pezzo. Gli oggetti di ferro venivano divelti, "i chiodi volano via attratti dalla montagna, e i poveri infelici naufragano in mezzo al legname che si sfascia"²²⁰.

Le vicende della storia parevano sovrapporsi e intrecciarsi inestricabilmente con quelle della natura. Nelle lettere si fa strada il convincimento di una trasformazione irreversibile estesa a tutta la realtà nelle sue diverse forme: una teoria che poco si conciliava con la Scrittura e con

²¹⁵ Vedi l'Introduzione in W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, a cura di G. Baioni, cit., pp. V-XXIV.

²¹⁶ W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, ed cit., I, p. 19, lettera del 22 maggio 1771.

²¹⁷ Ivi, *Introduzione*, cit., p. XVII. Ma vedi anche Id., *Classicismo e rivoluzione*, cit. p. 59 e ss.; Id., *Il giovane Goethe*, cit.

²¹⁸ "Spesso [...] mi chiedo come mai possiamo avere così poca importanza l'uno per l'altro. Ah, l'amore, la gioia, il calore e la felicità che non possiedo dentro di me nessun altro potrà darmele e con un cuore pieno di beatitudine non potrò far felice un altro che mi stia davanti freddo e inerte". Ivi, II, p. 193.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Ivi, I, p. 87, lettera del 26 luglio 1771.

dottrina newtoniana della perfettibilità naturale, la tranquillizzante ipotesi di un sistema in perenne equilibrio governato dai principi di armonia e ordine²²¹. Un disegno di fatto lontano anche dall'idea classica di metamorfosi celebrata nei versi di Lucrezio e Ovidio²²² e ancor più distante dal vitalismo settecentesco di La Mettrie, D'Holbach e Diderot, i profeti di quell'ottimistico e rozzo protoevoluzionismo dei Lumi²²³, una sorta di "archeologia della natura", come era già parso a Kant²²⁴. Pertanto la scoperta, ancora giovane, della "storicità della natura" e la teoria del "tempo profondo" che stava per essere intuuta, non senza incertezze, da Buffon²²⁵ s'inabissavano, nelle pagine di Goethe, nella

²²¹ Il quadro complessivo più lucido e sintetico in P. Rossi, "La scoperta del tempo", in *Storia della scienza moderna e contemporanea*, diretta da P. Rossi, v. I, t. II, *Dalla rivoluzione scientifica all'età dei lumi*, TEA, Milano, 2000, pp. 757-78.

²²² "Mutat enim mundi naturam totius aetas,/ ex alioque alius status excipere omnia debet,/ nec manet ulla sui similis res: omnia migrant./ Omnia commutat natura, et vertere cogit/ namque aliud putrescit, et aevo debile languet:/ porro aliud concrecit, et e contemptibus exit./ Sic igitur mundi naturam totius aetas/ mutat, et ex alio terram status excipit alter./ Quod potuit, nequeat; possit quod non tulit ante." Lucrezio, *De rerum naturae*, V, 828-34. "nec perit in toto quidquam, mihi credite, mundo,/ sed variat faciemque novat, nascique vocatur/ incipere esse aliud quam quod fuit ante, morique,/ desinere illud idem. Cum sint huc forsitan illa,/ haec translata illuc, summa tamen omnia constant". Ovidio, *Metamorfosi*, XV, 254-57.

²²³ Su La Mettrie vedi *L'uomo macchina* (1747) e il *Sistema di Epicuro* (1751) ora in J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., in particolare pp. 210-12, 261-75. Su D'Holbach cfr. la discussa ma penetrante "Introduzione" in P.-H. Thiry d'Holbach, *Sistema della Natura* (1770), a cura di A. Negri, UTET, Torino, 1978; bibliografia sul problema in G. Cristiani, *D'Holbach e le rivoluzioni del Globo*, Olschki, Firenze, 2003, pp. 173-206. Le tesi svolte nella *Interpretazione della natura* (1753) venivano com'è noto riprese da Diderot nel *Sogno* redatto nel 1769 e pubblicato in edizione completa solo nel 1875. L'idea che "nascere, vivere e passare è un cambiamento di forme" schiude all'ipotesi della "generazione spontanea". La scoperta di una storia che si perde nell'"immenso oceano" della materia, una sostanza non inerte ma organizzata, in continuo divenire, capace di produrre funzioni complesse, rischia di lambire l'abisso del relativismo. Vedi *Interpretazioni della natura* in D. Diderot, *Opere filosofiche*, a cura di P. Rossi, Feltrinelli, Milano, 1987, specialmente pp. 154 e ss; Id., *Il sogno di D'Alembert*, a cura di B. Craveri, Rizzoli, Milano, 1996, in particolare pp. 69-95. Non si può tuttavia ignorare la coesistenza di meccanismi ciclici e direzionali nel pensiero, e a volte nella medesima opera, di Buffon, Diderot, d'Holbach, Hutton, etc. Per un quadro bibliografico articolato sul tema si rinvia a L. Ciancio, *Autopsie della Terra*, Olschki, Firenze, 1995, pp. 325-72.

²²⁴ E. Kant, *Critica del giudizio*, a cura di A. Gargiulo, Laterza, Bari, 1949, pp. 300-5, par. 80. Sulle difficoltà incontrate dalle nuove scienze naturali e biologiche negli anni Sessanta e Settanta, vedi le significative considerazioni nell'*Introduzione* in P. Thiry d'Holbach, *Il Buon senso*, a cura di S. Timpanaro, Garzanti, Milano, 2005, pp. XXXI e ss.

²²⁵ Si indica qui soltanto P. Rossi, *I segni del tempo. Storia della Terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico*, Feltrinelli, Milano, 2003, in particolare pp. 21-149. J. Roger, *L'idee de nature en France dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Colin, Paris, 1973; ma anche Id., *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Colin, Paris, 1963; l'"Introduction" in G.-L. Leclerc de Buffon, *Les*

rievocazione seicentesca e burnettiana di un universo in rovina²²⁶, nel convincimento proprio del poeta di una progressiva, inesorabile, distruzione di tutte le forme di vita²²⁷.

La lettera del 12 agosto 1771 già costituisce la sintesi di questi pensieri e prefigura ormai nel suicidio “la via d’uscita”, la possibile fuga dal “labirinto” “delle forze confuse e contrastanti”. La soluzione pareva essere più che una scelta eroica, l’ultima, l’estrema occasione contro il male del vivere, la nuova “malattia mortale” del “sistema moderno”²²⁸.

La “malattia mortale” in realtà sarebbe stata vinta ben presto dal giovane poeta. Riscoperto con l’impegno e il lavoro il valore della vita, l’ormai “convalescente” Wolfgang si apprestava a inaugurare, sia pur da suddito e appena ventiseienne, a Weimar, nel 1776, la fase classica e neospinoziana di un nuovo itinerario culturale²²⁹. Quel “male” tuttavia doveva riemergere in tempi relativamente brevi per poi affermarsi stabilmente nel lungo periodo e aprirsi a significati inediti, dirompenti, di successo e d’indubbio respiro. Nel 1848 era stato Søren Kierkegaard a rievocare, sin dal titolo di una sua celebre opera, la goethiana “malattia” forse anche ispirato dalla lettura del *Werther*²³⁰.

Il Verter tra eclettismo e sintesi

I prodromi di tale filosofia dell’essere, celebrati poi dai nuovi interpreti della cultura europea, si scontravano a fine Settecento con la concezione del mondo di Simone Sografi, un oscuro letterato di provincia, ancora radicato nei valori dei Lumi. La sua commedia del 1794, qui presa in esame, si ergeva a baluardo contro il morbo del vivere moderno e si preparava a divenire, tramite la rivisitazione del testo di Goethe, una sorta di anti-*Werther* del teatro minore italiano. In realtà non si trattava di un progetto già definito con chiarezza dall’autore prima della stesura del testo. Lo sviluppo delle scene, la coesistenza di motivi diversi e contraddittori, testimoniavano le difficoltà di un processo in

époques de la nature, édition critique par Jacques Roger, Editions du Museum National d’histoire naturelle, Paris, 1988.

²²⁶ M. Pasini, *Thomas Burnet. Una storia del mondo tra ragione, mito e rivelazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1981. S.J. Gould, *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo geologico*, Feltrinelli, Milano, 1989, pp. 33-71.

²²⁷ Alla ottimistica celebrazione della natura (Ivi, lettera del 10 maggio 1771, I, p. 9) succede l’idea che “Il cielo e la terra e le loro forze vitali sono intorno a me: io non vedo che un mostro che eternamente divora, eternamente consuma”. Vedi, W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, ed. cit., I, p. 9 e p. 113, lettere del 10 maggio e del 18 agosto 1771.

²²⁸ Ivi, I, pp. 95-105.

²²⁹ G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione*, cit., in particolare pp. 62-74.

²³⁰ S. Kierkegaard, *La malattia mortale*, a cura di C. Fabro, Studio Editoriale, Milano, 2008.

atto. Sografi sembrava procedere a tentoni nel groviglio di stili e idee che emergevano senza apparente legame e senso negli atti del *Verter*. Il modello del *Fido amico* si apriva alle nuove interpretazioni di Goldoni e Diderot e si scontrava con i contenuti del *Werther*. La struttura dell'opera, composta più che farraginoso, non era tuttavia il risultato di un superficiale eclettismo di maniera ma invece probabilmente traeva origine da una esigenza pragmatica. Dalla apparente disomogeneità scaturiva un disegno: era necessario recuperare, confrontare e svolgere le precedenti lezioni. Leggere Goethe con gli occhi di Diderot e, Diderot, con quelli di Goethe, senza dimenticare l'insegnamento di Goldoni. Entro questa prospettiva il tema plurisecolare della gara tra amore e amicizia, anche nei suoi ultimi sviluppi settecenteschi, sembrava esaurito e concluso.

La commedia di Sografi seguiva pertanto il consueto tracciato. La vicenda si svolgeva, lo si è già accennato, in una generica casa "borghese" di un indeterminato "villaggio della Germania" contemporanea. I tradizionali protagonisti, anche questo è noto, rievocavano, nella nostra lingua, i nomi goethiani di Werther e di Lotte. Nella commedia dello scrittore veneto, tuttavia, il giovane Verter, ancora secondo l'antica consuetudine, era ospite d'Alberto, un uomo d'affari in partenza per Vienna. Il protagonista prometteva all'amico che stava per lasciare di prendersi cura della famiglia sino al suo ritorno, tutelando la giovane moglie Carlotta e i figli Giulietto e Valerio²³¹. Nell'assenza d'Alberto, tra Verter e Carlotta scoccava qualcosa. Tuttavia entrambi sembravano poter resistere ai moti del cuore.

Ancora una volta dunque pareva riproporsi lo stucchevole registro del *Fido amico*. L'impianto complessivo dell'opera sembrava confermarlo, sovrastato da un intrico ridondante di schermaglie, colpi di scena e digressioni che sovraccaricavano l'intreccio finendo per sfavorire la comprensione del testo²³². Entro questo quadro tuttavia il messaggio sorprendentemente si precisava nel più circoscritto ed essenziale dialogo, anche a distanza, tra Verter e Carlotta, che diveniva l'unico vero cardine concettuale dell'opera²³³. Vecchio e nuovo dunque coesistevano ma i contenuti inediti iniziavano a incrinare le tradizionali strutture formali di riferimento. Il modello goethiano, in qualche misura, pervadeva la commedia. Le figure sino allora funzionali allo sviluppo dell'intreccio si perdevano così nello sfondo, ormai quasi prive di significato²³⁴. La storia "d'amore" e di "soldi" veniva meno e tentava di trasformarsi, nella luce del grande romanzo preromantico, in una storia di sentimenti.

²³¹ *Verter. Commedia inedita*, cit., Atto I, 3.

²³² Ivi, Atto I, 3, 4, II, 2, 5, 6, 7, III, 1, 5, IV, 2, V, 2, 3.

²³³ Ivi, vedi in particolare Atto II, 9, V, 6.

²³⁴ Ivi, Atto I, 3, 4, 5 II, 1, 2, 3, 5, III, 2, 5, IV, 1, 2, 5.

Probabilmente qualcosa cambiava: non solo mutava la concezione della virtù, come tra poco in parte si accennerà, ma le stesse inclinazioni dei protagonisti ispiravano inediti quesiti.

La figura di Carlotta, ad esempio, suggeriva un nuovo dinamismo. Apparentemente schiacciata sulla goethiana Lotte²³⁵ la prima donna finiva tuttavia con la sua personalità per rafforzare e sostanziare la tesi di fondo dell'opera. Grazie alla sua vicenda, nello svolgimento scenico, un calco ideale prendeva le forme di una concreta esperienza umana. La fisionomia della giovane sembrava riattualizzare l'idea petrarchesca del sentimento amoroso e della purezza femminile e si definiva nell'ossequio perenne di Carlotta verso le leggi dei padri²³⁶. Eppure qualcosa incrinava il disegno d'insieme: la felice nostalgia di un passato originario era turbata. Le scelte e ancor più le esitazioni della giovane si rivelavano troppo sofferte. Preludevano a quei dubbi capaci di scavare granitiche certezze e lasciavano intuire una coscienza autonoma, consapevole. Ormai protagonista, la prima donna, si apprestava a infrangere gli archetipi. L'eterna custode del focolare domestico si riappropriava in tal modo del suo compito per "intima persuasione"²³⁷. Lo interiorizzava trasformandolo in una esperienza personale da adattare ai bisogni, ai tempi, alle circostanze. Carlotta scopriva così la sua ipotesi storicamente determinata di famiglia: un progetto da compiere, più che un'idea da ricalcare. Un disegno che la faceva assurgere, nella commedia, a simbolo della donna moderna²³⁸. Questa giovane madre dell'ultimo Settecento italiano non ha nulla dunque della civetteria delle maschere dell'arte²³⁹, né tantomeno della volubile sensualità che impronta il carattere di Rosaura e Rosalie²⁴⁰. Nulla soprattutto della loro più o meno consapevole passività²⁴¹. I tratti della perenne subalternità femminile, che caratterizzava da secoli il genere, scompaiono pertanto negli atti coscienti e volontari della prima donna costruita con ingegno da Sografi. Innalzata a eroina sino a divenire *alter Verter*, Carlotta, la prima vera protagonista femminile di questo filone teatrale, conquista e definisce, anche lei, con le sue continue prove,

²³⁵ Sulla figura di Lotte vedi "Introduzione" in W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, ed. cit., pp. XIII e ss. Vedi anche ivi, pp. 71-73, 79-81, lettere del 6 e del 16 luglio 1771.

²³⁶ *Verter. Commedia inedita*, cit., Atto I, 8, II, 9, III, 2, 7, 9, IV, 8, V, 6.

²³⁷ Ivi, Atto III, 9.

²³⁸ Ivi, Atto II, 9, III, VII.

²³⁹ F. Scala, *Il fido amico*, ed. cit., Atto I, scena unica.

²⁴⁰ C. Goldoni, *Il Vero amico*, ed. cit., Atto I, 6, 10, 12, II, 11, 12; D. Diderot, *Le Fils naturel*, ed. cit., Atto I, 6, 7, II, 3, 9, III, 4.

²⁴¹ F. Scala, *Il fido amico*, ed. cit., Atto III, scena unica; C. Goldoni, *Il Vero amico*, ed. cit., Atto II, 18, III, 5, 13, 14, 15, 16, 21, scena ultima; D. Diderot, *Le Fils naturel*, ed. cit., Atto III, 9, V, 3, 5.

il valore nuovo della famiglia, una esigenza comune per la quale vale la pena ingaggiare la lotta anche con se stessi²⁴².

Sografi pertanto rifletteva su come affrontare l'annosa questione che riguardava il rapporto tra l'amore e la virtù e pensava di poter risolvere il quesito ricorrendo ai suggerimenti di Diderot. Le *Fils naturel* era sembrato un esempio pertinente per poter scrivere una storia capace finalmente di coniugare la virtù con i sentimenti. Ciò nonostante, sotto sotto, qualche dubbio rendeva ancora incerto l'autore. Per lo scrittore veneto l'opera del grande Denis, e ancor più la sua tesi di fondo, sembrava risolversi in una intuizione teorica più che tradursi in una ipotesi pratica da verificare e svolgere in modo adeguato nello sviluppo delle scene. Di fatto l'idea di un proficuo rapporto tra gli individui regolato dalla condotta morale non si attualizzava nelle reali abitudini di vita, perlomeno nella esemplificazione proposta da Diderot nella *pièce*. Si trattava dunque, soprattutto, di una vocazione intellettuale dell'enciclopedista attento peraltro a ricostruire il solo processo di perfezionamento individuale di Dorval, una figura esemplare e priva, almeno sul palcoscenico, di veri interlocutori. In altri termini l'autonomia della volontà, se aveva emancipato l'uomo, non aveva ancora reso possibile la scrittura di una storia dei sentimenti.

Invece il romanzo di Goethe poteva stimolare al riguardo la riflessione di Sografi: quell'opera lo sollecitava a sviluppare ciò che era rimasto implicito e non svolto ne *Le Fils naturel*. Era necessario tuttavia depotenziare l'originaria carica eversiva del testo o quantomeno riequilibrarla. Il *Werther* aveva scomposto provocatoriamente il nesso tradizionale amore-virtù e faceva apparire quella relazione abituale come un esiguo relitto di una vecchia cultura. D'altra parte il romanzo aveva però scoperto "l'altra faccia dell'individuo dello *Sturm und Drang*"²⁴³ e inaugurato, per quel che sapeva Sografi, una storia profonda dei sentimenti e prefigurato una idea diversa e tragica di eroismo e di virtù. Il tentativo di accoppiare Goethe e Diderot, di riunificare, ormai rivitalizzati, i sentimenti e la virtù, e insieme di scrivere il suo anti-*Werther* sembra essere il disegno più o meno consapevole, più o meno riuscito di Sografi.

Già i contemporanei notarono, ha ricordato A.M. Wilson ormai quasi cinquant'anni fa, i tratti d'innegabile vicinanza che sembravano poter unificare due eroi, Werther e Dorval, e due vicende umane²⁴⁴ che paiono a noi oggi giustamente irriducibili. Era tuttavia il patetismo austero di Dorval, l'intreccio di impegno, passione e virtù, la capacità di sentire e insieme di "prendere sul

²⁴² *Verter. Commedia inedita*, cit., Atto V, 6.

²⁴³ Vedi l'Introduzione in W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, ed cit., p. XV.

²⁴⁴ A.M. Wilson, *Diderot: gli anni decisivi*, cit., p. 274.

serio la vita”, che probabilmente aveva colpito maggiormente Sografi. Tanto aveva letto il nostro ne *Le Fils naturel* a proposito di Dorval:

... il suo portamento [era] soffuso di tristezza, a meno che non parlasse della virtù e non provasse i trasporti che essa produce in chi ne è fortemente preso. Allora avreste detto che si trasfigurava. [...] Le sue parole diventavano patetiche. Erano un concatenarsi di idee austere e di immagini toccanti che tenevano l’attenzione in sospeso e l’animo in estasi. Ma come nelle sere d’autunno, quando il tempo è nuvoloso e coperto, si vede una volta un raggio di luce sfuggire da una nube, brillare un istante e quindi svanire in un cielo oscuro, altrettanto presto si spegneva la sua gioia ed egli ricadeva all’improvviso nel silenzio e nella malinconia²⁴⁵.

Su questo registro dunque poteva svolgersi il soggetto italiano. Sin dal primo atto l’eroe di questa commedia, in “cui tutto opera all’eccesso”, travolto dai suoi turbamenti, non dorme, piange, sospira. Trasfigurato “avanza penseroso e mesto” non diversamente da Carlotta, che si rivela, a volte, “riflessiva e malinconica”, altre incerta, confusa, esitante²⁴⁶. Ma la “burrascosa agitazione d’affetti” finisce per soccombere di fronte ai richiami della ragione e della “virtù”²⁴⁷. La loro “amicizia “può trasformarsi solo in “amor rispettoso”: un sentimento, ne sono entrambi consapevoli, che rischia però di avventurarsi incontrollato sino a sfiorare i “confini dell’amore”²⁴⁸. Ciò nonostante tanto Verter quanto Carlotta, non senza difficoltà²⁴⁹, riescono a tener fede ai loro impegni, alle scelte nelle quali si sono riconosciuti²⁵⁰. La loro rinuncia, si crede, non deve essere letta nella prospettiva dell’ ideale della continenza, una concezione che trovava una certa risonanza nella letteratura teatrale italiana di quegli anni, quanto piuttosto nell’ambito del tracciato sin qui ricostruito²⁵¹. Quell’atto era inteso probabilmente da Sografi come il momento necessario attraverso il quale l’individuo, riscoprendo le sue qualità migliori, poteva realizzarsi soprattutto nella sfera privata. Il nostro contrapponeva così al modello umano rappresentato nel *Werther* l’umanitarismo illuminista, ottimista e solidale. Pertanto anche l’amore non poteva essere inteso come chiusura individualistica e edonistica ricerca di sé, ma come corrispondenza, colloquio,

²⁴⁵ D. Diderot, *Le Fils naturel*, ed. cit., “Prefazione dell’autore all’opera”, p. 35.

²⁴⁶ Verter. *Commedia inedita*, cit., Atto I, 1, 2, 3, II, 7, 9.

²⁴⁷ Ivi, Atto V, 6.

²⁴⁸ Ivi, Atto I, 3, II, 7.

²⁴⁹ Ivi, Atto I, 3, 8, II, 7, 8, 9.

²⁵⁰ Ivi, Atto III, 9, V, 6.

²⁵¹ Sull’ideale della continenza nella letteratura del XVIII secolo vedi, Maria Pia Donato, *Immagini e modelli della virtù repubblicana in Roma negli anno di influenza e dominio francese, 1798-1814, Rotture, continuità, innovazioni tra fine Settecento e inizi Ottocento*, a cura di Philippe Boutry, Francesco Pitocco, e Carlo M. Travaglini, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2000, pp. 370 e ss. Sugli aspetti generali, F. de Dainville, *L’éducation des jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Textes réunis et présentés par M.M. Compere, Minuit, Paris, 1978, pp. 427 e ss.

dialogo. Quel sentire diveniva, in tal modo, l'occasione per trovare, tramite l'altro, la possibilità di definire non solo se stesso, ma la dimensione comune di convincimenti e valori: per Carlotta la famiglia, per Verter l'amicizia²⁵².

Pertanto, lo si è accennato, se Carlotta non può cedere, Verter sulla scia di Florindo²⁵³ e Dorval²⁵⁴, deve anche lui fuggire:

ci sono [...] delle passioni così forti e violente che si possono qualche istante frenare ma vincere mai. Tale è purtroppo la mia –dichiara in chiusura d'opera il primo attore- [...]. Io sento [...] una voce che s'alza imperiosa dal profondo del cuore e mi ricorda i doveri d'uomo e mi rinfaccia la mia debolezza. Ed è per questa voce medesima [...] ch'io vi lascio, ch'io vi abbandono per sempre²⁵⁵.

Questo trionfo dell'io inteso come conquista morale della propria coscienza costituisce il comune percorso che conclude e riunifica, nell'ultima scena, la vicenda etica e umana dei due protagonisti. A torto tuttavia può cogliersi nel *Verter* solo un mero echeggiamento delle tesi di fondo de *Le Fils naturel*²⁵⁶. La commedia di Sografi testimonia invece una matura acquisizione del testo di Diderot e insieme manifesta la possibilità di un suo sviluppo. Il *Verter* si rivela così, come si è accennato, un contributo disponibile al dialogo tanto con l'opera di Diderot e Goethe quanto con quella di Goldoni, come tra breve si accennerà.

Le *Fils naturel* consentiva a Sografi di radicare i suoi convincimenti nei valori dei Lumi e di scoprire il carattere autonomo dell'esperienza morale. I protagonisti della commedia di Simone, Verter e Carlotta lo si è peraltro già evidenziato, introiettavano il nesso libertà-legge recepito dai discorsi di Dorval. In altri termini, adattavano il principio di autodeterminazione alle scelte della vita privata. I diritti dell'individuo e il valore della famiglia, innalzati ormai a norma, definivano il terreno sul quale lo scrittore padovano intendeva misurarsi nella sua polemica con il *Werther* e costituivano molto probabilmente il corredo e il futuro armamentario politico per i difficili anni della Rivoluzione.

La centralità di Verter e Carlotta, la definizione dei loro progetti e ancor più il protagonismo della inedita eroina, così radicata nel bisogno di scelte condivise, testimoniano, nonostante le incertezze e le contraddizioni, il carattere tutto sommato innovativo del *Verter* e la capacità di Sografi di recepire e svolgere i modelli letterari sui quali si era formato per stendere il testo della commedia. Probabilmente la storia dei sentimenti ancora non decollava: tuttavia qualche passo l'autore l'aveva compiuto. Forse illuminato da Goethe,

²⁵² *Verter. Commedia inedita*, cit., Atto I, 3, 8, II, 9, III, 8, V, 6.

²⁵³ C. Goldoni, *Il Vero amico*, ed. cit., vedi Atto I, 2, 6, III, scena ultima.

²⁵⁴ D. Diderot, *Le Fils naturel*, ed. cit., Atto I, 2, 4, 6, II, 5.

²⁵⁵ *Verter. Commedia inedita*, cit., Atto V, 6.

²⁵⁶ Cfr. D. Diderot, *Le Fils naturel*, ed. cit., Atto V, 3; *Verter. Commedia inedita*, cit., Atto V, 6.

Simone si era distaccato dal suo testo di riferimento che rimaneva, si crede, *Le Fils naturel*.

È indubbio che negli *Entretiens* che corredano la commedia Diderot, scavalcando la sua età, aveva pensato di concludere l'opera con il suicidio di Dorval²⁵⁷. Anche Goethe, tuttavia, aveva avuto le sue esitazioni. È certamente nota, non solo agli studiosi, la chiusura di maniera del primo libro del *Werther* con la convenzionale rinuncia del protagonista alla donna amata²⁵⁸. Tuttavia era stato Denis a non aver osato. L'opera dell'enciclopedista si concludeva con le felici nozze dei giovani amanti, finalmente uniti grazie alla solenne investitura, il necessario assenso di Lysimond, il vecchio padre di Dorval e Rosalie²⁵⁹. A sorpresa dunque trionfava l'antico schema: ai più o meno larvati richiami all'eteronomia della norma le ultime scene riproponevano il modello mutuato dalla Commedia dell'Arte delle due coppie d'innamorati che intrecciano e scambiano con sostanziale noncuranza i loro destini matrimoniali. Persisteva ne *Le Fils naturel*, sia pur trasformato nei suoi contenuti, il disegno d'insieme che caratterizzava il canovaccio del primo Seicento di F. Scala²⁶⁰, un modello che nell'ambito della nostra ricostruzione sarebbe stato superato definitivamente con il *Verter* di Sografi.

Le questioni di forma rinviavano, anche in questo caso, a quelle di contenuto. L'alto profilo di Dorval e di Costance, il simbolo della filosofia moderna nella commedia di Diderot, avevano chiuso in un passato senza futuro i caratteri acronici dei personaggi del *Fido amico*. Tuttavia la *pièce* non poteva andar oltre. Persino l'isolata tensione prometeica di Dorval non poteva scavalcare l'orizzonte di riferimento della sua età sostanziato nelle esigenze pratiche e morali che abbiamo sopra ricostruito. Sarebbe spettato successivamente ad altri tentare di ricostruire la totalità dell'individuo, o quanto meno far emergere "l'altra faccia" dell'uomo dei Lumi. Era proprio la mancanza di penetrazione psicologica che impediva a *Le Fils naturel* di liberarsi dalle tradizionali strutture nelle quali rimaneva consegnato. Gli interpreti della commedia, ancora privi di una autentica fisionomia psichica capace di determinare le motivazioni e i comportamenti, continuavano a scambiare tra loro le parti, quasi convenzionalmente. La loro disinvoltura era certo ormai minore rispetto a quella delle figure di Flaminio Scala: le ragioni della necessità come quelle dell'etica pertanto avevano aperto solo qualche breccia. Tuttavia la ludica naturalezza con la quale le due coppie d'innamorati giungevano alle

²⁵⁷ D. Diderot, *Entretiens*, ed. cit., pp. 128-30.

²⁵⁸ W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, ed. cit., pp. 121-29, lettera del 10 settembre 1771. Sul problema vedi G. Baioni, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

²⁵⁹ D. Diderot, *Le Fils naturel*, ed. cit., Atto V, 5.

²⁶⁰ F. Scala, *Il fido amico*, ed. cit., Atto III, scena unica.

scelte sembrava rievocare l'analogia leggerezza che li aveva visti protagonisti, su altri palcoscenici, negli scambi e nei volteggi dei passi di danza.

È la figura di Giorgio, l'antieroe della commedia, un carattere secondario e un relitto del vecchio teatro solo a un primo sguardo, che aiuta a comprendere la fisionomia dello scrittore padovano nella crisi di fine secolo e a precisare la relazione che corre tra il *Verter* e il *Vero amico* di Goldoni. Al personaggio di Giorgio è peraltro legato il finale burlesco dell'opera, che si conclude, come sappiamo, con la soppressione del suicidio dalle scene. Si tratta di un episodio che per completezza qui ricordiamo.

Il vino avvelenato, "gettato dalla finestra" e sostituito con una bottiglia di quello buono dal servo Ambrogio improvvisamente "insospettito"²⁶¹, viene bevuto, nella penultima scena, non dal protagonista ma da Giorgio, il precettore di Valerio e Giulietta. Costui, sin da subito con Carlotta "nel pensiero e nel cuore" e ben presto da lei rifiutato, si adopera nel terzo atto a perseguire i due giovani innamorati per il solo "piacere della vendetta"²⁶². Giorgio, sentendosi a torto ormai prossimo alla morte, finisce per confessare pubblicamente le sue colpe tra le risate degli astanti, in un crescendo comico²⁶³.

Tuttavia la figura del precettore, più che esprimere lo stereotipo del "traditore"²⁶⁴ caro al pubblico tradizionale, interpreta con l'indeterminatezza propria del linguaggio di Sografi esigenze e bisogni divenuti ormai consapevoli, forse persino incalzanti. Infatti, nello svolgimento dell'opera, si delineano due concezioni del mondo contrapposte. Quella di Verter e Carlotta, supportati, a volte quasi guidati, dai consigli dei servi Federico e Paolina²⁶⁵, che si emancipano sino a stabilire un rapporto tra pari con i loro padroni solo sul piano depoliticizzato di un'eguaglianza dei sentimenti²⁶⁶. L'altra che trova il suo simbolo nel "signor" Giorgio, un personaggio costruito con una certa attenzione da Sografi. Costui, a metà strada tra una vecchia maschera e un nuovo filosofo, propone un modello di virtù che si scontra con quella propugnata da Verter e Carlotta. La sua condotta di vita si esprime in un utilitarismo freddo, filosofico, costrittivo, privo di quel pathos morale o sentimentale che sostanzialmente caratterizzava il carattere di Dorval e Werther. Il disegno etico dei protagonisti si scontra con l'edonismo libertino dell'antieroe.

²⁶¹ *Verter. Commedia inedita*, cit., Ivi, Atto V, 2.

²⁶² Ivi, Atto III, 2, 5, 7, 9, IV, 2, 4.

²⁶³ Ivi, Atto V, 2, 5, 6.

²⁶⁴ L. Bigoni, *Simone Antonio Sografi*, cit., p. 112.

²⁶⁵ *Verter. Commedia inedita*, cit., Atto I, 1, 3, II, 7, III, 2, IV, 7.

²⁶⁶ "Il padrone è il padrone: qui siamo d'accordo, ma credimi che amore la fa ugualmente ai padroni e ai servitori.", Ivi, Atto I, 1; vedi anche II, 7.

Il novello Epicuro, chiamata in “soccorso la filosofia”, aspira a una felicità corporea e sensibile, da vivere senza rimorsi, non più ostacolata dal ragionevole senso di colpa figlio dell’astrattismo ascetico di Carlotta²⁶⁷. Più che i larvati e concisi enunciati espressi nei dialoghi, sono le azioni e il comportamento dell’antieroe che sembravano rievocare, nella commedia, la violenta e dissacrante concezione morale delineata da La Mettrie nel suo *Antiseneca*²⁶⁸. Il celebre opuscolo, com’è noto, aveva diviso a metà secolo gli intellettuali dei Lumi suscitando la ferma reazione di moderati e radicali: non solo aveva acceso la protesta di Voltaire ma aveva anche provocato le riserve critiche di Diderot²⁶⁹. Non è possibile tuttavia stabilire una correlazione certa tra le due opere, tra il *Verter* e l’*Antiseneca*, né tantomeno documentare la conoscenza di Sografi dei testi del grande medico bretone. Tuttavia l’opuscolo lamettriano circolava nei Domini sin dagli anni Ottanta e aveva costituito, tra gli altri, un riferimento teorico per l’opera di Girolamo Bocalosi. Questi, anche lui medico e filosofo, una figura minore ma comunque significativa del nostro ultimo Illuminismo che già sfociava nella pratica della Rivoluzione, aveva stampato in quegli anni, tra Padova, Verona e Venezia, la sua opera utopistica, contraddittoria ed estrema²⁷⁰.

È noto a tutti l’integrale monismo materialista di La Mettrie, una dottrina che lo portava a rintracciare nella sensibilità l’unità psico-fisica della “*organisation*” umana, e a scardinare, in misura di tali convincimenti, l’interiore coerenza del discorso morale tradizionale. Infatti per il *philosophe* ogni soggetto è per natura costretto alla sola ricerca di una felicità sensibile, ovvero, ogni essere “organizzato” tende a un bisogno esclusivamente fisico e organico per la sostanziale identità tra *le physique* e *le moral*. “Il n’y a qu’une seule opération dans l’homme: c’est sentir” dirà poi Diderot, con implicazioni più complesse e articolate rispetto a quelle che qui ricordiamo²⁷¹. Per il bretone, in ragione di questo rigido determinismo, la persona perde la possibilità di esercitare scelte

²⁶⁷ Ivi, Atto I, 8.

²⁶⁸ Vedi *L’Antiseneca, ovvero discorso sulla felicità*, ora in J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., in particolare pp. 302; 357.

²⁶⁹ J.A. Perkins, *Diderot and La Mettrie, Voltaire and La Mettrie*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», X, 1959, pp. 49-111; A. Vartanian, *Le philosophe selon La Mettrie*, in «Dix-huitième siècle», I, 1969, pp. 161-78; “Introduzione”, in J.O. de La Mettrie, *Il Sommo bene*, a cura di M. Sozzi, Sellerio, Palermo, 1993, pp. 9-43.

²⁷⁰ M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento*, cit., pp. 207-17; V. Criscuolo, *Girolamo Bocalosi tra libertinismo e giacobinismo*, ora in Id., *Albori di Democrazia nell’Italia in Rivoluzione (1792-1802)*, Angeli, Milano, 2006, pp. 271-338; P. Themelly, *L’Illuminismo radicale di Girolamo Bocalosi. Il problema delle operette giovanili (1780-1783)*, in «Eurostudium^{3w}», 2010, 15, pp. 86-107.

²⁷¹ S. Moravia, *Il pensiero degli Idéologues. Scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, La Nuova Italia, Firenze, 1974, pp. 161 e ss.

autonome e libere. L'opera di La Mettrie poneva così in discussione lo stesso criterio di responsabilità individuale: cadevano pertanto i parametri convenzionali della vita pratica e dell'esperienza morale. Svaniva la distinzione tra giusto e ingiusto, tra vizi e virtù. Principi e norme acquistavano un carattere arbitrario, congiunturale, culturale. La contestazione dell'apriorismo inevitabilmente si estendeva anche all'idea, propria di quegli anni, della morale universale: ovvero il convincimento nell'esistenza di una legge naturale, intrinseca alla specie, destinata a svilupparsi nel singolo tramite gli strumenti della ragione e capace di formare nel tempo l'uomo nuovo rigenerato dai Lumi²⁷².

Il relativismo etico di La Mettrie, interpretato da taluni come una teoria "umanista" e "empirista," capace a suo modo di autodeterminare il soggetto, non si sarebbe risolto comunque in una dottrina eversiva dell'ordine costituito. La tesi, peraltro, avrebbe conservato un carattere "esoterico" rimanendo fondata sul convincimento della l'irriducibilità di due "popoli" distinti per attitudini e natura: le *élites* e le masse inconsapevoli e brute. Autore "lacerato e inquieto", "tortuoso e complesso", il filosofo bretone ci ha lasciato un'opera "tutt'altro che lineare" sulla quale gli studiosi si sono interrogati proponendo interpretazioni contrastanti. A ipotesi caute e misurate²⁷³ si sono accompagnate letture critiche più severe che aiutano tuttavia, in una certa misura, a comprendere meglio la posizione Sografi sulla questione. Per Lester G. Crocker, ad esempio, la tesi è peraltro celebre, La Mettrie, precludendo a Sade, inaugura con il suo amoralismo nichilista "la crisi etica del mondo moderno", un'esperienza culturale che si sarebbe storicizzata di lì a poco con la Rivoluzione e svolta nelle sue estreme conseguenze "più tardi nella storia dell'Occidente"²⁷⁴.

Comunque sia, quelle dottrine etiche, di là delle consapevolezze odierne, venivano richiamate nel *Verter*. Il commediografo veneto le considerava come una fucina di principi edonistici e individualistici che non si accordavano con i suoi convincimenti. La "filosofia" rievocata dal precettore "non istà bene in questa famiglia"²⁷⁵, ribadiva con fermezza Sografi, tramite la voce della sua Carlotta, sin dal primo atto²⁷⁶. La commedia in sostanza rifiutava tanto la concezione goethiana del *Werther* quanto i principi identificati nella figura di

²⁷² J.A. Perkins, *Diderot and La Mettrie, Voltaire and La Mettrie*, cit.

²⁷³ Vedi l'Introduzione in J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., pp. XXXVII-XLVIII; J. Domenech, *L'éthique des Lumières*, cit., pp. 172-87; V. Barba, «Bonheur» e «Vertu» nel pensiero di J.O. de La Mettrie, in «Rivista critica di storia della filosofia», III, 1976, pp. 280-92.

²⁷⁴ L.G. Crocker, *Un'età di crisi. Uomo e mondo nel pensiero francese del Settecento*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1975, p. 11.

²⁷⁵ *Verter. Commedia inedita*, cit., Atto I, 8.

²⁷⁶ *Ibidem*.

Giorgio. Si trattava per il nostro di due teorie che potevano essere equiparate in virtù della comune vocazione particolaristica. Ritornava ancora, con l'insegnamento del *Vero amico*, il tema di fondo delle *Convenienze*: il bene di sé assumeva valore solo se commisurato al bene di tutti.

Il modello della morale sociale auspicato dal goldoniano Florindo dunque trionfava nella commedia. Sappiamo tuttavia che quel criterio si era sostanziato di nuovi significati. Nondimeno era stato proprio il nesso scoperto nelle *Convenienze*, l'interrelazione dinamica tra individuo e società, a guidare la lettura dei testi di Goethe e Diderot, a consentire di valorizzare e armonizzare gli imperativi etici di Dorval e i turbamenti esistenziali del giovane Werther, sino a tentare di ricomporre l'unità scissa dell'uomo dei Lumi. Le figure di Verter e Carlotta preludevano alla nuova idea di individuo: ripercorrevano l'itinerario di Dorval ma si mostravano in grado di determinare in modo autonomo con loro stessi anche le norme sociali. Per paradosso qualcosa del deprecabile relativismo di Giorgio, l'eversore degli a priori e dei principi costituiti, si trasferiva nel pragmatismo empirico, questa volta dal volto umano, dei giovani eroi. La nuova percezione dell'individuo e della società apriva Sografi, come si è accennato, agli scenari politici della Rivoluzione.

In prospettiva della Municipalità provvisoria

La *pièce* prefigura dunque, a suo modo, il futuro orientamento dello scrittore padovano. Il rifiuto del nichilismo moderno e dell'Illuminismo radicale e libertino testimonia, sin dai primi anni Novanta, il progetto moderato e equilibrato di Sografi, un disegno lontano da qualsiasi estremismo culturale o politico. Documenta, tuttavia al tempo stesso, la sostanziale tenuta, nelle sue convinzioni e nella sua proposta, del programma riformatore dei Lumi, nonché la fiducia nell'umanitarismo settecentesco e nell'idea di un irreversibile progresso.

Le due opere del 1794, *Le Convenienze teatrali* e il *Verter*, risultano dunque acquistare un carattere emblematico per lo sviluppo della successiva produzione teatrale del commediografo padovano. I due testi celebravano insieme, nella loro complementarità, tanto il valore delle scelte pubbliche e civili quanto la scoperta della sfera interiore dell'individuo e la sua realizzazione nella dimensione familiare. Questo corpo d'idee ispirato ai principi temperati ed equilibrati dell'Illuminismo interpretava bene le esigenze e le richieste della società veneta del tempo.

La stessa vicenda biografica di Sografi testimoniava così, a suo modo, un itinerario che accomunava una intera generazione, la sua generazione. Oltretutto le nuove idee e gli inediti valori che allora affioravano nelle diverse

voci dell'opinione sembravano finalmente poter trovare una reale attuazione pratica grazie ad un'occasione offerta dalla storia. Le notizie provenienti dalla Francia lo confermavano. Quegli eventi pur drammatici parevano aver tradotto in fatti le idee dei Lumi grazie alla prassi della Rivoluzione, sia pure quella priva di eccessi decisamente non condivisi. Anche la situazione italiana tuttavia era cambiata, soprattutto in seguito alla campagna di Napoleone.

Il nuovo corso segnato dall'esperienza direttoriale e ancor più la breve stagione "democratica" veneziana avrebbero dunque potuto recepire di buon grado quei programmi che erano moderati ma insieme aperti all'innovazione. In definitiva era questa la natura del progetto propugnato anche da Sografi nelle sue commedie dell'ultimo decennio. A ben vedere quei testi non apparivano poi così in contrasto con i principi dell'Ottantanove. Anche Simone quindi avrebbe trovato il suo naturale sbocco nella militanza "patriottica". Non è un caso, anzi, suona a conferma la circostanza che al tempo della Municipalità provvisoria il nostro sarebbe divenuto se non il commediografo ufficiale della nuova repubblica, quantomeno l'autore più prolifico e più rappresentato nei teatri cittadini tra la primavera e l'autunno 1797. A riprova di una certa rispondenza fra gli orientamenti dell'autore e quelli del pubblico veneziano, pur nella relativa attendibilità della documentazione disponibile, in quanto di fonte vicina all'autorità.

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

Anche a Venezia pertanto le diffuse e consapevoli aspettative delle società letterarie e delle singole voci, sia pure "minori", ispirate alle idealità dei Lumi riuscivano finalmente a tradursi in esortazioni di carattere politico.