

## **Adesione e dissenso tra Rivoluzione e Impero nell'opera di Giovanni Pindemonte, letterato e politico veneto (1789-1804).**

### **Con una scelta dei suoi sonetti.**

di Pietro Themelly

### **L'itinerario culturale e politico**

I sonetti e le poesie politiche che qui si presentano, insieme all'analisi di alcuni componimenti teatrali e degli scritti postumi di Giovanni Pindemonte<sup>1</sup>, fratello

---

<sup>1</sup> Giovanni Pindemonte (Verona 1751 - ivi 1812), figlio del marchese Luigi e della contessa Dorotea Maffei, nipote del noto Scipione (1675-1755), erudito e letterato. Alla morte del padre, nel 1765, si trasferì con il fratello Ippolito a Modena, presso il collegio di San Carlo, ove completò la sua formazione. Ritornato, nel 1771, nella città natale, alternava alla quiete degli studi una vita libera e disordinata di "scorretti e lascivi costumi", di "poca religione" a cui si univa, si diceva, un "carattere violento e focoso", "facile ad accendersi". Trasferitosi a Venezia intorno al 1780 s'orientava, ben presto, all'attività politica: nell'autunno 1782, non senza qualche espediente, diveniva membro del Maggior Consiglio, nel maggio 1788 era nominato podestà di Vicenza. L'attività letteraria continuava a intrecciarsi con i tratti avventurosi del suo carattere, che si traducevano, sul piano politico, in un impegno spesso controcorrente. Già processato per futili motivi legati a questioni di natura sentimentale, nel maggio 1790 veniva condannato a otto mesi di detenzione da scontare nella fortezza di Palma. "Nato fra gli aristocratici ma fautore delle idee popolari", il giovane poeta s'affermava, nella seconda metà degli anni Ottanta, anche come drammaturgo. Nel gennaio 1785 il Consiglio dei Dieci vietava "dopo cinque sere" la rappresentazione dei *Coloni di Candia*, una *pièce* che trasportava sul palcoscenico la ribellione "greca" del 1363 contro l'oligarchia della Serenissima. La carica polemica non venne recepita dai contemporanei e "le seduzioni, li tradimenti, le ribellioni, dei greci contro i veneti" suscitarono "molte ire e molto scandalo", tanto che la tragedia venne stampata solo successivamente, nel 1801, a Verona, con la falsa indicazione di Filadelfia. Sarebbero stati, tuttavia, *I Baccanali*, rappresentati "per diciassette consecutive recite" nel teatro di San Giovanni Crisostomo di Venezia nell'inverno 1788, l'opera destinata, tra scandali e consensi, a celebrare la fama di G. Pindemonte e a divenire, di lì a poco, un classico del teatro giacobino. Nello stesso anno "le declamazioni del Pindemonte contro la vecchia e decrepita Repubblica" spingevano gli Inquisitori di Stato a sorvegliarlo per le sue idee sovversive. Ammonito dall'autorità, nel 1795 era costretto a riparare a Parigi. Nell'Italia liberata dai francesi, il poeta veneto tentò dapprima

del più celebre Ippolito, consentono di ricostruire l'orientamento del giovane letterato e politico veronese, funzionario della Serenissima, di fronte alle vicende tempestose inaugurate dall'Ottantanove parigino e susseguitesesi per più di un decennio. Tali testimonianze delineano, a loro modo, un itinerario che tra difficoltà e incertezze apre le prospettive alla eredità liberale della Grande Rivoluzione. Il pensiero e l'azione dello scrittore veneto interpretano, così, le aspettative di almeno una parte della società italiana allora già orientata in quell'impegno civile e politico che, pur nella varietà delle accentuazioni, sfocerà poi nelle vicende del nostro Risorgimento. L'esigenza nazionale unitaria si concilia, nel disegno pindemontiano, con i compiti dello Stato, ricondotto a funzioni amministrative, a pratica di "buon governo", una struttura idonea a garantire i diritti dell'individuo.

Tuttavia l'ipotesi di uno Stato, sorto a garanzia delle differenze più che fondato sulla legittimazione di una omogeneità, non può che soccombere, anche nella riflessione del nostro autore, di fronte al dramma dei suoi tempi, al clima della guerra civile. La libertà di pensiero e la tolleranza religiosa soggiacciono

---

di farsi eleggere nella municipalità di Verona, per poi entrare a far parte, a Milano cisalpina, del Consiglio degli Juniori. Fuggito nuovamente a Parigi, in seguito all'invasione austro-russa della pianura Padana, Giovanni fu coinvolto, nell'ottobre 1800, nelle vicende controverse e discusse della congiura di Ceracchi: un complotto antibonapartista organizzato dai patrioti unitari italiani, soprattutto dai fuoriusciti veneti e romani in concerto con l'opposizione neogiacobina francese. Arrestato e processato, G. Pindemonte fu tuttavia prosciolto per insufficienza di prove. Nel 1802, nuovamente a Milano, l'esule veronese tornava ad essere membro del Corpo Legislativo della Repubblica e successivamente del Regno d'Italia. Tuttavia, di lì a poco, nel 1806, abbandonava definitivamente la vita pubblica e l'impegno politico. Tornava a Verona, per trovare, in una realtà ormai divenuta diversa, come Cincinnato, l'eroe dei suoi drammi, nella "poesia", nella "solitudine", nell' "agricoltura" una nuova dimensione esistenziale ed umana. Indicazioni biografiche, unite ad una significativa edizione di versi, lettere, dissertazioni sono in *Poesie e lettere di Giovanni Pindemonte raccolte e illustrate da Giuseppe Biadego*, Zanichelli, Bologna, 1883. A tutt'oggi risultano ancora utili: Clelia Pugliesi, *Giovanni Pindemonte nella letteratura e nella storia*, Società Dante Alighieri, Milano-Roma, 1905 (ristampa anastatica, Barnes and Noble, 2010); Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1954, v., IV, pp. 53-63; Mario Petrucciani, *Giovanni Pindemonte nella crisi della tragedia*, Le Monnier Firenze, 1966; Guido Nicastro, *Il teatro nel secondo Settecento*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di Carlo Muscetta, v. VI, t. II, *Il Settecento, l'Arcadia e l'età delle Riforme*, Laterza, Bari, 1974, pp. 516 e sgg.; Nicolò Mineo, *Ideologi e letterati tra Rivoluzione e Restaurazione*, in *Letteratura italiana Storia e testi*, cit., v. VII, t. I *Il Primo Ottocento. L'età napoleonica e il Risorgimento*, Laterza, Bari, 1977, pp. 77 e sgg.; Giorgio Pullini, *Il teatro italiano dell'Ottocento*, Vallardi, Milano, 1981, pp. 57-64; Cesare De Michelis, *Il teatro durante la municipalità provvisoria di Venezia*, in *Convegno di studi sul teatro e la Rivoluzione francese*, Vicenza 14-16 settembre 1989, a cura di Mario Richter, Accademia Olimpica Vicenza, Vicenza, 1991, pp. 263-288; Paolo Bosisio, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Bulzoni, Roma, 1990, pp. 417-30; 432-37; Guido Santato, *Il giacobinismo italiano. Utopie e realtà fra Rivoluzione e Restaurazione*, Vallardi, Padova, 1990, pp. 77-84.

allo spirito e alla prassi della Rivoluzione. Queste incertezze e queste difficoltà dell'ora non impedirono, tuttavia, nei decenni successivi la fortuna dell'opera di Pindemonte. Amato da Sismondi, declamato, in alcune sue *pièces* celebri, sui palcoscenici italiani in seguito alla prime caute aperture liberali preunitarie, Giovanni con la sua produzione superò progressivamente i confini d'interesse esclusivamente letterario per stimolare già nell'ultimo Ottocento le prime indagini storico-politiche.

I sonetti riprodotti in appendice e, nel loro insieme, presentati nel primo paragrafo di questo contributo, descrivono e documentano le fasi iniziali, solo a tutta prima contraddittorie, dell'approdo alla rivoluzione italiana dello scrittore veneto. Prefigurano, in sostanza, il senso di quell'adesione che, a partire dal 1796, diverrà matura e consapevole, pur con le caratteristiche già accennate. Al tempo stesso, già delineano le ragioni che successivamente scandiranno l'adesione contrastata del patriota a Napoleone e al suo programma politico.

Soltanto nella primavera 1796, grazie ad una occasione offerta dalla storia, con la "liberazione" dell'Italia settentrionale compiuta dalle armi francesi, Pindemonte poteva prefigurare in un *Discorso sulle cause della decadenza della Repubblica veneta*<sup>2</sup> la sua concezione della rivoluzione, nello spirito dell'89-'91, beninteso, e le motivazioni di una imminente e attiva adesione. Lontano dall'idea di un rinnovamento radicale, faceva proprio il concetto di perfezionamento dell'esistente. Probabilmente, anche sulla scia delle suggestioni montesquieuiane, contrapponeva all'idea della riforma istituzionale l'esigenza di ritorno ad un modello politico originario. Più precisamente, sovrapponeva al progetto moderato sostenuto nell'*Esprit*, proprio della monarchia temperata francese, fondata sulla coesistenza del potere centrale regio con le autonomie locali e periferiche<sup>3</sup>, il modello antico veneziano, la repubblica dei primordi, un sistema equilibrato e bilanciato, garante delle istituzioni rappresentative. Questo modello, consunto e degradato dalla storia, trasformato dalle oligarchie patrizie del basso Medioevo in "assolutismo", doveva essere riattualizzato. Tale era il compito della rivoluzione. Tra 1796 e 1797 Pindemonte elaborava in definitiva il suo programma politico, fondato sull'auspicio di garantire istituzioni stabili, capaci di assicurare con la modernizzazione dello Stato la fine degli abusi dell'Antico regime.

Sono tuttavia le poesie e le lettere redatte nei primi anni Novanta che contribuiscono, per quel che possono, già a definire il significato che assume il

---

<sup>2</sup> Il *Discorso* può ora leggersi in *Poesie e lettere*, cit., pp. 326-350; ivi, pp. LVII e sgg., Notizie sulla redazione del manoscritto.

<sup>3</sup> Cfr. Charles-Louis de Secondat de Montesquieu, *Lo spirito delle leggi*, Prefazione di Giovanni Macchia, introduzione di Robert Derathé, BUR, Milano, 1989, libro IX, cap. VIII. Vedi anche l'*Introduzione* di R. Derathé, cit., pp. 43 e sgg.

concetto di rivoluzione nel pensiero del patriota veronese e a delineare il suo disegno politico. Con l'esplicita condanna del 1793, proclamata nei sonetti, si configura inevitabilmente l'accettazione della sola stagione liberale e legale della rivoluzione, quella dei padri costituenti, conclusasi nel "felice" 1791. Il turbamento del poeta e dei contemporanei verso l'"orrore giacobino" prelude alla condanna liberale e romantica del Terrore, le cui vicende sarebbero state considerate, nei primi anni della Restaurazione, come l'esperienza che avrebbe posto fine all'idea della "bellezza", dell'"ingegno" e a quanto vi è di "grande e generoso nella natura umana"<sup>4</sup>. Pratica della violenza, rischio del ribaltamento sociale, esercizio coattivo del potere: sono questi, per Pindemonte, i caratteri del giacobinismo. Se non abbiamo testimonianze dirette di una esplicita condanna della "tirannide della libertà", del "dispotismo della volontà" propri delle élites rivoluzionarie nell'anno II, è tuttavia altrettanto certo l'impegno del veronese, in quegli anni, in favore dei diritti dell'individuo e verso i temi dell'autonomia della coscienza e dello Stato limitato e garante.

Alcune celebri rappresentazioni, redatte già nel 1788, ovvero ancor prima della tempesta rivoluzionaria, e successivamente, nel 1799, durante gli anni del triennio "giacobino" italiano, quali *I Baccanali*<sup>5</sup> e *L'Atto di fede*<sup>6</sup>, sembrano

---

<sup>4</sup> "Non si sa proprio come farsi vicino ai quattordici mesi che seguirono la proscrizione della Gironda, il 31 maggio 1793. Pare di discendere come Dante di cerchio in cerchio, sempre più in basso nell'Inferno. All'accanimento contro i nobili ed i preti si vede succedere l'irritazione contro i proprietari, poi contro l'ingegno, poi contro la stessa bellezza: infine contro tutto quanto può rimanere di grande e generoso nella natura umana". Cfr., [Germaine Necker] Madame de Stael, *Considerazioni sui principali avvenimenti della Rivoluzione francese*, a cura di Adolfo Omodeo, Ispi, Milano, 1943, p. 376. Sul problema vedi l'Introduzione di Jacques Godechot alla edizione francese delle *Considérations*, Taillandier, Paris, 1983.

<sup>5</sup> *I Baccanali*. Tragedia di nobile autore rappresentata per la prima volta in Venezia, Firenze, 1788. L'opera venne ripubblicata in *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte veronese*, Milano, Dalla Tipografia di Francesco Sonzogno di Gio. Batt. Librajo e Stampatore, 1804, anno III, v. I, pp. 101 e sgg. Sempre per gli stessi tipi seguì, nello stesso 1804, la pubblicazione dei voll. II e III; nel 1805 appariva il IV vol. che completava la raccolta. Il primo volume raccoglie le seguenti tragedie: *Mastino I della Scala* ("ufficialmente" la prima tragedia scritta da Pindemonte, I ed. 1799); *I Baccanali*; *I Coloni di Candia* (1785, I ed. 1801). Il secondo contiene le tragedie *Agrippina* (I ed. 1800) e *Il Salto di Lecade* (1792, I ed. 1800) a cui si aggiunge la "rappresentazione spettacolosa" *Ginevra di Scozia* (1795, I ed. 1796). Nel terzo volume possono leggersi le tragedie *Elena e Gherardo* (1796) e *Orso Ipato* (1797) a cui si aggiunge la "rappresentazione spettacolosa" *Donna Caritea regina di Spagna* (1797). Il quarto volume, infine, presenta le tragedie *Adelina e Roberto* (I ed. con il titolo *L'Atto di fede*, 1799), *Lucio Quinzio Cincinnato* (1803, I ed. 1804) e *Cianippo* (I ed. 1804).

<sup>6</sup> Nella Prefazione dell'autore ai *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte*, cit., v. I, pp. 3-16, G. Pindemonte ricorda: "Nell'anno 1799 diedi alle scene a Milano *L'Atto di Fede* rappresentazione irregolare ma piena di forza e di verità, e perciò applauditissima per sette sere consecutive". Il titolo *L'Atto di Fede* nella nuova temperie politico-religiosa dell'età napoleonica, era stato sostituito con l'innocuo *Adelina e Roberto*, i nomi dei due sposi perseguitati dal Tribunale

superare i problemi dei rapporti tra lo Stato e la Chiesa per affrontare le questioni difficili e drammatiche della libere scelte individuali. *L'Atto di fede*, in particolare, rievoca il clima delle Fiandre insanguinate dalle lotte di religione nell'età di Filippo II. Nello svolgimento del dramma balena l'intuizione di una concezione nuova della libertà, diversa da quella degli "antichi", che proprio in quegli anni veniva teorizzata<sup>7</sup>. Tuttavia, nelle vicende dell'opera, come tra poco sarà osservato, convivono due anime, si scontrano due culture. Se emerge con forza l'idea dei diritti inalienabili dell'individuo e si profila, lo si è già accennato, l'ipotesi di uno Stato che potrebbe costruirsi sulle differenze più che sulle omogeneità, in realtà prevale lo spirito della guerra civile, la pratica della rivoluzione. Un nuovo fuoco purificatore provvede in conclusione del dramma, *mutatis mutandis*, all'eliminazione fisica del diverso.

*L'Atto di fede*, nelle sue evidenti contraddizioni, aiuta a comprendere il pensiero politico e gli sviluppi successivi dell'itinerario di Pindemonte. Malgrado quell'istintuale tentazione verso l'eliminazione del diverso, forse dovuta alle estreme tensioni di un'epoca, il superamento, per certi versi solo parziale, del giacobinismo prelude, tuttavia, almeno sotto il profilo teorico, a quella analoga condanna del sistema napoleonico che, insieme a quella al "terribile" 1793, sarà poi formulata nell'ambito del pensiero liberale francese nell'età della Restaurazione. L'esercizio esclusivo della sovranità si traduce, in ogni manifestazione storicamente determinata, in "dispotismo": un potere coattivo che - nella riflessione e nella esemplificazione letteraria pindemontiana - schiaccia l'individuo, trasformandolo in dissidente. Le vicende biografiche, l'itinerario culturale e politico del veronese documentano, lo si vedrà a breve, un atteggiamento di sostanziale, progressivo rifiuto dell'esperienza napoleonica. Insieme affiora, tuttavia, anche una larvata accettazione di quell'età e di quel progetto, con i quali, pensava, era possibile sperare, nonostante le ombre, la modernizzazione della penisola. In quest'ultima direzione si colloca *Il Discorso sul teatro italiano*<sup>8</sup>, un opuscolo redatto dal nostro scrittore nel 1804. Pindemonte, pur trovandosi ormai oltre lo spirito della Rivoluzione, attribuiva al "Principe" e a un numero ristretto di collaboratori il

---

dell'Inquisizione. Cfr., *Componimenti teatrali*, cit., v., IV, p. 3. Sempre con questo titolo il dramma venne pubblicato a Venezia nel 1807 nel t. V della *Terza raccolta di scenici componimenti di Giovanni Pindemonte*. Il dramma venne invece espunto nell'età della Restaurazione dalla raccolta milanese (1827) delle opere teatrali di G. Pindemonte. Cfr., *Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne, Giovanni Pindemonte*, voll., 197-198, s.n.t., Milano, MDCCCXXVII.

<sup>7</sup> Questi temi venivano esplicitamente affrontati in Francia nel 1798. Cfr., [Germaine Necker] Madame de Stael, *Des circonstances actuelles qui doivent terminer la Révolution*, éd., Lucia Omancini, Droz, Genève, 1979.

<sup>8</sup> Il *Discorso* venne pubblicato in *Componimenti teatrali*, cit., v. IV. Nel presente scritto si seguirà il testo pubblicato in *Biblioteca scelta di opere italiane*, cit., v. 198, pp. 279-331.

compito di realizzare la riforma del sistema teatrale. Il veronese, auspicava ormai un teatro depoliticizzato, privato di ogni funzione critica di contestazione sociale: un teatro che perdeva il carattere di manifestazione culturale di massa per divenire uno strumento esclusivo al servizio della nuova classe dirigente.

### L'adesione alla Rivoluzione

I sonetti riprodotti in *Appendice*<sup>9</sup> contribuiscono pertanto a ricostruire le vicende della pur originale e contrastata adesione allo spirito della Rivoluzione maturata da Giovanni Pindemonte tra il tumultuoso 1789 e la primavera-estate 1797. Fanno eccezione, benché presenti in questa pur parziale raccolta, un piccolo numero di testi letterari: due componimenti redatti nell'autunno 1797, a cui vengono aggiunti due ultimi scritti realizzati nel 1800. L'ode *La Repubblica cisalpina* e il sonetto *Alla Repubblica francese*, recitati "pubblicamente" a Milano nel dicembre 1797, documentano ormai l'esplicita "conversione" politica del veronese. Quanto al *Sonetto composto sulla vetta del monte Ginevra nel I ventoso anno VIII della Repubblica francese* (20 febbraio 1800), dato alle stampe in seguito all'occupazione austro-russa, esso esprime invece il dramma dell'esilio proprio di tutta una generazione ("ti lascio, o Italia, e nel lasciarti io sento/Di patrio pianto lagrimosi i rai"). I versi dedicati a *Bonaparte ritornato dall'Egitto* ("a te la libertade Itala affido") rivelano di nuovo i sentimenti contrastanti, le incertezze e le esitazioni, che caratterizzano gli ultimi anni dell'itinerario umano e politico di Pindemonte.

Le incongruenze e le oscillazioni evidenziate nei testi poetici che qui discutiamo (adesione alla Rivoluzione sino al 1793 escluso, a cui segue una parentesi controrivoluzionaria, conclusasi solo nella primavera-estate 1797 con il trionfo delle armi francesi in Italia e la conquista di Venezia) si esasperano nella comparazione con le vicende biografiche del nostro autore. Quale relazione corre, ad esempio, tra la fuga che nell'aprile 1795 conduceva Giovanni a Parigi, un allontanamento motivato sembra, in seguito a contrasti politici con l'autorità locale<sup>10</sup>, e i sonetti che, invece, negli stessi mesi, proclamavano "Tienti Gallia infernal l'infrausto dono"? Al di là di queste contraddizioni, sembrerebbe,

---

<sup>9</sup> I Sonetti nn. I, XX, XXVI, XXVII, XXIX e XXX sono in *Raccolta di poesie repubblicane de' più celebri autori viventi fatte da N. Storno Bolognini*, Parigi, nella stamperia Galletti, maison des çidevant Capucines, vis-à-vis la place Vendome, anno VIII, una copia dell'opuscolo è custodita presso la Biblioteca di Storia moderna e contemporanea, Roma (d'ora in poi abbreviata in B.S.M.C.); i sonetti nn. V e XXIV sono raccolti in *Anno poetico ossia Raccolta annuale di poesie inedite di autori viventi*, Venezia, dalla Nuova stamperia presso Antonio Fortunato Stella, MDCCXCIII-MDCCC; una copia in B.S.M.C.; i restanti ventidue sonetti sono tratti da *Poesie e lettere*, cit.

<sup>10</sup> Cfr., *Poesie e lettere*, cit., pp. LIII e sg.

tuttavia, potersi cogliere una sostanziale coerenza nel pensiero del patriota veronese. L'antico motivo della riforma delle istituzioni che costituisce il *trait-d'union* della riflessione pindemontiana negli anni della crisi dell'Antico regime trova finalmente la sua attuazione pratico-effettuale nella sperimentazione rivoluzionaria: trasforma cioè la "conquista" francese dei domini veneti nella speranza di un possibile rinnovamento autonomo. Tale è il senso dei sonetti composti, di getto, nel maggio e nel giugno 1797 che celebrano con la caduta di Venezia<sup>11</sup> ("riceve i colpi il Leon vecchio e cade/ e in questo dì manda il ruggito estremo") la proclamazione delle nuove magistrature<sup>12</sup> e l'erezione, nella città liberata, dell'albero della libertà, simbolo della vittoria del popolo veneto contro l'oligarchia ("Quando la trionfale arbore sacra/ levossi e dispiegò sue fronde sante,/ l'oligarchia con faccia arcigna e macra/ stava in un lato ancor curva e tremante" )<sup>13</sup>.

Entro il quadro appena tracciato è forse utile ripercorrere sinteticamente, tramite i testi allegati, le tappe di questo processo. Un sonetto rimasto inedito sino al 1797, ma in realtà composto "nei primordi della Rivoluzione di Francia", testimonia l'immediata adesione del patriota veronese alla Rivoluzione: "raggio di libertà splende e fiammeggia/ sul mondo schiavo"<sup>14</sup>. I versi sono ispirati da un ideale *juste-milieu*: la Rivoluzione aveva restituito forza e iniziativa al sovrano, ridotti all'impotenza i cortigiani responsabili del malgoverno, impedito lo scatenarsi del "furor cieco" della plebe. L'illusione del compromesso costituzionale era, comunque, destinata ad un rapido tramonto. Nei versi del 1793, come si è in parte già osservato, possiamo cogliere una significativa testimonianza dello sgomento e della indignazione dei contemporanei davanti al sangue, alle stragi, al regicidio<sup>15</sup>.

In un nucleo significativo di sonetti esplicitamente controrivoluzionari<sup>16</sup>, alla condanna della violenza Pindemonte aggiunse il rifiuto del moderno filosofismo, la protesta contro la politica scristianizzatrice e contro la propaganda dell'ateismo: "Parigi, oh a che giungesti! [...] e far profano giuoco/ del culto avito il tuo fallir presume?/ E infame tromba in suon ferale e roco/ sponde per le tue vie che non v'ha Nume"<sup>17</sup>. Il poeta veronese considerava l'Europa dei suoi anni combattuta da due errori contrapposti: la tirannide arroccata negli stati d'Antico regime, la licenza che da Parigi minacciava di

---

<sup>11</sup> Vedi, *Appendice*, sonetto n. XXIII.

<sup>12</sup> Vedi, *Appendice*, sonetto n. XXIV.

<sup>13</sup> Vedi, *Appendice*, sonetto n. XXV.

<sup>14</sup> Vedi, *Appendice*, sonetto n. I.

<sup>15</sup> Vedi, *Appendice*, sonetti nn. II, III, VIII.

<sup>16</sup> Vedi, *Appendice*, sonetti nn. II, III, V, VI, VII, IX-XXII.

<sup>17</sup> Vedi, *Appendice*, sonetto n. V, I.

espandersi nel mondo: "Ahi qualunque de' duo vinca o soccomba,/ io veggo, Europa, in te schiusa a la sacra/ verace Libertà perpetua tomba"<sup>18</sup>. Anticipava, dunque, una libertà "verace", diversa da quella della Francia della Convenzione, la libertà che sarà dei liberali. Al punto che, quando i francesi varcarono le Alpi avrebbe incitato i veneziani a prendere le armi contro i "rei nemici della stirpe umana", che minacciavano "d'infettare" la penisola "di velen straniero"<sup>19</sup>. Analogamente, nell'estate del 1796 avrebbe esaltato le armi "austriache e slave" che da Mantova sapevano resistere "alla Gallia infernal", al "turbine struggitor del mondo intero"<sup>20</sup>.

Le ultime testimonianze della parentesi controrivoluzionaria possono cogliersi nei due sonetti che, nell'aprile del 1797, celebrano l'insorgenza veneta, le Pasque veronesi, "memorando esempio dell'Italo valor la prova estrema"<sup>21</sup>. Tuttavia, sempre nella primavera del 1797, in un sonetto dedicato a Napoleone - "Bonaparte chi sei? Chi ti decanta/ un portentoso fulmine di guerra [...] / chi vuolti un mostro [...]" -, appaiono i primi segni di un ripensamento. Il poeta appare incerto, perplesso: crede di scorgere nell'eroe vittorioso lo strumento dei disegni divini, non tanto "l'arcangelo liberatore" della propaganda rivoluzionaria, ma una forza grandiosa e enigmatica capace di chiudere un'era e di aprirne una nuova<sup>22</sup>. Il sonetto a Bonaparte preannuncia la svolta che si compirà nel maggio di quello stesso anno e che di poco precede, come sappiamo, le vicende che si conclusero a Venezia con la formazione della Municipalità Provvisoria. Alcuni hanno giudicato non esente da opportunismo questo cambiamento di fronte<sup>23</sup>.

Nei versi della primavera-estate 1797, in ogni caso, il ruolo storico della Francia è pienamente riabilitato: Pindemonte plaude alle forze che hanno "spento i re e ribaltato il trono", esalta la Grande Nazione che "concede all'Italia, una volta patria dei Bruti [...] il dono della libertà". Risvegliando dal "sonno" la "schiava tremante", la Francia le rivela che la via della liberazione passa

---

<sup>18</sup> Vedi, *Appendice*, sonetto n. IX.

<sup>19</sup> Vedi, *Appendice*, sonetto n. XII.

<sup>20</sup> Vedi, *Appendice*, sonetto XVII, XVIII. Quest'ultimo sonetto è dedicato a Wurmser l'eroe della difesa di Mantova contro i francesi nell'estate 1796. Il conte Dagobert-Sigmund von Wurmser (1724-1797), generale austriaco, dopo aver combattuto sul Reno fu inviato in Italia a contrastare Bonaparte. Battuto a Castiglione e Rovereto fu costretto a chiudersi a Mantova. Dopo alcuni fortunati tentativi di sortita rimase sconfitto a Rivoli.

<sup>21</sup> Vedi, *Appendice*, sonetto n. XX. Si veda, anche, sonetto XXI. Le Pasque veronesi, una rivolta antifrancesa duramente repressa avvenuta a Verona tra il 17 e il 23 aprile 1797, costituirono il pretesto per l'occupazione di tutte le città del Veneto e per la successiva conquista di Venezia.

<sup>22</sup> "Io guardo al cielo; e Dio veggo, ahi spavento! / che contro il secol empio irato e bieco / regge il possente tuo braccio cruento / Esecutor d'alte vendette, cieco / de lo sdegno divin tu sei strumento / e lo sterminatore angelo è teco". Cfr., *Appendice*, sonetto n. XIX.

<sup>23</sup> N. Mineo, cit., pp. 77-8.



attraverso la distruzione addirittura del "sacerdozio" e dell'"impero"<sup>24</sup>. Il 16 maggio 1797, il giorno dell'insediamento a Venezia della Municipalità Provvisoria, i versi di Pindemonte celebravano la distruzione dei "ceppi oligarchici" e la riscoperta da parte dei veneti del loro "sacro, vetusto, popolare governo"<sup>25</sup>.

Questi temi, che ispireranno in quegli anni la produzione letteraria dello scrittore veronese, sorreggono le riflessioni sulla storia politica della Repubblica, che, come si è accennato, Pindemonte aveva maturato nel corso della sua esperienza di amministratore e svolto, nell'aprile 1796, nel *Discorso sulle cause della decadenza della repubblica veneta*<sup>26</sup>. Una "patriottica fatica" destinata dall'autore ad "essere letta solo dopo la [sua] morte": "io son sicurissimo – affermava - che questo scritto qualora in questi momenti si pubblicasse mi costerebbe senza dubbio la vita"<sup>27</sup>. Il *Discorso* individuava nella storia remota della Repubblica, nelle vicende che condussero nel 1296 alla Serrata del Maggior Consiglio, l'evento cruciale della trasformazione delle strutture istituzionali cittadine. Poche famiglie patrizie avevano assunto ogni responsabilità di governo e ridotto le istituzioni rappresentative ad organi formali privi d'ogni funzione di controllo, esautorando, di fatto, il legislativo. Le energie dei nuovi ceti dinamici e operosi erano così state soffocate, i loro interessi sacrificati ed una "crisi mortale" gravava sulla Repubblica. Era, dunque, necessario spezzare il cerchio che soffocava la vita pubblica della città e dell'entroterra. Si doveva riformare lo Stato, abbattere l'oligarchia.

Nella prima tragedia scritta con "libera penna" nell'*Orso Ipatò*, redatto febbrilmente" nel breve periodo di soli ventitré giorni"<sup>28</sup> e rappresentato, nel Teatro Civico di Venezia, l'11 settembre di quello stesso anno 1797, sempre nel corso della breve vita della Municipalità provvisoria, Pindemonte cercava nella memoria antica della città la giustificazione delle vicende recentissime e

---

<sup>24</sup> Vedi, *Appendice*, sonetto XXII. Il programma di liberazione nazionale è scandito chiaramente negli ultimi versi "Da me di libertà ricevi il dono/ –esclama la Francia alla vicina Italia- Patria de'Bruti e ancor vorrai sagace/ferfante servir? Né alfin agogni/tirannesco a scacciar scettr straniero?"

<sup>25</sup> Vedi, *Appendice*, sonetto n. XXIV.

<sup>26</sup> Vedi, *supra*, n. 2.

<sup>27</sup> Cfr., *Discorso*, ed. cit., p. 325.

<sup>28</sup> Così il poeta nella prefazione alla prima edizione di *Orso Ipatò. Tragedia del Cittadino Giovanni Pindemonte*, in Venezia 1797, Anno I della Libertà Italiana, dalle Stampe del Cittadino Casali. Notizie sulla fortuna e sulle diverse edizioni dell'opera in M. Petrucciani, cit., pp. 74 e sgg.; Cesare De Michelis, *Il Teatro Patriottico*, Marsilio, Padova, 1966, pp. 30-3; la tragedia può oggi leggersi nella edizione a cura di Milena Montanile in Ead., *I Giacobini a teatro. Segni e strutture della propaganda rivoluzionaria in Italia*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1984, pp. 27-93.

intendeva dimostrare, con l'allegoria dell'uccisione del tiranno, il doge Orso<sup>29</sup>, la necessità di una rivoluzione antioligarchica. Il poeta, prendendo spunto da un autentico episodio della storia veneta del VII secolo, propone il contrasto tra il potere assoluto e la sovranità popolare cittadina. Orso, "ingannando" i suoi concittadini e appoggiandosi all'imperatore d'Oriente, tendeva a rendere "assoluto" e "ereditario" il potere delegatogli dalle assemblee popolari cittadine. "Per sedar le discordie abbiám voluto un Duce – esclama Maurizio, elettore della Repubblica - or siam discordi ed abbiám un monarca" <sup>30</sup>.

La figura del doge, simbolo del potere assoluto, esprime tanto i tratti del dispotismo contemporaneo, quanto quelli arcaici e maiestatici della sovranità tardo-romana e tardomedioevale. Per compiere un grande disegno, per realizzare un nuovo modello di città e di Stato, è necessaria la concentrazione del potere in una sola persona: le supreme decisioni non possono essere ostacolate dal "capriccio del volgo" o da "incomodi legami" istituzionali<sup>31</sup>. Ma nel corso dell'azione, anche forse per le esigenze teatrali dell'emotività e della dinamica degli affetti, Orso si rivela come forza integralmente malvagia: innalza le forche sulle piazze, si irrigidisce in una maschera spietata, dichiara di voler conseguire la pienezza del potere percorrendo una strada "lastricata di sangue". Gli "abominevoli" propositi del tiranno giustificano la rivolta dell'eroe, Obelerio, impersonato, per l'occasione, sulle scene veneziane dallo stesso Pindemonte<sup>32</sup>. Il protagonista, "pur vecchio d'anni", ma tuttavia figura simbolica del "giovane repubblicano democratico"<sup>33</sup>, raccoglie la protesta dei cittadini veneziani, degli abitanti delle "adriatiche isolette", "nemici" per motivi di confine, eppur "fratelli", e, a capo delle forze popolari, riafferma i temi della sovranità democratica: rivendica la formazione di libere assemblee e la costituzione, dal basso, di magistrature cittadine elettive e temporanee.

L'intreccio degli affetti (Obelerio è il padre della tenera Eufrasia, sposa del tiranno e perciò anch'essa combattuta nei suoi sentimenti), la conflittualità psicologica e la diversa fisionomia politica dei personaggi non turbano tuttavia la linearità della trama, nella quale gli studiosi hanno ravvisato "una

---

<sup>29</sup> "I Veneziani [...] liberi e democratici abborrivano il nome regio e perciò diedero al [loro] capo il titolo solamente di Duce, la qual denominazione fu corretta col tempo in quella di Doge. [...] Il terzo [doge] fu Orso fregiato dall'Imperatore greco del titolo d'Ipato". Vedi *Prefazione dell'Autore*, in *Orso Ipato* ed. cit., p. 31.

<sup>30</sup> Ivi, Atto I, 1.

<sup>31</sup> Ivi, Atto III, 4.

<sup>32</sup> "[...] questa tragedia [...] rappresentata da me medesimo, e da altri valorosi cittadini il giorno 25 fruttifero anno I della Libertà Italiana, 11 settembre 1797 v.s. Non avrei potuto desiderare un esito più felice [...] e si volle per undeci sere con straordinario concorso pienissimo ripetuta". *Prefazione dell'Autore* in *Orso Ipato*, ed. cit. p. 29.

<sup>33</sup> M. Apollonio, *Storia del teatro*, cit., p. 484.

schematizzazione oppositiva di ovvia matrice alfieriana<sup>34</sup>. Un'antitesi irriducibile è espressa certamente dai due protagonisti già alla fine del quarto atto: "o libertade o morte"; "o morte o regno"<sup>35</sup>. Lo scontro politico e il conflitto degli affetti conduce alla morte dell'eroe e del tiranno. Obelerio uccide Orso, ma trova egli stesso nell'impresa la morte. La rivoluzione, dunque, non può essere pacifica, incruenta, è sempre sanguinosa. Diversamente da quanto aveva espresso solo qualche mese prima nei sonetti, Pindemonte giustificava ora il tirannicidio e la tremenda necessità del sacrificio dell'eroe, considerandoli i momenti fondanti di una nuova era capace di garantire il libero governo dei cittadini<sup>36</sup>. L'inconcludenza "pessimistico-catastrofica" della tragedia alfieriana, che valorizzava soprattutto il "diventare liberi" più che il "rimanere liberi"<sup>37</sup>, sembrava, da Pindemonte, almeno in questa *pièce*, superata.

Nel frattempo, tornando agli avvenimenti di quei giorni, il governo della Municipalità provvisoria risultava destinato a una brevissima esistenza: la pace di Campoformio fu firmata poco più di un mese dopo la rappresentazione dell'*Orso Ipato*. Ma ormai l'orientamento dell'autore, pur con gli austriaci ormai a San Marco, non avrebbe conosciuto nuovi tentennamenti. Già la dedica premessa dal poeta alla prima edizione a stampa della tragedia preannunciava l'orientamento dell'autore. Pindemonte offriva la sua opera "perfettamente repubblicana [...] all'Italia libera" e si rivolgeva "ai buoni patrioti" di tutta la penisola auspicando la costituzione di "una sola repubblica indivisibile"<sup>38</sup>. Le vicende italiane del 1797 avrebbero mostrato che il centro propulsore del programma unitario sarebbe divenuto la Repubblica cisalpina: "ecco spuntar Repubblica novella/ nel sen dell'agitata ausonia terra", avrebbe scritto il poeta, nell'autunno 1797, nell'ode già ricordata alla Repubblica cisalpina<sup>39</sup>.

Nella Cisalpina Pindemonte scorge il "foco dei raggi" che, prima o dopo, avrebbero rigenerato la penisola: "oggi in te la Repubblica nascente/ fonda suo centro e di sua possa il nido/ e finor troppo ignoto Italia sente/ uscir da te di libertade il grido"<sup>40</sup>. Entro questo nuovo contesto storico, Giovanni Pindemonte, ormai emigrato a Milano e membro designato al Consiglio degli Juniori, poi del Consiglio Legislativo, svolgerà tra 1797 e il 1806 la sua opera di politico e di letterato.

---

<sup>34</sup> M. Montanile, cit., p. 24.

<sup>35</sup> Vedi, *Orso Ipato*, Atto IV, 13.

<sup>36</sup> Ivi, Atto V, 10.

<sup>37</sup> Sul problema cfr., le grandi tesi di Pietro Gobetti, *La filosofia politica di Vittorio Alfieri*, ora in Id., *Risorgimento senza eroi*, Einaudi, Torino, 1969; Umberto Calosso, *L'anarchia di Vittorio Alfieri*, Laterza, Bari, 1924; Luigi Russo, *Alfieri politico*, in Id., *Ritratti e disegni storici*, Laterza, Bari, 1946.

<sup>38</sup> Vedi, *Prefazione dell'Autore in Orso Ipato*, ed. cit., p. 29 e sg.

<sup>39</sup> Vedi, *Appendice*, documento n. XXVI.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

## Libertà di pensiero, tolleranza religiosa e spirito della Rivoluzione

In alcune tragedie celebri rappresentate sui palcoscenici dell'Italia "rigenerata" (espressione d'epoca) nel triennio rivoluzionario 1796-1799, il poeta veronese s'avventurava nelle difficili questioni relative ai rapporti tra lo Stato e la Chiesa e in quelle altrettanto complesse che riguardavano le competenze e le funzioni del primo nelle sue relazioni con l'individuo.

Nella tragedia *I Baccanali*<sup>41</sup>, composta "in età ancor verde"<sup>42</sup>, rappresentata, lo si è accennato, già a Venezia nel 1788, Pindemonte aveva affrontato esplicitamente i rapporti tra lo Stato e la Chiesa e denunciata, secondo le suggestioni di quegli anni, la pericolosità sociale di una religione ridotta a "superstizione". La polemica contro la Chiesa era, tuttavia, rimasta celata dietro lo schermo dei "collegi sacerdotali" che officiavano "l'orgiastico" e "delittuoso" culto di Bacco<sup>43</sup>, cerimonie e misteri che Pindemonte aveva amato rappresentare entro una scenografia di "tenebrosi boschi", di "opache grotte", di "solitari templi".

La tragedia pubblicata anonima riscosse grande successo<sup>44</sup>. "Nella condanna dei riti che, sfruttando mitici terrori superstiziosi, coprono intrighi ed omicidi, gli spettatori – ha scritto Mario Petrucciani - identificarono la condanna degli spietati metodi assolutistici [...], alcuni la interpretarono come una satira antigesuitica"<sup>45</sup>. A queste considerazioni probabilmente si deve la fortuna dell'opera nel "clima liberale del Risorgimento"<sup>46</sup>. Non ci troviamo, comunque, completamente, di fronte ad una tragedia d'ispirazione dissacrante, volterriana. L'intento dell'autore è quello di recuperare i valori irrinunciabili dell'esperienza religiosa. Fin dal primo atto si fronteggiano, infatti, due diverse concezioni: quella del candido Ebuzio, il protagonista positivo che considera la fede, come

---

<sup>41</sup> Vedi, *supra* nn. 1, 5.

<sup>42</sup> Vedi *Prefazione dell'Autore*, in *Componenti teatrali*, cit., v. I, pp. 9-10.

<sup>43</sup> La vicenda si ispira alla lettura di Livio, XXXIX, 8-19.

<sup>44</sup> Vedi, *supra*, n. 1 e più in generale la *Prefazione dell'Autore*, cit.

<sup>45</sup> M. Petrucciani, cit., p. 83. Dieci anni dopo, nel 1798, *I Baccanali* furono accolti con entusiasmo dai patrioti della Repubblica romana: anche essi penetrarono la simbologia proposta dall'autore, condivisero una polemica che tendeva "a far concepire il massimo orrore per il barbaro e fraudolento dispotismo sacerdotale [...] chi riconosceva in Mino un tremendo gesuita, chi un ambizioso cardinale, chi un Papa sanguinario [...]". «Monitore di Roma», 26 nevoso, anno VII.

<sup>46</sup> Cfr., *Teatro e Risorgimento*, a cura di Federico Doglio, Capelli, Bologna, 1972, p. 24.

etica dell'intenzione, come un momento di perfezionamento morale<sup>47</sup>; l'altra, che invece è propria del malvagio Sempronio, il sommo sacerdote di Baccho, per il quale l'esperienza religiosa si risolve in una precettistica formale. Prevale la meccanica del credere, l'annichilirsi, l'adorare<sup>48</sup>.

Nello svolgimento della *pièce*, tuttavia, finiscono per trapelare comunque i toni crudi del secolo, la pervasiva condanna senza appello della religione ove degradata a "delitto", superstizione, l'inevitabile primato dello Stato unico garante dei diritti dell'individuo. La tragedia risente del dibattito settecentesco sui rapporti tra la Chiesa e lo Stato. I baccanti rivendicano la separatezza del rito, l'inaccessibilità della religione, negano ai funzionari romani il diritto di penetrare nel bosco sacro: "Autoritade in Roma/ non v'ha sopra de' Numi. In quella selva/ neppur un dittator entrar potrebbe"<sup>49</sup>, dichiara Sempronio al console giunto per porre fine ai misfatti che si celano sotto la copertura dei riti. E ancor più oltre sempre il sommo sacerdote aggiunge: "Ognuno piegar qui deve l'orgoglio dell'umana ragione"<sup>50</sup>. Entro questo quadro insorge il popolo romano, che, adunatosi nei comizi, delibera la distruzione del bosco sacro, ormai considerato come un "nido di ladroni". Seguono episodi di disordine e di devastazione, che si concludono con la condanna a morte dei sacerdoti e l'esilio dei baccanti. Il bruciamento della selva sacra e del tempio, che celebra la vittoria dello Stato e della giustizia ("libera è Roma da un interno terribile flagello"<sup>51</sup>), ribadisce, attraverso il palcoscenico, l'orizzonte mentale di Pindemonte alla vigilia della Rivoluzione. Entro questo steccato invalicabile germoglieranno, nelle prove letterarie seguenti, quelle tensioni e quei fermenti destinati a fiorire in una cultura successiva.

I temi espressi larvamente ne *I Baccanali* venivano ripresi e svolti nel dramma "tragico" *L'Atto di fede*, rappresentato per la prima volta, lo si è già ricordato, a Milano cisalpina nel 1799 e omesso successivamente dall'edizione milanese del 1827<sup>52</sup>, insieme all'*Orso Ipato*, per evidenti motivi di censura politica. *L'Atto di fede*, considerato con perplessità da alcuni studiosi anche a noi

---

<sup>47</sup> Così si presenta Ebuzio al sommo pontefice per essere iniziato ai misteri: "Sacro ministro un'alma pura,/ come la mia che i dover compie/ del viver sociale e di natura/ che rispetta le leggi dello Stato/ che venera gli Dei, giammai non teme/ [...] Bramo di rassodar nella pietà de' Numi/ il core [...]; nella mente ho impresso/ che ogni Dio, benché sia [...]/ di maestà tremenda, è sempre mite, benefico, clemente"*I Baccanali*, cit., Atto I, 4.

<sup>48</sup> "Di quanto udrà l'orecchio tuo ti guarda/ dal chiedere ragione. Fede soltanto/ dee l'opre tue guidare e tuoi pensieri". *I Baccanali*, cit., Atto I, 4. "[...] Non deve/ [...] poggiar del servo tuo/ la debil ragione. Gli arcani tuoi/ venero umile e i tuoi misteri adoro". *I Baccanali*, cit., Atto II, 1.

<sup>49</sup> Ivi, Atto III, 3.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *I Baccanali*, cit., Atto V, 6.

<sup>52</sup> Vedi, *supra*, n. 6.

contemporanei<sup>53</sup>, fu invece salutato da S. Sismondi come manifesto della libertà religiosa e dello spirito di tolleranza<sup>54</sup>. La *pièce*, come sappiamo, è ambientata nelle Fiandre nell'età della guerra per l'indipendenza delle Province Unite. Nello sfondo si delinea la politica di repressione di Filippo II e del tribunale dell'Inquisizione, ma ancor più risalta la rivolta di tutto un popolo, la cui iniziativa finirà per travolgere il dominio straniero e la Chiesa della Controriforma. Il dramma è ispirato dallo scontro tra libertà e autorità, risolto sul piano religioso, nel contrasto tra libera scelta e controllo istituzionale. Emerge, fortissima, la condanna della Chiesa intollerante e persecutrice, che trova il suo simbolo storicamente determinato nei grandi roghi tardo cinquecenteschi dell'"auto da fe": *l'Atto di fede*.

Il rogo, questa "solenne e sacra pompa", festa di purificazione e insieme sacrificio umano, incombe ossessivamente e ambigualmente sull'intera rappresentazione. Nonostante i toni forti, il linguaggio crudo, l'ostentazione degli aspetti "esecrandi" del cattolicesimo controriformato, la *pièce* non si appiattisce univocamente nello schema della scristianizzazione. Anche in quest'opera si fronteggiano due esperienze religiose diverse. Contro gli orientamenti della Santa Inquisizione, il buon vescovo Odoardo esprime i valori della Chiesa perenne, aperta alla lezione della persuasione e del perdono. L'opposizione tra le due concezioni religiose si precisa nella ricostruzione delle figure di Roberto e dell'Inquisitore. Roberto è il simbolo della libertà di pensiero: non è un eretico, ma un uomo di studi, un filosofo, e forse ancor più, un cristiano libero, consapevole, ragionevole<sup>55</sup>, sottoposto insieme a sua moglie Adelina, colpevole del solo affetto per il congiunto, a torture e ad estenuanti interrogatori, nel carcere del Sant'Uffizio.

Dall'altra parte dell'universo la figura dell'Inquisitore, un personaggio sapientemente costruito da Pindemonte. Il poeta ne traccia il ruolo e la funzione storica, irrigidendone tuttavia i tratti della fisionomia in una fissità di maschera. Orgoglioso di realizzare nel mondo la giustizia di Dio<sup>56</sup>, il sacerdote sa che è necessaria una "santa severità" quando i tempi sono corrotti<sup>57</sup>; da "buon coltivatore" della "vigna celeste" è consapevole di dover "sbarbicare dalle radici" i "tralci infetti"<sup>58</sup>. Il suo Dio è però, nelle parole e nell'ispirazione, il Dio del Vecchio Testamento, il distruttore dei falsi idoli e degli idolatri<sup>59</sup>. L'Inquisitore

---

<sup>53</sup> Cfr., M. Petrucciani, cit., pp. 90 e sgg.; G. Nicastro, cit., p. 517.

<sup>54</sup> Jean-Charles Léonard Simonde de Sismondi, *De la Littérature du Midi de l'Europe*, [Paris 1813], Dumont, Bruxelles 1837, v. I, p. 531.

<sup>55</sup> *L'atto di fede*, ed. cit., in particolare, Atto IV, 8.

<sup>56</sup> Ivi, Atto IV, 6.

<sup>57</sup> Ivi, Atto III, 1.

<sup>58</sup> Ivi, Atto II, 6.

<sup>59</sup> Ivi, Atto III, 5.

contrappone agli ideali evangelici di Odoardo il modello della Chiesa gerarchica<sup>60</sup>; oppone alla "colpevole misericordia" il "purissimo zelo". Il rogo degli eretici rappresenta il coronamento delle sue "apostoliche fatiche". "Festevole" sarà – proclama il Padre Inquisitore - il giorno in cui sulla spiaggia arderanno i grandi roghi, quando "nell'esterminio de' nemici suoi/ di Cristo esulterà mistica sposa/ la Chiesa militante"<sup>61</sup>.

Il quarto atto introduce sin dal suo avvio il lettore tra le volte "tenebrose" di un "vasto sotterraneo", reso ancor più "tetro" e spaventoso dall'"orrore della notte". Al centro, tra gli strumenti di tortura, si consuma il processo a Roberto. I dialoghi e le fasi dell'istruttoria, nel loro svolgersi, esprimono e sintetizzano il significato più profondo del dramma. Il protagonista non respinge le accuse: "ciò che negai - dichiara - non fu mai vero, ciò che confessai non è delitto. [...] il vero sempre io dissi [...] io parlo della ragion sempre il linguaggio"<sup>62</sup>. Le parole di Roberto, più che precludere alla conciliazione tra ragione e religione e prefigurare il futuro della Chiesa oltre l'eredità della Controriforma, in un'embrionale aspettativa della *Aufklärung* cattolica, ripropongono ancora una volta l'esigenza di un ritorno all'essenza del messaggio cristiano. Roberto si propone come *alter Christus*, riattualizzandone il sacrificio. Condannato ingiustamente a morte, l'eroe-vittima si assimila al Redentore: "di Dio senza colpa morendo io seguo l'orme, io l'imito sul Golgota". Capovolgendo l'accusa dei suoi persecutori, indica il senso e gli orientamenti autentici della vera Chiesa: "[...] Di Dio [...] – esclama - voi siete i soli/ veri nemici [...] voi l'offendete,/ voi lo disonorate, e mercè vostra/ l'empietà nasce e l'eresia trionfa/ perché insensati, voi d'un Dio benigno/ fate un Dio furibondo, un Dio tiranno"<sup>63</sup>.

L'ultimo atto celebra la "solenne scenografia" del rogo: ovvero, per Pindemonte, la "festa" della fede e della monarchia assoluta, un elemento che unifica e struttura la società d'Antico regime. Nella prima scena l'autore descrive la cerimonia, ne ricostruisce i poli di attrazione, gli spazi, i simboli, il messaggio. Di fronte ai roghi, su una "spiaggia di mare", al cospetto di una ordinata folla di ecclesiastici, di laici, di militari, Roberto, ormai prossimo al supplizio, rivendica ancora con coraggio i suoi diritti, innalzandosi a giudice dei suoi giudici. L'arrivo improvviso e impreveduto dell'esercito popolare capovolge la sorte e preannuncia il trionfo dei "liberatori" di Fiandra su Filippo II e sull'Inquisizione. "Ite, uccidete,/ inseguite [...] sterminate [...] / la tirannide e

---

<sup>60</sup> Ivi, Atto IV, 4

<sup>61</sup> Ivi, Atto III, 1.

<sup>62</sup> Ivi, Atto IV, 7.

<sup>63</sup> Ivi, Atto IV, 8.

i tiranni/[...]"<sup>64</sup>, grida Guglielmo di Lumey, il condottiero vittorioso, mentre l'Inquisitore viene gettato sul rogo tra il plauso degli astanti. Il rogo assurge così a emblema della Rivoluzione, diviene il simbolo della distruzione del passato. Solo sulle ceneri della società tradizionale sarebbe potuta sorgere la nuova era repubblicana<sup>65</sup>.

### All'ombra di Cesare

Il crollo delle Repubbliche giacobine nel 1799 costituì un momento cruciale di svolta anche nella biografia politica di Giovanni Pindemonte. Il senso della crisi di un'era, l'idea del sacrificio e della distruzione di una classe dirigente, insieme alla consapevolezza della vittoria delle forze tradizionali, possono già cogliersi in una cantata a tre voci, *Partenope*, e in un poemetto, *Le ombre napoletane*<sup>66</sup>, dedicato dal patriota veronese a quelle amare vicende. Dal tramonto delle speranze emergeva, come si è fatto cenno, la figura di Napoleone, celebrato nei sonetti come l'eroe liberatore e vendicatore<sup>67</sup>. Sappiamo tuttavia che il nuovo corso politico, ormai incline verso il regime, avrebbe inevitabilmente suscitato nel pensiero del veronese una riflessione articolata e complessa. Si è già fatto cenno al possibile coinvolgimento di Pindemonte nella congiura di Ceracchi<sup>68</sup>. Tornato a Milano aderì tuttavia, come è noto, alla nuova situazione scaturita dai Comizi di Lione: il 2 giugno 1802 fu nominato membro del Corpo Legislativo della Repubblica italiana, poi anche dell'Istituto nazionale. Ma nel nuovo contesto politico, in una società che tornava ad essere diretta da nuclei ristretti del patriziato illuminato, gli entusiasmi del poeta, ormai inserito in una classe dirigente proiettata in una dimensione aulica, finirono per spegnersi. Non scrisse più versi politici. Le sue lettere lo rivelano interamente assorto negli affetti e nei problemi familiari. I riferimenti all'impegno civile e politico divenivano ormai marginali, distaccati<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> Ivi, Atto V, 4.

<sup>65</sup> "Arder per sempre/ potessero così l'intolleranza,/ la superstizione, il fanatismo,/ il falso zel persecutore, e tutte/ queste del germe uman pesti e flagelli./ Libera è [...] [la nostra città]. Essa è il primiero frutto/ del nostro compromesso. Esssa fia parte/ di novella repubblica; e più mai/ non turberan questi lontani lidi/ nè la Spagna tirannica, né Roma/ che or fa di poter sacro uso profano". Ivi, Atto V, 4.

<sup>66</sup> Sui testi vedi *Poesie e lettere*, cit., p. 55; p. 129.

<sup>67</sup> Vedi, *Appendice*, sonetto XXVII: "Tu Eroe, Tu Console sei. Ne' tempi antiqui/ a Consoli Romani era serbato/ punir le colpe de' monarchi iniqui". Vedi, anche, sulla stessa linea d'ispirazione, *Appendice*, sonetto n. XXX.

<sup>68</sup> Vedi, *supra*, n. 1

<sup>69</sup> Cfr., *Poesie e lettere*, cit., soprattutto pp. 297 e sgg.; pp. 309 e sgg.



Le ultime composizioni teatrali, le rappresentazioni che "dispiacquero a Napoleone"<sup>70</sup> documentano, con un linguaggio cifrato, il senso di questo travaglio. Nel carnevale del 1803 veniva "coraggiosamente" rappresentato per la prima volta, a Milano, il *Cincinnato*<sup>71</sup>, "né una tragedia né una commedia" a parere di Mario Petrucciani<sup>72</sup>. L'opera, ambientata nel V secolo a. C. e ispirata, anche in questo caso, alla lettura di Livio<sup>73</sup>, rievoca l'alta figura morale del vecchio dittatore sessantenne, ormai ritiratosi in esilio volontario nel suo podere di campagna. Cincinnato, richiamato dal Senato, sconfigge gli Equi che minacciano la Repubblica e, dopo aver deposto la dittatura, torna nuovamente alla sua vita agreste. La celebrazione della ruralità è considerata soprattutto come condanna e fuga dalla città, intendendo quest'ultima come il simbolo della politica e del mondo corrotto. L'esilio diviene una possibile via d'uscita e un onore per il cittadino virtuoso<sup>74</sup>. Roma corre pericoli mortali perché si è allontanata dai valori originari repubblicani, dalla "prisca virtù". Uomini "vanitosi" e "vili" antepongono gli interessi privati a quelli pubblici<sup>75</sup>.

Si avverte la necessità di un recupero di valori, della riscoperta di ideali per così dire umbratili: il lavoro, la frugalità, la famiglia. Nel primo atto, l'opposizione tra il console Minucio<sup>76</sup>, seduto sulla sedia curule, attorniato dai littori, e Cincinnato, appoggiato sulla stanga del suo aratro, rappresenta l'allegoria di due mondi contrapposti<sup>77</sup>. Più che con la scontata vittoria militare di Cincinnato – ossia d'un nuovo eroe che si muove controcorrente – Pindemonte esprime il suo messaggio politico con le scene che concludono la rappresentazione. Sconfitti gli Equi e deposta la dittatura, l'eroe rifiuta onori e doni, denaro e terre, torna al suo "piccolo podere", celebra il suo trionfo agreste inghirlandando d'alloro "l'aratro, un agnello e un ronzino". Enuncia la sua

---

<sup>70</sup> M. Petrucciani, cit., p. 95.

<sup>71</sup> *Lucio Quinzio Cincinnato. Rappresentazione rustico-eroico spettacolosa*, in *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte*, cit., v., IV, pp. 117-232.

<sup>72</sup> "[Nell'impostazione dell'opera] si giustifica l'adozione del rustico e dell'eroico e il loro reciproco condizionamento strutturale ai fini di una compatta costruzione teatrale che della tragedia non ha che la facciata (né Cincinnato, né altri sono personaggi di fisionomia o di sorte tragica), preferendo invece, ancora una volta un contenuto e un intento spettacoloso, ma qui assai più sobrio che in altri drammi". M. Petrucciani, cit. p. 95.

<sup>73</sup> Livio, III, 19-29.

<sup>74</sup> *Lucio Quinzio Cincinnato*, cit. Atto I, 9.

<sup>75</sup> Ivi, Atto II, 5.

<sup>76</sup> Minucio Esquilino Augurino Lucio, console romano. Nel 458, a capo del suo esercito fu circondato sul monte Algidio dagli Equi e salvato grazie all'intervento di Cincinnato.

<sup>77</sup> *Lucio Quinzio Cincinnato*, cit., Atto I, 10.

professione lacedemonica: dichiara di voler morire povero nel suo mondo, che è ormai racchiuso soltanto nella cerchia ristretta della sua famiglia<sup>78</sup>.

Ancor più velata che nel *Cincinnato*, ove pure è presente, risulta la polemica antidispotica sottesa alla tragedia *Cianippo*<sup>79</sup>, scritta nel 1804 e rappresentata, sempre in quell'anno, a Verona. Anche se non si può cogliere un solo accenno esplicitamente politico, Pindemonte, penetrando impietosamente nella mitica reggia di Siracusa, rappresenta il dramma esistenziale di un re travolto dal colpevole amore per la figlia Ciane, tormentato dai rimorsi, tentato da volontà omicida, perseguitato dall'ira d'un Nume: "quanto son reo; quanto enorme è il mio delitto [...] troppa forza del Dio nemico mi tragge"<sup>80</sup>. In una età che inclinava ormai verso la Restaurazione, ritorna nelle parole di Pindemonte un tema antichissimo che in quegli stessi anni ispirava il pensiero di Louis de Bonald e di Joseph de Maistre: la storia è retta da una volontà divina inaccessibile agli uomini: una enigmatica volontà alla quale tutti, anche i sovrani, sono sottoposti<sup>81</sup>. E forse è questa la vera chiave di lettura dell'opera, quella di un autore che avverte ormai di contemplare gli eventi con distacco e la consapevolezza dell'esistenza di forze superiori che governano il mondo e gli uomini in esso.

La condanna del sistema napoleonico risulta addirittura assente nel *Discorso sul teatro italiano*<sup>82</sup>, un'operetta redatta negli stessi giorni in cui il poeta componeva il *Cianippo*. Pindemonte tracciava nel *Discorso* l'amaro consuntivo dell'esperienza teatrale italiana negli anni della Rivoluzione. Il rinnovamento auspicato non si era compiuto: "la nostra nazione assolutamente non ha teatro". Nelle rappresentazioni, radicate nel repertorio antico, predominano il suono, il canto, la scenografia: "nulla si comprende né delle parole né delle vicende". Nella tragedia e nella commedia imperversano "compagnie vagabonde", "attori grossolani [...] arruolati nelle taverne o nelle botteghe de' sarti o de' parrucchieri"<sup>83</sup>. Per non dire della mancanza di teatri stabili. Tornavano insomma, ancora irrisolti, i problemi già delineati dai patrioti italiani negli anni del triennio rivoluzionario 1796-'99. Sin dall'ottobre 1797, lo stesso Pindemonte, insieme a Giuseppe Parini e Lorenzo Mascheroni, era stato membro, a Milano, della Commissione giudicatrice di un "Concorso per la riforma nazionale del

---

<sup>78</sup>"Voglio qual vissi/ Puro, operoso, povero e Romano/ chiudere ancor le mie pupille in pace/ [...] Solo nel seno io godo/ della famiglia mia dolcezza ignote/ de grandi all'albagia [...] Sciolto il voto/ a Giove ottimo massimo, depongo/ la dittatura e a' campi miei ritorno". Ivi, Atto V, 8.

<sup>79</sup> *Cianippo. Tragedia in cinque atti*. L'opera venne pubblicata per la prima volta nei *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte*, cit., v. IV, pp. 232-316.

<sup>80</sup> Ivi, Atto IV, 5.

<sup>81</sup> Ivi, Atto II, 4.

<sup>82</sup> Vedi, *supra*, n. 8.

<sup>83</sup> *Discorso sul teatro italiano*, ed. cit., pp. 294-301.

Teatro". Un'occasione, questa, che aveva offerto, a tutti i cittadini, anche fuori della Cisalpina, la possibilità di formulare quel progetto globale di riforma considerato, allora, un momento importante per la fondazione del nuovo Stato<sup>84</sup>.

A quasi dieci anni di distanza, Pindemonte riproponeva un programma di rinnovamento teatrale. Lo adattava, tuttavia, ai tempi e alle circostanze, ai nuovi possibili interlocutori, al punto da rinunciare a certi antichi ideali. Era probabilmente utile sostenere il nuovo regime poiché, se veniva sacrificata la libertà politica, nondimeno venivano garantiti il progresso civile e la modernizzazione sociale. In quello stesso 1804, Pindemonte, chiudendo un'era, si distaccava consapevolmente dal teatro dell'"immortale" Alfieri, un teatro che sarebbe dovuto nascere "all'ombra di libere leggi e di popolare reggimento [...]". Ormai pensava che potesse nascere in Italia "vero teatro" solo grazie all'intervento di una "assoluta sovrana volontà: [...]", solo per l'iniziativa di un principe: "Io son persuaso e convinto – scriveva - che nella universale corruzione dominatrice oggidì, potrebbe far rinascere il teatro soltanto un Principe [...], l'augusto capo d'un governo solido, [...] che tutta o una parte considerevole della nostra penisola abbracciasse"<sup>85</sup>. Il sovrano doveva essere coadiuvato, tuttavia, da una *élite* tecnica competente e energica, di "teatrale materia intelligentissima", e dotata di "illimitata autorità". Una ristretta classe dirigente in grado di promuovere il rinnovamento e di riuscire a colmare il distacco che separava il teatro italiano da quello delle nazioni più colte ed evolute d'Europa. Il veronese auspicava inoltre l'educazione e la professionalizzazione degli attori, un processo formativo promosso e insieme controllato dal "direttore teatrale", una figura inedita ispirata dalla nuova cultura dell'individualismo romantico e capitalistico.

---

<sup>84</sup> Alle tre tornate del Concorso parteciparono accanto ai nomi di alcuni grandi intellettuali del tempo (Melchiorre Gioia, Matteo Angelo Galdi, etc.), anche quelli di personaggi oscuri rappresentativi però della società nazionale: capocomici, parroci, professionisti, semplici cittadini. Nei vari progetti avanza l'esigenza di strappare la gestione del teatro all'iniziativa privata, di affidare il complesso mondo dello spettacolo alle decisioni delle magistrature repubblicane e di creare un corpo di attori professionisti stipendiati dallo Stato. Le proposte sono molto attente al rinnovamento democratico del repertorio, alla dilatazione capillare del teatro anche nei più piccoli centri, alla "democratizzazione" delle architetture teatrali, a una funzione "popolare" e "pedagogica" del teatro. Su questi problemi vedi: Antonio Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino e antigiacobino in Italia (1796-1805). Studi e ricerche*, Tipografia Pirola, Milano, 1887; *Memoria postuma di Melchiorre Gioia sull'organizzazione dei teatri nazionali commentata e pubblicata da Pietro Magistretti*, Tipografia Pirola, Milano, 1878; Pietro Themelly, *La riforma nazionale del teatro nelle Repubbliche giacobine*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 1988, 2, pp. 69-101; P. Bosisio, cit.

<sup>85</sup> *Discorso*, ed. cit., pp. 287 e 315.

Riaccesso il circuito teatrale, educati gli attori, era necessario educare gli spettatori "depurando l'uditorio", ovvero escludendo l'"infima plebe"<sup>86</sup>. La rottura con i progetti di riforma del teatro patriottico era ormai insanabile. Il disprezzo per la "rozza plebe", per la "plebea ciurma spettatrice" preannuncia il teatro dell'Ottocento liberale, il teatro per i ceti alti e medio-alti. Il poeta veronese riproponeva ancora il tema rivoluzionario, per certi versi "ambiguo"<sup>87</sup>, della funzione pedagogica del teatro; tuttavia la lezione del palcoscenico era riservata ad una parte soltanto della comunità nazionale, a quella che era riuscita vittoriosa dal grande scontro. Dalle scene, peraltro, venivano escluse la satira, la polemica esplicitamente politica, la corrosiva critica della quotidianità: l'eredità più vitale del teatro della Rivoluzione. Non che quello dell'età napoleonica non potesse essere un teatro libero, ma la sua libertà era dominata dall'ombra di Cesare. Testimoniando la fine d'una età, e preannunciando nuove categorie storico politiche, Pindemonte concludeva il suo *Discorso* con un "fervido voto al Principe" che "la suprema Provvidenza" avrebbe destinato a reggere "tutta, o la più gran parte di questa bella penisola"<sup>88</sup>.

L'itinerario sopra tratteggiato, nel suo intreccio di aperture e resistenze, delinea con Pindemonte gli orientamenti dell'opinione moderata italiana di fronte ai grandi eventi che inauguravano le vicende della storia nazionale contemporanea. La sostanziale tenuta dell'ideale *juste-milieu*, che percorre e segna, come si è cercato di mettere in evidenza, tutta l'opera pindemontiana, sembra tuttavia, in parte, stemperarsi nell'ultima produzione del nostro autore. Abbandonato l'impegno pubblico e civile, rifugiatosi nella sua Verona, Pindemonte spegneva la larvata polemica antidispotica, che ancora animava il *Cincinnato* e il *Cianippo*, nelle pagine conclusive del *Discorso sul Teatro italiano*. Non senza rassegnazione si mostrava ormai consapevole della funzione complessiva che avrebbe garantito l'esperienza napoleonica per le sorti del paese.

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 329.

<sup>87</sup> Sui diversi caratteri e sulle diverse interpretazioni della pedagogia rivoluzionaria si veda per tutti Renzo De Felice, *Istruzione pubblica e rivoluzione nel movimento repubblicano italiano del 1796-99*, in «Rivista storica italiana», 1967, ora in Id., *Il Triennio giacobino in Italia (1796-1799). Note e ricerche*, Bonacci, Roma, 1990; Francesco Pitocco, *La costruzione del consenso rivoluzionario: la festa*, in Id., *Festa rivoluzionaria e comunità riformata. Due saggi di storia della mentalità*, Bulzoni, Roma, 1986; Luciano Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Il Mulino, Bologna, 1999.

<sup>88</sup> *Discorso*, cit., p. 331.

## Nota all'edizione

La selezione qui proposta delle “poesie politiche” di Giovanni Pindemonte consente, come già osservato, di tracciare l'evoluzione del pensiero del patriota veronese, ovvero di scandire le fasi di una biografia umana e intellettuale: dall'adesione alla Rivoluzione già nel 1789, alla successiva condanna del radicalismo, sino al complesso e contraddittorio rapporto con Napoleone. Dagli entusiasmi per il generale liberatore si passa ben presto, fin dai mesi della stipulazione del trattato di Campoformio, alla messa in discussione di tutto un sistema, segnata dalla partecipazione politica alla stagione delle Repubbliche giacobine. Quando poi la vittoria di Marengo e la politica religiosa di Bonaparte coincidono con il distacco di Giovanni dalla politica, in quegli stessi tempi anche la sua poesia perde ispirazione, sino a tacere definitivamente.

Nella stesura dei componimenti poetici pindemontiani, tanto nelle poesie “varie”, quanto in quelle “politiche”, gli studiosi hanno ravvisato una scelta linguistica lontana da un'esasperata ricerca formale. *L'Inno all'Ignoranza*, uno “scherzo” composto nel 1796, rivela con particolare evidenza gli orientamenti del veronese, esprime il distacco da una cultura retorica e moralistica, avanzando al tempo stesso l'esigenza sociale dell'utile. È dunque folle per il poeta colui che - tanto si legge nella XIII ottava dell'*Inno* - “perde il tempo, e lo spirito e il corpo fiacca/ per saper quel che poi non vale un acca”. Accanto alla celebrazione di una nuova cultura empirica e pratica, che inevitabilmente si traduce anche in poetica, i sonetti, in alcuni casi, anche quelli esplicitamente politici, intendono rappresentare i caratteri e i comportamenti umani del tempo. Una pluralità di personaggi, maschere, bozzetti, s'affolla tra i versi. Vecchi cavalieri, filosofi astratti, giovani audaci e scettici, poeti insoddisfatti, si animano sullo sfondo di situazioni storiche, ambienti, teatri, salotti, parrucche, ciprie, merletti. Persino nelle prove encomiastiche della poesia d'occasione insorge un carattere ironico, a volte disincantato, che descrive la mentalità e i costumi del secolo, prefigurandone, tuttavia, al tempo stesso, gli elementi inesorabili di un declino. Testimonianze tutte, anche sotto un profilo più latamente culturale, di una sostanziale unità della produzione poetica, che attesta, con la crisi e le insoddisfazioni di un'era, gli albori di una cultura e di uno spirito politici nuovi.

L'orizzonte della cultura pindemontiana è stato indagato dagli studiosi soprattutto per quanto riguarda la produzione drammatica, più che in riferimento al *corpus*, peraltro minoritario, dei sonetti. Mario Petrucciani ha colto nella produzione tragica del letterato veronese, nella sua percezione del senso della “libertà”, dell’“amore” e della “morte”, la genesi del teatro romantico. L'attento studioso di Giovanni Pindemonte ha inoltre indicato in

Ariosto e Shakespeare, in Ossian e, tra i contemporanei italiani, nella figura di Alessandro Verri, sia pure passando attraverso il romanzo seicentesco e la commedia *larmoyante*, i riferimenti fondanti della sua produzione. Giudizi e fonti di ispirazione che richiedono di essere avvalorati o integrati da un'analisi, in gran parte ancora da compiere, sulla produzione poetica, sulle esplicitazioni più emotive dell'anima dell'autore.

I testi qui riproposti, raccolti nelle collezioni settecentesche e tardo ottocentesche già precedentemente indicate in nota, sono conservati in copia originale presso la Biblioteca Comunale di Verona. Nella presente edizione il testo è stato rispettato nella grafia, nell'interpunzione, nell'uso spesso disordinato delle maiuscole. Solo qualche evidente refuso tipografico è stato corretto.