

Il crepuscolo degli eroi. Nuovi modelli di virtù nelle testimonianze letterarie di Roma repubblicana (1798-1799).

Tre pièces teatrali da rivisitare in *Appendice*

di Pietro Themelly

Le tre *pièces* proposte a conclusione di questo contributo, l'*Agide* dell'abate Michele Mallio - un personaggio quest'ultimo, come più avanti si vedrà, dal profilo politico sfuggente e contraddittorio, dapprima attivo controrivoluzionario, poi nell'Italia "liberata" dai francesi schierato in favore delle tesi più radicali ed estreme - insieme all'anonima *Disfatta de' Macedoni* ed a *Il filosofo americano*, una "commedia repubblicana" composta da Giuseppe Giulio Ceroni, un giovane poeta veneto semiconosciuto, sembrano definire e caratterizzare, pur nella loro apparente marginalità e oscurità che li circonda, la fisionomia del teatro patriottico romano e al tempo stesso formulare i nuovi modelli morali e comportamentali che sorgono con l'età rivoluzionaria.

Ad un primo sguardo il pur esiguo *corpus* teatrale repubblicano romano sembrerebbe testimoniare l'inesorabile "tenuta" di una vecchia cultura. Senza dubbio il repertorio allora in voga accoglie marginalmente le nuovissime rappresentazioni ispirate ai problemi del momento e a quei temi esplicitamente politici che avrebbero dovuto peraltro garantire, anche in virtù della funzione culturale di massa attribuita dai patrioti al teatro, l'acquisizione del consenso al nuovo ordine. Tuttavia i vecchi formulari, ancora largamente in uso sui palcoscenici della repubblica, nonostante il loro carattere monotono e ripetitivo, tradiscono una permeabilità, esprimono e insieme accolgono le richieste e le aspettative del tempo. Le convenzionali trame matrimoniali, per fare un solo esempio, contenitori narrativi d'antica memoria, trasportano ormai sulle scene problemi e vicende che pongono in discussione la società d'ordini e insieme definiscono nuovi rapporti familiari e nuovi comportamenti.

Anche nelle rappresentazioni romane di genere tradizionale, persino in quelle testimonianze di carattere apparentemente soltanto minore e secondario, si riflette la svolta epocale che allora percorreva l'Europa. Nei testi, quasi ovunque, trionfano nuovi valori e nuove certezze, ma, insieme, affiora e

incombe, sempre in agguato, anche il senso della crisi, che si esprime nello smarrimento dei contemporanei di fronte al declino di un mondo, alla perdita di un antico patrimonio ideale di valori, di pratiche di vita e di comportamenti. In alcuni casi, addirittura, una critica fine a se stessa si estende all'intera società, rappresentandola senza eroi, senza protagonisti positivi. Le tre *pièces* raccolte in appendice propongono, sia pur a loro modo e nella diversa varietà delle accentuazioni, una possibile via d'uscita al senso di questa crisi. Preludono a nuovi modelli di riferimento morali e politici.

Se l'*Agide*, ad esempio, ripropone ancora il modello dell'eroe classico, pur riattualizzato dalla rivoluzione accentuandone, rara testimonianza nel caso romano, i tratti radicali e celebrandone le istanze politico-sociali, Beltrame, il protagonista de *Il filosofo americano*, sembra suggerire, con la sua iniziativa, un itinerario alternativo a quelli consueti. Il nuovo eroe, proposto da Ceroni, è disposto a rinunciare anche all'etica, intesa nell'accezione di ideale morale astratto, per perseguire un disegno pratico, addirittura controcorrente, capace tuttavia di garantire il bene comune. Diversamente, nelle azioni di Paolo Emilio, il vecchio console romano, la cui figura ispira la *Disfatta de' Macedoni*, sembrerebbero tramontare persino le tradizionali tentazioni eroiche e antitiranniche. Nella *pièces* la costruzione psicologica del personaggio, l'analisi delle incertezze e dei dubbi propri del dibattito interiore riducono ormai a sfondo il contesto eroico-rivoluzionario di natura civile e politica. L'introspezione e la ricerca del dominio di sé, compiuti dal nuovo protagonista, Paolo Emilio, sembrerebbero in tal modo già proiettarsi in una nuova età.

Le testimonianze letterarie: una fonte per la storia politica

La sera del 10 marzo 1798, al teatro Argentina di Roma, a meno di un mese della proclamazione della Repubblica, la *Virginia* di Vittorio Alfieri, la tragedia della libertà conquistata con il tirannicidio, e il *Matrimonio democratico* di Antonio Simone Sografi, una "satira sanguinosa pel passato governo", inauguravano la nuova stagione del teatro patriottico romano¹. In questo esordio sembrava che nulla potesse resistere all'evento rivoluzionario: dalla ribalta irrompevano nuovi messaggi, le rappresentazioni invadevano il tempo "santo" della Quaresima, le attrici tornavano sul palcoscenico dopo una secolare proscrizione. Anche a Roma, in altre parole, i patrioti rivolgevano le loro attenzioni al teatro.

Di lì a pochi mesi, nel settembre 1798, ne progettavano una diversa articolazione nello spazio e nel tempo, prevedendone la diffusione capillare fin

¹ Vedi, «Monitore di Roma», 17 marzo 1798.

nei centri minori, la dilatazione della stagione, la democratizzazione dei repertori, una politica di bassi prezzi e di recite gratuite². Se tali erano i disegni degli intellettuali romani, con maggior impegno - vale la pena di ricordarlo incidentalmente - a Milano cisalpina, nella stessa stagione, si avanzava l'esigenza di una riforma integrale delle strutture, che doveva culminare nella fondazione di un "teatro nazionale": un teatro amministrato, diretto e controllato dallo Stato rivoluzionario. A tal fine si promosse un Concorso pubblico (settembre 1797-marzo 1799), che, nonostante le difficoltà della congiuntura politica, contribuì a dare al dibattito teatrale larga risonanza³.

Basta sfogliare i giornali e la pubblicistica del tempo per rendersi conto del crescente interesse che il teatro suscitava anche nell'opinione. Nel corso del triennio 1796-1799, il teatro divenne uno strumento soprattutto politico. Grazie ai suoi intellettuali, la classe dirigente scopriva, pur con varie accentuazioni, l'importanza delle masse come protagoniste della storia: da esse dipendeva la sopravvivenza della moderna repubblica. I patrioti si assunsero il compito di rendere intelleggibili i processi di trasformazione. Vollerò affidare i nuovi messaggi a strumenti collaudati da secoli: era opportuno privilegiare quei canali tradizionali di comunicazione in grado di riuscire a connettere i principi rivoluzionari con gli istinti, le passioni, la sfera irrazionale dell'uomo. Il teatro diveniva, così, un momento dell'educazione e, per la sua particolare natura, poteva giungere là dove non arrivavano gli strumenti privilegiati della ragione, il libro e la grande ipoteca repubblicana sul futuro, la scuola. Del resto, l'idea della funzione pedagogica del teatro era già nota nell'Antico regime, nella stessa Roma, aveva avuto una tradizione consolidata il teatro di Collegio⁴. Si

² Sui problemi generali del teatro patriottico oltre ai vecchi studi di Ernesto Masi, *Parrucche e sanculotti nel secolo XVIII*, Treves, Milano 1886, e di Antonio Paglicci Brozzi, *Sul teatro giacobino e antigiacobino in Italia (1796-1805)*. Studi e ricerche, Tipografia Pirola, Milano 1887; si indicano qui soltanto: Paolo Bosisio, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale in Italia nelle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Bulzoni, Roma, 1990; Luciano Bottoni, *Il teatro, il pantomimo e la Rivoluzione*, Olschki, Firenze 1990; Pietro Themelly, *Il teatro patriottico tra Rivoluzione e Impero*, Bulzoni, Roma 1991; Beatrice Alfonzetti, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Bulzoni, Roma, 2001. Per il teatro della Repubblica romana vedi Renzo De Felice, *La vita teatrale nella Repubblica romana del 1798-'99*, in Id., *Il Triennio giacobino in Italia, 1796-1799. Note e ricerche*, Bonacci, Roma, 1990. Marina Formica, *La città e la Rivoluzione. Roma 1798-'99*, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma, 1994, pp. 378-94.

³ Pietro Themelly, *La riforma nazionale del teatro nelle repubbliche giacobine*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 1988, 2, pp. 69-101.

⁴ Vittorio Emanuele Giuntella, *Potere e cultura nella Roma del Settecento: la questione teatrale*, in *Orfeo e Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di Giorgio Petrocchi, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1984, pp. 9-24; Gian Paolo Brizzi, *Caratteri ed evoluzione del teatro di Collegio italiano, (sec. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e Lumi nel Settecento italiano*, a cura di Mario Rosa, Herder, Roma, 1981, pp. 177-204.

trattava tuttavia, ora, di trasformare il teatro in una manifestazione culturale di massa⁵. L'auspicio del Settecento riformatore, di Diderot e di Lessing e, in Italia, di Goldoni, l'auspicio della dilatazione in un ampio spettro sociale di un teatro "vivo", legato ai problemi della vita contemporanea, veniva caricato dagli uomini della Rivoluzione di valori politici e sociali nuovi⁶.

Com'è noto, anche in Francia, sin dal 1789, la Rivoluzione s'era impossessata delle scene, dando luogo ad una esplosione creatrice. La liberalizzazione delle rappresentazioni, la rottura del monopolio dei teatri ufficiali protetti dalla monarchia (1791), aveva fatto fiorire, a Parigi, centinaia di piccoli teatri, i teatri dei *boulevard*⁷. Nuovi palcoscenici venivano allestiti spontaneamente nei quartieri, nelle case sfitte, a volte persino nelle chiese interdette al culto. Testi inediti e sconosciuti riproponevano le grandi vicende della lotta politica contemporanea. Tuttavia, con il Terrore, poi con Termidoro e, successivamente, ancor più con la riforma "imperiale" voluta da Napoleone, si sarebbe compiuta una restaurazione censoria⁸.

Quanto agli intellettuali delle repubbliche italiane, va notato che essi, pur derivando la loro ispirazione dal modello francese, avanzarono politiche teatrali diverse da quelle della *Grande Nation*. In primo luogo, si deve riconoscere che l'attività teatrale italiana non poté essere altrettanto ricca di quella francese. A Parigi, tra il 1789 e il 1795, vennero rappresentate oltre mille *pièces*. Attraverso l'esame dei soli titoli si possono ripensare le fasi storiche della Rivoluzione nelle sue scansioni oggi canoniche: l'illusione dell'anno felice, il regicidio, la patria in pericolo, il Terrore la Virtù, la reazione termidoriana e lotta antigiacobina, la normalizzazione direttoriale⁹. Da questo punto di vista, un'analisi comparata dell'attività teatrale parigina e romana consentirebbe di cogliere con precisione le diverse dinamiche politico-sociali tra le due città. In aggiunta, ma al tempo stesso per medesime ragioni, il panorama generale delle rappresentazioni italiane registra una presenza marginale di temi esplicitamente politici. E

⁵ Su questi problemi vedi P. Themelly, *Il teatro patriottico*, cit., capitolo I.

⁶ Sui rapporti tra riforma teatrale del Settecento e il teatro della Rivoluzione, vedi Giovanna Trisolini, *Il Teatro della Rivoluzione. Considerazioni e testi*, Longo, Ravenna, 1984; Ead., *Rivoluzione e scena. La dura realtà (1789-1799)*, Bulzoni, Roma, 1988.

⁷ Vedi Maurice Albert, *Les théâtres des Boulevards (1789-1848)*, Slatkine Reprints, Genève 1978.

⁸ Henri Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution 1789-1799. Avec documents inédits*, Slatkine Reprints, Genève, 1968; Marvin Charlson, *The Théâtre of French Revolution*, Cornell University, 1966. Si è qui consultata la traduzione francese: Id., *Le Théâtre de la Revolution française*, Gallimard, Paris, 1970.

⁹ Una ricca antologia della critica del teatro francese rivoluzionario è in G. Trisolini, *Rivoluzione e scena*, cit. Un giudizio forse troppo severo sul teatro della Rivoluzione è in Jean Duvignaud, *Teatro senza Rivoluzione. Rivoluzione senza teatro*, in Id., *Le ombre collettive*, trad., it., Officina Edizioni, Roma 1974.

ciononostante all'assai meno significativa elaborazione sperimentale corrisponde una grande ricchezza di dibattito teorico.

A Roma, ma certamente anche a Milano la situazione non era diversa, il repertorio del teatro tradizionale rimaneva dominante: continuavano a prevalere il teatro evasivo, l'opera buffa e il melodramma. Anche a Parigi le farse, i balli, le commedie in maschera sopravvissero persino nei giorni del Grande Terrore, sovrastate tuttavia dalla continua ascesa del teatro impegnato e politico. A Roma, invece, anche se Giovanni Antonio Sala, il 18 marzo 1798, annotava nel suo *Diario romano*: "li teatri si moltiplicano"¹⁰, le rappresentazioni esplicitamente democratiche restarono molto poche. A questa crisi non erano certo estranei gli interessi di una società incline all'evasione. Nella città, infatti, accanto ai teatri maggiori, pullulava l'universo dei teatrini di via e di quartiere, si segnalavano i banchi dei giocolieri, si diffondevano le leggende dei cantastorie. L'esiguo gruppo degli intellettuali tentò invano di invertire questa tendenza.

In questo quadro, «Il Monitore di Roma», un "foglio" patriottico che si muoveva allora tra ufficialità e semiufficialità, registrava la mancanza di "buone" rappresentazioni, l'incapacità repubblicana di riformare il teatro, di professionalizzare gli attori. Si invocava una "provvida legge", ma insieme si denunciavano le resistenze e i rifiuti degli strati profondi dell'opinione¹¹. In una lettera ai redattori del periodico, gli anonimi firmatari che si definivano come "Accademici Imperiti" così si esprimevano: "Voi accennate in esempio a chi voglia scrivere commedie pe' nostri giorni. Ma chi vi si azzarderà, chi mai vi porrà la mano? [...] Un nostro compagno [...] accozzò una commedia dal titolo *Scuola de' Patriotti*. Noi l'abbiamo recitata tre sere [...] il pubblico in generale l'ha gradita: ma che? [...] Ci hanno trattato da empi e da scellerati e hanno bersagliato la commedia e l'autore. Ecco il premio del nostro patriottismo"¹². Le citazioni si potrebbero moltiplicare. Evidentemente il pubblico restava ancora legato, per la maggior parte, ai valori tradizionali.

Nel complesso, nei diciannove mesi della Repubblica furono rappresentate, con verosimile approssimazione, settanta *pièces* (tragedie, commedie, farse, melodrammi, opere musicali, intermezzi, balli, etc.), la cui larga risonanza cittadina attenuava solo in parte la voce di altre forme di teatro, clandestino o semiclandestino, delle quali oggi, purtroppo, si sono quasi perse le tracce: il teatro minimo di quartiere, incline allora verso il gusto esotico e il

¹⁰ Vedi Giovanni Antonio Sala, *Diario romano degli anni 1798-'99*, in *Scritti di Giovanni Antonio Sala*, Società Romana di Storia Patria, Roma, 1882, v. I, p. 106.

¹¹ «Monitore di Roma», 24 luglio 1798.

¹² Cfr., «Monitore di Roma», 9 giugno 1798.

meraviglioso¹³, e il nuovo teatro popolare e democratico delle filodrammatiche patriottiche. Di quelle settanta rappresentazioni messe in scena dal teatro ufficiale della Repubblica, la maggioranza apparteneva comunque al repertorio tradizionale. Alle quarantasette *pièces* del vecchio teatro si contrappongono infatti solo dodici adattamenti del repertorio prerivoluzionario (Alfieri, Metastasio, Voltaire), mentre la Rivoluzione ispira esplicitamente solo undici rappresentazioni. Tra gli argomenti delle *pièces* prevalgono inoltre i temi latamente contemporanei, legati ai problemi della vita quotidiana (quarantadue rappresentazioni); hanno una certa incidenza i soggetti che si ispirano al mondo classico (sedici spettacoli); seguono i motivi favoloso-esotici, orientali, biblici, medioevali.

In Francia alcuni studi relativamente recenti hanno messo in evidenza l'appropriazione rivoluzionaria del repertorio barocco. Gli orientamenti critici e pedagogici, insieme ai tratti favolosi ed esotici di quel genere letterario, costituivano dei "véhicules émotionnels" attraverso i quali si potevano sovrapporre e in tal modo diffondere i nuovi messaggi politici¹⁴. L'esame dei documenti romani testimonia il valore culturale, più che strumentale, che pervade e caratterizza questa fonte. Il nuovo spirito dei tempi trasforma, non utilizza e adatta, un vecchio repertorio: si impossessa degli argomenti tradizionali, mutandone nella sostanza i contenuti. Ogni messa in scena solo apparentemente convenzionale riflette, così, con intensità e modi diversi, la crisi epocale che percorre allora l'Europa. Seguirà qui solo qualche cenno esemplificativo di questo processo, quale può cogliersi nella variazione dei rapporti interpersonali e sociali in riferimento al matrimonio, nel turbamento della coscienza e degli affetti, nell'emergere di nuove certezze fondate su una progettualità politica pragmatica.

Nello specifico, l'esigenza della libera scelta matrimoniale, uno dei temi forti del teatro patriottico italiano, ebbe amplissima accoglienza sulle scene romane. Il matrimonio offriva un argomento nel quale si intrecciavano affetti, facile emotività, interessi, principi. I repubblicani si impossessarono di un tema ricorrente nella letteratura del Settecento, caricando le consuete vicende amorose e le trame matrimoniali di significati politici dirompenti. Il matrimonio interclassista portava il suo contributo alla liquidazione della società di ordini.

¹³ Vedi, ad esempio, Giulia De Dominicis, *I teatri a Roma nell'età di Pio VI*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 1923, in particolare pp.69-74; Antonio Bertolotti, *Divertimenti pubblici nelle feste religiose del secolo XVIII dentro e fuori le porte di Roma*, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, Roma, 1887.

¹⁴ Cfr., Michelle Biget, *Fantastique et utopie dans l'espace théâtral et lyrique à l'époque révolutionnaire*, in *Actes du Colloque Théâtre et Révolution*, éd., Lucile Garbagnati e Marita Gilli, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1989.

Il rifiuto della giurisdizione patriarcale faceva crollare valori cristallizzati e antichissimi comportamenti. La democratizzazione dei matrimoni inaugurava il sistema dei rapporti familiari fondati sulla legalizzazione delle scelte individuali. Si apriva la traiettoria che troverà la sua conclusione nel *Code Napoléon*.

Sempre a Roma, il tema matrimoniale introduce sulle scene il progetto di una società nuova, fondata sui “diritti dei sentimenti” e sulle “solide virtù” che premiano il lavoro e il talento. Con un’ enfasi che non è del tutto caricaturale, in un dramma giocoso rappresentato in città nel 1798, la protagonista, rivendicando il suo diritto di scelta, rinnova in nome della natura, il grido di lotta: “[...] Non rinuncio/ a quella libertà che diemmi in dono/ nel formarmi Natura/ [...] lui voglio o pur la morte/ [...] ragazze che mi udite,/ aprite gli occhi, aprite,/ non vi lasciate togliere la bella libertà”¹⁵.

Anche questo tema è segnato da un intreccio di aperture e di resistenze. Accanto alla rappresentazione di una società libera e dissacrante, che celebra nel matrimonio sotto l’albero¹⁶ un nuovo patto tra eguali¹⁷, in molte altre rappresentazioni, invece, i liberi matrimoni tra classi diverse si concludono in *mésalliances*. La critica ai “matrimoni scombinati” a volte sfiora la satira contro l’istituzione stessa del matrimonio¹⁸. Perfino quelle *pièces* che scoprono nei matrimoni liberi il superamento della società di ordini mettono in evidenza contraddizioni e resistenze. Il repubblicano non può portare fino in fondo la trasgressione: non può rompere con la tradizione. È quanto emerge con forza ne *La Rivoluzione*¹⁹, una fortunata commedia bolognese rappresentata, sembra, anche a Roma nel 1798. La protagonista, Angelica, promessa sposa di Vittore,

¹⁵ *Chi si contenta gode. Dramma giocoso per musica a sette voci. Da rappresentarsi in Roma nel Teatro d’Apollo la primavera dell’anno VI dell’era repubblicana.* In Roma, presso il cittadino Gioacchino Puccinelli a Sant’Andrea della Valle, Atto I, 8.

¹⁶ Tanto lasciano intendere le testimonianze dei contemporanei relative alla irreperita commedia *L’entrata dei Francesi e dei Legionari in Faenza*, rappresentata a Roma, nel teatro Argentina, il 31 maggio 1798.

¹⁷ Vedi, ad esempio, la farsa, peraltro già ricordata, di Antonio Simone Sografi, *Il matrimonio democratico ossia il flagello de’ feudatari*, rappresentata a Roma, nel teatro Argentina il 10 marzo 1798. La *pièce* è ora pubblicata in Cesare De Michelis, *Il teatro patriottico*, Marsilio, Padova, 1966, pp. 59-73.

¹⁸ Si ricordano qui soltanto: *I raggiri amorosi. Burletta per musica a sette voci da rappresentarsi nel Teatro Valle nella Primavera dell’anno VII Repubblicano*, in Roma presso Michele Puccinelli a Tor Sanguigna; *Lo spozalizio villano. Burletta per musica a cinque voci da rappresentarsi nel Teatro Valle nell’anno VII Repubblicano*, in Roma presso il cittadino Michele Puccinelli a Tor Sanguigna; *Il geloso immaginario. Burletta in musica a sei voci da rappresentarsi nel Teatro Valle nella Primavera del 1798 anno I della repubblica Romana*, in Roma presso il cittadino Michele Puccinelli a Tor Sanguigna.

¹⁹ *La Rivoluzione. Commedia patriottica.* Bologna 1797, anno I della Repubblica Cisalpina.

non può portare alle ultime conclusioni la sua disobbedienza, non osa contravvenire alle norme dei padri.

La descrizione di una società fondata sulle certezze tradizionali si unisce tuttavia alla celebrazione di nuove virtù. Il teatro rappresenta con i suoi “quadri viventi” un mondo che si trasforma. Le scene descrivono le abitudini, le ambizioni della società cittadina e della famiglia borghese. Nella rappresentazione delle vecchie e delle nuove attività (“l'utilissima professione del computista”, l'artigiano, il pittore, il commerciante, etc.) si esprimono gli ideali di dedizione al lavoro, di competenza, di correttezza, di sobrietà, di responsabilità, che caratterizzano la fisionomia dei gruppi con quali la Repubblica cercava allora nuove intese²⁰. Balena l'immagine di una società dinamica, armonica, meritocratica, che garantisce promozione a chi rispetta le norme. Una società in grado di superare le antitesi tradizionali, aperta senza pregiudizi a tutte le forme di collaborazione. S'inaugurava, così, anche la nuova era degli “aristocratici convertiti”, dei “gentiluomini democratici”, di quanti costituivano una *élite* prudentemente innovativa, ma fermissima nel rifiuto del passato: nei loro atteggiamenti pragmatici, così ben rappresentati nella produzione di Antonio Simone Sografi, finiva per stemperarsi, tuttavia, il ricordo dei grandi, “immortali”, principi²¹.

A questo quadro rassicurante il palcoscenico, specchio dell'inquietudine dei tempi, contrappone la raffigurazione d'una società senza eroi, senza protagonisti positivi. In alcune *pièces* di genere convenzionale, a tutt'oggi semiconosciute, rappresentate per la prima volta a Roma repubblicana, una critica rassegnata, senza prospettive, investe tutta la società: nell'alto, nel basso, nei vecchi e nei nuovi rappresentanti²². Ne *La donna di genio volubile*²³, un

²⁰ Si indicano qui alcune tra le rappresentazioni più significative sotto questo aspetto relative all'intera produzione nazionale: *Il repubblicano si conosce alle azioni ossia la scuola de' buoni costumi. Commedia patriottica di cinque atti del cittadino Gian Battista Nasi Iuniore modenese*, in Modena presso la Società tipografica, Anno VI Repubblicano; *La figlia del fabbro. Commedia democratica in cinque atti del cittadino Camillo Federici*, Torino, dai cittadini Pane e Barbaris. Anno I della Libertà piemontese; *Gli artigiani. Burletta per musica a sei voci. Da rappresentarsi nel Teatro Valle nella primavera del 1798 anno I della Repubblica romana*. In Roma presso il cittadino Michele Puccinelli a Tor Sanguigna.

²¹ Una testimonianza di questo orientamento può essere colta nelle *pièces* di A.S. Sografi, uno degli autori più celebri e rappresentati del teatro patriottico italiano. Il repertorio del commediografo padovano è volto alla costruzione di un sistema di assicurazioni collettive. Cfr. C. De Michelis, *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Olschki, Firenze, 1979, pp. 203-24; vedi anche Nicola Mangini, *Parabola di un commediografo “giacobino”: Antonio Simone Sografi, «Risorgimento veneto»*, 1990, 6, pp. 21-93, ivi il testo de *La Giornata di San Michele*.

²² Questi accenti che ricorrono in diverse *pièces* sono scanditi con forza in *Chi si contenta gode. Dramma giocoso per musica a sette voci. Da rappresentarsi in Roma nel Teatro d'Apollonia la primavera dell'anno VI dell'era repubblicana*. In Roma presso il cittadino Gioacchino Puccinelli a San'Andrea

dramma giocoso redatto nel 1796, e messo in scena nel 1798, si offre un raro esempio delle *pièces* che testimoniano lo smarrimento dei contemporanei di fronte alla fine di un mondo, al crollo di un patrimonio di valori. Benché accolte fra le settanta del palcoscenico repubblicano, le vicende dei corteggiamenti e dei matrimoni della protagonista rivelano il crollo dei ruoli tradizionali, mentre, più in generale, viene meno il significato certo dei momenti fondamentali della vita di relazione (matrimonio, famiglia, progettazione del futuro). Poiché, recita la protagonista, “non si può barattare marito come si cambiano i vestiti”²⁴, non rimane che sospendere il giudizio, attendere senza prendere alcuna iniziativa, “senza sperare il meglio”. Nell’ultima scena di questo dramma senza conclusione, il vento della follia sconvolge addirittura le parole dei personaggi e, mentre “tutto, tutto il mondo gira”, i linguaggi si confondono, poi si trasformano in quelli degli uccelli “tororò, toto tororella, tororò, toto, totà”²⁵. La crisi si conclude nella paralisi della volontà, nella regressione all’ineffabile.

Altre *pièces*, invece, auspicano la soluzione della crisi: accanto alle rappresentazioni che propongono il rifugio nella eteronomia della tradizione, non mancano quelle che indicano nell’autonomia della scelta individuale la via per raggiungere un rinnovato equilibrio. Si delineano nuovi e diversi itinerari comportamentali e morali, nuovi modelli di virtù. In definitiva, le tre rappresentazioni teatrali riprodotte in appendice, redatte o rappresentate a Roma nel biennio repubblicano 1798-1799, testimoniano, come si è in parte già accennato, percorsi e tipologie differenziate.

Nuovi eroi e nuovi comportamenti morali e politici

La sera del 29 luglio 1798, sempre al teatro Argentina, veniva rappresentata l’*Agide*²⁶, una tragedia composta, proprio in quegli stessi mesi, dal poeta arcade e abate Michele Mallio, un personaggio, lo si è già osservato, allora controverso e discusso, per ulteriori dettagli sul quale si rimanda alla nota qui di seguito. Acceso controrivoluzionario nei primi anni Novanta, era divenuto poi, nella Roma repubblicana, un deciso sostenitore del nuovo corso sino a

della Valle; *I supposti deliri di Donna Laura. Burletta in musica a sei voci da rappresentarsi nel Teatro Valle nella primavera 1798 anno I della Repubblica romana*, in Roma presso il cittadino Michele Puccinelli a Tor Sanguigna.

²³ *La donna di genio volubile. Dramma giocoso per musica a otto voci da rappresentarsi nel Teatro d’Apollo la primavera dell’anno VI dell’era repubblicana. Dedicato alla Repubblica Romana*, In Roma Presso il cittadino G. Puccinelli a Sant’Andrea della Valle.

²⁴ *Ivi*, Atto II, 12.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Agide. Tragedia di Michele Mallio, Roma anno VI repubblicano*, Presso il Cittadino Cannetti Stampatore e Libraro a S. Marcello al Corso.

dirigere un “foglio” periodico dal profilo vivace e battagliero, «Il Banditore della verità»²⁷. Per parte sua, l’*Agide*, si ispirava, nell’esplicita dichiarazione dell’autore, alla lettura di Plutarco²⁸, ma probabilmente non poteva non risentire anche delle suggestioni esercitate dall’omonima tragedia alfiariana, ideata e stesa dal grande astigiano nel 1784, per poi essere successivamente verseggiata nel 1786. Entrambi i drammi ci proiettano nel III secolo a. C., nella Sparta degli Agiadi, e descrivono, più o meno liberamente, seguendo il filo dello sviluppo storico, le vicende del contrasto tra i re Leonida II e Agide IV. Le vicende antiche riattualizzavano, con lo scontro tirannide-libertà, anche i problemi politici della costruzione sociale dello Stato. Leonida, conservatore e antidemocratico, tendeva a ostacolare il programma riformatore di Agide. Quest’ultimo, allontanatosi da Sparta in soccorso degli Achei minacciati dagli Etoli, una volta tornato nella *polis* veniva abbandonato dai suoi stessi sostenitori e, nel 241, rovesciato da Leonida, fatto prigioniero e di lì a poco condannato a morte²⁹.

Nell’*Agide* alfiariano i temi politico-sociali, la rievocazione delle “sacre leggi [...] del gran Licurgo”, che rendono “libera Sparta e i cittadini uguali”³⁰ rimangono tuttavia subordinati al conflitto ideale libertà-autorità, sino ad essere soffocati per l’insorgere dello scontro etico e psicologico che definisce la fisionomia dei personaggi. Il titanismo di Agide resta l’atto eroico di un singolo,

²⁷ Michele Mallio (1756-1831), originario di Sant’Elpidio a Mare, un piccolo centro presso Fermo, si trasferì adolescente a Roma per completare la sua formazione. Addottoratosi in legge, si orientava agli studi letterari sino ad essere accolto nel 1779 in Arcadia con il nome di Sileno Meliaco. Nel 1787 pubblicava sempre a Roma la tragedia *Saira*, rappresentata in quello stesso anno al teatro Capranica con scarso successo. Celebri le sue polemiche con Vincenzo Monti. Autore di numerosi sonetti, canzoni, idilli ed odi non andò oltre un “garbato e levigato convenzionalismo classicheggiante”. Dal 1790 al 1797 diresse gli «Annali di Roma». Con l’arrivo dei francesi ricusò la tesi della rivoluzione intesa come complotto massonico-filosofico per aderire a posizioni radicalmente democratiche dirigendo il «Banditore della verità». Sostenne il sistema napoleonico e nel corso della Restaurazione si ritirò a vita privata continuando l’attività letteraria e la lotta politica nelle organizzazioni della Carboneria. Anche in quest’ultima fase della sua attività politica si sono riscontrate pesanti ambiguità. Cfr. Carlo Verducci, *Michele Mallio tra conservazione e rivoluzione*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», 1977, 4, pp. 409-17; vedi, anche la voce redatta da Donatella Fioretti, in «Dizionario Biografico degli Italiani» (d’ora in poi D.B.I.), Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, LXVIII, 2007, pp. 233-37.

²⁸ Cfr., *Agide. Tragedia di Michele Mallio*, ed. cit., *Prefazione dell’Autore*. Ivi il riferimento a Plutarco. Cfr. in particolare, Plutarco, *Vita d’Agide e Cleomene*.

²⁹ Cfr. Ernest Balltrusch, *Sparta*, Il Mulino, Bologna, 2002.

³⁰ Vittorio Alfieri, *Agide*, Atto I, 2; ma anche e soprattutto cfr. IV, 3: “Intere/ restituir le sacre leggi io volli/ del gran Licurgo: elle non fur mai tolte,/ ma inosservate, or da gran tempo [...] All’ora spenti/ eran gli inqui crediti; comuni/ feansi allor le ricchezze; allora in bando/ uscian di Sparta il lusso, e i vizi insieme/ e il torpid ozio: e risorgono, in somma,/ virtude allora, e libertade [...]”.

il suo suicidio, invenzione poetica che riadatta la realtà storica, è il sacrificio necessario per impedire la guerra civile³¹. Si definisce, in tal modo, il carattere prerivoluzionario, probabilmente anche, è stato detto, "prepolitico" del dramma.

Le istanze democratico-egualitarie, avanzate larvamente da Alfieri e solo in parte svolte da Mallio, acquistavano in realtà ben altro significato nel mutato contesto della Repubblica romana: dalla sperimentazione letteraria si passava alle speranze di una rinnovata progettualità politica. Nella tragedia di Mallio scompariva Agesistrata, una figura cardine della rappresentazione alfieriana, la "spartana madre" di Agide, colei che aveva fornito i "ferri" per il suicidio comune. Veniva, invece, introdotto un personaggio nuovo, il sacerdote di Minerva, in cui forse si specchiava il carattere dello stesso autore. Il titanismo di Agide, non più suicida, risultava diminuito. L'eroe rimaneva tuttavia, anche nella tragedia romana, la coscienza critica d'un intero sistema e la voce della pubblica accusa di fronte all'ingiusta condanna del tribunale degli Efori. Più in generale, però, il conflitto dei sentimenti si trasferiva entro una prospettiva sottodimensionata: lo scontro Leonida-Agide non coinvolgeva più, come in Alfieri, la tremenda lacerazione padre-figlio-genero (Agiziade è figlia di Leonida e insieme moglie di Agide) ma si spostava, nella rappresentazione romana, nella competizione, più neutra, che coinvolgeva Chelonide, figlia di Leonida, combattuta tra l'amore filiale e le sorti degli amici Agide e Agiatide, la sposa dell'eroe.

La tragedia di Mallio, tuttavia, sembrava abbandonare la dimensione prepolitica per identificare nella storia remota della città quei problemi insoluti che minacciavano nel presente la sopravvivenza della Repubblica. L'opera è ispirata alla consapevolezza del disastro ormai prossimo, ma anche al convincimento che la sconfitta segnerà solo il momentaneo trionfo dell'ingiustizia e del male, che ai giorni della rovina seguiranno quelli della riscossa, l'instaurazione nel mondo del regno della libertà. Agide sa di dover "spezzare le catene" che tengono avvinte "le immense catere del popolo". Solo la divisione del latifondo e la legge agraria (un tema che a Roma, va osservato, la Repubblica non ebbe il coraggio di affrontare) darà al nuovo ordine, insieme all'alleanza con le forze popolari, basi solide di consenso: "rimira intorno – proclama l'eroe spartano- spopolate le ville e le campagne;[...] se questi un palmo solo possedran di terra/ noi li avremo pur anco. Il vedi pure/che ognun ricusa di pugnar. E come/ espor la vita per la patria s'essi/ sol la trovan matrigna? Se non hanno/ cosa che a lei li stringa, un focolare/ un terreno a

³¹ Ivi, Atto III, 6.

difendere. Sol pochi/ tutto ingoiare. Tal diseuguaglianza [...] rende il popolo vile”³².

Attraverso le immagini e gli esempi della storia antica gli spettatori contemporanei intuivano il dramma dell’isolamento dell’*élite*, le ragioni profonde della crisi politico-sociale della Repubblica romana. Leonida, il tiranno, come sappiamo, che soffoca la ribellione di Agide, è il simbolo del potere legittimo, della sovranità assoluta, ma anche dell’inganno e del tradimento. Sotto la patina dell’antico emergono continue allusioni alle vicende contemporanee, sia nel rifiuto del passato, ma anche con larvate critiche alle inadeguatezze presenti. Persino il sacerdote di Minerva, consigliere del tiranno, parteggia per gli oppressi e si esprime con un linguaggio roussoiano. La famiglia di Leonida, come le famiglie del tempo, è lacerata da un conflitto che è politico e generazionale insieme e che schiera i figli contro i padri.

In conclusione del dramma, quando ormai Agide è condannato a morte, le masse turbate circondano, come nel testo alfieriano, la prigioniera nell’intento di liberarlo, ma poi... Di fatto, anche nel rivoluzionario Mallio il popolo resta per lo più un’energia potenziale: il suo coinvolgimento si traduce soprattutto nelle forme del “pianto e [del] lamento”. La giornata rivoluzionaria sbocca sì nell’uccisione del malvagio magistrato Amfare, “trafitto da mille colpi”³³, ma tuttavia non riesce ad impedire che l’eroe venga ucciso, non prelude ad una iniziativa politica concreta, costruttiva, non si trasforma in rivoluzione. La tragedia si conclude con quella speranza nel futuro che caratterizza, sempre, i sogni dell’utopia: “...verrà un giorno – esclama accanto alle spoglie dell’eroe il sacerdote di Minerva - in cui vane saran le forze e l’armi/ di tutti i regi collegati insieme/ contro la libertà d’Europa e contro/ dell’uomo i diritti. Un popolo d’eroi/ [...] spezzerà i doppi ferri ond’era avvinto:/ e sacri dogmi che natura scrisse/ del patto social, la libertade, l’egualità, la fratellanza/ avranno per lui sulla Garonna e il patrio Senna/ [...] ed infin sulla terra immobil sede”³⁴.

*La disfatta de’ Macedoni*³⁵, la cui prima assoluta si tenne a Roma all’Alibert il 7 novembre 1798, ricostruisce, con le pagine di Livio sotto mano, le vicende del console Paolo Emilio, inviato da Roma, nel 168 a. C., a “rintuzzar l’orgoglio” di Perseo, ultimo re dei Macedoni³⁶. La “catastrofe” di Pidna, nel giugno dello stesso anno, preludeva alla conquista romana e alla successiva divisione in quattro province del regno. Paolo Emilio, romano d’antico stampo, uomo probò

³² *Agide. Tragedia di Michele Mallio*, ed. cit., Atto III, 6.

³³ *Ivi*, Atto V, 6.

³⁴ *Ivi*, Atto V, 7.

³⁵ *La disfatta de’ Macedoni. Dramma per musica da rappresentarsi nel nobil Teatro Alibert detto delle Dame nell’Autunno dell’anno 1798*, in Roma presso Michele Puccinelli a Tor Sanguigna.

³⁶ Per il rimando, Livio, XLIV, 33-XLV, 8.

e amante della cultura, ebbe fama di onestissimo amministratore e di guerriero valoroso. Le vicende storiche e politiche restano, tuttavia, nello sfondo. Scontato e tutto sommato marginale è il tema, allora ricorrente, della libertà donata, di una occupazione militare giustificata sotto la forma di guerra di liberazione. Nella rievocazione dell'antico si riattualizzano i problemi e le vicende contemporanee: Roma diviene la metafora di Parigi, la Macedonia dell'Italia o della giacobina Repubblica romana. Gli eserciti vittoriosi dell'antica Roma depongono la tirannide macedone, restituiscono la "primitiva" libertà, stipulano un patto d'amicizia e d'alleanza tra pari. Paolo Emilio così si rivolge a Perseo ormai prossimo alla sconfitta: "Amico/alleato se il brami/ ma non più re. Deponi/ questo di tirannia spirito audace/". Sarà successivamente, a guerra vinta e a conclusione della conquista, compito del "Senato" romano "donare" "al Popol [...]/ la libertà, la vita", "lasciando intatte le città,/ gli usi, i riti, le leggi, [...]"³⁷.

L'anonimo autore del melodramma, sensibile al gusto del tempo, sostanzialmente lo svolgimento delle vicende con un conflitto di sentimenti. Episodi "verisimili" - si legge nell'*Argomento* apposto dallo sconosciuto drammaturgo, che sarebbe interessante individuare, agli esordi del testo - episodi costruiti per "abbellimento del dramma", poiché, anche agli "eroi" non "disconviene la gentil passione d'amore"³⁸. In realtà v'era ben altro. Il contrasto tra macedoni e romani, tra Paolo e Perseo, s'intreccia a quello che coinvolge negli affetti e nelle passioni lo stesso Paolo, Fenicia e Eumene. Fenicia, figlia di Perseo e promessa sposa dell'attalide Eumene, "principe di Bittinia" e, nella finzione drammatica alleato dei macedoni, è "l'innocente Tortorella", che seduce, incolpevole, anche l'ormai vecchio condottiero romano. Nel corso dei due atti, tra "deserti lochi", boschi, torrenti, "antichi monumenti" e "fabbriche dirute", si susseguono gli incontri, i colloqui, le richieste e i rifiuti che scandiscono l'impossibile amore tra Paolo e Fenicia. Paolo, il vincitore dei Macedoni, ma sconfitto nelle passioni, si dichiara "schiavo d'amore": "Io solo ho vinto... e qual vittoria è questa/ misero me se amore con pesanti catene/ barbaramente avvinto il cor mi tiene". E successivamente, rivolgendosi a Fenicia esclama: "Tu sei la vincitrice. Il vinto io sono"³⁹. Superata l'ira e il senso della vendetta, ingenerato anche dalla perfidia dei macedoni e di Perseo "uomo di sua natura finto e mancator di fede"⁴⁰, Paolo, uscito indenne da un agguato, reduce dalla prigionia, scampato alla congiura, ormai può compiere un gesto magnanimo e unire in matrimonio Fenicia e Eumene. Celebrato il rito, il console romano rivolgendosi ai due sposi

³⁷ *La disfatta de' Macedoni*, cit., Atto I, 3.

³⁸ Ivi, *Argomento*.

³⁹ Ivi, Atto I, 12.

⁴⁰ Ivi, *Argomento*.

dichiara: “ [...] Voi siete/ di mie vittorie il più bel vanto. [...] Or posso/ chiamarmi vincitore/ che ogni affetto domai, che vinsi amore”⁴¹.

Questa vittoria dell’io, questa riappropriazione psicologica della coscienza, è stata prospettata, in un contributo relativamente recente, come l’ideale della continenza, come tardiva manifestazione della tradizione retorico-umanistica e cattolico-gesuitica⁴². Certamente nella figura del console Paolo Emilio, vincitore non solo dei macedoni ma soprattutto delle proprie passioni, si possono cogliere i riflessi della spiritualità cristiana. Si potrebbero, però, anche ravvisare in lui, nella sua esasperata sensibilità, “nel contrasto d’affetti in mezzo al cor”⁴³, i turbamenti d’un eroe protoromantico. Una suggestione, quest’ultima, rafforzata dalla scenografia. Non ultima testimonianza d’un mondo che mutava, in questa, come in altre rappresentazioni; le lineari eleganze del teatro del Settecento cedevano il posto a scenografie, se non ossianiche, quantomeno di memoria piranesiana: paesaggi solitari, mari tempestosi, tuoni, lampi, “orride rupi”, “rovinosi sassi cadenti”, rovine di templi.

Nell’autunno del 1798 le «Effemeridi letterarie»⁴⁴ davano notizia dell’anonima commedia *Il filosofo americano o siano i falsi democratici*⁴⁵, un’opera appena rappresentata a Roma, e ne riconoscevano (unica fonte al riguardo, a quanto è dato sapere) l’identità dell’autore in Giuseppe Giulio Ceroni. Questi, letterato e politico, uomo d’azione dai tratti avventurosi, scomparso giovane a soli trentanove anni, fu allievo di Melchiorre Cesarotti a Padova. Aderiva ventiduenne, sin dal 1796, alla Rivoluzione, adoperandosi presso le Società patriottiche e i Circoli costituzionali di Verona prima e successivamente di Milano, declamando le sue composizioni rivoluzionarie accanto ai più celebri Ugo Foscolo e Giovanni Fantoni. Nel 1798, a Roma repubblicana, salutava poeticamente la caduta del potere temporale. Schierato a fianco dei patrioti unitari, avverso a Napoleone, visto con sospetto dall’autorità francese, nel 1804 finiva con l’aderire al sistema napoleonico, celebrando, infine, nel 1811, la nascita del re di Roma⁴⁶.

⁴¹ Ivi, Atto II, 12.

⁴² 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, p. 372.

⁴³ *La disfatta de’Macedoni*, cit., Atto II, 11.

⁴⁴ «Effemeridi letterarie», 30 Vendemmiale, anno VII (21 ottobre 1798).

⁴⁵ *Il filosofo americano o siano i falsi democratici. Roma, anno VI repubblicano*. Dal cittadino Puccinelli Gioacchino a Sant’Andrea della Valle.

⁴⁶ Su Giuseppe Giulio Ceroni (1774-1813) vedi la voce di Sergio Cella, in D.B.I., cit., 1979, XXIII, pp. 794-96.

Il filosofo americano, un testo letterario regolarmente ignorato nelle rapide rassegne biografiche dedicate al rivoluzionario veneto, costituisce tuttavia una testimonianza significativa, lo si è accennato, nel quadro dei nuovi modelli politici e morali-comportamentali che, in quegli anni, si andavano configurando. Prudenza, saggezza, avvedutezza caratterizzavano la fisionomia del nuovo modello d'eroe proposto, attraverso il palcoscenico, da Ceroni. Una drammatica domanda ricorre nella *pièces*. La democrazia, in tutte le sue realizzazioni storiche si è conclusa con un fallimento. "Non esiste democrazia sulla terra"⁴⁷. Gli uomini avrebbero dovuto dunque disperare di un mondo migliore? La Rivoluzione ha saputo soltanto consolidare gli interessi particolari: falsi patrioti, banchieri, ex nobili hanno imparato a cavalcare i tempi, aggiornando il loro linguaggio. Il verbalismo rivoluzionario copre la politica normalizzatrice. Dal quadro di una società disgregata emerge una prospettiva di soluzione.

A risaltare, con forza polemica, è il personaggio del "buon democratico", Beltrame, un coerente patriota, che, proprio per l'avvedutezza delle sue scelte, per il rifiuto delle formule astratte, per la capacità di trovare soluzioni caso per caso, supera lo schematismo dei ruoli contrapposti, incappando paradossalmente nel "sospetto d'aristocrazia"⁴⁸. Lontanissimo dalla retorica dei "falsi democratici", come anche dall'arroccamento negli antichi privilegi, è impegnato in un progetto di reale rinnovamento che intende tener conto anche della lezione degli antichi.

Il quadro appena tracciato della vita teatrale nella "giacobina" repubblica romana documenta il travaglio di un mondo in trasformazione. Modelli vecchi e modelli nuovi coesistono. Si sgretolano le certezze tradizionali, ma accanto al disorientamento si ipotizzano anche soluzioni morali e comportamentali inedite, capaci di offrire nuove speranze. Una testimonianza esemplare di questo processo, e tuttavia diversa rispetto alle soluzioni qui presentate e discusse per il caso romano, può cogliersi in un dramma redatto a Milano, sempre in quello stesso 1799, nel *Pertinace*⁴⁹. Quest'opera anonima esprime, secondo il gusto e le inclinazioni d'allora, tramite l'allegoria dell'antico, il senso della crisi, l'inquietudine dei tempi e insieme propone un modello di virtù differente dagli esempi sin qui analizzati. Nella *pièces* la rappresentazione di

⁴⁷ *Il filosofo americano*, cit., Atto I, 1.

⁴⁸ Ivi, Atto III, 10.

⁴⁹ *Il Pertinace. Componimento drammatico*, Milano anno VII. Presso Pirotta e Maspero stampatori-librai. L'opera si ispira alle vicende del disfacimento dell'impero, alla grande crisi del mondo antico, ricostruendo le ultime fasi della vita di Publio Elvio Pertinace (126-193) imperatore romano del II secolo. Dopo l'uccisione di Commodo (192) il Prefetto Emilio Leto riusciva a imporre come imperatore Pertinace, persona gradita al Senato ma invisa ai pretoriani. Questi, dopo solo tre mesi, veniva assassinato.

Roma imperiale raffigura il crollo dei valori e dei ruoli tradizionali, la fine di un mondo, di una civiltà. La città ha cessato di essere un riferimento ideale e diviene una visione di incubo. Nella scenografia incombono carceri, templi in rovina, statue della vendetta. Muta la figura tradizionale dell'eroe. Il tirannicida diventa un personaggio negativo ed è giustiziato sulla scena⁵⁰. Rimossa l'ombra inquietante di Bruto si prefigura un nuovo protagonista capace di cavalcare i tempi: l'uomo saggio, prudente. Irrompe l'esigenza della normalizzazione. Gli ideali repubblicani, il rimpianto della tradizione senatoria si uniscono agli ideali e al conformismo di una società che tende alla pacificazione.

A questa concezione di sostanziale ripiegamento sembra dunque contrapporsi con forza quella avanzata ne *Il filosofo americano*, la cui prospettiva va comunque in senso democratico. In sintesi, benché gli ideali di saggezza, prudenza, moderazione ispirino le rappresentazioni teatrali di quegli anni, tuttavia, i diversi atteggiamenti e le diverse azioni di Beltrame e di Pertinace esprimono nel loro contrasto la dialettica di aperture e resistenze che ispira il pensiero d'allora. Per non dire poi della vera innovazione culturale con cui un fedele del generale "Vashington", con annesse non poche problematiche della nascente democrazia americana, viene acutamente introdotto nel clima di quella che potremmo definire la coeva rivoluzione culturale europea. Un'irruzione felicemente sorprendente e davvero assai godibile.

Le testimonianze letterarie, in particolare quelle raccolte qui in appendice, sembrano manifestare dunque, come si è già osservato, il venir meno dei temi eroici e antitirannici. Se certamente la figura dell'eroe nell'*Agide* di Michele Mallio rispecchia ancora il modello antico della libertà, il canone classico e insieme rivoluzionario della dedizione assoluta al bene pubblico, nella *Disfatta de' Macedoni* la fisionomia di Paolo Emilio, si fa più complessa e articolata, incrinata da esitazioni, cedimenti, affetti umani. Diversa ancora la prospettiva de *Il filosofo americano*, che costituisce una delle rare testimonianze d'un atteggiamento pragmatico dell'uomo di fronte alla crisi. L'eroismo pratico di Beltrame e la conquista di sé di Paolo Emilio sembrerebbero schiudere a quel senso autonomo della coscienza che tanto spazio troverà poi nella esperienza culturale e morale del primo Ottocento.

Il documenti qui riprodotti sono stati trascritti dalle edizioni a stampa custodite presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (*Agide; Il filosofo americano*) e presso la Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia di Roma (*La disfatta de' Macedoni*). I testi originali sono stati rispettati rigorosamente anche nell'interpunzione e nell'uso forse talora inadeguato delle maiuscole. I refusi tipografici più evidenti sono stati corretti.

⁵⁰ Ivi, Atto III, 7.