

La virtù degli antichi e dei moderni.
**La figura letteraria di *Semiramide*: la genesi greca del mito e la sua rilettura
illuministica**
di Pietro Themelly

Abstract: This paper traces the evolution and persistence of the very ancient tale of Semiramis, from its origins in Greek classical thought to the crisis and ‘shipwreck’ of the traditional literary paradigm during the Enlightenment. Around the mid-eighteenth century, the moral profile of Semiramis, as implied and intrinsic to the narrative plot, began, albeit with difficulty, to take shape around the idea of internalizing norms. The virtues of the mythical queen, along with concepts of duty, good, and evil, ceased to be viewed as inherent values and began to be understood as human experiences, emerging from culturally and historically determined exigencies.

Keywords: Literature and Politics; Theatre; Holism; Individualism; Enlightenment.

La genesi del mito. La struttura originaria: Ctesia di Cnido e Diodoro Siculo

La vicenda dell’antichissima regina assira Semiramide ha ispirato una *fabula* letteraria che, come è noto, ha percorso la cultura occidentale dal IV secolo a. C. sino all’opera lirica del Novecento europeo dando luogo ad una inevitabile molteplicità di esiti e ad una variegata differenziazione di forme (narrative, teatrali, poetiche e persino artistiche)¹.

¹ Si indicano qui soltanto: G. Pettinato, *Semiramide*, Rusconi, Milano 1985; Id., *Babilonia. Centro dell’universo*, Rusconi, Milano 1988; Id., *Angeli e demoni a Babilonia. Magia e mito nelle antiche civiltà mesopotamiche*, Mondadori, Milano 2001; C. Questa, *Semiramide redenta*, Quattroventi, Urbino 1989; M. Scandola, *La madre assira. Il mito di Semiramide nella letteratura*, Il Poligrafo, Padova 2021; Alison L. Beringer, *The Sight of Semiramis. Medieval and Early Modern Narratives of the Babylonian Queen*, ACMRS Press, Tempe, Arizona 2017.

Già gli studi orientalistici redatti tra fine Ottocento e primo Novecento hanno avuto il merito di identificare - peraltro non diversamente da quanto ritenne Erodoto - nella leggendaria Semiramide l'assira Sammuramat². Costei, di probabile ascendenza babilonese, fu consorte di Sasmi-Adat V sovrano assiro tra 823 e 811 a. C. Erano anni di crisi e di conflitti dinastici. Il potere centrale - che «in precedenza aveva monopolizzato largamente la conduzione dello stato» - aveva perso in modo progressivo peso e autorità³. Spentosi il re, Sammuramat assunse rilievo politico e forse fu coinvolta in iniziative militari. Esercitò il potere, per quattro o per cinque anni, in qualità di reggente del giovane figlio, il futuro Adad-Ninari III. Tuttavia solo due stele e due statue documentano il periodo di reggenza di colei che la leggenda rappresenterà come una regina⁴.

Nondimeno, quei documenti attestano l'innegabile unicità del suo profilo di donna, esemplare nella storia del Vicino Oriente⁵ la cui memoria circolava nelle narrazioni orali presso la corte persiana certamente intorno al V secolo a.C.⁶. Già allora dunque, con quei primi atti di significazione, la nostra Semiramide era divenuta un simbolo. I lacerti e i «trucioli di storia» che la riguardavano non erano di fatto soggetti a nessuna evidenza empirica e probabilmente vennero pronunciati diversamente da come furono riferiti ma nondimeno assolsero a una importante funzione storica⁷.

In seguito, su questi dati esigui e remoti si sarebbe innestato l'ordito narrativo della leggenda che trovò la sua gestazione nella Grecia dell'età classica. Il canale di trasmissione di quelle "libere immaginazioni" è stato identificato in un testo perduto redatto tra il V e il IV secolo a. C. da Ctesia di Cnido, un profilo ambiguo e avventuroso, prigioniero e poi medico dei persiani a corte⁸, le cui

² F. Lenormant, *La Légende de Semiramis*, in «Mémoires de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique», XL (1873); C.F. Lehman, *Die historische Semiramis und Herodot*, «Klio» 1 (1901), pp. 156 ss.; W. Eilers, *Semiramis. Entstehung und Nachhall einer altorientalischen Sage*, Böhlau, Wien 1971.

³ M. Liverani, *Antico Oriente. Storia, società, economia*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 791.

⁴ Per tutti vedi G. Pettinato, *Semiramide*, cit., pp. 17-41.

⁵ J. Auberger, *Ctésias et les femmes*, in «Dialogues d'histoire ancienne» XIX (1993) 2, pp. 253-272; J. Asher-Greve, *From Semiramis of Babylon to Semiramis of Hammersmith*, in *Orientalism, Assyriology and the Bible*, ed. Steven W. Holloway, Sheffield Phoenix Press, Phoenix 2014, pp. 322-373.

⁶ M. Scandola, *La madre assira*, cit., p. 23.

⁷ E Cassirer, *Saggio sull'uomo*, Armando, Roma 1977, p. 339. Sul problema si indicano qui soltanto: M. Bloch, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Einaudi, Torino 1984; F. Pitocco, *Crisi della storia, crisi della civiltà europea. Saggio su Marc Bloch e dintorni*, Mondadori Università, Sapienza Università di Roma 2012.

⁸ Su Ctesia, del quale resta "insormontabile" ricostruire oggi compiutamente la biografia, originario di una città della Caria in Anatolia fondata dagli spartani, e poi prigioniero dei persiani vedi M. Dorati, *Lo storico nel suo testo: Ctesia e la sua biografia*, in *Ktesia's welt*, herausgeben von J.

opere pervenuteci per mezzo di citazioni dirette o sotto forma di epitome, costituirono un tramite tra due mondi e due culture. I dati raccolti da Ctesia sulla figura di Semiramide vennero compendiate da Diodoro Siculo nel I secolo a. C., verosimilmente in età augustea, nella sua *Bibliothecae historicae*. Era quest'ultima un'opera ponderosa, articolata originariamente in quaranta libri⁹. Tale *corpus* assumeva il carattere - come è stato osservato - di «libro biblioteca» ovvero si risolveva in un'epitome di altri libri¹⁰. Il testo di Diodoro - poi modificato in una molteplicità di varianti - costituisce dunque la matrice originaria della *fabula*.

La rievocazione dell'evento per opera dell'antico scrittore siciliano - strutturata sul testo di Ctesia e accompagnata da rare integrazioni documentate - caratterizza per circa un terzo lo sviluppo della narrazione nel secondo libro della *Bibliothecae historicae*, il grande affresco diodoreo dedicato alla storia universale. Nelle nostre pagine lo storico di Agirio plasma l'architettura complessiva della vicenda, definisce la fisionomia e il ruolo dei tre principali protagonisti (re, reggente, principe ereditario) pur attribuendo centralità alla figura di Semiramide, della quale ripercorre sia pur rapidamente il *bios* dalla nascita sino alla morte. La comparazione tra le tre figure in esame assume un valore paradigmatico. Consente all'autore di tracciare sul piano cronologico, in un'area remota, intesa come "altra" rispetto alla civiltà occidentale, il nesso civiltà-decadenza, identificando gli elementi invariabili e normativi di tale processo, coincidenti inevitabilmente con l'angolo visuale del pensiero greco.

È utile tener presente sin d'ora il carattere saliente del *plot* narrativo nello stadio aurorale del mito: la figura di Semiramide segna l'acme nella civiltà di un impero remoto, legendario e misterioso innalzandosi - nel racconto simbolico e religioso - a esempio idealizzato di eroina fondatrice. Il suo mito, come ogni mito, narra una «storia sacra, cioè un evento primordiale che ha avuto luogo in principio, *ab initio*». Esso, una volta rivelato, «diventa una verità apodittica: stabilisce la verità assoluta»¹¹. Perciò le digressioni morali e comportamentali della regina assira, ancora tutto sommato circoscritte in questo stadio dell'evoluzione letteraria, si giustificano nella dialettica interna propria del

Wiesehofer, R. Rolling, G.B. Lanfranchi, Harrasowitz, Wiesbaden 2011, pp. 81-109; *Ctésias de Cnide, La Perse, l'Inde, autres fragments*, texte établi, traduit et commenté par D. Lenfant, Les belles lettres, Paris 2004.

⁹ Diodori Siculi, *Bibliothecae historicae libri XV*, Basileae per Henricum Petri, mense Augusto, 1559; qui così citato: Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, ora in Id., *Storia universale*, Orsa Maggiore Editrice, Milano 1991.

¹⁰ L. Canfora, *Il copista come autore*, Sellerio, Palermo 2002. Su Diodoro si indicano qui soltanto: *Mito, storia, tradizione. Diodoro Siculo e la storiografia classica*, Atti del Convegno (Catania-Agira, 7-8 dic. 1984), a cura di F. Galvagno e C. Mulè Ventura, Edizioni Prisma, Catania 1991; M. Corsaro, *Diodoro Siculo e il problema della storia universale nel mondo antico*, ETS, Pisa 1995.

¹¹ M. Eliade, *Il sacro e il profano*, Boringhieri, Torino 1984, p. 63.

linguaggio mitico, come si comprenderà meglio in seguito. La caratterizzazione antieroica e “infernale”, del profilo di Semiramide assume, invece, tratti sempre più marcati e prevalenti, nella letteratura cristiana dei primi secoli dando origine a una sorta di antimito o a quella che potremmo definire la leggenda “nera” di Semiramide. Una leggenda destinata nuovamente a modificarsi, con esiti significativi e quasi del tutto inediti, con la “redenzione” della regina, negli anni della civiltà europea dei Lumi tramite la definizione di due modelli tra loro contrapposti elaborati da Metastasio (1729) e da Voltaire (1749). Pertanto per comprendere la peculiarità e gli effetti di quest’ultima variazione - sulla quale ci si soffermerà nella seconda parte di questo lavoro - si ritiene opportuno precisare il senso della formulazione originaria della *fabula* nei paragrafi iniziali. Dando l’opportuno risalto al primo scritto compiuto che ci resta di quell’antichissimo mito.

L’eroina fondatrice

Nel profilo tracciato da Ctesia e poi reso noto da Diodoro Semiramide è presentata come colei che riprende e porta a compimento, sviluppandolo, il progetto intrapreso da Samsi-Adad V, denominato Nino da Diodoro. Grazie alla sua iniziativa l’impero assiro raggiunse, a parere dello scrittore greco, la massima espansione attestandosi sulle frontiere che lambivano ciò che allora appariva come l’ignoto: l’Etiopia e soprattutto l’India¹². La sponda dell’Indo sembrava così essere una sorta di «linea di demarcazione tra il mondo reale e un mondo *diverso*»¹³, il limite tra lo spazio “sacro” e quello “profano”.

Infatti le terre sconosciute (o da conquistare) erano intese - secondo le categorie proprie del pensiero religioso - come il «caos», lo stato indeterminato e informe, che precede la «creazione». Occupare quello spazio equivaleva a trasformarlo in «cosmo», ovvero nel «nostro mondo»: un universo «realmente esistente», sorto grazie all’opera degli dei e come tale retto da principi e norme durevoli, non sottoposte al divenire, all’«usura» del tempo storico¹⁴. Pertanto colonizzare una terra o dissodarla - come piantare una croce su una spiaggia in occasione della cinquecentesca scoperta del *Mundus novus* - non può essere ritenuto un semplice atto profano poiché esprime, con quell’atto di legittimazione e di possesso, una «ripetizione rituale della cosmogonia»¹⁵. Quell’

¹² Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., pp. 117-20 (II, 16-19).

¹³ A.M.G. Capomacchia, *Semiramis. Una femminilità ribaltata*, in «L’Erma» di Bretschneider, Roma 1986, p. 46.

¹⁴ A. Brelich, *Introduzione allo studio dei calendari festivi*, a cura di I.E. Buttitta, Editori Riuniti, Roma 2015.

¹⁵ M. Eliade, *Il sacro e il profano*, cit., pp. 19-46.

atto infatti genera lo spazio, origina la nascita del mondo, diviene «l'asse di ogni orientamento futuro»¹⁶.

In tal modo persino le opere di pace compiute dall'assira Semiramide esprimevano la rievocazione liturgica del mitico «Inizio», riattualizzavano l'atto creatore di un tempo e di uno spazio «sacro»¹⁷. Determinavano perciò in modo inequivocabile un sistema certo di regole che prendevano forma nell'idea di stato e di impero. Grazie al mito e con il rito si fissano pertanto i valori fondanti di una civiltà. L'impero assiro e la figura di Semiramide legalizzano la loro illegalità tramite la proiezione e il trasferimento della loro vicenda profana nella dimensione della storia eterna. Pertanto nel racconto diodoreo Semiramide diviene il simbolo sacralizzato dell'idea dell'impero e dello stato, del carattere permanente della loro funzione¹⁸.

Erano probabilmente anche queste le ragioni per le quali Diodoro si soffermava con ammirazione sulla gloria e sulla grandezza della regina. Di essa lo storico greco celebrava più che le vittorie in guerra i trionfi nella vita civile. Ne rievocava il ruolo di fondatrice di città, tra le quali la favolosa Babilonia. Ricordava entusiasta l'erezione imponente di mura e di torri, di templi, di statue innalzate agli dei, di grandi e sontuosi palazzi, di straordinari giardini (in particolare i giardini pensili di Babilonia, una delle sette meraviglie del mondo antico). Ma altrettanto inconsueti e sbalorditivi appaiono a Diodoro gli interventi compiuti da Semiramide sulla realtà naturale. La regina alterava le forme del paesaggio: spianava dirupi, tagliava monti, deviava il corso dei fiumi. Costruiva argini, canali, acquedotti, strade, ponti¹⁹. In senso più generale, nel fare della regina, si delineava la fisionomia del sovrano equo, giusto, saggio, glorioso, fondatore d'imperi²⁰. Semiramide sembrava così potersi inserire a pieno titolo nel solco tracciato da re Nino.

Perciò il Nino di Diodoro più che protagonista o testimone di un'epoca di crisi assurgeva a «primo re» tra gli Assiri. Si sostanzialmente nel «bellicoso e coraggioso» guerriero fondatore di un impero, impegnato nei diciassette anni di governo, a sottomettere «tutta l'Asia, tra il Tanai e il Nilo». Un re dunque campione in guerra ma solerte anche nella edificazione di opere di pace²¹. In tal modo il profilo di Nino sembrava alludere a quello dell'eroe greco, le cui gesta

¹⁶ Ivi, p. 19.

¹⁷ *Ibidem*. Sul problema vedi per tutti M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Edizioni Borla, Roma 1982; Id., *La nostalgia delle origini*, Morcelliana, Brescia 1980.

¹⁸ «Con il paradosso del rito ogni spazio consacrato coincide con il centro del mondo, proprio come il tempo di un qualsiasi rituale coincide con il tempo mitico dell'Inizio». M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, cit., p. 38.

¹⁹ Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., pp. 109-115 (II, 7-13).

²⁰ Ivi, pp. 107-109 (II, 6-7).

²¹ Ivi, pp. 103-5 (II, 1-2).

grandiose e prodigiose, attualizzavano «gli atti fondatori più importanti, compresi quelli che altrove sono di competenza del creatore»²². Nondimeno Nino, il re-guerriero per eccellenza resta - nell'economia del disegno - una figura tutto sommato sottodimensionata e subordinata rispetto a quella di Semiramide. Coi che in definitiva ne illumina le gesta, completandone l'opera.

Infatti per lo storico di Agirio Semiramide - «la più famosa tra le donne di cui si serbi ricordo», «intelligente» e dotata «di tutte le altre qualità a lei particolari», «pronta per le grandi imprese e ambiziosa di superare la fama del suo predecessore» - già prima delle nozze aveva dato saggio di eccellere nell'arte della guerra, nella strategia e nell'uso delle armi. Ad esempio, con una iniziativa del tutto autonoma e con uno stratagemma, alla testa di pochi uomini risoluti, ben scelti e ben addestrati, grazie ad una azione rischiosa e repentina, aveva permesso all'esercito guidato dal futuro sposo di espugnare la città di Bactra (odierno Afghanistan), di assicurarsene gli immensi «tesori» e di porre così fine ad un lungo ed estenuante assedio²³.

Le virtù guerriere e femminili della rediviva e bellissima Amazzone furono le «circostanze grazie alle quali Semiramide ottenne la corona di regina»²⁴. Alla morte di Nino governò ininterrottamente, perfezionando e completando il disegno prefigurato dal marito, sino ad arrestarlo all'atto della sua scomparsa che la colse sessantaduenne, al termine di quarantadue anni di regno²⁵. Per Diodoro infatti il figlio Ninias visse sempre nell'ombra della madre. Contro di lei il giovane aspirante re tentò solo in ultimo di cospirare. Si compiva in tal modo la profezia rivelata a Semiramide stessa in Egitto dall'oracolo d'Ammone, presso il quale la regina s'era recata timorosa «per interrogare il dio sulla propria fine». Memore della profezia Semiramide successivamente «non punì» il figlio cospiratore ma al contrario gli affidò il regno, ordinando ai governatori d'obbedirgli. Poi «scomparve» poiché probabilmente «ascese fra gli dei come l'oracolo aveva predetto»²⁶. Non è un caso che anche un'altra grande protagonista del teatro tragico greco, la Medea di Euripide (431 a. C.)²⁷, s'innalzi eterea nella volta celeste al pari degli dei, al disopra degli uomini: «il padre di mio padre, il Sole mi ha donato un carro» - esclamava la principessa colcha rivolgendosi con

²² A. Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 1999, p. 16.

²³ Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., pp. 107-8 (II, 6).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., p. 120 (II, 20).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ La tragedia ultimata dunque nel 431 nello stesso anno andava in scena, M. Bettini, G. Pucci, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2017, p. 39.

disprezzo a Giasone - il magico e straordinario carro alato di *Helios*²⁸. Il motivo della ascesa al cielo e della «scomparsa» come transito verso il «sovraumano»²⁹ è un tema che infatti affiora nei testi greci e latini e ricorre nell'intreccio narrativo dei racconti mitici.

Come Medea dunque anche Semiramide era figlia di una dea e di un mortale. La regina assira, in particolare, era il frutto indesiderato di una passione travolgente che coinvolse Derceto - la dea della fecondità dalla testa di donna e dal corpo «simile a quello di un pesce» - e un sacerdote siriano, bello e sventurato. In seguito a quell'amore colpevole, suscitato da Afrodite «offesa da questa dea», la reietta veniva abbandonata sulla terra. Derceto, sentita «vergogna del suo gesto riprovevole», uccise il giovane e «espose l'infante su una montagna deserta», in Siria nei pressi della città di Ascalona. Quindi la dea ormai pentita si gettò in un lago trasformandosi in un pesce³⁰. La bimba, come Giove in Omero, fu allevata e nutrita dai colombi che la proteggevano con le ali e la nutrivano con il becco, trasportando grazie ad esso il latte e il formaggio. Poi crebbe nelle capanne di una comunità di pastori acquisendo il nome di Semiramide, ovvero di colomba, nell'antico idioma locale, come presume e riferisce Diodoro³¹. Il cerchio magico della fiaba si chiudeva, come sappiamo, innalzando la giovane colomba al ruolo di eroina e di regina e, infine si dissolveva con l'ascesa e la «scomparsa» in cielo della protagonista.

Tuttavia secondo le categorie del pensiero greco l'eroe anche se figlio o discendente degli dei e capace di imprese esemplari era destinato a una «tragica fine». La morte costituiva infatti il criterio necessario per definire il ruolo e per precisare i compiti dello stesso eroe tanto da renderlo protagonista nel sistema preposto a garantire la fondazione religiosa dell'ordine sociale. Un sistema,

²⁸ Euripide, *Medea*, a cura di M.G. Ciani e D. Susanetti, Marsilio, Venezia 2002, p. 136 (vv. 1315-20). Il mito di Medea, com'è noto, è un mito avrebbe descritto, per più di duemila anni, dai tempi di Euripide a quelli di Pasolini - rievocando la fine di una storia d'amore - il dramma esistenziale della incomunicabilità e la dimensione della discriminazione, lo scontro tra culture egemoni e culture subalterne. La storia di Medea, scriveva Pasolini nel 1970 «potrebbe essere benissimo la storia stessa di un popolo del Terzo Mondo, di un popolo africano ad esempio, che vivesse la stessa catastrofe venendo a contatto con la civiltà occidentale materialistica». P.P. Pasolini, *Medea*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zambagli, con scritti di B. Bartolucci e M. Martone, saggio introduttivo di V. Cerami, Mondadori, Milano 2001, pp. 1207-1288. Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 1505. P. Fornaro, *Medea italiana*, in *Atti delle giornate di studio su Medea*, (Torino 23-24 ottobre 1995), a cura di R. Uglione, Celid, Torino 1997, pp. 167-200; M. Fusillo, *Medea: un conflitto di culture*, in Id., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 2007, pp. 127-79.

²⁹ Sulla questione della «scomparsa» vedi A. Brelich, *Tre variazioni romane sul tema delle origini*, Editori Riuniti, Roma 2010, pp. 127 ss. e *passim*.

³⁰ Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., pp. 105-6 (II, 4).

³¹ *Ibidem*.

quest'ultimo, la sfera sociale, che costituiva una parte autonoma, subordinata e insieme coordinata al tutto, cioè all'intero universo sorto, nell'alba della storia cosmica, con l'Atto cosmogonico, nell'istante mitico dell'«Inizio». Nel creato dunque ogni norma e ogni principio legittimava la sua invariabile necessità nella genesi organica e gerarchica del cosmo, della terra, della natura e della vita.

Nella dimensione particolare delle società umane rievocare, tramite il mito e il rito, l'atto e il tempo originario della creazione permetteva all'uomo religioso, di divenire «contemporaneo agli dei», di «assimilarsi ad essi». Costui scopriva così - occasionalmente o periodicamente, secondo la tipologia rituale - la condizione durevole ed eterna del tempo sacro. Si astraeva e dimenticava la caducità della vita profana, e con essa lo sgomento, il «disorientamento» e «l'ansietà» del «relativismo» proprio della dimensione storica ed esistenziale³². Tuttavia - sia pure periodicamente rigeneranti - quelle stesse tecniche religiose e rituali consentivano anche di «consolidare» e di preservare nel presente, contro gli stessi «logorii» del tempo profano, i principi costitutivi sui quali la società aveva fondato sé stessa³³.

L'eroe greco era dunque parte integrante di questo disegno religioso e politico-sociale. La sua morte rivelava tra l'altro la subalternità della sfera eroica rispetto a quella divina e a quella delle figure semidivine subordinate agli dei (titani, giganti, ciclopi, ninfe, etc.). Tutti costoro si occupavano delle questioni celesti: generavano l'ordine cosmico e poi si adoperavano a creare la struttura del mondo. L'eroe invece aveva di fronte a sé una più modesta e circoscritta «carriera umana»: esercitava il suo dominio nell'ordine mondano. Il suo eroismo era "civico", risolto negli atti necessari per la creazione e la protezione della *polis*. A puro titolo d'esempio può ricordarsi come l'ecista - un capo spedizione di esplorazioni e conquiste, un guerriero-legislatore ispirato dall'oracolo - raggiungeva lo *status* d'eroe solo dopo la sua scomparsa. Le reliquie o la tomba venivano poste al centro dell'*agorà*. Il rito funebre, il culto e la narrazione fiabesca delle straordinarie imprese eroiche davano origine ad un profilo religioso e civile, contribuendo a costituire con esso il sostrato fondante della identità comunitaria. Sicché gli eroi, a differenza degli dei immortali agivano anche dopo la loro morte nel mondo consolidando, grazie al loro fare tramandato dai miti, i valori permanenti, religiosi e culturali, di una civiltà³⁴. In questo disegno e in questa attività sembrava prevalere, con il carattere civile e comunitario dell'attività religiosa, la sua vocazione disciplinante.

Sia pure indirettamente dunque il credo greco, come peraltro ogni più antico credo religioso, era volto a perpetuare - tramite il rito e il mito - l'ordine

³² M. Eliade, *Il sacro e il profano*, cit., pp. 23-24.

³³ A. Brelich, *Gli eroi greci*, Adelphi, Milano 2010, p. 305.

³⁴ Ivi, pp. 249 ss.

esistente: le regole del cosmo, della natura, della società e della storia. Per ciò che concerne la sfera sociale, ad esempio, nelle religioni dei popoli primitivi la norma - fissata nel rito e spiegata con il mito - assumeva un valore disciplinante e prescrittivo. Totem e tabù imponevano in modo meccanico la regola sociale e definivano la natura puramente negativa della libertà. Solo nei libri dei profeti dell'Antico Testamento - ma già in alcune intuizioni affioranti ad esempio nella *Repubblica* di Platone³⁵, poi nel cristianesimo prima della "svolta" tomista³⁶ - «si rileva un orientamento interamente nuovo del pensare e del sentire». La «purità» nel suo significato religioso diviene individuale in senso intenzionale: «l'unica purità avente significato e dignità religiosa è quella del cuore»³⁷.

Sicché se le religioni superiori non poterono sopprimere - pena l'anarchia - con i tabù le norme religiose e sociali trasformarono, con il concetto di responsabilità individuale, la norma eteronoma in legge autonoma: «Esse sentirono di possedere una forza positiva, la capacità, oltre che di interdire, di destare aspirazioni e di ispirare. Così seppero trasformare l'obbedienza passiva in un sentimento religioso attivo»³⁸. Sembra dunque germogliare sulle ceneri del pensiero primitivo il criterio nascente di autonomia del giudizio e della responsabilità personale: il cardine su cui ruota, come vedremo, la riabilitazione settecentesca della figura di Semiramide. Pertanto espletata la ricostruzione del disegno di Diodoro si tenterà di esplicitare la prefigurazione contrastata di questa inedita concezione etica nel pensiero greco al fine di intendere in modo più perspicuo il significato sotteso al testo dello scrittore siciliano da cui trae origine la nostra *fabula*.

La matrice dell'antimito: l'«Additamentum» al testo di Ctesia

La vicenda della reietta divenuta regina e poi ascesa in cielo a conferma della profezia dell'oracolo egizio, si infrangeva improvvisamente nell'*Additamentum*, sino a capovolgere nel suo significato. Si trattava, in senso più esplicito, di una esigua Aggiunta posta a conclusione del testo di Ctesia. Questa integrazione, circoscritta peraltro a sole poche righe, era stata desunta forse da Apollodoro di Atene, un celebre cronografo e mitografo del II secolo, o diversamente reperita

³⁵ «La responsabilità è di chi sceglie: un dio non è responsabile». Platone, *La Repubblica*, introduzione, traduzione e note di M. Vegetti, Rizzoli, Milano 2020, p. 1171 (X, 617e). «Non sarà un demone a scegliere voi, ma anche voi sceglierete il demone». *Ibidem*. Vedi E. Cassirer, *Il mito dello stato*, traduzione di C. Pellizzeri, con uno scritto di F. Minazzi, Edizioni SE, Milano 2010, pp. 88 ss.

³⁶ E. Cassirer, *Il mito dello stato*, cit., pp. 111-119.

³⁷ E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*, cit., p. 200.

³⁸ Ivi, p. 201.

negli scritti di altri storici coevi, abitualmente utilizzati da Diodoro³⁹. In ogni caso questa modesta e trascurabile appendice assume rilievo poiché costituisce la matrice dalla quale trae origine la versione negativa della *fabula* ed esplicita anche i contraddittori interrogativi del pensiero greco sulla definizione del profilo etico e sulla costruzione dell'identità personale.

Nell'*Additamentum* Diodoro si distaccava dunque con decisione da Ctesia radicalizzandone il messaggio: «altri storici dicono che fu solo una cortigiana amata dal re degli Assiri per la sua bellezza»⁴⁰. Squarciato il velo del mito irrompeva la dimensione banale e il disordine caotico del tempo profano. La divina regina assumeva una fisionomia convenzionale, equivoca, degna d'una misera mortale. Più che ascendere al cielo era destinata ormai a spegnersi sulla terra. Si prefiguravano i temi del suicidio o della morte sul palcoscenico di Semiramide: motivi che avrebbero assunto significati diversi e tra loro contrapposti, come si comprenderà con lo sviluppo di questo lavoro.

Si era delineato dunque un fortunato *topos* letterario capace peraltro di manifestarsi anche in altri intrecci narrativi. Ad esempio la *fabula* di Medea testimonia uno sviluppo analogo, concettualmente parallelo, a quello di Semiramide. In effetti in Italia, compiendo un gran balzo nel tempo, a metà del XVI secolo, una tragedia di F. Galladei (Venezia 1558)⁴¹, mai riedita e forse mai rappresentata⁴², capovolgeva a sorpresa l'antichissima tradizione millenaria inauguratasi con Euripide e perpetuata per secoli nelle successive stesure di quel soggetto scenico. L'eroina euripidea divenuta ormai rea, lungi dall'innalzarsi in cielo sul suo magico carro, giaceva esangue nella polvere, trafitta dalle lance⁴³.

Per riprendere le considerazioni relative alla narrazione di Diodoro si è registrato il carattere disarmonico dell'Aggiunta rispetto al compendio di Ctesia. In essa si prospetta di fatto, sia pure ancora in germe, il modello della eroina negativa. Un motivo destinato poi ad imporsi, come si è accennato, soprattutto nella letteratura cristiana delle origini e in seguito a prevalere, sia pure in una alternanza di toni, sino a metà Settecento. Risalgono infatti a quegli anni, nella piena fioritura dei Lumi, le interpretazioni che, non senza incertezze e

³⁹ Sulla questione vedi C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., n. 10, pp. 20-21; G. Pettinato, *Semiramide*, cit., p. 12; M. Scandola, *La madre assira*, cit., p. 30; L. Canfora, *Antologia della letteratura greca. L'ellenismo*, Laterza, Roma-Bari 1987, v. III, p. 481.

⁴⁰ Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., p. 121 (II, 20).

⁴¹ *Medea. Tragedia di M. Maffeo Galladei*. In Venezia appresso Giova Griffio 1558; ora anche in M. Galladei, *Médée*, éd. N. Salliot, Z. Schweitzer, Publications de l'Université de Saint Etienne, Saint Etienne 2012; vedi anche V. Gallo, *Contro l'«ingiuria del tempo»*. *La Medea di Maffeo Galladei*, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. Alfonzetti, D. Quarta, M. Saulini, Bulzoni, Roma 2002, pp. 25-49.

⁴² Vedi l'*Introduction* in M. Galladei, *Médée*, éd. N. Salliot, Z. Schweitzer, cit.

⁴³ *Medea. Tragedia di M. Maffeo Galladei*, cit., atto IV, 4, V, 2.

contraddizioni, rintracciano nel pentimento e nel rimorso scaturito dal dibattito interiore della protagonista la possibilità di un suo riscatto. Una emancipazione conquistata grazie a una scelta intenzionale non più subordinata all'obbedienza acritica a norme etiche ereditate e a imperativi sociali consolidati.

Per ciò che qui ora interessa il monito posto nell'*Additamentum* solleva invece i diversi interrogativi etici propri del pensiero classico. Semiramide - come ogni soggetto - poteva essere guidata anche da energie e forze incontrollate che, non più sottoposte al vaglio critico dalla ragione, scardinavano i principi costitutivi dell'ordine sociale. E, pertanto, degenerano nelle affezioni dell'animo, nella malattia e nella devianza, scadendo in lussuria, ambizione, avidità di potere: «riluttante a contrarre un matrimonio legale, temendo di essere privata della sua potenza» la regina si univa ai «più belli fra i soldati» «uccidendo poi chi era giaciuto con lei»⁴⁴. Il cerchio si chiudeva nella conclusione lapidaria dell'*Additamentum*: Semiramide «per natura» «donna dalle grandi ambizioni» con uno stratagemma «arrestò suo marito e lo pose in prigione»⁴⁵.

Nelle pagine di Diodoro riservate alla definizione del profilo di Semiramide si contrappongono dunque due figure e due modelli umani tra loro irriducibili. L'eroina fondatrice che si staglia, nonostante tutto, come una "bianca" «colomba», tanto da poter assurgere poi nei cieli, ed insieme si delinea già l'emblema che la prefigura come la «lupa ingorda» che «sbrana gli agnelli», essenza del male. Un simbolo, quest'ultimo, che si definirà nelle variazioni successive del mito (in particolare, a riguardo, vedi *infra* la tragedia di M. Manfredi edita a Bergamo nel 1593). La compresenza dei due modelli, coesistenti nella rappresentazione di Diodoro, prefigura, o forse meglio, racchiude in embrione una possibile, "sotterranea", "tentazione" dialettica, insita peraltro nelle stesse categorie del pensiero umano. La «colomba» può essere tale solo se può contrapporsi alla «lupa ingorda». Sorge spontanea una domanda: è possibile forgiare il carattere individuale, definire la peculiarità del "sentire" soggettivo, ipotizzando un compiuto modello umano risolto in una personalità ad una «sola dimensione»⁴⁶? Verosimilmente l'interrogativo (retorico) novecentesco era percepito sin da allora e affiorava, in modo diretto e indiretto, larvatamente, nelle riflessioni del pensiero antico sull'idea di uomo.

Eroismo e antierismo in Semiramide

L'ipotesi di una connotazione negativa della *fabula*, elaborata sin dall'atto della sua gestazione, è stata avanzata in un contributo relativamente recente, condotto

⁴⁴ Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., pp. 120-21 (II, 20).

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1967.

su fonti greche e latine, che ha colto anche nelle testimonianze più remote, probabilmente già in Ctesia, la genesi dell'antimito di Semiramide⁴⁷. Sin dagli esordi dunque si sarebbe definito solo il tratto monocorde di una eroina negativa guidata dalla *hybris*.

Il termine - è lecita una integrazione - esprime una concezione religiosa e morale: rivela l'orrore dell'uomo greco contro l'infrazione della norma, lo sgomento ad andar oltre i limiti prescritti. Si trattava in ogni caso di una inclinazione che costituiva un tratto forte, rilevante, della personalità eroica: una spinta "prometeica" destinata peraltro poi a provocare l'inevitabile sanzione divina. Infatti l'offesa agli dei offende l'ordine da loro protetto: di qui il carattere puramente «negativo», «mostruoso» della *hybris*⁴⁸.

Per queste ragioni, nello studio appena ricordato, l'assira manifesta un carattere dissoluto, perverso, feroce, pragmatico, emblema di un modello ribaltato della concezione ateniese e greca della donna. Pertanto la regina innalzandosi al ruolo e alle funzioni maschili diviene l'immagine sdoppiata e insieme capovolta dell'eroe greco. Di questi infatti conserva soltanto i comportamenti mostruosi e sfrenati. Infatti Semiramide figlia dell'utile e del disordine morale è del tutto incapace, a differenza di Herakles l'eroe per eccellenza, di istaurare l'ordine di Zeus. Sicché la costruzione della "leggenda nera" di Semiramide, un profilo umano da "stigmatizzare", tradisce l'elaborazione di un modello culturale e politico orientale di «fabbricazione» occidentale contrapposto e irriducibile a quello greco. Si delineava, tramite la *fabula*, un conflitto tra mondi, uno scontro tra civiltà⁴⁹.

Indubbiamente il motivo del conflitto tra civiltà, tra civiltà e barbarie, era un tema allora sentito. Si pensi - Semiramide peraltro assumeva i tratti di «regina-guerriera» - al mito greco delle Amazzoni. Le feroci e bellissime donne in armi, semidivine eppure selvagge e inquietanti, respinte e sconfitte, nell'immaginario classico da Teseo, in uno scontro di civiltà, nell'assedio dell'Acropoli ad Atene⁵⁰. Era così rimosso - in quel caso, almeno sul piano letterario - l'incubo dell'arcaico inteso come irruzione del primordiale: una forza oscura, vitale, prelogica, che dall'esterno è intenta a pervadere e sovvertire i costumi e i valori comunitari intrinseci nell'idea stessa della *polis*.

Pure in questo caso ci troviamo di fronte ad un tema durevole che riemerge anche ad esempio nelle riprese controriformistiche del mito di Medea. In particolare, nella ricordata proposta di M. Galladei, l'eroina di Euripide spira in scena colpita a morte dai dardi poiché si mostra incapace di controllare e

⁴⁷ A.M.G. Capomacchia, *Semiramis*, cit., p. 70.

⁴⁸ A. Brelich, *Gli eroi greci*, cit., pp. 208 ss.

⁴⁹ A.M.G. Capomacchia, *Semiramis*, cit., pp. 13, 70.

⁵⁰ Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., p. 254 (IV, 28).

canalizzare il suo *pathos* verso fini socialmente codificati e riconosciuti⁵¹. Per questa ragione gli istinti e le passioni ormai privi di guida si sprigionano come un'energia perversa, un morbo improvviso, implacabile, contagioso. Perciò tutti si era «a tiro di freccia dell'orribile arciere»⁵². Galladei, con una epidemia alle spalle, assimilava Medea alla peste, al male che dall'esterno contamina e minaccia la vita comunitaria⁵³. Ciò nonostante anche nel mondo classico quel conflitto a tutta prima "esterno" tradiva un più profondo dissidio "interno", personale. Annunciava una contesa combattuta «nell'anima» di ogni soggetto.

L'aspirazione e il compito del filosofo, del moralista, dello statista era quello di rendere possibile l'ingresso del singolo nella società, di orientarlo in un percorso di civiltà. Emergevano i perenni interrogativi sul rapporto tra libertà e autorità, sui nessi tra libertà e legge. Ciascuno doveva riuscire a dare ordine al proprio disordine, tentare di integrare e armonizzare il *pathos* con il *logos*, impegnarsi per riequilibrare le spinte individuali con le aspirazioni universali. Inoltre era inderogabile identificare le procedure idonee per rendere possibile il progetto. Per tentare di comprendere il senso di questo disegno, ambivalente e contraddittorio, nel quale si inserisce a pieno titolo anche il messaggio mutevole della nostra *fabula*, è opportuno tracciare un rapido quadro esplicativo utile peraltro per interrogarsi sul monito sollevato da Diodoro Siculo nell'*Additamentum*: l'integrazione dissonante con cui si conclude il ricordo di Semiramide, nel testo redatto in età augustea.

L'«ambivalenza eroica». Il dilemma sull'uomo nel mondo antico

L'ora degli eroi: l'«uomo serpente». La vicenda della regina assira ha costituito, è stato osservato, «un tortuoso enigma di notizie» dando origine, sin dalla sua genesi, a un mito «polisenso» ovvero a una leggenda capace di esprimere istanze tra loro diverse e contraddittorie. Volte a celebrare tanto «la rassicurante fondazione di una società» quanto a prefigurare la stessa «dissoluzione del consorzio civile»⁵⁴. Tuttavia l'ambiguità della nostra *fabula* riflette in realtà un criterio regolativo che struttura e sovrintende sempre il racconto mitico e che di fatto disciplina le forme del pensiero umano. Questa dualità o «ambivalenza» si sostanzia e si precisa anche nell'idea greca dell'eroe: una «forma» definita e

⁵¹ *Medea. Tragedia di M. Maffeo Galladei, cit., Atto V, 2.*

⁵² J. Delumeau, *La Paura in Occidente*, SEI, Torino 1979, p. 167.

⁵³ *Medea. Tragedia di M. Maffeo Galladei, cit., Atto IV, 4.* Vedi anche V. Gallo, *Contro l'«ingiuria del tempo»*, cit.

⁵⁴ C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., p. 14.

illustrata da A. Brelich, in anni ormai lontani, nel suo grande e straordinario affresco sul tema⁵⁵.

Infatti l'eroe greco non ha una fisionomia «senza ombre». I suoi tratti insieme paradisiaci e infernali ben si rappresentano nella figura disumana e teriomorfa che lo ritrae scisso in un corpo a metà d'uomo e a metà di serpente⁵⁶. Una prefigurazione, verrebbe da dire, della straordinaria metafora che, *mutatis mutandis*, fu poi di N. Machiavelli per descrivere il suo principe: ovvero Chirone, il centauro, l'emblema a suo modo etico nel *Faust* di J.W. Goethe⁵⁷. Una creatura mostruosa, «mezzo bestia et mezzo uomo»⁵⁸, un essere ritratto dunque con il corpo del cavallo e il busto umano. B. Croce, in tempi a noi ancora più vicini, percepiva in quel simbolo «bellissimo» «l'acre amarezza», avvertita da ogni soggetto cosciente, nello scorgere connaturata in sé una duplice natura «ferina» e «umana»⁵⁹. Infatti l'immagine esplicitava almeno a tutta prima in modo inequivocabile il conflitto tra la sfera delle idee e delle cose, tra il *logos* e il *pathos*, tra la dimensione universale, ideale dell'etica, e quella individuale, concreta e congiunturale dell'utile e della necessità. Attualizzava dunque lo scontro tra le «nobili» e più generali aspirazioni anelanti al bene di tutti e le esigenze pratiche e determinate: gli istinti, i moti primordiali, le bieche inclinazioni egoistiche legittimate dalla forza, ovvero le istanze che si risolvevano nel solo interesse particolare, corporativo dell'individuo e del gruppo.

Pertanto, nella rappresentazione simbolica appena richiamata, ognuno dei due profili, tra loro così difforni, si rivelava distinto e irriducibile all'altro e di conseguenza indipendente e autonomo. Nondimeno le due fisionomie si unificavano in quella mostruosa sintesi teriomorfa ed ognuna d'esse per sussistere - per dar vita a una figura altrimenti incompiuta e inerte - doveva integrarsi necessariamente con l'altra, assumendone il carattere contrario. I due profili e di conseguenza i loro moti opposti finivano dunque per armonizzarsi dialetticamente nell'attività psichica di ogni singolo soggetto, nel centauro o nell'«uomo serpente», contemperandosi. Croce poneva così in un rapporto di unità e distinzione le esigenze individuali con le universali.

E. Cassirer, più o meno in quegli anni, aveva osservato che l'impeto puramente istintivo delle specie animali - risolto nelle forme passive proprie della recezione, una risposta diretta e immediata - si risolveva nell'uomo in una reazione «differita» rispetto allo stimolo stesso. Una reazione «arrestata» e

⁵⁵ A. Brelich, *Gli eroi greci*, cit.

⁵⁶ Ivi, p. 191.

⁵⁷ J.W. Goethe, *Faust*, a cura di G. Manacorda, Rizzoli, Milano 2005, pp. 555-565 (vv. 7330-7488).

⁵⁸ N. Machiavelli, *Il Principe*, in Id., *Il Principe e Discorsi*, a cura di G. Procacci e S. Bertelli, Feltrinelli, Milano 1979, p. 72 (XVIII).

⁵⁹ B. Croce, *Elementi di politica*, in Id., *Etica e politica*, Laterza, Bari 1945, pp. 251-255.

«ritardata» in seguito a un «lento e complesso processo mentale»⁶⁰. L'intervallo temporale di quella risposta ritardata, l'atto della "messa a fuoco", costituiva l'ambito dell'attività psichica e il campo di attività della produzione simbolica. La figura primordiale della metafora di Machiavelli e di Croce non era più a *colloquio* con le cose ma con sé stesso, con i simboli, con i valori, che egli stesso costruiva o - forse meglio - che stava costruendo⁶¹.

In tal modo il simbolo assurgeva - per indugiare ancora un istante nella teoria di Cassirer - ad atto costitutivo della conoscenza. Diveniva il momento sintetico, dinamico-produttivo, con il quale si costituiscono in simultanea il soggetto e l'oggetto, l'idea e la cosa, saussurianamente, il significante e il significato⁶². «Il pensiero non riproduce quindi semplicemente nella forma del concetto una somiglianza delle cose che sussiste in sé ma [la] determina [...] mediante le linee direttrici da lui stabilite»⁶³. Di conseguenza i «simboli non designano sotto forma di immagine, di allegoria [...] una realtà precedentemente data, [...] bensì [...] ciascuna di queste forme crea e fa emergere da se stessa un suo proprio mondo di significato»⁶⁴. Sicché, in definitiva, per il filosofo tedesco il simbolo si attualizza in ogni «determinato contenuto singolo della sensibilità [...] reso portatore di un generale significato spirituale»⁶⁵. Il senso di queste considerazioni costituiva di fatto l'orizzonte inesplorato e inesplorabile per l'uomo greco. Una dimensione corrispondente, a distanza di molti secoli, ai «vasti deserti» dell'incognito della realtà fisica e naturale, sui quali si sarebbe analogamente interrogato d'Alembert nei suoi *Elementi di filosofia* (1759) formulando tuttavia una ipotesi «fenomenica» nel quadro di una più confortante concezione della natura intesa come realtà oggettiva⁶⁶. La concezione tradizionale non era ancora stata capovolta.

In armonia con le considerazioni di E. Cassirer anche per B. Croce l'emblema del centauro assurgeva a rappresentazione dell'uomo a tutto tondo,

⁶⁰ E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*, cit., p. 79.

⁶¹ Ivi, pp. 78-81.

⁶² F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Laterza, Bari 1983, in particolare pp. 83-97; T. De Mauro, *Introduzione alla semantica*, Laterza, Bari 1965, pp. 112-133.

⁶³ E. Cassirer, *La forma del concetto nel pensiero mitico*, a cura di R. Lazzari, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2021, p. 43.

⁶⁴ E. Cassirer, *Linguaggio e mito. Contributo al problema dei nomi degli dèi*, Il Saggiatore, Milano 1976, pp. 17-18.

⁶⁵ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze 1961, v. I, p. 31

⁶⁶ P. Casini, *Jean d'Alembert "epistemologo"*, in «Rivista critica di storia della filosofia», XIX (1964), pp. 28-53; Id., *Il problema d'Alembert*, in «Rivista di filosofia», 1 (1970), pp. 26-47; Id., *Diderot "philosophe"*, Laterza, Bari 1962, pp. 272 ss.; Id., *Introduzione all'Illuminismo. Da Newton a Rousseau*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 385-392; T.L. Hankins, *Jean d'Alembert. Science and Enlightenment*, Gordon and Beach, New York 1985; P. Alatri, *Introduzione a Voltaire*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 57-72.

un essere senziente proiettato solo nel suo divenire storicamente determinato. Un soggetto laborioso, impegnato nella faticosa costruzione empirica del suo piccolo mondo. Perciò l'universo valoriale, la dimensione universale, ideale ed etica poteva scaturire soltanto dalla forza «generosa» delle passioni e degli istinti. Dalle necessità concrete e congiunturali sorte con le esperienze particolari e individuali. L'idea di progetto, intrinseca al giudizio crociano sull'uomo, si contrapponeva a quella elaborata nel pensiero greco di destino che confinava ogni vivente nella fatale riattualizzazione di un disegno mitico sussistente e preordinato. Da questa opposizione mentale deriva il contrasto tra i due diversi modelli di eroe: quello laico e romantico di Croce l'altro della civiltà greca altrettanto grandioso e tragicamente «ambivalente». In questa dualità si specchia anche la figura della nostra Semiramide, nelle irriducibili variazioni del suo mito.

Pertanto seguendo il principio dialettico dell'unità nella distinzione quale paradiso degli dei poteva sorgere se in esso non si proiettavano anche le aspirazioni e i bisogni concreti degli uomini? Quale azione politica poteva configurarsi come autentica e autonoma senza essere ispirata da un principio etico? E il momento egoistico, istintivo e ferino della forza non poteva essere idoneo esso stesso per realizzare l'etica, i valori morali di una civiltà? Infatti, incalzava a riguardo il filosofo campano, «la parte belluina dell'uomo si discopre anch'essa parte umana, la prima forma della volontà e dell'azione, premessa di ogni altra. Senza passione, senza forza, senza autorità non sorge l'umanità [...]». Sicché le società «ingentilite e civili» «devono a volta a volta ritemperarsi» in quella «barbarie generosa»⁶⁷.

Se questo era dunque il giudizio di uno dei più autorevoli esponenti della cultura europea del Novecento inevitabilmente diverso, come sappiamo, si rivelava il pensiero dell'uomo greco sul nostro argomento. Le due figure distinte rappresentate nella metafora dell'«uomo-serpente» restavano, nel giudizio di quei tempi, scisse e gerarchicamente subordinate l'una rispetto all'altra, incapaci di risolversi in un autonomo rapporto di reciprocità. L'orribile fisionomia rettile si torceva confinata nel baratro dell'angusto spazio terreno, il regno precario e fugace dell'esperienza e del divenire inteso come usura, consunzione, morte. Il profilo umano invece tendeva a evadere dalle sbarre di quel «piccolo carcere» terrestre per ritrovarsi nei sublimi paradisi dell'etica, e nelle immutabili certezze delle leggi eterne, che tuttavia a loro volta si disvelavano, anche al più straordinario tra gli eroi, dall'alto verso il basso, illuminando di fatto debolmente l'ordine naturale e umano. Anche nel grande Platone la tentazione “demoniaca” di avventarsi oltre i limiti prescritti e di compiere un atto libero e creativo si stemperava e poi spirava nell'equilibrio e nella contemplazione della ragione

⁶⁷ B. Croce, *Elementi di politica*, cit., p. 254.

rispettosa dell'ordine geometrico⁶⁸. Pertanto la pericolosa sintesi unitaria di misura e dismisura, di determinato e indeterminato, risolta per il pensiero moderno in modo autonomo nella attività psichica del soggetto stesso, doveva spegnersi, nelle categorie del mondo antico, con la rappresentazione di due poli distinti e irriducibili: la libertà e la legge, il *pathos* e il *logos*.

Tuttavia il pensiero greco fondato su una concezione organicistica del reale doveva attribuire - pur registrandone anche strumentalmente le differenze - pari dignità e valore a entrambi i momenti e alle figure della nostra mostruosa rappresentazione. Da ciò traeva origine il profilo «ambivalente» e insieme vitale dell'eroe. Il protagonista delle *fabulae*, artefice sulla terra del disegno divino e fondatore di un culto civico, era anche campione nella dismisura. Si rivelava irrefrenabile, incestuoso, astuto, ingannatore, ladro, omicida. Era «mostruoso» e «androgino»⁶⁹. Come la Semiramide di Diodoro che «per agio nei movimenti» «ideò un abbigliamento» che non permetteva di distinguere «se fosse stato quello di un uomo o di una donna»⁷⁰.

Comunque sia, giunta la loro ora gli eroi rievocavano il tempo originario - osserva un grande studioso - «con tutto il suo disordine primordiale, per far risorgere da esso, nuovamente, l'ordine permanente»⁷¹.

Tuttavia quel «disordine» non aveva nulla dei tratti primigeni, dinamici e produttivi, della «barbarie generosa» generatrice di civiltà «ingentilite e civili» celebrata da Croce. Era l'universo nel quale si avvitava per poi spegnersi la figura teriomorfa dell'«uomo rettile». Il mondo bruto delle cose non filtrate dall'intelligenza divina. Infatti nelle categorie religiose il «caos» e il «cosmo» restano due entità irriducibili e come tali tra loro non integrabili⁷². Essi rappresentano rispettivamente la storia «falsa» e la storia «vera», l'indistinto e il reale. Sono separati da una «cesura» che divide il regno delle «tenebre» da quello della «luce». Uno iato che sancisce istantaneamente, «quasi per magia», il «trapasso da una condizione a un'altra»⁷³: «poi vidi un nuovo cielo e una nuova terra», recita un verso illuminante tratto, qui per l'occasione, dai testi del millenarismo apocalittico⁷⁴. Il «caos» corrisponde quindi alla storia profana, una dimensione irrelata, espressione di un tempo labile che soggiace al divenire inteso esclusivamente come usura, consumo: un ente nel quale nulla dunque può generarsi.

⁶⁸ Platone, *La Repubblica*, cit., p. 1171 (X, 617e).

⁶⁹A. Brelich, *Gli eroi greci*, cit., pp. 208-24.

⁷⁰ Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., p. 108 (II, 6).

⁷¹ A. Brelich, *Gli eroi greci*, cit. p. 305.

⁷² M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, cit., in particolare p. 35; Id., *Il sacro e il profano*, cit., pp. 47 ss.

⁷³ F. Pitocco, *Millennio e/o utopia*, in «Studi storico-religiosi», 2, (1977), pp. 347-372; Id., *Festa rivoluzionaria e comunità riformata. Due saggi di storia della mentalità*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 21 ss.

⁷⁴ *Apocalisse di Giovanni*, a cura di D. Tripaldi, Carocci, Roma 2023, p. 87 (*Apocalisse*, 21, 1).

Non stupisce pertanto che la stessa *hybris*, tratto forte e caratterizzante, si è detto, della personalità eroica non assuma mai la connotazione prometeica oggi invalsa. Non a caso la figura di Prometeo venne eletta a simbolo della coscienza moderna soltanto con il celebre inno di Goethe⁷⁵. Infatti quel grande già precludendo a Kant - gli anni in definitiva erano quelli - prefigurava nel 1773⁷⁶, l'ipotesi dell'autofondazione dell'io⁷⁷.

Al di là di tutto ciò comunque resta sproporzionata l'irruzione del «mostruoso» e dello «sfrenato», nella sobria integrità del racconto mitico. Resta eccessivo il continuo richiamo a quel mondo primordiale mai vinto e che sempre risorge, "ristoro" quotidiano per l'uomo della civiltà classica. Sta di fatto che a distanza di circa due millenni Voltaire, nell'età del trionfo dei Lumi francesi tentava, senza riuscirci, di rompere quelle stesse antiche categorie di pensiero nelle quali si dibatteva l'uomo greco⁷⁸.

Come l'uomo dell'età classica l'uomo dei Lumi era sedotto dal trionfo dell'irrazionale e del sentimentale, dalla sovversione delle regole, da ciò che la sua cultura aveva emarginato e relegato nella dimensione del «mostruoso» e del «barbarico»⁷⁹, come si discuterà nel corso di questo lavoro⁸⁰. Era attratto da quell'orrore nel quale percepiva invece la vita che pulsa. Intuiva che l'albero dal fogliame denso e disordinato cresciuto irregolarmente muore se le sue parti sono tagliate regolarmente secondo i principi della geometria euclidea. Ambiva contrapporre alla passiva contemplazione di quelle forme perfette e armoniche un proprio atto libero creativo⁸¹. Scopriva la sua *hybris* intendendola non più solo come un atto distruttivo ma anche come una iniziativa costruttiva⁸². In altri termini al momento esplosivo, «anarchico» del diventare liberi doveva succedere il momento e l'atto di essere e di voler rimanere liberi. La conclusione e la

⁷⁵ G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione francese*, Guida, Napoli 1988, pp. 19-54. Ma anche Id., *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996.

⁷⁶ Il *Prometeo*, redatto nell'estate 1773 e apparso a stampa solo nell'edizione definitiva del 1830, rievocato nel XV libro di *Poesia e Verità*, può leggersi ora in W. Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1970. Meno felice la traduzione proposta in J.W. Goethe, *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, Sansoni, Firenze 1949, v. I.

⁷⁷ E. Kant, *Critica della ragion pratica*, a cura di F. Capra, Laterza, Bari 1947, (I^a ed., Riga 1788) vedi soprattutto pp. 193-194.

⁷⁸ Vedi nella seconda parte di questo lavoro le pagine dedicate alla *Sémiramis* di Voltaire.

⁷⁹ Voltaire, *Brutus* in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire trasportate in versi italiani*. In Venezia 1791. Presso Giuseppe Orlandelli per la ditta del fu Francesco Niccolò Pezzana. Con approvazione e privilegio, v. I, *Avvertimento*, p. 3. Sulla genesi e sulla fortuna del *Brutus*, M. Fazio, *Voltaire contro Shakespeare*, Laterza, Roma-Bari 2020, pp. 23 ss.

⁸⁰ Vedi, *infra*, il paragrafo *La «Sémiramis» di Voltaire tra Shakespeare e Corneille*.

⁸¹ Voltaire, *Lettere filosofiche*, a cura di R. Campi, Rusconi, Milano 2016, pp. 78-83 (XVIII).

⁸² *Ragionamenti sopra la tragedia a Mylord Bolingbrooke*, in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire*, cit., v. I, pp. 261 ss.

storicizzazione dell'esplosione liberatrice: la definizione di un nuovo sistema condiviso di norme⁸³. Una concezione per lo più estranea alle categorie del pensiero antico.

Comunque sia l'eroe greco al pari di quello dei Lumi s'avventava oltre i limiti prescritti. Tuttavia osava ma non riusciva, e ripiegava nelle più tranquillizzanti antiche certezze, continuando a riattualizzare e ad imitare il modello ideale, non diversamente da quanto avrebbe poi pensato e dichiarato lo stesso Voltaire con eleganti cadenze letterarie⁸⁴. Gli eccessi dovevano ricomporsi nella ordinata validità dei principi. Trionfava l'ossessione delle regole⁸⁵. Questa ossessione, documentata in modo ormai consapevole da Voltaire, a ridosso della nostra storia contemporanea (vedi *infra*), testimonia invece nell'«ambivalenza» della «forma» eroica, in quel confuso, indistinto e malcelato orrore verso gli apriori, il senso del dramma vissuto dall'uomo della età classica. Nella sua tensione eroica a volere e disvolere prende corpo il travaglio di un potenziale, "rarefatto" umanesimo. Si assottigliava così la frontiera tra l'umano e divino⁸⁶: tra Herakles l'eroe-dio e Dionysus il dio-eroe⁸⁷. La storia tentava di sovrapporsi, sperando di prevalere, sulla metastoria. L'ora degli eroi non si era ancora conclusa.

Un rarefatto umanesimo. Le stesse «ambivalenze» proprie della «forma» eroica riaffiorano inevitabilmente nelle categorie del pensiero filosofico di quei tempi. Com'è noto non solo ai cultori della civiltà classica la tradizione orfico-pitagorica professava la notissima concezione dualistica fondata sulla irriducibilità tra anima e corpo, due sostanze tra loro distinte e in perenne contrasto. Nell'ambito di tale pensiero la prima sostanza era intesa come un ente «puro», una realtà eminentemente spirituale, costitutiva della soggettività, nella sua qualità di centro coordinatore dell'attività psichica. L'altra (il corpo) era invece considerata una sostanza «impura», poiché era solo la sede degli istinti e della sfera emozionale. Platone pur raccogliendo tale eredità la superava: «psicologizza» le passioni, rendendo l'anima «passionale»⁸⁸. L'antico contrasto veniva così meno,

⁸³ Sulla questione nel Settecento letterario vedi P. Gobetti, *La filosofia politica di Vittorio Alfieri*, in Id., *Risorgimento senza eroi*, Einaudi, Torino 1969; vedi anche L. Russo, *Alfieri politico*, in Id., *Ritratti e disegni storici*, Laterza, Bari 1946; U. Calosso, *L'anarchia di Vittorio Alfieri*, Laterza, Bari 1924.

⁸⁴ *Oedipe. Tragédie. Pour Monsieur de Voltaire*, A Paris, chez P. Ribou, P. Huet et A. V. Coustelier, 1719.

⁸⁵ *Prefazione a Edipo. Tragedia*, in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire*, cit., v. I, pp. 29-30.

⁸⁶ Così può leggersi ancora in L. Tolstoj, *Il divino e l'umano*, Ortica editrice, Roma 2022, p. 51.

⁸⁷ A. Brelich, *Gli eroi greci*, cit. pp. 285-93.

⁸⁸ M. Vegetti, *Passioni antiche: l'io colterico*, in *Storia delle passioni*, a cura di S. Vegetti Finzi, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 49.

ormai risolto e ricomposto *in toto* nell'attività dell'anima. Solo in essa interagivano, in un conflitto divenuto interiore, pulsioni diverse e contrastanti, dando luogo a uno scontro tra spinte razionali e istintive, tra tendenze "coesive" e autoaffermative, tra aspirazioni narcisistiche ed etiche. Il filosofo greco scopriva in tal modo nel *pathos* e nell'universo degli istinti il motore della attività psichica, il sostrato dal quale scaturisce e nel quale si plasma l'identità personale.

Esplicativa a riguardo resta la metafora celebre rappresentata nel *Fedro*. L'auriga, il conducente razionale della biga, riequilibrava costantemente, con il suo compito "difficile" e "penoso", le spinte diverse e contrastanti dei due cavalli: l'uno bianco, l'altro nero, simboli del *thymòs* e dell'*epithymia*. Ciò nonostante solo il dinamismo passionale dei cavalli, di quelle forze naturali e istintive, consentiva al pilota-"filosofo" della biga alata di superare la condizione d'inerzia e di guadagnare l'iperurano⁸⁹.

Questa vittoria dell'io, questa prefigurazione psicologica della futura e moderna coscienza, soggiaceva sotto il peso schiacciante delle categorie proprie del pensiero antico. La sfera torbida di appetiti e istinti, pur rivelandosi necessaria per la costruzione del soggetto etico e della identità personale, doveva tuttavia essere orientata e sublimata, sotto la guida del filosofo e del moralista, verso il traguardo della «verità» e della «giustizia». Dunque grazie a un processo di disciplinamento le pulsioni e gli istinti si sarebbero trasformati e decantati in comportamenti virtuosi. In valori coincidenti con i principi costitutivi della società tradizionale⁹⁰. Un sistema di norme sussistenti intese come l'emanazione di un disegno divino prestabilito e immutabile⁹¹.

Lo stesso intreccio contraddittorio di istanze diverse e la stessa tensione "rarefatta" verso un moderno umanesimo può cogliersi nella teoria stoica sulla genesi del soggetto etico. È forse superfluo ricordare la condanna severa della sfera istintiva e passionale da parte di questa antica scuola di pensiero. Il *pathos* appare, per gli interpreti di tale indirizzo, come una forza negativa, una «energia perversa», una «malattia» volta progressivamente a conquistare l'anima sino a soggiogarla in seguito al «cedimento» della ragione⁹².

Chiarificatrice è la vicenda della stoica Medea disegnata da Seneca, nella Roma del I secolo: un'opera della quale, com'è noto, non abbiamo notizie certe sulla redazione e in merito alla rappresentazione del testo⁹³. Nella tragedia l'autore latino si distaccava dal modello euripideo. La *Medea* di Euripide rappresenta, si è detto, il dramma dell'individuo solo e senza affetti, che agisce

⁸⁹ Platone, *Fedro*, in Id., *Opere*, a cura di G. Giannantoni, Laterza, Bari, 1967, v. I, p. 752 (246 a-b).

⁹⁰ M. Vegetti, *Passioni antiche*, cit., p. 50.

⁹¹ C. Taylor, *Il disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 5.

⁹² M. Vegetti, *Passioni antiche*, cit., p. 42.

⁹³ L.A. Seneca, *Medea - Fedra*, a cura di G.G. Biondi, Rizzoli, Milano 2016, pp. 32 ss. e bibliografia.

in un mondo ostile e disumano sino a autodistruggersi. Tuttavia la protagonista riusciva nel tormento della propria condizione a ritrovarsi⁹⁴. Si dimostrava cioè capace di compiere, afflitta nella psiche, una sorta di autoanalisi interiore che è stata intesa, come il primo esempio di un «dissidio psicologico nella letteratura occidentale»⁹⁵.

Nel testo senecano invece la giovane madre infanticida - innalzata dunque in una certa misura da Euripide al grado di eroina - precipita sempre più in basso nella figura disumana e infernale, smarrita nell'«abisso mostruoso dell'io»⁹⁶. Perciò Medea in ragione della sua debolezza, incapace di conoscere e combattere le proprie inquietudini, non poteva che cedere al *furor* e all'*odium* sino a divenirne sempre più preda. La collera in seguito al conflitto col *logos* finiva così per impossessarsi dell'animo: in un crescendo la protagonista sacrificava la sua vicenda umana nel precipizio di una follia omicida⁹⁷. Ormai annientata, senza saper più risorgere, priva di volontà, dopo aver reso «il *logos* schiavo del *pathos*» poteva riconoscersi solo nella sua ira: «Medea nunc sum»⁹⁸.

Di fronte a tale catastrofe - rappresentata opportunamente sul palcoscenico come ammonimento per gli spettatori - era necessario, come riteneva Cicerone, «estirpare» e «sradicare» «completamente» gli «errori» e le «idee» che sono alla «radice» delle passioni poiché «non basta sfoltirli o potarli»⁹⁹. Insorgeva così l'arduo compito del filosofo, il saggio, ovvero colui che avrebbe dovuto rendere esplicito, a sé stesso e agli altri, il conflitto interiore vissuto da ogni individuo. L'essere infatti era dilaniato nella lotta tra *furor* e *bona mens*: uno scontro morale, più che psicologico o esistenziale. Pertanto con l'esercizio della volontà sarebbe stato possibile disciplinare e contrastare le perturbazioni e le affezioni dell'animo, ovvero le passioni e gli affetti, al fine di raggiungere l'*apatheia* del virtuoso¹⁰⁰. Nondimeno ogni iniziativa si rivelava difficile risolta solo

⁹⁴ Vedi l'Introduzione in Euripide, *Medea. Ippolito*, a cura di M. Cavalli, D. Del Corno, Mondadori, Milano 1985, p. XLI.

⁹⁵ Euripide, *Medea*, cit., vv. 1019-80. B. Snell, *Scenes of greek drama*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1967, pp. 47-56; V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971, pp. 39-44.

⁹⁶ G.G. Biondi, *Introduzione*, in L.A. Seneca, *Medea-Fedra*, cit., p. 63.

⁹⁷ L.A. Seneca, *Medea - Fedra*, cit., vv. 49-52; 849-69; 953; 1016-17. Vedi anche l'Introduzione di G.G. Biondi cit. Per una ricostruzione della storia della collera, R. Bodei, *Ira. La passione furente*, Il Mulino, Bologna 2011.

⁹⁸ L.A. Seneca, *Medea - Fedra*, cit., v. 910.

⁹⁹ Cicerone, *Tuscolane*, a cura di E. Narducci, L. Zucconi Clerici, Rizzoli, Milano 2018, p. 415 (IV, 57).

¹⁰⁰ «L'ira deve essere rimossa [...] la si congedi in blocco poiché non gioverà a nulla. [...]. Il saggio compirà tutti i suoi doveri senza l'aiuto di alcun elemento malvagio e non aggiungerà nulla di cui debba serbare la misura con eccesso di attenzione». L.A. Seneca, *L'ira*, a cura di C. Ricci,

ottimisticamente con la *virtus* e le speranze del saggio, grazie al trionfo del *logos* sull'*alogon*. La meta si mostrava infatti sempre penosa e incerta, contesa tra il bene e il male, tra volontà e rinuncia, tra le attese dei progetti e la forza insondabile del destino¹⁰¹.

Tuttavia per ciò che ci concerne è opportuno soprattutto tener presente l'oscillazione del pensiero stoico tra due poli ideali in perenne contrasto. Già lo stesso concetto di *logos* esplicita infatti - nella sua duplice accezione (attività umana; principio sussistente) - le possibili ambivalenze nelle quali si dibatte la riflessione stoica. Le due diverse anime di quella antica filosofia ci consentono pertanto di comprendere, con le stasi ed i fermenti, il significato storico di quel moto di pensiero.

Anche nella filosofia stoica quindi, entro un quadro sussistente di principi e norme, si delinea faticosamente la sfera individuale. Il nascente criterio di intenzionalità cosciente resta sovrastato da una struttura sistemica, morale e razionale, volta a legittimare il carattere permanente dell'ordine sociale. Infatti il conflitto tra *furor* e *bona mens* è di fatto preordinato nei suoi esiti da categorie morali e comportamentali imposte e culturalmente determinate. Venuta così meno la libera e spontanea attività creativa della mente in favore di un dinamismo indotto e artificiale trionfava un modello eteronomo di virtù e di volontà.

Per un verso il soffocamento pulsionale prefigurava l'ideale «dell'io totalmente votato a ciò che Freud definirà come rimozione»¹⁰². Per l'altro si schiudevano le prospettive del disciplinamento morale e sociale. L'individuo, sottoposto all'obbedienza acritica di virtù e legge, non era solo alienato ma finiva anche per essere integrato in un subdolo dispositivo psichico volto alla omologazione sociale e alla cristallizzazione dei valori funzionali a perpetuare il sistema¹⁰³. Si prefigurava così il difficile compito dell'educatore e del filosofo e si precisava il sussidio pedagogico offerto dall'arte, dalla letteratura e dal teatro. Quest'ultimo, in particolare, diveniva "l'illustrazione scenica" della malattia e insieme il suo rimedio terapeutico.

Ciò nonostante non si può non ricordare che Seneca in particolare, nonostante le contraddizioni, è stato a lungo ritenuto un simbolo della libertà umana. Per il filosofo latino, grazie a quella che può essere considerata una

Rizzoli, Milano 1998, p. 107 (II, 13, 3). Vedi anche pp. 81, 85-91, 167-69, 185-87 (II, 1, 3-5; III, 5, 7-8; 12, 7-13; 13, 2).

¹⁰¹ A.J. Voelke, *L'idée de volonté dans le Stoïcisme*, PUF, Paris 1992; G.G. Biondi, *Il Nefas Argonautico. Mythos e Logos nella Medea di Seneca*, Pàtron, Bologna 1984; *Introduzione* in L.A. Seneca, *Medea - Fedra*, cit., pp. 37 ss. e bibliografia.

¹⁰² G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*, Laterza, Roma-Bari 2017, p. 23.

¹⁰³ Sul significato della rivisitazione di Seneca nell'età dei Lumi vedi *infra* il paragrafo *L'Illuminismo e il rimorso. La genesi di «Sémiramis» nella querelle tra La Mettrie e Voltaire*.

“manipolazione” dei moti del cuore, ogni soggetto scopriva, malgrado tutto, la dimensione della libertà e con essa il criterio di responsabilità individuale¹⁰⁴. Addirittura l’orribile *pathos* si rivelava comunque, a suo modo, uno strumento per poter ritrovare l’*ethos*. La *virtus* da principio sussistente si trasformava in un prodotto umano. Il conflitto tra *logos* e *alogon* abbandonato il suo tradizionale carattere metapsichico trovava una sua nuova dimensione nella psicologia, nella morale, nel dibattito interiore¹⁰⁵. Anche il teatro senecano, sia pur con la rappresentazione di valori imposti, diveniva, forse suo malgrado, uno strumento per la riforma morale del genere umano, prefigurando larvamente il moderno concetto di autonomia del giudizio: «È pertanto necessario [...] - si legge nel *De ira* - evidenziare quanto sia mostruoso un uomo che si avventa follemente contro un altro uomo [...] recando rovina a sé stesso nell’intento di recarla ad altri e di annientare ciò che non può essere annientato senza il suo stesso annientamento»¹⁰⁶.

In queste note sommarie non si può non ricordare che di lì a circa un secolo o poco più, «una delle menti più nobili dell’antichità», Marco Aurelio, osservava che «l’universo è in mutazione e la vita giudizio» ed «il nostro turbamento viene solo da quel giudizio che formiamo in noi stessi»¹⁰⁷. Nel 1942 E. Cassirer, in anni a noi relativamente vicini, ha colto in queste riflessioni – forse ottimisticamente – la più «chiara e coincisa» espressione del principio costitutivo della filosofia stoica: «il valore morale e la dignità dell’uomo non possono dipendere da circostanze esterne; poggiano piuttosto sull’uomo stesso, sulla forza del suo giudizio, della sua volontà e del suo carattere»¹⁰⁸. Torneremo a breve sul senso germinativo di queste meditazioni proprie del pensiero antico nelle conclusioni del paragrafo dedicato a *La «Sémiramis» di Voltaire* (vedi *infra*).

Civiltà e decadenza in Diodoro Siculo: Semiramide e Ninias

La vicenda storico-mitica di Semiramide e Ninias - della regina e di suo figlio, il futuro re - consentiva a Diodoro di interrogarsi sul significato della civiltà e sulle ragioni che, provocandone la crisi, inauguravano la fase di una progressiva, logorante, decadenza. La riflessione traeva origine dalla comparazione tra le due figure appena ricordate: la prima intesa come simbolo della civiltà, l’altra invece responsabile della decadenza. Entrambe rappresentavano tuttavia una sola

¹⁰⁴ G. Garbarino, *Necessità e libertà in Seneca tragico*, in *Incontri con Seneca*, a cura di G. Garbarino e I. Lana, Atti della giornata di studio, Torino 26 ottobre 1999, Pàtron, Bologna 2001, pp. 29-48.

¹⁰⁵ G.G. Biondi, *Introduzione* in L.A. Seneca, *Medea - Fedra*, cit., pp. 41-50, 57-60.

¹⁰⁶ L.A. Seneca, *L’ira*, cit., p. 163 (III, 3, 2).

¹⁰⁷ Marco Aurelio, *Pensieri*, a cura di C. Cassanmagnago, Bompiani, Milano 2017, p. 185 (IV, 3).

¹⁰⁸ E. Cassirer, *Sulla filosofia antica. Manoscritti delle lezioni inedite di Oxford (1935) e Yale (1942)*, a cura di G. Borbone, Bompiani, Milano 2023, p. 889.

anima della duplice natura dell'essere scisso, il già ricordato «uomo serpente». La prima trovava la sua compiuta realizzazione nel profilo paradisiaco di Semiramide, emblema della sola sfera delle idee, del *logos*, della virtù rivolta al bene di tutti, eretta a protezione degli interessi generali, comunitari. La seconda si incarnava nelle inclinazioni infernali di Ninias ed era confinata nella sola sfera delle cose, l'universo irrelato del *pathos*, la dimensione degli istinti e degli interessi particolari. La rappresentazione di quell'antitesi e la conseguente cesura netta tra i due regni ai quali i due profili alludevano, quello delle tenebre e della tempesta, l'altro estatico della luce, consentiva a Diodoro, tramite l'esame concreto del profilo di quei personaggi storici, di scrivere il suo racconto leggendario volto a ripensare e a illustrare i grandi quesiti della civiltà classica sul valore dell'etica e della virtù¹⁰⁹.

Semiranide: la virtù eroica e la brama della gloria. Il profilo di Semiramide rappresentava, in sé stesso un compiuto ritratto etico. I tratti «mostruosi» e «sfrenati» del carattere, sembravano potersi giustificare con la formula tradizionale del pensiero greco sulla ambivalenza della forma eroica. Peraltro erano relegati per lo più nella coincisa descrizione dell'*Additamentum*. Sicché la virtù della regina sembrava potersi esplicitare pienamente nel suo ruolo centrale di fondatrice di civiltà e d'imperi e nella volontà trasgressiva di tracciare, in modo personale e inedito, il volto nuovo della città e dello stato¹¹⁰.

Tuttavia un sussulto turbava il disegno armonico del quadro. Infatti lo slancio etico di Semiramide - un'idea ispirata tradizionalmente dalla ricerca di equilibrio e di ragionevolezza, da criteri di rapporto e misura - finiva per soccombere o quantomeno per alterarsi. Si rivelava pervasa dalle spinte più torbide degli istinti mosse dalle più elementari ed egoistiche necessità dell'utile¹¹¹. Risorgevano dunque, invincibili, nei domini solari dell'etica, i tratti «mostruosi» e «sfrenati» dell'eroe greco, di fatto inscindibili nella caratterizzazione unitaria di quel profilo umano.

La virtù della regina si animava infatti soltanto sotto la spinta della sua cieca volontà di affermazione, solo se suscitata dalla brama personale di grandezza e di gloria¹¹². In tal modo le esigenze particolari e strumentali di Semiramide si sovrapponevano sino a prevalere sulle motivazioni etiche¹¹³. L'impero assiro pur edificato dalla regina secondo aspirazioni e principi generali ipoteticamente condivisibili (la grandezza e l'efficienza dello stato) si rivelava una costruzione

¹⁰⁹ Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., pp. 103-22 (II, 1-22).

¹¹⁰ Ivi, pp. 108-20 (II, 6-19).

¹¹¹ Ivi, pp. 106-9 (II, 5-7).

¹¹² Ivi, pp. 107-10 (II, 5-8).

¹¹³ Ivi, p. 114 (II,13).

artificiale. L'idea di stato non esprimeva i concreti interessi patri e comunitari, il primato dei valori pubblici, l'idea classica di uomo e cittadino¹¹⁴. Commemorava soltanto gli ideali di gloria e di grandezza che ne avrebbero reso la memoria eterna. Di qui la volontà «sfrenata» di Semiramide, l'impegno indefesso per costruire il suo impero sterminato che s'attestava sulle frontiere dell'ignoto al fine di poter celebrare, con sé stessa, l'Assiria delle gesta e delle grandi imprese¹¹⁵. Di qui le straordinarie opere architettoniche: un complesso monumentale grandioso e insieme «mostruoso». Eccessivo nelle forme e forse per questo, ancor più stupefacente¹¹⁶. Inoltre l'eroina non paga si ostinava, come sappiamo, nella modificazione forzata e disarmonica della realtà fisica e naturale, alterandola innaturalmente, sia pure in favore di concrete esigenze comunitarie locali¹¹⁷.

Il disegno etico di Semiramide si risolveva dunque in un atto coincidente con le sue sole aspirazioni individuali, con le sue sole necessità personali e particolari. Il tema, un *tòpos* di lungo periodo, riemergeva ancora con forza nei decenni centrali del *Grand siècle*, caratterizzando analogamente l'io eroico, glorioso, di *Horace* nella omonima e celebre tragedia di P. Corneille¹¹⁸. Pertanto nel tripudio degli istinti e degli appetiti dell'io la brama della gloria pervadeva la sfera etica sino a sovrapporsi e a coincidere con essa saturandola: il *pathos* e l'*ethos* sembravano fondersi in un unico ente indistinto.

La costruzione intenzionale del soggetto etico: l'«amor sacro» e l'«amor profano». La conquista della dimensione etica si rivelava dunque una esperienza complessa e contraddittoria. Traeva origine, come si è accennato, da procedure indotte di rimozione pulsionale e da modelli imposti che a loro volta, radicati nelle abitudini, nei costumi e nelle pratiche di vita, suscitavano inevitabilmente una adesione spontanea e volontaria da parte di ogni membro della comunità. Per

¹¹⁴ Ivi, pp. 109-20 (II, 7-19).

¹¹⁵ Ivi, pp. 116-19 (II, 16-19).

¹¹⁶ Ivi, pp. 109-13 (II, 8-12).

¹¹⁷ Ivi, pp. 114-15 (II, 13-14).

¹¹⁸ La tragedia, stesa dal poeta nell'inverno del 1640, era accolta dal pubblico di Parigi tra il febbraio e il marzo dell'anno successivo, probabilmente alla presenza di Richelieu, al quale comunque il testo sarebbe stato dedicato. L'opera ebbe fortuna: «l'esaltazione dell'amor di patria» e la celebrazione sciovinistica della sua *grandeur* le facevano guadagnare la scena ancora nell'agosto 1914, all'inizio della Grande guerra e poi, nell'ottobre 1939, in seguito alla mobilitazione generale. *Orazio. Tragedia*, in P. Corneille, *Teatro*, a cura di M. Ortiz, prefazione di G. Macchia, Sansoni, Firenze 1964, v. I, *Nota*, pp. 651-655. Su Corneille si indicano qui soltanto: M. Prigent, *Les héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, PUF, Paris 1985; G. Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Sedan, Paris 1998; M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Il Mulino, Bologna 1990. Sul tema in particolare vedi, *Orazio. Tragedia*, cit., Atto IV, 5; Atto V, 2, 3. Per la messa a punto della questione P. Bénichou, *Morali del "Grand siècle"*. *Cultura e società nel Seicento francese*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 71 ss.

illustrare le forme e gli esiti dell'ascesa volontaria verso l'eden risplendente dell'etica è utile - anche ai fini di una messa a fuoco del profilo di Semiramide elaborato nella Grecia classica ed ellenistica - ricorrere all'immediatezza esemplificativa che guida il processo di sublimazione del sentimento amoroso. Una esperienza ovviamente successiva ai tempi di Diodoro, codificata, come è noto, nelle sue forme costitutive da Agostino, Abelardo, Bernardo¹¹⁹, e che finì per influenzare la concezione cortese dell'amore, un modo d'essere e di sentire, destinato a protrarsi sino al primo Seicento¹²⁰. Se ne possono scorgere infatti le ultime tracce nelle *rêveries* letterarie di ascendenza neoplatonica che ispirano, con «sognante e raffinata sensibilità», l'*Astrée* di H. d'Urfè, un romanzo prolisso e farraginoso le cui tesi sembravano concludere felicemente tutta un'età¹²¹.

Bernardo di Chiaravalle, che conosceva le *Confessioni* e l'opera di Agostino ed era contemporaneo e antagonista di Abelardo, ripercorreva, nel suo *De diligendo Deo* (1130-1141)¹²², il lungo e faticoso cammino intrapreso da ogni essere cosciente e volenteroso al fine di potersi riunire con Dio, in seguito alla caduta rovinosa dovuta alla colpa di Adamo. Per recuperare lo stato originario e conquistare la dimensione spirituale il singolo doveva imparare la legge d'amore, ripercorrendone sperimentalmente le fasi, al fine di innalzarsi tramite «i gradi della salita» verso il Sommo Bene (VIII, 23 - XII, 33)¹²³.

Erano idee che allora circolavano e che costituivano di fatto il capovolgimento delle teorie conoscitive ed etiche del pensiero greco¹²⁴. Pertanto, nei testi cristiani redatti tra il secondo e il terzo secolo, gli antichi filosofi venivano

¹¹⁹ Per un quadro sintetico d'insieme vedi M. Fumagalli Beonio Brocchieri, *L'amore passione assoluta*, in *Storia delle passioni*, cit., pp. 75-100. Per il passaggio dall'età classica al Medioevo, E.R. Dodds, *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

¹²⁰ J. Frappier, *Amour Courtois et Table Ronde*, Droz, Genève, 1973; R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, PUF, Paris 1974; E. Koehler, *L'avventura cavalleresca*, Il Mulino, Bologna 1985.

¹²¹ *L'Astrée de Messire Honoré d'Urfé*, a Lyon de l'Imprimerie de Simon Rigaud Marchand Libraire rue Mercier devant st. Antoine, 1631, ora in Id., *L'Astrée*, préface de L. Mercier, Masson, Lyon 1925-28, 5 voll. Le opere di M. Ficino (*Sopra lo amore, ovvero il Convito di Platone*, Firenze 1544), di M. Equicola (*Libro della natura d'amore*, Venezia 1525) e di L. Ebreo, (*Dialoghi d'amore*, Roma 1535) ispirarono la stesura del romanzo. Per le relazioni con i *Dialoghi* di L. Ebreo vedi in particolare M. Gaume, *Les inspirations et les sources de l'oeuvre de d'Urfé*, Centre Et. Foréziennes, Saint-Etienne 1977, in particolare pp. 438-50. Sul testo di M. Ficino vedi Id., *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, a cura di G. Rensi, SE, Milano 2016; Id., *Il libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Olschki, 1987.

¹²² Bernardo di Chiaravalle, *Il dovere di amare Dio. De diligendo Deo*, a cura di A.M. Piazzoni, Edizioni Paoline, Roma 2014.

¹²³ Ivi, pp. 150-165. Vedi anche Abelardo, *Teologia del sommo bene*, a cura di M. Rossini, Bompiani, Milano 2003.

¹²⁴ Sulla funzione conoscitiva della sfera emozionale e sulla centralità d'essa nel pensiero di Agostino, M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2004, in particolare pp. 623-56.

addirittura considerati come i «patriarchi degli eretici»¹²⁵. Si tendeva piuttosto a screditare e a porre in discussione i principi logici della vecchia dottrina. Si osservava infatti che la filosofia antica aveva fondato i principi della conoscenza sul solo nesso prescrittivo verità-realtà. Ogni fenomeno si rivelava invece più complesso, contraddittorio, articolato, sfuggente, imprevedibile e come tale sottoposto alla dimensione individuale ed emotiva dell'esercizio teoretico. Sicché per rendere «più profonda e completa la nostra conoscenza di noi stessi» era necessario ricostruire il proprio «vissuto», rappresentare la dimensione biografica e «narrativa» di ogni singola esperienza personale¹²⁶.

Le passioni dunque non dovevano più essere «estirpate» e «sradicate». «Desideri, ira, paura, ardimento, invidia, gioia, amicizia, odio, brama, gelosia, pietà e, in genere, tutto ciò a cui segue piacere e dolore»¹²⁷ divenivano elementi per la comprensione di sé stessi. Tertulliano e poi soprattutto Agostino scoprivano nella soggettività la forma esclusiva della conoscenza, sia pure nell'ambito della rivelazione divina. L'idealismo novecentesco avrebbe colto in questa interiorizzazione del fatto conoscitivo una precoce e larvata anticipazione del *cogito* cartesiano¹²⁸.

Contributi recenti hanno messo in evidenza pertanto come per Agostino il *logos* non eserciti il suo dominio sul *pathos* conducendo l'individuo verso la virtù, ma sia invece «l'elemento patico a comandare sulla ragione». Solo la grazia pertanto, nel trionfo della sfera istintiva e emozionale, illumina e redime le perturbazioni umane guidando la persona verso la salvezza. In questo primato del *pathos* la «dottrina della grazia agostiniana è una dottrina della emozione divina, contrapposta a una dottrina della emozione terrena». Sicché l'opera di Agostino è pervasa da un «emozionalismo esistenziale» che finisce per imporsi e far soccombere la tradizionale concezione greca fondata sulla *virtus* del saggio intesa come prerogativa per la costruzione del soggetto etico¹²⁹.

Tuttavia questi due diversi orientamenti o poli, quello volontaristico e l'altro esistenzialistico, tra loro inevitabilmente irriducibili, si intrecciano, si scavalcano e a volte coesistono nel pensiero di uno stesso autore. Ad esempio

¹²⁵ Tertulliano, *L'anima*, a cura di M. Menghi, presentazione di M. Vegetti, La Vita Felice, Milano 2021, p. 55 (3, 1). Sull'espressione «cara a Tertulliano» vedi, p. 335, n. 20.

¹²⁶ M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 18.

¹²⁷ Aristotele, *Etica Nicomachea*, in Id., *Le tre etiche*, a cura di A. Fermani, M. Migliori, Bompiani, Milano 2018, p. 495 (1105b, 21-23). Sulla questione *La Retorica di Aristotele e la dottrina delle passioni*, a cura di B. Centrone, Pisa University Press, Pisa 2015.

¹²⁸ «Noli foras ire, in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas» (*De Vera Religione*, XXXIX, 72). Vedi Agostino, *De Vera Religione*, a cura di N. Cipriani, Morcelliana, Brescia 2022, p. 164.

¹²⁹ G. Lettieri, *Emozione e amore patico in Agostino*, «Bruniana & Campanelliana», XXIV (2018) 1, pp. 109-31.

può ricordarsi come la celebre *Julie ou La Nouvelle Héloïse*,¹³⁰ il grande testo letterario redatto da J.J. Rousseau nel 1761, in seguito a una lunga e sofferta gestazione¹³¹, sia di fatto una sorta di erma bifronte¹³². Infatti l'opera è stata interpretata secondo la tradizione filosofica che considera la soggettività come autonomia (Kant, Hegel, Habermas): l'opera infatti piacque a Kant e, in tempi a noi più vicini, a E. Cassirer¹³³. Nondimeno le pagine di *Julie* sono state anche lette nella prospettiva esistenziale della autenticità (Schiller, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger)¹³⁴. In questo lavoro concentreremo la nostra attenzione sulla soggettività intesa come autonomia.

Nondimeno Abelardo ed Eloisa, seicento anni prima della stesura di *Julie*, nelle loro ancor più celebri *Lettere* ripensavano, a distanza, la loro breve storia d'amore consumata, oggi diremmo ancor giovani, lui trentottenne, lei forse ventenne, o addirittura sedicenne¹³⁵, tra il 1117 e il 1118: una storia - è stato scritto - «che infrange l'immagine di un Medioevo ascetico e repressivo» di antica maniera¹³⁶. L'epistolario, verosimilmente autentico, costituisce una fonte di rilievo per ricostruire il profilo esistenziale di allora. Infatti se non si possono escludere «brevi aggiunte posteriori» al *corpus* originario nondimeno l'«unità stilistica» presuppone «l'unità di un dramma profondo e concretamente vissuto»¹³⁷.

¹³⁰ J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, introduzione e commento di E. Pulcini, Rizzoli, Milano 2015.

¹³¹ Vedi E. Pulcini, *Introduzione* in J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit. Vedi anche Ead., *Il declino dell'amour-passion in epoca moderna*, in *Teoria delle passioni*, a cura di Ead., Kluwer Academic Publishers, Bologna 1989, pp. 5-21; 89-112; Ead., *Amour-passion e amore coniugale. Rousseau e l'origine di un conflitto moderno*, Marsilio, Venezia 1990.

¹³² Si indicano qui soltanto, per il senso del problema, due diverse interpretazioni sul concetto roussoiano di autenticità: A. Ferrara, *Modernità e autenticità. Saggio sul pensiero sociale ed etico di J. J. Rousseau*, Armando, Roma 1989; E. Pulcini, *Amour-passion e amore coniugale*, cit. Le due tesi sono state riprese più di recente in: A. Ferrara, *Autenticità, normatività dell'identità e ruolo del legislatore in Rousseau* e in E. Pulcini, *Rousseau e le patologie della modernità: le origini della filosofia sociale*. Entrambi i contributi sono apparsi in *La filosofia politica di Rousseau*, a cura di G.M. Chiodi e R. Gatti, F. Angeli, Milano 2012, pp. 9-34; 35-54.

¹³³ E. Cassirer, *Il diritto e la ragione. Rousseau, Kant, Goethe*, a cura di G. Raio, Donzelli, Roma 1999, pp. 9-81.

¹³⁴ A. Ferrara, *Modernità e autenticità*, cit., pp. 137-150; vedi anche G. De Anna, *La libertà in Rousseau tra autonomia e autenticità*, in *La filosofia politica di Rousseau*, cit., pp. 131-1377.

¹³⁵ Vedi l'Introduzione in P. Abelardo, *Storia delle mie disgrazie. Lettere d'amore di Abelardo e Eloisa*, a cura di F. Roncoroni, Garzanti, Milano 1974, p. XVI.

¹³⁶ Vedi l'Introduzione in *Abelardo e Eloisa. Lettere*, a cura di M. Fumagalli Beonio Brocchieri, Rizzoli, Milano 2016, p. 23.

¹³⁷ P. Zerbi, *Abelardo e Eloisa: il problema di un amore e di una corrispondenza*, in *Love and marriage in the twelfth Century*, edited by W. Van Hoch and A. Welkenhuysen, Leuven University Press, Leuven 1981, pp. 129-161. Vedi anche E. Gilson, *Eloisa e Abelardo*, Einaudi, Torino 1950.

È nota a tutti la fisionomia intellettuale e religiosa di Pietro Abelardo, figura irrequieta e tormentata, filosofo e uomo di cultura tra i più rappresentativi della sua epoca, nel giudizio dell'idealismo novecentesco protagonista del primo umanesimo medievale. Abbandonato «il diritto di primogenitura, e con esso la carriera di cavaliere», antistoico e antiplatonico, resta celebre, per quel che qui interessa, per il suo metodo comparativo fondato sul principio di contraddizione «tra due punti di vista antitetici», una procedura necessaria per ricostruire la «verità» tramite l'esercizio della propria ragione nell'ambito delle certezze dottrinali («concettualismo» aristotelico)¹³⁸. Analogamente il teologo bretone proponeva una concezione autonoma e intenzionale dell'etica sottomessa comunque alle irrevocabili leggi divine¹³⁹.

Infatti in quegli stessi anni Abelardo ricordava, non senza sofferenza, ad Eloisa che tra loro non vi era stato «amore» ma solo «concupiscenza»¹⁴⁰. Il loro incontro aveva sancito soltanto il predominio della materia sullo spirito. Aveva fatto trionfare gli impulsi istintivi cioè le spinte costitutive della natura fisico-corporea dell'essere. Si trattava, come sappiamo, di impeti e moti dettati da esigenze congiunturali e da interessi particolari. Dall'amor di sé, la malattia dell'anima, che relegava ogni soggetto nell'egotismo e nel più laido individualismo. Dunque era necessario scuotersi, risorgere, mondare e purificare la propria natura e la sfera perniciosa dei sensi. Perciò l'animo devoto doveva ritrovare con la ragione la propria misura, riscoprire il rapporto e la proporzione nei sentimenti¹⁴¹. Infatti solo con il criterio di misura il fedele poteva trovare il proprio limite e, autolimitandosi, interagire e incontrarsi con l'altro. Come nel dilemma dell'uomo greco era possibile superare le esigenze individuali e particolari per approdare alla virtù, una esigenza condivisa e generale, che

¹³⁸ Vedi l'Introduzione in Abelardo, *Conosci te stesso o Etica*, a cura di M. Dal Pra, La Nuova Italia, Firenze 1976.

¹³⁹ Abelardo, *Conosci te stesso o Etica*, cit.; E. Gilson, *Eloisa e Abelardo*, cit.; *L'etica abelardiana. Un impossibile progetto filosofico*, in Abelardo. *Etica*, a cura di M. Parodi, M. Rossini, Bruno Mondadori, Milano 1995, pp. 159-174; M. Fumagalli Beonio Brocchieri, *L'intellettuale*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Laterza, Roma-Bari 1987; Id., *Introduzione ad Abelardo*, Laterza, Roma-Bari 1988; D. Penna, *Dio, l'uomo e la felicità. La riflessione morale di Pietro Abelardo come etica della relazione*, Europa Edizioni, Roma 2015.

¹⁴⁰ «la mia passione, che trascinò entrambi nel peccato, deve essere chiamata concupiscenza e non amore [...]. Piangi colui che ti ha curato, non chi ti ha corrotto, colui che ti ha redento, non chi ha fatto di te una prostituta». Abelardo e Eloisa. *Lettere*, a cura di M. Fumagalli Beonio Brocchieri, Rizzoli, Milano 2016, p. 279 (*Lettera V*). Vedi anche la traduzione in P. Abelardo, *Storia delle mie disgrazie*, cit., p. 152 (*Lettera V*): «Con te io soddisfacevo le mie voglie, e questo era quello che io amavo di te [...]. Piangi per chi ti ha salvata, non per chi ti ha sedotta, piangi per chi ti ha riscattata, non per chi ti ha portata alla perdizione».

¹⁴¹ Sulla questione vedi E. Gilson, *Eloisa e Abelardo*, cit., pp. 62-78; M. Fumagalli Beonio Brocchieri, *L'amore passione assoluta*, cit.

poneva in un rapporto di reciprocità gli individui tra loro. Di là dell'utile emergeva la dimensione celeste del buono.

Perciò ogni credente avrebbe dovuto intendere e seguire il messaggio affidato al Figlio, la lezione che trovava il suo senso esclusivo nel sacrificio della Croce: ovvero nel principio del sacrificio di sé per l'altro, scoprendo così il valore fondante della *caritas*. L'atto etico si rivelava in tal modo come fine e risorsa per il riscatto e il perfezionamento personale. Spendendosi per l'altro e amandolo si poteva scorgere il senso dell'amor di Dio.

Si trattava dunque di una esperienza straordinaria, religiosa ed esistenziale, la cui natura intenzionale segna con forza l'incontro tra Abelardo e Eloisa. In quell'occasione Eloisa, in particolare, scopriva la passione che riesce a trasformarsi in amore. Un'esperienza che per la giovane religiosa si sarebbe svolta non solo nella prospettiva dell'"amor sacro", nell'ascesa dell'anima a Dio, ma anche in quella tutta empirica dell'"amor profano, compiuta nella pratica e nei fini della vita terrena. Di quella vita e del loro amore entrambi i protagonisti ritraggono una dolente e sofferta celebrazione¹⁴². Nondimeno è stato osservato che anche in Eloisa il rimpianto per l'incontro che l'ha resa felice e forse invidiata resterà sempre inferiore nei confronti del vero amore, la tensione che l'attrae verso il divino. In sostanza - sempre per gli studi più recenti - è l'intenzione che determina il valore e l'autenticità di un sentimento disinteressato che come tale resta puro e giusto di fronte a Dio. Un sentimento che può essere giudicato solo dall'etica interiore¹⁴³.

A tutta prima Eloisa sembrava dunque rimanere legata alla tradizione e saldamente ancorata alle tipologie dell'amor cortese: rifiutava il matrimonio, intendeva il rapporto come spesa totale di sé, si annullava per l'altro¹⁴⁴. Ma nella sua *dépense*, intesa come «esposizione all'altro», perdita di sé, generosità e disinteresse¹⁴⁵ vi era di più di un riecheggiamento dei codici cavallereschi e cortesi. L'eroina, divenuta poi badessa¹⁴⁶, pur annullandosi riusciva a ritrovare sé stessa. Contrapponeva alle scelte di Abelardo - rispettoso della morale universale, che riteneva irriducibili il divorante *amour-passion* con il valore della *caritas* - la norma della sua dignità personale: io sono qui, tu dove sei? Cosa fai per me? Emergeva in quella antica forma di socialità medievale la volontà di costruire rapporti "cuore a cuore". Ovvero abbandonata la dimensione del "dover essere" Eloisa si confrontava con quella del "voler essere": infatti la sua

¹⁴² P. Abelardo, *Storia delle mie disgrazie*, cit., Lettera II, III.

¹⁴³ E. Gilson, *Eloisa e Abelardo*, cit., pp. 62-96; *Introduzione* in Abelardo, *Conosci te stesso o Etica*, cit.; M. Fumagalli Beonio Brocchieri, *L'amore passione assoluta*, cit.

¹⁴⁴ P. Abelardo, *Storia delle mie disgrazie*, cit., in particolare p. 88 (Lettera II).

¹⁴⁵ G. Bataille, *Il dispendio*, a cura di E. Pulcini, Armando, Roma 1997.

¹⁴⁶ E. Gilson, *Eloisa e Abelardo*, cit., p. 58.

scelta trovava la giustificazione solo in sé stessa non più nella obbedienza alla norma. Dalla sua libera iniziativa scaturiva un progetto rispondente ai reali bisogni e capace di soddisfare probabilmente gli interessi più profondi di entrambi¹⁴⁷. Si trattava di una prima, larvata e ancora inconsapevole enunciazione di principi destinati poi, nel loro sviluppo, a costituire i contenuti fondativi della futura società degli individui¹⁴⁸. In alcuni passi delle lettere della giovane religiosa si può cogliere un afflato morale, un ardimento, una voglia di vivere che forse non ha pari nella storia culturale del dodicesimo secolo¹⁴⁹. Tuttavia nonostante i sussulti l'opera ritrovava il suo giusto equilibrio nella «meditazione che ripercorre il corso della vita per scoprirne sull'esempio di Agostino il senso e il cammino verso la salvezza»¹⁵⁰.

Bisognava dunque ascendere solo per riconquistare la perduta condizione spirituale. L'amore di sé doveva purificarsi nell'amore per l'altro per compiere, in armonia con l'insegnamento divino, un percorso spirituale di perfezionamento individuale. Raggiunta la virtù il credente era così proiettato in una dimensione assoluta, atemporale, sacra¹⁵¹. La metastoria trionfava sulla storia. Il cammino era però arduo «disseminato di pericoli, poiché [consisteva] in un rito di passaggio dal profano al sacro, dall'effimero e dall'illusorio alla realtà e all'eternità, dalla

¹⁴⁷ P. Abelardo, *Storia delle mie disgrazie*, cit., Lettera IV; C. Taylor, *Il disagio della modernità*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 31-36; 51-64.

¹⁴⁸ C. Taylor, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993; Id., *Il disagio della modernità*, cit.; J. Habermas, C. Taylor, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, Feltrinelli, Milano 1998; A. Laurent, *Storia dell'individualismo*, Il Mulino, Bologna 1994; E. Pulcini, *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.

¹⁴⁹ «In te ho cercato e amato solo te, Dio mi è testimone. Ho desiderato te non i tuoi beni o le tue ricchezze. Non ti ho chiesto patti nuziali, né dote alcuna; non ho voluto soddisfare la mia volontà e il mio piacere ma te e il tuo piacere, lo sai bene. E anche se il nome di sposa può parere più santo e più decoroso, per me fu sempre più dolce quello di amica, perfino quello di amante, se non ti offendi, o di squaldrina. [...] Come solo tu puoi farmi soffrire, così solo tu puoi rasserenarmi e consolarmi. È tuo dovere, perché io ti ho sempre ubbidito con fervore, ho sempre fatto quello che mi dicevi di fare, tanto è vero che, non potendo oppormi in nessun modo a te, non ho esitato neppure a perdere per sempre me stessa. Ma sono andata più in là. Può sembrare strano, ma ero talmente pazza d'amore che ho rinunciato perfino all'uomo che amavo, senza alcuna speranza di poterlo un giorno riavere; una tua parola è bastata [...] e con questo ho voluto dimostrarti che tu eri l'unico padrone non solo del mio corpo ma anche della mia anima. [...] Tu sai che ha voluto dire per me la terribile vicenda, ormai nota a tutti, che mi ha strappato dal mondo insieme con te. Eppure quello che mi fa più soffrire non è il dolore in sé ma il fatto di non averti più con me. E allora, quanto maggiore è la causa del mio dolore, tanto più efficaci devono essere anche i rimedi, e devi essere tu a porgermeli, e non un altro, perché tu solo, tu che sei la causa del mio dolore, tu solo puoi aiutarmi». P. Abelardo, *Storia delle mie disgrazie*, cit., p. 88 (Lettera II).

¹⁵⁰ *Introduzione in Abelardo e Eloisa. Lettere*, cit. p. 5.

¹⁵¹ Bernardo di Chiaravalle, *Il dovere di amare Dio. De diligendo Deo*, cit. pp. 174-176 (XV,40).

morte alla vita, dall'uomo alla divinità [...]». Infatti «a una esistenza profana e illusoria succede una nuova esistenza reale, durevole, efficace»¹⁵².

In tal modo nella rappresentazione delle vicende umane perdeva senso e valore l'incontro storicamente determinato di due giovani innamorati e si stemperavano, sino a scomparire, i loro sentimenti. La tensione spirituale si spegneva nell'adeguamento ad una precettistica formale definita non a caso "cortese": cioè volta a riaffermare i principi intrinseci alla società di corte. Sicché per secoli, nella nostra Europa occidentale, sino agli inizi del Seicento (e in senso più generale sino alla fine del Settecento), le passioni e i sentimenti non costituirono il materiale, le fonti, per costruire la biografia esistenziale ma divennero gli strumenti per definire, con la loro sublimazione, un modello di virtù e un soggetto etico prescritto¹⁵³.

Semiramide e la «distrazione»¹⁵⁴ da sé. Il primato dell'"io ideale". La regina assira pur priva della intenzionalità che invece aveva contraddistinto la scelta cosciente e volontaria di Eloisa riconvertiva comunque le sue energie istintuali e psichiche ponendole al servizio della società e orientandole verso i principi di «verità» e di «giustizia»¹⁵⁵. Il suo *furor* guerriero si conteneva e si plasmava infatti entro una codificazione virtuosa, fissandosi negli ideali di magnanimità e gloria, valori inscritti nei modelli comportamentali socialmente riconosciuti e gerarchicamente predefiniti allora in auge¹⁵⁶.

La vicenda storico-mitica della regina assira forniva così al lettore la chiave d'accesso per comprendere il senso del sistema di cui la stessa Semiramide era parte e nel quale si trovava ad agire¹⁵⁷. La leggenda gettava in tal modo qualche luce sulla *forma mentis* dell'uomo greco, e insieme diveniva la metafora legittimante l'ordine esistente. In senso più specifico nella *fabula* prende corpo la concezione organicistica del fenomeno sociale formulata da Aristotele nella sua teoria etico-politica. In questo sistema l'individuo trovava quindi la sua ragion d'essere e il senso della propria esistenza solo a patto di sentirsi una parte di un tutto unitario, l'elemento necessario per il funzionamento dell'intera struttura, il mezzo particolare per realizzare un fine generale. L'individuo dunque trovava

¹⁵² M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, cit., p. 35.

¹⁵³ E. Pulcini, *La passione del moderno: l'"amore di sé"*, in *Storia delle passioni*, cit., pp. 133-180.

¹⁵⁴ «Lavoriamo senza posa ad abbellire e conservare il nostro essere immaginario, e trascuriamo quello vero». «Il re è attorniato da persone che pensano soltanto a *distrarlo* e a impedirgli di pensare a lui stesso: giacché, per quanto re, se ci pensa, è infelice». B. Pascal, *Pensieri*, traduzione introduzione e note di P. Serini, Einaudi, Torino 1974, p. 124 (268); p. 152 (354).

¹⁵⁵ M. Vegetti, *Passioni antiche*, cit., p. 61.

¹⁵⁶ Per la comprensione del fenomeno in una prospettiva di lungo periodo vedi, P. Bénichou, *Morali del "Grand siècle"*, cit.

¹⁵⁷ Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., pp. 105-20 (II, 4-20).

coscienza di sé solo se consapevole d'essere integrato in un organismo che, *iuxta propria principia*, ne definiva a sua volta la natura, il ruolo e i compiti. Sicché ogni soggetto versava in una condizione duplice: era il destinatario passivo di un disegno eterodiretto ma al tempo stesso era anche il promotore di quel progetto. Infatti contribuiva con la sua personale iniziativa, a perpetuare e a ratificare i valori del sistema nel quale viveva e forse nel quale credeva. E, grazie alla funzione esercitata, trovava contezza e misura di sé.

Fondatore di città o di riti civici, il greco dell'età classica o ellenistica, come la Semiramide di Diodoro, l'eroe di Brelich o il primitivo di Eliade rimaneva confinato pertanto in una attività circoscritta, settoriale, monotona, subordinata a uno scopo generale sussistente, prescritto. Con le sue iniziative poteva solo ripetere tutto ciò che era stato già fatto, compiuto¹⁵⁸. L'impossibilità di esercitare un atto libero e inedito spiega, sia pure a suo modo, l'insofferenza degli "eroi greci" verso i limiti prescritti e la reazione orgogliosa e emotiva culminante nella *hybris* distruttiva e anarchica, sulla quale ci siamo interrogati nella sezione precedente. L'eroe di allora, chiuso nelle angustie del "dover essere", non riusciva ancora a scoprire e a inventare, la dimensione del "voler essere"¹⁵⁹. Infatti per Aristotele l'assetto gerarchico e organico della vita comunitaria costituiva il riflesso dell'ordine cosmico, l'attualizzazione di un immutabile e prestabilito disegno divino, come si è già ricordato¹⁶⁰.

Non sorprende pertanto che a distanza di più di un millennio, nell'età che fu di Abelardo e Eloisa, la trattatistica e l'iconografia del tempo, celebre ad esempio la visione di Ildegarde di Bingen (1163)¹⁶¹ rappresentasse le Virtù o le Intelligenze angeliche in un ordinamento crescente che culminava nelle sfere dei Serafini e dei Cherubini. In particolare questi ultimi, pur così prossimi a Dio, ne erano per natura incomparabilmente diversi. La successione gerarchica di sfere concentriche si estendeva ai cieli. Al di sotto delle stelle fisse erano posti i pianeti, poi l'etere, il fuoco, l'aria e l'acqua. Infine ancor più in basso, al centro del cosmo, la Terra, il cui ordine sociale e cetuale era anch'esso il riflesso del disegno originario che promanava dispiegandosi, sempre in successione, dall'alto verso il basso. L'universo, in tutte le sue componenti, costituiva perciò un unico

¹⁵⁸ M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, cit., p. 17 e in particolare pp. 114-115.

¹⁵⁹ A. Brelich, *Gli eroi greci*, cit. pp. 285-293.

¹⁶⁰ C. Taylor, *Il disagio della modernità*, cit., p. 5.

¹⁶¹ Si fa qui riferimento al *Liber Scivias* di Ildegarde di Bingen (1098-1179) mistica benedettina. Vedi J. Baltrusaitis, *Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du Moyen Age*, in «Gazette des Beaux-Arts», XXI (1939), pp. 65-84. Ancora di grande interesse R. Manselli, *Amicizia spirituale e azione pastorale nella Germania del XII secolo: Ildegarde di Bingen, Elisabetta ed Ecberto di Schönau contro l'eresia catara*, in Id., *Studi sulle eresie del XII secolo*, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma 1975, pp. 211-21.

organismo armonico e coerente. Ogni cosa mondana «dipendeva da quelle ultraterrene», tutta la realtà «era inserita in un quadro trascendente».

Per questi motivi e in questa struttura gerarchica, l'uomo di Diodoro non poteva nascere libero ed eguale¹⁶², come invece avrebbero auspicato i suoi lontanissimi discendenti venuti alla luce nell'ultimo Settecento illuminista e rivoluzionario. Infatti, come asseriva lo stagirita «il tutto deve essere necessariamente anteriore alla parte», «ed è quindi chiaro che la città è per natura [...] anteriore a ciascun individuo»¹⁶³. La *polis* non sorgeva dunque per Aristotele grazie all'impegno e alla comune volontà degli individui trasformati in cittadini, ma precedeva il loro fare dando peraltro vita ad essi stessi: così come la mano e il piede possono sussistere solo all'interno del corpo e, grazie ad esso, svolgere la loro funzione particolare e vitale¹⁶⁴. L'individuo dunque nasceva in una microcellula sociale, la famiglia per poi perfezionarsi nella struttura più articolata e complessa della *polis*, sempre secondo criteri di ordine e gerarchia¹⁶⁵. Il figlio, subordinato al padre, sarebbe stato poi sottoposto, da cittadino, all'imperio coercitivo della legge: «la potestas» precedeva «la libertas», «la lex», «il ius». Ogni rapporto, relazionale e politico, si fondava su criteri asimmetrici e verticali regolati secondo la norma di chi «sta in alto» e di chi «sta in basso», di chi «governa» e di chi è «governato»¹⁶⁶.

Pertanto ogni singolo soggetto o parte di un "corpo" (l'individuo, la famiglia, il rango, etc.) pur dissolto, subordinato e organico al "tutto" (la società, lo stato) era tuttavia necessario e funzionale allo stesso "tutto". In tal modo ciascun individuo - come ogni cellula sociale, grande o piccola che fosse - era indispensabile con le proprie iniziative al funzionamento della macchina statale, come gli ingranaggi lo sono per l'orologio. Sicché ogni soggetto aveva pari

¹⁶² «L'ideale di libertà e di eguaglianza si impone a partire dal concetto dell'uomo in quanto individuo. Se infatti si ritiene che l'umanità tutta intera sia presente in ogni uomo, allora ogni uomo deve essere libero e tutti gli uomini devono essere eguali. È di qui che questi due grandi ideali dell'età moderna attingono la loro razionalità. Non appena invece si riconosce che un fine collettivo si impone a parecchi uomini, la loro libertà viene limitata e la loro eguaglianza viene messa in discussione». L. Dumont, *Homo hierarchicus. Il sistema delle caste e le sue implicazioni*, Adelphi, Milano 1991, p. 85. Sul problema vedi anche Id., *Homo aequalis. Genesi e trionfo della ideologia economica*, Adelphi, Milano 1984; Id., *Saggi sull'individualismo. Una prospettiva antropologica sull'ideologia moderna*, Adelphi, Milano 1993; A. Laurent, *Storia dell'individualismo*, cit.

¹⁶³ Aristotele, *Politica*, a cura di R. Laurenti, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 6-7 (I, 2, 1253a 15-30).

¹⁶⁴ Ivi, p. 7 (I, 2, 1253a 20-27). Sulla relazione tra parte e tutto in Aristotele, E. Rini, *Il nostro metodo consueto. Parte e tutto in Aristotele: dal continuo alle forme degli animali*, Vita e Pensiero, Milano 2015.

¹⁶⁵ «La famiglia è dunque, se si vuole, il primo modello delle società politiche: Il capo è l'immagine del padre, il popolo è l'immagine dei figli». J.J. Rousseau, *Il Contratto sociale*, Einaudi, Torino 1980, p. 10.

¹⁶⁶ Sulla questione, N. Bobbio, *Nel secondo centenario della Dichiarazione dei diritti dell'uomo*, in *L'eredità dell'Ottantanove e l'Italia*, a cura di R. Zorzi, Olschki, Firenze 1992, pp. 1-18.

dignità indipendentemente dal ruolo e dal rango. Si sentiva utile, necessario, importante. E tale era considerato. Un ruolo tuttavia determinato non da principi storici o empirici ma preconstituito, secondo la teoria aristotelica della diseguaglianza naturale e biologica e della eguaglianza tra soli eguali¹⁶⁷.

L'imperturbata continuità della società di «status». La spersonalizzazione dell'individuo si rendeva ancor più manifesta nella concezione collettivistica del fatto sociale, un modo di sentire e di vivere proprio dell'uomo greco che si intrecciava con la visione organicistica dei fenomeni fisici e naturali appena descritta. Il testo di Diodoro con la rappresentazione della figura e delle scelte di Semiramide consentiva di comprendere e di legittimare, sia pure in modo indiretto e sotto traccia, i principi invariabili e costanti di un regime politico-sociale destinato a protrarsi per secoli. In tal modo Diodoro delineava, nelle pagine del testo qui prese in esame, il profilo della cosiddetta società tradizionale, una forma di civiltà guerriera, feroce, cortese, destinata a perpetuarsi dall'età classica sino agli ultimi decenni del secolo dei Lumi.

La società umana rappresentata dallo scrittore siciliano rievocava la fisionomia della *polis-soma*, la «città» intesa come «corpo collettivo», descritta nella *Repubblica* di Platone, i cui fini politici e morali erano dunque inevitabilmente collettivi e non individuali¹⁶⁸. Si trattava di una precoce raffigurazione di quello che oggi viene definito convenzionalmente il modello “olistico” di società.¹⁶⁹ Un sistema nel quale, è forse superfluo ricordarlo, la percezione della individualità è tanto più debole quanto più si risale a ritroso nel tempo¹⁷⁰.

In esso l'individuo, dissolto nella totalità del gruppo, incapace di percepire la sua natura di soggetto singolo, di avere coscienza e autentico intendimento di sé, poteva definirsi, acquisire la sua misura di essere, soltanto adeguando il proprio profilo etico e la sua volontà particolare ai valori comunitari condivisi e prescritti. Uniformandosi pragmaticamente ad essi conquistava, suona ovvio, la dimensione collettiva della sua identità. Ciò nonostante ogni singolo si sforzava di introiettare i modelli culturali egemoni anche a costo di penose iniziative comportamentali, di scelte e di atti morali anche dispendiosi. Infatti solo con la conquista di quell'universo valoriale avrebbe potuto raggiungere il traguardo di un livello sociale corrispondente al ruolo simbolico identificativo del ceto, o del

¹⁶⁷ Aristotele, *Politica*, cit., pp. 4, 10, 11, 86 s. (I, 1152a 32-34), (1254a 34-39), (1254b 4-28), (III, 9, 1280a 11ss).

¹⁶⁸ Platone, *La Repubblica*, cit., pp. 575-677 (IV, 462c-d, 464b).

¹⁶⁹ L. Dumont, *Homo hierarchicus*, cit.

¹⁷⁰ Utile a riguardo la celebre esemplificazione in P. Aries, *Storia della morte in Occidente*, Rizzoli, Milano 1978; Id., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1980.

gruppo, al quale ambiva e nel quale intendeva riconoscersi. Solo così poteva integrarsi in esso, divenirne una sua parte costitutiva ed essere, a sua volta, accettato e riconosciuto da esso.

Pertanto in tale ambito il giudizio “esterno” si rivelava vincolante per il riconoscimento personale. Perciò il singolo finiva per costruire la sua identità non con il proprio giudizio ma soprattutto grazie a quello altrui (società di *status*, o d’onore). Infatti per conquistare la “dignità” di ceto o di rango era necessario sopprimere l’«io empirico» e uniformarsi agli «imperativi ereditati» riposti nella dimensione «ideale» dell’io¹⁷¹. Tramite questa «distrazione» da sé, e questa mutilazione profonda di una parte così rilevante e irrinunciabile del proprio universo psichico, si forgiava il profilo sociale, più che quello personale e individuale, dell’uomo greco. Il senso di questo profondo “disagio” è espresso, ancora a distanza di quasi due millenni, con grande sensibilità e forza nella trattatistica morale nell’età che fu di B. Pascal, per trasformarsi poi nel *j’accuse* contestativo dell’ordine esistente pronunciato con veemenza, com’è noto, nei testi della filosofia politica di J.J. Rousseau, la cui opera, non a caso, concludeva in sostanza la stessa età dei Lumi¹⁷².

Ogni soggetto sociale era animato e agito - scriveva Rousseau tra la fine del 1753 e gli inizi del 1754¹⁷³ - da due spinte simultanee e concorrenti. L’una puramente materiale volta all’acquisizione di beni, l’altra suscitata dal bisogno personale di un riconoscimento pubblico ottenuto con la conquista di valori simbolici. In ragione di tali necessità e orientamenti, l’ambizione a ottenere “sempre di più” finiva per sovrapporre un’esigenza simbolica di riconoscimento individuale a un bisogno materiale. Ognuno così tendeva a «elevare la propria condizione non tanto per un proprio bisogno quanto per mettersi al di sopra degli altri»¹⁷⁴. Le conquiste economiche e i traguardi di *status* auspicati dall’“uomo sociale” richiedevano dunque il riconoscimento dei meriti del singolo tramite il giudizio altrui. In tal modo l’individualismo autoreferenziale, egoisticamente chiuso in sé, mostrava la sua debole vocazione relazionale fondata su un rapporto per lo più “strumentale” con l’altro. Così Rousseau

¹⁷¹ L. Febvre, *Onore e patria*, a cura di C. Donzelli, Donzelli, Roma 1997, pp. 28-32; J. Starobinski, *L’occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Einaudi, Torino 1975, p. 42: «assistiamo ad un processo di rimozione, all’oblio assoluto della personalità primaria. L’essere empirico è soppresso in favore dell’essere ideale che proietta nel vuoto la propria creazione».

¹⁷² B. Pascal, *Pensieri*, cit., in particolare, pp. 107-59 (2-5); J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, traduzione e cura di G. Preti, Feltrinelli, Milano 1992, in particolare, pp. 48, 74, 78, 84 ss., 106 ss.

¹⁷³ Il *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité*, venne composto tra la fine del 1753 e il primo semestre del 1754 e pubblicato nella primavera del 1755, vedi l’*Introduzione* in J.J. Rousseau, *Scritti politici*, a cura di P. Alatri, Utet, Torino 1970, p. 78, 124-25.

¹⁷⁴ J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, cit., p. 84.

metteva in evidenza, impietosamente, come la relazionalità e i legami interindividuali conservavano ancora nel Settecento una funzione pratica e utilitaristica, idonea soprattutto al riconoscimento pubblico della dignità personale, perpetuando così il sistema gerarchico della società dell'onore.

Pertanto secondo il ginevrino l'inclinazione individualistica e utilitaristica, che sempre più si manifestava ai suoi tempi, esplicitava il bisogno, come del resto già aveva messo in evidenza la trattatistica morale alla fine del «Grand siècle», di «apparire», di rappresentarsi, di assumere una «maschera» sociale, più che di «essere»¹⁷⁵: «finora non ho visto altro che maschere; quando mai potrò vedere volti umani?» scriveva, sulla soglia degli anni Sessanta, il ginevrino nella sua *Julie*¹⁷⁶. «L'uomo socievole, sempre fuori di sé sa vivere soltanto nell'opinione degli altri ed è solo dal loro giudizio che egli trae il sentimento della propria esistenza»¹⁷⁷. Affiorava così, secondo Rousseau, come già aveva osservato Pascal, il «mimetismo», la «distrazione» e la «passione del fuori» dell'uomo antico e moderno, un soggetto storico ricostruito recentemente, nelle sue reazioni psicologiche, con grande efficacia da J. Starobinski¹⁷⁸.

Tra antico e moderno: la virtù come dato biologico. La conquista della “dignità” tutta estrinseca di ceto o di rango pareva invece all'uomo dell'età classica e ellenistica la procedura e l'unica risorsa possibile per garantire l'integrazione sociale, per poter entrare in relazione con l'altro e per partecipare alla vita comunitaria. Solo tramite questo itinerario si poteva essere accettati, riconosciuti e considerati utili.

Diodoro tracciava così, sulla scorta di questi principi, il senso della figura storico-mitica di Semiramide. La futura regina costruiva infatti la propria identità uniformandosi a comportamenti invalsi: convertiva il suo istinto autoaffermativo negli ideali di gloria e magnanimità, i valori etici fissati già, da circa tre secoli, da

¹⁷⁵ «Noi non ci accontentiamo della vita che è in noi e nel nostro proprio essere: vogliamo vivere inoltre nel concetto degli altri di una vita immaginaria, e a tal intento ci sforziamo di «parere». Lavoriamo senza posa ad abbellire e conservare il nostro essere immaginario, e trascuriamo quello vero». B. Pascal, *Pensieri*, cit., p. 124 (268).

¹⁷⁶ J.J. Rousseau, *Giulia o La Nuova Eloisa*, cit., II, 14. «siamo così assuefatti a mascherarci agli altri che finiamo per mascherarci a noi stessi». F. de La Rochefoucauld, *Massime*, a cura di F. Fiorentino, Marsilio, Venezia 2000, p. 91 (119). A riguardo vedi, ancora assai utile, J. Starobinski, *La Rochefoucauld et les morales substitutives*, in «La Nouvelle Revue Française», 1966, juillet-août, pp. 16-34; 221-229. In particolare p. 226.

¹⁷⁷ J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della diseguaglianza*, cit., p. 106.

¹⁷⁸ J. Starobinski, *Jean Jacques Rousseau: la trasparenza e l'ostacolo*, Il Mulino, Bologna 1989. Vedi anche P. Burgelin, *La philosophie de l'existence de Jean Jacques Rousseau*, Vrin, Paris 1973; C. Taylor, *Radici dell'io*, cit.; A. Ferrara, *Modernità e autenticità*, cit.

Aristotele nell' *Etica Nicomachea*¹⁷⁹. Un testo, ricordano gli studiosi, destinato peraltro a ispirare la definizione del profilo eroico (ed etico) nella tradizione letteraria europea sino alla metà del Seicento¹⁸⁰. Se dunque questa sarà ancora la condotta assunta dal ricordato Orazio di P. Corneille¹⁸¹, Diodoro aveva di fronte a sé una folla di figure suggestive tramandate nei miti e rappresentate nei testi letterari dei suoi tempi.

Omero, ad esempio, aveva espresso, in alte forme poetiche, lo spirito guerriero di Achille e messo in evidenza come il valore e addirittura la "dignità" dimostrate in battaglia erano necessarie per la conquista dello *status* eroico. Un mezzo, tra l'altro, indispensabile anche per recuperare il rango nei confronti di chi attentava al suo onore¹⁸². Diversamente J. Lacan ha colto nella collera, nella gelosia e addirittura nella vendetta del mondo antico, esemplificate nella figura della Medea di Euripide, un vettore normativo capace di autodeterminare il soggetto e di spingerlo a imporre rapporti paritari "faccia a faccia", orientati alla verifica e al confronto¹⁸³. Ciò nonostante la Medea di quella straordinaria tragedia sembrerebbe battersi soprattutto, alla stregua degli altri eroi del mondo antico, per recuperare il suo *status* posto in discussione: per riappropriarsi, nel caso particolare, del ruolo di moglie e di donna sposata, come si evince nello stesso testo di Euripide¹⁸⁴. Anche l'eroina di quel grande tragico pertanto sembrerebbe rimanere legata, per lo più, a un apriori valoriale che condiziona e ridimensiona gli auspici di una sua autonoma e autentica emancipazione.

Nondimeno Semiramide, come tutti gli eroi greci, rappresenta il modello dell'eroismo inteso come puro dato biologico. Eroi infatti si nasce, non si diventa.

¹⁷⁹ Aristotele, *Etica Nicomachea*, in Id., *Le tre etiche*, cit., in particolare, pp. 587-593 (1122a-1123a); vedi anche a riguardo le rilevanti considerazioni in Id., *Etica Nicomachea*, a cura di C. Natali, Laterza, Roma-Bari pp. 480-481 e n. 338.

¹⁸⁰ «Il ritratto del Magnanimo, così come è tracciato nell'*Etica Nicomachea*, è rimasto fino in pieno XVII secolo il basso continuo dell'idea occidentale dell'eroe. L'indebolimento di quest'ultimo è strettamente legato alla rovina dell'edificio aristotelico nel corso del XVII secolo». M. Fumaroli, *L'eroismo corneliano e l'ideale della magnanimità*, in Id., *Eroi e oratori*, cit., pp. 137-168, in particolare p. 137.

¹⁸¹ P. Corneille, *Orazio. Tragedia*, cit., Atto V, 2, 3.

¹⁸² M. Vegetti, *Passioni antiche*, cit., p. 40 ss.; E.R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, a cura di M. Bettini, Rizzoli, Milano 2024; A.W.D. Adkins, *La morale dei greci da Omero a Aristotele*, Laterza, Bari 1964.

¹⁸³ Le tesi di J. Lacan a riguardo sono state ripensate e svolte in G. Sissa, *La gelosia. Una passione inconfessabile*, cit. Più in generale sul tema vedi: S. Durup, *L'espressione tragica del desiderio amoroso*, in *L'amore in Grecia*, a cura di C. Colame, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 143-167; A. Grillone, *Prepotenza dell'io e considerazione per gli altri nella Medea di Euripide*, in «Siculorum Gymnasium», XXX (1977), pp. 413-419; *Médée et la violence*, Colloque International organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail, in «Pallas. Revue d'études antiques», XLV (1996), pp. 7-275.

¹⁸⁴ «Per Medea la cosa importante è la *Koinonía* ossia quella comunione di sentimenti e di beni su cui si fonda per i Greci la famiglia». Giasone, suo sposo, negandole la *philia* «attenta alla *timé* ("onore") di Medea degradandone lo *status*». M. Bettini, G. Pucci, *Il mito di Medea*, cit., p. 42.

La testimonianza forse più esplicita per intenderne il senso può essere rintracciata, a distanza di quasi due millenni, nell'ambito della letteratura teatrale, nella tragedia *Pompeo* (1643) di P. Corneille¹⁸⁵. In essa, in un dialogo serrato tra Cleopatra e Carmione si esprime una sentenza lapidaria: «I principi sono portati a questo dall'alta nascita: l'anima riceve delle impressioni dal sangue che assoggetta la passione alla virtù»¹⁸⁶. È la purezza del sangue quindi che rende pura la virtù e colloca il virtuoso, «l'animo nobile», al vertice della piramide sociale degli ordini. Tornava dunque, nell'opera di Corneille, ancora l'antichissimo criterio della diseguaglianza naturale e biologica, il principio aristotelico della sola eguaglianza tra eguali, qui da poco ricordato. Le strutture portanti del pensiero classico, identificate nel racconto diodoreo, avevano dunque percorso ininterrotte la storia europea medievale e moderna.

Non diversamente lo stesso ideale di magnanimità di ascendenza aristotelica che ispira le pagine di Diodoro, sulle quali ci siamo soffermati, trionfa ancora invincibile, come si è detto, nel teatro tragico di Corneille. È funzionale anch'esso a salvaguardare gli equilibri e le strutture gerarchiche proprie della società di *status*, tanto nel mondo antico quanto in quello moderno. Infatti l'orgoglio e l'aspirazione alla gloria sublimati in virtù e in magnanimità comportavano una «esposizione all'altro», un atteggiamento di generosità, di spesa di sé e di disinteresse per la materialità delle cose. Si trattava in realtà di un «dispendio» e di una tensione relazionale che rimanevano tuttavia lontanissimi dall'idea «paradossale» e «impossibile» della gratuità del dono¹⁸⁷. Infatti, a puro titolo di esempio nell'Europa medievale, la generosità del *senior* si traduceva in una sorta di insolubile «debito a usura» per il *vassus*: in «dono di rivalità»¹⁸⁸. Nel donare per dominare: l'elargizione del potente assurgeva così a manifestazione stessa di potere, si traduceva nell'atto volto a accrescere il proprio prestigio a discapito dell'altro.

Nella ideale di magnanimità si riflette pertanto quell'attitudine alla *sparsio* e alla *largesse* che caratterizzano il dono «fastoso» e «perverso», il «dono-veleno» ricostruito in tempi relativamente recenti da J. Starobinski¹⁸⁹. In tal modo la prodigalità e il disinteresse divenivano i mezzi per fissare i criteri asimmetrici della diseguaglianza sociale, tanto nella società antica, quanto in quella aristocratico-feudale cristallizzata nei suoi codici cavallereschi e cortesi.

¹⁸⁵ *Pompeo o la morte di Pompeo. Tragedia*, ora in P. Corneille, *Teatro*, cit., v. I, pp. 859-922. Ivi, pp. 861-864 notizie sull'opera e sulle edizioni. Sul significato della tragedia vedi in particolare, P. Bénichou, *Morali del "Grand siècle"*, cit., p. 18; C. Taylor, *Radici dell'io*, cit., p. 198.

¹⁸⁶ *Pompeo o la morte di Pompeo. Tragedia*, cit., Atto II, 1.

¹⁸⁷ J. Derrida, *Donare il tempo*, Cortina, Milano 1996, p. 8.

¹⁸⁸ G. Bataille, *La parte maledetta*, Bertani, Verona 1972, p. 112.

¹⁸⁹ J. Starobinski, *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, Einaudi, Torino 1995.

Il quadro appena tracciato consente di comprendere il ruolo e la funzione di Semiramide nella ricostruzione diodorea, il primo scritto compiuto - sia consentito ricordarlo - che ci resta di quell'antichissimo mito. La sua rievocazione storico-mitica celebra l'atto sacro di fondazione di una comunità umana. Le sue iniziative e persino le sue *défaillances* si iscrivono nella illustrazione leggendaria di un sistema religioso, politico e sociale reputato da Diodoro esemplare.

*Ninias e la «demolizione» della figura eroica*¹⁹⁰. Nella ricostruzione di Diodoro, con l'ascesa al trono di Ninias, in seguito alla scomparsa di sua madre Semiramide, il vento cambiava. Si incrinava l'ottimismo dell'uomo greco ed entrava in crisi la fiducia nella autosufficienza umana. In altri termini si iniziava a negare la capacità personale di poter orientare la propria vita, di riuscire a guidare con la volontà e la ragione le dinamiche interiori per renderle degne di una aspirazione virtuosa in grado di condurre l'individuo alla perfezione morale. Veniva meno così la speranza nei confronti di ogni possibile forma di disciplinamento della sfera emotiva. Per Diodoro gli uomini dunque non sembravano più poter essere «semidei» «invincibili» e consapevoli e scrutava non senza turbamento l'inedita figura laida e inquietante di Ninias. Ne tratteggiava una fisionomia individuale ormai priva dell'antica *grandeur* e di quell'integrità che tutto sommato aveva voluto rappresentare nel profilo di Semiramide. Si esprimeva così una nuova «tensione tremenda tra la forma classica e il carattere demoniaco e irrazionale della favola»¹⁹¹. Infatti Diodoro raffigurava in Ninias un essere soggiogato da forze soverchianti e oscure, travolto e degradato da passioni torbide, confinato in un *furor* egoistico e distruttivo. La sfera istintiva e emozionale assumeva così una valenza puramente negativa, quasi patologica tale da inibire e soggiogare la personalità fino a alienarla. La fabula esprimeva la dissoluzione dell'io, lo sgomento suscitato dalla perdita delle proprie certezze, la sfiducia nelle capacità di autocontrollo. Emergeva una nuova «psicologia degli istinti»: la concezione tradizionale dell'eroico era di fatto capovolta. Si trattava di un fenomeno comunque ricorrente, proprio delle età storiche di crisi, un'esperienza percorsa e significativamente segnata da una «antropologia della mancanza», una condizione per la quale l'uomo appare per lo più come un essere «carente»¹⁹². Entro questo quadro si delineava un'etica rassegnata, relegata nella idea di sopravvivenza, in una cultura di «autoconservazione»¹⁹³. Gli studiosi hanno colto in quello «spossessamento» e «opacità» verso sé una condizione di perenne «distrazione» dell'io. Un io scisso «tra i movimenti tumultuosi e sempre più

¹⁹⁰ L'espressione è di P. Bénichou, *Morali del "Grand siècle"*, cit., pp. 97 e ss.

¹⁹¹ G. Steiner, *Morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1999, p. 65.

¹⁹² A. Gehlen, *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, cit.

¹⁹³ H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, Marietti, Genova 1992.

sfuggenti della propria *profondeur* e la maschera illusoria della *surface*», diviso tra gli atti volontari e gli istinti, tra i giudizi e i comportamenti¹⁹⁴.

In altri termini, scoperta la centralità e insieme la «carezza» dell'io, assumevano sempre maggior rilievo le spinte dell'«amor proprio», un sentimento ambiguo e polivalente. Una «passione» che può essere intesa, come un sentimento di carattere bipolare: tanto autoconservativo quanto patologicamente aggressivo e autoreferenziale. Secondo quest'ultima dinamica infatti la volontà di dominio e il delirio di onnipotenza surrogano le fragilità dell'io e compensano il *deficit* identitario stimolando impulsi auto affermativi¹⁹⁵.

Trionfava dunque una filosofia negativa dell'uomo volta a svalutarne le capacità: all'io eroico si contrapponeva un io chiuso, soverchiato dalle spinte istintive, incapace a costruirsi come soggetto etico¹⁹⁶. Si inaugurava quel fenomeno che P. Bénichou avrebbe definito in relazione alla crisi europea del Seicento di «demolizione dell'eroe»¹⁹⁷.

Infatti allorché Ninias salì al trono «non emulò l'amore della madre per la guerra ed il suo spirito avventuroso». Passò gran parte della vita a corte occultandosi a tutti, tranne che alle sue «concubine» e ai suoi «eunuchi». Si votò «alla lussuria», considerando scopo dell'esistenza «il godimento sfrenato di ogni genere di piacere» e aborrendo «ogni fatica e preoccupazione». Governò suscitando paura, avvalendosi della forza, e ricorrendo alla minaccia delle armi¹⁹⁸. Per trenta generazioni i re successivi seguirono il suo esempio, sino all'ascesa al trono di Sardanapallo che superò tutti «in lussuria», «ignavia» e in una condotta di vita «effeminata». A tal riguardo il re modificò la voce, utilizzò cosmetici e vesti per «assumere» sempre più «un atteggiamento femminile». I ruoli e i rapporti tra i sessi dunque si capovolgevano. Si infrangevano più in generale i limiti convenzionali e le regole prescritte, le abitudini e i costumi e, con essi la dimensione del certo, del dato, dell'ordinato. Nella rappresentazione di Diodoro, questo fenomeno avrebbe raggiunto la sua soglia critica e catastrofica nell'età di Sardanapallo. Quest'ultimo infatti - commenta lo scrittore siciliano - fu l'ultimo re: «l'impero degli Assiri» si sgretolava, conquistato «dai Medi dopo una durata di milletrecento anni, come dice Ctesia di Cnido nel suo secondo libro»¹⁹⁹.

¹⁹⁴ E. Pulcini, *La passione del Moderno*, cit., pp. 160-161.

¹⁹⁵ Per tutti vedi E. Pulcini, *L'individuo senza passioni*, cit. in particolare pp. 9-19; 21-89. Per l'analogo processo che avrebbe segnato anche la cultura europea moderna nei suoi aspetti letterari, vedi, per la crisi del Seicento, R. Picard, *La carrière de Jean Racine*, Gallimard, Paris 1961; Id., *De Racine au Parthénon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1977.

¹⁹⁶ E. Pulcini, *La passione del Moderno: l'amore di sé*, cit., pp. 159 ss.

¹⁹⁷ P. Bénichou, *Morali del "Grand siècle"*, cit., pp. 97 e ss.

¹⁹⁸ Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., p. 121 (II, 21).

¹⁹⁹ Ivi. pp. 121 ss. (II, 21-23).

La «colomba assassina»: le variazioni sul mito

Il mito di Semiramide celebrato da Diodoro siculo nel I secolo a. C era destinato ben presto a modificarsi. Infatti nelle rievocazioni sul tema che affiorano nella letteratura cristiana delle origini si sviluppavano, in crescendo, i caratteri di quella che sarebbe divenuta la 'leggenda nera' della sovrana assira. Motivi i quali, come sappiamo, restavano circoscritti per lo più nel solo *Additamentum* nella versione originaria di Ctesia-Diodoro. Ben presto dunque si attenuavano gli esiti edificanti della *fabula*²⁰⁰. Marco Giuniano Giustino, tra gli altri introdusse, nel secondo secolo, i temi nuovi e atroci del desiderato incesto e del conseguente matricidio, elementi destinati a segnare poi in modo costante il successivo sviluppo del genere letterario²⁰¹. Sarebbe stato comunque Orosio nelle sue *Storie contro i pagani*, di lì ad altri due secoli, a fissare il *climax* della versione negativa della *fabula*. La regina diveniva il simbolo di una forza integralmente malvagia e perversa. Si delineava il modello di lungo periodo di Semiramide emblema del male. Coi che «assetata di sangue» fondava su queste basi il suo funesto impero. Spregevole e «infiammata di libidine», la regina «uccise» poi «tutti gli amanti» e, in seguito ai «rapporti incestuosi con il figlio», liberalizzò l'incesto, e «ordinò» - ricorda ancora Orosio, - che «tra genitori e figli fosse lecito qualunque rapporto piacesse loro»²⁰². Il modello prospettato da Diodoro si era dunque capovolto. Semiramide ormai si rivelava incapace di essere all'altezza della sua funzione regale tanto da costituire una minaccia per l'ordine costituito. Ritornavano in Orosio le preoccupazioni del mondo classico innanzi alla presenza di forze misteriose, vitali, prelogiche capaci di sovvertire i costumi e i valori comunitari. Erano pensieri che sarebbero riemersi, come sappiamo, nelle letture controriformistiche del mito di Medea.

Il Medioevo latino accoglieva almeno in parte la versione orosiana. Come forse è sin troppo noto Dante collocava Semiramide nel secondo cerchio dell'Inferno (V, 52-60). Tuttavia «di fatto ne attenuava le gravissime censure e la spietata condanna»²⁰³ in quanto sovrana costruttrice: infatti «fu imperatrice di

²⁰⁰ Vedi per tutti: A.M.G. Capomacchia, *Semiramis*, cit. p. 27; C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., pp. 20 ss.; M. Scandola, *La madre assira*, cit., pp. 30 ss.

²⁰¹ M.G. Giustino, *Le Storie filippiche*, Antonelli Editore, Venezia 1856, v. I, 1-2 p. 356.

²⁰² «Semiramide, infiammata di libidine, assetata di sangue, vivendo tra continui stupri e omicidi, fece uccidere dopo averli dilettrati giacendosi con loro, tutti quelli che aveva invitato come regina [...]. Infine, concepito disonestamente un figlio [...] ebbe con lui rapporti incestuosi, cercando di nascondere la privata ignominia col pubblico delitto. Infatti ordinò che tra genitori e figli fosse lecito qualunque rapporto piacesse loro [...]». Orosio, *Le storie contro i pagani*, a cura di A. Lippold, Mondadori, Milano 1976, pp. 378-379.

²⁰³ U. Dotti, *La Divina Commedia e la città dell'uomo. Introduzione alla lettura di Dante*, Donzelli, Roma 1998, p. 58.

molte favelle»²⁰⁴. I giudizi morale e politico continuavano ad essere inestricabilmente intrecciati, un fine etico giustifica una scelta angustamente utile. F. Petrarca invece non si distaccò dai toni più accesi dell'apologetica cristiana descrivendo l'assira, come Cleopatra, «arsa d'indegno foco»²⁰⁵.

G. Boccaccio nel *De mulieribus claris* (1361), riprendendo in una certa misura la lettura dantesca, dava l'avvio ad una parziale riabilitazione della figura di Semiramide destinata a perpetuarsi nel corso del XV secolo e nella prima metà del successivo. Infatti lo scrittore fiorentino pur riconosciute le gravi responsabilità della regina tuttavia continuava ad ammirarne l'«animus»²⁰⁶. Gli studi hanno ricostruito le tappe di questo processo tra l'autunno del Medioevo e la prima età moderna, una legittimazione destinata a svolgersi in modo parallelo a quella della figura femminile nella società di corte²⁰⁷.

In questa direzione può collocarsi il ricordo di Semiramide evocato dal letterato piacentino Ludovico Domenichi²⁰⁸, esponente della piccola nobiltà cittadina, anticlassicista, legato a Venezia a Pietro Aretino e poi soprattutto impegnato, sempre nella Dominante, nella impresa editoriale promossa da Gabriele Giolito²⁰⁹ volta al rinnovamento e allo svecchiamento della cultura non solo locale. In una sua opera del 1552 su *La nobiltà delle donne* ricordava l'alto profilo della regina assira impegnata, in tempi ormai remoti, nella costruzione dello stato e nella fondazione di un antico impero²¹⁰. Ne rievocava, tuttavia, il carattere e la natura dissoluta: si delineava sotto traccia quella che diverrà l'interpretazione controriformistica del pensiero di N. Machiavelli. Nelle *Historie del mondo* di Giovanni Tarcagnola, un'opera redatta in quattro parti, e apparsa

²⁰⁴ D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1984, *Inferno*, V, v. 54.

²⁰⁵ Vedi, *Trionfo dell'Amore*, III, vv. 73-79, e *Trionfo della Fama*, II, vv. 103 ss., in F. Petrarca, *Trionfi*, a cura di G. Bezzola, Rizzoli, Milano 2014. Sulla interpretazione petrarchesca di Semiramide nelle *Familiari*, vedi C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., pp. 32-33.

²⁰⁶ G. Boccaccio, *Opere in versi. La letteratura italiana: storia e testi*, a cura di P.G. Ricci, Ricciardi, Milano-Napoli 1972, p. 712.

²⁰⁷ Ch. de Pizan, nel 1405, considera Semiramide una «veuve heroïque», vedi Ead., *Cité des dames*, éd. E. Hicks, Th. Moreau, Stock, Paris 1986, p. 22; nel castello di Manta a Saluzzo (1420) Semiramide è effigiata come eroina insieme altre otto sovrane, vedi M. Scandola, *La madre assira*, cit., p. 62 (ivi indicazioni bibliografiche a riguardo). In B. Castiglione, l'assira diviene esclusivo modello di regalità. Vedi B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, N. Longo, Garzanti, Milano 1981.

²⁰⁸ Vedi la voce *L. Domenichi* redatta da A. Piscini, in «Dizionario biografico degli italiani», cit., XL, 1991, *ad indicem*.

²⁰⁹ Vedi la voce *G. Giolito* redatta da M. Ceresa, in «Dizionario biografico degli italiani», cit., LV, 2001, *ad indicem*.

²¹⁰ *La nobiltà delle donne di m. Lodovico Domenichi. Corretta e di nuovo ristampata*, in Venezia appresso Gabriel Giolito di Ferrari e fratelli, 1552, pp. 30-31.

postuma a Venezia nel 1592, lo scrittore di Gaeta riesumava, invece, con gran disinvoltura, la versione originaria di Ctesia-Diodoro, integrandola peraltro con i dati raccolti nell'*Additamentum*. Pertanto nelle *Historie* la «libidinosissima» Semiramide che con «tanti giovani si giacque [...] facendoli poi segretamente morire» appariva nonostante tutto ciò «favolosa per il suo nascimento», amata da Venere, nutrita dai colombi, meritevole di rispetto «per la gloria de' suoi tanti gesti», ovvero per le grandi imprese nell'arte della guerra e nelle opere di pace²¹¹. Ciò nonostante finiva per imporsi il motivo della condanna senza riserve²¹².

Il tardo Rinascimento italiano, nello spirito della tradizione cristiana controriformata, moltiplicava gli aspetti più cupi del mito. La tragedia di Mutio Manfredi, mai rappresentata, pubblicata nel 1593 a Bergamo, segna l'acme di questo orientamento²¹³. All'incesto volontario segue una catena di orrori messi in atto dalla protagonista, «una lupa ingorda che sbrana gli agnelli»²¹⁴. Dopo aver tolto la vita alla moglie del suo Nino ed ai suoi due «figlioletti» la regina verrà uccisa infine dal figlio, poi suicida²¹⁵. Nella *pièce* prevaleva ormai il solo tema del re che non è re, e che non essendo più in grado di svolgere il suo sacro mandato di eletto del Signore, si trasformava in tiranno e despota. Tra le evocazioni di ombre il mito assolutorio di Semiramide si consumava in pochi versi. La regina dichiarava alla sua devota Himetra - che la definiva «figlia di dea», colei che «empie di meraviglie il mondo», «donna chiara e di valore», ma anche «raro mostro»²¹⁶ - di aver agito «senza furore» e «senza lascivia» per salvare il regno e proteggerlo dagli usurpatori²¹⁷. Il sacerdote Beleso, nella chiusa del coro

²¹¹ *Historie del mondo di m. Gio. Tarcagnota. Divisa in quattro parti*, con Licenza de' superiori e privilegi, Giunti, Venezia 1592, p. 17. Su l'A. vedi, G. Tellini, *Nuove coordinate biografiche per Giovanni Tarcagnota da Gaeta (1508-1556)*, «Italianistica», XLII (2013) 1, pp. 105-125.

²¹² A puro titolo di esempio possono ricordarsi persino le riflessioni di John Knox a riguardo. Questi nella sua nota controversia con Maria I Tudor finiva per equiparare, nel 1557, la sua regina a Semiramide e, appoggiandosi all'autorità di Aristotele, definiva il genere femminile una sorta di «maschio imperfetto». Di lì a circa quaranta anni, il ravennate Giuseppe Passi, l'«Ardito» accademico degli Informi, nei suoi *I donneschi difetti*, un trattato apparso a Venezia nel 1599, paragonava Semiramide, a «un male che infetta come una peste». Su *The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women* vedi S.M. Felch, *The Rhetoric of Biblical Authority: John Knox and the Question of Woman*, in «The Sixteenth Century Journal», XXVI (1995) 4, pp. 805-822; G. Passi, *I donneschi difetti*, Venezia Presso Giovanni Somasco, Venezia 1599, p. 94.

²¹³ L. Bergel, *Semiramis in the Italian and Spanish baroque*, in «Forum Italicum», VII (1973), pp. 227-249. Vedi la voce M. Manfredi, redatta da F. Pignatti, in «Dizionario biografico degli italiani», cit., LXVIII, 2007, *ad indicem*.

²¹⁴ *La Semiramis. Tragedia di Mutio Manfredi il Fermo, Accademico Inominato, Invaghito et Olimpico, All'Illustrissimo Cardinale Farnese dedicata*. Con licenza de' Superiori. In Bergamo, per Comino Ventura, 1593, Atto IV, 5.

²¹⁵ Ivi, Atto IV, 3, 4, V, 62.

²¹⁶ Ivi, Atto I, 1.

²¹⁷ *Ibidem*.

inneggiante contro la tirannide, «confuso e tristo» ricordava che in seguito al «furioso fatto» «benché fosse giorno» «era già scuro» mentre il «tempio tremava»²¹⁸. A distanza di pochi mesi Manfredi presentava al pubblico la sua *Semiramis Boscareccia*²¹⁹ «l'idillio pastorale dopo gli orrori della corte di Babilonia»²²⁰. L'azione non si svolgeva più tra spettri e tetri palazzi ma tra boschetti ameni, nei pressi di rivi e laghi. Il *Prologo* era affidato a Venere che narrava l'infanzia della «pargoletta innocente». La critica ha interpretato la favola pastorale come una metafora utile a rappresentare la regalità femminile²²¹.

Il Seicento pur sulla scia di Manfredi segna un indebolimento del motivo diabolico: Berlingero Gessi, letterato e patrizio bolognese, nel 1655, espunge gli aspetti più truci dal dramma e prospetta l'incesto e il matricidio alla stregua di atti involontari²²². Sempre nell'opera di Gessi si sviluppa il tema cristiano del travestimento di Semiramide che sotto le spoglie del figlio Nino governa il regno utilizzando dunque ogni espediente possibile per perseguire un disegno politico compiuto e rilevante. Il motivo del travestimento era ispirato al criterio barocco di verosimiglianza, mutuato dalla *Poetica* di Aristotele²²³. Il recupero seicentesco della figura di Semiramide può essere rintracciato tanto nell'ambito della trattatistica sul ruolo della donna (in particolare, ad esempio, nell'opera di L. Marinelli²²⁴ *Della nobiltà et l'eccellenza delle donne*, Venezia 1601)²²⁵, quanto nella produzione letteraria francese nel corso della reggenza di Anna D'Austria (1643-1651). La figura di Semiramide incarnava il modello del sovrano equo e giusto voluto da Dio, detentore di un potere extraistituzionale, inteso come unica forza in grado di garantire l'ordine e la pace sociale. Nella *Sémiramis* di Gabriel Gilbert (1647) l'assira è la «femme forte» tutrice dei valori etici e dell'unità del regno, colei che «sans passion exercé la vengeance». Mentre Nino, l'antieroe è «qui de

²¹⁸ *La Semiramis. Tragedia di Mutio Manfredi*, cit., Atto V, scena ultima.

²¹⁹ *La Semiramis Boscareccia di Mutio Manfredi, il Fermo, Accademico Inominato, Invaghito et Olimpico, al Serenissimo duca di parma et Piacenza*. Con licenza de' Superiori. In Bergamo, per Comino Ventura, 1593.

²²⁰ C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., p. 78.

²²¹ J.C. Carney, *Fairy Tale Queens. Representations of Early Modern Queenship*, Palgrave, New York 2012, pp. 88 ss.; M. Scandola, *La madre assira*, cit., pp. 102 ss.

²²² Vedi la voce *B. Gessi*, redatta da S. Feci, in «Dizionario biografico degli italiani», cit., LIII, 2000, *ad indicem*.

²²³ C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., pp. 80 ss.

²²⁴ Vedi la voce *L. Marinelli*, redatta da P. Zaja, in «Dizionario biografico degli italiani», cit., LXX, 2008, *ad indicem*.

²²⁵ *La nobiltà et l'eccellenza delle donne, co' difetti e mancamenti de gli huomini. Discorso di Lucrezia Marinelli in due parti diviso*, In Venezia, Presso Gio. Battista Combi, 1621, II edizione. Vedi M. Scandola, *Lucrezia Marinelli: Femmes antiques et "femmes seules" à Venise au début du XVII siècle*, in *Les femmes illustres de l'Antiquité grecque au miroir de modernes (XIV-XVI siècles). Avec un Hommage à Ch. Plantin*, éd. D. Cuny, S. Ferrara, B. Pouderon, Beauchesne, Paris 2020, pp. 400-412.

fleuves de sang arrosa leurs Provinces»²²⁶.

La tragedia di C.-P. Jolyot de Crébillon, rappresentata alla Comédie Française il 10 aprile 1717, reintroduceva le tinte più fosche e buie della tradizione accentuando il carattere orrifico d'ispirazione manfrediana. Il censore di Voltaire apportava comunque elementi di novità. Semiramide, sempre più perversa, scoperto in Agenore suo figlio Ninia, continuava a perseguire il suo progetto incestuoso e distruttivo. Al contrario dell'eroina di Voltaire, la regina priva di rimorsi, per non incorrere nella punizione divina e nella condanna umana, si suicidava, compiendo l'atto sulla scena, rompendo così le regole aristoteliche²²⁷.

La «Sémiramis» di Voltaire

La tragedia *Sémiramis*, composta convenzionalmente dal signore di Ferney in ossequio alle norme in cinque atti, andata in scena alla Comédie Française a fine agosto 1748 alla presenza del suo autore²²⁸, apparve a stampa a Parigi nel 1749, e fu pubblicata in un volume unitario, insieme ad altri lavori letterari volterriani uscito per i tipi di Le Mercier e Lambert²²⁹.

Il dramma era stato redatto nella stagione degli onori de *l'homme de lettres*, allora già oltre la cinquantina, nel pieno del fulgore, storiografo di Francia, accademico e gentiluomo ordinario della camera del re (dal 1745). La *pièce*, commissionata per una festa a Versailles poi disattesa, forse era stata già ultimata dall'autore nel 1746, anche se la notizia ci appare, come comprenderemo, poco credibile²³⁰.

²²⁶ G. Gilbert, *Sémiramis. Tragédie*, texte établi par L. Moulin, Fièvre, Université de Fribourg, Fribourg 2019, vv. 1668, 1684.

²²⁷ *Sémiramis. Tragédie. Par M. de Crébillon*, in C.-P. Jolyot de Crébillon, *Théâtre complet*, édition critique par M. Soulatges, Garnier, Paris, 2018, t. II, Atto V, 5, 6. Vedi anche *Semiramide tragedia del signor de Crébillon trasportata dal verso francese nell'italiano da Niccolò Simonetti patrizio e accademico fiorentino*, In Firenze, appresso Andrea Bonducci, 1757.

²²⁸ A parere dei contemporanei le espressioni lugubri e le immagini spettrali che affioravano tra le pagine del testo, accentuavano la tinta fosca dell'opera perpetuando l'atmosfera pesante di orrore e malinconia propria della *pièce*. *Sémiramis* è stata d'altronde ritenuta - probabilmente non a torto - la tragedia più cupa di Voltaire: un'azione «grande, spettacolare, patetica», lambita dal gusto shakespeariano che iniziava proprio allora a pervadere le scene francesi, soprattutto per impulso dello stesso Patriarca dei Lumi. Vedi R.S. Ridgway, *La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», XV (1961), p. 154; M. Fazio, *L'ombra di Shakespeare nella Sémiramis di Voltaire*, in «Il castello di Elsinore», XVI (2003), 46, pp. 5-26.

²²⁹ *La Tragédie de Sémiramis. Par M. de Voltaire. Et quelques autres pièces de Littérature du même Auteur qui n'ont point encore paru*. A Paris. Chez G. Le Mercier Imprimeur-Libraire rue St. Jacques, au Livre d'or. Et chez M. Lambert Libraire, 1749.

²³⁰ Vedi la *Notice sur la tragédie Sémiramis*, in *Oeuvres complètes de Voltaire avec des remarques et des notes historiques, scientifiques et littéraires*, Théâtre, t. IV, Delangle Frères, Paris 1829, pp. 5-11.

Nondimeno il poeta ufficiale avvertiva qualche apprensione per la salute e iniziavano a manifestarsi preoccupazioni e delusioni personali, mentre la sua più recente produzione teatrale aveva suscitato qualche critica. Alcune opere minori di carattere encomiastico, la *Principessa di Navarra* e *Il Tempio della gloria*, riscuotevano un mediocre successo e la stessa sorte, almeno inizialmente, sarebbe spettata anche a *Sémiramis*. Nell'ottobre 1748 poi il Patriarca aveva avuto dei diverbi persino con gli attori in merito alla distribuzione dei ruoli nel corso delle rappresentazioni sceniche della *pièce* e correva voce sulla circolazione di edizioni pirata della stessa tragedia. Si paventava così anche il rischio della messa in scena in forma parodica²³¹. Il repertorio del più grande e prolifico tragediografo francese di allora - compose con costanza tragedie dal 1718 al 1778 - sembrava così declassarsi e deformarsi, nello sgomento dell'autore, in una sorta di farsa, in un volgare e grottesco genere di consumo popolare.

L'opera si concentrava tuttavia, come recitava lo stesso titolo, sul mito della antichissima regina assira, una *fabula* a suo modo già abbozzata da *l'homme de lettres* in una prova, *Eriphyle*²³². La tragedia "infelice" del marzo 1732, «vagamente ispirata all'*Amleto*», che rievocava, secondo il «barbaro» gusto inglese, un fantasma in scena a dispetto delle norme. *Eriphyle* finì così, nel suo insieme, per non convincere, parzialmente ritoccata, fu abbandonata e ricusata da Voltaire²³³. Il mito classico si definiva pertanto nelle forme tradizionali e più meditate di *Sémiramis*.

Voltaire riproponeva in linea di massima il consueto tema centrato sulla figura della virago assetata di sangue, sovvertitrice dell'ordine, preda dei sensi, ebbra di potere²³⁴. Si trattava di un soggetto scenico convenzionale, come sappiamo fortunato, suscettibile di un sicuro rilievo pedagogico. Un mito, come altri, utilizzato abitualmente per esercitare una funzione disciplinante e stabilizzante. Infatti la disobbedienza e la trasgressione tradivano - si pensava - un'energia perversa e sfrenata e rivelavano inclinazioni contigue alla malattia e alla devianza. Sicché la spettacolarizzazione sul palco della condanna del reo e la sua giusta punizione ammoniva gli astanti e insieme ristabiliva l'ordine violato legittimandolo. Insieme invitava gli spettatori a ritrovare la dimensione razionale necessaria per conoscere le spinte istintive al fine di canalizzarle e orientarle nella giusta direzione²³⁵. Le spinte negative dovevano essere controbilanciate con altre

²³¹ A. Messaoudi, *La dimension philosophique de Sémiramis*, «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Università di Sassari», 7 (2010), pp. 281-295.

²³² *Eriphyle de M. de Voltaire. Représentée par les Comédiens ordinaires du Roi le Vendredi 7 mars 1732. Pièce que l'auteur s'était opposé qu'elle fût imprimée de son vivant*, Paris 1779. Per la derivazione, A. Messaoudi, *La dimension philosophique de Sémiramis*, cit.

²³³ M. Fazio, *Voltaire contro Shakespeare*, Laterza, Roma-Bari 2020, p. 32.

²³⁴ C. Questa, *Semiramide redenta*, cit.

²³⁵ Per i modelli in età classica M. Vegetti, *Passioni antiche: l'io collerico*, cit., pp. 39-73.

tendenti al bene poiché solo le passioni sono «i veri contrappesi delle passioni»²³⁶.

In tal modo si era definito il modello d'un *exemplum* scenico-pedagogico di lungo periodo, declinabile peraltro in una pluralità di intrecci che il mondo classico offriva con le sue suggestioni ancora in età moderna. Infatti - come si è già ricordato nella prima parte di questo lavoro - la *fabula* di Semiramide si sovrapponeva sino a coincidere, diventando una sorta di calco, pur nelle inevitabili dissonanze, con quella di Medea. È esemplificativo a riguardo l'analogo l'intento narrativo che regola la controriformistica *Medea* nelle due distinte interpretazioni marciiane di L. Dolce e M. Galladei edite rispettivamente nel 1557 e 1558 e poi, almeno una d'esse, di nuovo in stampa, sempre nella città lagunare, nel 1766 e nel 1771²³⁷, lo stesso anno dell'apparizione, prima a Firenze e poi nella Dominante, della *Sémiramis* di Voltaire, nella sua prima traduzione italiana, peraltro celebre e quanto meno assai significativa per i suoi rilievi formali, compiuta appunto da M. Cesarotti²³⁸.

Pertanto anche la *Sémiramis* di Voltaire sembra iscriversi senza contrasto, nell'alveo tradizionale della *fabula*, appropriandosi della consueta inclinazione

²³⁶ P.T. d'Holbach, *Sistema della natura*, a cura di A. Negri, Utet, Torino 1978, pp. 249, 358. Sul tema del controbilanciamento delle passioni tra Sei e Settecento, A.O. Hirschman, *Le passioni e gli interessi*, Feltrinelli, Milano 1979, in particolare pp. 22-29.

²³⁷ *La Medea tragedia di M. Lodovico Dolce*. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557; *Medea. Tragedia di M. Maffeo Galladei*. In Venezia appresso Giova Griffio 1558 cit.; *La Medea. Tragedia di M. Lodovico Dolce*. In Venezia appresso Agostino Savioli, 1749; *Quattro tragedie di M. Lodovico Dolce cioè La Medea. Didone. Ifigenia. Ecuba*. In Venezia, 1766; *Tragedie di misser Lodovico Dolce cioè Didone, Giocasta, Medea, Ifigenia et Ecuba ora per la prima volta raccolte*. In Venezia. Presso Cristoforo Calappo, 1771. Per le edizioni a Venezia delle tragedie di Dolce nel 1749 e 1771 vedi l'*Introduction* in M. Galladei, *Médée*, éd. N. Salliot, Z. Schweitzer, cit.; vedi anche V. Gallo, *Contro l'«ingiuria del tempo»*. *La Medea di Maffeo Galladei*, cit.; L. Dolce, *Medea*, testo e note a cura di O. Saviano, nota critica di F. Spera, Edizioni Res, Torino 2005. R. Delli Priscoli, *La Medea di Ludovico Dolce fra tradizione e innovazione in I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014; G. Romei voce *L. Dolce* in «Dizionario Biografico degli Italiani», Istituto della Enciclopedia italiana, Roma v. XL, 1991, pp. 399-405; R. H. Terpening, *Lodovico Dolce. Renaissance man of letters*, University of Toronto Press, Toronto 1997.

²³⁸ L'edizione fiorentina, rigorosa nella traduzione e priva di commento e annotazioni, venne riedita a Venezia a cui seguì la messa in scena della *pièce* al S. Giovanni Crisostomo. La traduzione di Cesarotti divenne il modello per le versioni musicali successive sostituendo (o affiancando) il testo di Metastasio. Vedi *La Semiramide del signor di Voltaire trasportata in versi Italiani dal sig. abate Melchiorre Cesarotti*, Allegrini, Pisoni e Comp., Firenze 1771. Per le notizie sulla rappresentazione vedi *Motivi che hanno determinato lo Stampatore a fare la presente edizione*, in *La Semiramide del signor di Voltaire trasportata in versi italiani*, In Venezia 1773. Presso Antonio Graziosi, p. 5. La traduzione della *Dissertation sur la tragédie antique et moderne* premessa all'opera sarà pubblicata solamente nel 1784, nella *Raccolta compiuta delle tragedie del sig. di Voltaire*. A riguardo vedi, P. Ranzini, *Verso la poetica del sublime: l'estetica «tragica» di Melchiorre Cesarotti*, Pacini, Pisa 1998, pp. 123, 216.

disciplinante: probabilmente il fine etico che compete allo scrittore di buone tragedie, come argomentava l'autore²³⁹. L'illuminista riesumava così per il suo testo l'antichissimo tema d'ispirazione classica della *hybris* punita dalla *tisis*: il tema cioè che Goethe avrebbe capovolto, trent'anni dopo, nel suo *Prometheus* scorgendo nella disobbedienza umana la nuova dimensione morale e civile della libertà e della legge, come si è da poco ricordato.

Invece nella *Dissertazione sopra la tragedia antica e moderna* premessa dall'autore alla volterriana *Sémiramis*, campeggia, reiterato e ossessivo, il solo richiamo al «Dio vendicatore» che suscita - nell'evocazione scenica di spiriti e ombre di memoria shakespeariana - «rimorsi» in funzione di «castighi» a coloro che violano l'eterna legge²⁴⁰. L'affiorante e inedito tema del rimorso che pervadeva in modo innovativo l'intreccio narrativo della *fabula* si rivelava dunque, almeno a tutta prima, come una esperienza indotta e non personale, una esperienza in sostanza estrinseca alla dimensione umana e al profilo psicologico di Semiramide. L'individuo continuava ad essere considerato, come ai tempi della Grecia classica, un mezzo per realizzare un fine. Lo stesso motivo ispira peraltro, con cadenze simili, come tra poco si accennerà, la stesura del *Poème sur la loi naturelle*, un breve componimento in versi, anch'esso destinato a rimanere celebre, steso da Voltaire agli inizi degli anni Cinquanta (1751), poi a stampa nel 1756²⁴¹.

Il tema del rimorso come castigo suscitato da dei e demoni aveva avuto, com'è noto, la sua antica gestazione nel pensiero classico. In esso, la dottrina della «completa dipendenza dell'uomo da una Potenza arbitraria», e l'insistito accento sulla «cecità» e futilità dei propositi umani, sempre incerti, deboli e vani, rivelava - è stato osservato - una maggiore vicinanza al mondo di Sofocle piuttosto che a quello arcaico dell'*Iliade*. In altri termini il tema esplicitava nel tramonto di una cultura l'alba nascente di una nuova civiltà. Il passaggio - per utilizzare le categorie e il linguaggio che a suo tempo furono di E.R. Dodds - da una «civiltà di vergogna» ad una di «colpa». Per la prima, sia consentito un solo rapido e schematico richiamo, l'infrazione dell'eroe - per lo più intesa come un accidente o un sortilegio suscitato dall'esterno, provocato non di rado da forze ostili e capricciose - ne condannava la sorte attendandone vergognosamente l'onore. Solo successivamente dunque la vergogna si sarebbe trasformata in senso di colpa,

²³⁹ *Dissertazione sopra la tragedia antica e moderna*, in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire trasportate in versi italiani*. In Venezia 1791. Presso Giuseppe Orlandelli per la ditta del fu Francesco Niccolò Pezzana. Con approvazione e privilegio, v. III, p. 30.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 29.

²⁴¹ Voltaire, *Poema sulla legge naturale*, in *Il sommo male*, a cura di E. Cocco, Il Ramo, Rapallo 2004. M. Maimone, *Libertà o legge. Il contributo di Melchiorre Cesarotti al dibattito scientifico, estetico e morale del Settecento*, «Eurostudium^{3w}», 52-53, luglio-dicembre 2019, pp. 186-231, in particolare, p. 221.

grazie alla percezione di una concreta responsabilità individuale o collettiva: l'eroe o i suoi antenati, offesi gli dei, avevano posto in discussione l'ordine e l'armonia prestabilita. Sicché «il senso di colpa arcaico diventa senso di peccato soltanto in seguito» ad una lenta e graduale «interiorizzazione» dei propri sentimenti maturata nel dibattito interiore della «coscienza»²⁴².

In anni altrettanto lontani, nel 1941, R. Mondolfo pubblicava a Buenos Aires il suo *Moralistas griegos. La conciencia moral de Homero a Epicuro*²⁴³. Lo studioso marchigiano, firmatario del *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, redatto da B. Croce, transfuga in Argentina in seguito alle leggi razziali, continuava a coltivare, nelle terre d'oltreoceano, la sua nuova passione per l'antichistica, insegnando Storia della filosofia antica presso le locali università di Córdoba e Tucumán. L'interesse si era manifestato, in Italia, intorno alla metà degli anni Venti, inaugurando, anche in questo caso, una nuova fase del suo difficile e tormentato itinerario culturale e politico²⁴⁴.

Per Mondolfo sin dall'età dei pitagorici e dei presocratici, pur nella conclamata certezza che l'uomo sia «in tutto e per tutto strumento della volontà divina, sola vera causa e vera autrice di ogni cosa», inizia tuttavia a farsi strada, sempre con maggiore consapevolezza, il sentimento di vergogna verso sé stessi. Una emozione provocata dalla coscienza del proprio senso di colpa. I singoli iniziavano così a sperimentare l'esercizio della loro responsabilità personale. A sentirsi - come avrebbero dichiarato a distanza di più di due millenni i loro remoti discendenti settecenteschi - «giudici di loro medesimi»²⁴⁵.

Il *Sacro Discorso* pitagorico infatti invitava e esortava ogni adepto: «vergognati più di fronte a te stesso che di fronte agli altri». «La vita senza esame è indegna di un uomo» diceva Socrate²⁴⁶. E l'applicazione del precetto delfico «conosci te stesso», praticata dallo stesso filosofo, «era un continuo esame di coscienza nel quale il sentimento del mancato adempimento di un dovere doveva suscitare interiore vergogna di sé». Il turbamento e il pentimento proprio della condizione spirituale del colpevole schiudeva al principio che è meglio patire l'ingiustizia che commetterla²⁴⁷, e alla constatazione che è meglio espiare la colpa

²⁴² E.R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, cit., in particolare, pp. 71-107.

²⁴³ R. Mondolfo, *Moralistas griegos. La conciencia moral de Homero a Epicuro*, Ediciones Imán, Buenos Aires 1941; Id., *Moralisti greci. La coscienza morale da Omero a Epicuro*, Editrice petite plaisance, Pistoia 2020 (I edizione a cura di V.E. Alfieri, Ricciardi, Milano-Napoli 1960).

²⁴⁴ Su R. Mondolfo si indicano qui soltanto, E. Garin, *Rodolfo Mondolfo*, in Id., *Tra due secoli. Socialismo e filosofia in Italia dopo l'Unità*, De Donato, Bari 1983, pp. 204-34; R. Mondolfo, *Umanesimo di Marx*, introduzione di N. Bobbio, Einaudi, Torino 1975.

²⁴⁵ *Ragionamento ingenuo e Storia sincera dell'origine delle mie dieci Fiabe teatrali*, in *Opere edite ed inedite del Conte Carlo Gozzi*, In Venezia. Dalla Stamperia di Giacomo Zanardi, 1801, p. 27.

²⁴⁶ Platone, *Apologia di Socrate*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2024, p. 129 (37a).

²⁴⁷ Platone, *Gorgia*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2023, p. 141 (469b).

che evitare la pena²⁴⁸. Basterebbe scorrere i *frammenti* di Eraclito e Democrito per poter moltiplicare facilmente le citazioni a riguardo²⁴⁹. In particolare Mondolfo rievocava, nelle sue conclusioni, il *frammento* 41 di Democrito: «Astieniti dalle colpe non per timore ma perché si deve»²⁵⁰. Il filosofo di Senigallia scopriva nell'obbligo democriteo di conformarsi a una legge universale e oggettiva e insieme intenzionale e soggettiva «un presentimento dell'imperativo categorico» kantiano²⁵¹. A metà degli anni Sessanta Arthur W.H. Adkins muovendo dalle stesse considerazioni di Mondolfo constatava invece con una certa amarezza, nel corso della sua indagine sull'etica di Platone, «che nessuna idea kantiana di dovere può esistere in un sistema di valori come questo»²⁵². Il problema, sollecitato con esiti alterni negli interrogativi degli scrittori greci, sarebbe stato anche il dilemma di Voltaire nella stesura della sua *Semiramis*.

L'Illuminismo e il rimorso. La genesi di «Sémiramis» nella querelle tra La Mettrie e Voltaire

Come ricorda lo stesso Voltaire nella sua premessa al *Poème sur la loi naturelle* compose questa opera «nel momento in cui apparve un piccolo opuscolo che aveva come titolo *Il Sommo Bene* ma che doveva essere intitolato - ricordava con una certa enfasi il Patriarca - *Il Sommo Male*»²⁵³. *Il Sommo bene* (denominato anche *Discorso sulla felicità*) era di fatto *L'Antiseneca* di J.O. de La Mettrie, un testo scritto come introduzione provocatoria alla traduzione francese del *De vita beata* di Seneca, compiuta dallo stesso filosofo e medico bretone nel 1748 - su indicazione di P.L. de Maupertuis - e poi a stampa, come testo autonomo, nello stesso anno e nel 1751²⁵⁴. Il *pamphlet* con il suo amoralismo e relativismo etico, divideva gli intellettuali dei Lumi, suscitando la ferma reazione di moderati e radicali: non solo aveva acceso la protesta di Voltaire ma aveva anche provocato le riserve

²⁴⁸ Ivi, pp. 149, 173 (472d, 480a-d).

²⁴⁹ Eraclito, *Frammenti*, a cura di F. Fronterotta, Rizzoli, Milano 2020; Democrito, *Massime*, a cura di G. Ruiiu, La Vita Felice, Milano 2012.

²⁵⁰ Nei *Frammenti* VII e XXIX si legge: «Non per paura, ma per dovere astieniti dalle colpe»; «Bene non è agire ingiustamente ma il non volerlo». Vedi Democrito, *Massime*, cit., pp. 69, 130.

²⁵¹ R. Mondolfo, *Moralisti greci*, cit. pp. 45-72, in particolare p. 72. «Il dovere non può essere imposto [...] dall'esterno senza [...] dissolversi come dovere. Ciò vale anche per le sanzioni comminate da Dio stesso [...]» Vedi l'Introduzione in I. Kant, *Fondazione della metafisica dei costumi*, a cura di V. Mathieu, Bompiani, Milano 2020, p. 25.

²⁵² A.W.D. Adkins, *La morale dei greci*, cit., p. 11.

²⁵³ *Prefazione* in Voltaire *Poema sulla legge naturale*, cit., p. 49.

²⁵⁴ Vedi J.O. de La Mettrie, *Il sommo bene*, a cura di M. Sozzi, Sellerio, Palermo 1993, *Introduzione*, p. 9. Il testo anche in J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, a cura di S. Moravia, Laterza, Roma-Bari 1992.

critiche di Diderot²⁵⁵. Erano queste dunque le ragioni per le quali il signore di Ferney ritenne di stendere il suo breve componimento in versi sul valore universale ed eterno delle leggi e, molto verosimilmente, anche di precisare con maggiore rigore la fisionomia della sua *Sémiramis*²⁵⁶.

Infatti l'integrale monismo materialista del bretone lo portava a rintracciare, è opportuno ricordarlo, nella sensibilità l'unità psico-fisica della «*organisation*» umana, e a scardinare, in misura di tali convincimenti, l'interiore coerenza del discorso morale tradizionale. In sostanza per il *philosophe* ogni soggetto è costretto, per natura, alla sola ricerca di una felicità sensibile, ovvero, ogni essere «organizzato» tende a un bisogno esclusivamente fisico e organico per la sostanziale identità tra *le physique* e *le moral*²⁵⁷. «Il n'y a qu'une seule opération dans l'homme: c'est sentir» dirà poi Diderot, con implicazioni più complesse e articolate rispetto a quelle che qui ricordiamo²⁵⁸.

Per il medico-filosofo, in ragione di questo rigido determinismo - tutto è necessariamente determinato - la persona perde la possibilità di esercitare scelte autonome e libere. L'opera di La Mettrie poneva così in discussione lo stesso criterio di responsabilità individuale²⁵⁹: cadevano pertanto i parametri convenzionali della vita pratica e dell'esperienza morale. Svaniva la distinzione tra giusto e ingiusto, tra vizi e virtù. Principi e norme acquistavano un carattere arbitrario, congiunturale, culturale. La contestazione dell'apriorismo inevitabilmente si estendeva anche all'idea, propria di quegli anni e dello stesso Voltaire, della morale universale: ovvero il convincimento nell'esistenza di una legge naturale, intrinseca alla specie, destinata a svilupparsi nel singolo tramite gli strumenti della ragione e capace di formare nel tempo l'uomo nuovo rigenerato dai Lumi²⁶⁰.

Il relativismo etico di La Mettrie, interpretato da alcuni come una teoria «umanista» e «empirista», capace a suo modo di autodeterminare il soggetto, non si sarebbe risolto comunque in una dottrina eversiva dell'ordine costituito. La

²⁵⁵ J.A. Perkins, *Diderot and La Mettrie, Voltaire and La Mettrie*, in «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», X (1959), pp. 49-111; A. Vartanian, *Le philosophe selon La Mettrie*, in «Dix-huitième siècle», I (1969), pp. 161-178; M. Sozzi, *Introduzione* in J.O. de La Mettrie, *Il Sommo bene*, cit., pp. 9-43

²⁵⁶ Voltaire, *Poema sulla legge naturale*, in *Il sommo male*, cit.

²⁵⁷ I termini vennero utilizzati da P.J.G. Cabanis nei *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1802), Id., *Rapporti tra il fisico e il morale dell'uomo*, a cura di S. Moravia, Laterza, Roma-Bari 1973. Vedi inoltre, S. Moravia, *Il pensiero degli Idéologues. Scienza e filosofia in Francia 1780-1815*, La Nuova Italia, Firenze 1974.

²⁵⁸ S. Moravia, *Il pensiero degli Idéologues*, cit., pp. 161 ss.

²⁵⁹ L.G. Crocker, *Un'età di crisi. Uomo e mondo nel pensiero francese del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 69.

²⁶⁰ J.A. Perkins, *Diderot and La Mettrie, Voltaire and La Mettrie*, cit.

tesi avrebbe peraltro conservato un carattere «esoterico» rimanendo fondata sul convincimento della l'irriducibilità di due "popoli" distinti per attitudini e natura: le *élites* e le masse inconsapevoli e brute. Autore «lacerato e inquieto», «tortuoso e complesso», il filosofo bretone ci ha lasciato un'opera «tutt'altro che lineare» sulla quale gli studiosi si sono interrogati proponendo interpretazioni contrastanti. A ipotesi caute e misurate²⁶¹ si sono accompagnate letture critiche più severe per le quali l'amoralismo nichilista di La Mettrie prelude a Sade inaugurava «la crisi etica del mondo moderno», un'esperienza culturale che si sarebbe storicizzata di lì a poco con la Rivoluzione e svolta nelle sue estreme conseguenze «più tardi nella storia dell'Occidente»²⁶².

Era stato dunque La Mettrie il primo a scendere in campo e ad affrontare la questione del rimorso - seguito poi, tra i radicali, da d'Holbach - e a provocare così la risposta di Voltaire nella *Sémiramis* e nel *Poème sur la loi naturelle*. La questione investiva, al di là del fondamento della morale tradizionale, il grande tema che concluderà i Lumi su l'autonomia del giudizio individuale e sulla formazione di una libera personalità. Ne era ben consapevole d'Holbach il quale vent'anni dopo le dispute tra Voltaire e La Mettrie, nel 1772, scriveva ne *Il buon senso*: l'uomo «può temere gli uomini, può temere [...] le punizioni e la condanna delle leggi, può temere sé stesso, può temere i rimorsi»²⁶³. Era sempre *le Baron* - è stato osservato - che anticipando S. Freud²⁶⁴, poneva già con chiarezza la distinzione tra *remords* e *repentir*, ovvero tra rimorso e pentimento (senso di colpa)²⁶⁵. Una distinzione che interpreteremo - senza tradirne il senso autentico - nel processo unitario scandito dapprima nella esperienza psicologica e conoscitiva del rimorso, il tormento nel ricordo consapevole del male commesso, e poi risolto nell'atto pratico della volontà a non voler più reiterare, ovvero il senso di colpa.

D'Holbach percepiva dunque il valore dinamico e produttivo di tale esperienza, capace di emancipare il soggetto e di collocarlo responsabilmente nella società. Nondimeno l'enciclopedista pur credendo nella forza "dissuasiva" dei rimorsi, e pur accentuando il significato debole e autoriflessivo del processo,

²⁶¹ Vedi l'Introduzione in J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., pp. XXXVII ss.; J. Domenech, *L'Éthique des Lumières. Les fondements de la morale dans la philosophie française de XVIII siècle*, Vrin, Paris 1989, pp. 172-87; V. Barba, «Bonheur» e «Vertu» nel pensiero di J.O. de La Mettrie, in «Rivista critica di storia della filosofia», III (1976), pp. 280-292.

²⁶² L.G. Crocker, *Un'età di crisi*, cit., pp. 27-30, 34-36, 117-23, 220-222 e *passim*.

²⁶³ P.T. d'Holbach, *Il buon senso*, a cura di S. Timpanaro, Garzanti, Milano 2010, p. 176.

²⁶⁴ S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1971, p. 266. Sulla questione vedi l'Introduzione in P.T. d'Holbach, *Elementi di morale universale o catechismo della natura*, a cura di V. Barba, Laterza, Roma-Bari 1993, p. LXVI.

²⁶⁵ P.T. d'Holbach, *La Morale universelle ou les Devoirs de l'Homme fondés sur sa Nature*, Verlag, Stuttgart 1970, pp. 56-57.

temeva l'uomo, la sua libertà, le sue passioni, le sue debolezze, la sua difficoltà a "interiorizzare" il concetto con l'esperienza e finiva per privilegiare l'antica certezza altrettanto "dissuasiva" delle «leggi severe»²⁶⁶. Come per Voltaire dunque nell'idea del rimorso confliggevano insieme la dimensione della necessità che tuttavia finiva per imporsi su quella nascente della libertà.

Lester G. Crocker ha scorto anche nella ipotesi di La Mettrie sulla costruzione della libera personalità una anticipazione della teoria di Freud a riguardo²⁶⁷. Sappiamo tuttavia che l'individualismo edonista e libertino del bretone si sarebbe risolto in un nichilismo etico, almeno a parere di Voltaire. Come hanno osservato M. Sozzi e V. Barba si possono cogliere nel pensiero del medico-filosofo due orientamenti distinti in relazione all'idea di rimorso. Ne *L'uomo macchina* del 1747 il rimorso è inteso come un fenomeno naturale, ne *L'Antiseneca* apparso, sia consentito ricordarlo, l'anno successivo, è considerato invece come una «struttura psichica acquisita»²⁶⁸.

Ne *L'uomo macchina* il rimorso, nella «omogeneità» del mondo naturale, si rivela una capacità innata «a distinguere il bene dal male», un "sentimento intimo" che «insegna quello che non dobbiamo fare, perché non vorremmo che fosse fatto a noi»²⁶⁹. In realtà si trattava di un istinto di conservazione, di chiusura in sé - una manifestazione dell'«amor-proprio» nella specifica definizione di La Mettrie - comune a tutte le specie viventi: «gli animali sono fatti della stessa materia [...] quindi non esiste anima o sostanza sensitiva priva di rimorsi». «Il cane che ha morso il padrone che lo stuzzicava è parso pentirsene un momento dopo». «[...] La sua anima registra come la nostra le stesse gioie, le stesse mortificazioni, gli stessi turbamenti»²⁷⁰.

L'uomo di La Mettrie pertanto, come ogni «struttura organizzata» vive il sentire istintivo proprio dei viventi ed è quindi incapace di percepire attraverso il processo puramente meccanico del rimorso il carattere dinamico e produttivo di quel moto. In La Mettrie dunque il rimorso si risolve nel processo passivo della recezione: rimordere è solo sentire, non un fare, un produrre. La Mettrie sembra così orientarsi nel suo sensismo più in direzione di Condillac che verso quella di Diderot²⁷¹. Eppure il suo *Uomo macchina* rompe con la concezione tradizionale

²⁶⁶ «Un governo giusto, leggi severe, una sana morale, s'impongono ugualmente a tutti; almeno, non c'è nessuno che non sia costretto a crederci e che non senta quale rischio corre a non uniformarvisi». P.T. d'Holbach, *Il buon senso*, cit., p. 194.

²⁶⁷ L.G. Crocker, *Nature and Culture. Ethical Thought in the French Enlightenment*, The Johns Hopkins Press, Baltimore 1963, p. 139.

²⁶⁸ M. Sozzi, *Introduzione* cit., pp. 16 ss.; V. Barba, *Introduzione*, cit., p. LXVIII.

²⁶⁹ J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., p. 202.

²⁷⁰ Ivi, pp. 203.

²⁷¹ P. Casini, *Introduzione all'Illuminismo. Da Newton a Rousseau*, Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 409

«fissista» e apre a ipotesi dinamiche e «vitali» sulle idee di uomo e natura. I residui del suo cartesianesimo non arrestavano «l'irrompere irreversibile di una nuova cultura»²⁷².

Sicché l'*homme machine* incapace di soffrire per il dolore altrui avverte solo - per ricordare un celebre esempio di Rousseau - l'impulso di «ripugnanza dei cavalli a calpestare i corpi viventi» o quello della «tenerezza delle madri per i loro piccoli e dei pericoli che esse sfidano per difenderli»²⁷³.

Tuttavia scorrendo l'opera si giunge ben presto all'evento ricordato da Voltaire nella *Préface* del *Poème sur la loi naturelle* ovvero alla triste vicenda della «ragazza selvaggia di Châlons in Champagne». La giovane, ricordano entrambi gli autori, vissuta al di fuori della civiltà e poi reintrodotta in essa, «selvaggia e feroce», «aveva provato rimorso» dopo «aver mangiato sua sorella». Per La Mettrie la testimonianza documentava il solo carattere istintivo del rimorso vissuto da ogni *machine* psico-fisica²⁷⁴. Per Voltaire invece la vicenda confermava tanto un assunto neoplatonico quanto un processo psichico di emancipazione umana, un «ritorno d'umanità»:

L'autore del poema [La Mettrie] ritiene invece che per noi i rimorsi sono naturali quanto le altre affezioni della nostra anima. Se l'impeto d'una passione fa commettere un errore, la natura, restituita a sé stessa, sente questo errore. La giovane selvaggia trovata vicino a Châlons confessò che, in preda alla collera, aveva dato alla propria compagna un colpo in conseguenza del quale questa sfortunata morì tra le sue braccia. Nel momento in cui ella vide il suo sangue colare, si pentì, pianse, tamponò quel sangue, mise erbe sulla ferita. Quelli che dicono che questo ritorno d'umanità non sia che un ramo del nostro amor-proprio fanno molto onore all'amor-proprio. Si chiamino la ragione e i rimorsi come si vuole, essi esistono e sono i fondamenti della legge naturale²⁷⁵.

Situato dall'altra parte dell'universo rispetto a Voltaire, il La Mettrie de *L'Antiseneca* non poteva certo considerare il rimorso come un «ritorno d'umanità». Nell'operetta del 1748 il bretone scopriva nuove implicazioni e giungeva a una condanna senza appello di quel «sentimento intimo». Il giudizio

ss.; S. Moravia, *Il pensiero degli Idéologues*, cit., pp. 282 ss.; *Trattato sulle sensazioni*, in *Opere di Etienne Bonnot de Condillac*, a cura di C.A. Viano, Utet, Torino 1996, II, capp. VI e VII.

²⁷² L'Uomo macchina non rappresenta, malgrado le sue incertezze e contraddizioni un ritorno a Cartesio. «Nessuna metafora meccanicistica può cancellare il fatto che una forza organica circola immanentemente nell'essere vivente descritto da La Mettrie, che tutte le parti del corpo possiedono ora proprietà sensitive; che perfino gli istinti vengono personalmente riabilitati». S. Moravia, *Introduzione* in J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., p. XXVI. Id., *Dall'"homme machine" all'"homme sensible". Meccanicismo, animismo e vitalismo nel secolo XVIII*, «Belfagor», XXIX (1974), VI, pp. 633-647; Id., *Filosofia e scienze umane nell'età dei Lumi*, Sansoni, Firenze 1982, pp. 3-85.

²⁷³ J.J. Rousseau, *Discorso sulle origini della disuguaglianza*, cit., p. 61.

²⁷⁴ J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., p. 206.

²⁷⁵ *Prefazione* in Voltaire *Poema sulla legge naturale*, cit., p. 51.

formulato ne *L'Homme machine* si era progressivamente articolato. Non era più sufficiente per il bretone considerare il rimorso come una condizione di afflizione e di chiusura dell'io suscitata da un istinto di difesa e protezione che spinge ogni soggetto a rinchiudersi in sé e a rifuggire dal male di cui è testimone.

In altri termini La Mettrie si distaccava dalla teoria del rimorso inteso come atto prelogico istintuale e approdava ne *L'Antiseneca* a una concezione antropologica di quell'atto, intendendolo come un processo psicologico di autoanalisi non libero e spontaneo ma indotto e artificiale. Si trattava di un inutile tormento suscitato ad arte e giustificato, nella sua forma più compiuta, nella dottrina stoica di Seneca. La Mettrie contestava il principio senecano del conflitto tra ragione e passioni disciplinato tramite un atto volontario e responsabile capace di raggiungere, con la virtù, la rasserenante *apátheia*. Da quella esperienza scaturiva, sempre a parere del bretone, un modello di *virtus* non solo imposto e artificiale ma anche volto a determinare un processo che oggi definiremmo, in termini freudiani, di rimozione, di soffocamento pulsionale, di soppressione dell'io empirico in favore dell'io ideale²⁷⁶.

Ma con quella rimozione non si mortificava e si alienava l'individuo ma si realizzava anche un processo di disciplinamento sociale, come si accennato in estrema sintesi nella prima sezione di questo lavoro. Quell'orribile filosofo infatti aveva piegato e annientato le spinte insopprimibili dei sensi con una volontà figlia della ragione astratta. La *raison*, ormai sovrana e imperante, imponeva con le sue farneticazioni virtù e valori immaginari, che potevamo conquistarsi solo sopprimendo passioni, sentimenti, desideri autentici e profondi. Solo così si poteva raggiungere la rasserenante *apátheia*²⁷⁷. Il rimorso dunque insorgeva solo con la disobbedienza al comando del saggio. Cioè si provava tormento non per una inadempienza verso sé stessi, rispetto al proprio giudizio, ma rispetto al giudizio altrui, rispetto cioè a un imperativo predeterminato, ereditato. Perché - si domandava La Mettrie - non si prova alcun pentimento dopo aver partecipato «a una carneficina» nel corso di «una guerra» e si è «tormentati dai rimorsi» quando ci si abbandona a «una passione di cui non si è padroni»²⁷⁸? Il medico-filosofo scopriva così la possibile natura ideale e sociale del rimorso a dispetto di quella reale e personale.

Per il medico-filosofo il nemico da abbattere era dunque Seneca, come recitava lo stesso titolo del *pamphlet*. L'idea non doveva più trionfare sulla cosa, le aspirazioni dovevano coincidere con i bisogni. L'opera infatti celebrava l'ideale epicureo ed edonista e condannava, con Seneca, lo stoicismo e la morale ascetica.

²⁷⁶ J. Starobinski, *L'occhio vivente*, cit., p. 42. G. Sissa, *La gelosia*, cit., p. 23.

²⁷⁷ L.A. Seneca, *L'ira*, cit., II, 1, 3-5; III, 5, 7-8; 12, 7-13; 13, 2. *Contra* J.O. de La Mettrie, *L'Antiseneca*, in Id., *Opere filosofiche*, cit.

²⁷⁸ J.O. de La Mettrie, *L'Antiseneca*, in Id., *Opere filosofiche*, cit. p. 325.

Proclamava, nello sviluppo delle pagine, l'avvento di una nuova era, fondata su una felicità sensibile, corporea, organica. Spiegava che era necessario costruire una nuova etica laica, ribaltando la *virtus* tradizionale e le speranze imposte. Urgeva porre fine all'orribile trionfo del *logos* sull'*alogon*: «Bevi, mangia, dormi, russa, sogna; e se qualche volta pensi fallo tra una bevuta e l'altra, e sia sempre presente un pensiero rivolto o al piacere o al momento presente o al desiderio riservato per l'ora seguente»²⁷⁹. L'istinto doveva dunque trionfare sulla ragione. Infatti dalla ragione non scaturisce mai la felicità: la ragione «ostacola la felicità» e «conduce al rimorso», al dubbio, al senso di colpa²⁸⁰.

In definitiva il rimorso cos'altro era se non «un semplice sentimento accolto senza esame e senza scelta, impresso nel cervello con la stessa forza di un sigillo sulla cera molle»²⁸¹? La «coscienza» era «imbevuta» di quel lavorio, di «quei principi», «di ciò che si chiama rimorso», «principi che ritornano» e «variano all'infinito»²⁸². In tal modo la costruzione del soggetto etico, la coscienza «che produce il pentimento» si era sempre rivelata «figlia dei pregiudizi»²⁸³. Pertanto ogni soggetto senziente costruiva la sua identità non sul suo sentire ma adeguandosi a modelli comportamentali socialmente codificati e riconosciuti, volti a legittimare il sistema collettivistico, organicistico e gerarchico della società tradizionale. Il rimorso si rivelava così un inganno sociale, un subdolo strumento coercitivo, disciplinante e alienante: la radice e la fonte del male, l'atto per gettare «ombra su sé stessi»²⁸⁴.

Tuttavia l'esecrabile ragione condannata da La Mettrie, fosse quella senecana o l'altra dei Lumi, era sempre una sorta di pseudo ragione. O forse meglio era sempre stata tradita e strumentalizzata, dai falsi filosofi e dai cattivi governanti. Ridotta, in ogni epoca e luogo, a istanza eteronoma, risolta a mero dispositivo pragmatico, disciplinante, repressivo²⁸⁵. Il rimorso e il senso di colpa erano peraltro gli strumenti psicologici prescelti per attuare la stasi mentale e sociale, per imporre, ai subalterni, il conformismo della ragione. Infatti quei meccanismi mentali non risvegliavano la coscienza, erano solo subdoli dispositivi psichici volti alla cristallizzazione dei valori e come tali funzionali a perpetuare il sistema. Funzionali per suscitare emotivamente l'obbedienza acritica e psicologizzata al dominio della *virtus* che si imponeva così, in tutta la

²⁷⁹ J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., p. 357.

²⁸⁰ S. Moravia, *Introduzione*, cit., p. XLI.

²⁸¹ J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., p. 323.

²⁸² Ivi, p. 324.

²⁸³ Ivi, p. 325.

²⁸⁴ J. Starobinski, *L'occhio vivente*, cit., pp. 38-43.

²⁸⁵ J.O. de La Mettrie, *Opere filosofiche*, cit., pp. 322 ss. e *passim*.

sua retorica, tramite l'assunzione meccanica di una norma e la reiterazione dell'identico.

In questa invettiva prometeica del bretone la sola libertà possibile scaturiva dalla necessità, dal prorompere degli impulsi, nelle forme psico-fisiche dell'«*organisation*». Solo nell'imperio coercitivo dei sensi si definiva la fisionomia dell'autonomia e della personalità. Tuttavia nel grande trionfo della *pars destruens* sembrava venir meno quella *construens*. L'"anarchia" di La Mettrie non contemplava, in termini politici, il problema del rapporto tra individuo e società, la questione della interazione umana e dialettica tra simili. Il nuovo *philosophe* rimaneva un individualista, il suo messaggio, come si è ricordato restava «esoterico». Ciò nonostante, con tutto il suo coraggio, il distruttore di mondi affermava provocatoriamente che se la scelta fosse stata consapevole «La sporcizia e l'infamia siano il tuo retaggio: ti ci puoi voltolare dentro, come i porci, e sarai felice come loro»²⁸⁶.

Il «Poème sur la loi naturelle» e le aporie dei Lumi

Voltaire di fronte alle tesi di La Mettrie si era ritrovato inorridito e sgomento. L'estremismo del bretone andava contrastato: bisognava impedire la dissoluzione della concezione tradizionale dell'etica, della legge, della stessa idea di stato. Perciò era giunta l'ora di incrociare il ferro tanto contro il particolarismo confessionale, quanto nei confronti del forse ancor più pericoloso nichilismo ateo. Urgeva riproporre la sacra fondatezza dei principi riposti nella morale universale e nel diritto naturale, principi eternamente impressi nell'armonia geometrica della natura ed intrinseci nell'animo di colui in grado di dimostrarsi giusto e saggio in ogni tempo e in ogni spazio. Si preannunciava il compito del *Poème sur la loi naturelle* e di *Sémiramis*.

P. Casini, nelle sue pagine dedicate a Voltaire ormai molti anni fa, identificava proprio nel 1748, in una aggiunta alla *Metafisica di Newton* (1740) una fase di svolta nel pensiero del *philosophe* che ormai si era orientato risoluto in favore del sistema «della fatalità universale». L'indirizzo era ribadito ancora nelle opere a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. Il patriarca dei Lumi, dalla «cauta nozione» della «libertà di Locke», maturata alla fine degli anni Venti, in seguito al celebre viaggio-esilio al di là della Manica, si era dunque convertito al «determinismo teologico». Era la conclusione fideistica di un «travagliato umanesimo»²⁸⁷. Nella fede erano risolte le contraddizioni della ragione.

²⁸⁶ Ivi p. 357.

²⁸⁷ P. Casini, *Introduzione all'Illuminismo*, cit., p. 253.

Infatti nel 1727, in Inghilterra, il giovane Voltaire allora poco più che trentenne, aveva fatta sua la concezione della religione naturale, intesa come norma *immutabile* «scritta nel cuore» mutuandola dai liberi pensatori inglesi, tramite il filtro di S. Clarke. Questi, un deista moderato incline al cristianesimo, intendeva utilizzare - come poi si orienterà lo stesso Voltaire - la nuova scienza e il metodo sperimentale per dimostrare la concezione metafisica dell'universo e per contrastare le derive materialistiche e atee. Tuttavia Clarke (e Voltaire) identificando la legge naturale con la legge morale scopriva la dimensione libera della coscienza: l'etica diveniva il risultato della responsabilità individuale, il male e la colpa, più che essere connaturati all'uomo, derivano dalla incapacità dell'individuo di compiere scelte consapevoli e coerenti²⁸⁸. La conquista della "verità" religiosa diveniva la conseguenza di uno sforzo razionale e morale, non l'assunzione meccanica e fideistica di una verità già fatta²⁸⁹. Anche la lezione di Locke aveva consentito a Voltaire di scoprire l'uso empirico della ragione: la dimensione religiosa perdeva la sua natura trascendente per attualizzarsi in una funzione finalistica umana. Ragione e religione da verità originarie si trasformavano in forze attive e perfetibili, adeguate ai bisogni, ai tempi, alle circostanze²⁹⁰.

Ciò nonostante nel saggio *Sul deismo* - pubblicato da Voltaire a distanza di pochi anni dal suo incontro con la nuova filosofia - uno scritto apparso nel 1742 e poi riedito nel 1751 con nuovo titolo *Discours sur le théisme*, emergeva l'oscillazione tra libertà e autorità che costituisce, a nostro parere, l'elemento caratterizzante dei due scritti del 1748-1751 qui presi in esame (*Sémiramis; Poème*)²⁹¹. Nell'opuscolo, commenta l'autore, Dio rende gli uomini liberi, dotati di ragione, responsabili nella scelta del bene e del male, capaci di emanciparsi sul piano morale e tuttavia lo scritto conclude: «la morale è in ogni dove la medesima perché proviene da Dio»²⁹².

Analogamente nel *Poème* del 1751 il principio della responsabilità individuale continuava a rimanere soffocato da una realtà superiore che lo conteneva e lo rendeva indotto. Ma si delineava tuttavia un fenomeno complesso e articolato per il quale la sfera dell'io pur essendo predeterminata su assunti razionali, continuava ad essere percepita come una esperienza interiorizzata,

²⁸⁸ Sul carattere intenzionale dell'esperienza religiosa in Clarke che a suo modo mostra «una certa affinità rispetto alla ragion pratica kantiana» vedi G. Lorzio, *Postfazione* in S. Clarke, *Discorso sugli obblighi immutabili della religione naturale e sulla verità e la certezza della rivelazione cristiana*, a cura di A. Sabetta, Edizioni Studium, Roma 2021, p. 325.

²⁸⁹ P. Casini, *Introduzione all'Illuminismo*, cit., pp. 84-96.

²⁹⁰ Ivi, pp. 51-162.

²⁹¹ *Sul deismo*, in Voltaire, *Scritti filosofici*, a cura di P. Serini, Laterza, Bari 1972, v. I. pp. 255 ss.

²⁹² Ivi, pp. 258-259.

storicamente determinata nel suo divenire²⁹³. In sintesi nell'opera si scontravano, con la loro uguale validità sistemica, due concezioni, se si vuole due ragionamenti tra loro contrari. In questo dubbio, nel quale si sintetizza "l'aporia" dei Lumi, si colloca il *Poème* e, come vedremo, la stessa *Sémiramis*.

Pertanto per un verso nel *Poème* i principi universali, ridotti a precetti morali, tendono ormai a corrispondere ai bisogni dell'esistenza. Se attraverso i rimorsi l'uomo recepisce la legge, attraverso i rimorsi l'uomo giudica sé stesso²⁹⁴. Ma, per l'altro invece, nel testo riaffiora con altrettanta forza la memoria del *circulus virtualis* neoplatonico²⁹⁵. Entro questo quadro composito l'uomo di Voltaire sviluppava, con l'esercizio della vita, un percorso personale di progressiva conquista della ragione e della virtù²⁹⁶. Un itinerario che tuttavia, come si è accennato, finiva nonostante tutto per interiorizzare i valori e i principi adattandoli ai bisogni e alle esigenze concrete del tempo.

È questo il senso, in particolare, che emerge nella *Terza parte* del *Poème*. In essa l'autore, ormai delineato l'ambito teorico del suo discorso, rievocava il clima d'intolleranza religiosa che per «due secoli» aveva segnato la storia dell'Europa

²⁹³ «Se Dio non è in noi non è mai esistito. [...] Scartiamo questi romanzi che si chiamano sistemi; E per elevarci scendiamo in noi stessi» «[...] Il cielo fece la virtù; l'uomo ne fece la maschera. Egli può ricoprirla d'impostura e d'errore, ma non può sfigurarla il suo giudice è nel suo cuore [...] l'uomo è un oscuro enigma [...] avremo noi nei nostri deboli cervelli l'audacia di aggiungere nostri decreti a queste leggi immortali? È in noi fantasmi di un momento [...] la facoltà di metterci al lato del signore del tuono e di dare come dei ordini alla terra?» Voltaire *Poema sulla legge naturale*, cit., *Esordio, Prima parte, Seconda parte*, pp. 55, 61, 69.

²⁹⁴ Se solo la «legge terribile e universale» fa «argine al delitto» il «parricida, il calunniatore» non possono riconoscersi tali nel fondo della coscienza («nel fondo del proprio cuore»). Se il cielo forgia la «virtù» e l'uomo ne riproduce la «maschera» tuttavia esso «non può sfigurarla» perché «il suo giudice è nel suo cuore». Alessandro Magno, come Semiramide, «vergognoso, disperato per un attimo di furia» «da solo si giudicò indegno della vita». Voltaire *Poema sulla legge naturale*, cit., *Prima parte*, pp. 59-61. Il principio, sostanzialmente invariato, ritorna a distanza di circa dieci anni in *Olympie*, la tragedia redatta nel 1762, mentre l'illuminista si apprestava alla stesura del *Trattato sulla tolleranza*. Nello sviluppo scenico si legge: «Dio fece del pentirsi la virtù dei mortali». *Olimpia. Tragedia del sig. di Voltaire tradotta in versi italiani e recitata nel teatro di San Salvatore il Carnevale dell'anno 1768*. In Venezia. Nella stamperia di Carlo Palese, Atto II, 2.

²⁹⁵ Le creature sublunari, «curve sotto il peso dei mali», recano in sé, nell'incalzare successivo del testo, la «divina fiaccola» che dall'alto promana e ricongiunge all'Essere Supremo, ultimo fine del cammino umano. L'evocazione della faticosa ascesa mistica alla verità indubbiamente pervade un testo segnato dalla cultura dei Lumi. Non si può non ricordare comunque che già nel primo Cinquecento quell'«ascesa» aveva significato per Michelangelo una sofferta «redenzione» di sé stesso, una riappropriazione del suo io, che inevitabilmente comportava, già allora, una laicizzazione dell'esperienza religiosa. G.C. Argan, *Michelangelo architetto*, Garzanti, Milano 1990; Sul movimento neoplatonico nel Rinascimento italiano vedi, E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975, pp. 184-235.

²⁹⁶ Voltaire *Poema sulla legge naturale*, cit., *Seconda parte*, pp. 67-69.

moderna: «Perché mai questo pietoso furore?»²⁹⁷. I principi del diritto naturale mutuati dalla cristiana *caritas* si attualizzavano in una prospettiva congiunturale e in una funzione finalistica umana. Voltaire scopriva il “male del vivere” e finiva per prendere atto che in questa vita, «sempre da noi maledetta e sempre così cara», di fatto «non esiste la virtù». Affiorava nel testo la grande disputa sulla giustificazione della Provvidenza e sull’origine del male che per cinquanta anni divise allora teologi e filosofi. Voltaire scorgeva «gli uomini come forzati [che] lottano accaniti l’un l’altro con i ferri con cui sono incatenati». Si levava nel *Poème*, con l’auspicio di solidarietà, un grido, a suo modo, di emancipazione e di riscatto: «aiutiamoci l’un l’altro a portare i nostri fardelli, cerchiamo almeno di vivere tra fratelli»²⁹⁸.

In questi versi può scorgersi un desolato “pronostico” sulla possibile eclissi della *raison* pur nella sua ancora conclamata certezza. Insorge così, nell’autore, un nuovo pensiero circa le «magnifiche sorti e progressive». Infatti se - come ora sembra - le vicende della natura e della civiltà non appaiono più preordinate nel loro sviluppo mostrandosi, invece, imprevedibili e irreversibili, allora l’uomo può inserirsi in questo processo e tentare di modificarlo. Manifestare la sua libera iniziativa: la vita e la storia sembrano così poter essere intese come «progetto» più che come «destino»²⁹⁹. Si reputa possibile dunque cogliere nel *Poème* volterriano i prodromi di una concezione rettilinea e dinamica del progresso: un fenomeno senza «caduta» e «decadenza». Una concezione che F. Venturi identificherà in termini consapevoli, pur non privi anch’essi di contraddizioni, nell’opera di N.A. Boulanger, i cui testi vennero redatti dopo il 1755, e pubblicati postumi tra 1761 e 1766, in seguito alla scomparsa del giovane scienziato allora solo trentasettenne, celebrato nel ricordo di D. Diderot. Si trattava di pensieri che allora iniziavano a circolare³⁰⁰.

²⁹⁷ I versi evocavano, in una molteplicità di espressioni efficaci e espressivamente risolte, «l’inquisitore col crocifisso in mano» che «manda al rogo il suo prossimo», e «il popolo» «toccato dalla Grazia» che «danza intorno al rogo», mentre ovunque con «santa ebbrezza» si grida «muori empio o pensa come me». Voltaire *Poema sulla legge naturale*, cit., Terza parte, pp. 71-73.

²⁹⁸ ««igli dello stesso Dio, cerchiamo almeno di vivere da fratelli; Aiutiamoci l’un con l’altro a portare i nostri fardelli; [...] Nessuno di noi è vissuto senza conoscere le lacrime. [...] Non avveleniamo la dolcezza che ci rimane. Mi pare di vedere in una funesta prigione, dei forzati, I quali, potendo darsi aiuto, lottano, accaniti l’uno Contro l’altro, con i ferri con cui sono incatenati». Ivi, Terza parte, p. 77.

²⁹⁹ G.C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.

³⁰⁰ F. Venturi, *L’antichità svelata e l’idea di progresso in N. A. Boulanger*, Laterza, Bari 1947; G. Sasso, *Tramonto di un mito. L’idea di «progresso» tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 171-257.

La «*Sémiramis*» di Voltaire tra Shakespeare e Corneille

Come si è osservato la *Sémiramis* di Voltaire si inseriva nell'alveo della interpretazione tradizionale del mito. Con una certa stanchezza la tragedia riproponeva, senza apparente contrasto, il modello consolidato della "leggenda nera". Ciò nonostante l'illuminista introduceva a sorpresa, nell'antico tracciato della *fabula*, il tema inedito del rimorso di Semiramide determinando, nell'ambito del contenitore narrativo in oggetto, una svolta quantomeno letteraria³⁰¹. Tuttavia sappiamo che si trattava, almeno secondo le intenzioni dichiarate dall'autore nella *Premessa* al testo della tragedia, di «rimorsi» suscitati dal «Dio vendicatore» in funzione di «castighi», o sollecitati da «spiriti» e «ombre» che popolavano ormai la scena in omaggio al teatro inglese tardo cinquecentesco e shakespeariano in particolare. Pertanto il tema del rimorso si sarebbe risolto in una esperienza indotta, del tutto estranea al profilo psicologico di Semiramide o invece sarebbe scaturito da una esperienza interiorizzata in armonia con i convincimenti della filosofia empirica inglese che, almeno in una certa misura, ancora si manifestavano nel pensiero di Voltaire rendendo così possibile l'ipotesi di una autonoma e personale redenzione della regina?

In quest'ultima direzione sembrerebbe spingersi l'illuminista francese in seguito all'incontro che ebbe ancor giovane con il teatro di Shakespeare. Tuttavia quell'incontro, che discutiamo in questo paragrafo, documenta - come sempre - gli entusiasmi, le resistenze e i turbamenti vissuti dal signore di Ferney nei confronti di una nuova esperienza culturale. Pertanto in senso molto schematico può dirsi che anche la lezione di Shakespeare per un verso spingeva l'*homme de lettres* a conquistare una soggettiva dimensione etica ed estetica e, per l'altro, lo riconduceva verso l'obbedienza a leggi e norme prescritte.

È utile tener presente che il tema centrale svolto in di *Sémiramis* era stato affrontato nei primissimi anni del Seicento da Shakespeare in *Macbeth*, una tragedia che Voltaire, come si ricorderà poi in un cenno, vide rappresentata a Londra alla fine degli anni Venti. "Lady Macbeth", come "Sémiramis" nella *pièce* di Voltaire, infranta gravemente la legge, oppressa dal senso di colpa, si aggirava nella notte, afflitta da un analogo male oscuro. L'eroina di Shakespeare strofinandosi continuamente le mani, come nell'atto di mondarle esclamava: «What, will these hands ne'er be clean? No more o' that».³⁰² Già da tempo dunque affiorava o iniziava a manifestarsi sulle scene la dimensione dei sentimenti. Si trattava di un tema emerso, in una certa misura, anche nelle opere letterarie francesi di metà del Seicento centrate sulla figura di Semiramide. Nel 1643, ad esempio, ne *La Prazimène*, un romanzo di Le Mairie (un autore del quale

³⁰¹ Vedi C. Questa, *Semiramide redenta*, cit., pp. 116 ss.

³⁰² W. Shakespeare, *Macbeth*, a cura di P. Bertinetti, Mondadori, Milano 2024, p. 159 (Atto V, 1).

oggi si ignora persino il nome di battesimo), la figura della regina assira rivelava, sia pure a suo modo, uno spessore individuale e psicologico. Nelle pagine dell'opera l'assira mostrava affetto per il padre, soffriva nell'assedio di Ascalona e partecipava al pianto delle donne dei vinti³⁰³.

Nella *Introduzione* alla *Sémiramis*, Voltaire, aveva suggerito al lettore la fonte d'ispirazione della sua nuova tragedia nell'*Amleto* di Shakespeare. Nell'occasione tuttavia il Patriarca non esplicitava le ragioni culturali e psicologiche della scelta limitandosi a rilevarne gli esiti negli aspetti formali e stilistici³⁰⁴. Esiti peraltro ricostruiti con grande attenzione in recenti contributi a riguardo³⁰⁵.

Tuttavia l'illuminista si era già pronunciato in modo più esplicito nelle *Lettere filosofiche* - (*Lettres philosophiques* o *Lettres anglaises*) - apparse in inglese nel 1733 e poi rielaborate e redatte, com'è noto, in francese nel 1734. In particolare nella diciottesima d'esse, a tema *Sulla tragedia*, Voltaire identificava esplicitamente nel quesito esistenziale di Amleto: «to be or non to be, that is the question»³⁰⁶ le ragioni profonde della sua scelta³⁰⁷. Percepiva un cono "d'ombra", situato negli abissi della coscienza, un'area inesplorata, e forse inesplorabile, probabilmente sconosciuta anche al più grande tra i poeti. Sempre in questa *Lettera* Voltaire, invitava i futuri traduttori di Shakespeare ad abbandonare i vizi formali, per penetrare l'intelligenza del testo: «la lettera uccide, lo spirito vivifica»³⁰⁸.

Voltaire ebbe modo di conoscere i testi di Shakespeare, anche in questo caso, in occasione del viaggio-esilio³⁰⁹, compiuto per sua libera scelta in Inghilterra, tra il maggio 1726 e il novembre 1728. A Londra, in quella grande città, che parve all'illuminista assai più popolosa e forse addirittura più vivace della sua Parigi, che tuttavia rimaneva per il giovane esule, il cuore dell'Europa dei Lumi, entrò a contatto con un giornalismo «moderno» e «sconosciuto», «familiarizzò» con la filosofia di Bacone, Locke e Newton, frequentò Pope e Swift, e poté assistere al "Drury Lane" alla messa in scena di *Amleto*, *Otello*, *Macbeth*,

³⁰³ *La Prazimène*, A Paris chez Antoine de Sommaville, en le Galerie des Merciers, 1643, pp. 311, 341. Sull'opera vedi M. Scandola, *La madre assira*, cit., pp. 129 ss.

³⁰⁴ *Dissertazione sopra la tragedia antica e moderna*, cit., pp. 25 ss.

³⁰⁵ M. Fazio ha ricostruito l'influenza di Shakespeare nel teatro di Voltaire mettendo in risalto, ad esempio, come molte scene e situazioni della nostra *Sémiramis* erano tratte «in modo evidente» dal drammaturgo inglese: «nella tragedia la regina babilonese istiga l'amante Assur a uccidere il marito Nino. Nel terzo atto compare l'ombra di Nino che chiede vendetta a suo figlio Arsace. Il modello è *Amleto* che Voltaire aveva visto a Londra e da cui era stato colpito per il colpo di scena dell'apparizione del fantasma del padre da lui già imitato in *Eriphyle*. [...] Voltaire sembra sfruttare una nascente moda shakespeariana [...]». M. Fazio, *Voltaire contro Shakespere*, cit., p. 57.

³⁰⁶ W. Shakespeare, *Amleto*, a cura di P. Bertinelli, Einaudi, Torino 2019, p. 175 (Atto III, 1).

³⁰⁷ Voltaire, *Lettere filosofiche*, a cura di R. Campi, Rusconi, Milano 2016, p. 80.

³⁰⁸ Ivi, p. 81.

³⁰⁹ P. Alatri, *Introduzione a Voltaire*, cit., pp. 19-21.

*Giulio Cesare e Riccardo III*³¹⁰. Voltaire sarebbe ritornato in patria con un rinnovato spirito «laico», «tollerante» e «attivo» e, grazie all'incontro con la filosofia empirica, avrebbe elaborato, non senza contraddizioni, come si è accennato, i fermenti più rilevanti che ispirarono il suo pensiero³¹¹. Sul piano letterario è stato osservato che la scoperta di Shakespeare, introdotto di fatto dallo stesso Voltaire in Francia, costituì per l'Europa continentale d'allora il «risveglio della coscienza», contribuendo a inaugurare la modernità, ponendo fine alla tradizione classicista e all'egemonia culturale francese³¹².

Anche quell'incontro letterario segnò dunque in modo indelebile la biografia umana e intellettuale del giovane illuminista provocando una esperienza di fascinazione e di repulsione che trovò poi la sua piena manifestazione, per ciò che più ci riguarda, nella scrittura della *Sémiramis*. Il teatro di Shakespeare costituì per il Patriarca la scoperta della sovversione violenta delle regole, la percezione dell'universo irrazionale e sentimentale. Gli consentì di stabilire un rapporto con tutto ciò che la sua cultura aveva relegato nella dimensione del «mostruoso» e del «barbarico»³¹³. Ovvero gli permise di intuire, in quelle stesse categorie («il mostruoso», «il barbarico»), ciò che di lì a trent'anni l'estetica kantiana avrebbe definito teoricamente nell'idea del sublime³¹⁴.

La comparazione tra le due letterature: «un poeta inglese è un uomo libero che assoggetta la sua lingua al suo genio, il francese è uno schiavo della rima»³¹⁵ portava emotivamente Voltaire a distinguere tra due modelli estetici irriducibili. Il primo, quello francese, inteso come passiva contemplazione di forme perfette

³¹⁰ M. Martinez, *Les Théâtres à Londres pendant la saison 1726-1727 et 1727-1728*, in «Revue Voltaire», 15 (2015), pp. 171-187.

³¹¹ P. Casini, *Introduzione all'Illuminismo*, cit., pp. 240-263.

³¹² G. Steiner, *Morte della tragedia*, cit., p. 112. M. Fazio, *Voltaire contro Shakespeare*, cit.

³¹³ Tanto può leggersi nel *Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke* premesso al testo del *Brutus*, la cui stesura era stata conclusa nel 1729 e la cui prima rappresentazione si era tenuta nel 1730: «Il teatro sia tragico, sia comico è la pittura vivente delle passioni umane» [...] [e deve] «intenerire quando è toccante [...] [far] versar lacrime [sino a raggiungere] l'anima più volgare». *Brutus* in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire trasportate in versi italiani*. In Venezia 1791. Presso Giuseppe Orlandelli per la ditta del fu Francesco Niccolò Pezzana. Con approvazione e privilegio, v. I, pp. 241, 262, 267. Per la datazione P. Alatri, *Introduzione a Voltaire*, pp. 21-31. Il *Brutus*, steso in abbozzo (nel suo primo atto) in Inghilterra e poi perfezionato e concluso a Parigi, ispirato al *Giulio Cesare* di Shakespeare, tra i soggetti più apprezzati dal suo autore, non riscosse molto successo divenendo invece una delle opere predilette del teatro rivoluzionario: «[...] sul teatro di Francia fu la meno applaudita di tutte le altre del nostro Autore. Non fu essa recitata che sedici volte ed è quella che si è tradotta in più lingue [...]». *Brutus* in *Raccolta*, cit., v. I, *Avvertimento*, p. 3. Sulla genesi e sulla fortuna del *Brutus*, M. Fazio, *Voltaire contro Shakespeare*, cit., pp. 23 ss.

³¹⁴ E. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, a cura di G. Morpurgo, Fabbri, Milano 1998.

³¹⁵ *Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke*, cit., p. 241.

e armoniche riproducibili in forma imperfetta mediante un canone imitativo risolto in regole (l'idea kantiana del bello)³¹⁶. Il secondo, corrispondente alla poetica di Shakespeare - coincidente per Voltaire con lo sgomento di fronte all'irrazionale - considerato come momento dinamico di libera creazione individuale (l'idea kantiana del sublime). Una reazione soggettiva dell'animo innanzi a uno spettacolo di smisurata grandezza e potenza. Un atto che, superando l'armonia e il finito, approda a una realtà non misurabile, infinita, quella libera della mente e della coscienza. Sicché lo slancio incoercibile della ragione che nella *Critica della ragion pura* si avventa oltre i limiti prescritti è lo stesso slancio dell'animo verso l'infinito in una prospettiva morale e estetica³¹⁷.

Per una sorta di paradosso retorico le metafore suggerite a riguardo dai due protagonisti della cultura settecentesca sui quali qui brevemente ci soffermiamo (Voltaire, Kant) si sovrapponevano sin quasi a confondersi l'una nell'altra. Si legge infatti nelle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* redatte da Kant nel 1764:

Alte querce e solitarie ombre nei boschi sacri sono sublimi, aiuole di fiori, bassi cespugli e alberi tagliati a figura sono belli. Il sublime si manifesta nella quiete e nel silenzio d'una sera d'estate" allorché "la luce tremante delle stelle attraversa le ombre della notte e la luna solitaria appare all'orizzonte³¹⁸.

Così scriveva invece il signore di Ferney nelle sue *Lettere filosofiche* del 1733-1734:

[...] I mostri brillanti di Shakespeare piacciono mille volte di più che la moderna saggezza. Il genio poetico degli inglesi somiglia, finora, a un albero dal fogliame denso e disordinato piantato dalla natura, che getta casualmente mille rami e che cresce irregolarmente con forza. Muore se volete forzare la sua natura e lo tagliate come un albero dei giardini di Marly³¹⁹.

Anche Voltaire dunque, non diversamente da Kant, pur incapace di una definizione teorica, provava una insopprimibile attrazione verso ciò che il filosofo tedesco definirà il sublime. Una istanza percepita da Voltaire soprattutto nelle forme e nelle suggestioni del teatro di Shakespeare. Una esperienza verso la quale l'illuminista francese era attratto in modo magnetico, come peraltro aveva ripetutamente dichiarato.

Tuttavia l'*homme de lettres* intuì il valore produttivo e creativo della mente come atto fondante dell'esperienza artistica, a differenza di Kant, non osava avventurarsi al di là dei limiti prescritti. Rimaneva radicato, per dirlo con la terminologia del filosofo tedesco, nella dimensione del bello. Osava ma non riusciva, ripiegando nelle antiche certezze. Si attestava e traeva conforto

³¹⁶ Vedi E. Kant, *Osservazioni*, cit.

³¹⁷ E. Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari, 1959, p. 238.

³¹⁸ E. Kant, *Osservazioni*, cit., p. 81.

³¹⁹ Voltaire, *Lettere filosofiche*, cit., pp. 78-83 (XVIII).

nell'imitazione di un canone, il riflesso del bello ideale grazie al quale scorgeva la perfezione divina. Anche se qualche tentazione restava³²⁰, s'imponeva comunque l'ossessione delle regole:

È giusto difendere le antiche leggi, non perché sono antiche ma perché sono buone e necessarie. [...] La sola natura ha indicato questo precetto che deve essere come essa immutabile. [...] Tutte le nazioni comincian a riguardare come barbari quei tempi in cui questa pratica era ignorata dai geni più vasti come Lope de Vega e Shakespeare³²¹.

Questo giudizio formulato dal giovane *homme de lettres* ventiquattrenne nella *Préface a Oedipe*³²² - la sua prima tragedia filosofica rappresentata nel novembre 1718, nella quale si scagliava contro il dio dei giansenisti - era sostanzialmente confermato, sia pure indirettamente, nella già ricordata *Introduzione al Brutus* e poi ribadito in modo costante nel corso degli anni (1760-1778) della cosiddetta «rivalità» con Shakespeare. Si trattava in quest'ultimo caso di una irriducibilità determinata, è stato osservato, da questioni e interessi di carattere politico generale³²³.

In sostanza scoperto nelle *Lettres philosophiques* «il genio poetico» come «l'albero» dai «mille rami» «irregolari e disordinati» che «muore» se potato, Voltaire trapiantava nel suo teatro «l'albero» geometrizzante «dei giardini di Marly». La fascinazione, come si è ricordato, scadeva in repulsione: di qui il rapporto d'incontro-scontro con Shakespeare risolto nel tentativo stilistico di armonizzare il diverso da sé all'interno della propria cultura. La naturalezza delle forme doveva ricomporsi nell'ordinata validità dei principi. Il *philosophe* non del tutto ignaro di una sua personale sconfitta (mai avrebbe proclamato Corneille superiore a Shakesperare)³²⁴, risolveva la questione adeguandosi alle tradizionali certezze di una precettistica formale.

In termini pratici *l'homme de lettres* - valgano solo un paio di esempi a riguardo - ne *La mort de César* pur ispirandosi al *Giulio Cesare* di Shakespeare non osava mettere in scena il «barbarico» assassinio del tiranno ma si limitava, in ossequio alla norma, ad “annunciarlo” al pubblico mostrando sul palco la

³²⁰ «In Francia [...] temiamo l'azzardo di rappresentare sulla scena teatrale spettacoli nuovi. [...] Gli inglesi hanno rappresentato spettacoli spaventosi volendo rappresentare dei terribili, noi altri francesi [...] ci siamo trattiene troppo [...] e talora non arriviamo nemmeno al tragico, nel timore di oltrepassarne i limiti». *Ragionamenti sopra la tragedia a Mylord Bolingbrooke*, cit., pp. 261 ss.

³²¹ *Prefazione a Edipo. Tragedia*, in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire*, cit., v. I, pp. 29-30.

³²² *Oedipe. Tragédie. Pour Monsieur de Voltaire*, A Paris, chez P. Ribou, P. Huet et A. V. Coustelier, 1719.

³²³ M. Fazio, *Voltaire contro Shakespeare*, cit., pp. 83-162.

³²⁴ Ivi, *passim*.

salma³²⁵. In *Sémiramis* - ricorda G.E. Lessing nella sua *Drammaturgia d'Amburgo* - l'ossessione delle regole s'imponeva ancora al penitente trasgressore. Voltaire aveva sfidato le norme ancora una volta. Reintroduceva dopo il fallimento di *Eriphyle* lo spettro sul palco. Ma lo faceva apparire nel giudizio di G.E. Lessing come:

un semplice attore travestito [...] che non sarebbe buono neppure come spauracchio per i bambini [...] [che entrava in scena] alla luce del giorno, in mezzo all'assemblea dei rappresentanti del regno [...] che non ha nulla di ciò che rappresenta [...] e tutte le circostanze che accompagnano la sua comparsa disturbano l'illusione e tradiscono il frutto di un poeta senza calore, che vorrebbe suscitare in noi l'illusione e il terrore, senza però sapere da dove cominciare³²⁶.

Comunque sia anche il "divino" Lessing, non diversamente da Voltaire, pur promotore di un teatro «così ribelle alle regole aristoteliche» fautore di un'arte «mutevole, dialettica, storicamente determinata»³²⁷ concludeva la sua *Drammaturgia d'Amburgo*, nell'aprile 1768, con una professione di fede radicata nell'aristotelismo:

L'essenza della poesia drammatica dipende dal fatto che io la giudico esattamente in base ai principi di Aristotele il quale li dedusse dagli innumerevoli capolavori del teatro greco. [...] Nel frattempo non esito a dichiarare, a costo di essere preso a sberleffi in questa nostra epoca dei Lumi che io la considero [la *Poetica* di Aristotele] un'opera infallibile al pari degli *Elementi* di Euclide. [...] Soprattutto per la tragedia [...] mi sento in grado di dimostrare incontrovertibilmente come non sia possibile allontanarsi di un sol passo dalla norma aristotelica, senza che quella si allontani altrettanto dalla sua perfezione³²⁸.

Le questioni di forma si intrecciavano dunque con quelle di contenuto e le spinte della nuova sensibilità investivano anche il repertorio tragico che, per una tradizione risalente a Aristotele, era per eccellenza il genere d'espressione nella società aristocratica. Il vento della novità rischiava di pregiudicare la tenuta di un mondo, di frantumare un patrimonio di valori. Rischiava cioè di sovvertire l'ordine geometrico che regolava le strutture e le forme del pensiero e del discorso.

Si prefigurava in superficie, sul terreno degli atti coscienti e volontari, la grande battaglia tra codici espressivi. La questione diveniva a suo modo tecnica e di metodo, investiva i criteri di regola e stile. Infatti come conciliare la poetica di Shakespeare - introdotta da Voltaire in Francia - con i precetti di Boileau,

³²⁵ *La morte di Cesare*, in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire trasportate in versi italiani* cit., "Si porti sulla scena il corpo di Cesare", Atto III, 8.

³²⁶ G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, a di cura di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975, p. 62.

³²⁷ P. Chiarini, *Introduzione*, in G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, cit.; G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1960, pp. 159-160; G. Della Volpe, *Per una lettura critica della Drammaturgia d'Amburgo di Lessing*, in «Arena», III (1955), pp. 50 ss.

³²⁸ G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, cit., pp. 432-433.

principi peraltro già piegati per favorire la poetica eroica e psicologica di Corneille e di Racine³²⁹? E come armonizzare misura e dismisura, ordine e disordine, Aristotele e Macpherson, un autore quest'ultimo diffuso ad esempio nel nostro paese proprio grazie alle traduzioni del già ricordato Melchiorre Cesarotti³³⁰? Erano questi verosimilmente i reali e angosciosi interrogativi più o meno sotto traccia, che dividevano e laceravano, tra volere e disvolere, una intera generazione. Di qui l'iniziativa volta a contenere la riflessione illuministica, le forme e i metodi della poetica, le spinte e i fermenti della società e del gusto, entro l'argine del sistema aristotelico, pur ormai sottoposto a reale pressione. A eroderlo soltanto non a frantumarlo.

Infatti anche gli studi compiuti nel nostro paese sui diversi progetti finalizzati alla riforma del teatro tragico, nell'età che qui discutiamo, hanno rivelato un quadro variegato e contraddittorio. Il vasto e polemico dibattito che coinvolse ad esempio i letterati italiani più autorevoli del tempo testimonia la sostanziale tenuta - nell'ambito della tradizione letteraria tardo settecentesca - del sistema aristotelico, solo la sua graduale erosione³³¹.

«*Sémiramis*» e la tentazione del rimorso

Tracciato così in sintesi il quadro degli elementi problematici e strutturali che concorrono alla genesi della *Sémiramis* volterrana è ora possibile ripercorrere il disegno dell'opera al fine di poter valorizzare l'interpretazione personale del Patriarca dei Lumi di quell'antichissimo mito letterario. La regina assira, con la sua colpa, nella quale affioravano, anche nella rappresentazione di Voltaire, gli echi della letteratura cristiana dei primi secoli, continuava a costituire il soggetto di riferimento dell'intreccio narrativo. Le altre figure poste in scena erano caratterizzate con un profilo tutto sommato sottodimensionato e di contorno, utile soprattutto per determinare lo sviluppo dell'intreccio, come può intendersi

³²⁹ C. Delmas, *La tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Seuil, Paris 1994; E. Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640)*, Champion, Paris 1994; G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, PUF, Paris 2003.

³³⁰ M. Cesarotti, *Le poesie di Ossian*, a cura di E. Mattioda, Salerno editrice, Roma 2000.

³³¹ M. Ariani, *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in *Il teatro italiano del Settecento*, a cura di G. Guccini, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 121-148; Id., *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Bulzoni, Roma 1977; G. Ortolani, *Appunti per una riforma del teatro nel Settecento*, in *Il teatro italiano del Settecento*, cit., pp. 75-99; A. Conti: *uno scienziato nella République des lettres*, Atti del Convegno di Studi (Padova 2007), a cura di G. Baldassarri, G. Contarini, F. Fedi, Il Polifilo, Padova 2009; E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Mucchi, Modena 1994; Id., *Appunti per una periodizzazione delle teorie della tragedia in Italia (1700-1793)*, «Annali alfieriani», 1995; M. Montanile, *Discorso sull'indole del teatro tragico antico e moderno di Gian Rinaldo Carli*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Atti del Convegno di Studi (Salerno 2012), introduzione e cura di R. Giulio, Liguori, Napoli 2013, pp. 313-325.

ripensando rapidamente il senso della vicenda.

Ninia l'erede al trono d'Assiria, figlio di Semiramide e del compianto Nino, restava inconsapevole - sino alla metà del terzo atto - delle sue origini reali e agiva quindi, per una parte rilevante della tragedia, ritenendosi Arsace. Era quest'ultimo un giovane eroe, un valoroso condottiero dell'esercito imperiale, vincitore di molte battaglie che, nella prima scena dell'opera, lasciava il suo campo d'armi di provincia, per recarsi nella gran città, la leggendaria Babilonia, il simbolo delle gesta e delle grandi imprese e il cuore pulsante di un impero disorganico, variopinto e sterminato. Il giovane guerriero intendeva esaudire la volontà espressa in fin di vita da colui che considerava suo padre, Fradate, anch'esso un uomo d'armi. Un dignitario amico di re Nino che, abbandonata la capitale da molti anni, s'era ritirato nella più remota provincia, in una sorta di esilio volontario, o forse per un suo timore o per un suo scopo inconfessato, in seguito alla morte violenta del re, ucciso, si diceva, da una pozione di veleno. Da quella orribile morte Fradate, grazie alla sua accortezza, era riuscito a salvare l'erede del re, il piccolo Ninia. Il bimbo dunque, chiamato opportunamente Arsace e tenuto all'oscuro di tutto, era stato cresciuto in gran segreto come un figlio dal dignitario, in un riparo discreto, nelle terre lontane dell'esilio³³².

Tuttavia ormai Arsace si trovava a Babilonia recando con sé la cassetta che conteneva gli emblemi e le ultime volontà di Nino spirante scritte «con la destra tremante mentre moriva». Sempre ignaro il giovane guerriero doveva portare a compimento la sua missione: incontrarsi con il sommo sacerdote Oroe. Tutti dovevano sapere, giustizia andava fatta, così almeno auspicava Fradate, alla fine dei suoi giorni. La fisionomia di Oroe era stata studiata con ingegno da Voltaire. Rappresentava un profilo religioso privo dell'orgoglio del rango e di ogni «vana ambizione, intento nelle sole cure del tempio» e mai in quelle di «corte». «Obscur et solitaire» le «grand prêtre», un «honnête homme», costituiva verosimilmente una tra le prime caratterizzazioni positive della figura di sacerdote, delineando pertanto una evoluzione significativa nel pensiero di Voltaire³³³.

Il vissuto della tragedia si svolgeva dunque, sin dal suo esordio, nello scenario di templi, palazzi, colonne, sacrari. Nella atmosfera favolosa di Babilonia del IX secolo a. C., l'antichissima città posta sulle rive dell'Eufrate, una delle sette meraviglie del mondo classico, celebre per i suoi giardini pensili, sui quali, come sappiamo, Diodoro siculo si era a lungo soffermato e le cui vestigia si offrono ancora oggi alla vista, a meno di cento chilometri da Baghdad.

Arsace giunto nei pressi del sacrario di re Nino udiva smarrito gemere una

³³² *La Semiramide del signor di Voltaire trasportata in versi italiani*, cit., Atto IV, 2.

³³³ Sul problema dei rapporti con la Chiesa cattolica, E. Di Rienzo, *Voltaire: religione, impostura, politica*, in *Voltaire: religione e politica*, a cura di L. Bianchi, A. Postigliola, Liguori, Napoli 1999, pp. 7-28.

voce che usciva «lacrimosa e tetra» dalla tomba³³⁴. Oroe gli rivelava che il lamento spettrale era la voce del re invendicato che a distanza di molti anni invocava giustizia forse contro Assur, il suo probabile omicida, un satrapo «superbo» e infido, ossequioso con i potenti e protervo con i deboli, che aveva tentato con il delitto di conquistare il trono³³⁵. Ancora in quei giorni il satrapo tramava a danno di Semiramide, la vedova del re, ascesa con la scomparsa di Nino al trono. Sobillava il popolo contro la regina e preparava la sua personale ascesa alla corona intendendo sposare la riluttante Azema³³⁶, una principessa assira di stirpe regale, peraltro già promessa sposa dello scomparso Ninia³³⁷.

Le scene successive avrebbero indicato l'insospettabile Semiramide come possibile complice di Assur e come tale corresponsabile dell'omicidio di re Nino. Anche l'orribile donna dunque, forse per brama di potere e delirio di onnipotenza, al pari del suo complice, poteva aver tentato di uccidere il marito e il figlio Ninia, ancora bimbo, per governare incontrastata a Babilonia. Voltaire riesumava così, è opportuno ribadirlo, nella sua tragedia, le tesi più radicali della letteratura cristiana delle origini.

Tuttavia, anche se così fosse stato, Semiramide poteva anche aver agito per un suo fine magnanimo e segreto. Per estendere il pur vasto impero e per imporre, a tutti, le leggi giuste e necessarie che regolano il funzionamento e l'efficienza del buon governo e rendono eccellente la condotta dello stato. Peraltro non è lecito penetrare gli orribili segreti e i vergognosi misfatti che si celano dietro le grandi imprese. E, in definitiva, il buon fine può giustificare la necessità di un atto esecrando. Pertanto l'etica e la politica non potevano essere intese come due sfere tra loro distinte e irriducibili, dovevano sovrapporsi e unificarsi nello scopo di una singola e nobile impresa.

Con un artificio retorico studiato la regina appariva per la prima volta solo nella quinta scena del primo atto. Un confidente la ricordava ancora «venerata» e «adorata» nel regno. «I numi mi hanno tolto i frutti di un matrimonio funesto. Perciò mi sono data alle cure dell'impero»³³⁸. Da tre lustri si mostrava degna di «virtù», «fatiche» e «chiare imprese». Aveva reso fecondi gli «aridi deserti», innalzato «i popoli selvaggi», unificato un «immenso e fortunato impero». Ciò nonostante ora Semiramide appariva, come Lady Macbeth di Shakespeare (vedi *supra*), «cupa», «abbattuta», «afflitta» pervasa dal senso di colpa. Perduta, errava nella «notte», nei luoghi «tenebrosi e sacri». A «passo lento», «impallidita in volto» e «tremante», presso il «cenere di Nino», tutta «inondata di pianto»,

³³⁴ *La Semiramide del signor di Voltaire trasportata in versi italiani*, cit., Atto I, 2.

³³⁵ Ivi, Atto I, 3, 4.

³³⁶ Ivi, Atto II, 4, 5.

³³⁷ Ivi, Atto II, 1.

³³⁸ Ivi, Atto III, 1.

invocava i nomi del figlio e dello sposo, implorava i numi. O forse voleva solo «fuggir lo sdegno di qualche dio vendicatore»³³⁹.

Da più mesi uno spettro la funestava. Dalle sponde del letto una voce ignota chiamava Arsace. L'eroe valoroso, se fosse giunto, l'avrebbe punita o difesa? Era necessario convocarlo: la vita era divenuta un tormento, la gloria passata un peso. Arsace avrebbe potuto porre fine al suo smarrimento³⁴⁰?

Nell'incontro voluto dal dio vendicatore i due si piacquero³⁴¹. Arsace avrebbe concluso il suo compito servendo, proteggendo la regina e sposando riamato la principessa Azema, già promessa sposa, è utile ricordarlo, dello scomparso Ninia³⁴². Semiramide, invece, avrebbe proclamato innanzi al Tempio, alla presenza del sacerdote e dei dignitari, Arsace suo sposo³⁴³. L'amava, per ora nel segreto del cuore, e l'oracolo di Ammone le aveva rivelato la volontà divina che le accordava di poter scegliere il suo successore.

Nell'ora stabilita, davanti al Tempio e con gli astanti riuniti, nel bagliore tonante di un fulmine appariva l'ombra spaventosa di Nino. Lo spettro, come il dio celeste vendicatore, ancora reclamava vendetta e imponeva una vittima in sacrificio per espiare il delitto. Poi, scomparendo, indicava in Arsace il suo successore³⁴⁴. Sarebbe tuttavia spettato al sommo sacerdote rivelare l'arcano, racchiuso nella lettera vergata da Nino ormai in suo possesso. Il sacerdote consegnava all'eroe gli emblemi del re, la spada e la corona. Và, uccidi, cieco mortale, non hai diritto di interrogare, obbedisci, adora e taci³⁴⁵. Ormai tutti sapevano, e soprattutto sapevano Arsace e Semiramide. Pertanto se il giovane eroe poteva ora legittimamente sposare Azema, assurgere al trono, come desideravano i numi quale sorte invece sarebbe spettata a sua madre? Era lei, insieme ad Assur la vittima colpevole del sacrificio imposto dal dio renumeratore e vendicatore³⁴⁶?

Di fatto tra il quarto e il quinto atto un conflitto scava l'opera e provoca una sorta di taglio geometrico nella dinamica del testo. Nelle scene i quesiti celesti si attualizzavano in interrogativi umani, nella personale concezione dei protagonisti, nei loro sentimenti di amore, pietà, dolore. Moti grazie ai quali si costruiva - nella interazione umana - una trama affettiva, solidaristica e relazionale che trovava in sé stessa la sua legittimazione. La città dell'uomo, assurgeva alla sfera dell'autosufficienza, sottraendosi al dominio dell'Essere

³³⁹ Ivi, Atto I, 1.

³⁴⁰ Ivi, Atto I, 6.

³⁴¹ Ivi, Atto III, 4.

³⁴² Ivi, Atto II, 1.

³⁴³ Ivi, Atto III, 1.

³⁴⁴ Ivi, Atto III, 6.

³⁴⁵ Ivi, Atto IV, 2.

³⁴⁶ Ivi, Atto IV, 3.

Supremo.

Semiramide continuava a portare la sua croce sul calvario. Pensava che la sua colpa e la sua pena fossero eterne³⁴⁷. Suo figlio le ricordava che il rimorso e il pentimento le cancellano³⁴⁸. La regina sperimentava la procedura che insegnerà Cristo, non solo ai credenti, della espiazione del peccato, il dolore e la sofferenza necessari per liberarsi dal male. Un itinerario intenzionale, psicologico e religioso e insieme conoscitivo e morale. Solo riflettendo senza alibi e scorciatoie sulla propria condotta di vita Semiramide poteva orientarsi verso il bene, con una scelta volontaria. Ma quell'esame di coscienza produceva afflizione, dolore, senso di colpa, il costo dell'emancipazione, documentato del resto in tutta la tragedia. Il tormento della coscienza, il rimorso, non potevano essere indotti solo meccanicamente dalla prescrizione di un nume e anche se lo fossero stati innescavano quantomeno un processo personale autonomo e critico. I comandi del nume erano ormai di fatto introiettati da Semiramide.

Comunque sia, grazie al sofferto esame di coscienza l'eroina ormai redenta scampava l'orrore dell'incesto si riappropriava del suo Ninia e scopriva, con l'affetto verso di lui, il sentimento materno. Addirittura si dichiarava pronta a morire per il suo ragazzo. Dapprima chiedeva all'eroe di ucciderla ma solo dopo essere da lui - singhiozzante e a sua volta pieno di trasporto - riconosciuta come madre: «che il pianto d'una madre inondi questa mano così fatale e così cara»³⁴⁹. Piangiamo insieme si dicevano in conclusione entrambi. Poi Semiramide sapendo che Arsace sfidava Assur presso il sepolcro si armava disposta a sacrificarsi per il suo Ninia. Arsace all'interno del mausoleo nella penombra veniva guidato dallo spettro a colpire l'antagonista armato. Uscito al di fuori di quell'orrore trovava Semiramide esangue.

L'invettiva di Semiramide - «un mostro mi ha ucciso» - era stata già preceduta da quelle di Azema e Arsace. I poveri figli della terra si scagliavano contro i solari dei, contro l'incomprensibile legge di natura. La giovane aveva invitato l'eroe a disobbedire ai numi, alle loro ingiuste norme, a ritrovarsi nella sola reale dimensione degli affetti. E aggiungeva «questi dei amaron Nino e lo lasciaron morire? [...] scelgon talora vittime innocenti e il sangue innocente tinge le loro are»³⁵⁰. Arsace che non aveva voluto ascoltare la voce di Nino e del sacerdote, disobbedendo loro, al di fuori del sepolcro con la spada sguainata e impallidito tra sé mormorava «che feci dunque?» «qual vittima immolai?». «Barbari dei è vostro il mio misfatto»³⁵¹.

³⁴⁷ Ivi, Atto V, 1.

³⁴⁸ Ivi, Atto IV, 4.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Ivi, Atto V, 4.

³⁵¹ Ivi, Atto V, 7.

Non si trattava - neanche in questo caso - d'una invettiva prometeica. Oroe, il gran sacerdote esclamava con tono stentoreo: «placato è il cielo, la vendetta è compiuta» e indicava l'autentica soluzione della vicenda nel determinismo delle cause finali. Il male era punito, l'impero ritrovava un giusto re e la sua consorte per perpetuare la propria stirpe. A monito tutti i regnanti dovevano «tremare sul trono e paventare l'alta giustizia e la vendetta eterna»³⁵².

È nota a tutti la concezione uniforme e invariabile della natura umana propria della filosofia di Voltaire e che, per questi, l'uomo non è il fine della creazione ma solo uno strumento imperfetto di un perfetto assemblaggio e che come tale resta privo di autonomia e di libertà. Di fatto per il *philosophe* la giustizia di Dio è indipendente dalle categorie umane di bene e di male e l'uomo si deve solo rassegnare alle leggi irrevocabili. Entro questo determinismo, venuto meno il criterio di responsabilità individuale, il rimorso può essere inteso solo come una esperienza indotta da un disegno predeterminato come viene ribadito anche nei *Dialogues*³⁵³.

Ne *Il filosofo ignorante* (1766) invece la legge morale è paragonata, non a caso, alla legge di gravitazione universale: «dico con Newton: *Natura est sibi consona*. La natura è sempre simile a sé. La legge di gravitazione che agisce su un astro agisce su tutti, su tutta la materia: così la legge fondamentale della morale agisce egualmente in tutte le nazioni ben conosciute»³⁵⁴. Valga per tutte un'ultima citazione tratta da *Bisogna prender partito ovvero il principio di azione* (1772):

L'uomo e il cane nascono loro malgrado da una madre che li ha messi al mondo suo malgrado. Tutti e due succhiano il seno materno senza sapere quel che fanno, in virtù d'un meccanismo molto complesso e delicato, di cui pochissimi uomini acquistano la cognizione. Tutti e due in capo a un certo tempo possiedono delle idee, una memoria, una volontà: il cane molto presto, l'uomo più tardi. [...] Da chi tengono essi queste facoltà se non dalla causa primordiale eterna, dal principio di azione, dal grande Essere che anima l'universa natura? [...]. Non c'è nulla che l'uomo non abbia ricevuto dall'Essere supremo. Sarebbe una strana contraddizione, una singolare assurdità che tutti gli astri, gli elementi, i vegetali, gli animali obbedissero senza posa in modo irresistibile alle leggi del grande Essere e che solo l'uomo potesse condursi da sé³⁵⁵.

Per tornare alla *Sémiramis* girando la medaglia e osservandone il rovescio la tragedia insegnava che i rimorsi, nonostante tutto, sono la sola virtù d'un reo dopo la colpa e che la vera debolezza è nel delitto e non nel rimorso³⁵⁶. Principi che trovavano la loro legittimazione nel percorso tutto umano di emancipazione

³⁵² Ivi, Atto V, 9.

³⁵³ Voltaire, *Sophonisme et Adélos; Dialogues d'Evhémère*, in Id. *Dialogues et anecdotes philosophiques*, éd. R. Naves, Garnier, Paris 1955, XXXVI-XXXVII, pp. 388 ss., 396 ss.

³⁵⁴ Voltaire, *Il filosofo ignorante*, in Id., *Scritti filosofici*, cit., v. I, p. 552 (XXXVII).

³⁵⁵ Voltaire, *Bisogna prendere partito ovvero il principio di azione*, in Id., *Scritti filosofici*, cit., v. II, pp. 682-83.

³⁵⁶ *La Semiramide del signor di Voltaire trasportata in versi italiani*, cit., Atto II, 7.

e di riscatto di Semiramide. Una idea espressa con forza che bilanciava il senso politico della polemica nei confronti dell'ateismo e del relativismo etico. Gli spettatori dunque non potevano non ricordare, insieme alla profezia di Oroe, Semiramide morente capace di ritrovare almeno nella dimensione privata la nuova dignità della propria vita: «ricordati tua madre, non volere odiare la sua memoria: o caro figlio... Oh Dio!... stringimi...io moro»³⁵⁷.

Sempre negli ultimi versi della *pièce*, recitati dalla eroina ormai redenta, essa lanciava dal palco un monito più sottile e penetrante rispetto alle invettive appena proferite da Arsace e Azema: «Ah, santi Numi, dunque vi son misfatti che lo sdegno vostro non perdona giammai»³⁵⁸? Nell'orrore verso il dio della vendetta affiorava la condanna della concezione retributivistica della pena. Sicché anche la vicenda della tragedia richiamava il grande dilemma, scorto nell'età dei Lumi, in merito al rapporto tra i delitti e le pene sul quale Cesare Beccaria si sarebbe poi a lungo interrogato, quindici anni dopo, nel 1764³⁵⁹. Comunque grazie a quelle comuni riflessioni di allora si metteva a nudo lo squilibrio tra la «violenza occasionale» forse «impulsiva» del delitto e la «violenza programmata, consapevole, organizzata» della pena³⁶⁰. Voltaire avrebbe poi svolto le sue concise intuizioni letterarie degli ultimi anni Quaranta - che qui cogliamo in un verso del quinto atto della *Sémiramis* - nella seconda metà degli anni Sessanta. In quella occasione, nel suo *Commentario intorno al libro dei delitti e delle pene* condannava la concezione retributivistica della pena, la «legge del taglione», orientandosi verso una concezione aperta al criterio di «utilità sociale»³⁶¹.

Entro questo itinerario contraddittorio, «sofferto» - per dirlo con l'espressione pregnante di P. Casini - nel suo disegno predeterminato ci piace ricordare insieme all'equazione legge morale - legge di gravitazione universale de *Il filosofo ignorante* le poche righe, il periodo, che concludono il *Trattato di Metafisica* (1734), un passo premonitore che proietta Voltaire, sempre con tutte le dovute ambiguità del caso, nei «deserti incogniti» dell'autonomia morale:

Coloro che per essere onesti, avessero bisogno dell'aiuto della religione sarebbero ben da compiangere e dovrebbero essere dei mostri della società se non trovassero in sé i sentimenti necessari alla società stessa e fossero costretti a cercare altrove quel che si deve trovare nella

³⁵⁷ Ivi, Atto V, 9.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, a cura di F. Venturi, Einaudi, Torino 1994.

³⁶⁰ L. Ferrajoli, *Diritto e ragione. Teoria del garantismo penale*, prefazione di N. Bobbio, Laterza, Roma-Bari 2004.

³⁶¹ Voltaire, *Commentario intorno al libro dei delitti e delle pene*, in Id., *Scritti politici*, a cura di R. Fubini, Utet, Torino 1964, p. 624. Sulla questione D. Ippolito, *Diritti e potere. Indagini sull'Illuminismo penale*, Aracne, Roma 2012, pp. 77 ss.

nostra natura³⁶².

Anche grazie a quest'ultima considerazione, formulata nella "stagione delle speranze" del signore di Ferney, appare a nostro parere condivisibile il giudizio "ottimistico" di N. Sclippa che ha colto nel teatro di Voltaire un legame di transizione tra la tragedia classica e il dramma romantico³⁶³.

Tradizione e innovazione nel teatro italiano del Settecento

Nei primi decenni del Settecento gli arcadi e in senso più in generale i letterati italiani vivevano, è peraltro noto, con insofferenza la loro età. La consideravano un'epoca di crisi, che aveva trovato il suo alimento nei valori della cultura barocca, decretando il declino dell'antico primato italiano, umanistico e rinascimentale, e consentendo il trionfo del teatro francese e del melodramma, un genere allora in via di sviluppo, ritenuto il maggior responsabile del degrado della autoctona produzione scenica: entrambi i repertori ormai imperversavano su tutti i palcoscenici della penisola. Già tra il 1702 e il 1703 L. A. Muratori redigeva, nella sua Modena, il trattato *Della perfetta poesia italiana* (pubblicato nel 1706)³⁶⁴, «la *summa* del 'buon gusto' arcadico del primo Settecento», un testo con un preciso disegno etico-politico e latore di un impegno «moderatamente riformatore»³⁶⁵.

L'invito a restaurare «l'antica dignità», e a riprendere lo spirito più autentico della tradizione era raccolto nei due primi decenni del secolo dai nostri uomini di cultura fiduciosi di poter attuare una riforma, in primo luogo, della tragedia che desse all'Italia «la palma del genere letterario più illustre». In tal modo cresceva in quegli anni la protesta grazie alle opere del bolognese P.J. Martello (1709), del maceratese G.M. Crescimbeni (1712), del cosentino G.V. Gravina (1715) e del veronese S. Maffei (1719, 1723)³⁶⁶. Costoro ormai pensavano

³⁶² Voltaire, *Trattato di Metafisica*, in Id., *Scritti filosofici*, cit., v. I. p. 195.

³⁶³ N. Sclippa, *La loi du père et les droits du cœur. Essai sur les tragédies de Voltaire*, Droz, Genève 1993, p. 11.

³⁶⁴ L.A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Marzorati, Milano 1971, 2 voll; una edizione parziale in *Opere di Ludovico Antonio Muratori*, a cura di G. Falco e F. Forti, Ricciardi, Milano-Napoli 1964, 2 voll. Vedi, v. I, pp. 59-176.

³⁶⁵ G. Compagnino, *Ludovico Antonio Muratori e la cultura del "buon gusto"*, in *La letteratura italiana storia e testi*, diretta da C. Muscetta, v. VI, t. II, *Il Settecento. L'Arcadia e l'età delle Riforme*, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 169-209.

³⁶⁶ P.J. Martello, *Della tragedia antica e moderna*, in Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Laterza, Bari 1963; G.M. Crescimbeni, *Bellezza della volgar poesia*, a cura di A.M. Salvini e E. Zucchi, Editrice Emil di Odoya, Bologna 2019; G.V. Gravina, *Della Tragedia*, in Id., *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Laterza, Bari 1973; *Rime e prose del Sig. Marchese Scipione Maffei. Parte raccolte*

che fosse giunto il tempo di rinnovare, rilanciare e salvaguardare il patrimonio letterario nazionale e attribuivano particolare riguardo al genere teatrale, un genere considerato assai rilevante perché di più largo consumo. La riforma doveva favorire l'avvento di un nuovo repertorio soggetto a vincoli e regole precise, capace di far sorgere un teatro impegnato, una nascente e militante scuola di virtù, in grado di contrastare, con opere studiate, il disordine morale e formale del gusto barocco accresciuto dai nuovi adattamenti italiani del teatro francese seicentesco.

Infatti le opere di P. Corneille, J. Racine, Ph. Quinault, C.-P. Jolyot de Crébillon, introdotte in Italia per favorire le richieste del costume e le nuove inclinazioni del pubblico, venivano "ritoccate" tramite traduzioni libere, operate non di rado in centri specializzati, che alteravano il significato degli originali, apportando modifiche nei contenuti e nella forma. Inoltre il disegno e il carattere unitario del testo finiva per perdersi a causa dell'inserimento di balli e di intermezzi musicali, necessari per avvicinare il testo tradizionale al nuovo soggetto del melodramma, in voga in quegli anni e destinato a rimanere «per tutto il Settecento e oltre, il genere più popolare che la nostra letteratura e il nostro teatro abbiano prodotto»³⁶⁷. Pertanto, in tal modo, non si era costruito un nuovo patrimonio né si era salvaguardato il vecchio. Si spegneva infatti, anche negli adattamenti del repertorio francese ad esempio, «l'elemento eroico» delle opere di Corneille o la sottile «indagine psicologica» del teatro di Racine.

Accanto a tutto ciò restava viva la disputa tardo seicentesca sulla presunta inferiorità della letteratura italiana rispetto a quella d'oltralpe. Una polemica che accrebbe la consapevolezza della decadenza del nostro teatro tragico e impose la produzione di opere che potessero reggere il confronto con quelle francesi. Ma l'auspicata riforma non decollò. L'iniziativa rimase, com'è noto, confinata nell'esercizio del dibattito teorico. Mancavano - è stato osservato - le tensioni ideali e i conflitti politico-sociali di cui la nuova tragedia avrebbe dovuto farsi espressione. Pertanto la «rinascita» rimase chiusa «nel puro ambito letterario»

da vari libri e parte non più stampate. Aggiunto anche un Saggio di Poesia Latina dello istesso Autore, In Venezia 1719, A spese di Sebastiano Coleti, Con Licenza de' Superiori e privilegio; L'Istoria del teatro di S. Maffei (1723) è premessa a *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena*, In Verona, presso Jacopo Vallarsi, 1723, 3 voll. Per una ricostruzione complessiva vedi, S. Ingegno Guidi, *Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi, P.J. Martello*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXXVIII (1974), pp. 64-94; G. Compagnino, *I primi maestri del Rinnovamento Gravina, Vico, Giannone, Conti*, in *La letteratura italiana storia e testi*, cit., v. VI, t. II, cit., pp. 69-168; Id., *Ludovico Antonio Muratori e la cultura del "buon gusto"*, cit., pp. 169-209; G. Nicastro, *Il teatro del primo Settecento. Discussioni ed esperimenti*, in *La letteratura italiana storia e testi*, cit., v. VI, t. II, cit., pp. 211-262.

³⁶⁷ G. Nicastro, *Il melodramma e Pietro Metastasio*, in *La letteratura italiana storia e testi*, cit., v. VI, t. II, cit., p. 266.

nelle «esercitazioni velleitarie» riservate ad un pubblico «socialmente» limitato e ristretto³⁶⁸. Al disordine dunque non succedeva l'auspicato ordine, alla dismisura la misura. L'innaturalità metrico-formale continuava ad accompagnarsi con gli intrecci evasivi, emotivi e irrazionali, disorientando lo spettatore e facendogli perdere contezza di sé. Sulle scene del nostro paese il repertorio francese, "rifiorito" nella sua nuova veste italiana, continuava a imporsi incontrastato³⁶⁹.

Pertanto, sin dall'inizio del secolo, in Italia, e in Veneto in modo particolare, come meglio comprenderemo, si moltiplicarono le libere traduzioni e gli adattamenti, spesso anonimi, del teatro tragico francese. In tutta la penisola si traduceva pressoché di tutto, per ovviare alle continue richieste del pubblico: autori impegnati e di chiara fama insieme a scrittori semiconosciuti e ad opere anche modeste, accolte unicamente per la loro origine oltremontana. Solo intorno alla metà degli anni Venti, anche per la spinta delle istanze riformatrici, la recezione divenne più selezionata e la traduzione, più conforme all'originale, fu affidata a letterati realmente competenti o affermati³⁷⁰. Comunque intorno a metà secolo si «placava» la polemica primo settecentesca contro la tragedia d'oltralpe e il predominio degli autori francesi era ormai universalmente accettato. Invece nello scorcio del secolo si ripristinò l'antico costume e si riprese a tradurre di tutto. In sostanza sino agli anni Quaranta si tradussero soprattutto i classici già ricordati (Corneille, Racine, Molière, Quinault, Crébillon) in seguito s'impose Voltaire destinato a divenire, soprattutto nella seconda metà del secolo, la personificazione del «vero sistema»³⁷¹.

Si delineava, con la preferenza accordata alle tragedie di Voltaire una tendenza riformatrice filofrancese, di carattere teorico-pratico. Questa "linea" trovava la sua origine nelle tesi di S. Maffei, A. Conti (autore tra l'altro anche di tragedie ispirate al gusto shakespeariano) e G. Porcia (giova qui ricordare il suo dramma *Medea* del 1721) e poi, tramite M. Cesarotti e S. Bettinelli, si sarebbe protratta sino a tutto Settecento raggiungendo il teatro di A.S. Sografi³⁷².

³⁶⁸ G. Nicastro, *Il teatro del primo Settecento*, cit., p. 213.

³⁶⁹ Utile a riguardo la rapida sintesi in A. Franceschetti, *Il problema della riforma del teatro e la critica del teatro francese*, in *Le Théâtre italien et l'Europe (XVII-XVIII siècles)*, Actes du II Congrès International, réunis et présentées par C. Bec et Irène Mamczarz, Olschki, Firenze 1985, v. I, pp. 21-31.

³⁷⁰ L. Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII-XVIII. Saggio bibliografico*, Slatkine reprints, Genève 1974; N. Mangini, *Sul teatro tragico francese in Italia nel secolo XVIII*, in «Convivium», XXXII (1964), pp. 347-364.

³⁷¹ Così venne definito il sistema francese da P.M. Paciaudi nel *Programma offerto alle muse italiane* nel Bando indetto per il "Concorso tragico" di Parma del 1770. Vedi a riguardo G. Pizzamiglio, *Melchiorre Cesarotti: teoria e «pratica» della tragedia tra Voltaire e Alfieri*, in *Le Théâtre italien et l'Europe*, cit., v. I, pp. 33-50, in particolare p. 35.

³⁷² G. Pizzamiglio, *Melchiorre Cesarotti*, cit.

L'accettazione consapevole dei modelli culturali francesi spinse dunque gli autori italiani alla produzione di un dramma autoctono nuovo nella forma e nei contenuti. M. Cesarotti fu colui che dalla sua Padova diede maggior impulso a questo programma scoprendo insieme ad Ossian il teatro di Voltaire. Tutto ciò a suo modo contribuisce a spiegare la notevole e sempre più crescente fortuna sui palcoscenici e nei repertori veneti dell'opera del Patriarca dei Lumi nella seconda metà del secolo.

Pertanto tra i primi anni Sessanta e la metà degli anni Settanta nella Serenissima repubblica di Venezia autori ed editori locali animati da una certa vocazione intellettuale e civile, traducevano nella nostra lingua, il teatro tragico di Voltaire. Basti qui ricordare, a puro titolo d'esempio, che tra 1762 e 1771 M. Cesarotti curava l'edizione di *La Mort de César*, *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* e della *Sémiramis*, nel 1768 C. Palese mandava in stampa *Olympie*, la tragedia redatta in simultanea al *Trattato sulla tolleranza* dal signore di Ferney ed infine, tra il 1774 e il 1776, il libraio veneziano F. Pezzana stampava, nella nostra lingua e in sei volumi, la prima traduzione organica dell'opera teatrale di Voltaire pubblicata nella penisola. Alcune di quelle tragedie andavano in scena nei sette teatri cittadini, a Padova M. Cesarotti s'improvvisava personalmente come attore o sovrintendeva alle rappresentazioni allestite per i suoi studenti del Seminario. In quegli anni cruciali con ventidue sequestri il signore di Ferney era tra gli autori più colpiti dalla censura marciana che tuttavia avrebbe consentito la pubblicazione di oltre duecentocinquanta titoli volterriani tra traduzioni, ristampe, riedizioni e ristampe in lingua originale (due *Tancredi*, quattro *Alzire* e *Mahomet*, sei *Zaïre* e *Méropé*, sette *Sémiramis*).

Nel 1772, due anni prima della traduzione di F. Pezzana dell'opera teatrale di Voltaire, E. Caminer Turra³⁷³, una delle figure di maggior rilievo dell'Illuminismo veneto³⁷⁴, coinvolta dal padre Domenico nelle dispute dell'«Europa letteraria», la «più importante rivista veneziana di quegli anni»³⁷⁵ - raccoglieva in quattro volumi, per i tipi di Savioni, diciassette testi contemporanei del teatro francese pervasi dal nuovo gusto che allora risplendeva dietro le Alpi; opere da lei tradotte peraltro in modo forse fin troppo originale. Di lì a poco, la stessa Elisa proponeva al pubblico una *Nuova raccolta* in sei tomi

³⁷³ A. De Paolis, *Una letterata veneta tra giornalismo e traduzioni: Elisabetta Caminer Turra*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*. Atti del Convegno internazionale (Lecce-Castro, 15 -18 giugno 2005), a cura di G. Coluccia e B. Stasi, Congedo, Lecce 2006, v. II, pp. 137-148; M. Liuccio, *Elisabetta Caminer Turra. La prima donna giornalista italiana*, Il Poligrafo, Padova 2010.

³⁷⁴ Vedi la voce *E. Caminer Turra* redatta da C. De Michelis, in «Dizionario biografico degli italiani», cit., XVII, 1974, pp. 236-241.

³⁷⁵ F. Venturi, *Settecento riformatore, La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, Einaudi, Torino 1990, v. V, t. II, p. 75.

comprendente, questa volta, ventiquattro *pièces* stese da autori ormai non più solo francesi ma anche inglesi, tedeschi, russi e danesi³⁷⁶. Inoltre tra 1768 e 1772, venivano pubblicate in italiano, e rappresentate nei principali teatri cittadini, le opere di B.J. Saurin, di C.G. Falbaire, L.S. Mercier insieme a quelle di molti altri. Nel 1774 F. Albergati Capacelli faceva uscire per i tipi di Pasquali il *Nuovo teatro comico* e ben presto F. Gritti stampava i due volumi del suo *Teatro tragico francese*³⁷⁷.

Nonostante l'impatto e la forza di queste idee le strutture portanti dell'intero sistema tenevano: nel teatro la commedia dell'arte, con le sue tipologie rapprese nella fissità delle maschere, continuava a godere da due secoli dello straordinario favore del pubblico, tanto da sopravvivere, quasi vittoriosa e imperturbata, alla stessa Grande Rivoluzione, anche sulle sponde dell'Adriatico³⁷⁸.

Contributi recenti hanno messo in evidenza come l'opera di Voltaire e Mercier, negli ultimi decenni del Settecento, fosse la più richiesta dalle stamperie marciiane per formulare i cataloghi delle nuove pubblicazioni³⁷⁹. Si delineava così, anche a Venezia, quella contrapposizione che in Francia aveva diviso i seguaci di Voltaire da quelli di Mercier. Si trattava di due repertori diversi per genere, linguaggio, contenuto, destinatari e finalità politiche. La tragedia propugnata dal Patriarca dei Lumi, elitaria e accademica, costruita per antitesi nette e incapace di aprirsi ai bisogni di tutta una società intesa anche nei suoi strati più profondi, doveva cedere il passo alla più prosaica *comédie larmoyante*, semiconosciuta allora in Italia e a Venezia, e che trovava allora il suo simbolo in Mercier, il futuro

³⁷⁶ *Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer*. Venezia a proprie spese e si dispensa dal Colombani. Nella stamperia di Pietro Savioni, 1772, 4 voll.; *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*. In Venezia a spese di Pietro Savioni stampatore e libraio sul ponte de' Baretteri all'insegna della Nave, 1774-'76, 6 voll.

³⁷⁷ *Il nuovo teatro comico del marchese Francesco Albergati Capacelli coll'aggiunta d'alcune tragedie francesi da lui tradotte*. In Venezia per Giambattista Pasquali, 1774-'78, 5 voll.; [F. Gritti] *Teatro tragico francese ad uso de' teatri d'Italia ovvero raccolta di versioni libere di alcune tragedie francesi*. Venezia appresso Modesto Fenzo, 1776, 2 voll.

³⁷⁸ Vedi i tomi XII-XVI, redatti da giugno a ottobre 1797, de «Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri, corredata di Notizie storico-critiche e del giornale dei teatri di Venezia». A solo titolo d'esempio la «Gazzetta urbana veneta» del 28 giugno, 12 luglio, 4 ottobre 1797. Più in generale G. Dumas, *La fin de la République de Venise*, PUF, Paris 1964, pp. 354 ss. Nella stessa Francia rivoluzionaria la situazione non era diversa. Il teatro popolare continuava ad essere legato alle maschere e, più in generale all'evasione, producendo «des farces sans moralité [...] ni caractère politique». M. Albert, *Les Théâtres de Boulevards (1789-1848)*, Slatkine reprints, Genève 1978, pp. 86 ss.

³⁷⁹ F. Waquet, *Mercier et l'Italie*, in L.S. Mercier (1740-1814). *Un hétérologue en littérature*, éd. par J.C. Bonnet, Mercure de France, Paris 1995, pp. 351-374.

girondino avverso al regicidio e poi scampato alla ghigliottina nel 1793³⁸⁰. Costui nelle prefazioni ai suoi testi aveva non a caso contrapposto l'«orgueilleuse tragédie» al nuovo repertorio «lacrimoso» del quale si sentiva l'interprete, un genere destinato, a suo dire, a «le gros de la nation», all'«oreille du peuple»³⁸¹.

Tra Metastasio e Voltaire. La «Sémiramis» in Italia nel tramonto dei Lumi

Alla fine degli anni Cinquanta, Melchiorre Cesarotti³⁸² - allora un oscuro istitutore sulla trentina in servizio presso il Seminario della sua nativa Padova - si «infiamma[va] nel volto» e «piange[va] dirottamente singhiozzando» mentre era intento a leggere e a declamare e poi a far recitare ai suoi studenti le tragedie del “divino” Voltaire³⁸³. Il futuro abate viveva grazie a quella occasione la sua catarsi. Riviveva cioè quanto aveva inteso tramite la teoria di Aristotele, il maestro - almeno per l'occasione - del suo maestro³⁸⁴. Sperimentava dunque involontariamente un itinerario psicologico di autoanalisi, innescato dalla riflessione su una esperienza. Un processo tuttavia compiuto nelle forme a priori della catarsi, secondo la canonica fondata sui principi della geometria euclidea.

Comunque sia, in armonia con tanto trasporto, Cesarotti pubblicava, è opportuno ribadirlo, a Venezia nel 1762, per i tipi di Pasquali, *La Mort de César e Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*, due tragedie celebri, discusse e controverse,

³⁸⁰ E. Rufi, *Louis Sébastien Mercier*, CNRS éditions, Paris 1996; *Introduzione* in L.S. Mercier, *L'anno 2440*, a cura di L. Tundo, Dedalo, Bari 1993, pp. 7-84.

³⁸¹ *Théâtre complet de M. Mercier*, 4 voll [1778-1784], Slatkine reprints, Genève 1974, v. I, p. 10.

³⁸² Su Cesarotti politico si indicano qui soltanto: S. Romagnoli, *Melchiorre Cesarotti politico*, in Id., *La buona compagnia. Studi sulla letteratura italiana del Settecento*, Angeli, Milano 1991, in particolare pp. 205, 207-208; M. Berengo, *La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche*, Sansoni, Firenze 1956, pp. 188 ss.; L. Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Il Mulino, Bologna 1999, ad *Indicem*; P. Del Negro, *Il giacobinismo di Melchiorre Cesarotti*, in «Il pensiero politico», XXI,1(1988) 3, pp. 301-316; D. De Camilli, *Il cittadino Melchior Cesarotti*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XIX (1990), pp. 79-104. Assai utili i recentissimi, M. Maimone, *Libertà o legge. Il contributo di Melchiorre Cesarotti al dibattito scientifico, estetico e morale del Settecento*, «Eurostudium^{3w}», 52-53, luglio-dicembre 2019, pp. 186-231; Id., *La politica di Melchiorre Cesarotti tra Rivoluzione ed età napoleonica*, «Eurostudium^{3w}», gennaio-giugno 2020, pp. 199-250; Id., *Dal mondo antico alla virtù dei moderni. Storia e letteratura nel pensiero di Melchiorre Cesarotti*, «Eurostudium^{3w}», luglio-dicembre 2020, pp. 96-147.

³⁸³ La testimonianza tratta da *Notizie intorno alla vita e alle opere di Melchiorre Cesarotti dettate da un suo discepolo*, s.d., s.l., p. 4, è in *Il fanatismo ossia Maometto il profeta. Tragedia di Voltaire*, introduzione di R. Campi, Mucchi, Modena 1995, p. 28.

³⁸⁴ Aristotele *Poetica*, introduzione traduzione e note di D. Lanza, Rizzoli, Milano 1990, (1453b, 1,22).

stese dal signore di Ferney tra 1731 e 1739³⁸⁵. Il volume, in ottavo settecentesco, raccoglieva la traduzione fedele delle opere, accompagnata da due misurati commenti introduttivi ai testi e da due discorsi teorici più corposi: il *Ragionamento sul diletto della tragedia* e il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*³⁸⁶. Per quel che ci riguarda grazie a questa iniziativa Cesarotti introduceva nel nostro paese una sua scelta selezionata del teatro tragico di Voltaire, tramite una edizione indubbiamente circoscritta ma nel suo senso compiuta e lungamente meditata. Nel 1771, a distanza di circa dieci anni, il nostro offriva il testo di *Sémiramis*, in un'edizione priva di commento e annotazioni ma curata con il consueto rigore nella traduzione, prima ai lettori fiorentini, poi a quelli veneti come si è già ricordato presentando in questo contributo la *Semiramide* di Voltaire.

Tuttavia se le edizioni del *Cesare* e del *Maometto* erano «plasmate» in maniera «ossequiante» e «rigorosa» nella *Semiramide* invece Cesarotti, ormai traduttore del leggendario Ossian, utilizzava sinonimi e aggettivi inconsueti, pur legittimando sempre la fedeltà al testo³⁸⁷. Questa libertà interpretativa si armonizzava con l'esigenza ritmico-formale volta a scardinare l'insufficienza espressiva dell'endecasillabo sciolto. I contenuti e la forma dovevano dunque piegarsi all'imperio dei sentimenti.

Pertanto Cesarotti, costringendo il testo della *Sémiramis* a una più perspicua e personale scelta linguistica e ad una continua variazione metrica, funzionale per esprimere l'insondabile fluire delle spinte emotive, trasformava, pur inconsapevolmente, il genere tragico in una sorta di «ipotetico libretto per musica». Nasceva grazie a questo esperimento una nuova metrica «duttile», emotiva e psicologica³⁸⁸. Uno "stile" che avrebbe generato la «svolta linguistica»

³⁸⁵ Nel giugno 1731 Voltaire terminava la stesura de *La Mort de César* della quale solo nel 1736 appariva l'edizione ufficiale per ovviare alle inesattezze dell'edizione pirata precedente. La tragedia era preceduta da una *Lettera d'Algarotti* che elogiava i passi shakespeariani che affioravano tra gli atti. *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* composta nel 1741 e ritirata dalla scena dopo la terza rappresentazione per i contrasti suscitati negli ambienti religiosi venne pubblicata nel 1742. Vedi *Lettera del Co: Algarotti all'ab. Franchini sopra il Cesare del Sig. di Voltaire*, in *Raccolta compiuta delle tragedie del Sig. di Voltaire trasportate in versi italiani*, cit., v. I, pp. 351 ss. R. Pomeau, *La religion de Voltaire*, Paris, Nizet 1969, pp. 148-156; R. Campi, *Introduzione*, cit., pp. 8 ss.

³⁸⁶ *Il Cesare e il Maometto tragedie del signor di Voltaire trasportate in versi italiani con alcuni ragionamenti del traduttore*, Gianbattista Pasquali, Venezia 1762. I due *Ragionamenti* possono ora leggersi in *Dal Muratori al Cesarotti*, a cura di E. Bigi, in *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, t. IV, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 27-86. Ivi le note introduttive, pp. XI-XXII; 3-25. Vedi anche il più recente Melchiorre Cesarotti, *Sulla tragedia e sulla poesia*, a cura di F. Finotti, Marsilio, Venezia, 2010.

³⁸⁷ G. Folena, *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in «*Analecta Musicologica*», XXI (1982), pp. 236-262.

³⁸⁸ G. Pizzamiglio, *Melchiorre Cesarotti*, cit.

e la trasformazione stilistico-espressiva del melodramma nell'ultimo Settecento. Di qui il declino, negli ultimi decenni del secolo, del "composto" e regolato modello metastasiano, una forma poetica melodrammatica, altrettanto recente, egemone e nel pieno della sua fioritura e fortuna. Di qui il debito contratto (e gli stimoli maturati) dalla librettistica italiana, tra 1770 e 1830, nei confronti delle traduzioni di Cesarotti del suo *Ossian* e della sua *Semiramide*³⁸⁹.

Questo itinerario, volto a valorizzare la dimensione psichica, inaugurato da Voltaire, e poi precisato nei suoi aspetti tecnico-formali dall'abate patavino, si sarebbe concluso, secondo gli studiosi, a fine secolo, con la prima riduzione musicale del testo volterriano. Si trattava de *La morte di Semiramide*, una «tragedia per musica», redatta a Padova nel 1790³⁹⁰ da A. S. Sografi, un giovane avvocato e commediografo allievo di Cesarotti, che ancor studente aveva voluto cimentarsi anch'esso come attore declamando nel *Cesare* e nel *Maometto*, tradotti dal maestro³⁹¹. Anche il testo sografiano - è stato osservato - recepiva l'insegnamento di Cesarotti: creava un linguaggio «flessibile e sentimentale» che anticipava i libretti della prima età romantica³⁹². Certamente la *pièce* - insieme ad altre semiconosciute che la precedettero e che qui rapidamente ripenseremo - interrompeva, sia pure con incertezze e contraddizioni, la gloriosa tradizione

³⁸⁹ D. Goldin, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, in «Analecta Musicologica», XXI (1982), pp. 128-191; G. Folena, *Cesarotti, Monti e il melodramma*, cit.

³⁹⁰ Il melodramma venne rappresentato per la prima volta al teatro alla Scala di Milano nel 1791. Per la stesura di questo contributo si è utilizzata la seconda edizione della *pièce*. Vedi *La morte di Semiramide. Tragedia per musica*. Da rappresentarsi in Bologna nel nobil teatro Zagnoni, L'autunno dell'Anno 1791, Bologna Per le stampe del Sassi, Con approvazione, 1791.

³⁹¹ Su A.S. Sografi si indicano qui soltanto, N. Mangini, voce *Sografi*, in «Enciclopedia dello Spettacolo» Le Maschere, Roma 1962, pp. 99 e ss.; C. De Michelis, *Il teatro patriottico*, Marsilio, Venezia 1966, pp. 19-29; Id., *Antonio Simone Sografi e la tradizione goldoniana*, in *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Olschki, Firenze 1979, pp. 203-224; Id., *Teatro e spettacolo durante la Municipalità provvisoria di Venezia, maggio-novembre 1797*, in *Il teatro e la Rivoluzione francese*, atti del Convegno di Studi, Vicenza 14-16 settembre 1989, a cura di M. Richter, Accademia Olimpica, Vicenza 1991, pp. 263-288; M. Montanile, *I giacobini a teatro*, Società Editrice Napoletana 1984, pp. 17 e ss., ivi il testo de *La Rivoluzione di Venezia*; S. Romagnoli, *La parabola teatrale del patriota Antonio Simone Sografi*, in «Teatro in Europa», 5 (1989), pp. 58-68; N. Mangini, *La parabola di un commediografo "giacobino": Antonio Simone Sografi (con il testo inedito de La giornata di San Michele)*, in «Risorgimento veneto», 6 (1990), pp. 21-93; P. Themelly, *Il teatro di Antonio Simone Sografi tra cultura dell'Illuminismo e suggestioni della Rivoluzione*, in «Eurostudium^{3w}», 33, ottobre-dicembre 2014, pp. 3-67; Id., «*Amor supera tutto*». Il valore politico dei sentimenti nel teatro di Antonio Simone Sografi, in «Eurostudium^{3w}», 37, ottobre-dicembre 2015, pp. 3-107; Id., *Dall'ingratitudine alla riconoscenza. Responsabilità morale e impegno civile nel teatro di Antonio Simone Sografi in età rivoluzionaria e napoleonica (1789-1813)*, in «Eurostudium^{3w}», 49, ottobre-dicembre 2018, pp. 75-160; E. D'Angelo, voce *Sografi*, in «Dizionario biografico degli italiani», cit., XCIII, 2018, ad indicem.

³⁹² D. Goldin, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino 1985, in particolare pp. 53-56.

inaugurata, per quel che ci riguarda, con la fortunatissima *Semiramide* di P. Metastasio³⁹³.

L'ambivalenza del poeta. Invenzione e norma in Pietro Metastasio. Trentenne e già assai celebre, il giovane letterato aveva definito compiutamente il testo della sua *Semiramide* nella schiusa dell'anno 1729. L'opera redatta nella natia Roma, sarebbe stata subito rappresentata in città, in occasione del carnevale, presso il teatro delle Dame (ex teatro Alibert), con musica di L. Vinci³⁹⁴. Di lì a pochi giorni il melodramma era replicato a Venezia, sul palco del S. Giovanni Crisostomo, con il titolo *Semiramide riconosciuta*. Per l'occasione la partitura era affidata al rinomato N. Porpora, il compositore napoletano allora fiero antagonista del conterraneo e appena ricordato L. Vinci³⁹⁵. Il libretto ebbe peraltro, tra 1729 e 1793, una trentina di edizioni con trascurabili varianti³⁹⁶.

In quello stesso 1729 Metastasio riceveva l'invito di recarsi a Vienna - nella quale giunse nell'aprile 1730, abbandonando per sempre l'Italia (finì i suoi giorni ottantaquattrenne a Vienna nel 1782) - per succedere, in qualità di poeta cesareo, al sessantunenne letterato veneziano A. Zeno, a quei tempi considerato ormai anziano e stanco. Costui, a Vienna dal 1718, «la cui fama resta affidata alla riforma del melodramma» e alla sua moralizzazione, era stato autore nel 1725 di una *Semiramide in Ascalona*³⁹⁷. Nel *Prologo* del dramma per musica, dedicato all'imperatrice Elisabetta Cristina moglie di Carlo VI d'Asburgo, A. Zeno dichiarava di ispirarsi «a Diodoro, Giustino ed altri»: l'opera tuttavia inaugurava una nuova interpretazione, ottimistica ed encomiastica, del re giusto che, come vedremo, sarebbe stata ripresa da Metastasio³⁹⁸.

Alcuni studi relativamente recenti centrati sulla figura del poeta romano hanno ridimensionato l'interpretazione critica che fu d'Alfieri e che poi si sviluppò, non a caso, nell'età del Risorgimento volta a censurare «la poetica

³⁹³ [P. Metastasio] *Semiramide. Dramma*. Vedi *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. Brunelli, v. I, Mondadori, Milano 1953, pp. 255-306.

³⁹⁴ Vedi la voce *L. Vinci* redatta da K. Martkstrom, in «Dizionario biografico degli italiani», cit., IX, 2020, *ad indicem*.

³⁹⁵ Vedi la voce *N. A. Porpora* redatta da K. Martkstrom, in «Dizionario biografico degli italiani», cit., LXXXV, 2016, *ad indicem*.

³⁹⁶ Vedi la *Nota* a *Semiramide. Dramma*, cit., in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, cit., pp. 1412 ss.

³⁹⁷ *Semiramide in Ascalona. Dramma per musica da rappresentarsi nel giardino della imperial favorita festeggiandosi il felicissimo natalizio della [...] real maestà Elisabetta Cristina imperatrice regnante per comando della [...] real maestà di Carlo VI imperatore de' romani, sempre augusto, l'anno 1725. La poesia è del sig. Apostolo Zeno [...]. La musica è del sig. Antonio Caldara*. Appresso G.P. Ghelen stampatore di Corte [Vienna 1725].

³⁹⁸ *Semiramide in Ascalona*, cit., *Prologo*. Per il significato dell'opera vedi M. Scandola, *La madre assira*, cit., pp. 140-143.

viennese» metastasiana come una iniziativa «acquiescente di una società e di un potere imperiale»³⁹⁹. Furono invece anni, è stato detto, di sperimentazione teatrale e di riflessione metodologica maturata sul «palcoscenico delle feste cortigiane»⁴⁰⁰. Infatti generalmente il decennio 1730-1740 è considerato da molti il momento più felice della produzione dell'autore romano scoperto giovanissimo da G.V. Gravina, che ne grecizzò il cognome mutando l'originario Trapassi in Metastasio⁴⁰¹. Letto e amato da J.J. Rousseau, H.B. Stendhal e G. Leopardi, parve invece a F. De Sanctis «l'ultimo poeta della vecchia letteratura», ovvero il poeta di un mondo che “non c'è più”, scomparso con l'avvento della Rivoluzione⁴⁰².

Si prefigurano dunque, anche grazie a questi ultimi richiami tra loro così contraddittori, le due anime innegabilmente irriducibili (l'una novatrice, l'altra conservatrice) del pensiero e della poetica di Metastasio, tendenze che si sostanziano anche nel disegno della *Semiramide riconosciuta*. Per poter comprendere il senso di questa antitesi è utile ripensare, sia pure in estrema sintesi, il giudizio estetico del poeta in merito alle idee di «copia» e di «imitazione», i cardini su cui ruota, ci sembra, l'intera concezione del mondo di questo scrittore. La tesi è formulata nell' *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile*, un «trattato sopra il dramma italiano» i cui interrogativi sottesi consumarono i pensieri e le fatiche dell'autore per tutto il corso della vita, o almeno per cinquant'anni d'essa. Il testo infatti, preannunciato in una lettera del 1732, venne pubblicato postumo nel 1783, con la falsa data 1782, l'anno, come sappiamo, della scomparsa del poeta⁴⁰³.

Poesia e verità nell'«Estratto dell'Arte poetica di Aristotele». Verosimilmente la concezione neoplatonica del peccato metafisico sovrintende e regola la struttura e il disegno dell'opera. Anche per Metastasio dunque la caduta originaria esilia l'anima da sé stessa, dalla sua natura di ente intelligibile, in armonico rapporto con l'universo delle idee. L'anima precipitata nella oscura prigione del corpo, l'ente che ne sovverte la natura intelligente e la propensione al bene, alla

³⁹⁹ Vedi l'Introduzione in P. Metastasio, *Estratto dell'Arte poetica di Aristotele*, a cura di E. Selmi, Novecento Editrice, Palermo 1998, p. V.

⁴⁰⁰ J. Joly *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, publication de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand 1978, in particolare, pp. 13-60.

⁴⁰¹ G. Nicastro, *Il melodramma e Pietro Metastasio*, cit. p. 281.

⁴⁰² Ivi, p. 308.

⁴⁰³ P. Metastasio, *Estratto dell'Arte poetica di Aristotele*, cit. L'A. in una lettera del 1732 esprimeva l'intenzione «di scrivere un trattato sopra il dramma italiano». Vedi B. Brunelli, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, cit., v. III (*Lettera* n. 42). Per quanto concerne la questione della datazione vedi E. Selmi, *Introduzione*, cit., p. XIV, nn. 36 e 37.

conoscenza e alla verità, deve liberarsi di quel gravoso peso, purificandosi di ogni implicazione fisico-corporea⁴⁰⁴. Nel 1474, nella sua *Theologia platonica*, così aveva scritto M. Ficino: «l'anima immortale dell'uomo è sempre miserabile nel corpo [...] in esso dorme, delira e soffre [...] ed è colma di nostalgia senza pace [...] che soddisferà soltanto quando tornerà là, donde è venuta»⁴⁰⁵.

Nell'*Estratto dell'Arte poetica* il processo di purificazione e di liberazione dell'anima dalla materia, ovvero la procedura di disciplinamento della sfera istintiva e irrazionale si compie seguendo le indicazioni prescritte da J.B. Du Bos nelle *Réflexions critique sur la poésie et sur la peinture* (1719)⁴⁰⁶. Secondo l'autore francese è opportuno, soprattutto per quanto riguarda le nuove regole relative alla tragedia, ricercare una inedita "atragicità" «bienséante»⁴⁰⁷. In sostanza Metastasio, facendo propria la tesi di Du Bos, contestava, quale sorgente del fenomeno catartico, la «strategia del terrore» di matrice aristotelica⁴⁰⁸. Infatti quel metodo violento era adatto «alla ferina inclinazione dei tempi antichi» più che alle *belles âmes* dei moderni e alle aspirazioni di società "ingentilite e civili"⁴⁰⁹. Gli studi hanno individuato le origini del classicismo di Metastasio nelle dottrine tragiche antiaristoteliche francesi di metà del Seicento. P. Corneille nel 1651 innalzava «l'admiration», a "passione tragica", a nuova procedura idonea a quei tempi per «purger les passions dont n'a point parlé Aristote»⁴¹⁰. E. Selmi, a riguardo ha messo in evidenza come nel *Traité des passions de l'âme* (1649)⁴¹¹ di R. Cartesio, il tema della ammirazione ricorra ormai con una insistita frequenza⁴¹².

Per quanto riguarda il melodramma, un soggetto di rilievo per lo sviluppo del nostro discorso, Metastasio proponeva un progetto di riforma moderato. Si ostinava a difendere la superiorità della parola sulla musica, senza comprendere,

⁴⁰⁴ Sulle eredità settecentesche del neoplatonismo e sul suo superamento roussoiano vedi, H. Gouhier, *Filosofia e religione in J. J. Rousseau*, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 28 ss.

⁴⁰⁵ La citazione tratta dalla *Theologia platonica* è in E. Panofsky, *Studi di iconologia*, cit., p. 192.

⁴⁰⁶ J.B. Du Bos, *Réflexions critique sur la poésie et sur la peinture*, Slatkine reprints, Genève 1993; Id., *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, a cura di E. Fubini, Guerini, Milano 1990. Sull'A. e sull'opera si indicano qui soltanto: E. Migliorini, *Note alle Réflexions critique di Jean-Baptiste Du Bos*, Olschki, Firenze 1982; *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo, Centro internazionale studi di estetica, Palermo 2005; P. Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos: gli antichi e la fondazione dell'estetica moderna*, Mimesis, Milano 2006.

⁴⁰⁷ J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 650, 671, 734. Vedi anche E. Selmi, *Introduzione*, cit., p. XXXIV, n. 84.

⁴⁰⁸ E. Selmi, *Introduzione*, cit., p. XXXV, n. 88.

⁴⁰⁹ *Estratto dell'Arte poetica di Aristotele*, cit., pp. 74-80 (cap. VI). («Considerazioni sul purgamento di tutte le nostre passioni, il quale vuole Aristotele che sia prodotto dalla tragedia per mezzo unicamente del terrore e della compassione»).

⁴¹⁰ P. Corneille, *Théâtre complet*, éd. P. Lievre, R. Callois, Gallimard, Paris 1962, v. II, p. 392.

⁴¹¹ R. Descartes, *Le passioni dell'anima*, a cura di S. Obinu, Bompiani, Milano 2010.

⁴¹² E. Selmi, *Introduzione*, cit., p. XXXVII.

nella rigida divisione tra aria e recitativo, la capacità di azione drammatica insita nella melodia stessa⁴¹³. Pertanto il poeta cesareo non poteva far sue le istanze di rinnovamento che avrebbero rivoluzionato il teatro musicale nella seconda metà del secolo e che raggiunsero la loro più compiuta manifestazione nel 1787, con il *Don Giovanni* di W.A. Mozart⁴¹⁴.

Nell'*Estratto dell'Arte poetica* nonostante l'attenzione riservata alle strategie di disciplinamento e di sublimazione dei sentimenti l'anima - lo dichiarava lo stesso autore - non riusciva comunque a ritrovare sé stessa, a ridestarsi, a recuperare la sua natura originaria, intelligente e intelligibile. Infatti le limitate e modeste capacità umane precludono, per natura, l'opportunità di conquistare la dimensione del vero, in ragione probabilmente anche della supposta concezione neoplatonica qui ipotizzata. L'uomo di Metastasio dunque, come l'essere teriomorfo del pensiero greco, si dibatteva inutilmente nel mondo bruto e inerte delle cose non filtrato dall'intelligenza. Tuttavia poteva scorgere, in quello stato di stasi, una superstite via di salvezza. La coscienza del male e della propria condizione poteva infatti a suo modo emancipare l'individuo, stimolare un sentimento capace di muoverlo in senso dinamico e produttivo. Circa due secoli prima anche G. Bruno aveva ritenuto che solo la «quiete» e la «stasi» sono «sinonimo di morte» mentre solo «ciò che muta è vivente»⁴¹⁵.

L'*Estratto* si rivela dunque, entro una certa angolatura, come una sorta di esame di coscienza dell'autore. Come tragica confessione dell'uomo pensoso e infelice che smarrita la via, disorientato dal frastuono che ne ottunde la mente, procede sempre più incerto nel difficile cammino della propria esistenza. Infatti come si può essere poeti se non ci si raccapezza tra pensieri, idee e cose? La caduta, il peccato, il male, la debolezza e l'incapacità distaccano inesorabilmente l'anima dalla trasparenza delle idee chiare e distinte, dalla perfezione delle norme astronomiche e fisiche, dalle forme geometriche e dai teoremi ad esse connesse, dal valore immutabile dei principi. Come si può tentare di imitare o di copiare, di capire e rappresentare ciò che solo ipoteticamente si ritiene bello e vero se poi, tali presunti ideali, si rivelano vaghi, indeterminati, inconoscibili?

Ritroviamo in questi pensieri di Metastasio il senso del «segreto orrore» che, alla fine degli anni Cinquanta, fu anche di J.B. d'Alembert innanzi ai «deserti dell'incognito»⁴¹⁶. La nuova ragione e la nuova scienza, almeno così si pensava,

⁴¹³ *Estratto dell'Arte poetica di Aristotele*, cit., pp. 24 ss. (cap. IV).

⁴¹⁴ Si indica qui soltanto l'ormai classico E.J. Dent, *Il teatro di Mozart*, Rusconi, Milano 1979, pp. 169-263.

⁴¹⁵ G. Bruno, *Opere italiane*, a cura di G. Gentile, Laterza, Bari 1907, p. 274. Sulla questione vedi P. Rossi, *L'universo infinito e i mondi abitati*, in *Storia della scienza moderna e contemporanea*, diretta da P. Rossi, *Dalla rivoluzione scientifica all'età dei lumi*, TEA, Milano 2000, v. I, pp. 321-42, in particolare p. 324.

⁴¹⁶ Vedi *supra*, n. 66.

non riuscivano dunque a pervadere il mistero della natura e della vita e consentivano solo la conquista di esigue certezze. La nascente ragione empirica, tanto conclamata, rivelava la sua natura debole: si rivelava inefficace nelle procedure e negli esiti, pericolosa in forza del suo carattere ipotetico e soggettivo, e come tale suscettibile di parzialità e arbitrio. Da questa supposta ambiguità scaturiva il dramma scettico-relativistico di d'Alembert (e di Metastasio): la celebrazione e insieme la condanna di quella prima facoltà organizzatrice del pensiero umano. I tempi non consentivano, ovviamente, una connotazione dialettica di quell'attitudine, un moto dinamico e una attività capace di riassorbire e armonizzare su un piano più alto, se si vuole, in un sistema unitario e simultaneo, la cosa e l'idea, l'idea e i sentimenti, il dato particolare e l'universale, la dimensione soggettiva e l'oggettiva⁴¹⁷. Di qui l'impossibilità a misurarsi e a porre in discussione l'indiscussa oggettività strutturale di ogni ordine. Di qui la sottile venatura scettico-irrazionalistica - tratto forte e rilevante del profilo intellettuale di Metastasio - che percorre, e ben documenta, il trionfo e insieme l'"eclissi" della ragione negli anni cosiddetti di «crisi della coscienza europea» (1680-1715)⁴¹⁸, e poi, in modo ancor più marcato nella «seconda fase» del «lungo illuminismo» (1730-1770), come sono stati variamente definiti nelle diverse interpretazioni degli studiosi⁴¹⁹.

È pur vero che ai tempi di Metastasio erompeva una frastagliata molteplicità di tesi e di giudizi. Infatti, a puro titolo d'esempio, l'idea stessa di Natura era allora un concetto aperto, polisenso, ambivalente, «impreciso». Era intesa dai contemporanei tanto come «la definizione di un ideale morale [...]» ovvero qualcosa «che poteva risiedere nel cuore degli uomini», quanto come «un ordine scientificamente discernibile», ovvero un ordine esterno «visibile tangibile e misurabile ad opera dei filosofi naturali»⁴²⁰. Pertanto in quegli stessi anni la nozione di Natura - come il criterio del Bello che allora, nella teoria di J.J. Winckelmann, si dibatteva tra neoplatonismo e «spontaneità creatrice» - si prestava a due possibili interpretazioni tra loro in contrasto⁴²¹. Interpretazioni che non di rado, tuttavia, coesistevano nel pensiero dello stesso autore, come testimonia il caso appena ricordato di Winckelmann, e come si è scorto nelle

⁴¹⁷ «La ragione matematica che dal Rinascimento in poi aveva celebrato i suoi trionfi e aveva dato all'uomo il dominio della natura, era apparsa essa stessa, dominatrice e opprimente, come meccanicismo e determinismo. [...] [La nuova cultura protoromantica sottopose] a revisione il concetto di ragione così da poterlo conciliare con il concetto, a sua volta riveduto, della libertà». C. Antoni, *La lotta contro la ragione*, Sansoni, Firenze, 1942, p. 183.

⁴¹⁸ P. Hazard, *La crisi della coscienza europea*, a cura di P. Serini, Einaudi, Torino 1946.

⁴¹⁹ Vedi per tutti P. Chaunu, *La civiltà dell'Europa dei Lumi*, Il Mulino, Bologna 1987.

⁴²⁰ D. Outram, *L'Illuminismo*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 70.

⁴²¹ Ancora suggestivo l'ormai classico *Winckelmann* di C. Antoni, in Id., *La lotta contro la ragione*, cit., pp. 37-52.

pagine precedenti di questo lavoro dedicate alla *Sémiramis* di Voltaire. Questa incertezza tra «ripetere» e «decidere» costituisce la barriera culturale quasi invalicabile ancora per l'uomo di fine Settecento, come documenta, da circa trent'anni, una tradizione ormai consolidata di studi. Studi che hanno reso nota la coesistenza storica e la stretta interdipendenza teorica tra sistemi ciclici e direzionali nelle indagini compiute in quegli anni sulle vicende naturali e umane⁴²².

Comunque sia per riprendere le nostre considerazioni sull'*Estratto dell'Arte poetica* per lo scrittore romano il suo eroe, per poter essere un vero eroe, cioè per poter essere un credibile e vero poeta, e per sentirsi a suo modo vivo, doveva contrapporre al vano e sterile criterio della «copia»⁴²³, il sognante principio della «imitazione»⁴²⁴. Su queste certezze esigue e circoscritte, e su questo modesto atto di emancipazione e di libertà, si fondava la nuova dignità dell'uomo metastasiano e da essa scaturiva una possibile teoria e prassi poetica. Infatti l'abborrito e inconsapevole «copista» si ostinava, incapace di prendere atto della propria tragica condizione, nell'ingrato e vano compito di riprodurre in modo perfetto ciò che di fatto si sarebbe sempre rivelato imperfetto. Coatto nella sciagurata e impossibile reiterazione di uno pseudo-identico, il falso poeta si consumava nell'esercizio della copia, nella vaga percezione e riproduzione dell'inconoscibile.

Diversamente il vero poeta, non un volgare «copista», ma un autentico «imitatore» trovava nella coscienza di sé, il valore dell'opera sua. Sapeva di costruire con la sua arte un artificio, una «illusione», un inganno. Sapeva di spacciare con essa «il falso per vero»⁴²⁵. In tal modo, tutto ciò che è falso e illusorio si rivelava allo sguardo del poeta imitatore l'elemento costitutivo, personale e creativo, della sua attività. Laddove il vano metodo del copista si accaniva nella ricerca del falso per estirparlo. Pertanto solo nella sfera del falso e nella dimensione dell'illusorio si trovava circoscritto l'ambito della operosità umana: un fare indipendente e inventivo.

Lo scrittore romano scopriva, sia pure a suo modo, l'autonomia produttiva del fenomeno artistico. Nel «falso» dunque l'imitatore scorgeva «la grandezza di

⁴²² S.J. Gould, *La freccia del tempo, il ciclo del tempo. Mito e metafora nella scoperta del tempo geologico*, Feltrinelli, Milano 1989; J. Roger, *Introduction a Buffon*, in *Les Epoques de la Nature*, Editions du Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris 1988; Id., *Buffon: un philosophe au Jardin du Roi*, Fayard, Paris 1989; P. Rossi, *I segni del tempo. Storia della terra e storia delle nazioni da Vico a Hoocke*, Feltrinelli, Milano 1979; Id., *Il passato, la memoria, l'oblio*, Il Mulino, Bologna 1990; K. Pomian, *L'ordine del tempo*, Einaudi, Torino 1992.

⁴²³ *Estratto dell'Arte poetica di Aristotele*, cit., p. 31 (cap. IV).

⁴²⁴ Ivi, p. 32 (cap. IV).

⁴²⁵ Ivi, p. 33 (cap. IV).

una idea che non può essere spiegata dalle semplici, comuni espressioni»⁴²⁶. Tuttavia questo atto libero e creativo non contribuiva a costruire l'identità teoretica e morale del soggetto. Si consumava in sé stesso, risolvendosi in una aspettativa puramente edonistica, più che in un criterio estetico, viziato dalla incapacità di misurarsi con l'immutabile e inconoscibile universo delle idee.

La teoria metastasiana della imitazione trova la sua più alta celebrazione poetica, almeno così ci sembra, nel notissimo sonetto *Sogni e favole* nel quale così si legge: «Sogni e favole io fingo» [invento] [...] e «in lor, folle ch'io son, [...] piango e mi sdegno» [...] «Tutto è menzogna, e delirando io vivo! [...] Deh tu, Signor quando a destarmi arrivo, fa ch'io trovi riposo in sen del Vero»⁴²⁷. In questo senso di disorientamento, di «imperfezione e vulnerabilità» affiora anche, in una certa misura, l'io incerto e «ambivalente» che era stato proprio delle età di crisi⁴²⁸.

Per Metastasio dunque la poesia al pari della vita, deve essere vissuta come una dimensione altra, irreali, fiabesca, evasiva. Infatti la «Verità sta altrove, in una vita superiore», inintelligibile⁴²⁹. Contro il male del vivere il sonetto suggeriva, non a caso, la soluzione risarcitoria del sogno. In tal modo, la dimensione onirica diveniva la grande speranza dell'opera metastasiana, l'opportunità per raggiungere grazie all'immaginazione una condizione di benessere e a suo modo di equilibrio. Uno stato in grado di soddisfare i desideri senza pena, danno e fatica. A riguardo può leggersi nel *Giasone* - il melodramma «più popolare del Seicento», redatto da G.A. Cicognini e musicato da P.F. Caletti, detto Cavalli, in scena a Venezia nell'inverno 1649⁴³⁰ - «a chi dorme è permesso in grembo alle fantasme senza offesa d'altrui saziar sé stesso»⁴³¹. L'io pertanto si

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ P. Metastasio, *I sonetti*, in Id., *Opere*, a cura di M. Fubini, Ricciardi, Milano-Napoli 1968, p. 551.

⁴²⁸ Su questa dimensione dell'io ricorrente in tempi e luoghi diversi vedi per il caso di Montaigne, E. Pulcini, *L'individuo senza passioni* cit., p. 35 e ss: «Posto "fuori asse" dalla perdita dell'ordine, disorientato dal caos e dai conflitti di un mondo che si dissolve, l'individuo descritto da Montaigne è solo, vacillante di fronte all'impetosa verità della propria condizione. Egli è debole, "vano e ondeggiante", duplice e incostante, incapace di perseguire pienamente e con ferma determinazione qualsivoglia obiettivo». Sull'A. vedi in particolare, J. Starobinski, *Montaigne il paradosso dell'apparenza*, Il Mulino, Bologna 1984.

⁴²⁹ G. Nicastro, *Il melodramma e Pietro Metastasio*, cit. p. 273.

⁴³⁰ *Il Giasone. Dramma musicale del signor dot. Giacinto Andrea Cicognini. Dedicato al Molt'Illustre e Molto Reverendo Sig. e Padron mio Osservandissimo. Il Sig. Cavalier Loreto Vittori da Spoleti*. In Venetia. Con licenza de' Superiori [s. d.]. Vedi le voci G.A. Cicognini, e P.F. Caletti di M. Vigliante e di L. Bianconi, in «Dizionario Biografico degli italiani», cit., v. XXV, 1981, pp. 428-31; v. XVI, 1973, pp. 686-96; A. Lisoni, *Un commediografo dimenticato. G.A. Cicognini*, Ferrari e Pellegrini, Parma 1896. E. Rosand, *Aria as drama in the early operas of Francesco Cavalli*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. Muraro, Olschki, Firenze 1976, pp. 75-96.

⁴³¹ *Il Giasone. Dramma musicale*, cit., Atto III, 3.

riappropriava di sé solo nella finzione, in una effimera e rarefatta solitudine della coscienza. Risorgeva, sempre in questa *pièce*, come unica salvezza l'auspicio di Oreste - uno tra i protagonisti - ovvero la speranza della vita risolta appunto in sogno, finzione⁴³². Un modello che Cicognini probabilmente mutuava da *La vida es sueño*, la grand'opera di Calderon de la Barca redatta nel 1635⁴³³. Un autore che probabilmente aveva influenzato i suoi lavori, come ipotizzano alcuni studiosi⁴³⁴.

Per riprendere le considerazioni sull' *Estratto dell'Arte poetica* è forse scontato osservare che anche in Metastasio, intuita la dimensione libera e creativa delle menti, ritornava l'ossessione delle regole. Per esplicitare questa esigenza l'autore ricorreva ad una immagine allora in voga, utilizzata anche da J.J. Winckelmann, per ripercorrere simbolicamente un itinerario intellettuale. A riguardo osservava Metastasio che il «ballerino» «elevato» con il «primo salto» «non può mai spiccare il secondo, se prima sul solido terren non ritorna»⁴³⁵. Ovvero «l'imitatore è in obbligo d'abbandonar il verosimile, e non la materia», cioè i rigidi precetti disciplinari⁴³⁶. Infatti la dimensione produttiva dell'artista «imitatore» soggiace alle norme della «sua industria», nel rigoroso rispetto dei metodi e delle tecniche disciplinari⁴³⁷.

Il «sogno» del poeta di corte: «Semiramide». Le venature, a loro modo, scettico-irrazionalistiche che pervadevano il trattato sulla poetica di Aristotele, affioravano anche nella *Semiramide riconosciuta* connotandola come un'opera ambivalente. Il testo voleva rappresentare una sorta di taglio geometrico rispetto alla concezione convenzionale e consolidata del mito. Il poeta estrapolava, dal modello originario della *fabula*, fissato nella versione di Ctesia-Diodoro, una ipotesi esclusivamente ottimistica della leggenda: si trattava di una eventualità sino ad allora del tutto sconosciuta.

Metastasio verosimilmente già si ispirava alle *Réflexions critique* di J.B. Du Bos e pertanto ingaggiava la sua battaglia personale contro la «ferina inclinazione» del teatro e della civiltà antica, si mobilitava contro gli orrori, il terrore e il “mostruoso”, i sentimenti celebrati invece da Aristotele nella sua poetica. Dagli atti e dalle scene dunque doveva essere bandito l'omicidio, il matricidio, l'incesto. La controriformistica «lupa ingorda» doveva riassumere le

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, a cura di C. Móron, Ediciones Cátedra, Madrid 1998; Id., *La vita è un sogno*, a cura di F. Antonucci, Marsilio, Venezia 2009; L.A. Cilveti, *El significado de «La vida es sueño»*, Ediciones Albatros, Valencia 1971.

⁴³⁴ Sulla utilizzazione dell'A. di fonti spagnole nella stesura dei suoi testi vedi la voce G.A. Cicognini, di M. Vigliante, cit.

⁴³⁵ *Estratto dell'Arte poetica di Aristotele*, cit., p. 34 (cap. IV).

⁴³⁶ Ivi, p. 35 (cap. IV).

⁴³⁷ Ivi, pp. 37-38 (cap. IV).

fattezze della eroina, acquisire i tratti edificanti ed esemplari della vera regina. Nel disegno di quel profilo, e in quella scelta, tuttavia vi era comunque di più rispetto ai pur rinnovati orientamenti della tradizione italiana e francese seicentesca che, infatti, proprio intorno alla metà del «Grand siècle», come si è detto, con B. Gessi e G. Gilbert, avevano riabilitato la figura della regina assira attenuandone le ombre. Di più ancora riguardo allo stesso sognante idillio pastorale, tardo cinquecentesco, di *Semiramis Boscareccia*⁴³⁸ (vedi *supra*).

Infatti il tema monocorde della eroina positiva si illuminava sino a rispendere nella nuova luce della poetica metastasiana centrata sul primato del carattere inventivo della tecnica imitativa, come tra poco si preciserà descrivendo la *pièce* in modo più dettagliato. Ora preme soprattutto far presente che, anche in questo testo, l'atto libero e creativo ben presto era destinato a spegnersi e si disciplinava in un rigido sistema di norme. Di fatto, a puro titolo d'esempio, ogni gesto eroico e qualsiasi iniziativa umana avrebbe potuto svolgersi nel solo ambito dei limiti prescritti⁴³⁹. Ogni protagonista perciò riattualizzava sulla scena l'invariabile danza del «ballerino» descritta nell'*Estratto*. Costui ormai ridotto a una sorta di "marionetta" si animava e prendeva vita solo se era agito da uno stimolo esterno o mosso da una forza superiore che ne orientava ogni scopo e fine. L'opera infatti voleva esprimere, nonostante la purezza incantata e sognante della favola, lo zelo encomiastico del poeta cesareo che succedeva ad A. Zeno presso la corte viennese degli Asburgo.

L'intreccio si svolgeva, per convenzione, a Babilonia⁴⁴⁰. Nella città si erano raccolti, giungendo da ogni parte dei domini, i patrizi pretendenti alla mano di Tamiri. La giovane principessa era l'ultima erede dei Battriani, una stirpe posta alla guida di un potentato sottomesso e tributario dell'impero. Semiramide reggeva, come sempre, le sorti dell'Assiria esercitando le funzioni riservate a suo figlio Nino, il re legittimo, imbelles e effeminato⁴⁴¹. Svolgeva quel ruolo non in qualità di reggente, o con un atto di forza consentito dagli dei, ma grazie alla abilità nel travestirsi che le consentiva di potersi spacciare, all'insaputa di tutti, per il vero re⁴⁴². Tornava, amplificata nei toni stupefacenti e fiabeschi, l'equivocità della Semiramide di Diodoro (e poi, di lì a molti secoli, di B. Gessi) che «per agio

⁴³⁸ Si ripropone, per comodità del lettore, il titolo della *pièce*. *La Semiramis Boscareccia di Mutio Manfredi, il Fermo, Accademico Inominato, Invaghito et Olimpico, al Serenissimo duca di parma et Piacenza*. Con licenza de' Superiori. In Bergamo, per Comino Ventura, 1593.

⁴³⁹ [P. Metastasio] *Semiramide. Dramma*, cit., Atto III, 9.

⁴⁴⁰ Il primo atto era ambientato nella reggia, poi presso il tempio innalzato a Belo. Offriva alla vista ponti, strade, statue, mantenendo sullo sfondo l'Eufrate. Il secondo era ideato nella «sala regia illuminata in tempo di notte» ed invece il terzo nella campagna prossima all'Eufrate tra le mura dei giardini reali mantenendo sullo sfondo navi che solcavano il gran fiume.

⁴⁴¹ [P. Metastasio] *Semiramide. Dramma*, cit., Atto I, 8.

⁴⁴² Ivi, Atto II, 8.

nei movimenti» «ideò un abbigliamento» che non permetteva di distinguere «se fosse stato quello di un uomo o di una donna»⁴⁴³.

Nell'Argomento premesso al testo l'autore ricordava, secondo la prassi, le origini divine di Semiramide ed i suoi successivi accadimenti terreni. Tuttavia, fatto del tutto inedito, inseriva una variante. Infatti la futura regina era giunta transfuga, per ragioni imprecisate, presso la corte di Zoroastro re dei Battriani. Lì si innamorò e poi fuggì con Scitalce, l'ultimo rampollo d'antica nobiltà indiana, che per una paventata gelosia tentò di sopprimerla gettandola nel Nilo⁴⁴⁴. Semiramide sopravvissuta alla pericolosa sventura e ormai sola «peregrinò sconosciuta» e trovò finalmente pace sposando Nino d'Assiria⁴⁴⁵. Scomparso il re per ragioni non dichiarate, governò, come detto, sotto le mentite spoglie del figlio incapace.

Un intreccio serrato di schermaglie, di trame amorose, di interessi matrimoniali, familiari e dinastici sovrastava ormai il vecchio disegno della *fabula*⁴⁴⁶. Eppure in ogni singola vicenda sembrava sempre più indebolirsi la motivazione della scelta. Nei pensieri e nelle azioni di Semiramide e dei suoi «interlocutori»⁴⁴⁷ si attenuavano le spinte dettate da interessi, appetiti, passioni. Veniva dunque meno, all'improvviso e come d'incanto, la sfera patetica dei sentimenti. Scomparivano così gli inganni e le dissimulazioni, i rancori, i furori e le gelosie. E con essi si dissolvevano i rimorsi, le espiazioni, i desideri di emancipazione e di riscatto, scaturiti dalla dolorosa autoanalisi dei moti interiori, che avrebbero consentito di elaborare le forme elementari e costitutive della nascente personalità individuale⁴⁴⁸.

La rimozione delle inquietudini della psiche, necessaria per ben vivere o forse solo per poter sperare di sopravvivere, tanto sul palco quanto nella prassi quotidiana, richiedeva il trasferimento della effervescenza psichica sul piano simulato, controllato e controllabile, della sola immaginazione. Si delineava in tal modo il compito dell'arte e la sua attualizzazione concreta rappresentata, per l'occasione, con la sperimentazione del melodramma dedicato a Semiramide. In esso Metastasio tracciava il modello ideale della vera vita identificato nella dimensione immaginaria. Tuttavia, come si è detto, il "ballerino" spiccato il salto doveva poi ritornare ben piantato con i piedi sulla terra. Accanto ai motivi fiabeschi, alle esigenze esistenziali ed edonistiche, insorgeva, con altrettanto

⁴⁴³ Diodoro Siculo, *Storia universale*, cit., p. 108 (II, 6).

⁴⁴⁴ [P. Metastasio] *Semiramide. Dramma*, cit., Atto I, 9.

⁴⁴⁵ Ivi, *Argomento*.

⁴⁴⁶ Ivi, Atto I, 8.

⁴⁴⁷ Così esplicitamente nel testo. Vedi [P. Metastasio] *Semiramide. Dramma*, cit., p. 17.

⁴⁴⁸ Ivi, in particolare, Atto III, 9. Il tema è svolto con grande efficacia nel già ricordato *Il Giasone. Dramma musicale*, cit., Atto II, 12.

vigore, la vocazione politico-pedagogica del poeta. Come nel racconto diodereo Semiramide doveva divenire, anche nel melodramma di Metastasio, il simbolo sacralizzato dell'idea dell'impero e dello stato.

Nell'opera comunque coesisteva, è opportuno ribadirlo, intatto il tema edonistico-esistenziale: il «sogno del poeta»⁴⁴⁹, l'auspicio insopprimibile verso la pratica di un'esistenza vissuta come favola, finzione. Le scene suggerivano quindi la fuga da ogni senso di responsabilità, da ogni autentico incontro e suggerivano l'inutilità del valore dialogico e interattivo dei sentimenti⁴⁵⁰. L'individuo doveva chiudersi nella "prigione di sé stesso", raccogliersi nei piaceri dell'intelletto intesi soltanto come una seduzione narcisistica e autistica.

Era un tema narrativo fortunato e di successo, già in auge sui palcoscenici italiani sin dalla metà del Seicento, un motivo che qui è stato rievocato nel *Giasone* di Cicognini-Cavalli. In questa opera, in particolare, prevaleva nelle conclusioni anche il senso fatale del destino, l'auspicio nelle possibilità della buona sorte: «non più guerra. Trionfi amore»⁴⁵¹. Ogni protagonista, come avevano previsto Sole e Amore sin dal *Prologo*, trovava soddisfazione in un felice matrimonio alternativo e riparatore⁴⁵².

Analogamente il melodramma di Metastasio tendeva a smussare i contrasti propri dell'ambivalenza della *fabula* moderando, secondo le indicazioni di J.B. Du Bos, gli eccessi emozionali e istintivi per conquistare una *bienséante*, capace di risolvere ogni turbamento in un fine edificante. Infatti come si è accennato il poeta romano riesumava dal testo di Diodoro soprattutto il tema del travestimento che precedeva, nello stupore fiabesco della scena finale, la legittimazione regale: finalmente Semiramide era *riconosciuta*⁴⁵³. Per far ciò Metastasio ricorreva alla tecnica dell'agnizione, una procedura propria dell'antica drammaturgia greca. Un espediente che consentiva in conclusione d'opera il riconoscimento a sorpresa della reale identità del protagonista sino allora sconosciuta.

Il colpo di scena finale celebrava il tributo che spetta al sovrano giusto ed equo, «ardito in guerra» e «moderato in pace»⁴⁵⁴, in grado di porre la sua *potestas* e il suo diritto superiore al servizio della ragion di stato. Illuminata dal raggio divino e rispettosa dei giusti diritti e delle consolidate tradizioni Semiramide si rivelava capace di dirimere con pacata ragionevolezza ogni materia e conflitto

⁴⁴⁹ L'espressione è in U. Dotti, *Il sogno del poeta*, Aragno, Torino 2008.

⁴⁵⁰ [P. Metastasio] *Semiramide. Dramma*, cit., Atto III, scena ultima.

⁴⁵¹ *Il Giasone. Dramma musicale*, cit., Atto II, 12.

⁴⁵² Ivi, *Prologo*, Atto III, 21, 22.

⁴⁵³ [P. Metastasio] *Semiramide. Dramma*, cit., Atto III, 9.

⁴⁵⁴ Ivi, Atto III, *scena ultima*.

sino a regolare i dissidi inerenti alla sfera interiore, familiare e personale⁴⁵⁵. L'opera si concludeva nel canto plaudente del coro rivolto alla regina ormai riconosciuta anche dagli dei e, pertanto, interprete di una volontà che la trascendeva⁴⁵⁶.

Ritornava dunque un tema antichissimo poi destinato, negli anni della crisi rivoluzionaria che concludeva il secolo dei Lumi, ad essere ripreso e sviluppato anche nelle testimonianze letterarie del teatro italiano e ad ispirare, sempre allora, come peraltro è noto, il pensiero di L. de Bonald e di J. de Maistre. In particolare nel *Cianippo* - una tragedia in cinque atti scritta nel 1804 a Verona da Giovanni Pindemonte, fratello del più celebre Ippolito - la storia appare retta da una volontà divina inaccessibile agli uomini: una enigmatica volontà alla quale tutti, anche i sovrani, sono sottoposti⁴⁵⁷. Nella *Semiramide riconosciuta* in una *Nota dell'Autore* posta in conclusione può leggersi: «Nel tempo del coro che termina l'opera [...] tutta la scena si ricopre di dense nuvole le quali, diradandosi, poi a poco a poco, scopron nell'alto la luminosa reggia di Giove su le cime dell'Olimpo [...]»⁴⁵⁸.

L'eredità della «Sémiramis» di Voltaire nel melodramma italiano (1754-1791). Diciassette anni prima della introduzione in Italia della tragedia di Voltaire per opera di M. Cesarotti, e cinque anni dopo la pubblicazione a Parigi dell'originale, il trentottenne G. Tagliazucchi⁴⁵⁹, in qualità di poeta cesareo di Federico II di Prussia mandava in stampa a Berlino, nel 1754, il primo adattamento musicale di quel testo già così celebre. Il libretto del melodramma, intitolato *Semiramide*, era stato redatto in italiano e pubblicato in edizione bilingue per i tipi di Haude e Spener, mentre la partitura era stata affidata al sassone C.H. Graun, maestro di cappella e allora anche rinomato tenore⁴⁶⁰.

Nell'*Argomento* l'autore dichiarava la derivazione «del presente Drama» «dal famoso e insigne Poeta Francese Autore della Tragedia», «messo poi in versi

⁴⁵⁵ Ivi, Atto II, 4.

⁴⁵⁶ Ivi, Atto III, *scena ultima*.

⁴⁵⁷ *Cianippo. Tragedia in cinque atti*, Atto II, 4. L'opera venne pubblicata per la prima volta nei *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte veronese*, Milano dalla Stamperia di Francesco Sonzogno di Gio. Batt. Libraj e Stampatore, 1804, anno III.

⁴⁵⁸ [P. Metastasio] *Semiramide. Dramma*, cit., Atto III, *scena ultima*, *Nota dell'Autore*.

⁴⁵⁹ Su G. Tagliazucchi vedi, G. Ricuperati, *I volti della pubblica felicità. Storiografia e politica nel Piemonte settecentesco*, Meynier, Torino, 1989, pp. 105-118; M. Cerruti, *Le rose di Aglaia. Classicismo e dinamica storica fra Settecento e Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 13-23.

⁴⁶⁰ *Semiramide. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Berlino per il felicissimo giorno natalizio della Sacra Real Maestà di Sofia Dorotea Regina Madre per comando della Sacra Real del Re*. In Berlino 1754 Appresso Haude e Spener. Con Licenza di Sua Maesta

italiani»⁴⁶¹. Tagliazucchi apriva la *pièce*, come Voltaire, mettendo in risalto, sin dalla prima scena, la figura di Arsace - che nel terzo atto scopriva di essere Ninia⁴⁶² - il valoroso condottiero dell'esercito assiro tornato in quel giorno stesso a Babilonia, carico di allori, dopo aver sconfitto gli Sciti. Il giovane guerriero recava con sé la "cassetta" contenente gli emblemi e l'ultima lettera di re Nino affidatagli da Fradate, suo padre putativo⁴⁶³. A differenza del testo francese Semiramide compariva anch'essa nella prima scena del primo atto, anziché nella quinta. Anche in Tagliazucchi appariva mutata nell'aspetto, «oppressa nel dolore», tormentata dalle ombre e dai rimorsi⁴⁶⁴. In sostanza l'intreccio rimaneva conforme all'originale dalla prima scena sino all'ultima. Le differenze riguardavano inevitabilmente le interpretazioni dei contenuti.

Il tema del rimorso, il cardine concettuale della tragedia francese, era recepito da Tagliazucchi probabilmente senza farsi carico sino in fondo del conflitto interiore vissuto da Voltaire. Un conflitto espresso peraltro dallo stesso autore nella redazione tormentata del testo con difficoltà, esitazioni, incertezze. Come si è già accennato nelle pagine precedenti dedicate all'argomento, Voltaire rappresentava, nello sviluppo scenico - sia consentito un rapido richiamo - il pentimento di Semiramide come un'esperienza complessa, nella quale si intrecciavano spinte e istanze diverse.

Per un verso il rimorso era inteso come il sentimento suscitato dall'Essere supremo che sanziona, grazie ad esso, l'offesa di chi offende l'ordine protetto. Un sentimento dunque predeterminato e indotto, del tutto incosciente e involontario, risolto per lo più nell'obbedienza formale, meccanica e acritica alla norma prescritta. Di qui, con la "rimozione" e la «distrazione» da sé, l'irruzione impetuosa di sollecitazioni pragmatiche e utilitaristiche suscitate da quel moto e subordinate così di fatto al criterio del *do ut des*. Per l'altro verso, invece, il rimorso era inteso, è necessario ribadirlo, come una esperienza interiorizzata e intenzionale capace di emancipare il soggetto e di proiettarlo quindi dalla dimensione pratica e particolare dell'utile in quella etica del buono. Le due concezioni dell'idea di rimorso si rivelavano dunque irriducibili e inconciliabili ma nondimeno coesistevano nelle pagine della *Sémiramis*.

Tuttavia è opportuno ricordare che Voltaire, nella premessa alla tragedia, si era appellato soltanto al «Dio vendicatore» che suscita «rimorsi» in funzione di «castighi» a coloro che violano l'eterna legge⁴⁶⁵. Ed era questo il tema per lo più recepito in modo immediato da Tagliazucchi nella stesura del suo libretto.

⁴⁶¹ Ivi, *Argomento*.

⁴⁶² Ivi, Atto III, 2, 3.

⁴⁶³ Ivi, Atto I, 2.

⁴⁶⁴ Ivi, Atto I, 1.

⁴⁶⁵ *Dissertazione sopra la tragedia antica e moderna*, cit., p. 29.

Comunque sia emergeva ancora con forza, nel melodramma berlinese, l'invettiva di Semiramide contro gli dei, una accusa presente nell'originale con la quale peraltro si concludeva la *pièce*, sollevando un monito e un interrogativo. Pur «pentita e rea» - anche in Tagliazucchi - la regina continuava a sentirsi «perseguitata»: «vindici dei, o pur fine imponete ai mali miei», «Oh dei! Qual è la vostra giustizia?» «Non mi puniste assai nel privarmi del figlio?»⁴⁶⁶ Infatti si legge nell'*Argomento* che Assur tentò di avvelenare Ninia all'insaputa dell'incolpevole Semiramide⁴⁶⁷.

Nonostante tutto ciò l'invettiva di Semiramide era, per Tagliazucchi, solo la tentazione di un momento: la protesta manteneva, nello sviluppo del libretto, un carattere del tutto episodico. Infatti i protagonisti e le voci del coro, nel susseguirsi di atti e scene, ribadivano, a più riprese, il tema volterriano del determinismo delle cause finali ed esplicitavano la rassegnazione propria di ogni individuo nei confronti del suo stato di dipendenza da una «Potenza arbitraria»⁴⁶⁸. In sostanza nel melodramma il preannuncio del tema preromantico dell'autonomia del giudizio («i rimorsi sono la sola virtù che resta al colpevole»⁴⁶⁹) sembrava essere per lo più soltanto echeggiato da Tagliazucchi. Infatti si spegneva, a distanza di tre scene - e le citazioni si potrebbero facilmente moltiplicare - nel criterio utilitaristico del risarcimento contabile («il sol rimorso al fine placa del ciel lo sdegno, del suo perdono è degno, e merita pietà»⁴⁷⁰) che costituiva il principio regolatore su cui si strutturava l'intreccio narrativo dell'opera.

Sicché la *pièce* di Tagliazucchi sembrerebbe, a parere di chi scrive, collocarsi nell'alveo - per utilizzare ancora le categorie di E.R. Dodds - della «civiltà della vergogna» più che in quella della «colpa»⁴⁷¹. Infatti per lo studioso irlandese il senso di contrizione «arcaico» si trasformava «in senso di colpa» solo in seguito ad una lenta e graduale «interiorizzazione» dei sentimenti, maturata nel dibattito interiore della «coscienza»⁴⁷². Pertanto nel melodramma del 1754, se i tempi non sembravano ancora maturi per armonizzare individualmente i moti psichici, trionfavano comunque i sentimenti e la *pièce* si trasformava in un "testo sentimentale". L'agnizione di Arsace-Ninia - rappresentata anche nel libretto all'inizio del terzo atto - costituiva l'occasione per far prorompere gli affetti filiali e materni, i sentimenti di dolore, pietà, amore⁴⁷³.

⁴⁶⁶ *Semiramide. Dramma per musica*, cit., Atto I, 5, 10.

⁴⁶⁷ Ivi, *Argomento*.

⁴⁶⁸ Ivi, Atto II, 3, 7; III, 2, 6, 8, *scena ultima*.

⁴⁶⁹ Ivi, Atto I, 10.

⁴⁷⁰ Ivi, Atto II, 3.

⁴⁷¹ Vedi *supra* il paragrafo *La «Sémiramis» di Voltaire*.

⁴⁷² E.R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, cit., in particolare, pp. 71-107.

⁴⁷³ *Semiramide. Dramma per musica*, cit., Atto III, 3.

Con la morte in scena di Semiramide ormai redenta il giovane aspirante re - incoronato dal sommo sacerdote Oroa, ed indicato dalla madre in fin di vita come suo successore - assurgeva, nella Berlino di Federico II, a modello del perfetto monarca sino a divenire, verosimilmente, il nuovo protagonista di quel dramma⁴⁷⁴.

Tagliazucchi tramite la figura di Ninia tentava infatti di delineare un nascente modello di virtù. Il futuro re si era dimostrato eroico sul campo di battaglia⁴⁷⁵, autentico nella condivisione dei veri e più nobili sentimenti, con la futura moglie e con la riscoperta madre⁴⁷⁶. Addirittura magnanimo, come i vecchi eroi del teatro di Corneille⁴⁷⁷, disinteressato al trono⁴⁷⁸, rispettoso degli dei, della legge e del senso del dovere⁴⁷⁹. Mostrava peraltro, sia pure ancora in germe, il fervore di una inedita sensibilità. L'umile re, esecutore della vendetta divina, tuttavia ne portava il peso e la pena⁴⁸⁰. Impallidito e sgomento aveva manifestato l'orrore di uccidere, seppure si fosse trattato di colpire un empio⁴⁸¹. Si prefigurava dal palcoscenico l'imminente e sentito dilemma sul «diritto di punire». Pertanto nell'ossequio deferente verso il principe riformatore germogliavano i valori che avrebbero determinato l'avvento di una nuova civiltà.

Diversamente il libretto anonimo *Semiramide dramma per musica*, rappresentato a Milano alla Scala nell'inverno 1785⁴⁸², pur ispirato alla «nota tragedia del signor De Voltaire», ne riprendeva «interamente il soggetto e solo in parte l'intreccio»⁴⁸³. In altre parole l'opera, pur nel solco della tradizione volterriana, mostrava la sua possibile contaminazione con il testo metastasiano prospettando una conclusione ottimistica dell'antichissima vicenda. Come nel melodramma dello scrittore romano, Azema, «la principessa di sangue reale amante di Arsace», prendeva il nome di Tamiri, ma soprattutto, per la prima volta, in un adattamento della tragedia volterriana veniva meno «il tragico fine»⁴⁸⁴. Sulla scena ormai espiava il delitto, colpito a morte, il solo satrapo infedele Otane (Assur in Voltaire), ritenuto l'unico responsabile dell'atto

⁴⁷⁴ Ivi, Atto III, *scena ultima*.

⁴⁷⁵ Ivi, Atto I, 1.

⁴⁷⁶ Ivi, Atto I, 6; III, 3, *scena ultima*.

⁴⁷⁷ Ivi, Atto I, 3; II, 4; III, 1.

⁴⁷⁸ Ivi, Atto III, 1.

⁴⁷⁹ Ivi, Atto I, 3; III, 9.

⁴⁸⁰ Ivi, Atto III, 6, 8, 9.

⁴⁸¹ Ivi, Atto III, 6, 9.

⁴⁸² *Semiramide. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala, Il Carnevale dell'anno 1785. Dedicato Alle LL. AA. RR. Il Serenissimo Arciduca Ferdinando e la Serenissima Arciduchessa Maria Ricciarda Beatrice D'Este Principessa di Modena*. In Milano. Appresso Gio. Battista Bianchi Regio Stampatore. Colla Permissione.

⁴⁸³ Ivi, *Argomento*.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

omicida. Dunque il cielo cessava d'esser «sdegnato» e intento a dispensar «pene» e a «fulminar» «falli». Semiramide era finalmente redenta e affrancata dai suoi tormenti: partecipe e pietosa, cedeva commossa il trono al figlio Ninia-Arsace⁴⁸⁵.

Almeno a tutta prima il libretto milanese del 1785 restava radicato in una concezione tradizionale della legge, della colpa e della pena. Il principio della eteronomia della norma si armonizza con il criterio retributivistico della pena e con la natura trascendente, indotta ed estrinseca del senso di colpa. A riguardo Arsace ricordava che il destino umano è guidato da un imperscrutabile disegno⁴⁸⁶, il sommo sacerdote Oroe si compiaceva che dal cielo potesse giungere infine qualche «raggio di pietà»⁴⁸⁷, mentre Semiramide rievocava afflitta l'inderogabile computo divino delle sue colpe⁴⁸⁸. Anche in questo caso le citazioni si potrebbero moltiplicare. Eppure, nonostante la vischiosa tenuta di un antico pensiero dalla sua inesorabile consunzione germinava qualcosa di nuovo.

Sin dalle prime scene, come si è detto, l'intento dell'autore era e volto a riabilitare *in toto* la figura dell'antica eroina. Costei, come di consueto, «oppressa» e «tormentata» dal «nume punitore» - l'«ombra» laida, «lorda» del sangue di Nino che la perseguitava senza tregua - s'interrogava se fosse «il suo pensier a formular lo spettro» mentre il blasfemo e infido Otane le ricordava che la credenza era il barbaro costume del volgo più ignorante⁴⁸⁹.

Comunque sia la regina da «tre lustri» sempre più si dannava al pensiero di dovere il regno ad un delitto. Perciò a nulla le giovava il fasto, la corona, l'inutile memoria della sua «passata» grandezza. Nondimeno la sua colpa pur così grave e infamante era scaturita da un pensiero orrendo e atroce che si era generato improvvisamente. Scacciata da Nino, dal trono e dal letto, una «ira cieca», «negli impeti primieri» le fece «bramar vendetta». Finì «lo sdegno», tornò «la ragione» e tentò di impedire il delitto. Era tardi, Otane, il complice, aveva compiuto il disegno ed orchestrato, questa volta a sua insaputa, anche l'uccisione del suo bimbo⁴⁹⁰.

La meditazione sull'esperienza del rimorso consentiva all'anonimo autore di andare oltre i suggerimenti di Voltaire e di capovolgere l'interpretazione tradizionale del mito sino a ribaltarne le conclusioni: Otane periva sul palco, Semiramide era salva⁴⁹¹.

«Il pentimento per opere vergognose è la salvezza della vita»⁴⁹² aveva

⁴⁸⁵ *Semiramide. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala*, cit., Atto III, scena ultima.

⁴⁸⁶ Ivi, Atto I, 9.

⁴⁸⁷ Ivi, Atto III, 3.

⁴⁸⁸ Ivi, Atto I, 2.

⁴⁸⁹ Ivi, Atto I, 10.

⁴⁹⁰ Ivi, Atto I, 2.

⁴⁹¹ Ivi, Atto III, scena ultima.

⁴⁹² Democrito, *Massime*, cit., p. 76 (IX).

auspicato Democrito, uno dei più illustri rappresentanti della più remota filosofia greca, all'incirca tre secoli prima della circolazione della nostra leggenda nella civiltà occidentale. Dopo più di due millenni il meccanismo psicologico del rimorso permetteva allo sconosciuto autore e all'eroina di quest'altra nostra *fabula* di cimentarsi nella stessa impresa. Grazie a un «lento e complesso processo mentale», alla “messa a fuoco” «arrestata» e «ritardata» della attività psichica - che in questa sede abbiamo ricordato con l'esemplificazione di E. Cassirer - i due nuovi eroi della *pièce* milanese del 1785 non erano più a *colloquio* con le cose ma con loro stessi, con i simboli e con i valori, che stavano costruendo⁴⁹³. Sicché per la nuova Semiramide lombarda la sua orribile macchinazione diveniva l'atto scellerato di un istante. Ormai a “distanza” poteva, pentita, giudicarla come il frutto degli eccessi suscitati dalle sue passioni più torbide e dai suoi più biechi impulsi distruttivi⁴⁹⁴. La riscoperta eroina, per tre lustri, con sofferenza, tramite l'introspezione e il senso di colpa si era riscattata, conquistando la dignità umana. In altri termini l'espiazione aveva cancellato il suo peccato sino a rigenerarla. A conclusione della sua *via crucis* grazie alla ragione e alla scoperta dei sentimenti, Semiramide riusciva a sganciarsi dagli archetipi e ad esprimere una concezione interiorizzata della condotta umana⁴⁹⁵.

L'anonimo autore grazie alla meditazione sul significato conoscitivo, psicologico e morale del rimorso coglieva, forse ispirato da *le sentiment de l'existence*⁴⁹⁶ di J.J. Rousseau, l'istantaneo atto generatore della sensibilità cosciente che gli consentiva, tra l'altro, di attribuire un significato storico ed esistenziale all'eterna brutalità di Semiramide.

Ci sembra pertanto possibile ipotizzare che l'anonimo libretto, rappresentato nella Milano di C. Beccaria, e redatto a distanza di un anno dalla pubblicazione a Venezia del *Rodolfo* di F. Albergati Capacelli,⁴⁹⁷ solleciti, sia pure indirettamente, e con tutte le sue difficoltà, gli interrogativi così sentiti allora sul «diritto di punire»⁴⁹⁸, e si schieri in favore di una giustizia razionale e di un nuovo *ius* che ormai aveva bandito l'idea della vendetta.

La già ricordata *Morte di Semiramide*⁴⁹⁹, la *pièce* redatta da A.S. Sografi nel

⁴⁹³ Vedi *supra* il paragrafo L'«ambivalenza eroica». Il dilemma sull'uomo nel mondo antico; L'ora degli eroi: l'«uomo serpente».

⁴⁹⁴ *Semiramide. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala*, cit., Atto I, 2.

⁴⁹⁵ Ivi, Atto I, 2; II, 12; III, *scena ultima*.

⁴⁹⁶ J.J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, “V^e Promenade”, in Id., *Oeuvres complètes*, édition publiée sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, Paris 1959, v. I, p. 1047.

⁴⁹⁷ P. Themelly, “*Amor supera tutto*”. Il valore politico dei sentimenti nel teatro di Antonio Simone Sografi, in «Eurostudium^{3w}», 37, ottobre-dicembre 2015, n. 37, in particolare pp. 68-74.

⁴⁹⁸ F. Venturi, *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1970, in particolare p. 126.

⁴⁹⁹ Vedi *supra*, n. 390.

1790, e uscita a stampa nel 1791, costituisce, come è noto, l'ultima testimonianza di rilievo degli adattamenti della *Sémiramis* di Voltaire nel melodramma italiano del Settecento. In particolare gli studiosi, come si è ricordato, hanno colto, anche in questa *pièce* un momento significativo nella svolta stilistico-espressiva di quello specifico genere letterario (vedi *supra*). Tuttavia a queste vittoriose conquiste formali non corrispondevano, almeno nella *Semiramide*, analoghi risultati nella interpretazione del testo. Il tema della autofondazione dell'io, espresso tramite il simbolico rimorso di Semiramide, tema peraltro così caro al commediografo patavino, non era recepito nella stesura di questo libretto dei primi anni Novanta. Pertanto la *Morte di Semiramide* sembrerebbe rimanere una modesta esercitazione di scuola, un'opera tutto sommato sottodimensionata, nell'ambito della produzione dello scrittore veneto, incapace in questa occasione di recepire il respiro più profondo del testo francese.

Eppure nel teatro di Sogرافي proprio in quegli anni, in particolare tra 1789 e 1794, erano emersi con forza, in opere allora celebri e di successo, i temi della autonomia e della responsabilità individuale, gli stessi dunque che peraltro con fatica emergevano nella *Sémiramis* volterriana⁵⁰⁰. Motivi destinati a riaffiorare ancora ne *L'ingrato*, una *pièce* redatta, a ridosso della scomparsa del suo autore, e rappresentata nel carnevale 1813 a Venezia, allorché il nostro era il «poeta» ufficiale del Regno italico⁵⁰¹. Anche allora, in un clima divenuto più difficile, il commediografo, poco più che cinquantenne, osava. Tra l'altro era stato proprio questo corpo d'idee che aveva consentito all'allievo di Cesarotti di scorgere al di là della società di *status*, quella degli individui, ben prima della discesa dei francesi nella nostra penisola sino a consentire la precoce adesione del nostro ai principi sanciti nella *Dichiarazione* dell'agosto 1789. Sicché anche nell'Italia in "rivolta" nel cosiddetto triennio patriottico di fine Settecento, il teatro di Sogرافي avrebbe continuato a celebrare le libere scelte individuali, privilegiando tuttavia la loro dimensione intima, familiare, interiore e privata. In tal modo la Rivoluzione dello scrittore veneto sembrava per lo più voler rimanere confinata tra "le mura di casa". Nondimeno lo sviluppo degli eventi, in quegli anni cruciali, segnati da profonde modificazioni politiche e sociali, avrebbe almeno in parte radicalizzato le idee e i progetti di Sogرافي⁵⁰².

Era tuttavia la sofferta conclusione fideistica di un «travagliato umanesimo»⁵⁰³, che si sostanzava nella *Sémiramis* di Voltaire, a spingere anche Sogرافي a non avventurarsi oltre i limiti prescritti. Nondimeno, se il nostro, non

⁵⁰⁰ P. Themelly, *Il teatro di Antonio Simone Sogرافي tra cultura dell'Illuminismo e suggestioni della Rivoluzione*, cit.

⁵⁰¹ *L'ingrato. Commedia dell'avvocato Antonio Sogرافي*, Tipografia Bettoni, Padova, 1816.

⁵⁰² P. Themelly, *Dall'ingratitude alla riconoscenza*, cit.

⁵⁰³ P. Casini, *Introduzione all'Illuminismo*, cit., p. 253.

diversamente da G. Tagliazucchi, trasformava il suo melodramma in un 'testo sentimentale'⁵⁰⁴, i sentimenti individuali, i rimorsi e i pentimenti trovavano la loro misura solo nelle eterne leggi divine⁵⁰⁵.

L'invettiva di *Semiramide* nella tragedia di Voltaire («Ah, santi Numi, dunque vi son misfatti che lo sdegno vostro non perdona giammai»⁵⁰⁶?) ci è parsa, qualche pagina fa, documentare, pur con tutte le sue difficoltà, la *pars construens* della cosiddetta *hybris* dei moderni. Nell'orrore verso il dio della vendetta, manifestato dalla eroina assira, affiorava anche, è opportuno ribadirlo, la condanna della concezione retributivistica della pena. In tal modo Voltaire gettava simbolicamente un ponte sull'abisso a C. Beccaria.

Nel futuro "patriota" Sografi invece, con il monito di Semiramide («o, caro figlio, non accusar il Ciel. Vi son delitti, che la giustizia eterna non perdona giammai... Si la pena, ch'io ebbi, io meritai»⁵⁰⁷) risorge, nel tramonto dei Lumi, l'antichissima «legge del taglione» e, con essa, l'insopprimibile criterio del *do ut des*.

⁵⁰⁴ *La morte di Semiramide. Tragedia per musica*. Da rappresentarsi in Bologna cit., Atto I, 6; II, 2, 9; III, scena ultima.

⁵⁰⁵ Ivi, Atto I, 2, 4; II, 7, 11; III, 1, 2.

⁵⁰⁶ *La Semiramide del signor di Voltaire trasportata in versi italiani*, cit., Atto V, 9.

⁵⁰⁷ *La morte di Semiramide. Tragedia per musica*. Da rappresentarsi in Bologna cit., Atto III, scena ultima.