

UNIVERSITE SORBONNE-NOUVELLE PARIS 3

Ecole doctorale 122, Europe latine-Amérique latine

EA 3979 LECEMO

Doctorat en Etudes Italiennes et Romanes

En cotutelle avec

UNIVERSITE DU LUXEMBOURG

Doctorat de Lettres

Matteo SCAGNETTI

***Il Tieste* di Ugo Foscolo e l'estetica teatrale
di Melchiorre Cesarotti.
Per la storia e le implicazioni di un'inconciliabilità
ideologica e filosofica**

Directeurs : Prof. Claudio CICOTTI (Université du Luxembourg)
Prof. Christian DEL VENTO (Université Sorbonne Nouvelle Paris3)

Date de soutenance : 17 mai 2019

Composition du jury :

M. le Prof. Claudio CICOTTI (Université du Luxembourg)

M. le Prof. Christian DEL VENTO (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

Mme le Prof. Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

M. le Prof. Enzo NEPPI (Université Grenoble-Alpes)

Mme le Prof. Paola RANZINI (Avignon Université)

Mme le Prof. Nathalie ROELENIS (Université du Luxembourg)

Summary

***Tieste* by Ugo Foscolo and Melchiorre Cesarotti's idea of theatre : An ideological and philosophical incompatibility**

This work analyzes the tragedy written by Ugo Foscolo (1778-1827) at the end of his adolescence : *Tieste*. The drama has not been sufficiently studied yet, but presents various and important elements of interest. The idea of literature emerging from it is definitely new, and *Tieste* tries untrodden ways, incompatible with the dominant idea of tragedy at its epoch.

Most of all, *Tieste* marks a rebellion against the aesthetic canons of Melchiorre Cesarotti (1730-1808), a well-known philosopher who had a deep influence in the theatrical field and who had established the standards of a good tragedy. Cesarotti's parameters were still those of the Enlightenment, and imposed a moral message to every tragedy, whose characters should be rewarded or punished on the basis of their goodness or their wickedness. For Cesarotti, a character would have encountered an unfavourable fate only as a consequence of a moral crime. His virtue, instead, would have avoided any danger.

In Foscolo, on the contrary, there is no providence, and the destiny of human beings doesn't depend on their behaviour. Virtuous characters are powerless and succumb without even understanding why, while the evil tyrant triumphs, moved only by his sadism.

The evil is ineffable and inexplicable, and Reason, which solves every problem in Cesarotti's *Weltanschauung*, is now helpless and meaningless. Foscolo's first tragedy therefore represents the transition from an *Ancien Régime* world view to the phantoms and the nightmares of the contemporary age, when no certitude is possible anymore.

Keywords : Tragedy, Transition from the Ancien Régime to contemporary age, Italy, France, Enlightenment, Rebellion, New, Ineffability of Evil

Résumé

***Tieste* d'Ugo Foscolo et l'esthétique théâtrale de Melchiorre Cesarotti. Pour l'histoire et les implications d'une incompatibilité idéologique et philosophique**

Ce travail étudie de manière approfondie le *Tieste*, pièce théâtrale de jeunesse d'Ugo Foscolo (1778-1827), célèbre poète italien vécu entre la fin du XVIII^e siècle et les premières décennies du XIX^e. La pièce n'est pas seulement remarquable au regard du jeune âge de l'auteur, encore adolescent, mais aussi parce qu'elle dévoile une idée de la littérature encore inconnue à son époque. Le *Tieste* est une tragédie qui ne respecte pas les conventions généralement acceptées à son temps, et ceci sur le double niveau du style et du contenu, tout à fait modernes et définitivement affranchis de la philosophie des Lumières.

Afin de démontrer l'envergure de l'opération du poète vénitien, cette thèse se concentre sur le rapport entre l'idéologie et, pourrait-on même dire, les préceptes du philosophe padouan Melchiorre Cesarotti (1730-1808), et la tragédie de Foscolo. Les idées de Cesarotti sur le théâtre étaient une sorte de Bible, qui prévoyait pour la tragédie des caractéristiques bien précises, autant qu'une vision optimiste de la vie et de la société humaine, avec la victoire (du moins morale) des personnages vertueux et la défaite des personnages cruels.

Le *Tieste* contredit l'un après l'autre les éléments qui, selon Cesarotti, sont caractéristiques d'une bonne tragédie, en mettant en scène deux personnages qui devraient être positifs mais qui se révèlent confus et impuissants, tandis que le dictateur, impitoyablement, détruit les autres personnages, sans une vraie raison, comme un metteur en scène sadique qui joue avec ses marionnettes.

L'incompréhensibilité du mal et son ineffabilité marquent la fin du monde d'ancien régime pour permettre à l'homme de s'interroger sur ses peurs les plus profondes. C'est là la valeur du *Tieste*, qui peut être donc considéré comme un texte qui ouvre à l'époque contemporaine.

Mots-clés : Tragédie, Passage de l'Ancien Régime à la contemporanéité, Italie, France, Illuminisme, Rébellion, Nouveau, Ineffabilité du mal

INDICE

INTRODUZIONE	7
CAPITOLO I: CESAROTTI NELLE BIOGRAFIE FOSCOLIANE	15
CAPITOLO II: I TEORICI SETTECENTESCHI DELLA TRAGEDIA	27
CAPITOLO III: L'ESTETICA TEATRALE DI CESAROTTI	51
III.1 Il <i>Ragionamento sopra il diletto della Tragedia</i>	51
III.2 Il <i>Ragionamento sopra le origini e i progressi dell'Arte Poetica</i>	61
III.3 Equivoci estetico-filosofici	68
III.4 L' <i>Avvertimento preliminare a La Morte di Ettore</i>	76
III.5 Cesarotti, Foscolo e i classici. Qualche considerazione di massima	78
CAPITOLO IV: CESAROTTI NELL'EPISTOLARIO FOSCOLIANO	91
CAPITOLO V: IL <i>TIESTE</i> E IL <i>RAGIONAMENTO SOPRA IL DILETTO DELLA TRAGEDIA</i>	143
V.1 Breve compendio	143
V.2 Lo stile	149
V.3 I personaggi	162
V.3.1 Tieste	162
V.3.2 Eroe	190
V.3.3 Ippodamia	207
V.3.4 Atreo	215
V.4 Agli antipodi del <i>Ragionamento</i>	232
CAPITOLO VI: IL CONFRONTO CON CESAROTTI TRADUTTORE DI VOLTAIRE	241
VI.1 <i>Semiramide</i>	241
VI.2 <i>Maometto</i>	264
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE	289

INTRODUZIONE

Il biografo foscoliano non ha mai avuto vita facile: la sua indagine tra le carte polverose del passato è come un percorso ad ostacoli nella notte, una strada piena di curve che si popola di ombre che l'attraversano; difficile capire quali siano vere, quali un semplice miraggio e quali invece si presentino sfocate dalle tenebre, deformate a causa dell'oscurità. La metafora è ardita ma efficace e quanto mai opportuna quando ci si accinga a districarsi tra i cunicoli di un novello labirinto di Cnosso.

La gioventù del poeta zacintio, in particolare, è avvolta nel mistero e caratterizzata più da recessi oscuri che da zone luminose, chiare, nitide. Pochissime testimonianze sono rimaste sulla fanciullezza di Foscolo, tanto che i suoi spostamenti sono stati ricostruiti solo a grandi linee, dai primi vagiti sparsi «all'etra» nella «selvosa Zacinto», passando per il soggiorno spalatino, fino all'arrivo in laguna.

Grazie agli studi accurati di Bruno Rosada, la critica accetterà forse definitivamente la tesi di un unico viaggio tra Zante e Venezia nel 1792, anziché l'idea del doppio spostamento fino ad allora predominante,¹ ma nemmeno il

¹ Sono le note considerazioni di B. Rosada, *Foscolo scolaro a Venezia*, in *Atti dei convegni foscoliani (Venezia, ottobre 1978)* [d'ora in avanti AF], Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, vol. I. pp. 111 e sgg. Muovendomi negli anni giovanili di Foscolo non potrò trascurare l'importante studio, sempre di Rosada, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, Padova, Antenore, 1992. Tutti i biografhi hanno toccato l'adolescenza foscoliana, ma sempre di sfuggita, e altrimenti non poteva essere, visto che pochissimi documenti permettono di fissare qualche certezza nel periodo che va dalla nascita alla Raccolta Naranzi del 1794, la quale ci ha tramandato la prima testimonianza scritta dell'autore, con le poesie e con la celebre dedica al cugino Costantino. Anche la Raccolta ha però contorni indefiniti, perché la sua prima edizione apparve postuma a Lugano nel 1831, con il titolo *Poesie Inedite di Niccolò Ugo Foscolo tratte da un Manoscritto originale*, Lugano, Gius. Ruggia e C., 1831; il manoscritto è andato perduto, l'edizione si presenta incompleta e nulla è dato sapere sul periodo preciso in cui le poesie furono composte. La ricostruzione biografica rimane estremamente incerta almeno fino al primo soggiorno felsineo e agli interventi presso la Società di Istruzione Pubblica veneziana del 1797. Oltre agli studi di Rosada è comunque possibile rifarsi ai saggi di Mate Zorič sul periodo spalatino degli anni Ottanta, *Ancora sul soggiorno di Foscolo a Spalato*, in

Rosada, pur setacciando ogni archivio e tentando di ricostruire con massima precisione le tappe del quinquennio veneto, ha saputo rivelare quale sia stato in quel periodo l'iter scolastico dell'adolescente, né disponiamo ancora – né forse disporremo mai –, per quanto se ne sia discusso e si siano formulate ipotesi, di una ricostruzione pienamente attendibile delle prime amicizie, dei primi contatti con il mondo letterario e sui primordi di una carriera poetica destinata ad avere un posto di rilievo in tutte le antologie scolastiche.

Il biografato non semplifica le cose; le prime missive, come quelle a Gaetano Fornasini, sono alquanto vaghe quando accennano alle composizioni appena partorite o in fase di stesura, ma più vaghi ancora sono gli abbozzi tracciati dal poeta quando negli anni maturi parla della sua giovinezza. Oltre ad essere rari, sconfinano nell'aneddotico o nel caricaturale, con poca cura della verità storica. Tutti i foscolisti sanno quanta confusione e quante ipotesi affrettate abbiano generato parole come quelle contenute nella famosa lettera del 1808 a Vincenzo Monti:

Nella mia fanciullezza fui tardo e caparbio; malfermo spesso per malinconia, e talvolta feroce ed insano per ira: fuggiva dalle scuole e ruppi la testa a due maestri; vidi appena un collegio e ne fui cacciato. Spuntò in me a sedici anni la voglia di studiare; ma ho dovuto studiare da me e navigare due volte in quel tempo dalla Grecia in Italia.²

Di quali anni stiamo parlando? Chi sono i due sventurati maestri? Come si chiamava il collegio? Perché ne fu cacciato? La stessa indeterminatezza dei dati lascia sospettare che non siano che parzialmente veri, e molto approssimativi. Sembra prevalere l'intento di dipingere un quadro dal quale emergano emozioni

«*Studia Romanica et Anglica Zagrabienisa*», VIII, 1959, pp. 31-39, *Due note su Ugo Foscolo e la Dalmazia*, ivi, XV-XVI, 1963, pp. 151-183 e *L'educazione del Foscolo a Spalato*, in AF, pp. 81-106, oltre che, per i primi tempi in laguna, alle ormai classiche ricostruzioni di C. Antona Traversi e di A. A. Michieli.

² Lettera di Ugo Foscolo a Vincenzo Monti, in U. Foscolo, *Epistolario*, vol. II, *Luglio 1804-Dicembre 1808*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1952, p. 542. Ora come in seguito si cita dall'*Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, che abbrevierò con la sigla EN, seguita dal numero del volume. Allo stesso modo, quando citerò dall'*Epistolario* aggiungerò, sempre in cifre romane, il volume di riferimento. Solo alla prima occorrenza dei vari tomi indicherò il titolo per esteso, con l'anno di pubblicazione e il curatore.

più o meno sincere e autentiche, ma niente affatto chiare per chi debba fornire certezze storiche. Foscolo crea un mito, il mito del personaggio Foscolo, attingendo alla verità storica per deformarla secondo le esigenze di un'auto-mitizzazione. L'accento alle scuole, al collegio o ai maestri è subordinato all'esigenza di fornire un autoritratto psicologico, e compare nella rievocazione solo in funzione di ciò. È quindi la «storia di un'anima» più che la «storia di un uomo», senza volere ora ovviamente sfociare in implicazioni ungarettiane, nonostante Foscolo apra, a suo modo, la strada che conduce ai secoli della psicoanalisi e dell'ermetismo.

Chi vuole accingersi a fare luce sugli esordi teatrali di Foscolo è colpito dalle stesse «maledizioni» del biografo, perché deve confrontarsi con un periodo in cui le mosse dell'ancora sconosciuto giovinetto non venivano registrate se non saltuariamente e senza l'intenzione di servire ai posteri.

In mezzo a contorni indefiniti nasce quindi anche il rapporto umano e intellettuale che vuole costituire il nodo centrale del presente lavoro, quello con l'abate padovano Melchiorre Cesarotti. Non mi propongo di affrontarlo a trecentosessanta gradi, benché non lo si possa suddividere in compartimenti stagni, ma nel rilievo che assume per spiegare l'esperienza del *Tieste*, perché proprio nella tragedia giovanile emerge pienamente l'inconciliabilità tra le *Weltanschauung* dei due scrittori, il loro opposto sentire, la diversissima funzione di cui investono la letteratura, nonostante spesso si sia definito Cesarotti maestro di Foscolo (e di conseguenza si sia visto Foscolo come un semplice ammiratore dell'abate, di cui avrebbe sviluppato le presunte idee innovative), sulla base di false informazioni dei biografi, o di affermazioni foscoliane da dosare *cum grano salis*.

Perché Cesarotti? Perché il suo *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* (1762) godeva di un'incontestabile autorità quando nella mente dell'adolescente e appassionato poeta maturò l'idea di cimentarsi con il coturno. *Il Ragionamento* aveva visto la luce a Venezia presso l'editore Pasquali, sicché un aspirante tragediografo residente in laguna non poteva esimersi dal confronto con quello

che era un vero e proprio manuale di estetica tragica, ricco di precetti sui requisiti di una «perfetta tragedia».³

Il rapporto umano e intellettuale con Cesarotti è però testimoniato prima di tutto dall'epistolario e da molta produzione foscoliana, dalle odi «del conio dell'autore» al *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, passando per il *Tieste*, *l'Ortis* e *l'Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*. Come ha mostrato molto bene Maria Antonietta Terzoli, Cesarotti rimane un punto di riferimento – nel bene e nel male – dagli esordi letterari del poeta zacintio fino agli anni londinesi, quando l'abate era ormai morto da anni.⁴

È un rapporto quanto mai controverso e ambiguo, segnato più dalla ribellione e dall'incompatibilità che dall'empatia e dall'affinità spirituale (fino ad arrivare, da entrambe le parti, almeno dall'*Ortis* milanese in poi, al pungente ed esplicito sarcasmo e quasi al rancore), ma ineludibile. Come sempre, ci addentriamo anche in questo caso nell'impenetrabilità di una matassa spesso indistricabile, ma resa quanto mai significativa dalle parole e dai sottintesi della corrispondenza, dalla compresenza in essa di momenti di intenso scambio epistolare e di prolungato silenzio, di apprezzamenti e sincere dimostrazioni di

³ Fondamentale in proposito è lo studio di Paola Ranzini, *Verso la poetica del sublime. L'estetica «tragica» di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998. Le idee cesarottiane sulla tragedia vi sono esaminate con grande chiarezza e precisione, sicché ne emerge un quadro molto esaustivo e utile per il presente lavoro. La ricezione foscoliana del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* e altri scritti teorici, quale verrà esaminata nelle prossime pagine, terrà costantemente in considerazione il saggio della Ranzini. Guida sicura alla conoscenza dei precetti cesarottiani, mi permetterà di metterli in relazione con le missive foscoliane e soprattutto con gli esiti concreti del *Tieste*. Sarà anche una valida introduzione alle cesarottiane traduzioni delle tre tragedie di Voltaire *La morte di Cesare*, *Maometto* e *Semiramide*, sulle quali andrò conducendo il raffronto Foscolo-Cesarotti a livello prettamente pratico, perché passerò all'analisi delle concrete realizzazioni tragiche dello stesso abate, in quelle che non sono semplici traduzioni, ma vere e proprie rielaborazioni. Come la stessa Ranzini ricorda nell'altrettanto valido saggio *Dalla traduzione alla critica e alla poetica. L'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Cesarotti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti* [d'ora innanzi indicato con la sigla AC], a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, Milano, Cisalpino 2002, vol. I, pp. 401-435, in cui confluiscono le tesi principali di *Verso la poetica del sublime*, costituendone un utile compendio, l'espressione «perfetta tragedia» è tipica della critica illuministica; la studiosa rimanda a G. Gorini Corio, *Della perfetta Tragedia*, saggio premesso al *Teatro Tragico e Comico*, Venezia, Albrizzi, 1732, vol. I, pp. 7-65. Non si dimentichi, aggiungo, l'imprescindibile esempio muratoriano di inizio secolo.

⁴ Si veda l'utilissima storia dei rapporti tra Foscolo e Cesarotti, tracciata da Maria Antonietta Terzoli in *Cesarotti e Foscolo*, in AC, vol. II, pp. 619-647.

affetto reciproco come di velate frecciate volte a far intendere al destinatario l'inconciliabilità delle rispettive visioni del mondo e dell'arte.

Centrale, nel mio studio, è il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, pubblicato, come detto, presso l'editore veneziano Pasquali nel 1762 in un volume che comprendeva anche il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*, la traduzione delle tragedie voltairiane *La morte di Cesare* e *Maometto* (accompagnate ciascuna da un ulteriore *Ragionamento*), i giambi *Mercurius. De poetis tragicis* (versi latini in cui si dispensano giudizi sui principali autori tragici della storia, vedendo in Voltaire l'autore che ha portato alla perfezione il genere) e la dedica a Girolamo Grimani.⁵

Centrale non solo perché si inserisce con prepotenza nel plurisecolare dibattito teatrale, ma perché rappresenta, nell'insieme della produzione cesarottiana, il perno attorno al quale ruotano tutti i suoi saggi e le sue traduzioni. Attraverso il giovanile *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* è possibile comprendere tutti gli altri scritti dell'abate. Artefice di un ribaltamento di prospettiva che porta a individuare nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* la «lente» attraverso cui valutare gli scritti e gli interventi nel campo della critica letteraria, così come le opere di creazione poetica»,⁶ è Paola Ranzini. Alla studiosa va il merito di avere smascherato il tradizionale equivoco critico che considerava, certo in considerazione dell'impatto concreto (ma non voluto) sulla letteratura contemporanea e successiva, la traduzione ossianica e il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica* come i capisaldi della poetica cesarottiana, al punto da esaurire con questi due lavori la trattazione dei manuali scolastici, del tutto dimentichi, invece, del saggio sulla tragedia e di molti altri scritti in cui il riferimento al teatro è esplicito.

⁵ *Il Cesare e il Maometto. Tragedie del Sig. di Voltaire, trasportate in versi Italiani con alcuni Ragionamenti del traduttore* [M. Cesarotti], in Venezia, Presso Giambattista Pasquali, 1762. Il volume è dedicato a Girolamo Grimani, nella cui casa veneziana Cesarotti era precettore.

⁶ Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, cit., p. 13.

Così, se il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica* permette di cogliere chiari segni di un'evoluzione della letteratura in senso preromantico,⁷ o se la fortuna dell'abate è legata soprattutto all'Ossian, ciò si deve al modo in cui la sua produzione è stata interpretata, non ai principi che ne informano il percorso critico e estetico. La prova di quanto si viene affermando ce la dà Cesarotti stesso, rifiutando il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica* (che per suo volere non apparve nella testamentaria edizione delle *Opere*), rivestendo di «patetismo melodrammatico» l'Ossian «in veste italiana» e rivendicando invece fino alla fine il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, addirittura radicalizzatosi nella versione del 1808, inclusa nelle *Opere*.⁸

Il discorso della Ranzini diviene ancor più convincente quando afferma che l'elemento teatrale è il *leitmotiv* dell'estetica di Cesarotti, per cui, per l'appunto, «l'estetica di Cesarotti è un'estetica "teatrale", "tragica"»,⁹ e come tale si manifesta, in maniera più o meno evidenti, in tutti i suoi scritti, in tutte le sue traduzioni, in tutta la sua produzione saggistica. Anche Renzo Rabboni, qualche anno più tardi, vede nell'estetica tragica l'«elemento unificante delle varie forme della produzione cesarottiana», nel quadro di una discendenza contiana del pensiero cesarottiano.¹⁰

Infatti, non solo i requisiti dell'eroe «virtuoso», «amabile», «innocente», «interessante», «debole», che per una «passione scusabile» o «mal regolata»¹¹ incorre nell'inevitabile punizione cui la colpa conduce *iuxta propria principia*, tornano oltre trent'anni dopo (1795) nell'*Avvertimento preliminare alla Morte di Ettore* (quindi in relazione ad un poema epico, e non a una tragedia, e chiudendo idealmente il percorso critico dell'abate con gli stessi assunti che lo avevano

⁷ Cfr. E. Bigi, *Le idee estetiche del Cesarotti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXVI, 1959, pp. 341-366, ora in E. Bigi, *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino Goliardica, 1986, pp. 203-222.

⁸ Cfr. Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, cit., pp. 11- 18; cit. a p. 18.

⁹ Ivi, p. 17.

¹⁰ I precisi debiti della critica e della filosofia cesarottiana toccano molto spesso, nel suo saggio, la questione teatrale: lo scritto si può leggere tra gli atti del convegno patavino del 2008, tenutosi in occasione del bicentenario della morte di Cesarotti; R. Rabboni, *Cesarotti e Conti (con Voltaire)*, in *Melchiorre Cesarotti* [d'ora in avanti MC], a cura di A. Daniele, Padova, Esedra, 2008, pp. 67-88; la cit. è a p. 72.

¹¹ Sono tutti termini utilizzati nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*.

avviato), ma tutta l'opera cesarottiana è informata dall'esigenza di moralità, di un'istruzione morale impartita attraverso le vicende dei personaggi, e le modalità di soddisfare questa esigenza ricorrono sovente a una teatralizzazione del prodotto artistico, conformemente ai precetti esposti nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*.

Tale conclusione non è suffragata solo dalla *Morte di Ettore*, ma anche dalla lunga e nota polemica antialfieriana, dalle «lettere critiche» a Alessandro Pepoli, Ippolito Pindemonte e Vincenzo Monti (in cui l'ossessione correttiva del professore lo porta a prodigarsi in consigli per migliorare le loro tragedie), dal suo amore per Metastasio, dalla facile adattabilità di Ossian al verso tragico, dal poemetto ossianico *Comala*. Quest'ultimo, qualificato come «poema drammatico», viene diviso in scene (assenti nella versione di Macpherson), e Cesarotti vi ravvisa «tutti i lineamenti e le proporzioni della tragedia»¹², usando in esso la polimetria, tipica di tutto l'Ossian, che aprì la strada, assieme al linguaggio patetico, a molti melodrammi e libretti d'opera.¹³ A suo dire, «Adattata alla musica da un dotto maestro, e fregiata delle decorazioni convenienti, ella [*scil. Comala*] potrebbe essere un'opera d'un nuovo gusto, e far grandissimo effetto anche ai tempi nostri».¹⁴

Benché secondo Cesarotti il melodramma sia qualcosa di diverso dalla tragedia, e venga così escluso dal catalogo della *Dramaturgia universale antica e moderna* (che, nascendo in margine alla traduzione omerica, costituisce un ulteriore lampante esempio della centralità dell'elemento teatrale in Cesarotti¹⁵), si unisce in questo caso ad essa in virtù della comune dimensione scenica, a sancire l'interdipendenza delle varie manifestazioni drammatiche e la loro costante ricorrenza nell'estetica dell'abate.

¹² M. Cesarotti, *Osservazioni su Comala*, in *Poesie di Ossian*, in Id., *Opere*, vol. III, *Opere di Ossian antico poeta celtico*, t. 2, Firenze, presso Molini, Landi, e Comp., 1807, p. 246.

¹³ Come rilevato da G. Folena nelle celebri considerazioni del suo saggio *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in «*Analecta Musicologica*», XXI, 1982, pp. 236-262 (poi in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 325-355).

¹⁴ Cesarotti, *Osservazioni su Comala*, in *Poesie di Ossian*, cit., p. 248.

¹⁵ Per la genesi del catalogo cesarottiano si veda *Melchiorre Cesarotti critico di teatro: la «Dramaturgia universale antica e moderna»*, introduzione che Paola Ranzini premette a M. Cesarotti, *Dramaturgia universale antica e moderna*, Roma, Bulzoni, 1997, alle pp. 11-94.

Tutte le opere cesarottiane appena elencate hanno come fine l'imposizione di un messaggio morale, reso più lampante e più fruibile attraverso la sua teatralizzazione. Anche in testi del tutto estranei alla riflessione teatrale, la moralità, parametro fondamentale dell'estetica tragica cesarottiana, torna come *leitmotiv*. Si prenda ad esempio il *Saggio sul Bello*. Il «bello» per antonomasia è un «bello morale», sicché la dimensione della moralità, quale valore supremo che la tragedia può esaltare meglio di ogni altro genere letterario, stabilisce la stretta affinità che lega tutti gli scritti dell'abate.¹⁶

¹⁶ Rinvio al cap. III, *Dal «terribile» al «sublime»*, in Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, cit., pp. 63-85, in particolare alla p. 71.

CAPITOLO I

CESAROTTI NELLE BIOGRAFIE FOSCOLIANE

È fondamentale riconoscere questi assunti di fondo anche per richiamare all'attenzione un altro equivoco, inevitabilmente consolidatosi nel tempo: quello di un Cesarotti che, attraverso la sua liberalità, abbia alimentato lo spirito indipendente del primo Foscolo. Da un lato, è innegabile, il suo esempio ha avuto un forte impatto sulla mente dell'adolescente zantiota, ma al tempo stesso le sue aperture solo apparenti furono chiare sin dal principio all'autore del *Tieste*, e specialmente in materia di tragedia. Così, l'opera teatrale giovanile si configura piuttosto come una ribellione a canoni troppo rigidi e prescrittivi, miranti a delimitare la moralità entro i confini della precettistica (mentre essa, già nel Foscolo delle poesie adolescenziali, non può definirsi con categorie prestabilite), giustificando in tal modo l'ordine costituito. Se Foscolo si appassionò all'Ossian, se ammirò nell'abate il buon senso e lo spaziare tra generi, argomenti e paesi diversi, non per questo mancò di avvedersi già da subito che l'estetica cesarottiana era assai limitante e ancora tutta illuministica, incapace di lasciare una reale libertà creatrice al poeta.

Se scorriamo le biografie foscoliane, però, il nome dell'abate coincide essenzialmente con quello di una guida illuminata e illuminante. Cesarotti diviene il maestro concreto (mentre invece, come si vedrà, Ugo non dovette seguire alcuna sua lezione universitaria, almeno non prima di aver fatto rappresentare il *Tieste*) e spirituale di Foscolo, colui che ne sprigiona la genialità individuale, insegnandogli a darle pieno sfogo.

Secondo Giuseppe Pecchio, primo biografo, nel 1830, del poeta zacintio, Cesarotti «opinava che il bello è multiforme, e che i suoi confini non sono per fortuna ancora fissati», e, pur ammirando gli antichi, «non pregiava però meno i

moderni». Eclettico, erudito, illuminato, libero, egli era «amante insaziabile del vario e del nuovo».¹ Per questo traduceva sia Euripide² sia Voltaire, sia Omero sia Gray. In questo modo metteva

sotto gli occhi de' suoi compatriotti diversi modelli di generi diversi, scelti fra gli antichi e fra i moderni, allargava il campo alla loro fantasia, e introduceva nuove corde per accordarsi con que' nervi che forse alle antiche erano ottusi. Era come il navigante che non più rispetta le colonne d'Ercole, non già per capovolgere l'agricoltura del suo paese, ma per arricchir anzi la sua patria di que' frutti esotici che possono al suo clima e al suo terreno convenire.³

Apriva quindi alle lettere patrie nuovi sentieri, nuove possibilità. Portava sulla ribalta della scena italiana generi trattati in modo diverso e opere di nazioni fino a quel momento sconosciute, anche attraverso la riflessione sulla lingua, in cui introduceva nuove forme di espressione, ammettendo i neologismi e creando parole composte, come nella traduzione ossianica. Tutto ciò voleva dotare la letteratura e la lingua italiana di una più vasta gamma di registri espressivi (è chiaro qui il rimando alla distinzione tra «genio rettorico» e «genio grammaticale», stabilita dall'abate nel *Saggio sulla filosofia delle lingue*), voleva concedere loro l'escursione in territori ancora inesplorati.

Svincolando la letteratura italiana dalla sua arcadica tradizione, fatta di «troppo sole, troppi zeffiri, troppi fiori ed aure soavi», tramite le «tempeste», «i venti boreali», le «nebbie» di Ossian,⁴ e dal plurisecolare «commercio esclusivo co' Greci e co' Latini»,⁵ l'abate la liberava da una inveterata schiavitù. «La schiavitù», continua Pecchio, «la servilità genera uniformità, la libertà è madre della varietà». «Grazie sien rese e grazie infinite», pertanto, «a Cesarotti che distrusse l'antico monopolio, aprì un vasto commercio, e ci mise in contatto con tutto il mondo».⁶

¹ *Vita di Ugo Foscolo scritta da Giuseppe Pecchio*, Lugano, Ruggia, 1830. Tutte le citazioni sono a p. 22.

² In realtà l'unica tragedia greca tradotta da Cesarotti è il *Prometeo incatenato* di Eschilo.

³ *Vita di Ugo Foscolo scritta da Giuseppe Pecchio*, cit., p. 23.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 24.

⁶ *Ivi*, p. 25.

«Il giovinetto Foscolo adunque sotto questa guida liberale e indipendente apprendeva ad essere libero e indipendente». «Quindi», ammette Pecchio, «non aveva giurato neppure nell'infallibilità del suo maestro».⁷ Non convenne con Cesarotti sulla superiorità di Ossian rispetto a Omero, né predilesse il teatro voltairiano rispetto a quello greco.⁸ Tuttavia, questo sarebbe da ascriversi più che altro a uno scusabile amore per le proprie origini, e comunque, colui che scrisse il *Tieste* doveva aver riconosciuto nell'erudito padovano un modello da seguire, niente affatto un nuovo paladino di prescrizioni e di limitanti teorie (per quanto derivanti da un gusto nuovo e illuminato, solo apparentemente propenso a favorire la libertà creatrice), a cui ribellarsi in nome di una reale indipendenza di spirito.

Dodici anni più tardi, il veneziano Luigi Carrer riservava a Cesarotti, nella biografia foscoliana premessa alla raccolta di scritti in verso e in prosa,⁹ parole diverse, ma debitorie del medesimo equivoco di fondo. Le presunte innovazioni dell'abate, il suo cosmopolitismo culturale, unito al suo progressismo in ambito linguistico, subiscono qui una velata condanna, sostanzialmente per gli stessi motivi che inducevano invece Pecchio ad apprezzare il gusto apparentemente libero e indipendente di Cesarotti:

Era il gusto del Cesarotti secondo i tempi. Poteva dirsi che fosse l'anima di un francese trasmigrata nel corpo d'un alunno del seminario di Padova, che si giovava di quel suo greco a pervertire il puro italiano, e della erudizione di Madama Dacier e del Bréquigny a screditare Omero e Demostene. [...] N'ebbe d'ingrati [giovani discepoli], che, oltre al ripudiare la sua eredità, come forse voleva ragione, ne rinnegarono l'amore e ricevuti benefizii. [...] [Cesarotti era] da lungo tempo amicato cogl'inglesi, mezzo tra il bardo e il monsù, oratore, poeta, filologo, e critico infaticabile, dettatore di nuove leggi del bello [...] [egli] sembrava destinato a schiudere una nuova era letteraria, e mandare il suo nome ai posterì più lontani tra il fumi

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, pp. 25-26.

⁹ *Prose e poesie edite ed inedite di Ugo Foscolo, ordinate da Luigi Carrer, e corredate della vita dell'autore*, Venezia, co' Tipi del Gondoliere, 1842.

continuato di quegli incensi [di cui i contemporanei, e anche Alfieri, lo ricoprivano].¹⁰

Sicuramente Cesarotti utilizzava (anche) la signora Dacier per screditare Omero (e quindi la tradizione classica), senza dubbio fu foriero di innovazioni nella lingua italiana, certamente amava i francesi, innegabilmente, traducendo Ossian e Gray, diveniva a suo modo un bardo, oggettivamente proponeva (con le sue reiterate riflessioni antipedantesche, ostili a ogni cieca venerazione) «nuove leggi del bello». Tuttavia, se da un lato ridimensionava l'autorità di Omero, dall'altro ne imponeva un'altra, ritenuta oggettiva, inevitabilmente chiara per chi sgomberava il campo dall'idolatria e obbediva alla ragione, sola guida realmente capace di determinare il buon gusto in letteratura. Smantellava quindi un'autorità per imporre quella della ragione, che l'abate tende a reificare e incarnare in una serie di precetti molto precisi, oltre che inconfutabili. A ben vedere, allora, stabiliva una dittatura, in termini di gusto e di letteratura, ben più forte di quella scardinata, perché la faceva poggiare su basi universali e incontrovertibili.

Per Carrer come per Pecchio, invece, Cesarotti incarna il nuovo spirito ribelle, in sintonia con quello che diverrà, in una certa scuola critica, il fantomatico preromanticismo. Come tale, è il modello a cui guardano i geni indipendenti e insofferenti di ogni categorizzazione, dotati di una forte individualità, determinati a liberarsi di plurisecolari leggi per imporre la loro identità. Persino l'«indocilissimo Alfieri», dice Carrer, lo «incensò», e diviene allora naturale che il giovane Foscolo, da sempre riconosciuto come ammiratore dell'Astigiano, venerasse Cesarotti a sua volta, conquistato dalla sua ecletticità, dalla sua fama, dalla sua dottrina, dal suo anticonformismo.¹¹ Ma l'Alfieri fu vittima, al pari di Foscolo, di un equivoco critico di partenza, in gran parte ascrivibile alla loro interpretazione della traduzione ossianica, vista come opera nuova, che svincola dalle catene del servilismo per promuovere la libertà individuale. Non appena Alfieri e Foscolo ebbero coscienza dei limiti imposti da Cesarotti al genio

¹⁰ Ivi, p. VIII.

¹¹ *Ibidem*.

individuale, tanto più coercitivi dei precedenti in ragione di una presunta maggiore oggettività, presero le distanze dall'abate.

Quello che Pecchio e Carrer non capiscono è che Cesarotti non fu bardo per amore di Ossian, ma per smascherare, attraverso Ossian, l'irragionevole adorazione di Omero. Una volta dimostrato che esistevano poemi epici alternativi all'*Iliade*, poté dettare le leggi del bello, valide *ab origine* e finalmente portate alla luce dal buon senso naturale, che l'evoluzione del gusto, nei secoli, ha potuto condurre alla sua definitiva imposizione. Le «nuove leggi del bello», la «nuova era letteraria» non segnano alcuna rottura. L'ordine costituito viene semplicemente giustificato con nuove basi. L'autorità diviene razionale e inconfutabile. I principi della buona letteratura rimangono inattaccabili, solo non rimandano più ai greci e ai latini. Devono ora testimoniare il trionfo della ragione, la validità del sistema politico come di quello morale, non più in nome di un autore o di un'epoca (Omero o la Grecia classica), ma di verità assolute. Per Foscolo e Alfieri, decisi a difendere la sensibilità individuale, la libertà, il forte sentire, ostili a ogni regola precostituite, a prestabilite definizioni di bellezza e moralità, l'estetica cesarottiana coincide con un altro modello da ribaltare, non con l'emblema di un gusto nuovo. La riflessione letteraria non abbandona la logica della prescrizione.

Figlia del medesimo equivoco concettuale del Carrer è la ben più severa stroncatura operata da Carlo Gemelli nel 1849.¹² Anziché mirata a preservare l'ordine costituito, a livello politico e morale, l'idea cesarottiana si risolverebbe in una forsennata concessione a un gusto nuovo, ostile alle sane lettere della tradizione. Così, attraverso la difesa del progressismo linguistico, l'amore per le opere straniere e l'anticlassicismo, l'abate scadrebbe nella licenza, portando la letteratura italiana allo sfacelo. Per il classicista e purista Gemelli,

¹² *Della vita e delle opere di Ugo Foscolo. Libri tre compilati da Carlo Gemelli*, Firenze, Tipografia Italiana, 1849. Non si dimenticherà che l'opera di un patriota, data alle stampe un anno dopo il '48, ai tempi della Repubblica Romana, condanna necessariamente tutto ciò che non santifica il concetto di patria. Abbiamo con Gemelli una visione fortemente inficiata da una visione ideologico-politica, e forse quindi anche più interessante, all'interno di questo percorso di fraintendimento critico dell'opera cesarottiana.

Era l'abate Melchiorri Cesarotti uno di quegli uomini, che considerati come scrittori si aprono strade novelle, destano lo stupore e l'ammirazione, ispirano una grandissima brama di seguirli, ma che si rendono coll'esempio quasi sempre funesti agli imitatori. Dotato di un vasto ingegno, di vivace ed ardita immaginazione, e d'animo vigoroso e virile, egli osò francarsi dalle servilità della scuola, credette dover preferire al purismo e al trecentismo lo scriver libero e indipendente, alla superstiziosa adorazione per gli antichi il gusto pe' moderni. L'ambizione di divenir capo scuola gli fece sprezzar le battute vie, ed elevar il vessillo della letteraria riforma col farlo slanciare in una novella carriera piena di licenza e di rovina per l'italica letteratura.¹³

La tendenza alla trasgressione, alla novità gratuita, sembra quindi soggiacere al pensiero cesarottiano. Gemelli riconosce la legittimità della sua ribellione alla cieca adulazione degli antichi come delle sue idee sulla lingua, che devono riflettere il progresso delle conoscenze, ma censura le libertà eccessive cui queste teorie hanno dato origine. La sua opera romperebbe con la tradizione per aprire a un corso completamente nuovo, senza regole. Cesarotti diviene sinonimo di ribellione. Non è un caso dunque che i testi cui viene fatto riferimento siano l'Ossian e il saggio sulla filosofia delle lingue, proprio quelli che hanno erroneamente tramandato l'immagine di un Cesarotti novatore *tout court*, e non quella di chi, attraverso l'esotico e il nuovo, smaschera le prevenzioni per sancire il trionfo di valori universali ed eterni, inderogabili come i precedenti, come i precedenti limitanti dell'indipendenza del singolo poeta. Non più i Greci o il Trecento assurgono a sicuri modelli della buona letteratura, ma la ragione, da cui però non discende alcuna licenza, alcuna indiscriminata libertà, bensì parametri concreti per la valutazione dell'opera d'arte, e parametri tanto più ferrei in quanto oggettivi e non arbitrari.

Secondo Gemelli, già al suo «sedicesimo anno» Foscolo si pose a Padova «sotto il Cesarotti».¹⁴ Anche a lui dovrebbe ascriversi dunque il precoce amore

¹³ Ivi, p. 7.

¹⁴ *Ibidem*.

foscoliano per la libertà e l'indipendenza. Proprio contro di lui, avremo invece modo di mostrarlo, egli difese libertà e indipendenza.

Alquanto succinto si mostra Pellegrino Artusi, il quale si pone, seppure in termini vaghi, sulla stessa linea dei due biografi precedenti. Nella trattazione dell'adolescenza foscoliana, Artusi riserva a Cesarotti un solo capoverso, che tanto vale riportare per intero:

Rivolta allora agli studi, tutta l'energia indomita del carattere suo [*scil.* del Foscolo], frequentava assiduo, dopo le scuole, la Biblioteca di San Marco, e attratto dal grido che a que' giorni menava grande l'abate Melchiorre Cesarotti, professante ebraico e greca eloquenza all'Università di Padova, vi accorse, ed ascoltava con venerazione l'eloquente parola del dotto maestro. Per la potenza straordinaria dell'ingegno, per la vastissima erudizione e pe' modi famigliari ed affettuosi era il Cesarotti oltremodo amato dalla gioventù. Soleva egli formarsi corona de' giovinetti studiosi, onde ammaestrarli de' suoi precetti e consigli, ed avendo scorto in Ugo svegliato ingegno e belle disposizioni, ad esso più che agli altri pose amore come a figliuolo, di che mostrandosi grato, era da lui salutato col dolce nome di padre. Ma la mente sana del Foscolo essendosi tosto educata al bello, la fama del maestro e la stima che sentiva per lui non ebbero forza di sedurlo a seguirne le teorie; imperocché il Cesarotti, fattosi per vanità novatore e capo-scuola di un nuovo genere di letteratura, portando un colpo funesto alle lettere italiane, aveva abbandonato le classiche tradizioni greche e latine.¹⁵

Anche qui viene data per assodata l'inconciliabilità, o piuttosto la dicotomia che si stabilisce tra tradizione e innovazione. Il traduttore di Ossian apparterrebbe *in toto* a questa seconda macrocategoria. Ma in realtà, se innegabile è la rottura con la tradizione classica, altrettanto lampante è l'instaurazione, in Cesarotti, di nuovi infrangibili criteri di gusto, necessariamente soggiacenti all'ottimismo illuministico, e quindi anche più vincolanti dei precedenti. Abbandona «le classiche tradizioni greche e latine», è vero, ma non per farsi «novatore e capo-scuola di un nuovo genere di letteratura», o perlomeno non in senso assoluto. La

¹⁵ P. Artusi, *Vita di Ugo Foscolo* in *Vita di Ugo Foscolo. Note al carne Dei sepolcri. Ristampa del Viaggio sentimentale di Yorick tradotto da Didimo Chierico*, Firenze, G. Barbera, 1878, pp. 4-5.

letteratura da egli professata vuole confermare il sistema di valori morali di cui è depositaria la società. Quest'ultima, con il suo ordine politico e morale, è giustificata dalla letteratura.¹⁶ Il sano utilizzo della ragione conduce alla felicità: secondo Cesarotti questo messaggio deve imperativamente emergere, con evidenza inconfutabile, da ogni opera letteraria (in particolare da ogni tragedia). È una verità senza tempo, resa palese solo ora, nel secolo del buon senso, ma valida da sempre. Il modello da seguire non coincide più con i Greci e i Latini, ma con la ragione. Essa impone però un sistema di prescrizioni a cui non è possibile derogare. Ecco allora che la nuova letteratura obbedisce a parametri di gusto ancora più ferrei, rispetto a quelli imposti dagli «omerolatri» o dai classicisti accecati dalla prevenzione.

Foscolo si oppone al gusto cesarottiano, Artusi ha ragione. Lo fa in nome del «bello», dell'amore per gli antichi, senz'altro. Con il *Tieste*, è noto, volle rivaleggiare, sono parole sue, «con l'Alfieri e con i tragici greci»,¹⁷ attribuendone il successo, nella fantomatica «severa critica della sua stessa opera», «unicamente alla fedeltà ai grandi modelli antichi».¹⁸ Il classicismo foscoliano, vivo sin dal principio, subirà anzi anche una radicalizzazione negli anni maturi. Purtuttavia, la sua non fu mai servile imitazione («i mezzani scimmiotteranno», ricorda nella medesima occasione,¹⁹ citando *l'Intendimento del traduttore* preposto all'*Esperimento di traduzione dell'Iliade*²⁰), ma personale, libera adesione, che non negò in nessun modo la sua specifica identità. Nell'Ellade troverà un atemporale ideale di bellezza

¹⁶ Si potrà obiettare che le tragedie voltairiane, da Cesarotti assunte a infallibile modello concreto della sua *Weltanschauung*, presentano governanti malvagi, e che lasciano quindi spazio a una concezione quanto meno riformistica dell'ordine politico. Lo stesso Cesarotti condanna più volte l'inadeguatezza di chi detiene il potere, come ad esempio quando rileva, tra gli insegnamenti impartiti dal suo rifacimento dell'*Iliade*: «Gli stati periscono per le colpe e l'indolenza dei capi e dei Pastori de' popoli» (*Avvertimento preliminare a La Morte di Ettore*, in *Opere*). Tuttavia, ciò non mette in luce le falle del sistema politico, ma soltanto di chi detiene il potere. Non il potere o le basi del governo sono in discussione, ma le modalità di esercitare tale potere.

¹⁷ *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, in *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, vol. XI, *Saggi di letteratura italiana*, t. 2, a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958, p. 539.

¹⁸ *Ivi*, p. 540.

¹⁹ *Ivi*, p. 539.

²⁰ Dove tuttavia è scritto, senza che ciò implichi una sostanziale differenza, «i piccoli scimmiotteranno» (*ibidem*).

senza che ciò implichi la pedissequa osservanza dei modelli della scuola. D'altra parte, sempre il *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia* parla, in relazione all'operazione compiuta con la tragedia giovanile, di «ardito proposito» e di «coraggio».²¹

Dopo Artusi, i biografi tralasciano le considerazioni critiche su Cesarotti e sulle modalità della sua influenza sul primo Foscolo. Si attengono alla corrispondenza precedente alla rappresentazione del *Tieste* (e immediatamente successiva), azzardando ipotesi sul modo in cui i due si conobbero, sul lavoro correttorio dell'abate e sulle modifiche apportate dal Foscolo sulla base delle osservazioni cesarottiane. Non discorrono però sulle ragioni della fama di Cesarotti, sulle sue opere, sulla natura delle sue concezioni, su ciò che, in definitiva, poteva aver attratto o respinto Foscolo negli ultimi anni dell'adolescenza.

La *vulgata* biografica, quindi (perlomeno quella tramandata da Pecchio, Carrer, Gemelli e Artusi, mai rettificata su questo punto), sfociata in una linea critica che sostanzialmente la avalla, quasi mai approfondendo il legame Foscolo-Cesarotti, soprattutto in merito all'idea di tragedia dei due autori, la *vulgata* biografica, dicevo, mette in luce l'importanza dell'erudito patavino nella sua qualità di traduttore dell'Ossian e di innovatore, nella lingua e nella letteratura. Egli diviene il paladino del Genio, dell'indipendenza, della libertà, di un gusto nuovo.

Questa idea riflette verosimilmente quella maturata in origine nella testa del poeta zacintio. Anche per lui, all'altezza dei primi contatti epistolari con Cesarotti, questi coincide con il geniale, libero e indipendente volgarizzatore ossianico, con il contraltare a precetti vietati, ciechi, che tarpano le ali alla libera espressione del talento individuale, alla proclamazione della propria indipendenza, del proprio genio.

Le lettere inviate a Cesarotti tra la fine del 1795 e l'inizio del 1797 lo certificano, ma testimoniano già, al tempo stesso, anche l'inconciliabilità del *Tieste*

²¹ EN XI, *Saggi di letteratura italiana*, a cura di C. Foligno, t. 2, pp. 539 e 539-540.

con l'estetica teatrale del professore. Proprio attraverso quest'ultima, Foscolo prenderà rapidamente coscienza del sistema ideologico su cui poggiano anche le altre riflessioni cesarottiane. Comprenderà che l'indipendenza da lui difesa è soltanto apparente, che Ossian ha una funzione prettamente antiomerica, che ogni opera cesarottiana va ricondotta entro un alveo critico che si nutre principalmente di idee conservatrici.

Questa consapevolezza lo condurrà a prendere presto le distanze dal presunto maestro. Il *Tieste* ne è, agli albori del loro rapporto intellettuale, la più significativa dimostrazione. Attraverso il rifiuto del modello tragico cesarottiano, Foscolo arriverà a comprendere l'abisso che separa a tutti i livelli la sua estetica da quella dell'abate. Per questo è così importante mostrare in che modo la prima tragedia foscoliana ribalta sistematicamente un'impostazione ideologica compendiata perfettamente nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*.

In esso come negli altri scritti, emblematicamente, la moralità coincide con la manifestazione di un «ordine razionale che governa il mondo», secondo una felice espressione della Ranzini,²² ordine che conduce necessariamente ogni cosa verso un'evoluzione positiva, verso un esito rassicurante e lieto. Non solo le tragedie devono concludersi con il trionfo della virtù e con il disvelamento dell'errore di partenza, ma ogni creazione poetica, dall'*Ossian* all'*Iliade*, ha l'obbligo di riflettere tale disegno provvidenziale rendendolo chiaro ai lettori.

Così, anche gli scritti teorici sulla letteratura (come ad esempio il *Ragionamento* [si noti la ricorrenza di questo termine] preposto nel 1781 al *Corso ragionato* [e si noti l'aggettivo] di *Letteratura Greca*), sulla lingua (il *Saggio sopra la lingua italiana* del 1785, poi divenuto nel 1800 *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana*) o sul Bello (Il *Saggio sul Bello*, incompiuto, apparve solo

²² L'espressione, utilizzata dalla studiosa nella citata introduzione alla *Dramaturgia universale antica e moderna*, a p. 78, è poi ripresa in *Verso la poetica del sublime*, cit., alle p. 53 e 160 e poi, ancora, nel saggio *L'importanza del dibattito sulla tragedia nell'opera di Cesarotti*, in AC, vol. I, a p. 415. L'insistenza della Ranzini rimarca molto bene la centralità di un simile assunto, nel quale Cesarotti crede e che secondo l'abate deve essere espresso dalla buona tragedia.

nel 1809²³, ma fu redatto già a partire dagli anni Ottanta) obbediscono all'esigenza di mettere ordine, di sgretolare le prevenzioni puristiche piuttosto che il «cieco entusiasmo» nei confronti della poesia greca, al fine di stabilire principi validi in assoluto e in quanto tali svincolati da ogni forma di irrazionale pedanteria o precettistica. Questi principi assoluti, però, a ben vedere, ed è opportuno sottolinearlo ancora una volta, non eliminano la precettistica, ma la rendono naturale, oggettiva, conforme a una verità insindacabile quale è stata mostrata dall'evoluzione del gusto, dei costumi e della filosofia, condotti alla perfezione sotto la guida infallibile della ragione. Non sono i principi stabiliti dai greci o dai filosofi, ma quelli oggettivamente emergenti dalla realtà, la quale soggiace a quell'ordine razionale che la governa.

Gli esempi concreti che mirano, nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, a stabilire quali situazioni siano adatte alla tragedia e quali no, discendono appunto da tali principi, e chi si discosta da essi, com'è avvenuto nel caso della grande triade attica e poi con Shakespeare e il teatro elisabettiano, pecca contro il Gusto e contro la Verità, ribellandosi a un ordine oggettivo, o piuttosto non comprendendolo, perché ancora avvolto nelle nebbie del pregiudizio e di un gusto (che indico non a caso con la minuscola) immaturo. Quelli che Cesarotti espone sono allora dei veri e propri precetti, perché seguire un percorso alternativo a quello indicato nel *Ragionamento* significa rifiutare i criteri oggettivi che rendono una tragedia degna di lode o, meglio, una vera tragedia.

Si rende così necessario richiamare alcuni passaggi del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, non solo per renderne chiara la programmaticità, direi il valore emblematico, ma anche per evidenziarne la stretta parentela con un testo apparentemente molto diverso se non di segno opposto, decisivo nel causare il fraintendimento critico che ha portato, forse anche il primo Foscolo, a vedervi un Cesarotti preromantico o portavoce della libertà creatrice: il coevo *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*.

²³ M. Cesarotti, *Opere*, vol. XXX, *Prose di vario genere*, t. 2, Firenze, presso Molini, Landi e Comp., 1810, pp. 13-70.

Tuttavia, prima di addentrarci nell'analisi dei *Ragionamenti*, è opportuno fornire un quadro della teoria della tragedia nel Settecento, di come i pensatori italiani, a loro volta autori di tragedie (giacché nel Settecento i teorici della tragedia erano i tragediografi stessi, ad eccezione del Cesarotti – e vedremo perché quest'ultimo dettaglio sia importante –, erano i tragediografi medesimi a stendere trattati teorici sovente deputati a giustificare le loro stesse opere), ritenessero doversi scrivere una tragedia. Dopo aver presentato una panoramica sufficientemente esaustiva, si comprenderà come il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* fosse l'unico testo teorico a rappresentare un vero e proprio manuale per chi volesse cimentarsi con il coturno ancora alla fine del XVIII secolo, l'epoca in cui Foscolo scrisse il *Tieste*.

CAPITOLO II

I TEORICI SETTECENTESCHI DELLA TRAGEDIA

Paragonando la propria creazione alle linee guida cesarottiane, un tragediografo riusciva con un certo agio a valutarne l'idoneità rispetto al modello, mentre molto più difficilmente poteva stabilirne l'adesione agli scritti di Zeno, Muratori, Gravina, Martello, Maffei, Conti, Bettinelli o anche Metastasio, per limitarci ai critici del teatro italiani più celebri.¹ Questi ultimi avevano certamente posto le basi per la rinascita della tragedia in una letteratura dominata dall'opera in musica, tentando di conferire dignità al genere come fin dal secolo precedente avevano fatto i francesi, ma i loro principi si mantengono alquanto vaghi. Definiscono anch'essi sentimenti e situazioni adatti alla tragedia, con una genericità però assai maggiore, tanto che l'impostazione teorica è chiara, mentre la realizzazione pratica, intendendo con essa l'insieme delle vicende e delle

¹ Per una trattazione sistematica della teorizzazione tragica settecentesca rimando a A. Franceschetti, *Il problema della riforma del teatro e la critica del teatro francese*, in *Le théâtre italien et l'Europe (XVIIe - XVIIIe siècles)*. Actes du 2e Congrès International, C. Bec et I. Mamczarz (éd.), Firenze, Olschki, 1985, pp. 21-31, dove sono presi in esame Maffei, Gravina e Martello; all'utile compendio di M. Ariani, significativamente intitolato *L'ossessione delle «regole» e il disordine degli «affetti»: lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», Firenze, Vallecchi, anno II, numero 11, febbraio 1981, pp. 233-258 (poi, con il titolo *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 121-148) che inserisce nel discorso Conti, Voltaire, Cesarotti, Bettinelli e Alfieri e ha il merito di toccare anche altri autori, quali Gasparo Gozzi, e di inglobare una riflessione sul dramma borghese; al cap. II, *Le problematiche del potere e del terrore nella formazione teatrale foscoliana*, in E. Catalano, *Foscolo «tragico»*. *Dal Tieste alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Bari, Laterza, 2001, pp. 14-38, particolarmente importante perché introduce l'analisi del *Tieste*; sempre utile il saggio di A. Galletti, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII. Parte I (1700-1750)*, Cremona, Fezzi, 1901, che però non arriva a Cesarotti perché la seconda parte non è mai stata pubblicata; scontato ovviamente il riferimento a E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994; utili sono anche i primi due capitoli, *Dalla tragedia al melodramma: poetica e Dalla tragedia al melodramma serio*, in G. Pullini, *Il teatro in Italia*, vol. III (*Settecento e Ottocento*), Roma, Edizioni Studium, 1995, pp. 13-65, dove opportunamente si estende il discorso teorico a Zeno, Metastasio e Calzabigi, giustamente sottolineando lo sfumato confine tra tragedia e melodramma e il ricorso ai due generi da parte dello stesso autore (come Maffei o Martello), ma dove Cesarotti non è nominato.

situazioni da presentare sulla scena, lo è molto meno. Solo Cesarotti scende nel dettaglio, offrendo una gamma di *topoi* tragici da accettare o respingere.

Già alla fine del Seicento una lettera di Apostolo Zeno a Girolamo Baruffaldi segnala il precoce malcontento verso la pedanteria e «l'affettazione» barocca, sostituita dal bisogno di semplicità. Sono note dominanti del successivo percorso teorico, il quale dobbiamo tenere costantemente in considerazione perché, come rileva Giorgio Pullini, «nel genere serio il Settecento resta un secolo più vitale sul piano delle discussioni teoriche [...] che su quello della creatività».² È un elemento che, unito ad altri, giustifica l'imprescindibilità di queste «discussioni» per il giovane autore del *Tieste*.

A inizio secolo Muratori³ si scaglia contro la corruzione della scena causata dalle opere in musica, incapaci di veicolare un messaggio morale e anzi perniciose, inclini piuttosto ad assecondare il vizio, dando eccessivo spazio a passioni smodate come quella amorosa. Ne consegue una condanna senza appello dello stesso teatro francese, in cui l'amore è per l'appunto tema dominante. Da un lato, l'erudito modenese anticipa Cesarotti, quando sostiene che la Virtù debba essere posta in una luce vittoriosa e il Vizio castigato, che «i Viziosi son castigati dal loro medesimo rimorso»,⁴ che le tragedie (assieme alle commedie) possono essere il genere letterario «più profittevole» e forse anche «il più dilettevole»,⁵ nella necessità di utilizzare il teatro come strumento di produzione del consenso e mantenimento dello *status quo* politico e sociale, nell'impronta morale ad esso riservata.⁶ L'attacco sferrato al gusto barocco risponde all'esigenza di maggior naturalezza e semplicità, di maggior aderenza al vero.

Il diletto discende già dall'impianto razionale su cui poggia la tragedia. In lui, l'arte di Melpomene (ma più in generale ogni opera letteraria), sostiene Mario Apollonio, «contiene la fantasia nei modi di un ragionevole diletto e gli eccessi

² Ivi, p. 33.

³ *Della perfetta poesia italiana*, redatto tra il 1702 e il 1703, fu pubblicato nel 1706 a Modena, in due volumi, presso Bartolomeo Soliani.

⁴ L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971, p. 591.

⁵ Ivi, p. 587.

⁶ Cfr. Catalano, *Foscolo «tragico»*, cit., pp. 28-32.

della passione sottomette all'antica legge della compassione e del timore».⁷ Come afferma Federico Doglio, «con l'elogio della razionalità dell'arte, osservata compiutamente nella sua incidenza sociale, nell'utilità morale quando contenga «verità», Muratori, ben oltre la visione estetica, moralistica o edonistica, del '600, preannuncia il teatro illuminista».⁸

La riflessione sul teatro tragico assume una sua organicità, viene sottoposta all'esigenza di mettere ordine. La razionalità predomina, e con essa viene considerato l'impatto sociale che la letteratura esercita. Essa deve veicolare un messaggio morale, abbandonare la licenza barocca, obbedire a precise leggi, le quali, incarnandosi nell'arte, difendano l'ordine etico e civile, preservino o reinstaurino i buoni costumi. La fantasia genera diletto, e il diletto suscitato nello spettatore (o nel lettore) è al servizio della ragione e dell'utilità morale obbligatoriamente sprigionata da ogni tragedia. La stretta parentela tra diletto e ragione ricorda già molto da vicino il principale scritto teorico di Cesarotti sul teatro (il titolo stesso, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, li contiene entrambi), e così la concezione dell'opera d'arte come giustificazione dei valori morali di cui la ragione, al pari dell'evoluto ordine sociale settecentesco che la concretizza, è portavoce.

Al tempo stesso, tuttavia, nella riflessione muratoriana, già così chiara per gli obiettivi prefissi, mancano ancora un'enumerazione delle situazioni tragiche, e un discorso organico sul modo in cui devono essere tessute assieme. Inoltre, il lungo saggio muratoriano non è specificamente dedicato alla tragedia, e si mostra troppo debitore dei precetti aristotelici;⁹ Cesarotti rappresentava quindi inevitabilmente un modello più attuale e più mirato. Di certo, però, Foscolo adolescente conosceva Muratori e lo riteneva degno di attenzione: tra le «Prose varie» del *Piano di Studj* figurano delle «Annotazioni alla *Poesia perfetta* del

⁷ M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1943-1950, p. 353.

⁸ F. Doglio, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1972, p. CXVI.

⁹ Sempre Doglio ricorda, nelle pagine citate: «[...] egli [Muratori], nell'equilibrio della sua mente di studioso metodico, nelle ragioni della sua meditazione filosofica, valutando l'insufficienza sostanziale del teatro lirico, presagisce ed auspica una nuova ideale tragedia sorvegliata da una razionalità che procede da Aristotele [...]» (ivi, pp. CXV-CXVI).

Muratori».¹⁰ Evidentemente già nel 1796 Foscolo aveva postillato il libro, o quanto meno intendeva farlo. Il riferimento è qui all'opera nella sua interezza, è chiaro, ma è altresì una prova del precoce interesse per l'autore che diede avvio, in Italia, alla critica della tragedia, e in quanto tale, verosimilmente, una dimostrazione di come la linea critica iniziata con Muratori e giunta a perfezione con Cesarotti fosse a lui ben presente.

A metà degli anni Dieci il dibattito prosegue con due scritti quasi coevi: *Della tragedia antica e moderna* di Pier Jacopo Martello (1714)¹¹ e *Della tragedia* di Gian Vincenzo Gravina (1715).¹² Il primo, per la verità, si occupa principalmente di questioni stilistiche, della recitabilità e orecchiabilità del verso tragico. *Del verso tragico* si intitola appunto un suo celebre scritto precedente (1709), in cui Martello promuove il verso che dal suo nome fu detto martelliano, modellato su quello francese. Sul piano più strettamente teorico si ribella all'imitazione degli antichi, sempre nell'ottica della dimensione pratica del teatro, della sua rappresentabilità. Apre quindi al gusto francese, più suscettibile di successo, ma non per questo trascura le potenzialità della tragedia italiana, chiamata al contrario a dimostrare tutto il suo valore.

Posizioni molto diverse sostiene Gravina, su cui Martello ironizza apertamente nel 1715. Aristotele torna ad essere il modello imprescindibile, benché lo Stagirita vada inteso con buon senso e non con rigide prevenzioni. Anche secondo Gravina la letteratura italiana può partorire buone tragedie, che superino la corruzione barocca e gli innumerevoli difetti del teatro francese, inficiato dalla passione amorosa e difettoso in ogni sua parte. In prospettiva foscoliana Gravina è però autore con un ruolo specifico: la sua poetica merita un approfondimento che non può avere in questa sede, e che meriterebbe un lavoro a parte. Basti ora rilevare l'esistenza, negli anni Dieci, di due opere dedicate al

¹⁰ *Piano di Studi*, in EN VI, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 7.

¹¹ L'opera, originariamente pubblicata con il titolo *L'impostore. Dialogo sopra la Tragedia antica e moderna*, Parigi, 1714, fu riedita come *Della tragedia antica e moderna*, Bologna, Lelio Dalla Volpe, 1735.

¹² *Di Vincenzo Gravina Della Tragedia libro uno*, Napoli, Nicolò Naso, 1715.

genere tragico, cui si affiancano le realizzazioni pratiche degli stessi Gravina e Martello e, soprattutto, della *Merope* maffeiana (1713). La tragedia dell'erudito veronese mostra la possibilità di una tragedia nazionale; il versante teorico riflette appunto l'impellente bisogno della sua nascita. Tuttavia, le riflessioni di Gravina e Martello continuano a non definire con sufficiente precisione le concrete situazioni tragiche, limitandosi agli ancora troppo generici concetti di semplicità, naturalezza, verità, moralità, grandezza, veri e propri *leitmotiv* della riflessione settecentesca sulla tragedia, anche in terra transalpina.

L'impellente bisogno di una tragedia nazionale (si intenda sempre un bisogno della riabilitazione del genere nella letteratura italiana) viene avvertito proprio da Scipione Maffei,¹³ il quale già nell'ultimo anno del diciassettesimo secolo, nel 1700, dava sfogo alla sua gallofobia (per quanto non radicale come quella graviniana o muratoriana) con le *Osservazioni sopra la Rodoguna*¹⁴, in cui le riserve maggiori colpivano le molte inverosimiglianze dell'opera corneliana, unite alle incongruenze e al tradimento della verità storica. L'opera più significativa è però il *Discorso intorno al teatro italiano* (1723), premesso a una selezione di tragedie italiane operata dallo stesso Maffei.¹⁵

Nel *Discorso* l'esigenza primaria, quella cioè di contrapporre la tragedia italiana a quella d'oltralpe, dà luogo a un trattato dal quale emergono le caratteristiche principali del genere. L'autore si rammarica che la rinascita cinquecentesca, resa possibile da un Trissino o un Rucellai, non abbia avuto seguito a causa del predominio del gusto barocco e dell'opera in musica. Pertanto, in seguito ad una serie di fortunate recite di tragedie avvenute undici anni prima nella città scaligera, il curatore dell'antologia si propone di mostrare che l'Italia, nell'arte del coturno, ha tutte le carte in regola per essere quanto meno alla pari con i francesi.

¹³ Per le idee di Maffei sul teatro cfr. A. Franceschetti, *Il problema della riforma del teatro e la critica del teatro francese*, in op. cit., pp. 26-28.

¹⁴ Poi in *Rime e prose del sig. Marchese Scipione Maffei*, Venezia, Coleti, 1719, pp. 165-185 (ma, evidentemente per un errore in sede tipografica, dalla p. 169 si passa alla 180).

¹⁵ *Discorso intorno al teatro italiano*, in *Opuscoli letterarii di Scipione Maffei*, Venezia, Alvisopoli, 1829, pp. 67-112.

In accordo con Aristotele e Orazio, e con i principi cardine che accompagnano la riflessione teorica sul genere, dalle origini alla sua rinascita in età moderna, la tragedia deve «dilettare» facendo piangere. Affinché ciò avvenga, è indispensabile «una viva e vera espressione della Natura, e delle età e de' costumi e delle passioni»,¹⁶ sicché anche il «minuto popolo» può trarre beneficio laddove «d'imitar la Natura si tratta».¹⁷ I francesi peccano gravemente su questo punto, sia perché esasperano il sentimento amoroso, sia perché il loro linguaggio è troppo artificiale, sia perché non rispettano i costumi del tempo storico in cui ambientano i loro drammi.

Una buona tragedia è in Italia fondamentale per la sua missione civilizzatrice: essa

[...] molto contribuisce a stabilire nell'universale il sistema del parlare, del pensare e del conoscere; troppo nocivo al buon senso, non che vergognoso essendo il lasciar guastare con tante sconvenienze nel popolo ogni sana idea, non solamente di geografia talvolta e di storia, ma di verisimile, di proporzionato, di ragionevole.¹⁸

Il fine pedagogico e morale rimane ineludibile: il teatro è la scuola dei buoni costumi. Tuttavia, continua a mancare una precisa definizione di *come* l'azione debba procedere; come dev'essere lo scioglimento, quali personaggi devono comparire sulla scena, l'azione deve focalizzarsi su un solo personaggio o può ammettere due eroi su cui si concentra l'attenzione allo stesso livello, quali situazioni concrete devono essere evitate, in che cosa consiste la differenza tra terrore e orrore?

Su questi punti Maffei non si pronuncia, il 1723 essendo una data in cui la riflessione era ancora troppo agli albori per addentrarsi nello specifico. Il saggio maffeiano sente infatti il bisogno di indugiare su dinamiche più generali, dedicando molte pagine alla storia del teatro italiano e all'astio dei padri della

¹⁶ Ivi, p. 86.

¹⁷ Ivi, p. 88.

¹⁸ Ivi, p. 89.

Chiesa nei confronti degli spettacoli, cercando di sfatare il mito secondo cui li rigettassero in tutte le loro forme. Gran peso è dato inoltre alla dimensione scenica, alla preparazione degli attori e al modo di recitare. Nel terzo decennio del secolo, si trattava di dare dignità al genere, di imporlo sulle scene, di dimostrare che, pur con la sua gravità e apparente pesantezza, meritava di essere presentato al vasto pubblico e di sostituire quindi quegli spettacoli più frivoli che sembravano i soli adatti alle folle. Dopo aver partorito la *Merope*, serviva una giustificazione teorica. Solo quando la tragedia fosse assunta a spettacolo teatrale per eccellenza, ricomponendola negli antichi fasti, si sarebbe potuto passare ad una più minuta analisi. Bisognava ora renderla canonica, assicurarne il ritorno sulle scene, eliminando una ormai secolare corruzione teatrale, che aveva allontanato anche il genere serio dalla gravità ad esso connaturata.

In definitiva, pur muovendosi su una linea destinata a concludersi con il *Ragionamento* cesarottiano, il trattato di Maffei – che tornerà poi sull’argomento nel tardo *De’ teatri antichi e moderni* (1753) – non potrebbe costituire una pietra di paragone precisa per chi affida una tragedia alle scene alla fine del secolo.

Diverso il discorso per il patavino Antonio Conti, concittadino di Cesarotti: chi studia quest’ultimo non può dimenticare che il «filosofo delle lettere»¹⁹ non avrebbe avuto agio di formarsi se, prima di lui, il newtoniano e galileiano abate, forte di esperienze cosmopolite, non avesse aperto Padova all’Europa e allo «svecchiamento della cultura cittadina».²⁰ Come ha mostrato Renzo Rabboni, l’idea cesarottiana di tragedia pedagogica comporta

[...] l’unione di sfera emozionale e razionale, di interesse e insegnamento morale, e la concezione, in definitiva, dell’arte come strumento didattico e di una tragedia «filosofica», chiamata a suscitare interesse e, al tempo stesso, ad impartire un’istruzione morale: tutto questo, con gli annessi e

¹⁹ Secondo la felice definizione di V. Alemanni, *Un filosofo delle lettere (Melchior Cesarotti)*, Torino-Roma, Loescher, 1894.

²⁰ R. Rabboni, *Cesarotti e Conti (con Voltaire)*, in MC, p. 69; al saggio di Rabboni non posso che rimandare ulteriormente, per aver dimostrato la discendenza del pensiero cesarottiano dal modello contiano, o quanto meno del suo pensiero razionalista, scientifico, illuminista, aperto alla modernità e di stampo europeo, attraverso quel modello.

connessi – la definizione dei sentimenti tragici, la compassione e il terrore; la distinzione, cardinale, tra ciò che è tragico e ciò che non lo è, fra terribile e orribile; la divaricazione fra Voltaire, da un lato, e gli autori greci e Shakespeare, dall'altro, con Corneille in posizione mediana e Racine decisamente più avanzata – non usciva dai problemi dell'estetica tragica del primo Settecento, e, soprattutto, non usciva dai termini entro cui anche Conti aveva riflettuto.²¹

Tanto più significativo sarà allora rilevare l'importanza rivestita dal Conti per Foscolo sin dal principio. Rosada l'ha infatti ben evidenziato: già la naranziana elegia *All'amica incerta* tradisce chiare derivazioni dalla contiana traduzione della *Lettera di Eloisa ad Abelardo* di Pope.²² La poesia è antecedente ai rapporti personali con Cesarotti e a quelli accertati con la sua scuola, benché la dedica a Costantino Naranzi non escluda che Cesarotti sia già un nome presente alla fantasia foscoliana. Sempre Rosada ha ipotizzato che Conti sia giunto all'adolescente zantiota per il tramite dalmistriano: la celebre raccolta di traduzioni, che favorì la diffusione della poesia inglese in laguna, data effettivamente del 1794,²³ lo stesso anno della dedica a Naranzi, ponendosi quindi in contemporaneità con *All'amica incerta*.

Qualunque sia stata l'origine dell'amore per Conti, esso si radicò nel Foscolo giovane e lo accompagnò poi tutta la vita.²⁴ Basta aprire il *Piano di Studj* per rendersene conto. Conti è espressamente indicato quale traduttore della citata *Lettera di Eloisa ad Abelardo*, ma il suo nome appare a più riprese; difficile pensare che il riferimento al *Riccio Rapito* potesse implicare altra versione da quella dell'abate (pubblicata postuma nel 1751; nel 1796 Foscolo non conosceva l'inglese),

²¹ Ivi, p. 77.

²² Cfr. Rosada, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, cit., pp. 83-84; la fonte contiana dell'elegia è stata individuata poi anche da Alberto Granese nel suo completo studio A. Granese, *Ugo Foscolo. Tra le folgori e la notte*, Salerno, Edisud, 2004, pp. 29-30.

²³ *Versioni dall'inglese raccolte e date in luce dall'ab. Angelo Dalmistro*, Venezia, Dalla Stamperia di Carlo Palese, 1794.

²⁴ Per il rapporto Conti-Foscolo rimando ovviamente al saggio di F. Ghisalberti, *Il Foscolo e l'abate Conti*, in *Studi su Ugo Foscolo*, Torino, Chiantore, 1927, pp. 253-320, ma segnalo anche G. Paparelli, *Storia della «lirica» foscoliana*, Salerno, Edisud, 1992, in part. le pp. 110-112, e più recentemente, C. Del Vento, *L'influsso contiano sulla «Chioma di Berenice» di Foscolo*, in *Antonio Conti. Uno scienziato nella «République des Lettres»*, a cura di G. Baldassarri, S. Contarini e F. Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 425-442.

il rimando ai vari poeti d'oltremarica è quanto mai significativo, e lo stesso Shakespeare, uno dei quattro autori tragici citati, e di questi il meno prevedibile a quell'altezza cronologica, assume interessanti risvolti se inteso in questa chiave: Conti, infatti, fu «il primo in Italia e tra i primissimi fuori d'Inghilterra ad aver parlato di Shakespeare»,²⁵ dichiaratamente attingendo alla rappresentazione del *Giulio Cesare*, cui assistette in Albione, per la composizione dell'opera omonima, pur poi così diversa negli intenti e nella realizzazione. Persino l'amatissimo Anacreonte, che richiama, com'è noto, principalmente la sperimentazione arcadica dell'apprendistato foscoliano legandolo a suggestioni bertoliane, è autore tradotto da Conti.

Tutto questo fa capo al periodo che precedette la rappresentazione del *Tieste*, ma anche sconfinando nel XIX secolo notiamo suggestioni contiane. La *Chioma di Berenice* – possiamo aggiungere *Lucrezio*, la cui traduzione fu solo progettata dal filosofo – rafforzerà un legame destinato a rimanere saldo nel tempo, arrivando a riecheggiare fin nelle *Grazie*.²⁶

Tornando alla teoria della tragedia, vediamo che le implicazioni di matrice illuministica si rafforzano se, come ha fatto convincentemente Rabboni, arricchiamo la linea Conti-Cesarotti con il nome di Voltaire.²⁷ Certo, Conti trasporta in verso italiano l'appena composta *Mélope* (1744), allegandovi oltretutto la prefazione voltairiana, elogiativa ma anche subdolamente critica nei confronti dell'omonima tragedia maffeiana, la cui traduzione in francese, che il filosofo parigino dice di aver preso in considerazione, sarebbe stata secondo Voltaire impossibile a causa del taglio eccessivamente familiare e prosaico che l'opera assume in molti passaggi, marcando una distanza troppo netta rispetto al raffinato gusto del pubblico francese.²⁸

²⁵ G. Folena, *Due abati padovani nella cultura europea del '700: Antonio Conti e Melchiorre Cesarotti*, in *Padova: i secoli, le ore*, a cura di D. Valeri, Bologna, Alfa, 1967, p. 272.

²⁶ Si veda a questo proposito A. Granese, *Ugo Foscolo. Tra le folgori e la notte*, cit., pp. 252-254.

²⁷ Cfr. R. Rabboni, *Cesarotti e Conti (con Voltaire)*, in MC, in part. le pp. 79-84; com'è facilmente ravvisabile, tutto il mio discorso riassuntivo sulla poetica contiana muove dal saggio rabboniano.

²⁸ La prefazione, il cui titolo originale è *Lettre à M. le marquis Scipion Maffei, auteur de la «Mélope» italienne, et de plusieurs autres ouvrages*, può oggi leggersi in A. Conti, *Al Signor Marchese Scipione*

C'è tuttavia di più: al pari di Voltaire, l'abate prende spunto dalla visione del citato dramma shakespeariano per cimentarsi con il cesaricidio, al punto che il giudizio espresso nella *Risposta* a Martello, in cui si lodano i grandi sentimenti del Bardo di Stratford condannandone le grossolane rozzezze e irregolarità, «anticipa per molti aspetti quello di Voltaire».²⁹ Fatto per noi ancor più significativo, Cesarotti affronterà il testo francese confrontandolo con i precedenti inglese e italiano, riservando parole decisamente positive nei riguardi del *Giulio Cesare* contiano, che segna un indiscutibile progresso rispetto al barbaro costume elisabettiano. Il giudizio shakespeariano di Cesarotti è poi conforme a quello dei due predecessori; nella *Risposta* a Pier Jacopo Martello (1726) Conti dirà: «Sasper è il Cornelio degl'Inglese, ma molto più irregolare del Cornelio, sebbene al pari di lui pregno di grandi idee, e di nobili sentimenti»,³⁰ bacchettando il poeta inglese per la totale trasgressione delle unità aristoteliche (che Conti concepiva comunque in modo relativamente elastico, soprattutto quelle di tempo e luogo) ma elogiandone i caratteri «naturali» e «leggiadri».³¹ Nel *Discours sur la tragédie* premesso al *Brutus* (1731), che già abbiamo avuto modo di incontrare, Voltaire chiosa: «Je ne prétens pas assurément approuver les irregularités barbares dont elle [*scil.* il *Giulio Cesare* di Shakespeare] est remplie. Il est seulement étonnant qu'il ne s'en trouve pas davantage dans un ouvrage composé dans un siècle d'ignorance».³² E poco più avanti si bacchettano coloro che condannano *a priori* le tragedie straniere, perché sono come «des aveugles, qui assureroient qu'une rose ne peut avoir de couleurs

Maffei autore della «*Merope*» italiana e di molte altre celebri opere, in Id., *Versioni poetiche*, a cura di G. Gronda, Bari, Laterza, 1966, pp. 205-215. È sufficiente sfogliare i titoli delle traduzioni contiane contenute nel volume, per rendersi conto di quanto il nome del filosofo padovano fosse presente alla mente dell'autore del *Piano di Studj*. Come già rilevato, le traduzioni di Pope, *La Chioma di Berenice* e le versioni di Anacreonte figurano nel *Piano*, e anche Orazio, le cui odi compaiono nel volume laterziano, è autore caro sin dall'inizio a Foscolo, che lo cita tra i «Lirici».

²⁹ B. Alfonzetti, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi 1989, p. 160.

³⁰ A. Conti, *Risposta del signor abate Antonio Conti al signore Jacopo Martelli*, in Id., *Il Cesare. Tragedia del sig. ab. Antonio Conti nobile veneto con alcune cose concernenti la medesima*, Firenze, Gioseffantonio Archi, 1726, p. 54.

³¹ Ivi, p. 55.

³² Voltaire, *Discours sur la tragédie*, in op. cit., p. 233.

vives, parce qu'ils en compteroient les épines à tâtons».³³ È piuttosto agevole individuare gli echi di questo giudizio – che contempla in Shakespeare, come risulta dalla prefazione del 1723 a *La Mort de César*, «ce que le tragique a de plus terrible, et de ce que la farce a de plus bas»³⁴ – nel celebre paragone cesarottiano del *Ragionamento sopra il Cesare*: «Le produzioni di questo genio rozzo e grande [scil. di Shakespeare], sono come il colosso di Nabucco, composto non meno dei più preziosi, che dei più vili metalli accozzati insieme senza ordine con un bizzarro contrasto».³⁵

Nella linea Conti-Voltaire-Cesarotti, quindi, il poeta di Stratford evoca grandezza unita a mancanza di razionalità, bassezza temperata dal sublime, genio senza gusto, nobiltà senza filosofia. La parola chiave è appunto «filosofia»: questo termine distingue il teatro elisabettiano da quello illuminista, in cui la ragione interviene a mettere ordine nel caos. «Son génie sublime sans culture et sans goût, a fait un cahos du théâtre qu'il a créé», dice ancora Voltaire, parlando di Shakespeare, nella prefazione a *La Mort de César*.³⁶ Significativamente, appena più avanti nello stesso scritto, il futuro patriarca di Ferney accenna in termini lusinghieri a Conti, «le noble Vénitien monsieur l'abbé Conti, qui joint le talent de la poesie [sic] à la philosophie la plus sublime»,³⁷ dandone una definizione

³³ Ivi, p. 236.

³⁴ Voltaire, *Préface de l'année 1723 [à La Mort de César]*, in Id., *Théâtre complet de Mr. de Voltaire*, in Id., *Collection complete des œuvres de Mr. De Voltaire*, t. XIV, Lausanne, Chez François Grasset et Compagnie, 1772, pp. 323-324.

³⁵ M. Cesarotti, *Ragionamento sopra il Cesare*, in Id., *Sulla tragedia e sulla poesia*, a cura di F. Finotti, Venezia, Marsilio, 2010, p. 167. Le citazioni dal *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, dal *Ragionamento sopra le origini e i progressi dell'Arte Poetica*, dal *Ragionamento sopra il Cesare*, dal *Ragionamento sopra il Maometto* e dai giambi latini *Mercurius. De poetis tragicis*, sono tutte tratte da questa edizione. Questo per comodità, perché i due *Ragionamenti* principali vi appaiono uno di seguito all'altro, preceduti da un'introduzione e corredati da un ampio apparato di note, e perché il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* vi è presentato nella versione pasqualiana del 1762, quella che il Foscolo impegnato nella stesura del *Tieste* poteva conoscere, mentre l'edizione definitiva, confluita in Cesarotti, *Prose di vario genere*, cit., t. 1, Firenze, Molini e Landi, 1808, pp. 117-163, subì le importanti modifiche di cui si dirà in seguito. Il volume curato da Finotti riproduce anche la traduzione de *La morte di Cesare*; dell'edizione Pasquali manca quindi solo la traduzione del *Maometto*. I testi cesarottiani elencati all'inizio di questa nota compariranno perciò con la sola indicazione dell'autore, del titolo e della pagina.

³⁶ Voltaire, *Préface de l'année 1723*, in op. cit., p. 323.

³⁷ Ivi, p. 324.

programmatica, cruciale per stabilire un punto comune alla concezione illuminista della tragedia. La tragedia illuminista fonde la poesia e il genio con una dimensione razionale, filosofica, scientifica dell'arte, che non ammette contraddizioni o «bizzarri contrasti», perché oggettiva è la verità espressa.

Conti ha frequentemente scritto, e dettagliatamente, sulla tragedia; sono celebri in particolare le quattro prefazioni alle sue opere di argomento romano (*Giulio Cesare, Marco Bruto, Giunio Bruto, Druso*), e un interessante compendio troviamo nella *Dissertazione* prefativa alla versione di *Atalia* (1720).³⁸ La finalità morale è sempre centrale nella sua riflessione, e parimenti ci imbattiamo, più volte, nel concetto di «diletto». Sennonché, la moralità non coincide ancora così chiaramente con la necessità di sancire la vittoria del bene sul male. Un'azione è morale nella misura in cui riflette la realtà qual è, più che come la si vorrebbe. Quest'ultimo è un passaggio cesarottiano per il momento assente; solo con il volgarizzatore di Ossian realtà ideale e realtà *tout court* trovano piena corrispondenza.

«Né solo il fondo dell'azion vera istruisce di più, ma diletta ancor più della falsa»,³⁹ scrive Conti nella prefazione al *Giulio Cesare*: istruzione e diletto vanno quindi di pari passo, anticipando la concezione del nostro teorico di riferimento. Scopo della tragedia, oltre a suscitare i canonici sentimenti aristotelici di compassione e terrore, è già l'insegnamento morale. La storia, e quella romana in particolare, fornisce soggetti familiari al pubblico, che li può interiorizzare più facilmente in virtù della maggior somiglianza tra gli usi e i costumi dell'epoca e quelli contemporanei (piuttosto che, ad esempio, tra quelli greci e quelli del Settecento): così, «si possono dunque per essa intendere, e gustare meglio, e più tosto gl'insegnamenti offertici dalla Tragedia».⁴⁰

³⁸ Si legge in A. Conti, *Prose e poesie del signor abate Conti*, t. I, Parte Prima, Venezia, Pasquali, 1739, pp. CXLIV-CLVIII, con il titolo *Dissertazione su l'Atalia del Racine tradotta nella lingua italiana*. Nel volume laterziano curato da Giovanna Gronda si trova invece alle pp. 105-125.

³⁹ Id., *Prefazione a Giulio Cesare*, in *Le quattro tragedie composte dal signor abate Antonio Conti patrizio veneto dedicate a S.E. il signor conte Emanuele di Richcourt*, Firenze, Andrea Bonducci, 1751, p. 320.

⁴⁰ Ivi, p. 322.

La morte di Cesare, che Cesarotti, sulla falsariga contiana, valuterà come «fatto così grande, e così interessante, che meritava bene d'essere il soggetto de' migliori Tragici di tutte le nazioni»,⁴¹ è perfetta per questo scopo, perché, oltre che essere nota a tutti, illustra verità luminose e precise: dimostra infatti che «nè [sic, anche per le successive occorrenze] la clemenza, nè la magnanimità, nè il valore contra bilanciar possono l'ambizione, e l'astuzia; sicchè [sic] non sia giusta ed approvata la morte di colui, che con vizj tanto dannosi all'umana società, virtù tanto utili agl'Imperi corrompe».⁴² Questa morte, lo dice nella stessa pagina esplicitamente l'autore, unisce la compassione all'istruzione.

Con tutto ciò, il «diletto» contiano è diverso da quello cesarottiano. Esso non deriva infatti «dall'idea del vantaggio e dell'istruzione che l'uditore, o lo spettatore ricava da un fatto atroce, e compassionevole» o, come recita la versione definitiva del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, tuttavia sconosciuta all'autore del *Tieste*, «dall'accordo del risultato drammatico coll'interesse e l'istruzione morale». Il diletto «nasce» invece «da quell'azione, che fa l'anima nel rapportare l'imitazione alla cosa imitata, o sia nel comparare l'originale alla copia».⁴³ Conti specifica che ciò dipende dall'innato amore umano per il vero, e al fine di dimostrare la sincerità di questo amore riporta l'autorità del *De officiis* ciceroniano, non casualmente citato in posizione di assoluto rilievo nel *Piano di Studj* foscoliano, dove campeggia come primissimo riferimento, tra le opere di «Morale», assieme al Vangelo e alle «osservazioni sull'uomo»,⁴⁴ assurgendo a testo emblematico per una disamina della natura umana. È noto, ma si avrà modo di vederlo meglio nell'analisi del *Tieste* e della poetica tragica foscoliana, quanto la sacralità del vero si imponga con assoluta evidenza già nella mente del primissimo Foscolo.

⁴¹ Cesarotti, *Ragionamento sopra il Cesare*, p. 167.

⁴² Conti, *Prefazione a Giulio Cesare*, cit., p. 328.

⁴³ Ivi, p. 321.

⁴⁴ EN VI, p. 3.

Ha quindi senso l'affermazione di Ezio Flori, secondo cui «da Antonio Conti [...] forse il Foscolo ha tratto ispirazione»,⁴⁵ tanto più che oltre a rivendicare entrambi, come emerge dal suo studio monografico del 1907, il valore della verità, entrambi credono in una funzione civile e morale del teatro, e Conti attinge a quell'antichità classica che Foscolo e Alfieri avrebbero sempre prediletto. Su questi punti bisognerà quindi valutare le coincidenze, come le divergenze, tra le estetiche contiana e foscoliana, in sede di analisi del *Tieste*.

Conti anticipa certamente la riflessione cesarottiana, ma da un lato manca ancora di organicità, dall'altro presenta differenze di un certo rilievo. Se l'importanza consacrata alla moralità percorre in filigrana e talora esplicitamente il discorso di Conti, e se vero e istruttivo compongono due facce della stessa medaglia e difficilmente possono essere scissi, manca ancora una coincidenza piena, il vero sembra giustificarsi da sé, anche indipendentemente dall'esito dell'azione. Benché, lo si è visto, la morte di Cesare risulti istruttiva, Conti non insiste quanto Cesarotti sulla necessità di vedere il buono trionfante e il malvagio castigato. Insiste invece sull'importanza della verità di un'azione. Il godimento dell'anima, poi, sta nel ragionare comparando e nel sentire in questo modo «la propria forza, e la propria bellezza».⁴⁶ Il rifiuto della menzogna pare spingersi un passo più in là che in Cesarotti, perché la verità è sempre il valore più imprescindibile, mentre l'autore del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* deve continuamente analizzare in che modo la scena contribuisca a migliorare concretamente lo spettatore, a indirizzarlo, attraverso le vicende rappresentate, verso una condotta retta. Per Cesarotti, trasgredire la verità storica può rendersi indispensabile, laddove sia necessario conformare gli avvenimenti presentati sulla scena a un vero ideale. Le sue idee sono quindi più coercitive. Sono anche più precise, dal momento che distinguono con molta cura tra terrore e orrore, fissando una separazione cui Conti non accenna mai.

⁴⁵ E. Flori, *Il teatro di Ugo Foscolo*, Biella, Amosso, 1907, p. 46.

⁴⁶ Conti, *Prefazione a Giulio Cesare*, cit., p. 321.

Per tirare le somme, possiamo quindi asserire che in Conti è morale ciò che è vero, ciò che ben rappresenta il corso degli eventi, la storia. Per questo motivo una corretta resa dei costumi e dei fatti avvenuti è fondamentale: se escludiamo le inevitabili licenze poetiche, il tragediografo deve attenersi quanto più possibile alla narrazione degli storici. In Cesarotti invece è morale ciò che dovrebbe essere vero, l'ideale corso degli eventi, da cui vanno estratte massime di virtù e di comportamento, infallibili guide verso la felicità. Manca in Conti un abbellimento della realtà, elemento di primaria importanza nell'illuminato pensiero cesarottiano, volto a rassicurare il pubblico sui progressi della società, la cui evoluzione porta al benessere individuale e collettivo.

Foscolo, determinato a mostrare, nel *Tieste*, un groviglio di situazioni sconfortanti, una realtà in cui una serie di forze oscure prevalgono sui personaggi positivi, le cui idee sono assai più confuse e fragili di quelle dell'impenetrabile e vittorioso Atreo, è in questo senso meno lontano da Conti che dal traduttore di Ossian. La realtà presentata dall'autore del *Giulio Cesare* è certamente più ordinata e oggettiva, e non lascia spazio a una visione fortemente individualistica e pessimistica dell'uomo, ma, evitando una sua trasformazione in senso ottimistico, propone una maggiore aderenza alle cose, permettendo uno sviluppo più libero all'azione, che non deve dimostrare valori morali apodittici ma solo rappresentare una vicenda astenendosi dal giudizio.

Un altro nome certamente importante per un aspirante tragediografo era quello del conte reggiano Agostino Paradisi (1736-1783)⁴⁷, che fu molto attivo nella promozione della tragedia e della commedia, in terra emiliana, tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta.⁴⁸ Compose una tragedia, *Gli Eptidi*,

⁴⁷ Un recente saggio di Pietro Venturelli, completo e preciso, è molto utile nel documentare il ruolo svolto da Paradisi nel rinnovamento teatrale emiliano dopo la metà del XVIII secolo. Il testo è disponibile online all'url http://www.bibliomanie.it/agostino_paradisi_iunior_pietro_venturelli.htm con il titolo *Agostino Paradisi iunior (1736-1783). Uomo di Lettere e di teatro, storico ed economista*.

⁴⁸ Molto utile, per una descrizione dell'estetica teatrale paradisiiana, e delle finalità soggiacenti alla sua attività traduttoria (con particolare riferimento al *Maometto*), è il saggio di P. Luciani, *Per la fortuna delle tragedie di Voltaire. Il «Maometto»*, apparso prima in *Voltaire et ses combats*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, t. II, pp. 1501-1512 (poi in P. Luciani, *Le passioni e gli affetti. Studi sul*

pubblicata per la prima volta nel terzo volume della sua *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto* (1768; i primi due volumi videro la luce quattro anni prima. In tutto, la *Scelta* comprende undici tragedie, tradotte da Paradisi e Francesco Albergati Capacelli), redatta in una prima stesura tra il 1759 e il 1760 e rappresentata nel 1764.⁴⁹ Pur non essendo pienamente riuscita, l'opera rimane uno dei pochi tentativi pre-alfieriani di consegnare all'Italia una tragedia degna di rivaleggiare con quelle d'oltralpe, nella consapevolezza che la letteratura della Penisola aveva le carte in regola per eccellere nel coturno al pari che nella commedia e nel melodramma, generi in cui gli autori italiani si erano ormai innegabilmente distinti.

La disputa sulla reale possibilità, per la lingua e la cultura italiana, di cimentarsi con il teatro tragico, continuerà fino alla fine del secolo, quando i torchi del veneziano Antonio Zatta pubblicarono la dissertazione di Domenico Colombo *Il Dramma è la Tragedia d'Italia*, dove si asseriva che le opere tragiche italiane erano quelle metastasiane. Il libro di Colombo apparve a Venezia nel 1794, proprio quando Foscolo, forte dell'esempio alfieriano, si accingeva a scrivere il *Tieste*. Pertanto il Paradisi, che oltre un trentennio prima voleva dimostrare la possibilità di un genere tragico italiano, si pone su una linea che proseguirà con Alfieri e giungerà sino a Foscolo, mentre Colombo apparteneva a un'altra linea di pensiero che, manifestatasi nella città di un giovane baldanzoso, poteva facilmente spingerlo a volerla smentire, forte di una passione alfieriana nient'affatto celata già nel carteggio con il Fornasini.

In questo contesto preme soprattutto rilevare l'attività di Paradisi traduttore di tragedie francesi. Sono sei, tre delle quali voltairiane: *La morte di Cesare* (1759; rappresentata nel 1760), *Tancredi* (tradotta nel 1760, l'anno stesso in cui veniva portata sulla scena la versione originale alla Comédie-Française) e *Maometto* (*Il*

teatro tragico del Settecento, Pisa, Pacini, 1999, pp. 141-156). Per l'attività teatrale di Paradisi si veda anche S. Davoli, *Agostino Paradisi uomo di teatro*, in *Teatro a Reggio Emilia*, vol. I, a cura di S. Romagnoli e E. Garbero Zorzi, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 247-257, e M. Cerruti, *L'esperienza teatrale di Agostino Paradisi: fra traduzione e invenzione*, in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 40-51.

⁴⁹ *Ibidem*.

Fanatismo, o sia Maometto il profeta, elogiata in una lettera di Voltaire a Francesco Albergati Capacelli del 15 febbraio 1760; *La morte di Cesare* e il *Maometto*, come sappiamo, furono tradotte anche da Cesarotti; due di Corneille, *Polieuto* e *Nicomede* (dimenticata da Girolamo Tiraboschi nella *Biblioteca modenese*); una di Crébillon, *l'Idomeneo*, condotta assieme ad Albergati Capacelli. Di queste, cinque comparvero nei primi due volumi della *Scelta*, il *Nicomede* nel terzo.

È noto che Paradisi riceverà nella *Vita* alfieriana buone parole per le sue quattro versioni (verosimilmente Alfieri escludeva *Nicomede*, assente nell'edizione del 1764, e *Idomeneo*, in quanto non interamente sua), tra le «men cattive» traduzioni che l'Astigiano lesse nel periodo in cui decise di dedicarsi anima e corpo alla tragedia.⁵⁰ Almeno *La morte di Cesare* e *Maometto*, tradotte anche dal Cesarotti, erano plausibilmente conosciute dall'autore del *Tieste*, così come si può agevolmente supporre che la stima del mito Alfieri per i testi paradisiani fosse cosa risaputa da Foscolo già a quel tempo. Il giovane Ugo non poteva aver letto la *Vita*, ma la sua vorace curiosità, unita al desiderio di cimentarsi nel medesimo genere teatrale, avrà fatto giungere la notizia alle sue orecchie. È questo quindi un motivo in più per tenere in considerazione la figura dello scrittore reggiano all'interno del presente discorso.

Il nome di Voltaire è centrale nella riflessione di Paradisi attorno alla tragedia: già la selezione delle tragedie presenti nella *Scelta* indica chiaramente quale sia il suo modello di riferimento. Rileva giustamente Paola Luciani, fornendo importanti particolari:

La *Scelta* intende proporsi come una selezione del migliore teatro tragico francese ed individua in Voltaire il continuatore di Racine e colui che ha rinnovato il teatro moderno. L'opera infatti testimonia pubblicamente di quell'ammirazione espressa senza riserve nello scambio epistolare. Nel progetto degli autori [*scil.* Paradisi e Albergati Capacelli], infatti, le traduzioni dovevano essere precedute da due «lettere francesi», vale a dire

⁵⁰ «Tra le men cattive lessi e postillai le quattro traduzioni del Paradisi dal francese, e la *Merope* originale del Maffei»; V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso*, Firenze, Le Monnier, 1853, p. 168 (Epoca Quarta, Capitolo I).

le lettere di reciproca stima scambiatesi da Albergati e Voltaire, e da un'epistola dedicataria di Agostino Paradisi sempre a Voltaire. Se si tiene conto che a Voltaire appartengono il maggior numero di testi della *Scelta* e che le prose di accompagnamento menzionano sempre il suo teatro quale punto di riferimento, si comprende come l'operazione si situi all'insegna del suo nome. In una lettera inedita di Paradisi ad Albergati, datata 4 maggio 1763, si esprime anzi l'augurio che, grazie all'interessamento di Voltaire, la *Scelta* possa avere risonanza oltremontana. La censura impedì la pubblicazione di elogi così manifesti a Voltaire, ma il suo nome circola ovunque nei tre tomi e nella dedica generale all'Altezza serenissima di Maria Teresa Cybo d'Este, concepita per conciliarsi il favore dei sovrani ed aggirare la censura, compare la lode di Voltaire.⁵¹

Mi è sembrato opportuno riportare per intero questo lungo passaggio perché compendia molto bene, in una pagina, i vari modi in cui Paradisi rese omaggio a Voltaire. È un'ammirazione visibile ovunque, nel pubblico e nel privato, e come tale certamente autentica e sentita. Traspare a chiare lettere nella corrispondenza dei due intellettuali italiani come nelle lettere che i due scambiarono con lo stesso Voltaire, il quale, a sua volta, esprime a più riprese il proprio compiacimento per l'operazione compiuta in Italia da Paradisi e Albergati. Traspare in maniera esplicita anche negli scritti che corredano la *Scelta*.

Secondo il poliedrico intellettuale reggiano, il patriarca di Ferney portò il genere di Melpomene al massimo splendore, liberandolo dai difetti che Corneille e Racine non avevano potuto o saputo superare, e mantenendo le grandi qualità da essi introdotte nel *grand siècle*. Il *Ragionamento* premesso al suo *Maometto* lo dice senza possibilità di equivoco:

E vaglia il vero, non ha egli [*scil.* Voltaire] tenuto quella sublimità di sentimenti e caratteri, che si ammira nel gran Cornelio, senza correre in quella disuguaglianza, onde gli se ne fanno acerbi rimproveri? Nè [*sic*] manca al nostro Poeta quella nitidezza di stile, e quel ben tornito verseggiare, che è proprio del Racine; ma non se gli può già attribuire la

⁵¹ Luciani, *Le passioni e gli affetti*, cit., p. 145.

mollezza di lui, nè [sic] quegli Episodi, che essendo piuttosto escrescenze che parti della azione, notabilmente la snervano.⁵²

L'ammirazione per Voltaire è un primo elemento che avvicina Paradisi al canone cesarottiano; l'altro, sovente ribadito in questo *Ragionamento*, sta nell'individuare in lui il propugnatore esemplare del fine morale della tragedia, troppo spesso lontana dalla sensibilità collettiva a causa di vicende e situazioni eccessivamente distanti dagli spettatori comuni, che quindi non potevano appassionarsi. Con Paradisi la tragedia ideale si incarna finalmente in un autore preciso, capace di portarla al massimo grado di utilità oltre che a vertici stilistico-linguistici.

Il nome e la finalità coincidono con quelli del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, ma i motivi che rendono le opere voltairiane moralmente pregevoli rimangono troppo generici: Voltaire restituisce al genere piena dignità, liberandolo dalla corruzione dei contemporanei, i quali si preoccupano esclusivamente di approntare «azioni sceniche, le quali piacciono, e contentano il *parterre*, che intertenuto piacevolmente non prende cura se vi sieno regole, e se queste vengano osservate e trasgredite»⁵³, offrendo un prodotto attento alla forma e al contenuto, suscitando ammirazione per i personaggi virtuosi anche laddove risultino sconfitti (si noti la coincidenza con l'analoga considerazione del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*), come avviene con Zaira la cui morte, e sono termini significativi per il nostro discorso e per segnare un ulteriore avvicinamento al manuale di Cesarotti, non «induce *sentimento d'orrore* in alcuno».⁵⁴

Anche *Alzira*, *Semiramide* – altra traduzione cesarottiana, non a caso –, *Olimpia* sono sommamente istruttive, ma più utile di ogni altra tragedia risulta *Maometto*, capace di smascherare ogni fanatismo, *in primis* politico (come Cesarotti, Paradisi trascura, in maniera del tutto comprensibile data l'impronta cristiana del

⁵² A. Paradisi, *Ragionamento sul Maometto. Tragedia del Voltaire*, in Id., *Poesie e prose scelte del conte Agostino Paradisi*, t. II, Reggio, per Pietro Fiaccadori, 1827, p. 13.

⁵³ Ivi.

⁵⁴ Ivi, p. 14 (corsivo mio).

suo pensiero, le implicazioni anti-cattoliche del *Maometto*). Secondo lui, la tragedia è capace di provocare un forte impatto sul lettore, al punto che un Damiens avrebbe depresso le sue velleità regicide se solo fosse stato a conoscenza dell'opera.

Inoltre, Paradisi tralascia il paragone con gli antichi, esaltando Voltaire per le sue specifiche virtù, che non sono tali in quanto riesumano la grandezza della tragedia greca, ma per il loro valore intrinseco: «ma vi è un altro pregio tutto suo, e questo grandissimo; vale a dire la solidità della morale, e la perfetta corrispondenza al fine della Tragedia, il quale, secondo si disse, è d'istruir dilettaudo, onde gli Uditori si rallegrino, e si rattristino con virtù».⁵⁵ Voltaire pare quindi autore autosufficiente, capace di sussistere senza i greci e capace di portare all'ultimo grado di raffinatezza il genere in cui eccelle. Pur senza criticare i modelli antichi, del resto importanti nell'unica esperienza tragica paradisiiana (*Gli Epitidi*) e naturalmente riconoscibili in filigrana a questo *Ragionamento*, l'autore sembra non ritenerli più imprescindibili, se si permette di non renderli parte integrante della trattazione. Per Paradisi, come per l'anticlassicista Cesarotti, il fine morale è lo scopo ultimo della tragedia, e Voltaire è colui che riesce nell'impresa. Gli antichi, però, rimangono portatori di un fine morale che Voltaire, «fra i moderni», è stato «l'unico [...] capace di restituire».⁵⁶

Contuttociò, manca un'approfondita analisi dei sentimenti e delle vicende che vanno inseriti o evitati, manca un accurato studio delle varie emozioni suscitate da questo o quel passaggio dell'azione. Rispetto a Conti è stato individuato il perfetto tragediografo, si insiste maggiormente sull'«utilità morale»,⁵⁷ sempre derivante da una «pittura fedele»⁵⁸ delle passioni umane, che qui è indirizzata in modo più marcato all'insegnamento delle virtù morali. Spetterà però a Cesarotti definire con più precisione come l'autore debba puntualmente agire al fine di raggiungere il suo scopo.

⁵⁵ Ivi, p. 13.

⁵⁶ Luciani, *Le passioni e gli affetti*, cit., p. 148.

⁵⁷ Paradisi, *Ragionamento sul Maometto*, in op. cit., p. 17.

⁵⁸ Ivi, p. 9.

Un'altra tappa della riflessione sulla tragedia risale al 1771 (successiva quindi al *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* e contemporanea alla traduzione cesarottiana di *Semiramide*), quando il gesuita mantovano Saverio Bettinelli fa comparire, premesso alle sue tre tragedie (*Gionata*, *Demetrio* e *Serse*) e alla versione voltairiana della *Roma salvata*, il *Discorso intorno al teatro italiano e alla tragedia*, traduzione di un testo scritto in francese per l'Infante Filippo I di Parma.⁵⁹ Per quanto Bettinelli si sia poi schierato su posizioni anti-alfieriane, e per quanto Voltaire sia detto «miglior giudice»⁶⁰ della tragedia e il più significativo tra coloro che l'hanno praticata, perché «ha battuti tanti sentieri, ed apertine molti ancora al tragico genio più illustre»,⁶¹ la posizione bettinelliana è più lontana dal canone cesarottiano rispetto a quella di Paradisi. Lo stesso Voltaire non assurge ora a tragediografo perfetto, ma appartiene più semplicemente alla linea che lo collega a Corneille e Racine, seppure in posizione privilegiata.

Per nobilitare il genere in Italia e al tempo stesso sfruttare l'unica via non ancora sufficientemente percorsa, si suggerisce un'adesione alla caratterizzazione morale del teatro che ricondurrebbe alla tragedia greca:

L'Italia ha più diritto dell'altre nazioni sopra un genere di tragedie non usitato [...]. Egli è questo il genere dalla Grecia adottato, e ad esclusione d'ogni altro esercitato da lei. Imperciocché le Greche tragedie avean sempre uno scopo morale, una gran verità da stampare ne' cuori per la religione, per la patria, per la libertà, per la virtù.⁶²

«Una verità profonda esposta in un lume vittorioso» era una delle prerogative della buona tragedia per il Cesarotti del *Ragionamento sopra il Maometto*,⁶³ ma l'abate padovano la trovava realizzata da Voltaire in Francia, non

⁵⁹ S. Bettinelli, *Discorso intorno al teatro italiano e alla tragedia*, in *Tragedie di Saverio Bettinelli della Compagnia di Gesù con la traduzione della Roma Salvata di Mr de Voltaire e una Cantata per la venuta dell'Imperator a Roma dedicate all'Altezza Reale Della Serenissima Principessa Maria Beatrice Ricciarda d'Este Arciduchessa d'Austria*, Bassano, Nella Stamperia Remondini, 1771, pp. VII-XL.

⁶⁰ Ivi, p. XVI.

⁶¹ Ivi, pp. XX-XXI.

⁶² Ivi, p. XXVI.

⁶³ Cesarotti, *Ragionamento sopra il Maometto*, p. 179.

certo presso gli antichi Greci, i quali suscitavano piuttosto disgusto senza insegnare alcunché, come si afferma nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*. Il Bettinelli teorico segna invece un riavvicinamento allo spirito classico, interpretandolo diversamente e caricandolo di un valore morale, pedagogico. Voltaire, pur lottando più dei suoi due illustri predecessori contro l'abuso della galanteria, non ha saputo prevenire il disfacimento del teatro transalpino, scivolato anzi verso un'imitazione che lo ha portato all'esasperazione «dell'orror, del furore, dell'atrocità».⁶⁴

Inoltre, Voltaire viene assai discutibilmente assimilato a Corneille e Racine nella censura teorica di una tragedia lontana, a causa dell'abuso della galanteria, «dagli esempi di Sofocle e d'Euripide, a' quali sempre si fanno gloria di tener dietro imitandoli il più che sanno».⁶⁵ Manca il senso illuministico (autorizzato peraltro dagli innumerevoli scritti teorici del filosofo parigino), così spesso ribadito e approvato da Cesarotti, di una piena autonomia della tragedia di Voltaire rispetto al modello greco, unita a un raffinamento del gusto e della morale che solo l'epoca contemporanea ha saputo raggiungere, svincolandosi da un'antichità troppo rudimentale sotto questo aspetto.

In ogni caso, la dissertazione bettinelliana non scende nei particolari: la tragedia necessita di uno stile elegante, preciso, vero, di caratteri ben delineati, di un'adesione all'intento moralizzatore. Vengono genericamente portate ad esempio alcune delle maggiori opere di Corneille, Racine, Voltaire e Crébillon, con le «lor scene veramente tragiche», caratterizzate da una purezza di stile unita al rifiuto della «effeminata maniera», ma nulla di più. Dopo aver ripercorso la nascita della tragedia in Italia, con la sua corruzione succeduta a un uso improprio dell'opera lirica, genere potenzialmente sublime per la capacità di unire tutte le arti, si elogia il teatro francese, riconoscendo tuttavia la possibilità, per gli autori della penisola, di superarlo grazie a una maggiore insistenza sugli insegnamenti morali che possono venire dalla scena. Ancora una volta, nessuna discesa nei dettagli. Nessun

⁶⁴ S. Bettinelli, *Discorso intorno al teatro italiano e alla tragedia*, cit., p. XXIX.

⁶⁵ Ivi, p. XXVII.

elenco delle situazioni tragiche viene fornito, nessun esempio concreto avalla le generiche posizioni teoriche espresse.

Si può dunque concludere che solo gli scritti cesarottiani costituivano, all'altezza della composizione del *Tieste*, un adeguato manuale di stile e contenuti, tanto più significativi per chi crebbe a contatto con un ambiente in cui l'autore del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* costituiva un autentico punto di riferimento letterario, oltre che una diretta conoscenza. Vedremo come l'autorità di Cesarotti in ambito teatrale, che sempre riecheggia nel *Tieste*, verrà sistematicamente ribaltata, segno di una ribellione nei confronti di una visione del mondo e dell'arte incompatibile con i principi di fondo della poetica e della filosofia foscoliane. Se mai dovessimo trovare dei punti di vicinanza, più o meno consapevoli, con i teorici settecenteschi della tragedia, essi riguarderanno piuttosto Maffei, Conti o Bettinelli, ma Cesarotti rimane chiaramente il nome cui il giovane drammaturgo fa maggiormente riferimento, seppur per sancire la propria indipendenza.

CAPITOLO III

L'ESTETICA TEATRALE DI CESAROTTI

III.1 Il Ragionamento sopra il diletto della Tragedia

Ai fini della mia indagine foscoliana, che mi vedrà, più avanti, dimostrare l'inconciliabilità del *Tieste* con il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, è importante sin da ora avere presenti alcuni punti-chiave del trattato teorico. In particolare, rileva considerarne le indicazioni pratiche, le quali concretizzano i discorsi teorici miranti a smontare le idee di Dubos,¹ Fontenelle² e Hume³ e a individuare il diletto tragico nell'«idea del vantaggio e dell'istruzione che l'uditore, o lo spettatore ricava da un fatto atroce, e compassionevole».⁴

Fatta questa fondamentale asserzione, Cesarotti passa ad enumerare una serie di personaggi e vicende tragiche o non tragiche, definendo un manuale di istruzioni per l'uso volto a indirizzare chi voglia cimentarsi con il genere. Sulla base di un'errata interpretazione del termine aristotelico ἀμαρτία, caratteristica dell'eroe tragico che, a partire dagli esegeti cinquecenteschi della *Poetica*, era passata a indicare «una colpa morale» assente nella riflessione dello Stagirita, secondo cui l'ἀμαρτία rappresentava invece semplicemente, «come è stato ribadito dalla filologia classica, [...] un «errore» nella sfera dianoetica della conoscenza»,⁵

¹ Dubos affermò nelle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Mariette, 1719, 2 voll., che gli spettatori si dilettono di fronte a una tragedia perché, avendo orrore della noia, vengono coinvolti in una vicenda che li distrae dall'inazione.

² Fontenelle, nelle *Réflexions sur la poétique* (1685), in *Œuvres*, vol. III, Paris, Brunet, 1741-1748, disse che il diletto tragico dipende dalla consapevolezza di assistere a una vicenda fittizia. Il dramma messo in scena non è reale, sicché lo spettatore non se ne duole.

³ Hume, con il saggio *Of Tragedy* (1754), in *Essays and Treaties*, London, A. Millar, 1753-1754, la cui impostazione determina quella del *Ragionamento* cesarottiano, spiegava il diletto tragico con la trasfusione della passione subordinata (il dolore, a suo dire) in quella dominante (il piacere).

⁴ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 86.

⁵ P. Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, cit., p. 45 (cfr. anche la nota 11 a p. 56); per l'evoluzione del concetto di ἀμαρτία si veda E. Mattioda, *Edipo e la legge. La discussione sull'«hamartia» nelle interpretazioni della «Poetica» di Aristotele (XVI-XVIII sec.)*, in *Elaborazioni poetiche e percorsi di genere*:

Cesarotti stabilisce un confine netto tra terrore e orrore. I due termini, per lungo tempo usati indistintamente come traduzione del greco φόβος, vengono ora manicheisticamente separati, tanto da costituire nel primo caso un sentimento tragico sommamente istruttivo e complementare alla συμπάθεια (il terrore), nel secondo un sentimento non tragico e immorale (l'orrore).

Cesarotti porta qui alle estreme conseguenze una considerazione di Voltaire, il quale assurge nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* (dove il suo nome, pur non essendo mai nominato, costantemente aleggia come modello da seguire), nei *Ragionamenti* che accompagnano le due traduzioni pasqualiane (*Ragionamento sopra il Cesare* e *Ragionamento sopra il Maometto*), e nei giambi *Mercurius. De poetis tragicis*, ad autore tragico per eccellenza. Nel celebre *Discours sur la Tragédie à Milord Bolingbroke* anteposto al *Brutus* (1731), da cui l'abate padovano trarrà anche le considerazioni shakespeariane del *Ragionamento sopra il Cesare*, il patriarca di Ferney così si esprime: «Je sais bien, que les tragiques grecs, d'ailleurs supérieurs aux Anglais, ont erré en prenant souvent l'horreur pour la terreur, et le dégoûtant et l'encroyable pour le tragique et le merveilleux». ⁶

L'esigenza di «fissar con qualche esattezza la natura e la differenza della compassione, del terrore, e dell'orror Tragico», ⁷ assunto fondamentale del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* preconizzato alla fine del *Ragionamento sopra il Maometto*, nasce come difesa del *Maometto*, la più istruttiva delle tragedie voltairiane, talvolta accusata di essere «troppo dolorosa ed atroce», sicché «il terrore e la compassione [vi] sorpasserebbero tutti i limiti, e degenererebbero in orrore». ⁸ Al fine di liberarla da questo fraintendimento, Cesarotti ritiene necessario «un discorso particolare», in cui si spieghi come possa «il diletto» sorgere «dal

miti, personaggi e storie letterarie. Studi in onore di Dario Cecchetti, a cura di M. Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 547-565.

⁶ Cito da Voltaire, *Théâtre complet de Mr. de Voltaire*, in op. cit., p. 236. Finotti (in op. cit., a p. 58, nota 79) ricorda che anche Antonio Conti, il quale costituiva un esempio ancor più vicino nel tempo, aveva parlato di un «terrore» che può degenerare in «orrore» e «spavento», mitigandone però il valore negativo e non collegandolo, come farà chiaramente Cesarotti, alla distinzione tra morale e immorale: cfr. A. Conti, *Prefazione a Druso*, in Id., *Le quattro tragedie composte dal signor abate Antonio Conti patrizio veneto*, cit., p. 471.

⁷ Cesarotti, *Ragionamento sopra il Maometto*, p. 182

⁸ *Ibidem*.

seno istesso del dolore»,⁹ stabilendo così i principi estetici fondamentali della buona tragedia. Tale «discorso particolare», che originariamente doveva essere compreso nella dissertazione sul *Maometto* e solo in seguito acquisì una forma autonoma, è il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*.¹⁰

Nell'ottica di un giovane che si affaccia sulla ribalta teatrale a metà anni Novanta sarà quindi importante tenere a mente che il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* nasce (non solo, certo, ma anche) da un'esplicita esaltazione delle opere teatrali voltairiane - in aggiunta all'entusiasmo manifestato verso il *Maometto*, nel *Ragionamento sopra il Cesare*, in cui la sua *Morte di Cesare* stravinse il confronto con il *Giulio Cesare* shakespeariano, l'abate definì l'autore francese «spirito superiore» e si proclamò suo «appassionato ammiratore»¹¹, esaltandolo poi nei giambi *Mercurius. De poetis tragicis* e premurandosi di inviargli le sue traduzioni¹² - e mira a ergere i loro valori di fondo a canone estetico della tragedia.¹³

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Paola Ranzini ha dimostrato che non fu il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* a determinare la traduzione delle opere di Voltaire, come Cesarotti vorrebbe far credere in una lettera inviata nel 1767 a Michael Van Goens (M. Cesarotti, *Opere*, vol. XXXV, *Epistolario*, t. I, Firenze, presso Molini, Landi e Comp., 1811, pp. 100-107), dove dette traduzioni vengono presentate alla stregua di «passatempo in età assai giovanile», pubblicate solo «in grazia dei Ragionamenti» (p. 105), ma furono le traduzioni a determinare i *Ragionamenti*. Il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, anzi, racchiude considerazioni originariamente pensate per il *Ragionamento sopra il Maometto*. Un'epistola del 30 dicembre 1761 al matematico e astronomo Giuseppe Toaldo (*Lettere di uomini illustri*, cod. 773, t. II, c. 4, Padova, Biblioteca del Seminario) - suo maestro in Seminario - dice chiaramente che il discorso sul *Maometto*, ancora *in fieri*, «contiene una dissertazione formale sopra la compassione, il terrore e l'orrore contro l'opinione del Dubos, del Fontenelle e dell'Hume». Probabilmente Toaldo, cui si chiedeva l'approvazione degli scritti, consigliò di redigere un discorso a parte; così nacque il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*; cfr. Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, cit., pp. 113-116. A tutto questo aggiungo un dettaglio, e cioè che nel testo pasqualiano il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* segue le traduzioni (precedute ciascuna dai rispettivi *Ragionamenti*), ponendosi come documento che, dopo una loro lettura, può essere compreso meglio (e passare dal particolare all'universale, anziché dall'universale al particolare) che se fosse stato presentato prima delle letture voltairiane.

¹¹ Cesarotti, *Ragionamento sopra il Cesare*, p. 174.

¹² Furono recapitate a Voltaire da Goldoni, come si evince dalla citata lettera a Van Goens, di qualche anno successiva alla loro redazione: «La traduzione delle opere di Voltaire [...] l'ho pubblicata [...] per far un omaggio a quel Genio della Francia coll'occasione che il nostro Goldoni si avviava colà», cfr. Cesarotti, *Epistolario*, I, cit., p. 105. La risposta di Voltaire elogia, anche con una certa convenzionalità (e con termini a volte estremamente simili a quelli riservati a Paradisi), il traduttore, al punto da scrivere: «[...] j'ai cru n'être que votre faible traducteur, et que je vous ai cru l'auteur de l'original» (La lettera fu scritta solo il 10 gennaio 1866 a Ferney, quindi almeno tre anni

Vediamo allora in quali casi, secondo Cesarotti, l'orrore prevale sul terrore e viceversa, in modo tale da comprendere la precisa distinzione tra i due concetti. Nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, dopo la *pars destruens*, volta a confutare le idee di Dubos, Fontenelle e Hume, e dopo aver definito il diletto tragico, inizia infatti la *pars construens*, che porta a comprendere pienamente cosa siano la compassione, il terrore e l'orrore. L'autore immagina che uno «Spirito Osservatore» sia condotto sulla terra da un «Genio», per vedere come va il mondo e come le disgrazie, sempre causate da una passione mal regolata, possano essere evitate dopo che i loro inevitabili funesti effetti saranno stati mostrati, attraverso l'esempio di illustri uomini puniti in ragione della loro debolezza.

Cesarotti elenca innanzitutto quale tipologia di personaggi malvagi sia atta a comparire sul palcoscenico. «Lo scelerato» non deve agire per il gusto di fare del male, altrimenti lo «Spirito Osservatore» non ricaverà alcuna istruzione dallo spettacolo, arrivando ad abborrire il genere umano;¹⁴ deve agire «per qualche gran cagione», quale ad esempio la brama di potere, e deve preferibilmente essere provvisto di «qualche gran qualità, come una vastità di mente, un'intrepidità di spirito, una costanza straordinaria» (e non solo Cesare, ma a mio avviso anche Maometto, con la sua sagacia e la sua astuzia, rientra nella categoria), acciocché l'«ammirazione», altro concetto importante nell'estetica cesarottiana¹⁵, mitighi l'«orrore».¹⁶ Soprattutto, lo «Spirito Osservatore» potrà così compiacersi di assomigliargli ed essere tentato di emulare le sue gesta per raggiungere una falsa

dopo che le traduzioni erano state recapitate a Voltaire: si legge in M. Cesarotti, *Sulla tragedia e sulla poesia*, cit., pp. 241-242, cit. a p. 241). Nella lettera, Voltaire spende parole molto positive anche per il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, i cui «raisonnements servent de préceptes» (*ibidem*).

¹³ Non si dimentichi che Cesarotti, pur riferendosi prevalentemente al Voltaire tragico, ammira il pensatore illuminista ben oltre la sfera teatrale. Il teatro, lo abbiamo detto, è paradigma di un determinato modo di concepire l'arte in generale, e l'abate padovano elogia esplicitamente anche il Voltaire critico e poeta epico, come quando dice nel *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*: «Il Saggio sopra il poema epico del sig. di Voltaire è degno dello scrittore dell'*Enriade*: la sensatezza de' suoi principi e l'imparzialità e finezza de' suoi giudizi sono atte a formar un poeta di tutte le nazioni come lo è egli medesimo, quando però si trovi un genio poetico simile al suo» (Cesarotti, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*, p. 138).

¹⁴ Id., *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, pp. 88-89.

¹⁵ L'ammirazione è concetto di ascendenza corneilliana; per la sua importanza nell'estetica cesarottiana cfr. Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, cit., pp. 48-50.

¹⁶ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 89.

felicità; in questo modo, la disillusione in cui incorrerà, vedendo miseramente cadere il personaggio, gli insegnerà a non lasciarsi ingannare da subdole seduzioni.

Se lo scellerato non possiede alcuna di queste qualità, né consente di trasmettere un messaggio morale, l'orrore prevarrà sul terrore. Inoltre, «perché lo spirito possa trarre istruzione da queste diverse spezie di malvagi, è necessario che li vegga tutti puniti».¹⁷ Ciò non è sufficiente: la punizione deve dipendere dalla colpa intrinseca all'errore, così da divenirne naturale conseguenza. Pertanto, «se la punizione nasce dal caso, cessa d'essere punizione, e non istruisce»,¹⁸ configurandosi come «orrore».

Ancora:

Se lo scelerato è punito da altro scelerato con una nuova scelleraggine, l'orrore, in luogo di scemarsi, si raddoppia; il punitore merita anch'esso d'esser punito; non sembra ch'egli abbia distrutto il malvagio per amor della giustizia, ma per gareggiar con lui di malvagità. L'Osservatore non apprende nulla, e gli detesta ambedue.¹⁹

In caso contrario, domina il terrore, sentimento positivo, perché consiste nell'insinuare la salutare paura di subire lo stesso castigo, qualora ci si comporti in modo immorale.

Più importanti sono i personaggi «interessanti ed amabili»,²⁰ perché con maggior facilità lo spettatore (giacché più avanti – secondo quella esigenza di estrema chiarezza che ritroveremo nella dissertazione sulle tragedie alfieriane come nelle «lettere critiche» a Ippolito Pindemonte –, Cesarotti spiega come lo «Spirito Osservatore» sia il corrispettivo metaforico dello spettatore, evidenziando quindi l'ovvio) vi si riconosce. Siccome questi personaggi danno «ricetto nel loro animo [...] ad una passione scusabile o anche amabile» (Seid e Semiramide giungono ad aberranti assassinii, aggravati dal vincolo di parentela, proprio per

¹⁷ Ivi, p. 91.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

questa via), causeranno dapprima compassione e, successivamente, inducendo a riflettere sui motivi delle loro disgrazie, ne evidenzieranno le cause e il modo per evitarle.²¹ Se la «sceleraggine» che l'eroe «interessante» compie è «involontaria» l'istruzione aumenta, perché l'inevitabilità della disgrazia appare ancor più connaturata alla colpa, e se la «sceleraggine» cade su «una persona amabile o innocente, o virtuosa; il terrore e la compassione saranno spinti all'ultimo eccesso» (si veda il caso di Seid che uccide il padre Zopiro, o di Orosmano che uccide Zaira).²²

Bisogna però stare attenti: la punizione dell'eroe debole non può spettare a persona malvagia, altrimenti si ricade nell'orrore (la lontananza dallo scioglimento del *Tieste* appare qui nella sua massima evidenza), ma deve derivare dalla natura della colpa, di cui l'eroe, rischiarato dalla ragione e dall'esperienza catastrofica, verrà così a conoscenza. Una passione «mal regolata» gli sembrava preludere alla felicità e lo ha invece spinto nel baratro. L'inganno in cui è incorso si palesa, gli uditori si istruiscono e si diletano. Se poi un eroe debole fosse punito da un suo congiunto «per ragion di dovere» (e pensiamo qui al *Bruto* o a *La morte di Cesare* di Voltaire, ma in certa misura anche all'involontario omicidio della madre Semiramide a opera di Arsace/Ninia, o a quello omologo di Oreste nei confronti di Clitemnestra), l'istruzione sarebbe massima.²³

Perché il discorso cesarottiano risulti immune dai casuali rovesci della fortuna, e perché il volgere degli eventi non lo spogli di credibilità, perché sia in definitiva oggettivo, naturale, inattaccabile, l'abate considera però anche quei casi, a sua detta meno frequenti, in cui «la malvagità prevale, e l'innocenza soccombe». ²⁴ Ciò non compromette il valore della virtù, che può anzi rendersi più eroica. Quei personaggi che muoiono «paghi del testimonio della propria coscienza, senza dolersi», o che preferiscono morire anziché «macchiare la loro virtù», o che sacrificano un parente «per giovar al pubblico bene», sono

²¹ Ivi, pp. 91-92.

²² Ivi, p. 92.

²³ Ivi, pp. 92-93.

²⁴ Ivi, p. 93.

sommamente istruttivi, purché il sacrificio del parente non derivi da un «funesto pregiudizio», per non trasformarsi in spettacolo orribile.²⁵

Parimenti orribile risulterà un contesto in cui l'eroe si lamenta delle sue sventure o le affronta con codardia, e maggiormente diseducativo sarà uno scioglimento che vede un personaggio «né odioso, né interessante» punito senza aver commesso alcuna colpa o senza aver volontariamente cercato la morte in virtù di un grande ideale. Lo spettatore «impara solo che la natura umana è in preda a ingiuste e crudeli sciagure, e che non ha dal suo canto forza che basti a sostenere i colpi funesti»,²⁶ cioè fraintende completamente il destino riservato all'uomo e dispera laddove invece, se vige l'assiomatica regola della prevenzione di una passione le cui atroci conseguenze vengono mostrate sulla scena, il rimedio è assicurato.

Cesarotti può infine, con un procedimento induttivo, proporre la definizione di compassione, terrore e orrore. Soprattutto delle ultime due dovremo ricordarci quando passeremo all'esame del *Tieste*:

La compassione è un dolore mitigato dalla moralità, per una disgrazia atroce, procacciata da un personaggio interessante a cagion di qualche imperfezione, di cui ci crediamo capaci.

Il terrore è un timore violento, ma mitigato dall'utilità,²⁷ per cui lo spirito si concentra in se stesso affine di premunirsi contro l'idea di un male atroce, ch'egli potrebbe tirarsi addosso per qualche colpa, o difetto.

L'orrore è un fremito dell'anima, che tenta di respinger da sé la vista, o l'idea d'un fatto atroce, in cui l'eccesso del male non è temperato da verun bene, né compensato dalla nostra utilità.²⁸

L'abate riassume dunque quanto espresso sino a quel momento, insistendo sui punti fondamentali: la disgrazia dipende da una colpa, o da una debolezza, e

²⁵ Ivi, pp. 93-94.

²⁶ Ivi, p. 95.

²⁷ Nell'edizione delle *Opere* (XXIX, p. 151), «moralità» sostituisce «utilità» ma, come detto, l'autore del *Tieste* non conosceva ancora la redazione definitiva, uscita solo nel 1808, e pertanto dobbiamo riportare la lezione pasqualiana.

²⁸ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 96. Anche nella definizione dell'orrore il termine «utilità» sparisce, rimpiazzato da «moralità».

non è senza ragione, lo spettatore deve riconoscersi (per la comune umanità) nell'eroe, provarne dapprima simpatia e compassione e poi, attraverso la sua punizione, ricavare un salvifico ammonimento che gli farà evitare la passione originaria o la debolezza, impedendogli di subire la stessa sorte. Nel caso di un finale drammatico, lo spettatore sarà consolato dalla sua utilità, cioè dalla consapevolezza che il sacrificio è stato compiuto in nome di un bene più grande.

In definitiva, dove prevalgono compassione e terrore il diletto predomina rispetto al dolore, e la teoria di Hume si può realizzare, in caso contrario il dolore schiaccia il diletto, infonde disperazione, non lascia intravedere alcuna luce in mezzo alle disgrazie, e la «trasfusione della passione subordinata in quella dominante», principio cardine del trattato humiano – secondo cui il piacere, nella tragedia, è sempre più forte del dolore –, avviene in maniera rovesciata.

La presentazione del diletto tragico ha basi strettamente illuministiche: se è vero che, come vogliono i sensisti, lo spettatore deve appassionarsi alla storia del personaggio, è anche vero che ciò rappresenta un mezzo e non un fine. Il coinvolgimento emotivo diviene condizione funzionale all'adempimento del principale dovere dell'opera drammatica, istruire dilettaando, secondo *l'utile dolci* oraziano, e soprattutto istruire. Il messaggio morale mira a contenere tutte le passioni, e perché si realizzi i loro effetti distruttivi devono essere chiari, lampanti, i personaggi che ne sono vittima li devono riconoscere, al pari degli spettatori; per questo neanche i malvagi possono darsi a crudeltà eccessive o gratuite, perché altrimenti la loro cattiveria non sarebbe spiegabile attraverso i criteri della ragione, e non sarebbe conseguentemente controllabile.

Va a Silvia Contarini il merito di aver sottolineato la stretta derivazione – anche a livello lessicale – del *Ragionamento* dalla voce *Tragédie (poésie dramatique)*, curata da Louis Jaucourt nell'*Encyclopédie*,²⁹ confermandone così l'impianto illuministico. Jaucourt parla di interesse verso personaggi «aimables et estimables» come l'abate insiste sulla necessità di una figura «amabile» e «virtuosa», e richiede

²⁹ S. Contarini, *Una tragedia «tetra e feroce»: Alfieri e Cesarotti*, in MC, pp. 89-105. Mi riferisco in particolare alle pp. 93 e 97-101.

l'ammirazione di ispirazione corneliana cui abbiamo già accennato, in modo che l'opera possa «purger les passions en mettant sous nos yeux les égarements où elles nous conduisent, et les périls où elles nous précipitent.»³⁰

Anche la definizione presente alla voce *Terreur* è molto simile: il terrore è una «appréhension salutaire, qui met un frein à nos passions sur le triste exemple d'autrui»,³¹ e pur proponendo un orrore «in cui risuona l'eco di Burke»,³² senza quindi caratterizzarlo in senso negativo, l'*Encyclopédie* lo designa, tra le altre, anche con la parola «frémissement», ripresa dal «fremito dell'anima» cesarottiano, e persino il «respect» e la «joie»³³ tornano nel *Ragionamento*, quando il professore ammette che anche le azioni orribili «possono in alcun modo recar diletto», e contengono «molte parti belle, aggradevoli, ammirabili»; per Cesarotti però, uno scioglimento che deluda lo spettatore inficia queste qualità, rendendole vane e in nessun modo funzionali agli scopi che la vera tragedia si prefigge. Lo scioglimento di ogni tragedia deve dimostrare l'inespugnabilità della costruzione filosofico-poetico-estetica del *Ragionamento*, rivelarne il valore apodittico, assiomatico. Il finale, stante «l'ordine razionale che governa il mondo», stanti gli universali principi della ragione, deriva inevitabilmente dalle premesse razionalmente stabilite.

Cesarotti chiude il suo trattato attaccando le tragedie greche e inglesi. Le prime sono orribili perché presentano l'uomo in balia di un'inesorabile fatalità, ineludibile anche con le armi della ragione. L'«*Edippo*» (evidentemente l'*Edipo re* di Sofocle) sarà «la più perfetta nella condotta», ma «riunisce quasi tutti gli orrori sopraccennati», per cui i «Critici prevenuti» si ingannano circa l'«utilità dell'Antica Tragedia»³⁴, la quale ripugna anche per la presenza di elementi «sozzi

³⁰ *Tragédie (poésie dramatique)*, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Arts et des Métiers*, mis en ordre et publié par Diderot et D'Alembert, Amsterdam, Rey Libraire, 1776-1780, t. XVI, p. 519.

³¹ *Terreur*, ivi, p. 184.

³² Contarini, *Una tragedia «tetra e feroce»*, cit., p. 101.

³³ *Horreur*, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Arts et des Métiers*, t. VIII, p. 312.

³⁴ Si intende qui la tragedia antica *tout court*, non solo l'*Edipo re* sofocleo.

e schifosi» (e tra gli esempi addotti figura ancora Edipo, che appare in scena con gli occhi sanguinanti), tipici poi anche del teatro d'oltremarina.³⁵

La tragedia migliore e la migliore letteratura – non viene detto ma appare con una certa chiarezza (lo stesso «gran Cornelio» e più in generale i «Francesi», dai quali va beninteso escluso Voltaire, vengono criticati nel *Ragionamento sopra il Cesare*³⁶) –, appartengono a quello che nel *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica* Cesarotti chiama «il secolo del gusto»³⁷, cioè il Settecento (perlomeno quello illuministico, voltairiano), ossia il momento di arrivo, attraverso la guida della ragione, di un percorso che ha condotto al trionfo del «gusto», del «buon senso», dell'«educazione», tutti termini che nella riflessione cesarottiana si contrappongono sempre, in positivo, all'«autorità», alla «superstizione», alla «cieca adorazione» o ai/agli «Critici/spiriti prevenuti», così come gli «spiriti illuminati» si contrappongono agli «acciecati». L'evoluzione della società e del gusto ha vinto le tenebre dell'ignoranza e fatto sfolgorare la luce della vera conoscenza.³⁸

La frase finale del *Ragionamento* conferma che la visione cesarottiana non è un'opinione, ma una verità inconfutabile; il trattatista l'ha semplicemente espressa: «gli spiriti illuminati» già l'avevano compresa, ma quel «popolo composto di persone mezzane, né dotte né ignoranti, fornite d'un gusto naturale e d'un buon senso non prevenuto da' precetti né schiavo della consuetudine», cui

³⁵ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, pp. 97-100.

³⁶ A Corneille si rimprovera di aver reso artificiale la grandezza di espressione e di eloquio naturale nei Romani, ai Francesi di aver troppo addolcito la materia tragica – critica ricorrente negli scritti di Voltaire – e di lasciar dubitare gli spettatori se si trovino a Roma, o a Parigi» (Cesarotti, *Ragionamento sopra il Cesare*, pp. 168-169; cit. a p. 169), in quest'ultimo caso riprendendo da vicino la critica di Scipione Maffei, dove dice che «[nelle tragedie francesi pare che] senza riguardo a tempi, ad istoria, a convenevolezza, a costumi ogni antico personaggio talmente alla loro usanza si accomodi e trasfiguri, che Ulisse, per cagione d'esempio, ed Andromaca diventino un *Monsieur* e una *Madame*»; S. Maffei, *Discorso intorno al teatro italiano*, cit., p. 85.

³⁷ Cesarotti, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*, p. 126.

³⁸ Che il Settecento illuministico sia il periodo in cui le potenzialità della tragedia vengono infine valorizzate lo dimostra inoltre l'incipit del *Ragionamento sopra il Maometto*: «È molto tempo che si ripete che la Tragedia è la scuola della vita civile, ma dacché si coltiva quest'arte non mi par ch'ell'abbia insegnate gran cose. Una sterile compassione è tutto il frutto che si ricava dai Tragici Greci. Abbiamo dalla maggior parte dei moderni [ma si riferisce al Cinquecento, al Seicento e a quel Settecento non ancora portato al massimo splendore da Voltaire] una fredda galanteria, qualche situazione interessante, un Eroismo Romanzesco, e poco più» (p. 179).

l'autore si «appella»,³⁹ necessitava di essere educato. Queste «persone mezzane», unite agli «spiriti illuminati» «credo», conclude Cesarotti, che facciano «un numero abbastanza grande per poter fissar della mia opinione una regola tanto generale, quanto può stabilirsi nelle materie di gusto».⁴⁰

III.2 Il Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica

Se passiamo a scorrere brevemente il coevo *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*, emerge come l'opposizione al *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* sia solo apparente. Cesarotti vuole fissare anche attraverso di esso una regola generale, un principio oggettivo e naturale capace di dettar legge in materia di poesia.

Cesarotti sostiene, nel *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*, che la natura è tanto vasta da non poter essere imitata in un unico modo, sicché ogni autore avrà il suo proprio, ed è pura follia volerne imporre uno che limiti la libertà creatrice del singolo artista. Il pensatore sostiene che «la perniciosa ciurmaglia de' Critici», vedendo ora in Omero, ora in Dante, ora in Petrarca, geniali quanto si vuole, autori-modello, capaci di rappresentare meravigliosamente le infinite bellezze della natura, afferma non poter esserci poesia che devii dal loro canone. Gli imitatori, non potendo percepire la natura come la percepivano i loro modelli, ne presenteranno una copia sbiadita.

Un pregiudizio simile nascerà dalla convinzione, da parte di ogni Nazione, di possedere un Genio universale anziché particolare, e si imporrà il medesimo errore: immaginare una maniera privilegiata, superiore alle altre, per rappresentare la natura. Si crea allora un equivoco fondamentale, che permette a Cesarotti di legittimare una libera espressione del genio individuale. Cadono i pregiudizi, le pedissequie imitazioni, i dogmi, gli imprescindibili modelli; sembra venire meno l'autorità *tout court*. Niente più precettistica, niente più limitazioni.

³⁹ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 103.

⁴⁰ Ivi, p. 104.

Una lettura più approfondita del *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*, però, smentisce queste considerazioni. Se fossero vere, infatti, non si spiegherebbe come l'autore assunto, dai «ciechi» imitatori, a secolare modello (Omero o Petrarca, ad esempio), debba almeno «peccare nell'eccesso della sua virtù dominante», sicché «per lungo tempo» «la troppa luce» che emana «non lascia scorgere le macchie del Sole», non si spiegherebbe come dei modelli si imitino «più facilmente [...] i difetti che le virtù», come possa giungere «una persona di gusto più delicato» a rilevarne i difetti, come una sana filosofia possa condurre a individuare, tra i «pregiudizi» del gusto nazionale, i «meno irragionevoli», «finalmente a presentir le rivoluzioni che la ragione coltivata dovea finalmente portar nella massa del pensar umano»,⁴¹ mostrando regole di gusto universali, come l'esaltazione del gusto nazionale porti con sé «mille falsi ed ingiusti giudizi distruttivi del buon senso, e del buon gusto generale», lasciando passare molto tempo prima che «la sana ragione» divida «giustamente ed imparzialmente agli Scrittori di tutte le nazioni quella porzione di gloria, di cui essa è la sola legittima distributrice».⁴²

Se si smantella un'autorità preconstituita per concedere al singolo autore il diritto di rappresentare la natura secondo il proprio sentire, non esistono eccessi, macchie, difetti, irragionevolezza, gusti più delicati o giudizi errati. Le citazioni cesarottiane appena riportate dimostrano invece come l'abate dia per scontato in cosa consistano gli eccessi o i difetti, un gusto delicato o un giudizio errato. Questo significa che vuole sì smascherare l'autorità artificiale, arbitraria, locale, ma per sostituirle quella vera, oggettiva, universale. La libertà e la validità della creazione poetica sono inscindibili dalle norme fissate dalla ragione, dal buon senso e dal gusto. Ragione, buon senso e gusto separano indiscutibilmente la buona arte da quella cattiva. La libertà del singolo scrittore non consiste nel rivendicare una

⁴¹ Sono tutte citazioni tratte da Cesarotti, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*, pp. 114-115.

⁴² Ivi, p. 117.

propria visione dell'arte, ma solo nello sgomberare il campo da falsi e schiavizzanti pregiudizi, per intraprendere il retto sentiero, valido *a priori*.

Secondo un'ottica illuministica, Cesarotti crede che i pensatori del suo secolo, giunti al culmine di un processo evolutivo – perché la ragione prima o poi trionfa e la storia procede verso epoche sempre più perfette – che ha rischiarato le tenebre del pregiudizio con la luce della ragione, abbiano fissato i principi dell'«arte poetica»,⁴³ fino a quel momento più o meno misconosciuti. Tuttavia, manca in Italia un trattato su come l'arte poetica sia nata e in cosa consista. Per constatare le «regole [...] essenziali e di natura», eliminando quelle «che non sono che di riflesso e di congruenza», insegnando «a distinguere e ad apprezzare secondo il loro giusto valore le bellezze universali e di natura dalle locali e particolari»,⁴⁴ Cesarotti dice di aver in mente una sua opera in cui, immaginando che la poesia e l'arte poetica ancora non esistano, si mostra il modo in cui naturalmente nascono.

Nella prima parte dell'opera «prenderebbersi a rintracciare per quali strade un ragionatore illuminato di qualsivoglia nazione avrebbe potuto accorgersi della possibilità di una tal arte», e nella seconda si presenterebbe un'«istoria ragionata della poesia di tutte le nazioni ed un'analisi imparziale delle opere de' più famosi poeti». ⁴⁵ Emerge quindi un concetto fondamentale: i giudizi sugli scrittori devono essere imparziali. Sembra un ossimoro, rispetto a quanto abbiamo appena messo in luce, ma non lo è, perché il critico non fa altro che applicare principi universali alle opere analizzate, e le giudica rispettandoli scrupolosamente. Egli è solo un tramite attraverso cui la natura, governata dalla ragione, prende il sopravvento e assegna il giusto valore a ogni singola creazione artistica.

Ciò che più preme rimarcare, nel confronto tra i due principali *Ragionamenti*, è però la vicinanza nel registro lessicale, spia della loro comune ispirazione, della loro discendenza dai medesimi principi estetico-filosofici,

⁴³ Ivi, p. 138.

⁴⁴ Ivi, p. 139.

⁴⁵ Ivi, p. 140.

squisitamente illuministici in un caso come nell'altro. Infatti, è costante il ricorso a termini legati ai lumi della ragione, alla sua funzione appunto illuminante, capace di squarciare il velo dell'ignoranza, le tenebre dell'adulazione, dell'imitazione servile e non ponderata, non filtrata dall'intelligenza del poeta, il quale però agisce necessariamente in conformità ai dettami oggettivi della ragione, perché solo la sua guida, liberando l'autore dai pregiudizi del gusto, lo rende padrone della sua arte.

Così, l'operazione condotta a livello teorico nel *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica* apre la strada alla coeva e concreta realizzazione dell'estetica cesarottiana nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* (e negli scritti sulle opere di Voltaire). I principi formulati nel primo trovano applicazione nel secondo. Anche nel ragionamento più generale e astratto, il discorso cesarottiano porta a concepire «mille falsi ed ingiusti giudizi distruttivi del *buon senso* e del *buon gusto generale*»,⁴⁶ attribuiti a chi dà un valore universale al gusto particolare della propria nazione, a stabilire che «la *sana ragione* arriverà se non assai tardi, e con pena grandissima, a dividere *giustamente ed imparzialmente* agli Scrittori di tutte le nazioni quella porzione di gloria, di cui essa è *la sola legittima distributrice*».⁴⁷

L'incontestabile esistenza di un buon gusto oggettivo fa sì che «le menti ben fatte» non possano apprezzare le «assurdità e rozzezze» degli antichi, nei quali Cesarotti individua senza esitazione «difetti» e «virtù», intesi sempre e soltanto in relazione agli infallibili dettami della ragione.⁴⁸ La stretta parentela che lega questo *Ragionamento* a quello sulla tragedia è confermata dalla frequenza, in quest'ultimo, dei medesimi sintagmi; la rappresentazione teatrale mira semplicemente a rafforzare il discorso teorico, perché «la ragione è imperfetta

⁴⁶ Ivi, p. 117 (corsivo mio).

⁴⁷ *Ibidem* (corsivo mio).

⁴⁸ Ivi, p. 116 (corsivo mio).

senza l'esperienza»,⁴⁹ e in essa è possibile sgombrare «un pregiudizio specioso o rispettabile [...] *colla luce della ragione*».⁵⁰

Nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* l'importanza della ragione è sottolineata anche dalla ripetizione di espressioni come «Ma se lo scellerato fosse tale per qualche *gran cagione*», «Ma se domanderà [*scil. lo Spirito*] a se stesso *la ragione* di un tal sentimento», «L'istruzione sarebbe più grande, se *per cagion* d'una passione mal regolata [...]», «A *più forte ragione*, se una persona d'un carattere [...]» ecc.,⁵¹ situazioni quindi in cui non si parla della Ragione - con la «r» maiuscola - ma che denotano, una volta di più, l'impianto razionale su cui poggia la riflessione critica, evidente anche attraverso il ricorso a un lessico comune ma sempre connotato da un pieno abbandono alla razionalità.

Una situazione orribile sconvolgerebbe le verità apprese nel *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica* perché lo «Spirito, in luogo di rispettar l'Eroismo [...] detesterebbe il dono infelice della ragione»,⁵² e l'orrore mette in scena «disgrazie ingiuste»⁵³ esattamente come la prevenzione conduceva a «mille falsi ed ingiusti giudizi».

Nei *Ragionamenti* esplicitamente dedicati alle tragedie di Voltaire il discorso si appunta su due dei più significativi testi del patriarca di Ferney, mantenendo immutata la base concettuale. Anche qui, il lessico la ribadisce. Se, nel *Ragionamento sopra il Cesare*, da un lato Shakespeare è «rozzo e grande», dall'altro Voltaire è specchio di una società molto più raffinata, emblema del «secolo del gusto». Nella *Morte di Cesare*, la luce splende e scaccia il pregiudizio. La fine del *Ragionamento sopra il Cesare* sancisce questa verità, lanciando contemporaneamente una frecciata a chi non sa scorgerne il valore assoluto:

Del resto non è mia intenzione d'entrar nelle bellezze particolari di questa o della seguente [verosimilmente allude al *Maometto*]. Esse sono troppe, e

⁴⁹ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 88.

⁵⁰ Ivi, p. 90 (corsivo mio).

⁵¹ Ivi, pp. 89, 91, 92 e 95 (corsivi miei).

⁵² Ivi, p. 94.

⁵³ Ivi, p. 97.

*troppo luminose; io non accenderò una fiaccola per rischiare il Sole: miseri i ciechi, e più gli acciecati.*⁵⁴

Anche nel *Ragionamento sopra il Maometto*, incunabolo del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, la «gran massima» che s'«attendeva dalla Tragedia» è «una verità esposta in un lume vittorioso», è «un gran pregiudizio combattuto»: il *Maometto* «risplende» in virtù del «lume straordinariamente forte e terribile» in cui questa verità «è posta», «squarciando il velo» all'impostura maomettana. Il personaggio «amabile e virtuoso», Seid, insegna a fuggire un inganno difficilmente visibile a chi «non è rischiarato dalla più pura e più viva luce della ragione».⁵⁵

Insomma, la dicotomia luce-tenebre, verità-pregiudizio, domina nei *Ragionamenti* cesarottiani, sancendo le loro basi saldamente ancorate nel pensiero illuministico, e svela la stretta parentela che li lega. Il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica* non dice quindi nulla di diverso rispetto ai *Ragionamenti* «tragici»: se il primo ha aperto la strada al cosiddetto preromanticismo e di conseguenza al Romanticismo vero e proprio, ciò è dipeso dai suoi interpreti, dai suoi lettori appassionati, i quali hanno assimilato alle loro esigenze un testo che non aveva alcuna velleità destabilizzante, e mirava al contrario ad assicurare il predominio di un ordine razionale che non ammette deroghe. Certamente, come abbiamo visto, Cesarotti ha legato con il tempo il suo nome al *Ragionamento* apparentemente eversivo, mentre gli altri sono finiti nell'oblio, ma le intenzioni dell'autore erano ben diverse. Appunto per questo Cesarotti rifiutò il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*, non includendolo nella versione definitiva delle *Opere*, ad un'altezza cronologica – l'inizio dell'Ottocento – in cui il suo pensiero era stato ormai superato dal fluire degli eventi e l'abate tentava, troppo tardi, di ristabilirlo.

Un giovane appassionato e ostile alle regole quale Foscolo poteva ingannarsi circa la reale portata del *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte*

⁵⁴ Cesarotti, *Ragionamento sopra il Cesare*, p. 177 (corsivi miei).

⁵⁵ Id., *Ragionamento sopra il Maometto*, pp. 179-181 (corsivi miei).

Poetica, accomunandolo all'altrettanto apparente valore rivoluzionario di Ossian, traduzione esplicitamente amata dal prossimo autore del *Tieste*? In parte è certamente così, ma a un adolescente acuto non poteva sfuggire l'altra dimensione, quella predominante, in cui si inseriva ogni visione teorica cesarottiana. Se anche Foscolo ha probabilmente frainteso l'operazione ossianica e il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*, ha tuttavia presto avvertito l'ingombrante presenza dell'impianto rassicurantemente razionalista, volto a confortare il lettore illudendolo che la virtù, la ragione, in un certo senso il «bene», siano destinati a prevalere sul «male» e sul vizio.

Un autore come Foscolo non poteva accettare una simile semplificazione: la sua onestà intellettuale, unita a un travagliato percorso individuale, a una sensibilità ostile a falsi compromessi, e ovviamente a un contesto storico in cui non c'era più spazio per la tranquilla filosofia dell'*Ancien Régime*, lo conduceva ad essere più realista e libero, a rifiutare una univoca o oggettiva caratterizzazione della virtù e del vizio. Tutti questi aspetti lo indirizzavano verso una visione tutt'altro che ottimistica della storia e della natura umana, ponendolo così in contrasto con Cesarotti, su sponde anzi radicalmente opposte. Inoltre, la rivendicazione del «forte sentire» di stampo alfieriano – non a caso Alfieri è autore tragico cui Cesarotti si oppone con forza – impediva di riconoscersi nella visione severamente anti-individualistica del critico padovano.

Anche ammesso e non concesso che Foscolo scindesse completamente il Cesarotti ossianico e «preromantico» da quello illuminista (benché il veloce raffreddamento dei loro rapporti indichi piuttosto il contrario), è innegabile che nell'atto di redigere una tragedia il testo di riferimento fosse il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, con le sue numerose diramazioni in altre opere dell'abate, tra cui ha un peso notevole l'*Avvertimento preliminare a La morte di Ettore* (1795), non solo conforme all'estetica tragica del *Ragionamento* – rimando per una più approfondita riflessione sull'*Avvertimento* alle pagine seguenti –, ma anche coevo alla stesura del *Tieste*.

La complessa rete di conoscenze in cui già il primo Foscolo seppe introdursi lo portò ad avere un rapporto diretto e forse anche opportunistico con il professore, luminaire della critica nel contesto veneto che vide lo zantiota compiere i primi passi nel mondo letterario. Così, alle prese con il coturno a Venezia, Foscolo non poteva prescindere da Cesarotti, e ancor meno dal trattato pubblicato in laguna oltre trent'anni prima.

Dal *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* non poteva prescindere anche perché esso aveva un posto di rilievo nella nutrita schiera di testi critici che sin dall'inizio del Settecento avevano teorizzato in Italia la pratica del teatro, e ne costituiva anzi un punto di arrivo. Era tuttavia qualcosa più di questo: il *Ragionamento* cesarottiano affrontava con molta maggior precisione dei predecessori la gamma dei sentimenti e dei personaggi tragici e non tragici, incanalando un discorso ancora alquanto generico entro una cornice di regole determinate, venendo così a fornire un compendio, un manuale *ad usum scriptoris*.

III.3 Equivoci estetico-filosofici

Enucleate le idee sulla tragedia che hanno dominato la scena letteraria italiana nel Settecento, analizzati i trattati teorici cesarottiani e messa in luce la loro connotazione eminentemente teatrale, possiamo ora, tenendo presenti tutti questi discorsi, vedere in che modo l'adolescente Foscolo entrò in contatto con quello che ancora nelle ultime lettere chiamerà, malgrado tutto e secondo un'usanza tipica dei suoi discepoli, «Padre mio». È facile, e già lo abbiamo parzialmente anticipato, intuire cosa, in Cesarotti, potesse attrarre un giovane apolide e avido di stimolazioni culturali. Cesarotti era il traduttore di Ossian – l'inventore di quei versi vibranti che parvero all'Alfieri facilmente adattabili all'endecasillabo tragico⁵⁶ –, il traduttore di Omero, il contraltare al purismo linguistico⁵⁷,

⁵⁶ «Questi [quelli dell'Ossian cesarottiano] furono i versi sciolti che davvero mi piacquero, mi colpirono e mi invasaron»; V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso*, cit., p. 167 (Epoca Quarta, Capitolo I).

⁵⁷ Giustamente Dionisotti segnala anche questa pista nel legame Foscolo-Cesarotti. Nella *Giunta a Fornasini* del 29 agosto 1795 Niccolò diceva di volere con le sue dodici odi dedicare, tra le altre cose, «il neologismo a' puristi». Proprio ad essi, con il *Saggio sulla lingua della lingua italiana* del

l'apparente apripista di un gusto nuovo, colui che in mezzo al «troppo sole», ai «troppi zeffiri, troppi fiori ed aure soavi» delle lettere italiane portò «un po' di tempeste, di venti boreali, di nebbie»⁵⁸, introducendo al di qua delle Alpi il soffio del mitico Bardo caledonio e i colori della poesia sepolcrale.

Il primo approccio all'opera cesarottiana dovette riguardare la sua fatica più celebre e innovativa, l'Ossian. Dionisotti ha ben mostrato la smania foscoliana di evadere; la vicinanza spirituale agli amici bresciani e a Bertola ne sono un segno.⁵⁹ Non sarà difficile aggiungere alla lista l'Ossian, idealizzato in quanto «altrove» non solo nello spazio, ma anche nel tempo, e questo discorso sembra confermato dalla precoce brama di unirsi al sodalizio padovano di Cesarotti e allo stesso autore dell'Ossian. D'altro canto, la lettera inviata nell'aprile 1796 a Paolo Costa spiega quali letture lo consolassero «allorché lo sbattuto *suo* core *trovava* qualche riposo»: «mi delizio avvolto da un'elegante malinconia mormorando i patetici versi d'Ossian e di Geremia, contemplando l'immagini di Canova, di Raffaello e di Dante».⁶⁰

Ossian è quindi in quel momento già un riferimento fondamentale, se merita di essere affiancato al padre della letteratura italiana, verso cui Foscolo provò una costante ammirazione, alla Bibbia e allo scultore simbolo del neoclassicismo. È però interessante notare che nella stessa lettera a Costa leggiamo anche: «la fantasia [...] *pingeva* tutti gli oggetti delle sue tinte di morte».⁶¹ Ossian, quindi, asseconda una cupa malinconia, tanto lontana dal luminoso e inattaccabile ottimismo che abbiamo ravvisato in Cesarotti.

Andiamo però avanti. Non è casuale che, presentandosi al Cesarotti con entusiastici elogi il 28 settembre 1795, il professore venisse designato da subito,

1785, Cesarotti si era opposto. Foscolo si collocava sulla stessa linea, pur intendendo anche, con la sua chiosa polemica e secondo il suo costume, prevenire le critiche a una lingua di cui si sentiva ancora digiuno; cfr. C. Dionisotti, *Venezia e il noviziato di Foscolo*, in *Appunti sui moderni*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 38-41.

⁵⁸ *Vita di Ugo Foscolo scritta da Giuseppe Pecchio*, cit., p. 23.

⁵⁹ Cfr. Dionisotti, *Venezia e il noviziato di Foscolo*, cit., pp. 46 e sgg.

⁶⁰ Lettera di Ugo Foscolo a Paolo Costa, [Venezia], Sabato [Aprile (?) 1796], in U. Foscolo, *Epistolario*, I, *Ottobre 1794-Giugno 1804*, a cura di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier, 1970.

⁶¹ Foscolo, *Epistolario*, I, p. 30.

oltre che come l'«uom di genio» e il «Poeta della nazione», anche come «Traduttore [...] dell'Ossian». Qualche riga dopo, poi, il giovane zantiota dice di «aver irrigati di lagrime i lamenti di Dartula e d'Armino». ⁶² Una dimensione primitiva e così strettamente legata alle grandezze della natura non poteva non far presa sull'animo foscoliano.

Che il Cesarotti più amato fosse quello dell'Ossian è poi dimostrato nel corso degli anni; il *Piano di Studj* del 1796 cita espressamente il mitico Bardo, ma gli echi della traduzione cesarottiana sono evidenti nelle poesie giovanili come nell'*Ortis* e nello stesso *Tieste*. ⁶³ C'è di più: quando la lode foscoliana si concretizza in un riferimento letterario preciso, è quasi sempre l'Ossian a essere nominato, ed è quasi solo l'Ossian ad essere difeso. Nell'*Ultimato di Ugo Foscolo nella guerra contro i ciarlatani, gl'impostori letterari ed i pedanti*, del 1810, leggiamo: «[...] s'io non ho eccettuato i versi dell'Ossian da quei dell'Iliade, che a me paiono di pessimo gusto [...] io meriterò d'essere condannato di religione violata». ⁶⁴ Nello stesso anno Foscolo scrive *Sulla traduzione dell'Odissea* ⁶⁵ e così si esprime, parlando di Cesarotti:

A noi, *servi servorum*, tranne i versi dell'Ossian, tutti gli altri e più quei dell'Iliade, sembrano fatti con un po' di Claudiano, un po' d'Ossian, un po' di Metastasio, un po' di Rochefort, tutti sbattuti insieme a tutto potere, finché s'incorporassero in un non so che tutto nuovo e s'impregnassero d'aria, d'onde vennero le bolle a mille colori. ⁶⁶

Quell'«ardore» – qualità estremamente positiva nell'ottica foscoliana – e quella «libertà», che dettarono all'abate i versi ossianici, si sarebbero poi

⁶² Lettera di Ugo Foscolo a Melchiorre Cesarotti, Venezia 28 Settembre 1795, in Foscolo, *Epistolario*, I, pp. 17-18.

⁶³ Per gli echi ossianici nella tragedia, pur non molto numerosi, si veda il dettagliato apparato di note curato da M. M. Lombardi alle pp. 727-788 in U. Foscolo, *Opere*, vol. I, *Poesie e tragedie*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.

⁶⁴ Lo scritto si può leggere in EN VII, *Lezioni, articoli di critica e di poetica (1809-1811)*, a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. 296-316. La citazione è alle pp. 309-310.

⁶⁵ Si legge in EN VII, pp. 197-230.

⁶⁶ Ivi, p. 210.

trasformate rispettivamente, nel rifacimento omerico del 1795, in «audacia» e in «licenza».⁶⁷

Il *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia* (1818), pieno di riserve sul maestro d'un tempo, loda espressamente la lingua, lo stile e l'eloquenza cesarottiane, capaci di rendere «attraente» una materia così faticosa come quella trattata nel *Saggio sulla filosofia delle lingue*, «la sola tra le opere del Cesarotti che abbia conservata la sua primitiva riputazione fino ad oggi».⁶⁸ Accanto al *Saggio*, che arriva a conclusioni «straordinariamente giuste»,⁶⁹ l'unica opera a ricevere il plauso del critico esiliato in Inghilterra è appunto *l'Ossian*, i cui «versi son melodiosi, dolci, dotati di colore e di ardente spirito del tutto nuovi» e conclude che, malgrado i maldestri tentativi di imitazione di altri traduttori, «la traduzione dell'*Ossian* sarà sempre considerata prova del genio del Cesarotti e della flessibilità che la lingua italiana possiede».⁷⁰

Il medesimo scritto foscoliano evidenzia tra le altre cose l'indubbio talento del padovano, la sua erudizione e le sue qualità umane, ma sono valutazioni generiche, che non scendono nel concreto della sua produzione, e solo il libro sulla lingua e la traduzione di Macpherson ricevono esplicita approvazione, mentre il famigerato rifacimento dell'*Iliade* e la *Pronea* vengono biasimati senza appello, e degli altri lavori (eccettuato un cenno piuttosto severo al *Demostene*) non si fa neanche parola. Soprattutto, preme rilevarlo, si sorvola sugli scritti teatrali come sulle versioni voltairiane (e financo su quella eschilea, come a significare che laddove Cesarotti ha fatto incursioni in ambito teatrale non c'è nulla da salvare, nemmeno se l'autore tradotto è uno dei dilette greci), che mai troviamo citati nelle pagine foscoliane.

Il quadro mi pare già piuttosto chiaro, ma se apriamo l'epistolario lo diventa ancor più; non è raro che Foscolo si riferisca a Cesarotti chiamandolo «Ossian»: così avviene ad esempio nella lettera del 15 novembre 1807 a Isabella

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, in EN XI, 2, p. 496.

⁶⁹ *Ivi*, p. 496.

⁷⁰ *Ivi*, p. 495.

Teotochi Albrizzi (dove l'epiteto di «Ossian italiano» mette in risalto la distanza che separa l'autore dalla «povera [e in quel periodo durissimamente biasimata dal Foscolo] *Pronea*».⁷¹

Ossian rimandava inoltre alla poesia sepolcrale e alla «poesia della natura», certo non ancora compresa da Foscolo nel significato herderiano, ma il gusto del primitivo e dell'incontaminato è già vivo in lui. I componimenti della Raccolta Naranzi sono immersioni nella natura, infarcite di riprese e sensi gessneriani, savioliani, rolliani, metastasiani, bertoliani e, prima ancora, teocritei, anacreontici, oraziani e tibulliani. Sono tutti autori presenti nel *Piano di Studj*, e non a caso Bertola è una grande passione del primo Foscolo; come lui traduce Gessner e Anacreonte⁷², e a lui si rivolge chiamandolo «Poeta della natura»⁷³ il 28 maggio 1795, quando gli invia e gli offre l'ode *La campagna*, appena scritta «fra i boschi»⁷⁴ (ma sarà bene ancora una volta diffidare, data l'immagine idillica suggerita, dell'esattezza di questa affermazione). Nella lettera, scritta dalla Motta, Foscolo empatizza con il riminese, esaltando «i piaceri del rurale soggiorno, e della semplice pace».⁷⁵

Il passaggio alle esplicite riprese younghiane di *In morte di Amaritte* e de *Le rimembranze* segna una linea di continuità; ecco dunque Young, Ossian e Gray. Ebbene, nel 1772, oltre a dare alle stampe l'edizione definitiva dell'Ossian, Cesarotti traduceva la famosa elegia di Gray, forse in omaggio al suo autore, morto l'anno prima.⁷⁶ Ossian, insomma, è innegabilmente legato all'interesse del primo Foscolo per Cesarotti.

Niccolò non fu poi mai immemore delle sue origini greche, di essere cresciuto in mezzo al mar Ionio, figlio di una cultura che al tempo del suo antico

⁷¹ U. Foscolo, *Epistolario*, t. II, *Luglio 1804-Dicembre 1808*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1952, p. 293.

⁷² Su Foscolo traduttore di Anacreonte si veda l'omonimo saggio di I. Sanesi, *Ugo Foscolo traduttore di Anacreonte*, in *Studi su Ugo Foscolo*, cit., pp. 121-242.

⁷³ Foscolo, *Epistolario*, I, p. 15.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Foscolo, *Epistolario*, I, p. 16.

⁷⁶ *Elegia inglese del Signor Tommaso Gray sopra un cimitero di campagna trasportata in verso italiano dal Signor Abate Melchior Cesarotti*, Padova, Comino, 1772.

splendore aveva partorito gli eroi iliadici.⁷⁷ Anche questo mondo lo collegava a Cesarotti; proprio durante gli anni veneziani, tra l'altro, appariva la «terza *Iliade*» – dopo la versione in prosa e quella in versi –, la *Morte di Ettore* (1795).⁷⁸ La lettera a Cesarotti, prima di Dartula e Armino, citava Priamo e Achille.⁷⁹

È noto che Foscolo ebbe per i Greci una venerazione del tutto assente in Cesarotti. Questi aveva cercato in Ossian un'alternativa a Omero (o quanto meno la dimostrazione che il cieco di Chio non era l'unica e intoccabile autorità della poesia epica), preferiva Voltaire ai tragici attici ed era persino giunto a perfezionare l'*Iliade* (con *La morte di Ettore*, appunto). I poemi caledoni servono appunto a dimostrare che esiste un'epica antica affatto diversa da quella omerica, e nondimeno provvista di altrettante bellezze.

Anzi, dalla lettera al Macpherson del 1763 scopriamo addirittura che «L'Écosse nous a montré un Homère qui ne sommeille ni ne babille, qui n'est jamais ni grossier ni traînant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié».⁸⁰

A queste affermazioni fa da *pendant* il *Discorso* premesso all'edizione cominiana del 1772, quella comprensiva di tutti i canti ossianici,⁸¹ dove, pur ammettendo in Ossian le deficienze inevitabili in un poeta che non ha ancora conosciuto i «raffinamenti convenzionali dell'arte», e la «perfezione della società», propri del tempo in cui Cesarotti vive e dell'inarrestabile cammino del progresso, figura come l'unico tra gli antichi (e quindi Omero e i Greci vengono esclusi) a

⁷⁷ «Non obliero mai che nacqui da madre greca, che fui allattato da greca nutrice e che vidi il primo raggio di sole nella chiara e selvosa Zacinto, risuonante ancora de' versi con che Omero e Teocrito la celebravano», si leggerà nella lettera di Ugo Foscolo a Jakob Salomon Bartholdy, in Foscolo, *Epistolario*, II, p. 492. Qui Omero è messo in relazione con l'isola natale, ma l'amore foscoliano per l'*Iliade* non fa mistero, come testimonierà tutto l'arco della sua parabola artistica.

⁷⁸ La fortunata tripartizione spetta a Michele Mari, il quale mostrò come il rimaneggiamento del 1795 fosse altra cosa rispetto alla versione poetica apparsa, assieme a quella letterale in prosa, nel 1786. Mari sgomberava così il campo dal consolidato equivoco critico che vedeva nella morte di Ettore un semplice perfezionamento della traduzione in versi; si veda M. Mari, *Le tre «Iliadi» di Melchiorre Cesarotti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXVII, 1990, pp. 321-395 (ora in Id., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1994, pp. 161-234).

⁷⁹ Lettera di Ugo Foscolo a Melchiorre Cesarotti, 28 settembre 1795, in Foscolo, *Epistolario*, I, p. 18.

⁸⁰ Cesarotti, *Epistolario*, I, p. 8.

⁸¹ *Poesie di Ossian*, Padova, Comino, 1772, 4 voll..

possedere virtù «singolari e sorprendenti» per i suoi tempi, e «altre che potrebbero far onore ai poeti dei secoli più raffinati». ⁸²

Se l'obiettivo della creazione artistica è quello - vero e proprio motto dell'estetica e dell'ideologia cesarottiana - di «dilettare, istruire e muovere con un linguaggio armonico e pittoresco» (parole la cui importanza è messa in rilievo dal corsivo), allora Ossian è spesso superiore a Omero. ⁸³

I componimenti ossianici si rivestono di un sentimentalismo affatto moderno, secondo una visione presto ribaltata da Schiller, da Leopardi e dalla scuola romantica. Il Bardo, continua la lettera a Macpherson, dimostra proprio la superiorità di una poesia del sentimento e della natura, sicché Cesarotti può «accogliere come antiche le parti moderne e sentimentali dell'*Ossian*». ⁸⁴

Certo, nel succitato *Discorso* Cesarotti contiene i suoi spiriti antiomerici e riconosce la grandezza dell'autore dell'*Iliade*, semplicemente rivendicando il diritto di attaccare l'idolatria imperante di cui è fatto oggetto e di mostrare come l'Antichità presenti altri modelli, ma l'illuminista padovano vuole di fatto esaltare la funzione civilizzatrice di Ossian, i cui racconti sono spogli di mitologia, di religione e di «favola», nascono dall'ignoranza di una tradizione precedente e, con la loro moralità, evidenziano le basi naturali del progresso, si inseriscono nel quadro della storia (e non del mito, come in Omero) e giustificano la preminenza assoluta della ragione. Il progresso, cioè, è inevitabile perché naturale e razionale, perché non si fonda su alcuna superstizione o invenzione umana. ⁸⁵

Se la storia è in perpetuo miglioramento grazie all'affinamento dei costumi del gusto, reso possibile da un progressivo predominio della ragione sulla superstizione, i poeti più imperfetti saranno quelli più lontani nel tempo. Il loro orizzonte, come si sostiene nel *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*, è limitato alla «religione», alle «leggi», ai «costumi», alle «opinioni», alle

⁸² Cito dal *Discorso premesso alla seconda edizione di Padova del 1772*, in *Poesie di Ossian antico poeta celtico*, Firenze, Molini e Landi, 1807, tomo I, p. 8.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ E. Mattioda, *Introduzione* a M. Cesarotti, *Le poesie di Ossian*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. XVII.

⁸⁵ Si vedano le considerazioni di C. Del Vento, in *Foscolo, Cesarotti e i poeti «primitivi»*, in AC, vol. II, in particolare le pp. 651-653.

«usanze» e ai «capricci» del suo popolo; gli Antichi non erano capaci di comprendere che il Genio Poetico muta da nazione a nazione, sicché è sbagliato considerare il proprio come l'unico possibile: «Non si vide nella natura altro carattere che quello della nazione, non si credette che le passioni fossero suscettibili d'altra modificazione che quella che risulta dalle loro proprie circostanze⁸⁶».

Questo atteggiamento limita la facoltà umana di imitazione della natura, oggetto della grande e vera poesia, perché la natura, pur essendo una, può essere guardata da infiniti punti di vista e colta, data la sua immensità, solo in minima parte.⁸⁷

L'equivoco di fondo porterà allora a vedere in un grande artista l'Artista *tout court*, tutti lo imiteranno (risultando copie sbiadite dell'originale, proprio perché «nessun occhio vede precisamente lo stesso oggetto [cioè la natura] che un altro»⁸⁸), ponendo perniciosi vincoli allo sviluppo della poesia, e troppo presto verranno definiti vincoli e metodi, quando i tempi non sono ancora maturi, cadendo in un errore che Bacone – è lo stesso Cesarotti a ricordarlo⁸⁹ – aveva ravvisato in ambito scientifico.⁹⁰

Gli Antichi, quindi, non avevano che una vaga percezione della natura; sulla base di questi presupposti non sorprende l'esito critico-estetico cui Cesarotti giunge in quella che può essere considerata la sua ultima opera teorica, prima del lavoro di revisione messo in atto per l'edizione completa delle *Opere*, uscita tra Firenze e Pisa in 40 volumi tra il 1800 e il 1813: *l'Avvertimento preliminare a La morte di Ettore* (1795).

⁸⁶ Cesarotti, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica*, p. 116.

⁸⁷ Ivi, p. 111.

⁸⁸ Ivi, p. 112.

⁸⁹ Ivi, p. 119.

⁹⁰ F. Bacone, *De dignitate et aumnti scientiarum*, Tomus I, Norimbergae, Sumptibus Riegelii et Wiessneri, 1829, p. 41.

III.4 L'Avvertimento preliminare a *La Morte di Ettore*

Partito con l'intento di effettuare una traduzione, Cesarotti comprende che correggere il poema più ammirato della storia può infine dimostrare il suo assunto fondamentale, e cioè che il raffinamento del gusto permette di migliorare la letteratura antica, di renderla più utile, morale e interessante, emendando le ingenuità e la rozzezza di un genio non ancora addomesticato dalla ragione. Il progresso ha diradato le nebbie e gli errori del passato, sicché la poesia possiede finalmente i mezzi per «levar da un bel volto una sozzura che lo deforma».⁹¹

Come un maestro farebbe con un suo promettente alunno dopo una verifica in classe, così Cesarotti agisce nei confronti di Omero: come ogni pedagogo è costretto a «troncare, sostituire, rifondere».⁹² In fondo, nell'ottica cesarottiana il poeta greco è come un ragazzo immaturo, la cui opera deve essere perfezionata da chi, ormai forte di una lunga esperienza, ha acquisito gli strumenti per farlo. La storia umana ha avvicinato gradualmente alla verità, aggiungendo di generazione in generazione un anello a quella lunga catena che porta infine, ora, a coglierla. Cesarotti, appartenendo all'epoca più perfetta, è quindi più esperto, più anziano di un *enfant prodige* inevitabilmente balbettante: è l'insegnante che, armato di penna rossa e penna blu, corregge il compito di un adolescente.

Tutta l'*Iliade* va resa più logica e, conseguentemente, ogni suo episodio deve tendere a un fine morale. Se la ragione governa gli eventi secondo un disegno provvidenziale, gli dèi non possono più essere, come in Omero, imperfetti, capricciosi e viziosi, ma devono agire nell'ottica di questo grande progetto. Zeus non agevolerà più i troiani in preda a interessi ingiusti e personali, ma affinché il protagonista Ettore giunga inesorabilmente ad avvedersi del falso onore di cui è invaghito, e affinché la giustizia trionfi, riparando, con la vittoria di Achille, il torto che ha dato origine alla guerra.

Il soggetto dell'*Iliade* non può più essere un fatto dallo scarso rilievo come l'ira funesta di Achille, ma deve coincidere con un evento sommamente istruttivo

⁹¹ Si cita da M. Cesarotti, *Avvertimento preliminare a L'Iliade o La morte di Ettore. Poema omerico ridotto in verso italiano dall'abate Melchior Cesarotti*, t. I, Venezia, Tipografia Pepoliana, 1795, p. X.

⁹² Ivi, p. VIII.

per l'intera umanità. Perché ciò avvenga, proprio come nelle migliori tragedie tutto va concentrato attorno a un personaggio illustre, «virtuoso e amabile»: esattamente come in esse l'errore in cui cade a causa di passioni mal indirizzate e della debolezza umana dovrà portare naturalmente con sé la fonte delle sue disgrazie che, palesandosi, libereranno il suo cuore dall'inganno, lo condurranno al pentimento e alla catastrofe e istruiranno il lettore.

Pertanto, il soggetto dell'Iliade italiana (come Cesarotti la chiama, per distinguere, non solo a livello linguistico, la traduzione dall'originale) è un «fatto grande e importante», «la morte di Ettore». L'eroe troiano sa che il fratello ha commesso un atto ingiustificabile, e sa di schierarsi dalla parte del torto perseverando nella guerra, ma pur di non insinuare il sospetto che possa peccare di codardia (ecco il «falso onore») continua a combattere. Il Fato, governato dalla ragione, lo conduce inesorabilmente verso ciò che più temeva: quando si trova dinanzi Achille, prova paura e si vergogna di sé stesso: il castigo, insito nel suo errore, si realizza.

Il figlio di Priamo, come la Medea ovidiana e il Paolo della *Lettera ai Romani*, quindi come gli uomini più insigni, «conosce l'ingiustizia, e potendo reprimerla, o ripararla, la tollera anzi la seconda per debolezza».⁹³ La sua figura è quindi sommamente istruttiva perché permette da un lato l'immedesimazione con lui, uomo potente e ricco di virtù, e dall'altro illumina, attraverso l'«esempio di una punizione strepitosa»⁹⁴, sul «falso onore» di cui è «infatuato», sicché il lettore, felice inizialmente di riconoscersi nell'eroe, riceve una severa lezione.

Nascono in lui la compassione e il terrore (i sentimenti tragici aristotelici), prova pietà per le disgrazie di Ettore e al tempo stesso paura di rimanerne a sua volta vittima. In virtù della comune umanità, è infatti anch'egli soggetto alle medesime passioni, e incorrerebbe nelle stesse sciagure, se l'esito del poema (che vede comunque Ettore morire «da valoroso»)⁹⁵ perché, quando la luce della

⁹³ Ivi, p. XXXVII.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Ivi, p. XXVIII.

ragione ha prevalso, la redenzione è una naturale conseguenza) non gli insegnasse ad evitarle.

La ragione trionfa, e l'arte dimostra che attraverso di essa si risolvono tutti i problemi del mondo, né la serenità può più sfuggire all'uomo. Ci troviamo di fronte a un assioma, quasi a un'equazione matematica. L'arte è semplicemente la dimostrazione dell'assunto iniziale: chi segue la ragione sarà al riparo da ogni sciagura; in questo modo i governanti e i cittadini, debitamente istruiti, costruiranno una società armoniosa, pacifica, giusta. La visione cesarottiana è estremamente ottimistica, presuppone una verità illustrabile in tutti i suoi aspetti così come l'automatica adesione ad essa da parte di coloro a cui viene mostrata.

III.5 Cesarotti, Foscolo e i classici. Qualche considerazione di massima

Questo lungo discorso sull'*Avvertimento preliminare* serve a introdurre quello sul *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, a mostrare come il primo derivi dal secondo, conferendo unità all'estetica cesarottiana. Serve quindi a introdurre l'analisi del *Ragionamento*, centrale nel mio lavoro, perché mi propongo di rendere manifesta la sua incompatibilità con il *Tieste*.

Ora però si tratta di vedere l'opposta prospettiva con cui Cesarotti e Foscolo guardano ai classici. Ovviamente, un poema come *La morte di Ettore* determina lo snaturamento completo del testo originario. Cesarotti applica i suoi valori, i valori dell'estetica illuminista, ad un'epoca che non li condivideva, che ne aveva altri; scinde le «conservabili bellezze Omeriche»⁹⁶ da quei passi «stranamente disacconci»⁹⁷ secondo parametri in nessun modo riconducibili al tempo in cui *Illiade* fu scritta.

Come Francesca Favaro ha sottolineato, «il moderno Cesarotti stende sull'oggettività della raffigurazione originaria il velo della soggettività, caricando di valori affettivi e sentimentali quelle che in Omero risultano semplici

⁹⁶ Ivi, p. VI.

⁹⁷ Ivi, p. VIII.

asserzioni».⁹⁸ Infatti, continua la studiosa, trasforma i luoghi narrativi in dialogici e accentua il patetismo delle scene (l'epica si trasforma così in dramma);⁹⁹ ricorre all'introspezione psicologica in un poema nato in una cultura in cui, e ora la Favaro cita Vernant, «non esiste coscienza della propria identità senza questo altro che ci riflette e si contrappone a noi, fronteggiandoci».¹⁰⁰

Secondo le premesse dell'*Avvertimento*, l'*Iliade* è snaturata a tutti i livelli: l'intreccio è governato da un disegno razionale che mette in luce i motivi per i quali la guerra si protrae e quelli per i quali il protagonista (anche questo arbitrariamente scelto da Cesarotti) subisce il castigo, premonizione sicura dell'esito del conflitto, in cui chi sta dalla parte della ragione (gli Achei) prevarrà su chi sta dalla parte del torto (i Troiani).

Cesarotti però, pur consapevole di «assumer in fine il personaggio non d'imitatore, ma d'autore»,¹⁰¹ è illuministicamente convinto di riflettere, attraverso il suo rifacimento, l'oggettivo progresso della poesia. Chiudendo l'*Avvertimento*, l'abate fotografa alla perfezione il suo ideale estetico. Egli non ha fatto altro che rispecchiare l'evoluzione del gusto, perché, afferma, «non ho inteso di architettare di pianta una nuova Iliade, ma di restaurare l'antica, conservandone quanto v'era di bello e degno di servir d'esempio, togliendone il più difettoso, o travisandolo in modo che non offenda».¹⁰²

Non avverte quindi alcunché di dissacratorio, né si avvede di aver stravolto la natura originaria del poema. Ha semplicemente obbedito a un'esigenza oggettiva, consolidata da ragione, progresso, gusto ed educazione, al punto che si potrebbe credere che lo stesso Omero, se fosse vissuto in epoca contemporanea, avrebbe rielaborato la sua opera secondo le leggi del gusto.

Una siffatta affermazione tocca il nodo cruciale, il vero obiettivo del lavoro critico cesarottiano: dopo aver esposto le bellezze di un'arte razionale, educata, di

⁹⁸ F. Favaro, *La Morte di Ettore dall'epica al dramma*, in AC, vol. I, p. 166.

⁹⁹ *Ibid.*; seguono, a partire da p. 166, concreti esempi testuali.

¹⁰⁰ J.-P. Vernant, *Prefazione a L'individuo, la morte, l'amore*, Milano, Cortina, 2000, p. X.

¹⁰¹ M. Cesarotti, *Avvertimento preliminare a La Morte di Ettore*, in op. cit., p. VIII.

¹⁰² *Ivi*, p. XXIX.

buon gusto, esito naturale del progresso dell'arte e dell'uomo, si pretende di avere l'approvazione dello stesso Omero, se fosse stato un contemporaneo. Questa considerazione ricorda molto da vicino la *Dissertation sur la Tragédie Ancienne et Moderne*, premessa alla *Sémiramis* di Voltaire, tragedia pubblicata nel 1749 e tradotta da Cesarotti nel 1771 (quindi contestualmente al lavoro sull'Ossian).¹⁰³ Nella dissertazione, dedicata al vescovo di Brescia Angelo Querini, il drammaturgo illuminista, dopo aver riconosciuto il valore della tragedia greca, spiega che, in virtù del canto e delle maschere, che la contraddistinguevano, apriva più alle opere liriche (come era avvenuto in Italia) che a una vera tragedia, dove invece le più grandi passioni umane, non più edulcorate dall'apparato scenico e dall'accompagnamento musicale, devono scontrarsi, educando il pubblico.

Di fatto, continua Voltaire, la Francia è stata fortunata, perché «la bonne et vraie Tragédie» vi apparve «avant que nous eussions ces Opéra qui auroient pu l'étouffer».¹⁰⁴ Questa tragedia «buona» e «vera», pur non essendo cantata, richiamò meglio dell'opera lirica la severità delle passioni delle tragedie greche, anche grazie alla regola delle tre unità, e permise di depurare la scena «de l'indécence et de la barbarie qui deshonorioient alors tant de Théâtres».¹⁰⁵

La differenza, però, è appunto che la grande tragedia francese non è più cantata, e che gli attori non si avvalgono delle maschere per esprimere gioia e dolore. Eccoci così al punto focale: «nos Tragédies devinrent une imitation plus vraie de la Nature».¹⁰⁶ Con un tono che ricorda molto da vicino quello usato da Cesarotti nel *Discorso* premesso alla seconda edizione ossianica e nell'*Avvertimento*, il filosofo francese prosegue:

¹⁰³ La prima edizione della *Sémiramis*, già comprensiva della *Dissertation*, vide la luce presso Le Mercier-Lambert, a Parigi.

¹⁰⁴ Cito da *Dissertation sur la Tragédie Ancienne et Moderne*, in *La Tragédie de Sémiramis, précédée d'une Dissertation sur la Tragedie Ancienne et Moderne par Mr de Voltaire*, Amsterdam, Chez Etienne Ledet et Compagnie, 1750, p. 12.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Je ne prétends pas que la Scène Française l'ait emporté en tout sur celle des Grecs, et doive la faire oublier. Les Inventeurs ont toujours la première place dans la mémoire des hommes; mais quelque respect qu'on ait pur ces premiers Génies, cela n'empêche pas que ceux qui les ont suivis fassent souvent beaucoup plus de plaisir. [...] On admire Sophocle; mais combien de nos bons Auteurs Tragiques ont-ils de traits de Maître que Sophocle se fût fait gloire d'imiter, s'il fût venu après eux!¹⁰⁷

Gli Antichi tragici avrebbero imparato dai Moderni a elaborare opere più compatte, più degne, più chiare, a esprimere con maggior destrezza ed efficacia l'urto delle passioni; sarebbero rimasti conquistati dai tratti sublimi emergenti dalle migliori tragedie raciniane, tanto che Voltaire può concludere, sottolineando la portata pedagogica dei Moderni, così cara al Cesarotti:

je dis que ces hommes qui étaient si passionnés [*scil.* les Grecques] pour la Liberté, et qui ont dit si souvent qu'on ne peut penser avec hauteur que dans les Républiques, apprendroient à parler plus dignement de la Liberté même, dans quelques-unes de nos Pièces, tout écrites qu'elles sont dans le sein d'une Monarchie.¹⁰⁸

In definitiva, il primato dei Moderni sugli Antichi, ribadito da Cesarotti nell'*Avvertimento* premesso a un testo epico, trova piena corrispondenza in una dissertazione del suo autore prediletto sulle qualità della tragedia. Ancora una volta, si può notare come anche laddove Cesarotti non tratta esplicitamente l'estetica tragica, il suo pensiero riconduce in definitiva ad essa, perché l'illuminismo cesarottiano è imperniato sulle conquiste dell'educazione e del buon gusto che proprio la tragedia, meglio di ogni altro genere, può rendere manifeste.

Illuminista è altresì la presunzione, del tutto dimentica dell'impossibilità di sovrapporre società e uomini che obbediscono a principi affatto diversi, di trasportare personaggi dell'Antichità nel presente, nella convinzione che essi approverebbero lo sviluppo delle arti. Come Sofocle avrebbe riconosciuto a Racine molte qualità a lui ignote, così Omero avrebbe potuto apprezzare la naturale evoluzione, secondo valori moderni, del suo poema.

¹⁰⁷ Ivi, p. 13 (corsivo nel testo).

¹⁰⁸ Ivi, p. 16.

La *Dissertation sur la Tragédie ancienne et moderne* e l'*Avvertimento* si pongono sulla stessa linea, ed entrambe tradiscono il senso originario dei testi (omerici o sofoclei) in nome del progresso, giacché se *La Morte di Ettore* è chiaramente uno stravolgimento dell'*Iliade*, anche un'affermazione secondo cui un ipotetico Sofocle, ibernato e scongelato nel Seicento, si meraviglierebbe di quanto la tragedia sia migliorata, significa negare alle sue opere un valore compiuto e opportunamente contestualizzato, definendolo bisognoso di emendamenti e, quindi, minandolo nei suoi principi di fondo.¹⁰⁹

L'*Avvertimento*, *summa* del pensiero cesarottiano, anche per l'epoca tarda in cui viene composto, suggellando e confermando una visione filosofica ormai consolidata, ne riassume i punti principali, preludendo alla definitiva caratterizzazione, in senso ancora più nettamente razionalistico e morale, delle *Opere* pisano-fiorentine. Il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, manuale che informa di sé tutta la produzione critica dell'abate, subirà varie modifiche nell'edizione del 1808, la più importante delle quali consiste nell'assoluto rilievo dato appunto al termine «moralità», il quale sostituisce quello di «utilità».

I quaranta volumi delle *Opere* costituiscono a tutti gli effetti un testamento spirituale; è pertanto assai significativo che una lettera inviata da Cesarotti a Giovanni Carmignani nel 1806 paia sottintendere l'intenzione di aggiungere al *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* un discorso complementare, che sgomberi il campo da possibili fraintendimenti dell'estetica cesarottiana, annullando la potenziale giustificazione, attraverso il suo rifiuto della tradizione, della licenza e dell'arbitrarietà. Il professore padovano non intende scardinare la

¹⁰⁹ Si veda anche, come esempio di affermazione di matrice illuministica, quanto dice D'Alembert: «Elle [la Philosophie appliquée aux matières de goût] justifie notre estime pour les Anciens en la rendant raisonnable; elle nous empêche d'encenser leurs fautes; elle nous fait voir nos égaux dans plusieurs de nos bons Ecrivains modernes, qui pour s'être formés sur eux, se croyoient par une inconséquence modeste fort inférieurs à leurs maîtres», in *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Amsterdam, 1767-1770, tomo IV, pp. 302-303. Ho preso lo spunto per la citazione da uno dei testi che, tra i primi, ha avuto il merito di porre in rilievo l'importanza del pensiero cesarottiano nella formazione foscoliana e negli sviluppi successivi della sua filosofia: è un capitolo (il primo della Parte seconda, *Per un riesame del neoclassicismo foscoliano*) di un importante libro di Marco Cerruti sul quale avrò modo di tornare, *L'«inquieta brama dell'ottimo»*, Palermo, S. F. Flaccovio, 1979. La cit. è a p. 159, alla nota 24.

cieca adesione all'autorità classica per giungere all'anarchia ma, al contrario, per far poggiare su più solide basi una filosofia dell'arte al servizio della moderazione e dell'«ordine razionale che governa il mondo».

Così, nella lettera a Carmignani, autore di una feroce dissertazione antifieriana, affermava, riferendosi alle tragedie dell'Astigiano: «quanto alla parte morale di queste Tragedie avrò forse occasione di spiegarmi in un discorso che medito di aggiungere ad un altro già da me stampato circa quarant'anni fa, e del quale non so pentirmi *Sopra il diletto della Tragedia.*»¹¹⁰

Il discorso meditato confluì forse nelle modifiche apportate al *Ragionamento*; ciò che conta notare è però la sua centralità all'interno di un percorso critico lungo oltre quarant'anni. È chiaro allora come anche la traduzione ossianica, anziché mirare ad aperture romantiche, si inserisca all'interno dello stesso quadro. Ossian non vale in quanto poeta primitivo, vichianamente portavoce di una visione fantastica delle origini, ma funge da pretesto per contrapporre a Omero un autore altrettanto mitico e lontano nel tempo. Destituita la poesia omerica della sua unicità, dimostrato cioè che essa non rappresenta un modello letterario esclusivo, è possibile raccogliere le regole estetiche attorno a principi razionali spogli di pregiudizi e che siano specchio dell'inesorabile progresso delle arti.

D'altra parte, nella lettera a Macpherson Cesarotti lo aveva detto:

On a disputé longtemps, et peut-être avec plus d'aigreur que de bonne foi, sur la préférence de la poésie ancienne et moderne. Ossian, je crois, donnera gain de cause à la première, sans que les partisans des anciens y gagnent beaucoup. Il fait voir par son exemple combien la poésie de nature et de sentiment est au dessus de la poésie de réflexion et d'esprit, qui semble être le partage des modernes.¹¹¹

Ossian non vale in quanto antico, ma in quanto antico che avalla la posizione dei modernisti: quanto di meglio può trovarsi nella sua poesia precorre il gusto moderno, gli affinamenti dell'arte. Ossian vale per quei luoghi moderni

¹¹⁰ M. Cesarotti, *Opere*, vol. XXXVIII, *Epistolario*, t. IV, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1813, p. 223.

¹¹¹ Id., *Epistolario*, I, p. 8.

ante litteram, vale in quanto moderno *ante litteram*. Viene utilizzato per minare dall'interno le idee degli antichisti e rendere così inconfutabilmente vere quelle dei modernisti.

Così, sarebbe alquanto sbagliato definire Cesarotti un preromantico (volendo ora ammettere la liceità di questo termine controverso), l'apripista di un nuovo gusto destinato a confluire nel Romanticismo vero e proprio. La traduzione ossianica non è in contrasto con i principi strettamente illuministici del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* o dell'*Avvertimento preliminare a La Morte di Ettore*. Afferma gli stessi principi utilizzando le armi degli avversari, cambia genere ed epoca per dimostrare l'universalità della concezione illuministica della letteratura e della storia. Non è la diffusione dei poemi ossianici a costituire il vero obiettivo della traduzione (come invece troppo spesso si è creduto, falsando il pensiero cesarottiano e rendendolo compatibile con aperture romantiche che l'*Ossian* voleva invece scongiurare), ma il ribadimento della concezione manifestata negli scritti più chiaramente illuministi.¹¹²

Baldassarri ha scritto parole illuminanti in merito alla concezione cesarottiana del tradurre, parole che fanno capire meglio lo spirito della versione ossianica ma, soprattutto, la *Weltanschauung* del pensatore padovano:

L'influenza e la suggestione notevolissima esercitata ben oltre i confini del Settecento dalla traduzione dell'*Ossian*, e l'indubbia e spregiudicata apertura verso istanze preromantiche che questa comporta ovviamente da parte del Cesarotti, è dunque altra cosa da una adesione coerente e univoca in cui si risolve per intero, magari a partire da una certa data, la

¹¹² Paradigmatica è anche la traduzione, in sei volumi, di Demostene (1774-1778), che procede nella stessa direzione, quella di ridimensionare il mito dell'antichità, in questo caso svalutando le qualità retoriche di colui che viene riconosciuto come il massimo rappresentante delle arti oratorie in Grecia e che, come tale, ha fornito il modello di riferimento per le epoche successive. Nell'adattare ancora una volta il testo originario alle proprie esigenze, Cesarotti mistifica il mito, mettendo a nudo tutti i difetti degli scritti demostenici i quali, se si eccettuano quelli arbitrariamente utilizzati per dare un giudizio sulla sua opera complessiva, sono molto imperfetti. Anche in margine alla traduzione di Demostene l'abate padovano produce un apparato critico volto a chiarire il suo pensiero, il senso della sua operazione, secondo il suo uso consueto, che mira a sgomberare il campo da possibili equivoci; su questo momento della carriera cesarottiana si veda F. Lo Monaco, *Il Demostene di Cesarotti*, in AC, vol. I, pp. 205-220.

complessiva carriera di questi come lettore, traduttore e giudice di poesia.¹¹³

Come Baldassarri aveva scritto poco prima, «[...] tradurre, non solo ma soprattutto per il Cesarotti, significa per il momento esprimere con chiarezza proprie inclinazioni e preferenze»,¹¹⁴ e Cesarotti

veniva [...] a riservare a sé e ai «moderni» un ampio margine di discrezionalità e di intervento su quel patrimonio e su quegli autori [*scil.* i classici come Ossian e Omero]: soggetti di volta in volta a verifica preventiva della loro congruenza con le attese ed esigenze presenti, più che depositari di una scala assoluta di valori.¹¹⁵

L'idolatria degli antichi viene combattuta in nome di una libertà creatrice che non coincide con l'espressione della propria individualità, ma del frutto delle verità che la ragione e il progresso hanno mostrato in tutto il loro splendore. Libertà significa quindi obbedire a una scala assoluta di valori diversa da quella codificata da una prevenuta ammirazione per l'antico, perché tale ammirazione non è filtrata dai lumi della ragione, dalla raffinatezza del gusto. Questo fondamentale passaggio non apre minimamente le porte, nelle intenzioni di Cesarotti, all'individualità intesa come manifestazione di un modo di sentire non conforme alla verità oggettiva. L'individualità, in Cesarotti, è piena nel momento in cui l'autore si svincola dai pregiudizi per essere libero di abbracciare una scala di valori finalmente interiorizzata in prima persona, e non inficiata da giudizi arbitrari.

Smantellare un impianto ottusamente idolatrico è naturalmente ben diverso dall'ammettere la corruzione del gusto in senso romantico. Il fatto che Ossian apra di fatto al futuro romanticismo e possa essere amato dai suoi esponenti in nome della loro poetica, è indipendente dall'operazione cesarottiana, mirata invece a

¹¹³ G. Baldassarri, *Dal preromanticismo ai miti neoclassici*, in *Storia della cultura veneta*, vol. VI, *Dall'età napoleonica alla Prima Guerra Mondiale*, a cura di M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1976, p. 102.

¹¹⁴ Ivi, p. 101.

¹¹⁵ Ivi, pp. 102-103.

sancire «precise istanze illuministiche prima ancora che antiomeriche».¹¹⁶ La traduzione ossianica vuole soprattutto promuovere una concezione illuministica della realtà, acclimatare l'«originale nel nuovo contesto culturale e letterario»,¹¹⁷ l'unico accettabile, l'unico ad essere depositario di una verità che trascende il gusto soggettivo. Cesarotti non sospetta quali fraintendimenti possano nascere dal maneggiare un'opera potenzialmente incline a infrangere i principi che crede di ribadire in maniera inconfutabile. Quando lo capirà rifiuterà di introdurre nell'edizione delle *Opere* il testo teorico che più di tutti potrebbe dar corpo a questo fraintendimento, il *Ragionamento sopra le origini e i progressi dell'Arte Poetica*, il compendio estetico, cioè, da cui derivano le traduzioni di Ossian, Demostene e Omero, funzionali all'affermazione dell'ideologia illuminista.

In Cesarotti, la verità oggettiva è stata acquisita solo grazie a una progressiva liberazione da pregiudizi e rozzezze connaturate a tempi non ancora maturi per l'imposizione di un pensiero illuminato. Non era possibile squarciare il velo dell'ignoranza nell'Antica Grecia: la società e, conseguentemente, le arti, dovevano ancora evolvere.

Non è questo il luogo per approfondire il rapporto che lega Foscolo agli Antichi, né il suo amore per gli autori classici, Omero in particolare. Innumerevoli studi lo hanno già testimoniato. Quel che preme rilevare qui è l'inconciliabilità della sua sensibilità e del suo gusto, su questo aspetto, con Cesarotti. È un'inconciliabilità evidente sin dall'inizio, presente lungo tutto il suo percorso intellettuale, dall'inizio alla fine, e destinata a radicalizzarsi, in uno scrittore che, nato in terra greca, troverà nei greci il fondamento della propria serenità interiore, concretizzando nelle Grazie il frutto più maturo delle sue riflessioni artistiche e delle sue concezioni filosofiche. Basteranno ora alcuni brevi cenni, che mirino a rendere palese la distanza che separa Foscolo da Cesarotti.

¹¹⁶ Id., *L'«Ossian» di Cesarotti*, in MC, p. 155. Un altro importante testo di Baldassarri da prendere in esame, oltre ai due citati, è, come noto, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. I. Le edizioni in vita, il carteggio, il testo inglese del Macpherson*, in «Rassegna della letteratura italiana», XCIII, 1989, 3, pp. 25-58.

¹¹⁷ Ivi, p. 158.

Foscolo esordisce sulla scena poetica traducendo Anacreonte e Saffo, e dissemina il *Piano di Studj* di autori greci. Omero, il «divino Omero»,¹¹⁸ figura nell'*Ortis* bolognese e in quello milanese tra «i tre maestri di tutti gl'ingegni sovrumani» (assieme a Dante e Ossian, sostituito significativamente, nel 1802, da Shakespeare)¹¹⁹ e nei frammenti del *Lucrezio* è definito «padre di tutta la poesia».¹²⁰

Il *Discorso quarto* anteposto alla traduzione della *Chioma di Berenice* callimachea, intitolato *Della ragion poetica di Callimaco*, individua nella poesia due caratteristiche fondamentali: il «mirabile» e il «passionato».¹²¹ Il poeta potrà ricavare «le passioni dalla società, ma d'onde il meraviglioso se non dal cielo»?¹²² Il mirabile, insito in immagine fantastiche come una chioma che si fa costellazione, perderebbe ogni valore se non si appoggiasse alla religione, al mito, al soprannaturale.

Foscolo si scaglia allora – e salta subito all'occhio, nella terminologia utilizzata, la differenza rispetto a Cesarotti –, contro la «poesia ragionatrice», perché «non diletterebbe un poema che proceda argomentando, e che non idoleggi le cose ma le svolga e le narri».¹²³ Non sfugge, come ha rilevato Del Vento, il sotterraneo rimando polemico all'Ossian, dove prevale la narrazione areligiosa.¹²⁴ Ancora più significativa, ai fini del mio discorso, è l'assenza del diletto nella «poesia ragionatrice», e quindi come tale «metafisica», aggettivo che in Foscolo, al pari di «educazione», è «sinonimo di abitudini intellettualistiche che distruggono il giusto impatto con gli eventi e con le cose».¹²⁵

Se Cesarotti riconduce il diletto, nel *Ragionamento*, all'»idea del vantaggio e dell'istruzione che l'uditore, o lo spettatore ricava da un fatto atroce, e

¹¹⁸ EN IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1955, p. 20 (lettera X dell'edizione felsinea, del 23 ottobre 1797).

¹¹⁹ Si confrontino le versioni in EN IV, alle pp. 59 e 195. In entrambi i casi la lettera porta la data del 14 maggio 1798.

¹²⁰ *Della poesia, dei tempi e della religione di Lucrezio*, in EN VI, p. 239.

¹²¹ *La chioma di Berenice*, in EN VI, p. 301.

¹²² Ivi, p. 302.

¹²³ Ivi, pp. 301-302.

¹²⁴ C. Del Vento, *Foscolo, Cesarotti e i «poeti primitivi»*, in AC, vol. I, p. 654.

¹²⁵ M. Palumbo, *Foscolo*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 142.

compassionevole»,¹²⁶ e vuole che il teatro rifletta «l'ordine razionale che governa il mondo», egli riconduce inevitabilmente anche – anzi soprattutto – il coturno entro i canoni della «poesia ragionatrice», in cui Foscolo non trova, a differenza di Cesarotti, alcun diletto, alcuna utilità e alcuna verità.

Al fine di mostrare la validità delle tesi illuministiche, abbiamo visto che il rifacitore dell'*Iliade*, sulla scorta di Voltaire, deve rivestire i valori del mondo classico con quelli del mondo moderno, indubbiamente migliori dei primi. Foscolo, invece, vuole rivendicare, attraverso la traduzione della *Chioma di Berenice* (a poi attraverso quella dell'*Iliade*), «quelle verità universali e perpetue rivolte all'utilità dell'animo alla quale mira la poesia». ¹²⁷ I valori non mutano nel passaggio alla modernità, sono intrinseci alla «invariabile natura dell'uomo»,¹²⁸ sicché essi rimangono sempre gli stessi.

Quest'ultima citazione mostra chiaramente come un'operazione analoga a quella compiuta da Cesarotti ne *La Morte di Ettore* sarebbe impensabile per Foscolo; il significato della poesia e della letteratura non muta con il passare dei secoli, e un'opera lontana nel tempo non può essere valutata con i parametri di un'epoca diversa, né alterata.

Di conseguenza, come giustamente rileva Mario Martelli, il critico e il traduttore sono in Foscolo figure complementari, inscindibili.¹²⁹ D'altra parte, Palumbo ce lo ricorda, «commentario» è parola chiave che figura nel titolo di varie opere storiche foscoliane, come i *Commentari della storia di Napoli* (scritti al principio dell'Ottocento) e il *Commentario della battaglia di Marengo*, che è oltretutto una traduzione. Il «commentario», afferma Palumbo, «è intrinsecamente funzionale alla conoscenza dei fatti a cui si applica. Li ricostruisce e li giudica,

¹²⁶ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 86. Nell'edizione del 1808 la frase si connota ulteriormente in senso morale, diventando l'«accordo del risultato drammatico coll'interesse e l'istruzione morale».

¹²⁷ Così nel *Discorso primo, Editori, interpreti e traduttori*, in, *La Chioma di Berenice*, EN VI, p. 280.

¹²⁸ *Della patria, della vita e della fama di Niccolò Machiavelli. Commentarj politici-critici. Frammenti inediti* (1811).

¹²⁹ «Un aspetto del Foscolo critico è da considerare il Foscolo traduttore», scrive in M. Martelli, *Ugo Foscolo. Introduzione e guida allo studio dell'opera foscoliana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 167, all'interno di un capitolo intitolato *Foscolo storico-politico, critico e traduttore*.

offrendoli al giudizio di un pubblico sensibile, che sappia servirsi di quello che legge». ¹³⁰

Abbiamo già visto come il maturo poeta, nel 1810, avrebbe nell'*Ultimato* esplicitamente giudicato «di pessimo gusto» i versi cesarottiani dell'*Iliade*, e già nell'*Intendimento del traduttore* anteposto all'*Esperimento di traduzione della Iliade di Omero* (1807) Foscolo manifestava la sua presa di distanza dal Cesarotti omerico, perché, «ingegno sommo de' nostri tempi, che poteva egregiamente tradurlo, elesse d'imitarlo». ¹³¹ Nell'*Esperimento*, ricorda la Terzoli, si avverte «una polemica sottile contro colui che aveva sostenuto l'impossibilità di trasporre fedelmente l'*Iliade* in versi italiani». ¹³²

¹³⁰ M. Palumbo, *Foscolo*, cit., p. 127.

¹³¹ U. Foscolo, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, Brescia, Bettoni, 1807, p. VII.

¹³² M. A. Terzoli, *Cesarotti e Foscolo*, in AC, vol. II, p. 636; la studiosa rimanda all'*Introduzione* di G. Barbarisi, in *Esperimento di traduzione dell'Iliade*, in EN III, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, a cura di G. Barbarisi, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. XXV-LX, e A. Bruni, *Foscolo traduttore del canto primo dell'«Iliade»*, in FeC, IV, 1979, 2-3, pp. 280-321.

CAPITOLO IV

CESAROTTI NELL'EPISTOLARIO FOSCOLIANO

Dopo quest'ampia premessa, possiamo analizzare, con cognizione di causa, le notizie biografiche, il rapporto effettivo tra Foscolo e Cesarotti, quale è stato tramandato dall'*Epistolario* del giovane poeta. Prima di dare il *Tieste* alle scene, infatti, Foscolo intrattenne con Cesarotti uno scambio epistolare piuttosto nutrito, che ci rivela, tra le righe, elementi cruciali del loro rapporto intellettuale, e permette di misurare la distanza, presente *in nuce* sin dall'inizio e poi approfonditasi molto presto, nelle loro idee sull'arte, e, ciò che a noi preme maggiormente, sul teatro. Nell'avvicinarci, attraverso un'introduzione di carattere strettamente biografico, agli snodi cruciali del rapporto Foscolo-Cesarotti e alla sua rilevanza in chiave teatrale, devo necessariamente attingere al certosino lavoro di Claudio Chiancone. Il suo studio è molto recente ma costituisce già una guida imprescindibile per chi voglia addentrarsi nei meandri dell'adolescenza foscoliana, dare un contorno ai misteri che la caratterizzano, determinare i canali che possano aver portato alla conoscenza dell'abate. Mi sia quindi consentito richiamare le tappe di questo percorso di avvicinamento, sulla scorta dell'eccellente saggio chianconiano.¹

Tra le notizie biografiche fornite a De Winckels dall'ormai anziana Rubina, sorella minore di Ugo, ce n'è una che ci riguarda da vicino: Cesarotti sarebbe stato amico della famiglia Foscolo. Sulla scorta del Carrer, il biografo tenta di suffragare l'ipotesi, ma la sua affermazione non ha alcun fondamento né la dimostrazione addotta appoggia in alcun modo questa dichiarazione: «Cesarotti era amico di famiglia, sostiene De Winckels: tale era l'opinione del Carrer desunta da informazioni e dalla lettera d'Ugo all'Olivi nella quale scrisse: «Accogli un bacio,

¹ C. Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012.

mio caro Olivi. È questo l'unico pegno d'amore ch'io dal mio asilo posso porgere all'amicizia, a mia madre, a Cesarotti ed a Laura.» A me fu confermata dalla Rubina.»²

La lettera citata risale all'8 settembre 1796, data in cui la corrispondenza con Cesarotti aveva già un anno di vita e Foscolo aveva già incontrato l'abate a Padova. Non si capisce quindi su quali basi una siffatta testimonianza dovrebbe avallare l'idea di un'amicizia di famiglia, che dalla missiva non si evince in nessun modo. Il professore viene nominato accanto alla madre e alla fantomatica Laura, niente più. L'epistolario foscoliano giustifica qui ampiamente il ricorso «intimo» a Cesarotti, senza che debba essere inteso come segnale di una conoscenza ottenuta grazie a canali familiari.

Le informazioni confidate da Rubina a De Winckels, inoltre, hanno un'aura di indefinitezza che ricorda lo stile rievocativo del fratello. Dalla medesima fonte infatti apprendiamo anche che il *Tieste* fu composto a sedici anni³, ma nel 1794 erano stati concepiti solo i primi esercizi poetici, le composizioni confluite nella raccolta Naranzi e altri versi probabilmente lacerati dall'autore stesso. La documentazione in nostro possesso, l'estraneità stilistica del *Tieste* rispetto a questi primi tentativi, la molto maggiore affinità stilistico-ideologica tra la tragedia e le poesie dei due anni successivi, escludono con ragionevole certezza la possibilità di un *Tieste* già composto nel 1794.

Certo, lo stesso Foscolo rievoca in modo assai impreciso le date della sua fanciullezza, ma in ogni caso l'indicazione è approssimativa, ed è conseguentemente tale anche quella su Cesarotti. Se davvero il celebre intellettuale era amico di famiglia, non si capisce perché Foscolo non lo contattasse già prima del 28 settembre 1795, né ci sarebbe stato bisogno di quelle «parecchie inutili raccomandazioni» che «m'aveano promesso di dirigermi a voi» e che il ragazzo

² F. G. De Winckels, *Vita di Ugo Foscolo*, Verona, H. F. Münster, 1885, p. 31, nota 1.

³ Ivi, p. 40.

rifiuta perché i «pochi canti ch'egli sciolse al Genio ed alla Verità ponno essi servire di raccomandazione più ingenua e più soggetta al vostro giudizio».⁴

Ricorriamo allora piuttosto alla documentazione in nostro possesso. Come scrive Chiancone, Andrea Foscolo studiò negli anni Settanta a Padova «nella facoltà degli «Artisti»». Secondo una ripartizione andata poi perduta, tale percorso di studi era seguito anche dagli aspiranti medici – la futura professione, come sappiamo, del padre di Ugo – e prevedeva corsi di greco antico al pari di materie scientifiche.⁵ Cesarotti era in quel momento all'apice della sua fama, il vanto del Bo', cosicché certamente Andrea poté essere avvolto dalla cornice quasi mitica in cui veniva dipinto il ritratto del professore. Che ne abbia frequentato o meno le lezioni, rimase inevitabilmente impresso nella sua memoria, e presumibilmente avrà condiviso in futuro con i propri cari le sensazioni di quei giorni.

Cesarotti entrava quindi nella famiglia Foscolo. Andrea, però, moriva a Spalato nel 1788; il figlio aveva appena dieci anni, e difficilmente poteva essere, a quell'età, il destinatario di questi racconti. Più facile, semmai, che siffatti trascorsi giungessero alle orecchie dei suoi cugini Spiridione e Costantino Naranzi, zantioti come lui. Spiridione aveva circa sette anni più di Foscolo, Costantino era invece nato nel 1775.

Il fratello maggiore giunse a Padova già nel 1786 e, pur frequentando la facoltà legale, aderì già nel 1787 all'*Omero* e diventò quindi uno dei figli di Cesarotti, uno dei tanti membri di quella «scuola» così dettagliatamente esaminata da Chiancone. Il suo ruolo in seno alla cerchia non fu certamente trascurabile, dal momento che la monumentale edizione delle *Opere* cesarottiane, pubblicata a Firenze da Molini Landi a partire dal 1800, prese avvio proprio in virtù di una sua proposta.

Costantino guadagnò le «antenoree prode» pochi anni dopo Spiridione, e proprio a lui Foscolo dedicò i primi versi. La lettera di accompagnamento è nota. A noi interessa sapere che «i temi della malinconia, della solitudine,

⁴ Foscolo, *Epistolario*, I, p. 18.

⁵ Chiancone, *La scuola di Cesarotti e i primordi del giovane Foscolo*, cit., p. 218.

dell'autobiografia, dell'amore per la poesia, del piacere del ricordo», in essa presenti, sono indizio non solo di una precoce vena empatica e «innaffiata dalle Muse», ma tradiscono una spontanea vicinanza con lo spirito degli allievi di Cesarotti, con il loro *modus scrivendi*.

Nel 1794 Carlo Palese pubblicava inoltre a Venezia l'antologia dalmistiana di traduzioni dei maggiori poeti inglesi.⁶ Al suo interno troviamo una traduzione di Giuseppe Greatti (*l'Ode a Santa Cecilia* di Dryden) – esponente di rilievo della «scuola» patavina – e la versione torelliana dell'*Elegy on a country churchyard*. Nel 1772 Cesarotti aveva approntato la sua versione dell'*Elegia di Tommaso Gray sopra un cimitero di campagna*. Foscolo si vedeva quindi capitare sotto mano testi profondamente in sintonia con la sua indole, complici della sua svolta poetica del 1795, e tutto ciò in parallelo con continui richiami alla cerchia padovana.

Insomma, aggiungendo a quanto rilevato il progressivo disgusto nei confronti dell'ambiente veneziano e della sua vacuità, la necessità di affetti semplici e lontani dal clamore e dalla finzione dei salotti, otteniamo il contesto in cui Foscolo si predisponesse a entrare in contatto con il celebre professore.

Non sappiamo se il giovane poeta avesse avuto già modo di vederlo dal vivo, magari in qualche serata di qualche salotto veneziano, come quelli di Isabella Teotochi o Giustina Renier Michiel. È probabile ma, nota giustamente il Chiarini, se anche ciò avvenne, non coincise con una conoscenza nel senso pieno del termine.⁷ La lettera del 28 settembre non fa alcun cenno a incontri pregressi, a

⁶ *Versioni dall'inglese raccolte e date in luce dall'ab. Angelo Dalmistro*, cit.

⁷ G. Chiarini, *La vita di Ugo Foscolo*, a cura di C. Muscetta, Manziana, Vecchiarelli, 1989, p. 20; poco più avanti (pp. 23-24), Chiarini spiega che prima del settembre 1795 Ugo era già talvolta andato a Padova. Ciò sarebbe «fuor di dubbio», sulla base di una lettera inviata a Vincenzo Monti in cui Foscolo sostiene che nell'estate del 1795 pensò di scrivere un romanzo, *Olimpia*, «mentre sotto un albero lungo la Brenta riposava del suo viaggio pedestre da Venezia a Padova». Mi sia lecito dubitare di questo spostamento: oltre a non essere documentato in alcun modo, le parole riportate peccano di credibilità «storica» per vari altri motivi. L'elusività delle rievocazioni foscoliane è già stata mostrata più sopra, e proprio in una lettera a Monti. Sulla scorta del Chiancone e delle stesse missive foscoliane del 1796, sappiamo poi con quale fatica riuscisse a trovare una sistemazione in vista del viaggio patavino estivo, quello sì documentato, e di quanti mesi fosse stato costretto a procrastinarlo. Il riposo all'ombra di un albero ha un sapore di *topos* letterario ed è un richiamo neanche troppo vagamente ortisiano. In una cornice del tutto meditativa, in cui a un giovane di accesa fantasia balena nella mente l'idea di un romanzo – magari un primo aborto intellettuale

differenza di quanto avviene nella missiva al Bertola del 28 maggio 1795 o, più avanti, con Angelo Gaetano Vianelli, quando Foscolo si troverà nella città del Santo.⁸

Se a Vianelli ricorda la piacevole conversazione e con Bertola rammenta di averlo «importunato» in laguna, tanto più un simile precedente dovrebbe affiorare allorché si tratta di presentarsi all'«uom di genio» e «Poeta della nazione», cui si vuole manifestare «riconoscenza» e «venerazione», e cui ci si accinge «a rendere un tributo che già il mio cuore gli rese dal primo istante ch'io incominciai a leggere i versi suoi».

Il modo in cui Foscolo si presenta a una sorta di nume vivente sorprende per la schiettezza, per il linguaggio estremamente diretto e conciso. La lettera del 28 settembre consta di poche righe, ma non manca una manifestazione molto interessante dell'animo foscoliano, oltretutto ribadita con ossessiva insistenza in tutta la corrispondenza coeva, e in tutta la produzione poetica giovanile.

Infatti, la breve missiva si apre con toni adulatori e di divinizzazione cari al sodalizio cesarottiano, ma prosegue in modo del tutto personale, manifestando una chiara ostentazione di libertà, di coscienza della propria identità e della propria individualità. Il poeta afferma di aver rifiutato le «inutili raccomandazioni» che lo potevano introdurre all'abate perché contrarie al suo amore per la poesia e per la verità. Foscolo vuole presentare se stesso, non l'immagine che altri ne hanno dato; presentare se stesso significa valersi di quanto ha di più caro, la poesia. I «pochi canti che *lui* sciolse al Genio ed alla Verità» lo dipingono meglio di ogni raccomandazione. Foscolo dimostra quindi di voler

proprio dell'*Ortis* –, in assenza di qualsiasi preciso riferimento, non pare del tutto azzardato sospettare che Foscolo viaggiasse metaforicamente tra Venezia e Padova, sognando ameni ristori lungo il fiume e la fuga verso un «altrove» che lo liberasse dal chiuso, pettegolo e mondano ambiente lagunare. Chiudo segnalando che la presunta gita sarebbe avvenuta a soli 17 anni e addirittura a piedi. Abbiamo quindi, a mio parere, un'ulteriore conferma di quella rievocazione indefinita della giovinezza, di quella storia di un'anima che soppianta la storia di un uomo. Bisognerà quindi rimanere vigili tutte le volte in cui troveremo non solo un Foscolo maturo rievocatore del proprio passato, ma anche un adolescente Foscolo narratore della sua vita presente e delle sue composizioni poetiche.

⁸ Le lettere si possono leggere in Foscolo, *Epistolario*, I, rispettivamente alle pp. 14-15 e 32-33, con le date del 28 maggio 1795 e del 31 luglio 1796.

trovare nel grande letterato una comunanza spirituale di cui sentiva una necessità sempre maggiore, sconsolato dalla mondanità imperante nell'ambiente veneziano.

Si apre quindi un discorso molto delicato sull'autenticità e sulla sincerità, valori così sovente ricorrenti nel giovane Foscolo. Conviene insistere su questo punto, perché non lo credo affatto estraneo alla presa di distanze che Niccolò assumerà presto nei confronti di Cesarotti.

Foscolo dichiarò sin dal principio di odiare i contingentamenti della poesia entro una cornice di regole precise. La creazione è per lui sinonimo di autenticità, espressione immediata dei propri sentimenti. Le esigenze del contesto culturale si fanno sentire, certamente, così come le sue poesie adolescenziali pescano a piene mani e talvolta anche confusamente nel repertorio di altri autori. Non si nega nemmeno che, soprattutto in questa fase, la poesia sia per lui un viatico verso la gloria, uno strumento per uscire dalla povertà materiale e dall'anonimato. Il tempismo con cui si rivolge agli interlocutori patavini sorprende, la sua carriera di improvvisatore nei salotti veneziani testimonia una innegabile volontà di «arrivare», e ciononostante i suoi componimenti recano sin dal 1795 (ma ci sono avvisaglie già nella raccolta Naranzi) un'impronta ostentatamente sincera, libera e personale; tale sincerità viene pretesa anche nei giudizi dei suoi corrispondenti, segno tangibile di una libertà avidamente ricercata, per esigenza innata di empatia, anche nel pensiero altrui.

Questo bisogno emerge sin dalla prima lettera dell'epistolario, inviata il 29 ottobre 1794 al bresciano Gaetano Fornasini. Foscolo ha appena sedici anni; all'amico richiede esplicitamente di bandire tutti «que' freddi e seccagginosi complimenti che sono l'argomento della metà delle lettere, ed i titoli di V. S., ed altre simili formole, ch'io accolgo con poca compiacenza e che scrivo con poca sincerità». A questa prima condizione segue la seconda: «che non si osservi veruna circospezione nel criticar le mie cose, mentre io accetto come altrettanti regali le giudiziose correzioni che mi si fanno; e che non si lodi, senza pesar prima colla

bilancia della ragione la lode, esiliando e la convenienza chiamantesi di società ed il pregiudizio».⁹

Il rifiuto dell'adulazione, la ricerca di verità, sincerità e autenticità sono costanti nell'epistolario coevo. Sempre con il maggior confidente del tempo, Fornasini, Foscolo - è la lettera del maggio 1795 - si lamenta che Giovanni Labus, nel giudicare le sue poesie, fa troppo sfoggio di erudizione e nozionismo.¹⁰ Il primato della creazione poetica sulla sterile critica, la repulsione verso la pedanteria in confronto ad una schietta esposizione di sentimenti collegano letteratura e vita, rapporti umani e gusto poetico. Foscolo si auspica un rapporto diretto sia nella quotidianità, sia a livello letterario.

Dobbiamo pertanto credere che il giovane di belle speranze fosse un ingenuo che, nel valersi di precise amicizie o nel farsi conoscere al pubblico veneziano come improvvisatore nei salotti (dove peraltro trovò le sue prime protettrici), nel far leggere i primi virgulti poetici ostentando una sapiente modestia (oltre che approntando costantemente la scusa dell'età ancora acerba) o nel desiderio di aprirsi all'ambiente patavino, nel vantare «la sua povertade infino a chi non curavasi di saperla»,¹¹ non avesse alcun secondo fine, non agisse secondo le logiche dell'interesse in modo da raggiungere la bramata gloria e imporsi sulla scena poetica? Che non cercasse abilmente di tessere una spregiudicata trama in modo da arrivare dove voleva?

Certamente no. L'ambiguità degli atteggiamenti foscoliani traspare già intrinsecamente: le pretese di sincerità procedono in sintonia con abbandoni malinconici e affettazione di modestia. Il vittimismo contrasta con la consapevolezza delle proprie qualità, viene smontato dalla determinazione con cui il ragazzo si affanna a procacciarsi pareri e favori. A seconda del destinatario modifica i toni, adula senza scrupoli Bertola o Cesarotti, realizza una «compiaciuta e delicata costruzione del proprio personaggio» presentando autoritratti

⁹ Ivi, pp. 3-4.

¹⁰ Lettera di Ugo Foscolo a Gaetano Fornasini, maggio 1795, ivi, p. 11.

¹¹ *Della vita di Mario Pieri scritta da lui medesimo libri sei*, in *Opere di Mario Pieri Corcirese*, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1850, pp. 38-39.

paradigmatici (quello tracciato al Fornasini denota un «alfierismo tutto esteriore», delineando una figura letteraria più che dipingendo i sentimenti informali che ci attenderemmo da uno scambio privato, e anticipando il celebre sonetto *Solcata ho fronte*) e muovendo al contesto letterario i rimproveri di chi è ben conscio della propria grandezza spirituale.

Foscolo, insomma, tradisce intenzioni sotterranee talvolta ai limiti del cinismo. Le molteplici sfaccettature della sua abilità diplomatica sono state sapientemente rilevate da Nicoletti, da cui ho estratto le ultime citazioni testuali, ma anche il Rosada ha messo in luce i limiti di un'ingenua interpretazione delle missive giovanili.¹² Il tempismo della prima lettera a Cesarotti è già stato evidenziato da Chiancone; il 24 agosto moriva a Padova Giuseppe Olivi, «terzogenito» del professore, che ne curò l'anno successivo il celebre *Elogio*, opera ben nota ai foscolisti per le sue implicazioni ortisiane. Presentandosi un mese dopo, Ugo sceglieva il momento più opportuno per aprirsi una breccia nel cuore del destinatario e candidarsi a sostituto del defunto.¹³ Anche gli ammiccamenti fin troppo evidenti di epistole successive, come il rimando al *Telegono* in febbraio¹⁴, seguono lo stesso principio, confermando appunto in ambito padovano la stessa «spregiudicata invadenza» dimostrata in laguna.¹⁵

¹² I tre passaggi di Nicoletti si leggono nel saggio *Artificio e parenesi alle origini della prosa ortisiana*, in Id., *Il «metodo» dell'«Ortis» e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, la prima e la terza a p. 4, la seconda a p. 3. Le riflessioni di Rosada occupano invece le pp. 111 e ss. del citato *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, all'interno di un capitolo significativamente intitolato *La coscienza di sé*.

¹³ Chiancone, *La scuola di Cesarotti e i primordi del giovane Foscolo*, cit., p. 236.

¹⁴ Lettera di Ugo Foscolo a Melchiorre Cesarotti, [Venezia] Sabato [Febbraio (?) 1796], in Foscolo, *Epistolario*, I, p. 26.

¹⁵ Nello stesso periodo Foscolo scriveva a Greatti, che con il suo incarico di Bibliotecario dell'Università costituiva una conoscenza allettante. Ancora una volta, il giovane poeta sceglieva con cura il momento adatto, visto che Greatti aveva appena difeso Cesarotti nella polemica sul *Telegono* (si veda ancora Chiancone, *La scuola di Cesarotti e i primordi del giovane Foscolo*, cit., p. 238); la lettera al traduttore di Dryden non ci è pervenuta, ma possiamo ricavarne i tratti essenziali grazie alla risposta del 13 febbraio 1796, riprodotta in Foscolo, *Epistolario*, I, pp. 20-24. L'espressione «spregiudicata invadenza» è tolta dal celebre capitolo «tiesteo» di G. Nicoletti, *Alfierismo mediato e controcorrente nel «Tieste» foscoliano*, in Id., *La memoria illuminata. Autobiografia e letteratura fra Rivoluzione e Risorgimento*, Firenze, Vallecchi, 1989, p. 131. Si riferisce all'atteggiamento foscoliano nei confronti della società letteraria veneziana. Il saggio, importante per rilevare la distanza che separa il *Tieste* dal pur innegabile modello alfieriano, presta attenzione all'astuzia con cui vengono scandite le tappe del carteggio foscoliano-cesarottiano, interrotto

Contattando Cesarotti, Foscolo spianava la strada verso la gloria, affidandosi ad un'autorità incontrastata in tutti gli ambiti della letteratura, e gli offriva così la possibilità di accrescere fama al suo nome tramite la composizione di odi o poemi così come in ambito teatrale. Non solo; il terreno veniva preparato con cura, imbastendo una corrispondenza con vari personaggi gravitanti attorno al maestro. Si creava pertanto una rete piuttosto articolata, dal momento che simili relazioni si aggiungevano ai contatti già stabiliti a Venezia.

Tuttavia, non credo sia corretto perdere di vista un punto a mio avviso fondamentale: a Foscolo non interessava un'affermazione in se stessa, la «gloria per la gloria». Diciamo anzi che non gli bastava. Pur di conquistare gloria e fama intendeva valersi di un'ampia gamma di opportunità, ma con il fine di mostrare al mondo la *sua* identità. Voleva diventare qualcuno per manifestare le *sue* peculiarità, il *suo* talento, la *sua* personalità. Le opere che dovevano consacrarlo di fronte al pubblico e alla posterità dovevano rimanere obbligatoriamente un parto autentico della *propria* natura poetica, del *proprio* sentire, di una *Weltanschauung* affatto individuale e non disposta ad asservirsi completamente al gusto dominante o a pedissequa imitazioni di una determinata moda, né a lasciarsi imbrigliare da precetti teorici. Non importava «arrivare per arrivare», ma arrivare per imporsi come voleva lui.

Se così non fosse stato, dovremmo rilevare nella sua ribellione al consolidato gusto teatrale – quale la andremo mostrando a breve – o nel chiaro rifiuto della precisa estetica del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, piuttosto che di altri scritti cesarottiani o delle sue traduzioni da Voltaire, altrettante contraddizioni. Azzardare il *Tieste* sulla scena senza chiederne consiglio era davvero un passo che poteva decidere della sua fortuna, oltretutto di fronte a un pubblico capriccioso come quello veneziano.¹⁶ Se l'obiettivo era la popolarità *tout*

dall'adolescente prima della rappresentazione al Sant'Angelo e opportunisticamente ripreso subito dopo. In realtà, mi permetterò di esprimere su queste considerazioni alcune riserve, nelle prossime pagine e nel corpo del testo.

¹⁶ Il pensiero corre alle parole di Cesarotti a Olivi, scritte quando la rappresentazione del *Tieste* era ormai decisa: «Spiace che il Foscolo azardi la sua Tragedia senza domandarne consiglio. Questo è un passo che può decidere della sua fortuna»; la lettera, del 25 novembre 1796, fu pubblicata in *Per*

court conveniva seguire strade già battute, non rovesciarle violentemente, perché questo fece il *Tieste*, nonostante i molti debiti nei confronti della novità alfieriana da un lato, della tradizione melodrammatica dall'altro.

Il dado era stato lanciato. Poco più di un mese dopo troviamo il primo riferimento al *Tieste*. Il 30 ottobre 1795 annuncia la *pièce* ricorrendo alla consueta vivacità:

Ardii scrivere una tragedia sopra un soggetto che fu già toccato da Crébillon e dal gran Voltaire. Sì; scrissi il *Tieste*, e con quattro attori soltanto. Qual ei siasi vedrassi frappoco dagli intendenti sulla scena a cui lo affido [...] Certo ch'io non avrei avventurato la mia fatica e il mio nome, se il Crébillon fosse meno intricato, e il grand'Autore del *Maometto* più terribile, e più deciso.¹⁷

La lettera non si apriva con queste parole; nelle righe precedenti veniva dichiarato compiuto il poema sul *Genio*, di cui nulla ci è pervenuto.¹⁸ Nicoletti, intendendo leggere questa missiva sulla falsariga della «spregiudicata invadenza» tenuta nell'ambiente lagunare, vi ravvisa una studiata ponderatezza, perché Foscolo, scrivendo al grande teorico del teatro, «con l'intuito già esperto di chi mira a trovare appoggi e malleverie, si sforza di non toccare la suscettibilità antifoscoliana del professore padovano».¹⁹

Indubbiamente, il *Tieste* veniva annunciato sulla base della rete di contatti intessuta sapientemente in precedenza, e non compariva isolato. Foscolo si premurava inoltre di qualificare Voltaire come «gran» e «grand'Autore del *Maometto*». Cesarotti nutriva nei confronti del Voltaire tragico una dichiarata venerazione, trasparente in ogni pagina del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* come nelle *Osservazioni su Ottavia. Timoleone. Merope*, snodo critico

le *auspicatissime nozze Valmarana-Cittadella Vigodarzere*, Padova, Dalla Stamperia del Seminario, 1879.

¹⁷ Lettera di Ugo Foscolo a Melchiorre Cesarotti, 30 ottobre 1795, in Foscolo, *Epistolario*, I, pp. 19-20.

¹⁸ Nella lettera del 28 settembre il mittente parlava di «pochi canti ch'io sciolsi al *Genio* ed alla *Verità*», mentre il *Piano di Studj*, probabilmente allegato alla missiva a Tommaso Olivi dell'8 settembre 1796, contiene l'unico altro riferimento al poema, «incominciato ma da compirsi dopo dieci anni». Doveva essere distribuito in tre canti; cfr. *Piano di Studi*, in EN VI, p. 8.

¹⁹ Nicoletti, *Alfierismo mediato e controcorrente nel «Tieste» foscoliano*, cit., p. 131.

fondamentale del suo rapporto con il teatro alfieriano. L'eroe che deve calcare le scene, la condotta, la regolarità dell'azione, lo stile adeguato alla tragedia, tutto rimanda, nell'estetica cesarottiana, al modello voltairiano. Nonostante il patriarca di Ferney venga citato solo di rado, e mai nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, le allusioni alla sua poetica sono scoperte.²⁰

Se si aggiunge che, contestualmente al *Ragionamento*, furono pubblicati il *Ragionamento sopra il Cesare* e il *Ragionamento sopra il Maometto*, allegati alla traduzione delle due tragedie, l'ammirazione per Voltaire diviene inconfutabile. Paragonando la *Morte di Cesare* al *Giulio Cesare* shakespeariano e al *Giulio Cesare* di Antonio Conti, l'abate non ha dubbi nel preferire la tragedia francese, e convinti elogi abbondano anche nella breve dissertazione sul *Maometto*. Avrò modo, quando passerò ad enunciare l'estetica tragica del professore, di soffermarmi più ampiamente su questi testi.

Anche in opere non strettamente mirate ad una riflessione sulla drammaturgia, come il *Ragionamento sopra le origini e i progressi dell'Arte Poetica* – anch'esso pubblicato assieme agli altri nell'edizione pasqualiana – ci imbattiamo nella chiosa polemica secondo cui «si durerà fatica a trovar quattro Critici, di quei che si piccano di buon gusto, che non si facessero scrupolo di dar il titolo di vere Tragedie a molte insigni produzioni di Cornelio o di Racine, e che non preferissero a un *Maometto* la più difettosa tragedia d'Euripide».²¹

La venerazione si spingeva oltre l'ambito teatrale; basti ricordare, un esempio per tutti, quanto poco più avanti si afferma: «il *Saggio sopra il poema epico*

²⁰ Paola Ranzini ha notato come, pur non citando mai Voltaire, Cesarotti lo richiami varie volte nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*. Infatti, rileva giustamente la studiosa, i vari eroi tragici delineati nel saggio assomigliano molto da vicino ai protagonisti di alcune opere voltairiane, tra cui il *Maometto* e la *Morte di Cesare*, tradotte, non a caso, dall'abate; cfr. P. Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, cit., p. 116. Aggiungo che, tra i vari riferimenti alle opere di Voltaire, due sembrano riguardare da vicino anche la terza tragedia su cui Cesarotti lavorò, la *Semiramide*. Dicendo: «Non si può punir più acerbamente, né più fruttuosamente la virtù debole, quanto col farla cader in un delitto» e, più avanti: «Se l'Eroe infetto d'una debolezza perdonabile, fosse per un'altra debolezza perdonabile punito da un altro Eroe interessante, e che questi poscia fosse punito da' suoi rimorsi, o dalla forza del suo dolore, la compassione sarebbe doppia, e maggiormente istruttiva», Cesarotti pare alludere alle vicende di *Semiramide* e *Ninia*. Si vedano i due passaggi in Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 92.

²¹ Id., *Ragionamento sopra le origini e i progressi dell'Arte Poetica*, p. 123.

del sig. di Voltaire è degno dello scrittore dell'*Enriade*: la sensatezza de' suoi principi e l'imparzialità e finezza de' suoi giudizi sono atte a formar un poeta di tutte le nazioni come lo è egli medesimo, quando però si trovi un genio poetico simile al suo». ²²

Voltaire è quindi un modello a trecentosessanta gradi: il suo pensiero critico, illuministicamente volto ad esaltare il progresso e a conciliare il genio artistico con l'esigenza educativa, trova conferma nella produzione epica e tragica, e quest'ultima costituisce per Cesarotti l'apice di un secolare percorso di perfezionamento.

Tuttavia - e mi ricollego con ciò all'affermazione nicolettiana - la «susceptibilità antifieriana» dell'abate non veniva affatto risparmiata. Anzi, sorprende la rapidità con cui Foscolo azzarda considerazioni inconciliabili con l'estetica cesarottiana, senza nemmeno aver dato il tempo di consolidare il rapporto epistolare, rischiando, con le sue esternazioni *ex abrupto*, di inimicarsi il professore sin dal principio, senza che un'affinità pregressa abbia giustificato e consolidato una reciproca stima che apra uno spiraglio per concedersi alcune libertà.

Infatti, benché l'accento al *Tieste* si confonda con quello relativo al poema sul *Genio* (cui il poeta dava in un certo senso la priorità, se, come sostenuto, allegò «quello squarcio in cui parlo della più bella delle arti», senza invece inviare alcuna scena della tragedia²³) e risulti attenuato dal valore riconosciuto al «gran Voltaire», Foscolo contesta chiaramente i principi cesarottiani, pienamente consapevole che gli spunti polemici affogati nel corpo del testo non possono sfuggire a un destinatario competente. Quasi a scusarsi, Foscolo introduce le poche frasi

²² Ivi, p. 138.

²³ Non ha alcun fondamento l'ipotesi di Enzo Mandruzzato, secondo cui la tragedia sarebbe stata inviata al professore con questa missiva (cfr. E. Mandruzzato, *Foscolo*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 30). Se così fosse, perché non dirlo esplicitamente (come invece avviene per il *Genio*)? Perché non domandarne ragguagli nelle lettere successive? Perché espungere il *Tieste* dalla corrispondenza fino al gennaio (o febbraio) 1797? È vero, il silenzio avvolge d'ora in poi anche il *Genio* (solo in una lettera databile al tardo inverno del 1796 Foscolo dirà: «Frattanto io vi scrivo uno squarcio del mio poema che vo scorgendo assai difettoso», ma non ci sono elementi per identificarlo con il *Genio*, benché Foscolo lasci intendere di riferirsi a un'opera già nota al professore), ma in ogni caso nessuna prova concreta sorregge l'affermazione di Mandruzzato.

sull'opera teatrale adoperando due volte il verbo «ardire». «Ma qui il mio ardire non ebbe fine», rivela, e prosegue, con parole che già abbiamo citato: «Ardii scrivere una tragedia [...]».

Ciononostante, le varie precauzioni adottate lasciano inalterato il valore dell'affermazione successiva: «Sì, scrissi il *Tieste*, e con quattro attori soltanto». Comporre un dramma con soli quattro personaggi significava ispirarsi inconfutabilmente al modello alfieriano. Solo Alfieri aveva avuto il coraggio di ridurre in maniera così drastica il numero degli attori. Non solo: la tragedia ideale, nella visione dell'Astigiano, prevede proprio quattro interpreti, sicché Foscolo, precisando esattamente quanti personaggi compaiano nel *Tieste* – anziché ricorrere a un lessico più generico, come avrebbe potuto fare agevolmente sostituendo alla locuzione «quattro attori» un'espressione quale «pochi attori», o anziché inserire nel dialogo Agacle ed Emneo, fedeli pedine manovrate da Atreo, come avrebbe potuto fare senza sforzo ritoccando leggermente la sceneggiatura – voleva rimandare inconfutabilmente all'autore di *Antigone*, *Agamennone*, *Rosmunda*, *Timoleone*, *Merope*, *Sofonisba*, tutte opere animate da quattro interlocutori.

È vero, Voltaire aveva a sua volta teorizzato la necessità di eliminare i personaggi superflui e gli intrecci secondari, ma non aveva mai osato portare i suoi presupposti teorici alle estreme conseguenze, ad una traduzione effettiva sulla scena. Anche laddove credeva di essere riuscito a privare il prodotto teatrale di ogni attore non necessario, oltre che di ogni episodio evitabile, sul palcoscenico continuavano ad aggirarsi sette personaggi. È il caso dell'*Oreste*²⁴, in merito a cui Alfieri chiosa significativamente: «*Voltaire* nel suo *Oreste* si è in fatti proposto una tal soppressione [*scil.* dei personaggi secondari], e ha creduto di averla eseguita.

²⁴ Nella prefazione all'*Oreste*, dedicata alla Duchesse du Maine, Voltaire mostra un approccio teorico molto vicino a quello alfieriano. «L'art et le génie», vi si legge infatti, «consistent à trouver tout dans son sujet, et non pas à chercher hors de son sujet», parole del tutto conformi all'idea di una «tragedia di cinque atti, pieni, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto», ossia del tutto conformi a una delle celebri caratteristiche elencate nella risposta al Calzabigi. Nella medesima prefazione, affermando di essersi ispirato alla semplicità dei greci, Voltaire così continua, poco oltre: «J'ai donné au moins à ma nation quelque idée d'une tragédie sans amour, sans confidentes, sans épisodes». Ho citato dall'*Épître à son Altesse Sérénissime Madame la Duchesse du Maine*, in *Chefs-D'œuvre dramatiques de Voltaire*, t. IV, Paris, De l'Imprimerie d'A. Egron, 1816, pp. 19 e 20.

Lascio giudice ogni accurato lettore, se Ifisa, Pammene, e Pilade stesso, siano altro che personaggi secondari [...]; se vi siano necessarij e operanti nell'azione; se cagionino in chi gli ascolta, o commozione, o freddezza».²⁵

Quando Foscolo scrive a Cesarotti, il professore e il celebre tragediografo erano chiusi da dieci anni in un reciproco silenzio. La scintilla tra loro, però, non era mai scoccata. L'approccio cordiale di Cesarotti non aveva nascosto in principio una sincera ammirazione per il «génie dramatique»²⁶ alfieriano, ma i prodromi di un'assoluta inconciliabilità tra le rispettive posizioni sulla tragedia figurano già nel principio del loro rapporto. Non analizzerò ora i vari momenti di questa disputa letteraria, visto che sono molto noti e sono stati altrove esaurientemente studiati.²⁷

Sarà sufficiente ricordare la natura del contrasto e del rifiuto, da parte del critico, di una tragedia «tetra e feroce, per quanto la natura lo soffra»,²⁸ sostanzialmente antifrancese e fiorita in seno a passioni estreme che non lasciano spazio all'approccio moderato di Cesarotti. Questi, ancora pienamente aderente agli ideali illuministi, aveva teorizzato una tragedia inseparabile dalla funzione pedagogica. Pur introducendo nella sua riflessione spunti di impronta sensista, non concepiva opera teatrale che non punisse i malvagi o non mettesse inequivocabilmente in evidenza «l'ordine razionale che governa il mondo».

Affinché il drammaturgo potesse adempiere nel migliore dei modi a un siffatto compito, l'armonia stilistica si poneva come strumento privilegiato e imprescindibile. Pertanto, nonostante la lettera del 1783 all'abate Giuseppe Antonio Taruffi – il primo documento in cui Cesarotti si sofferma sull'autore appena entrato nell'agone letterario – giudichi le quattro tragedie pazziniane

²⁵ Si cita da V. Alfieri, *Parere sulle tragedie*, in Id., *Tragedie*, vol. III, a cura di N. Bruscoli, Bari, Laterza, 1947, p. 380 (corsivo nel testo).

²⁶ Lettera di Melchiorre Cesarotti a Giuseppe Antonio Taruffi del 1783, in M. Cesarotti, *Opere*, vol. XXXVI, *Epistolario*, t. II, Firenze, presso Molini, Landi e Comp., 1811, in p. 177.

²⁷ Vi si soffermano diffusamente P. Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, cit. (il capitolo VI, *La polemica con Alfieri e la riedizione del Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, pp. 157-173, tratta l'argomento nel dettaglio), G. Santato, *Studi alfieriani e altri studi settecenteschi*, Modena, Mucchi, 2014 (si veda in particolare il saggio *Alfieri e Cesarotti*, alle pp. 131-155), e A. Beniscelli, *Cesarotti e Alfieri: ai confini di una nuova drammaturgia*, in AC, vol. II, pp. 469-495.

²⁸ V. Alfieri, *Risposta dell'autore* [a Raniero de' Calzabigi], in Id., *Tragedie*, vol. I, Bari, Laterza, 1946, p. 39.

dispensando elogi «à la simplicité du plan» e alla «grandeur des sentiments», piuttosto che alla «vérité» e alla «force du caractère», con un «langage marqué au coin de la nature et jamais à celui de l'école», tanto da riconoscere in Alfieri un «véritable génie dramatique», lo stile appare subito improponibile, al punto quasi da svilire tante bellezze.²⁹

Sullo stile si esprimerà più diffusamente due anni dopo nella *Lettera del Sig. r Ab. Melchiorre Cesarotti al Sig. Conte Vittorio Alfieri*, in cui il capitoletto *ad hoc* presenta un tono severamente censorio.³⁰

Ovviamente l'inconciliabilità si estendeva ben al di là dello stile, coinvolgendo i pilastri fondamentali della poetica alfieriana, dal suo estremismo alla *vis* politica e antitirannica, dal *forte sentire* all'affermazione di una ideologia personale scevra di compromessi. Oltre alle critiche rivolte ad alcune scene nella citata *Lettera*, il documento emblematico mi sembra la missiva con cui Cesarotti stroncava senza mezzi termini *La congiura de' Pazzi*, che il destinatario aveva letto davanti all'abate a Padova. Togliamo i complimenti più o meno convenzionali, ecco cosa rimane: «*La Congiura de' Pazzi* [...] parmi che pecchi nel soggetto. [...] parmi che la sua tragedia rivolti più di quel che interessi.» Il grosso problema sta nell'aver trasgredito il *famam sequere* oraziano, mettendo in cattiva luce i Medici e in buona luce i Pazzi. Il pubblico non comprende e l'effetto morale si perde. Pertanto si tratta di rifare la tragedia, «trasportando solo l'interesse dai Pazzi ai Medici», ma di fatto capovolgendo le intenzioni di Alfieri.³¹

²⁹ Lettera di Melchiorre Cesarotti a Giuseppe Antonio Taruffi, loc. cit..

³⁰ La *Lettera* – oggi più comunemente conosciuta come *Lettera su Ottavia, Timoleone e Merope*, apparve assieme alle celebri *Note dell'Autore, che servono di risposta al Sig. Cesarotti*, nel maggio del 1785 sul *Giornale de' letterati di Pisa*, prima di confluire assieme alle *Note* nel terzo volume dell'edizione Didot del 1790, divenuta *Lettera dell'Abate Cesarotti su le tre precedenti tragedie*. Le tre tragedie vengono analizzate separatamente; segue un breve capitolo intitolato *Dello stile*, con cui si chiude l'operetta.

³¹ Cito da V. Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, pp. 503-504. Nelle *Note dell'autore che servono di risposta*, Alfieri ribatte alle critiche di inverosimiglianza mosse al personaggio di Ottavia spiegando i motivi per cui l'ha creato in un certo modo, rivendicando implicitamente la libertà e il diritto, da parte dell'autore, di dare agli eroi tragici il volto che più ritiene opportuno; cfr. V. Alfieri, *Note dell'autore che servono di risposta* in Id., *Tragedie*, vol. II, cit., pp. 229-230.

Non è quindi un caso se dopo le critiche mosse a *Ottavia*, *Timoleone* e *Merope*, Alfieri non contattasse più Cesarotti né cercasse i suoi giudizi, che prima aveva impetrato con tanta sollecitudine. Foscolo, già infatuato del mito alfieriano, conosceva certamente questi scritti, il pensiero di Cesarotti, i rischi cui si esponeva sventolando la sua vicinanza ad Alfieri.

Torniamo alla nostra lettera. La seconda stoccata non si fa attendere: «non avrei avventurato la mia tragedia, se il Crébillon fosse meno intricato, e il grand'Autore del *Maometto* più terribile, e più deciso». Un ragazzo alle prime armi che, rivolgendosi a un'indiscussa autorità del coturno, osa muovere critiche al pur «gran Voltaire», il cui modello tragico, nell'opinione cesarottiana, coincide sostanzialmente con la perfezione, si distingue automaticamente dalla massa degli adoratori. Contestare Voltaire, seppure in relazione a una delle sue opere meno acclamate e meno celebri – *Les Pélopidés, ou Atrée et Thyeste*³² –, significa attaccare al cuore gli stessi principi di Cesarotti, la cui formulazione teorica si incarna nelle tragedie dell'illuminista francese.

Non solo: l'affermazione foscoliana, consapevolmente o meno, scopre un'ambiguità di fondo. Il giovane tragediografo non cita casualmente il *Maometto*, questo è fuor di dubbio. L'allusione al Cesarotti traduttore è palese, l'identificazione del «grand'Autore» con un'opera volta in italiano dall'abate risponde ad esigenze precise, ad una sorta di cortese ammiccamento volto a ingraziarsi l'«uom di genio». Tuttavia persiste il rischio di un'interpretazione completamente diversa, perché proprio «il grand'Autore del *Maometto*» ha mancato di coraggio, non dimostrandosi né «terribile», né «deciso» a sufficienza.

Pertanto, il destinatario potrebbe intendere il parallelo come una critica indiretta allo stesso *Maometto* e quindi a chi vi aveva dedicato parole eloquenti: «[...] fra tutte le Tragedie del Sig. di Voltaire che per questo pregio [*scil.* l'istruzione dell'umanità attraverso la rappresentazione della virtù e l'uso del sentimento] risplendono, *Maometto* è quella a cui per mio giudizio si dee la palma,

³² La tragedia, composta nel 1772, non fu mai rappresentata.

a cagione della sublime ed importantissima verità ch'ella insegna, e del lume straordinariamente forte e terribile nel quale è posta». ³³

Se Foscolo avesse desiderato unicamente procacciarsi i favori del suo interlocutore, la pretesa di correggere Voltaire e Crébillon si sarebbe rivelata una mossa suicida. Anche l'autore di *Atrée et Thyeste* (l'opera cui allude Foscolo, rappresentata nel 1707), infatti, figurava tra i tragediografi particolarmente amati dall'abate. ³⁴ La prudenza avrebbe consigliato di cimentarsi con il rifacimento di un testo shakespeariano o alfieriano, dal momento che il Bardo di Stratford era, al pari di Alfieri, notoriamente inconciliabile con la poetica cesarottiana. In alternativa, persino i nomi di Racine e Corneille, o di un drammaturgo greco, avrebbero urtato di meno la sensibilità del destinatario. Invece no, il caparbio

³³ Cesarotti, *Ragionamento sopra il Maometto*, p. 180. Il passaggio segue una citazione di Marmontel, in cui il filosofo e critico francese si domandava «Qual grado fra i Maestri del Teatro sarebbe dovuto ad un'anima nel tempo stesso grande e semplice, forte, e sensibile, che colpita vivamente da tutti i principi della morale avesse penetrato fin negli intimi recessi del cuore umano, e mescolando agl'incanti della più delicata eloquenza il colorito del Poeta, e le viste del Filosofo, fosse così zelante animatrice della virtù e dell'umanità che prendesse a dipinger quella e ad istruir questa per mezzo del sentimento?» Per comprendere quale sia l'opinione cesarottiana nei riguardi di Voltaire basterà citare i giambi divinizzanti inclusi nell'edizione pasqualiana del 1762: «Sed quod fuere, suntque ubique gentium, / eruntque post hac (Delius jurat pater) / sceptro potitur aureo (consurgite, / consurgite omnes ilicet) Voltærius, / dudum creatus omnium suffragiis / tragicæ tyrannus artis, arbiter, Deus» («Ma... uomini del passato, di ogni luogo nel presente, e del futuro (per il padre Apollo), Voltaire si è impadronito dell'aureo scettro (levatevi in piedi, in piedi tutti, subito!)» ora consacrato dagli applausi di tutti re, arbitro, Dio dell'arte tragica; *Jambi. De poetis tragicis*, vv. 41-46; la traduzione è di Fabio Finotti, in op. cit., p. 165). Si noti come Voltaire porti illuministicamente a compimento la parabola tragica sviluppata nei secoli. Il suo esempio non vale solo per gli uomini del passato o del presente, ma anche per quelli del futuro. Le riserve espresse da un giovinetto alle prime armi dovranno essere quindi sembrate del tutto inaccettabili all'abate.

³⁴ Eloquenti sono al proposito i giambi a lui dedicati nella già citata composizione *Jambi. De poetis tragicis*: «Crébillon sequutus liber Graecos pede / tragicis valenter corda pulsat machinis, / et alta fingit mentibus vestigia» («Crébillon, seguendo con libertà i Greci, sa ben toccare i cuori con gli artifici tragici, e lascia sublimi memorie nell'animo»; vv. 38-40). Meno lusinghiere le parole rivolte a Corneille, e ancor meno, come noto, quelle che descrivono l'«Anglus exlex», il nemmeno nominato – forse anche per la difficile integrazione nel testo – Shakespeare (è il v. 25). Significativamente, poi, l'*Atrée et Thyeste* di Crébillon viene registrato nella *Dramaturgia universale antica e moderna* (carta 10r), seguito da un'omonima opera tedesca di cui non viene indicato l'autore (ma Paola Ranzini suppone possa trattarsi di Christian Felix Weisse; cfr. M. Cesarotti, *Dramaturgia universale antica e moderna*, a cura di P. Ranzini, Roma, Bulzoni, 1997, p. 131n). Lo stesso soggetto è naturalmente rappresentato dai *Pélopides* voltairiani (81r), ma anche dalla *Pélopee* di Pellegrin (81r), dal *Thyestes* seneciano (di cui si citano inoltre le versioni di Ettore Nini e Lodovico Dolce) e dai *Thieste* di Brisset e Mont-Léon (102r). Manca invece il *Tieste* foscoliano, e non certo per ragioni cronologiche, dal momento che fino al 1800 (secondo la datazione proposta da P. Ranzini nell'introduzione alla *Dramaturgia*) Cesarotti continuò ad aggiornare il catalogo. Un silenzio che parla chiaro.

zantiota sceglie proprio Voltaire e Crébillon, conscio di poter inimicarsi sin dall'inizio l'influente maestro.

La sottile ambiguità percorre in filigrana gran parte della missiva. Foscolo procede su due binari paralleli; da un lato mantiene un formale rispetto delle idee cesarottiane, evitando di nominare esplicitamente Alfieri o di affrontare apertamente la poetica dell'abate, dall'altro lascia che il nome dell'Astigiano e le riserve nei confronti del modello tragico del professore si palesino tra le righe del discorso, da un lato attacca i pedanti e cerca conforto nei lumi del suo interlocutore, dall'altro apre la strada a una possibile assimilazione di Cesarotti con i critici che Foscolo genericamente condanna.

L'accenno al *Tieste* è circondato da stroncature nei confronti della critica pedantesca, bersaglio costante già nel giovane Foscolo. A ben vedere, questi spunti polemici sono anticipati dalla lettera precedente, dove l'appassionato lettore di Ossian e dell'*Iliade* si dichiarava impossibilitato, dopo tali coinvolgenti esperienze, a «dar luogo alle voci dell'arida critica».

Una simile premessa trova ora una prosecuzione naturale. Foscolo ha appena menzionato il *Tieste*, ma subito il suo sguardo si rivolge, con mal celata ironia, alla reazione dei critici: «Qual ei siasi [*scil.* il *Tieste*] vedrassi frappoco dagli *intendenti* sulla scena a cui l'affido» (corsivo mio). Il termine «intendenti» non riesce a nascondere il modo irrisorio e sprezzante con cui i sedicenti esperti vengono chiamati in causa. Completando la breve divagazione, il poeta tiene comunque a precisare che il giudizio dei critici teatrali non rientra tra le sue preoccupazioni: «S'essi non l'accetteranno tra le lor favorite, basteranmi le lagrime ed il terrore degli ignari che sono i principali oggetti di tutti i miei versi».³⁵

Naturalmente, queste affermazioni vogliono colpire la critica pedantesca, ma escludono sin dal principio una valutazione dell'opera fondata semplicemente, o prevalentemente, su criteri estetici, stilistici o legati ad una visione teorica chiusa in sé stessa. Nella coincidenza di letteratura e vita, cui Foscolo mira, la creazione poetica dovrà essere innanzitutto un libero prodotto dello spirito, scaturito da

³⁵ Foscolo, *Epistolario*, I, p. 20.

sensazioni profonde, intime, immediate, personali, destinate necessariamente ad avere la precedenza su una troppo ponderata riflessione previa.

L'indulgenza verso modelli consolidati o verso il gusto del pubblico rientrano certamente tra gli aspetti cui un ragazzo, «spregiudicato» e desideroso di accendere su di sé le luci della ribalta, vuole dare la dovuta importanza. Tuttavia, nel suo giovanile ardore, un'anima «nata alla Verità»³⁶ sente l'esigenza di non snaturare o filtrare il flusso delle proprie passioni.

Pertanto, se Foscolo non vuole direttamente attaccare Cesarotti né implicitamente annoverarlo tra gli «intendenti» o tra i professionisti dell'«arida critica», i presupposti per una rottura sono già tutti presenti, perché l'estetica tragica dell'abate è ancorata a precetti teorici assolutamente ineludibili. Tutte le riflessioni cesarottiane sul teatro indicano chiaramente quale via seguire per realizzare una buona tragedia, e altrettanto esplicitamente additano gli errori da evitare.

Se, d'altra parte, Foscolo mira a critici non meglio precisati, è innegabile che tra gli «intendenti», volendo ora mondare il termine da ogni venatura polemica, Cesarotti figura come il più celebre e autorevole. Siamo quindi ancora in presenza di due binari, di una considerazione ricca di potenziali fraintendimenti e significati reconditi anche solo potenziali.

Il tono continua a oscillare, perché, parlando di come i «letterati» – e si noti il nuovo astuto ricorso a un termine generico – hanno accolto il *Tieste*, la polemica cade sull'importanza accordata a «certi mezzi che sono la sorgente di ogni questione» (corsivo mio). Possiamo solo ipotizzare quali fossero i «mezzi» su cui caddero gli appunti dei «letterati», veri o immaginati che fossero; tra questi figurava verosimilmente l'estrema «parsimonia del dialogo», la totale assenza non solo di intrighi secondari, ma anche di ogni episodio che potesse abbellire la trama

³⁶ Così Foscolo si autodefinirà in una lettera di poco successiva, inviata a Cesarotti probabilmente nel febbraio 1796. La si può leggere ivi, pp. 26-27. La citazione è a pagina 26.

o renderla più appetibile per il pubblico, come un'agnizione o una sorprendente scoperta.³⁷

Invece, la stringatezza dell'azione e la velocità con cui il *Tieste* procedeva verso la catastrofe ponevano il giovane poeta in contrasto con la tradizione che, in tanta parte del teatro melodrammatico così come di quello contemporaneo, e in tante tragedie francesi, estraeva dal cilindro colpi di scena utili a incanalare la sceneggiatura verso il finale previsto.

I «mezzi» chiamati in causa sono quindi probabilmente anche questi, e pongono Foscolo sulla stessa linea di Alfieri, perché Voltaire, al pari del drammaturgo piemontese, si era schierato contro l'uso di intrighi secondari e di storie d'amore non richieste dal soggetto, ma non aveva portato, ancora una volta a differenza dell'Astigiano, i suoi presupposti teorici ad una piena attuazione.

Manfredi Porena espone molto bene la vicinanza tra la poetica tragica dei due autori, ma aggiunge la fondamentale distinzione in base alla quale i precetti poetico-estetici formulati da Voltaire rimasero un vagheggiamento ideale considerato impraticabile, mentre in Alfieri vennero portati a compimento anche a livello pratico.³⁸

³⁷ Possiamo supporre che Foscolo precorresse i giudizi dei «letterati» basandosi sulle polemiche suscitate dalle tragedie di Alfieri, che trovavano proprio in terra veneta i detrattori più violenti, e proprio in terra veneta faticavano a ottenere il consenso del pubblico. Sostengo che le critiche di cui parla Foscolo potrebbero essere soltanto immaginate, fondandomi su varie ragioni: innanzitutto, si è visto quanto il giovane fosse incline a colorare la realtà con sfumature lontane dal dato fattuale; inoltre, la missiva del 30 ottobre 1795 è la prima a far menzione del *Tieste*, sicché è bene dubitare che l'opera fosse compiuta, o anche solo a uno stadio superiore al semplice abbozzo (se non alla semplice ideazione); infatti, Foscolo non citerà più espressamente il *Tieste*, nel carteggio cesarottiano, fino a dopo la rappresentazione veneziana; se questo può spiegarsi anche con altre motivazioni, si tratta comunque di un elemento che accredita, anche se non definitivamente – e lo vedremo – l'affermazione di Chiancone, secondo cui il *Tieste* sarebbe stato accantonato in un cassetto per un anno intero dopo il suo annuncio (p. 269). Quanto Chiarini dice sul *Genio*, facendo riferimento alla missiva del 30 ottobre, è estendibile senza fatica anche all'opera teatrale: «Quanto al poema *Il Genio*, che nel *Piano di studi* diceva essere soltanto incominciato e doversi compire dopo dieci anni, è tutt'altro che strano, per chi conosce la natura dell'uomo, che dopo averne scritto con foga alcuni squarci, gli paresse di averlo compiuto» (G. Chiarini, op. cit., p. 24). È tuttavia ugualmente possibile che Foscolo avesse sottoposto una prima versione della tragedia – ammettendo che nell'ottobre 1795 già esistesse – agli intellettuali veneziani.

³⁸ Si veda il capitolo *La poetica alfieriana della tragedia*, in M. Porena, *Vittorio Alfieri e la tragedia*, Milano, Ulrico Hoepli, 1904, con particolare attenzione alle pp. 218-238. Ho consultato la ristampa del 2014 dell'università del Michigan.

Senza dubbio, i «mezzi» che facevano storcere il naso ai «letterati» erano strettamente legati anche allo stile. Non sappiamo a che punto si trovasse il *Tieste* il 30 ottobre 1795, se una prima stesura fosse già effettivamente pronta, o se la tragedia fosse stata semplicemente abbozzata o alfierianamente ideata. Non sappiamo pertanto nemmeno se i giudizi dei «letterati» ci fossero davvero stati, o non fossero piuttosto frutto dell'accesa fantasia del poeta e della sua tendenza a prevenire le critiche, ma poco importa. Anche ammettendo la seconda ipotesi, Foscolo sapeva facilmente prevedere quali aspetti della sua opera avrebbero maggiormente urtato la sensibilità dei conservatori, che erano ancora la maggioranza e il cui bersaglio preferito rimaneva, negli ultimi anni del XVIII secolo, l'aspro e oscuro stile alfieriano, la sua totale assenza di musicalità, difetti imperdonabili in un contesto fortemente ancorato al melodramma.

Lo stile del *Tieste* era sicuramente già definito, nell'idea o sulla pagina scritta. Aspro, nervoso, pieno di inversioni forzate e di un linguaggio spezzato, non poteva essere più lontano dall'armonica conformazione del verso metastasiano o cesarottiano, e risultava inaccettabile ai «letterati». Se uniamo lo stile alla povertà della trama e all'assenza di *coups de théâtre* o di episodi e agnizioni cari alla produzione metastasiana – e mai completamente banditi dallo stesso Voltaire –, otteniamo dei principi di poetica innegabilmente alfieriani.

Ne fosse o meno consapevole, Foscolo aveva nella lettera appena rievocato, e questa volta a livello lessicale, il nome di Alfieri. Viene in mente un passaggio del *Parere sulle tragedie*; nel capitolo intitolato *Invenzione*, dopo aver sostenuto di voler esaminare «qual siano i difetti che risultano altresì dai pochissimi personaggi adoperati in Tragedia», Alfieri così prosegue: «I *mezzi* di cui si va servendo l'autore nel decorso di queste tragedie, mi pajono [...] semplicissimi sempre, e nobili, e verisimili».³⁹ Si noti come l'esame dei «difetti» inerenti all'uso di «pochissimi personaggi» sia seguito dall'introduzione del discorso sui «mezzi» – parola chiave destinata a ricorrere costantemente nei successivi capoversi del

³⁹ V. Alfieri, *Parere sulle tragedie*, in op. cit., p. 381 (corsivo mio).

Parere – allo stesso modo in cui Foscolo inserisce il riferimento ai «mezzi» poco dopo aver rivelato che la sua tragedia è animata da «quattro personaggi soltanto».

Proseguiamo con il *Parere*. Solo una «letterina» troviamo in tutta la sua produzione tragica – asserisce Alfieri –, nel *Bruto Secondo*, che però «sussister potrebbe senz'essa benissimo». Il bando di tutti i «mezzi» non necessari è praticato con convinzione; non ci sono agnizioni, fantasmi, fulmini, «ajuti del cielo», se non in casi in cui simili «mezzi» sono richiesti dal soggetto. I «mezzi» necessari a far progredire l'azione sono soltanto «quelli semplici e naturali [...] somministrati dalla cosa stessa». ⁴⁰

Nel prosieguo del ragionamento si evidenziano i due «mezzi» «riusciti migliori degli altri», l'utilizzo, nei primi atti, di personaggi animati da forti passioni e coinvolti nell'azione – il *Tieste* rispetta questo principio, mentre Voltaire non rinuncia ad avviare le sue opere con personaggi ininfluenti, quali ad esempio Fanor o Mitrane al principio di *Maometto* e *Semiramide*, per citare due testi tradotti dall'abate padovano –, e il rifiuto di far narrare, nei quinti atti, vicende che possono svolgersi direttamente sotto gli occhi degli spettatori. ⁴¹

Non sarà senza importanza rilevare come Alfieri rivendichi con orgoglio l'assoluta particolarità dei «mezzi» da lui adoperati – o non adoperati – nelle tragedie. Il suo modo di procedere, cioè, si differenzia da tutti gli altri, sottolineando una forte individualità. Una simile sensibilità doveva trovare forti riscontri nell'animo del Foscolo.

Altrettanto significativamente, Alfieri si accinge subito dopo a passare in rassegna i suoi personaggi, e volendo sottolineare la differenza che li separa da altri autori, istituisce un parallelo con Voltaire, Crébillon e Scipione Maffei. Emergono quindi ulteriori corrispondenze con la lettera foscoliana.

L'autore del *Tieste* prosegue con alcune affermazioni di rito, volte a sancire, ad un livello ufficiale, l'assenza di richieste esplicite, e la possibile noia che una risposta potrebbe causare al professore. Anzi, Foscolo vuole ora probabilmente

⁴⁰ Ivi, p. 382.

⁴¹ Ivi, pp. 382-383.

ammiccare a uno dei concetti base del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*: l'interesse, caratteristica imprescindibile, nel trattato, di una buona tragedia. «Sarò felice abbastanza se voi leggerete i miei fogli con qualche amorevolezza, e con una specie d'interesse che in certi casi anch'io provo.» In precedenza, Foscolo aveva parlato delle «lagrime» e del «terror degli ignari», rievocando al medesimo tempo i concetti aristotelici per eccellenza di «*symphateia*» e «*fobos*», e la loro confluenza nel *Ragionamento*. L'«interesse» è stato ora citato casualmente, non è che una parola scritta senza farci caso? Alla luce del precario equilibrio su cui si muove la lettera, mi sembra lecito dubitarne.

La conclusione della missiva abbandona però nuovamente i convenevoli e segna un incontro dei due binari di cui ho parlato. Non sono più i critici, anonimamente intesi, ad essere chiamati in causa, ma lo stesso Cesarotti, cui ci si rivolge con sorprendente arditezza: «Trattanto io spero che voi non crederete ad un tratto, come tant'altri, che chi è giovane e che canta dell'odi non possa accingersi a scrivere de' poemi filosofici e delle tragedie». La dichiarazione non è assertiva, ma ottativa. La speranza espressa non pare quella di chi si rimette umilmente al giudizio di un'autorità infallibile o comunque superiore, ma quella di chi si augura che il suo interlocutore si distingua dalla massa dei critici pedanti, inclini a considerazioni pregiudiziali.

Se dunque l'interesse e l'opportunismo hanno certamente agito nel dettare questa lettera e se le precauzioni adottate dal mittente sono agevolmente rintracciabili, il tono generale e il coraggio mostrati confermano quanto asserivo in precedenza: per Foscolo la popolarità va perseguita sfruttando tutto ciò che la può favorire, a patto che l'ascesa verso la fama si svolga secondo le proprie modalità e al fine di rivelare al mondo la propria individualità. Pertanto, l'appoggio di Cesarotti è di grande importanza, e si mira ad ottenerlo, ma qualora il professore volesse forgiare il sedicente suo adoratore secondo precetti che ne snaturino l'indole, questi non è disposto a scendere a patti. Il *Tieste* dovrà essere un'opera di Foscolo, non una tragedia modificata dall'intervento altrui.

Nel manifestarsi con libertà al critico padovano, anticipando di voler seguire una via tragica inevitabilmente diversa da lui teorizzata, Foscolo sperava forse ancora di avere a che fare con chi, nel *Ragionamento sopra le origini e i progressi dell'Arte Poetica*, credeva che il genio poetico fosse svincolato dalle regole, anziché con il severo censore del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*.

Ho voluto soffermarmi su questa lettera perché, nell'esaminare i prodromi del Foscolo tragico, è certamente quella che offre gli spunti più chiari. Nel febbraio 1796 lo scambio epistolare con Cesarotti riprende, ma il *Tieste* non verrà più citato prima della sua rappresentazione, avvenuta il 4 gennaio 1797 al Teatro Sant'Angelo di Venezia. La missiva di un imprecisato mercoledì di «Febbraio» [del 1796] ritrova quel gusto prettamente malinconico e autocommiserativo così caro a Ugo e al sodalizio cesarottiano. Come noto, si colloca nello stesso periodo la celebre lettera di Giuseppe Greatti, scritta in risposta a un foglio oggi perduto, ma certo di poco precedente.

Il fatto di scrivere al bibliotecario dell'università patavina e di riprendere con sollecitudine i contatti con Cesarotti, aggiornandolo sulla malattia del suo «primogenito» Pier Antonio Bondioli, indicano verosimilmente un'intenzione di recarsi quanto prima a Padova e di abbandonare una città sempre meno gradita. In un Foscolo insofferente nei confronti della mondanità e della bieca adulazione imperante nella vita dei salotti, il bisogno di inserirsi in un ambiente incline alla malinconia e alla sincerità, oltre che aperto all'amata poesia sepolcrale e più in generale alle letterature d'Oltralpe, doveva farsi quanto mai pressante e dettato da esigenze del cuore oltre che da semplici discorsi di opportunismo.⁴²

Nella missiva a Cesarotti, da un lato Foscolo si premura di aggiornare l'abate sulle condizioni del suo «primogenito», colpito da una violenta febbre, e dall'altro divinizza il destinatario. Prospettandosi l'arrivo nella città del Santo, tale atteggiamento tradisce evidenti intenzioni adulatorie. Dopo aver instaurato, in quegli stessi giorni, un legame di reciproca simpatia con Greatti, Ugo incensa apertamente Cesarotti, secondo l'uso dei suoi discepoli, forse anche con l'obiettivo

⁴² Cfr. Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., pp. 235-242.

di sgomberare il campo da possibili risentimenti, visti gli spunti velatamente polemici che avevano accompagnato la presentazione del *Tieste*.⁴³

Cesarotti viene però ora a costituire soprattutto una sorta di personaggio ideale, adorato indipendentemente dagli specifici connotati del critico. Diventa una figura mitica, distinta da quella che aveva composto il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*. Il tono entusiastico con cui vengono dispensati elogi non deve essere considerato come il pentimento di un giovane ardito che, conscio di aver troppo osato, voglia rinnegare quanto espresso al riguardo del *Tieste*, o sia disposto a snaturare le proprie convinzioni poetiche. Piuttosto, il destinatario è ora considerato nelle sue virtù umane, nella sua condizione di superiorità spirituale: «[...] qualora i' sto pendendo dal labbro del mio Bondioli ascoltando i pregi della tua anima, la tenerezza del tuo cuore, i tuoi benefizi, ... allora io mi concentro in te, e verso poche stille di compiacenza, allora più non rammento le mie sventure». Addirittura, si brama l'istante in cui lo sguardo potrà «affisarsi» sul «sembiante» del venerabile maestro.⁴⁴

Era questo, per il Foscolo, un periodo di ribellione nei confronti della vita di società, di piena presa di coscienza della propria individualità umana e poetica. Il passaggio dal tono genericamente idillico e convenzionale delle poesie naranziane – nonostante già non vi mancassero accenti personali, malinconie o il senso di una felicità irraggiungibile – ai toni rabbiosi, se non apocalittici, di odi quali *A Dante* e *La Verità*, o alla cupa disperazione dei componimenti in memoria del padre, segnano chiaramente un percorso di trasformazione interiore.

Proprio Dante diviene un padre spirituale prima ancora che un modello letterario. L'empireo in cui il Sommo Poeta è collocato nell'ode a lui dedicata

⁴³ Non è forse un caso se, dopo che la lettera del 30 ottobre 1795 aveva seguito di appena un mese quella precedente, Foscolo avesse ora prudenzialmente mantenuto il silenzio per quattro mesi. Naturalmente, il discorso deve essere accolto con la massima cautela: tutte le missive cesarottiane antecedenti alla rappresentazione del *Tieste*, come sappiamo, sono andate perdute, e nulla vieta quindi di pensare che anche alcune lettere del giovane poeta abbiano subito la stessa sorte. È possibile che Foscolo scrivesse al Cesarotti anche nel periodo compreso tra l'ottobre 1795 e il febbraio 1796.

⁴⁴ Lettera di Ugo Foscolo a Melchiorre Cesarotti, datata «Febbraio, Mercoledì» [certamente del 1796], in Foscolo, *Epistolario*, I, p. 25.

rivela un desiderio di grandezza che trova il corrispettivo metaforico nel costante ricorso a immagini celesti, sognate dal poeta perché sottratte alla dimensione quotidiana e terrestre, perché manifestazione di una indipendenza spirituale dal contesto in cui Foscolo si trova immerso.

Sarà allora tanto più significativo rilevare come Foscolo riservi ora a Cesarotti a un dipresso le medesime parole rivolte al grande Vate; così infatti recitava una strofa dell'ode

Oh Padre! Oh Vate! un giovane
cui l'estro ai cieli innalza
che pel genio, che l'agita
fervidamente sbalza
a inerudita cetra
canti spargendo all'etra (*A Dante*, vv. 43-48)

E la missiva: «Allorché leggo i tuoi versi mi prostro al Grande e lo onoro: *dall'alto degli astri* ov'ei mi eresse io *canto* degli inni *ineruditi* sì, ma *fervidi* e *passionati*». ⁴⁵ La libertà è il tratto distintivo della poesia foscoliana così come della sua *Weltanschauung*: benché «ineruditi» (e quindi liberi, naturali, lontani da ogni limitazione dei critici), i suoi canti sono «fervidi» e quindi autentici.

Nella sua adorazione di Dante Foscolo è spinto da una tendenza all'emulazione. Il Sommo Poeta «vive eterno», cinto dal «fulgor» della «Gloria» (cfr. vv. 19-20). La grandezza spirituale e poetica di Dante è la stessa cui mira Foscolo. Tutto quindi torna; il giovane è affamato di una gloria che rifulga del suo intrinseco splendore. Pertanto, cerca la fama e il successo affinché la sua libertà creativa, privata di ogni vincolo pedantesco, si manifesta nella sua pienezza. Non gli interessa una gloria che scenda a patti con i meschini rilievi di chi ha rimproverato Dante per lo «stile impuro» (v. 24).

⁴⁵ *Ibidem*. Il parallelo tra la lettera e l'ode mi sembra spontaneo e non interessato: disseminando il passaggio di criptocitazioni, Foscolo non poteva pretendere che Cesarotti cogliesse il paragone instaurato con Dante. Anche ammettendo che l'abate conoscesse l'ode, un intento manifestamente adulatorio avrebbe dovuto essere accompagnato da un esplicito riferimento alla poesia (e, tra l'altro, Cesarotti non ebbe mai un'esplicita ammirazione nei confronti di Dante). L'identificazione tra il Vate e Cesarotti ha quindi un significato nell'intimo del Foscolo più che in eventuali ammiccamenti al destinatario.

Proprio il riferimento allo «stile impuro» assume notevole importanza in chiave teatrale. Anche lo stile del *Tieste* è «impuro» e «inerudito», ma proviene da un forte e autentico sentire che nell'opinione foscoliana vale molto più di rigidi canoni formali destinati a imbrigliare e quindi svilire la poesia. Il parallelo con Alfieri sorge spontaneo.

Ricorrono quindi immagini destinate a riapparire nel *Tieste*: la voce della Gloria che tuona - «Gloria di suo fulgor ti cinse, tuonò sua voce» (vv. 19-21), il fulmine che cade su chi ha criticato Dante - «un fulmine fu [il soggetto sono la Gloria e la sua voce] per chi ti dipinse testor stentato» (vv. 21-23) - non solo rimandano all'atmosfera della tragedia, ma sono anche precisi richiami testuali: «Mentre all'orror di notte ululi, gemiti, e pianti diffondea su le passate sventure, su mio figlio, e su... Tieste, ecco m'odo *tuonar d'alto* spavento *voce*, e di pianto intorno» (I, 146-150, corsivi miei), lamenta in un misto di rabbia e disperazione Eroe nel primo atto, mentre l'ultimo verso del quinto atto vede Atreo attendere un «*fulmin* di morte» sul suo «capo» (V, 309, corsivo mio).⁴⁶

Certamente, nel *Tieste* tali immagini assumono significati diversi - lo vedremo a suo tempo -, ma le corrispondenze rilevate così come la rabbia con cui vengono presentate costituiscono eloquenti manifestazioni del sentire foscoliano. D'altra parte, colui che ha attaccato Dante deve perire: «La lingua succida costui nutra nel sangue» (vv. 25-26), con ulteriori, evidenti consonanze con la tecnofagia *tieste*.⁴⁷

Ciò che importa rilevare è la continuità tra le strofe di *A Dante* (e in generale delle odi «pariniane»), l'epistolario e la tragedia. Vincenzo Di Benedetto ha ottimamente messo in luce la coincidenza della ribellione del poeta con il giudizio

⁴⁶ In particolare la prima delle due corrispondenze, anche per ragioni lessicali, sembra suggerire una contemporaneità di composizione dell'ode e del *Tieste*. La poesia viene già data per compiuta nell'agosto 1795 (con la lettera al Fornasini, per la quale si veda Foscolo, *Epistolario*, I, p. 16); se ciò fosse vero - e non è dimostrabile, poiché *A Dante* venne pubblicata per la prima volta sul *Mercurio d'Italia* nel fascicolo dell'ottobre 1796 -, si può allora supporre che al tempo dell'annuncio a Cesarotti almeno il primo atto fosse discretamente strutturato.

⁴⁷ Come noto, l'attacco è sferrato con ogni probabilità contro Saverio Bettinelli (i «delfici lauri» del v. 27 rimandano al nome arcadico dell'abate mantovano, Diodoro Delfico), portavoce, tra l'altro, di una concezione antialfieriana della tragedia. Tuttavia, credo che la rabbia di Foscolo si estenda molto oltre, coinvolgendo la maggior parte dell'umanità, da cui si distaccano poche anime elette.

di «non chimerici Dei» (*In Morte del duca di G. C.*, v. 16). L'imminente punizione nei confronti di una prassi critica arida e condiscendente al corrotto gusto dominante, nei confronti di un ambiente noncurante della vera poesia, dei sentimenti liberi da cui scaturisce, è delegata al Dio della Sacra Scrittura. Così, pullulano riferimenti all'Antico Testamento, e in particolare al libro in cui sacralità e poesia coincidono, i Salmi.⁴⁸

La compattezza della produzione giovanile foscoliana pare ancor più forte qualora, sempre sulla scorta del Di Benedetto, si noti la corrispondenza tra l'«altezza» in cui si pongono Dio e i valori autentici, e le «ali robuste» di cui la Natura dota il Genio in *Piaceri dell'Immaginazione*, I, 44 sgg.⁴⁹ Tutti conosciamo l'ammirazione di questo Foscolo per il poema di Mark Akenside, letto nella traduzione di Angelo Mazza, di cui Ugo non fa mistero. L'indefinibile Genio, infallibile guida che rimanda idealmente anche a Cesarotti (che del Genio parla spesso; non a caso, presentando all'abate il poema omonimo, Foscolo dice che «la filosofia di Platone potrebb'esserne l'anima, ed i *Piaceri dell'immaginazione* d'Akenside il modello»⁵⁰), si fonde con la Sacra Scrittura e con Dante in un *unicum*, il cui comune denominatore è l'orgoglioso svincolamento dalla fangosa realtà circostante e lo spirito a un tempo superiore e rabbioso in cui il Foscolo si riconosce.

Può sembrare mi sia allontanato dal discorso sulla missiva cesarottiana, ma non è così. L'ode *A Dante* è pervasa da una costante «cappa di morte» (v. 34): in

⁴⁸ Cfr. V. Di Benedetto, *Foscolo a Venezia*, in U. Foscolo, *Il Sesto tomo dell'io*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 213-242. I riferimenti alla Bibbia sono frequenti nell'adolescente Foscolo; li troviamo nella produzione poetica come nel *Piano di Studj* e nella corrispondenza. Il modello biblico si conciliava molto bene con la sacralità della poesia, ma anche con l'assolutizzazione di tutte le dimensioni dell'esistenza. Sulla «componente scritturale e profetica» delle poesie giovanili, per riprendere il titolo del paragrafo, si veda M. A. Terzoli, *Foscolo*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 15-18, oltre naturalmente al suo fondamentale *Il Libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'«Ortis»*, Roma, Salerno Editrice, 1988, e a E. Neppi, *Foscolo e la crisi della cosmo-teologia*, in «Intersezioni», XVI, 1996, 3, pp. 467-491.

⁴⁹ Di Benedetto, *Foscolo a Venezia*, cit., p. 232. Di Benedetto si riferisce qui in particolare alle «lucid'ali» de *La Verità*, v. 14.

⁵⁰ È la lettera del 30 ottobre; cit. a p. 19. Come noto, i *Piaceri dell'Immaginazione* compaiono anche nel *Piano di Studj*, dove la divisione del poema sul *Genio* in tre canti tradisce anche debiti strutturali nei confronti di Akenside.

mezzo a «orribili favelle» (v. 40), in un «aer senza stelle» (v. 38) vengono a identificarsi i dannati del regno dantesco con l'età presente, anch'essa «impura» (v. 59), solo che in questo caso l'aggettivo è imposto dal Foscolo e non da qualcun altro, sicché deve essere inteso in tutta la sua valenza negativa. L'umanità è rappresentata da «mostri / che tumidi d'orgoglio / siedono ingiusti in soglio» (vv. 76-78; sono i versi che chiudono il componimento). I «mostri» non sono soltanto i critici abbiotti, tutta l'umanità viene confusa in un calderone di invidie, ingiustizie, malelingue.⁵¹

Su di un piano superficiale, *A Dante* prende di mira la critica letteraria imperante, ma una disamina del tono generale, così pervaso dalla rabbia e da una costante sensazione di malessere interiore, autorizza a giudicare l'ode come una confessione a trecentosessanta gradi. Non è solo l'ambiente letterario ad essere condannato, ma l'insieme della società, non è solo una rivendicazione di poetica quella che il Foscolo vuole difendere, ma una ben più complessa dimensione personale che lo caratterizza sul piano umano oltre che su quello letterario.

Foscolo si identifica con Dante, e quindi con chi, nella sua diversità, si emancipa dal contesto sociale oltre che dal contesto letterario. Come tale, è invisibile al mondo in cui si muove. Al pari di Tieste, sente su di sé il peso dell'ostilità, meschinamente occultata dietro una parvenza di bontà e ammirazione. La linea ideale che collega le poesie e la tragedia confluisce chiaramente anche nella lettera a Cesarotti:

Tutti mi lodano e tutti vogliono interessarsi per me. Difatti eglino s'interessano. Colla più accurata assiduità vanno processando que' giorni ch'io trassi in grembo alla mia solitudine, e col più vivo calore ovunque mi siepano, parlano di me, e ne fanno il quadro. Cieli! Qual quadro! Le di lui tinte oscurano il candore dell'innocenza, gli atteggiamenti sono immaginari, tutto... tutto in somma collima a rendermi l'oggetto dei discorsi de' sfaccendati [...]; fanno dunque ogni male e così appagano le lor

⁵¹ Il tono generale del componimento sembra giustificare una simile considerazione. La portata universale della condanna foscoliana emerge ad esempio dalla seguente strofa: «Muta di luce eterea / alle peccata in grembo / fra cupo orror s'avvoltola / l'Umanità: il suo lembo / spruzzi di sangue stilla, / ed ella va in favilla» (vv. 61-66).

brame, non lasciando d'esser *utili* giacchè m'han fatto conoscere la mia sciocca semplicità.⁵²

La stessa vena vagamente paranoide è riscontrabile nel personaggio di Tieste, costantemente persuaso di essere l'oggetto di segrete cospirazioni. Una persuasione che peraltro non lo aiuterà a sventare le minacce che incombono sul suo capo, perché i suoi timori, pur essendo fondati, non riescono a capire in che modo il «nemico» – Atreo, come i «mostri» di *A Dante* e coloro che genericamente vengono adombrati nell'epistolario, possono genericamente essere intesi con questo termine – agisca. Le speranze sulle quali si chiude l'ode («Giganteggiando, i nostri / carmi vedransi, e liberi / calpestare que' mostri / che tumidi d'orgoglio / siedono ingiustamente in soglio») vengono però del tutto a mancare nel *Tieste*, in uno scenario desolato in cui l'eroe è ormai destinato a sicura sconfitta.⁵³

La fiducia che ancora anima il Foscolo permette di identificare in Cesarotti il confidente cui rivelare le proprie angosce, la figura idealizzata che, elevandosi al di sopra della massa, può accogliere i turbamenti del poeta e, con la sua purezza, alleviarne le pene. In questa situazione si colloca così del tutto naturalmente la lettera successiva, scritta pochi giorni dopo.⁵⁴

Vi troviamo le parole che tutti gli studiosi del giovane Foscolo hanno giustamente citato; esse confermano la nausea nutrita nei confronti dell'ambiente veneziano, e al tempo stesso, guardano speranzosamente al mondo padovano – anch'esso idealizzato in quanto «altrove» –, caratterizzato da una dimensione più vera, più sincera:

Abborro tutta questa *chiamantesi società*. La mia anima nata alla Verità, alla meditazione ed all'amicizia non può ad ogni instante fingere ed adulare,

⁵² Foscolo, *Epistolario*, I, p. 25.

⁵³ Questa mi sembra una spia di un progressivo inasprirsi, tra la fine del 1795 e la fine dell'anno successivo, del pessimismo foscoliano, forse anche a seguito delle delusioni patite durante il soggiorno patavino e a fronte del doppio incontro – padovano e veneziano – con Cesarotti, quando la figura idealizzata dell'abate aveva ceduto il posto alla realtà e Padova aveva tradito le aspettative edeniche.

⁵⁴ È datata genericamente «Sabbato», ma fu scritta verosimilmente nel febbraio 1796, come dimostra il nuovo riferimento alla recentissima malattia di Bondioli.

non può svagarsi per dilettere una torma di miserabili, e non conosce che le espressioni che escono direttamente dal core, né bada che ai dolci legami che stringe la virtù e la innata morale dell'anima, [...]

sicché «La buona patavinità ha diritto di confrontarsi vantaggiosamente, e di crederci men bestiale rimpetto a questa schiera di bruti».⁵⁵

Riaffiorano i «mostri», ora con scoperta allusione alle esperienze di improvvisatore nei salotti,⁵⁶ ma sempre da estendersi a più ampio raggio, con riferimento quanto meno all'integralità della società veneziana, se non della società *tout court*. Ancora una volta Foscolo si sente circondato, come Tieste, da una massa indistinta di persone velatamente ostili che sono dipinte con i tratti della dissimulazione.

Il colloquio tra Agacle ed Emneo, in cui «con voce soppressa» si cospira alle spalle del protagonista (IV, 34), è presagito nell'atteggiamento della «schiera di bruti» cui accenna la lettera: «Vero è che la lor apparenza c'inganna; giacché la ferocia *della loro voce*, e di tutto il loro esteriore è anch'essa accumulata ne' visceri onde rendersi più formidabile».⁵⁷ Come Agacle ed Emneo, gli «animali» che circondano il poeta (designazione affine a quella di «mostri») si premurano di nascondere la loro malvagità attraverso trame sotterranee, ammantate di un silenzio e di un'apparenza che ingannano.⁵⁸

In opposizione agli «animali» che popolano la città lagunare, la figura idealizzata di Cesarotti rappresenta un mondo libero e lontano nello spazio. Bondioli ne costituisce la diramazione: la sua «voce» è sincera, a differenza di

⁵⁵ Lettera di Ugo Foscolo a Melchiorre Cesarotti, Sabato [Febbraio (?) 1796], in Foscolo, *Epistolario*, I, pp. 26 e 26-27.

⁵⁶ Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., p. 235.

⁵⁷ Foscolo, *Epistolario*, I, p. 27 (corsivo mio).

⁵⁸ Ovviamente, la metafora animalesca serve a citare il *Telegono*: «Ci vorrebbe altro che il Telegono!». Le allusioni al singolare potere del figlio di Ulisse sono palesi nella missiva, e il tempismo del riferimento è del pari evidente. Proprio in quel periodo Cesarotti era stato violentemente attaccato per il suo scritto satirico, e Greatti era stato tra i suoi più strenui difensori. Non a caso, Foscolo aveva contattato nel medesimo torno di tempo anche Greatti. Ancora una volta, però, l'ammiccamento interessato è un punto di partenza per un discorso più profondo e sentito.

quella «soppressa» degli uomini di Atreo o di quella «accumulata ne' visceri» dei veneziani.

C'è di più: prima del passo citato Foscolo diceva: «[...] son omai stanco di queste maschere; che non posso più figurare, e che quella commedia che incominciò col meravigliarmi, progredì col farmi ridere, finalmente per me termina col seccarmi». ⁵⁹ Il poeta vive dunque all'interno di un'opera teatrale, di una recita, di una «commedia» - e qui importa molto più il collegamento al palcoscenico che il fatto che si dica «commedia» piuttosto che «tragedia»; «commedia» è sinonimo di «recita» - piena di «maschere». Il vero volto di coloro da cui è attorniato rimane nascosto. I punti in comune tra vita reale e *Tieste* cominciano a moltiplicarsi.

Il collegamento con l'opera teatrale si fa ancor più evidente grazie ad una precisa spia testuale; rammentando la prossima partenza di Bondioli⁶⁰, Foscolo si lamenta di perdere, oltre che una guida e un «Padre», «la consolazione de' miei giorni perseguitati». Eroe - personaggio in cui Foscolo si immedesima quasi quanto in *Tieste* -, nel primo atto, usa la stessa espressione: «Abborro me stessa: / abborro di mia vita i giorni / perseguitati» (I, 216-218). Anche qui la tragedia inasprisce i toni, ma la relazione tra il Foscolo delle lettere (e, sulla base di quanto abbiamo visto nei paragrafi precedenti, anche del Foscolo delle odi) e il Foscolo tragico non può essere messa in dubbio.⁶¹

Quindi, se ad uno sguardo superficiale le due lettere inviate in febbraio sembrano avere semplicemente lo scopo di ingraziarsi il maestro in vista del soggiorno patavino (ovviamente non si vuole negare che avessero anche questo scopo), una più approfondita analisi fa emergere significati reconditi ed evidenzia

⁵⁹ Foscolo, *Epistolario*, I, p. 26.

⁶⁰ Bondioli salpò il 21 aprile alla volta di Costantinopoli, eletto medico d'ambasceria (cfr. Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., p. 239).

⁶¹ Non tralascierò di evidenziare un'ulteriore corrispondenza lessicale: dopo aver lodato le virtù umane di Bondioli, Foscolo usa un francesismo ben noto a chi abbia studiato il *Tieste*. «Per me, non voglio conoscere d'avvantaggio», afferma infatti. Nel terzo atto Eroe rimprovera *Tieste*, pregandolo di non rendere le sue pene ancor più pesanti, di «non aspreggiarle d'avvantaggio» (III, 109). Oltre a sancire ulteriormente una linea comune tra le epistole e la tragedia, questo rilievo aiuta a pensare che nel febbraio 1796 almeno una parte del *Tieste* fosse ormai stata composta (benché certamente l'opera dovesse ancora essere limata e rivista).

la sostanziale coerenza di tutti gli scritti giovanili. Le odi, le lettere e la tragedia provengono dalla medesima sensibilità. La ribellione, la necessità di fuggire, la sete di libertà, di autenticità, investono la sfera letteraria al pari di quella esistenziale. Traspare la figura di un animo turbato, bisognoso di consolazione ma anche gravemente deluso, del tutto naturalmente incline agli accenti cupi e disperati del *Tieste*, cui Foscolo giungerà dopo la disillusione patavina che gli farà perdere la fiducia di trovare altrove quanto va cercando.

Un altro anello di congiunzione tra i testi foscoliani è dato dalla presenza della «Verità», scritta con l'iniziale maiuscola. Una delle odi più celebri si intitola appunto *La Verità* - ed è una delle tre poesie pubblicate nel 1796 -, ma l'espressione della missiva si ricollega anche al celebre motto che doveva comparire in esergo al progettato «libretto» delle dodici odi, «*Vitam impendere vero*». A proposito di queste parole di giovenaliana e rousseauiana memoria, Dionisotti afferma:

Non era un omaggio alla verità. Né a Giovenale. Quel motto era, nel 1795, per il Foscolo e per ogni altro, un omaggio a Rousseau: era il motto del cittadino di Ginevra, e pertanto la parola d'ordine di quelli, cui soltanto la rivoluzione del 1796-7 avrebbe consentito in Italia di professare apertamente un culto non tollerato prima dalle autorità politiche e religiose.⁶²

Bisogna intendersi sul significato, in Foscolo, della parola «Verità». Essendo il «sol nume» di cui si professa «cantor», ed avendo il poeta eretto «ne l'alma» «santuario al ver» (*La Verità*, vv. 10, 11, 42, 41-42), quello della «Verità» si configura in effetti come un vero e proprio culto che, inquadrato nella sensibilità assolutizzante del giovane, investiva tutte le sfere dell'esistenza, da quella politica a quella «religiosa». Ma questa era per l'appunto, nella concezione foscoliana, la

⁶² Dionisotti, *Venezia e il noviziato di Foscolo*, cit., p. 40.

«Verità», da interpretarsi come sinonimo di «libertà».⁶³ Non si tratta ovviamente di chissà quale dottrina, ma di un'emancipazione da qualsiasi costrizione esterna, dall'autorità. È giusto quindi il discorso successivo di Dionisotti, quando estende la portata del termine alla «libertà linguistica».

Più discutibile mi pare il parallelo con «gli uomini nuovi dell'utopia rivoluzionaria».⁶⁴ Tale utopia vale ora in astratto, in assoluto, svincolata da precisi riscontri con una determinata ideologia politico-sociale. Il fatto che fino alla caduta della Serenissima la «rivoluzione» manchi dal vocabolario foscoliano sarà certamente indice di prudenza, ma è del pari sintomo del valore illimitato conferito alla «Verità».

Non di molto successiva dev'essere la lettera datata genericamente «Sab.». Infatti, pur nella maggior sinteticità, presenta vari punti in comune con le due missive appena esaminate. L'incipit, come nei casi precedenti, è dedicato a Bondioli, in un contesto dominato dagli elogi riservati a Cesarotti. Subito dopo si palesa lo scopo «utilitaristico»; Foscolo spera di venire presto a Padova, forse addirittura di trasferirsi in pianta stabile nella città del Santo. Soddisfatta l'esigenza dei convenevoli, però, continua a ripercorrere lo schema adottato nelle altre due lettere, dando libero sfogo alla propria sensibilità «lirica» e tormentata.

«Ad ogni modo godrò anche a Padova quella sensibile voluttà che delizia il mio cuore ed i miei pensieri anche in mezzo questi intrighi di tanti esseri mascherati». La metafora è scopertamente teatrale, e ritorna l'identificazione della società veneziana con un insieme di maschere. Significativamente, questi «esseri mascherati» ordiscono «intrighi»; quando, più avanti, Foscolo vagheggia «que' luoghi ove non pompeggia il lusso, non poltrisce l'inerzia», definisce due dimensioni, il lusso e l'inerzia appunto, in cui gli «esseri mascherati» si muovono.

⁶³ Molto opportunamente Di Benedetto rivela il cambiamento della parola-chiave tra le poesie naranziane e le odi «pariniane»: il poeta non si definisce più «ingenuo», ma «libero»; cfr. Di Benedetto, *Foscolo a Venezia*, cit., p. 217.

⁶⁴ Dionisotti, *Venezia e il noviziato di Foscolo*, cit., p. 40.

Al contrario, nel mondo sognato «la sincerità ed il vero si mostrano nel loro più semplice atteggiamento agli uomini che li cercano».⁶⁵

Risulta difficile negare che questo *entourage* ipocrita, dissimulatore e immerso nel lusso, presenti importanti affinità con la reggia di Argo, gabbia dorata in cui si aggirano ombre ostili che architettano intrighi segreti, calpestando i sentimenti umani agli ordini di una sovrana e ineffabile mente ordinatrice.

Di fronte al regno dell'inautenticità, il poeta prova un'empatica comunione con «l'uomo affaticato sul di cui volto si scorge scolpita la contentezza e il travaglio; potrò commiserare quell'infelice che va cercando il pane per la misera sua famiglia».⁶⁶ Sono esseri che non si sono allontanati dallo stato di natura. Vi prevale la sincerità, l'immediatezza di chi naviga nell'indigenza e patisce gli stenti della vita (si noti l'opposizione al «lusso»), e attraverso le sue pene riflette un'esistenza molto più autentica, aliena da ogni esigenza di finzione. Sono esseri provati dalla sofferenza, come saranno, con tutti i distinguo del caso, Tieste, Erope e Ippodamia, e lineari nei loro sentimenti e nei loro obiettivi, come Tieste, alieni come lui da innaturali maschere.

Con poco sforzo, le parole di Foscolo potrebbero diventare la strofa di una canzone dalle suggestioni leopardiane. Nel giovane poeta letteratura e vita coincidono, tanto che tra le righe della missiva avvertiamo gli echi di un'elegia di Gray. Il conflitto natura-società, sincerità-dissimulazione, autenticità-inautenticità, povertà-lusso, semplicità-complessità, linearità-artificio, costituisce il *leitmotiv* di questa lettera a Cesarotti, ma presuppone del pari i due schieramenti manicheisticamente contrapposti del *Tieste*, rappresentati da Tieste, Erope e Ippodamia da un lato, Atreo e i suoi oscuri emissari dall'altro.

L'abate, sempre inteso come figura ideale, è il naturale approdo in cui far confluire le profonde esigenze dell'animo. È anche «il Traduttore dell'Ossian» – così viene significativamente definito, perché questa è la veste in cui

⁶⁵ Lettera di Ugo Foscolo a Melchiorre Cesarotti, [Venezia], Sab. [1796], in Foscolo, *Epistolario*, I, p. 28.

⁶⁶ *Ibidem*.

l'ammirazione si fa anche letteraria, come d'altronde è stato sin dal principio -, il portavoce della lontananza nello spazio e nel tempo, a stretto contatto con quella natura dal cui sentiero «tutta questa *chiamantesi società*» ha colpevolmente deviato.

Nell'epistolario, in mezzo ai fantasmi la speranza è però ancora viva, né sono assenti i momenti sereni e i piaceri dell'esistenza autentica: «Là finalmente godrò di tutti i piaceri di cui qui godo al presente, ma scevri di tanti affanni che m'apportano questi semoventi ch'io involontario conobbi, e che a Padova sfuggirò a tutta possa.»⁶⁷ Nel *Tieste*, i fantasmi prenderanno il sopravvento, soffocando la voce dell'autenticità e annientando la speranza.

L'ultima lettera, prima del soggiorno patavino, fu scritta in un imprecisato «Mercoledì [*sic*]», e presenta con le altre affinità tali da potersi collocare in un periodo non molto distante. L'ingenuo e innocente poeta lascia libero sfogo alla sua amarezza, ma ancora una volta si avvale di immagini coerenti con l'atmosfera del *Tieste*. «Astretto dalla necessità, non ricusai di prostrarmi ad un altro più di me potente e men di me saggio», cosicché «ho dovuto sostenere il rossore e lo scherno».⁶⁸ Infatti, il «potente» che aveva promesso al Foscolo un posto in un collegio padovano (verosimilmente il Paleocapa⁶⁹), pienamente integrato nel sistema degli intrighi e delle ingiustizie sociali, non ha mantenuto la parola, lo ha tradito.

La sua condizione di «potente» ne presupponeva già in partenza la dissimulazione e l'inclinazione alla menzogna, in contrasto con l'autenticità e la trasparenza di chi «va cercando il pane per la misera sua famiglia», ponendosi in una posizione incompatibile con i «potenti».

Approfittando del suo potere, l'anonimo protettore ha fatto sfoggio di arti paragonabili a quelle di Atreo. «Quel punto di onore, che noi vulgo delicatamente

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Lettera di Ugo Foscolo a Melchiorre Cesarotti, [Venezia], Mercoledì [1796], in Foscolo, *Epistolario*, I, p. 29.

⁶⁹ «Di certo quello Pratense», afferma A. A. Michieli, *Ugo Foscolo a Venezia*, in *Nuovo Archivio Veneto*, Venezia, Visentini, 1904, p. 39, e così riporta Plinio Carli nella nota 1 di p. 29, nell'*Epistolario*. La «suggestione ortisiana» è però smentita, con la consueta precisione e attendibilità, da Chiancone, in *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., p. 242.

osserviamo nel mantener le promesse, non è sentito da' grandi verso i loro inferiori infelici». ⁷⁰ La reazione di Foscolo è chiaramente esagerata, se messa in relazione con l'episodio concreto. Proprio per questo è indice di una sensibilità estrema ed esasperata, volta a colorare una normale delusione con le tinte di una colossale ingiustizia.

Si noti il lessico adoperato: Foscolo parla di «grandi» che ingannano «i loro inferiori infelici». La venatura politica si approfondisce in una più generale realtà esistenziale in cui chi detiene un potere (non solo e non tanto politico, quanto piuttosto sociale) si prende gioco, sicuro della propria impunità, di chi non ha rinunciato a una dimensione immacolata della vita. Se voleva avere qualche speranza di successo, Foscolo doveva piegarsi alla necessaria adulazione che funge da caratteristica intrinseca al perverso sistema sociale. Doveva ricorrere all'intercessione di un «buffone» o di una «Frine». ⁷¹

Anche Atreo, assistito dai suoi spersonalizzati, mansueti e soggiogati ministri, fa leva sulla sua condizione di «potente» per calpestare i diritti dei più deboli. Giustificando il meccanismo del potere su cui fonda la propria oppressione, il re di Argo così si esprime, rimproverando Tieste per la sua immatura concezione del mondo:

Tu troppo
concedevi alla plebe, e prepotente
troppo a' *grandi* toglievi. Alla ruina
argin por volli del fraterno regno,
ch'era mio pure; ed argin posi; ch'arte
usai co' *grandi*, e con la plebe scure (IV, 181-186, corsivo mio).

I «grandi» sono coloro che accettano l'ipocrisia sociale e diventano parte integrante dei «potenti» che governano il mondo. Il confronto tra Atreo e Tieste ha toni esplicitamente politici, ma affiora in un contesto in cui il senso della minaccia e dell'ingiustizia investe una sfera molto più estesa e profonda. Tieste, Eroe e

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

Ippodamia vivono dolori affatto individuali, irrimediabilmente sconfitti a un livello umano prima che politico.

Così avviene già nella lettera, dove il riferimento agli «inferiori infelici» e ai «grandi» non trova spiegazione in una dicotomia semplicemente politica, e prende spunto da un fatto – la mancata assegnazione di un posto in collegio – affatto privato ed elevato al rango di emblema. Foscolo sente di appartenere alla categoria degli oppressi, circondato come Tieste da «potenti» ostili e ipocriti. A Tieste era stata promessa Erope, a Foscolo «un posto al sole». Sono ovviamente situazioni diverse, ma in un caso come nell'altro la promessa è stata crudelmente aggirata.

Il poeta chiude la missiva promettendo di venire comunque a Padova e allegando «uno squarcio del *suo* poema». Si tratta probabilmente del *Genio*.⁷² In ogni caso, non è il *Tieste*, a ulteriore dimostrazione del fatto che Cesarotti non era accettato come critico teatrale. I rimandi al *Tieste*, nelle ultime quattro lettere analizzate, si fermano tutti al livello di una sintonia tra la condizione umana e sociale del poeta e la realtà che soffoca le sue aspirazioni. Nessun cenno all'opera vera e propria; nessuna sorpresa, quindi, se il *Tieste* prescindere quasi totalmente dai precetti elaborati nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*.

A questo punto la corrispondenza con Cesarotti si interrompe fino allo spartiacque padovano, o almeno non ci sono note altre lettere scritte prima di luglio, mese in cui Foscolo giungeva in una Padova desolata, durante le «grandi vacanze» estive, periodo che impediva al poeta di conoscere molti allievi della scuola cesarottiana, tornati nelle loro terre di origine. L'arrivo di malati, l'epidemia di vaiolo e il progressivo confluire in città di truppe austriache e poi francesi avrebbero distrutto l'idillica immagine di una Padova vagheggiata come terra promessa.

In siffatto contesto Foscolo subì certamente una grave disillusione quando incontrò il personaggio tanto idealizzato nelle lettere. Quel «vecchio depresso,

⁷² Così suppone il Carli nella nota 2 della p. 29, in *Epistolario*. Il riferimento a Greatti, che arriva subito dopo nella missiva, potrebbe suffragare l'ipotesi, visto che proprio con l'abate friulano Foscolo aveva parlato del *Genio*, e proprio il traduttore dell'*Ode a Santa Cecilia* aveva esortato Foscolo, come ricorda ancora il Carli, a proseguire nel lavoro.

chiuso in sé, [...] sempre più spesso lontano dalla città per non sentir parlare di politica e non assistere agli eventi drammatici di quei giorni», che forse si mostrò indifferente nei confronti di un «nuovo ammiratore troppo riscaldato», non corrispondeva certamente al mitico traduttore dell'Ossian né ad uno spirito in cui riversare, nella speranza di una empatica condivisione, le proprie pene o le proprie emozioni.⁷³

I due si incontrarono infatti con ogni probabilità a Padova in luglio, forse nella prima metà del mese.⁷⁴ Il fatto che Foscolo non vedesse più il professore nonostante la vicinanza geografica – e gli spostamenti dell'abate tra la città del Santo, Selvazzano e i colli Euganei non sembrano una giustificazione sufficiente –, la dice lunga sulla freddezza reciproca del loro rapporto.⁷⁵

Non credo tuttavia che il disinganno fosse dovuto principalmente al disinteresse o all'ostilità di Cesarotti nei riguardi degli entusiasmi rivoluzionari. Nel carteggio che sono andato ripercorrendo Foscolo non connota mai in senso strettamente politico i suoi sfoghi. Anche laddove si schiera dalla parte dell'«infelice che va cercando il pane per la sua famiglia», sembra indicare più una vicinanza umana. D'altra parte, nelle missive a Cesarotti – e lo stesso vale per le poche altre lettere del 1795 e del 1796 – non compare alcun riferimento agli eventi dell'attualità, ai grandi sconvolgimenti del panorama europeo, né si parla di apertamente di patria come avverrà dopo la caduta della Serenissima. Certamente, il pensiero foscoliano, come ha mostrato ancora Di Benedetto, presume già l'attivismo politico, ma questo è conseguenza naturale di una *Weltanschauung* decisamente più estesa.⁷⁶

Fino al *Tieste*, la guerra e le ambizioni dei condottieri annegano nel mare della vanità, perdono attrattiva e senso di fronte alla loro effimera essenza:

⁷³ Ho citato da Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., pp. 249 e 250.

⁷⁴ V. Di Benedetto, *Foscolo a Venezia*, in op. cit., p. 233, ma si veda come sempre anche Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., pp. 249-250.

⁷⁵ Cesarotti rivelava i suoi spostamenti solo agli amici intimi, e solo a loro era consentito raggiungerlo nella villa di Selvazzano. Nella lettera spedita a Tommaso Olivi l'8 settembre, Foscolo non dà l'impressione di sapere che Cesarotti era in quel momento suo ospite a Chioggia. Foscolo e l'abate non erano quindi in rapporti stretti.

⁷⁶ Si vedano soprattutto le pp. 220 e ss., in V. Di Benedetto, *Foscolo a Venezia*, cit.

«Vincesti? e invan; regnasti? e invan», si legge ne *La morte di **** (originariamente *In morte del duca di G. C.*, v. 21), tanto che l'ignoto personaggio, punito, è caduto nell'oblio, cacciato «sotterra», e «nemmen conosco il loco» (v. 32). Già nella raccolta Naranzi, le quattro quartine de *La Guerra* segnano la caducità dei grandi condottieri:

Vinsero gli anni: tu sperasti indarno
gloria fiammante pel guerriero brando:
vedila, langue di tuo nome in bando,
e il volto ha scarno (*La Guerra*, vv. 1-4).

Certo, la rabbia verso i potenti ha consonanze con lo spirito rivoluzionario, ma fino al 1797 non emergono segnali chiari in tal senso, talché il senso di vanità sembra pervadere l'attivismo politico in senso lato. Di sicuro, non lo vediamo mai nelle lettere a Cesarotti. Il loro rapporto non si svolgeva su questo piano.

Non voglio negare che Foscolo guardasse già con interesse e favore al giacobinismo o, più in generale, ai venti di libertà sempre più percepibili anche nell'Italia settentrionale; dico che le sue passioni non si erano ancora identificate apertamente con un concreto impegno politico. La rivoluzione investiva soprattutto il suo animo, l'esigenza di libertà e verità si appuntava fondamentalmente sui rapporti umani e sulla creazione poetica. La dimensione politica costituiva una diramazione del prioritario bisogno di autenticità e del suo amore della Natura, del Sublime e del Bello – per esprimermi con i termini della lettera a Paolo Costa⁷⁷ –, o questo è perlomeno ciò che appare scorrendo l'epistolario e affrontando la produzione poetica.

In ottobre Foscolo mostrò a Cesarotti il *Tieste*. I due si incontrarono nuovamente a Venezia; l'abate lo mise in contatto con il tipografo Tommaso

⁷⁷ Si veda la lettera di Ugo Foscolo a Paolo Costa, [Venezia], Sabato [Aprile (?) 1796], in Foscolo, *Epistolario*, I, pp. 29-32.

Bettinelli.⁷⁸ Con un biglietto del 29 ottobre il giovane poeta ringraziava il professore per le «premure a suo pro'». Per quanto professi «gratitudine eterna» e per quanto il recente incontro giustificasse una missiva breve, Foscolo si mostra comunque troppo sbrigativo e vago. Dispensa elogi ormai piuttosto convenzionali, già ampiamente codificati. Del *Tieste* non viene detto assolutamente nulla – né il contatto bettinelliano era necessariamente in relazione con l'opera teatrale –; visto che la prospettiva di farlo rappresentare nella stagione carnevalesca doveva verosimilmente essere già balenata nelle mente del poeta (se non erano già state intraprese mosse concrete), un simile silenzio stupisce.

Sarebbe stato nel suo interesse intensificare i rapporti con il grande e influente critico, la cui voce aveva certamente il suo peso in terra veneziana. Anche ammettendo una mancanza di entusiasmo o il distacco espresso di persona, Cesarotti era indubbiamente disponibile a offrire la propria supervisione. Insomma, un adolescente in cerca di fortuna avrebbe naturalmente prodigarsi in richieste di consigli, accettando i suggerimenti anche laddove non fosse stato d'accordo, inviando di volta in volta le correzioni e le scene riviste.

La sensibilità cesarottiana, però, convergeva verso un tipo di tragedia incompatibile con la libertà creatrice indispensabile al Foscolo. Piuttosto che mantenere il *Tieste* entro i rassicuranti confini della moderazione e di precetti razionalmente codificati, Foscolo voleva esprimere la sua «rozza semplicità», orgogliosamente rivendicata nell'epistolario come nelle poesie.⁷⁹ Obbediva in questo senso a un approccio alfieriano; il tragediografo esordiente sembra aver fatta propria la lezione di Francesco Gori Gandellini, che nella *Vita* così si rivolge all'Astigiano: «Scriva il suo [*scil. l'Oreste*] senza legger quello [*scil. l'Oreste* di

⁷⁸ Giacché, secondo il convincente rilievo di Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., p. 267, Foscolo non si riferisce a Saverio Bettinelli, come volevano tutti gli studiosi precedenti.

⁷⁹ L'espressione compare nella lettera a Paolo Costa, in Foscolo, *Epistolario*, I, p. 31, ma è chiaramente in sintonia con le lettere a Cesarotti e con le poesie, con l'«inerudita cetra» e gli «inni ineruditi» di cui si è già parlato.

Voltaire]; e se ella è nato per fare tragedie, il suo sarà o peggiore o migliore od uguale a quell'altro Oreste, ma sarà almeno ben suo.»⁸⁰

Anche Foscolo, pur non essendo ovviamente ancora a conoscenza dell'aneddoto, aveva abbracciato questa visione della letteratura. Rischiava di presentare un testo incompreso o fischiato, probabilmente fallimentare, percepito dal pubblico come «peggiore» rispetto a una tragedia accuratamente sottoposta alla revisione dell'abate. Anzi, il risultato poteva essere anche «peggiore» in senso assoluto, oggettivo, ma il suo valore risiedeva per il poeta nella libertà con cui era stato partorito; un'opera composta secondo la propria volontà, «inerudita» ma frutto dei propri desideri, manifestava molto meglio la propria identità e la propria unicità, e conduceva a una gloria più autentica. La gloria doveva derivare dal suo genio, dalla sua grandezza. «Se egli era nato per fare tragedie» il trionfo veniva da sé, altrimenti, se guadagnato grazie agli aiuti altrui, non aveva alcun significato.

Il Foscolo poteva quindi benissimo indulgere al gusto del pubblico, riempire il *Tieste* di espedienti atti a garantirne il successo, ma solo nella misura in cui si trattava di una sua scelta. Gli artifici volti a procacciarsi il favore della platea e l'ascesa verso la fama servivano ad aprirsi una strada affatto personale in direzione della gloria. Se venivano adoperati, era perché lui l'aveva deciso, lui l'aveva ritenuto utile o opportuno, non perché qualcuno glielo aveva imposto dall'esterno. Come Alfieri, Foscolo è uno spirito ribelle e individualista – e tanto più, lo abbiamo visto, in questa fase della sua vita –, e pertanto si oppone a «Tutte quelle formole cattedratiche assolute, *non va, non sta, non si dice*, [...] figlie dell'ineducato orgoglio sempre.»⁸¹

Orgoglioso, Foscolo vuole affermare se stesso respingendo le «formole cattedratiche» della critica imperante già così spesso e così duramente condannata. Sulla base di un simile ragionamento, si capisce perché Cesarotti cessasse ora di essere una figura mitica e rivestisse i panni del critico, del «cattedratico» appunto.

⁸⁰ *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso*, cit., p. 187 (Epoca Quarta, Capitolo V).

⁸¹ *Risposta dell'Autore* [a Raniero de' Calzabigi], in V. Alfieri, *Tragedie*, vol. I, cit., p. 38.

In quanto tale, Foscolo non lo poteva seguire. La natura selvaggia dell'Ossian cedeva il posto alle fredde e limitanti elucubrazioni del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*. Nell'ottica del *Tieste*, Cesarotti lasciava la prima identità per assumere la seconda.

Ecco allora che la corrispondenza tace, del tutto conseguentemente. Foscolo non scriverà più al Cesarotti fino a rappresentazione avvenuta. Il professore aveva sicuramente già mosso appunti severi, espressi a voce o forse anche in missive andate perdute. In modo da evitare ulteriori intralci al libero corso della sua poesia, Foscolo non si fece più vivo.

A dimostrazione di come questo atteggiamento non dipendesse da una mancanza di interesse dell'abate, possiamo leggere la celebre lettera inviata da Cesarotti a Tommaso Olivi il 25 novembre: «Spiace che il Foscolo azardi la sua Tragedia senza domandarne consiglio. Questo è un passo che può decidere della sua fortuna. Io non l'ho veduta dopo l'ultima mano. Come stava prima avea varie scene interessanti, ma nel totale v'era molto da correggere», vi si legge tra l'altro.⁸²

In mezzo ad apprensioni sincere e paterne, Cesarotti lascia intendere piuttosto chiaramente il suo parere complessivo. Le scene «interessanti» presentano una parola chiave dell'estetica cesarottiana, ma costituiscono il tipico complimento dell'abate, che prima di esprimere le sue riserve tendeva sempre ad addolcire il giudizio con appunti positivi. Dobbiamo pertanto ragionevolmente dare un peso maggiore alla seconda parte della frase. Emerge poi il dispetto di non essere stato interpellato, ancorato a una complessiva insindacabilità delle sue teorie.

Cesarotti avrebbe quindi voluto rivedere la tragedia, ma Foscolo non gliene diede la possibilità. Fedele alla sua concezione della gloria affidò il *Tieste* alle scene nella stagione carnevalesca del 1797. Mi soffermerò in altro momento sulle fortune della rappresentazione, visto che il mio discorso è ora focalizzato sulle implicazioni teatrali della corrispondenza con Cesarotti.

⁸² La lettera, come si è detto, fu pubblicata in *Per le auspicatissime nozze Valmarana-Cittadella Vigodarzere*, cit..

Si ricordi qui soltanto che l'opera riscosse un notevole successo di pubblico, rappresentata dieci volte al Teatro Sant'Angelo di Venezia a partire dal 4 gennaio. Scampato il pericolo di una censura cesarottiana, Foscolo poté riprendere il carteggio. Se riallacciando i contatti con il professore voleva indubbiamente tener vivo un rapporto prezioso e utile, non per questo «l'autore di diciott'anni» intendeva pronunciare un *mea culpa* per aver agito di testa propria, e per non essersi conformato ai precetti estetici coerentemente professati da Cesarotti lungo più di trent'anni.

La polemica nei confronti di «una capitale mal prevenuta per lo stile, per la semplicità, e quel ch'è più per le passioni grandi ed energiche»⁸³ sembra anzi confermare la liceità del suo ardire. È vero, Foscolo si premura subito di chiarire che «nel *Tieste*, benché di stile istudiato, di purissima semplicità, e di sommo calore, non avvi né lo stile vero, né il semplice nobile, né la passione ben maneggiata e dipinta», ma una siffatta ammissione non nasconde necessariamente un interessato «senso di colpa»⁸⁴ né il riconoscimento di lesa maestà nei confronti dell'autorità cesarottiana. Indica piuttosto che la giovane età e la poca esperienza non permettono ancora al poeta di esprimersi come vorrebbe. D'altra parte lo stile, la semplicità e il maneggiamento delle passioni non vengono condannati, ma sono solo bisognosi di un paziente *labor limae*, e comunque già del tutto accettabili nelle intenzioni, se non nei risultati.

Le famose osservazioni allegate alla lettera – indipendentemente dal fatto che costituiscano o meno un abbozzo delle *Notizie storico-critiche* pubblicate con il *Tieste* nel X tomo del *Teatro moderno applaudito*⁸⁵ – comprendono, come rileva Nicoletti, «un accattivante invito a giudicarla severamente», con riferimento alla tragedia, nell'ottica di quella «spregiudicata strategia» di cui ho parlato

⁸³ Lettera di Ugo Foscolo a Melchiorre Cesarotti, [Venezia, Gennaio o Febbraio 1797], in Foscolo, *Epistolario*, I, p. 39.

⁸⁴ Come vuole Nicoletti, *Alfierismo mediato e controcorrente nel «Tieste» foscoliano*, cit., p. 133.

⁸⁵ *Il teatro moderno applaudito Ossia Raccolta di Tragedie, commedie, drammi, 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, Tomo X, in Venezia, Il mese di aprile, l'anno 1797. Il Tieste apre la raccolta.*

precedentemente.⁸⁶ Insomma, con un simile atteggiamento Foscolo vorrebbe furbescamente ostentare un pentimento esteriore per semplici motivi di interesse. Ancora una volta, ciò mi sembra vero solo in parte.

Analizziamo da vicino il passaggio in questione; la prima richiesta di giudizio non coinvolge il *Tieste*, ma le osservazioni medesime: «Io vi trasmetto le mie osservazioni; giudicatele». Solo in seguito l'«accattivante invito» si sposta sulla tragedia: «pensate che voi siete Cesarotti, e ch'io sono un giovane che dee prepararsi con questa sua prima fatica la stima, e la disistima degli uomini. Giudicatela dunque severamente».⁸⁷

Ragioniamo però su un elemento essenziale: il *Tieste* non viene allegato alla lettera. Come poteva Cesarotti giudicarlo senza averlo sotto gli occhi, considerato oltretutto che in novembre si lamentava con Tommaso Olivi di non essere a conoscenza di una versione aggiornata? Nel periodo a cavallo tra i mesi di gennaio e febbraio, in cui si colloca la lettera che vado analizzando, la tragedia non era ancora stata pubblicata, e benché l'abate fosse stato informato del successo veneziano, non poteva averla con sé. Infatti, nella risposta del 10 febbraio Cesarotti è esplicito al riguardo:

Per altro a giudicar con fondamento delle tue osservazioni mi sarebbe necessario d'aver sotto gli occhi la tua Tragedia. Quando tu l'abbia corretta abbastanza [...] se vorrai spedirmela, allora esaminerò più di proposito e la Tragedia e le Osservazioni, e farò all'una e all'altra le annotazioni che mi ricerchi, coll'interesse del padre e colla severità del critico.⁸⁸

Emerge la sottile astuzia di Foscolo, che conferma di non accettare le interferenze del critico teatrale. Verrebbe quasi da pensare che la «fatica» da giudicare «severamente» siano le osservazioni e non il *Tieste*, se una simile interpretazione non stridesse con il richiamo alla «stima» e alla «disistima degli uomini», che sarebbe privo di senso se riferito a uno sconosciuto abbozzo critico.

⁸⁶ Nicoletti, *Alfieriismo mediato e controcorrente nel «Tieste» foscoliano*, cit., p. 133.

⁸⁷ Foscolo, *Epistolario*, I, pp. 39-40.

⁸⁸ Lettera di Melchiorre Cesarotti a Ugo Foscolo, Padova 10 Febbraio 1797, in Foscolo, *Epistolario*, I, p. 42.

La frase successiva però passa direttamente a quest'ultimo, come se il giudizio sul *Tieste* fosse una richiesta semplicemente convenzionale, formulata *en passant*, concretamente e sapientemente elusa dal ricorso alle osservazioni.

Quando si specifica cosa l'abate debba concretamente giudicare, Foscolo non parla infatti più della tragedia, ma delle osservazioni: «Primo - Se le osservazioni sono logiche e ragionate, e per conseguenza stampabili. Secondo - Se sono scritte con forza e proprietà. Terzo - Se le osservazioni, quantunque imperfette e non bene scritte, possano un giorno permettermi di divenir pensatore».⁸⁹

Il giovane poeta nomina due volte «le osservazioni», quasi a scansare un possibile equivoco, e cioè che il destinatario possa prendere come soggetto il *Tieste*. Non è una questione da poco; Foscolo richiede un'opinione sulla sua attività critica, non sulla tragedia.⁹⁰ Si sta ora rivolgendo al Cesarotti critico in quanto critico, e non in quanto tragediografo. Riconoscendo al professore un indiscusso valore in questo ambito, lo assume a severo censore e maestro, conscio di poter avvalersi dei suoi consigli, ma sono consigli che devono aiutarlo a «divenir pensatore», non appunti sull'opera teatrale.

Insomma, Foscolo mostra di interessarsi a ricevere un'opinione sulle osservazioni molto più che sul *Tieste*. Non si chiede se le osservazioni siano corrette, se colgano nel segno additando questo o quel difetto della tragedia, ma solo come siano scritte. La pubblicazione del dramma era verosimilmente già decisa; il critico tragico non viene però interpellato. Dobbiamo pertanto dedurre che con il *Tieste*, consapevole, libera e personale creazione del suo spirito, l'autore volesse andare avanti per la propria strada continuando ad escludere l'intervento dell'illustre abate.

In mezzo all'ambizione Foscolo si mantiene fedele ai suoi principi; la libertà della creazione poetica rimane sacra. Soprattutto, rimane il frutto delle sue

⁸⁹ Foscolo, *Epistolario*, I, p. 40.

⁹⁰ Anche Di Benedetto ha notato che la richiesta di giudizio verteva sulle osservazioni e non sulla tragedia; Di Benedetto, *Foscolo a Venezia*, cit., p. 238.

decisioni, del suo modo di sentire. È un'orgogliosa affermazione di identità. Dall'ultima missiva a Cesarotti non traspare alcuna volontà di accettare compromessi su questo punto, conformemente al resto del carteggio.

Anzi, la lettera scritta dopo il successo del *Tieste* non riesce a nascondere la distanza che si è ormai creata nei confronti del professore. A differenza di quanto sostiene Nicoletti, il poeta non «si affrettò [...] a comunicare al maestro di Padova la notizia dell'avvenimento [*scil.* la rappresentazione dell'opera teatrale]». ⁹¹ La lettera è stata datata tra la fine di gennaio e l'inizio di febbraio, come sembrerebbe confermare la risposta cesarottiana del 10 febbraio. Dopo un evento così importante, senza dubbio il più significativo della sua vita letteraria, ci si aspetterebbe un riscontro immediato, mentre Cesarotti viene messo al corrente praticamene un mese più tardi, indizio di indugio più che di fretta.

Inoltre, la missiva è piuttosto breve e vaga, come se fosse obbligata e non spontanea. Non scende in dettagli né indulge a facili entusiasmi, come ci aspetteremmo da un'anima fervidamente appassionata a colloquio con il suo mentore. Anche i toni incensatori vengono complessivamente ridimensionati rispetto al passato. Benché si ravvisino estemporanee premure e velate scuse, Foscolo si mostra sempre più consapevole della propria identità e dell'inconciliabilità tra la sua sensibilità e quella cesarottiana.

Ho già accennato alla risposta del 10 febbraio, in cui l'abate protesta «vera consolazione» per l'esito della rappresentazione, tradendo però al contempo un certo fastidio per l'atteggiamento indisciplinato del giovane:

Avea già sentito con somma compiacenza gli applausi fatti alla tua Tragedia; ma fui anche sorpreso, mortificato, e quasi quasi irritato di non sentirli da te. Non sapea dar una buona interpretazione ad un silenzio che faceva torto al tuo carattere o al mio. ⁹²

Cesarotti era quindi ben sorpreso di non essere stato coinvolto direttamente, e le sue parole confermano da un lato l'autonomia con cui Foscolo

⁹¹ Nicoletti, *Alfieriismo mediato e controcorrente nel «Tieste» foscoliano*, cit., pp. 132-133.

⁹² Foscolo, *Epistolario*, I, pp. 40-41.

procedette, dall'altro l'assenza di fretta nel mettersi in contatto con l'abate, giacché la notizia «degli applausi» era arrivata prima per vie traverse.

«Io già m'immaginava che tu ci avessi fatte varie correzioni. Non avendole vedute non posso giudicarne [...]», continua, con sottinteso riferimento a riserve espresse in prima persona, ma anche con ottimistica fiducia, perché difficilmente Foscolo apportò le modifiche che l'abate s'immaginava». In ogni caso, Cesarotti rivolgeva rallegramenti sinceri, se il 23 febbraio ribadiva a Tommaso Olivi la sua «vera consolazione» (identità di espressione che però palesa anche una certa convenzionalità) per l'evento.⁹³

Tenta però di tenere a freno la «fantasia» ed il «cuore», rilevando significativamente che «non s'intende chiaramente se tu voglia daddovero approvare o confutare le obbiezioni che fai al tuo drama»,⁹⁴ rivelandoci l'astuta ambiguità di Foscolo, il quale si mantiene volutamente indecifrabile, così da sfuggire completamente alle maglie della censura cesarottiana.

La rottura è quindi l'ultimo atto di una storia già ampiamente scritta. I prodromi dell'incompatibilità critica e ideologica, presenti sin dall'inizio della corrispondenza, sfociano nella prevedibile «catastrofe» del secondo soggiorno padovano, come se il rapporto con Cesarotti seguisse l'andamento di un'opera teatrale il cui finale è già contenuto nelle prime battute.

Nel marzo 1797 Foscolo tornò infatti a Padova, dove ascoltò le lezioni cesarottiane all'università. Solo ora, quindi, lo si può definire un suo allievo effettivo, e il contesto ormai compromesso smentisce la vulgata biografica in base alla quale l'abate sarebbe stato maestro del Foscolo. Questo termine è accettabile solo se inteso in senso metaforico, e molto più nelle speranze – se non negli interessi – dell'emergente zantiota, come si è ormai ripetutamente potuto osservare.⁹⁵

⁹³ Lettera pubblicata in G. Mazzoni, *Per le nozze dell'avv. Angelo Rasi con la signorina Lena Vanzan*, Padova, tip. F.lli Galina, 1891.

⁹⁴ Foscolo, *Epistolario*, I, p. 41.

⁹⁵ Se anch'io ho usato questa parola è stato più per comodità e sempre in questa seconda accezione, mai in senso ufficiale, a differenza di quanto hanno invece fatto molti biografi.

Foscolo scelse il periodo della ripresa delle lezioni per raggiungere nuovamente la città del Santo, ma non affettava ormai più alcun entusiasmo:

Comunque sia, Foscolo nel marzo 1797 seguì le lezioni del maestro, ma non mostrò più alcuna volontà di far parte della sua «famiglia» o di seguirne i rituali: non presentò domanda di aggregazione all'Accademia come alunno, né risulta che si associò ad edizioni cesarottiane; non si unì alla liturgia di Selvazzano, né alla squadra di volontari per l'edizione delle *Opere*, che pure era capitanata da un conterraneo ed amico d'infanzia quale Spiridione Naranzi. Ci teneva ormai a distinguersi, consapevole di aver iniziato una missione poetica che con l'insegnamento del Cesarotti era sempre più incompatibile.⁹⁶

A ben vedere, neanche qui assistiamo a una mancanza di coerenza rispetto alla venerazione ostentata solo un anno prima e poi andata gradualmente raffreddandosi. Certo, Foscolo è ora in qualche modo «arrivato», la fama e il successo gli arridono ed è assurto alla popolarità. Può quindi rapportarsi con diversa consapevolezza al mondo patavino, non ha più la stessa necessità di procacciarsi la gloria tanto bramata. Si permette allora di prescindere affatto da appoggi non più strettamente necessari, di far valere una superiorità conquistata sul campo.

Questa è però solo una mezza verità. L'autonomia delle mosse foscoliane era chiara già prima, e neanche ai tempi dell'«adorazione» nei confronti di Cesarotti volle mai associarsi ad accademie o edizioni, coerentemente alla propria insofferenza verso ogni realtà ristretta, destinata come tale a limitarne l'esigenza di individualità, di identità. Neanche quando era ancora un giovane sconosciuto si valse di questo sistema di protezioni, né mai dimostrò di volersene valere; il fatto che non lo faccia ora – le possibilità in fondo c'erano, eccome – sancisce con coerenza un'onestà intellettuale di fondo.

La tappa finale del rapporto giovanile con Cesarotti è degna del palcoscenico. Poco importa se si tratta di un aneddoto lontano dai reali accadimenti. Lo si è visto, quando Foscolo deforma gli avvenimenti in senso

⁹⁶ Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., p. 275.

romanzato o teatrale lascia sempre il sospetto di rievocare il passato secondo il proprio sentire, fosse anche per mostrare una faccia con cui vuole ostentatamente identificarsi. In qualche modo, questo atteggiamento ricorda l'Alfieri della *Vita*, riempita di episodi sapientemente alterati al fine di svelare un'immagine di sé vicina all'ideale, conforme al modo in cui si desidera essere visti.⁹⁷

Questo procedimento è evidente in Alfieri nel suo intento di rimozione del modello voltairiano; si tenta, nella *Vita*, di escludere il patriarca di Ferney dall'ingombrante e in fondo fraintendibile ruolo di maestro. Alfieri nega quindi di aver letto Voltaire anche laddove mente chiaramente, nel migliore dei casi sminuisce la portata di queste letture, oppure espunge addirittura il suo nome nel passaggio da una versione del testo all'altra. Avendo preso le distanze da un autore verosimilmente amato in origine, oltre che da un competitore⁹⁸, Alfieri lo condanna alla *damnatio memoriae*.

Pur con le debite differenze, Foscolo intende rimuovere il modello cesarottiano, pentendosi (si prenda il termine in tutte le sue possibili accezioni) di aver incensato un cattedratico, appartenente a quel mondo a lui così invisibile, e di aver voluto assumere a modello qualcuno che era «incompatibile» «con la sua missione poetica».

Così credo debba essere inteso l'aneddoto cui ho accennato. È una rievocazione tarda di Susanna Füssli, basata ovviamente su quanto Foscolo le aveva recentemente raccontato. Dice la donna che Ugo

un giorno da giovane, in una società di professori, ascoltate per un pezzo le loro discussioni, preso da un impeto d'impazienza, rovesciò loro i calamai per terra, ad un dipresso come fece Cristo delle tavole dei cambiavalute nel tempio.⁹⁹

⁹⁷ Cfr. G. Santato, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Olschki, 1988 (si veda soprattutto il primo capitolo, *Alfieri lettore di Voltaire: dall'imitazione alla contestazione*, pp. 1-27)

⁹⁸ Si veda, sempre nel primo capitolo del libro di Santato, l'importanza data da Alfieri al concetto di «gara», profondamente sentito dai suoi personaggi tragici e da lui stesso.

⁹⁹ U. Foscolo, *Epistolario*, t. VI, 1° Aprile 1815-7 Settembre 1816, a cura di G. Gambarin e F. Tropeano, Firenze, Le Monnier, 1966, p. 658.

Chiancone colloca giustamente questo episodio al secondo soggiorno patavino¹⁰⁰; il riferimento alla giovane età e alla «società di professori» sembrerebbe escludere sia l'ambientazione veneziana sia il primo soggiorno nella città del Santo, in cui non ci furono frequentazioni universitarie, ma fissa comunque il fatto in quegli anni. Il contesto sembra richiamare gli incontri del Pedrocchi solennizzati nelle pagine di Mario Pieri.¹⁰¹

Non credo ci sia stato alcun rovesciamento di «calamai». Non materialmente, almeno. Se vogliamo collocare l'episodio nella linea di una rievocazione ideale del passato, ciò non deve sorprendere, né indurci a definirlo «falso». È «vero» se inteso come specchio di un modo di sentire o, se preferiamo idealizzare meno l'«autobiografia dalle lettere»¹⁰², è «vero» nella coerenza con cui si lega agli altri aneddoti tramandati dal poeta sulla sua giovinezza.

Partendo da un fondo di verità fattuale che va inevitabilmente sfumando, l'aneddoto presenta un'immagine mitica, in cui la realtà effettiva cede il posto ad una dimensione astorica ed assoluta. La spia biblica è un chiaro indizio; il parallelo con l'ira di Cristo vuole appunto caricare l'evento di un valore emblematico. Se i mercanti nel tempio profanavano la religione, i professori profanano la letteratura (i «calamai» sono una sorta di sineddoche), snaturandola all'interno di un contesto formale se non volgare, in cui si discorreva di poesia (o se ne scriveva, generalizzando ora il discorso e svincolandolo dalla metafora pedrocchiana) senza sentirla, senza penetrarne i più reconditi significati, senza viverla. Questa esteriorizzazione e strumentalizzazione di una dimensione sacra – perché tale era per Foscolo la poesia – doveva ricordare al giovane le effimere riunioni dei salotti veneziani. Il frequente ricorso di Foscolo alla Scrittura, evidente sin dagli esordi poetici, ritorna adesso, giustificando la ribellione verso la «società di professori».

Il poeta che si scaglia contro autorità inautentiche e disprezzate ricorda a mio avviso anche le incontrollate manifestazioni di Torquato Tasso, durante i

¹⁰⁰ Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., p. 275.

¹⁰¹ *Della vita di Mario Pieri scritta da lui medesimo libri sei*, cit., pp. 34-35.

¹⁰² Con riferimento alla celebre selezione di Claudio Varese; U. Foscolo, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di C. Varese, Roma, Salerno Editrice, 1979.

festeggiamenti per il matrimonio di Alfonso II d'Este con Margherita Gonzaga. Si tratta certo di un paragone più discutibile, ma di immediata suggestione in un animo travagliato.

Il presunto gesto di follia è comunque fortemente teatrale. Degna conclusione del rapporto con Cesarotti, spiega idealmente il silenzio successivo. Per sei anni il nome di Cesarotti scompare dalla corrispondenza foscoliana come il nome di Foscolo da quella cesarottiana.¹⁰³ Fossero o meno metaforici i «calamai», rappresentavano senza dubbio una rottura reale.

¹⁰³ Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., p. 275.

CAPITOLO V
IL TIESTE E IL RAGIONAMENTO
SOPRA IL DILETTO DELLA TRAGEDIA

V.1 Breve compendio

È ora possibile procedere con l'indagine sul campo. Abbiamo visto che la riflessione estetica di Cesarotti affronta vari generi letterari e varie questioni, letterarie, linguistiche o filosofiche, ma presenta una coerenza di fondo che, oltre a essere evidente nelle traduzioni di Voltaire, si palesa anche nella produzione teorica, dai vari *Ragionamenti* dei primi anni Sessanta fino a quello sul Bello del 1785 e all'*Avvertimento preliminare* anteposto alla *Morte di Ettore*, coevo al *Tieste*, e si palesa anche negli altri volgarizzamenti, perché lo spirito con cui Cesarotti traduce Ossian, Demostene e Omero è del tutto funzionale a una linea di pensiero sempre coerentemente illuministico-pedagogica, come dimostrano oltretutto gli ampi apparati acclusi a questi volgarizzamenti.

Il concetto di «interesse» non è forse definito con sufficiente precisione, le varie divagazioni e l'approccio talvolta generico privano gli scritti cesarottiani di compattezza ed organicità, e tuttavia la base ideologica si mantiene salda e chiara, al punto che, al di là di presunte aperture preromantiche, i principi fondamentali si sviluppano entro un sentiero ben definito, illuministico, senza ammettere deviazioni impreviste o libertà rivoluzionarie compiute sotto l'egida del modello alfieriano.

Rievochiamo i concetti essenziali dell'analisi condotta sul Cesarotti teorico, in particolare quelli che ci introducano al parallelo con il *Tieste*. L'estetica cesarottiana, come già ha dimostrato la Ranzini, è un'estetica teatrale, perché il teatro, e la tragedia in particolare, possono incarnare e diffondere al meglio i principi cesarottiani, sicché anche le opere non dedicate al teatro si muovono entro

l'alveo delle sue peculiarità e degli elementi propri del palcoscenico. Nulla veicola la moralità meglio del diletto tragico.

E non si scappa: il diletto tragico non può nascere «che dall'accordo del risultato drammatico coll'interesse e l'istruzione morale».¹ Il diletto coincide con la moralità, con l'utilità, in definitiva con il valore di una tragedia. Se una tragedia non rientra in questa definizione va rigettata, perde la sua validità. Pertanto, il più importante dei *Ragionamenti*, perché quello che organicamente definisce le finalità del teatro, si interroga semplicemente su quali caratteristiche siano indispensabili affinché l'opera sia utile e, di conseguenza, riuscita. Al contempo, delinea anche i difetti oggettivi che ne pregiudicano ogni legittimità.

Proprio questo è uno dei nodi della questione: l'oggettività. Certo, il tragediografo, a differenza del poeta lirico, deve scomparire, altrimenti «ignora i principi della sua arte».² Tuttavia l'oggettività propugnata da Cesarotti si ancora più in profondità. Essa dipende dalla dimensione mimetica della composizione, ma soprattutto si appoggia su valori morali universali e insindacabili. Così, quel «progresso» che riporta all'«origine», per riprendere i due termini chiave con cui Finotti definisce l'essenza del *Ragionamento sopra le origini e i progressi dell'Arte Poetica*,³ trova nella natura leggi fisse, eterne, sicché tra i due *Ragionamenti* viene a crearsi una linea di continuità, solo apparentemente preclusa dall'esaltazione del

¹ La versione originaria, precedente alle correzioni approntate per l'edizione definitiva delle *Opere*, recita: «Per ridurre i vari sentimenti di piacere ad un principio generale, io dirò, che questo non può nascere, se non dall'idea del vantaggio e dell'istruzione che l'uditore, o lo spettatore ricava da un fatto atroce, e compassionevole». Le modifiche suggeriscono quindi addirittura un inasprirsi della posizione dell'abate in senso antialfieriano. Le concessioni sensistiche si attenuano, mentre la dimensione morale e oggettiva del diletto e, ciò che più conta ai fini del nostro discorso, della base morale su cui deve imperativamente poggiare una tragedia che possa dirsi riuscita, si rafforzano. Ad ogni modo, né la prima né tantomeno la seconda versione trovano una realizzazione nel *Tieste*. Sono entrambe teorizzazioni inconciliabili con la tragedia foscoliana. Le citazioni sono tratte rispettivamente da Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 86 (quella originaria) e da Cesarotti, *Prose di vario genere*, I, cit., p. 137 (quella definitiva). Molto opportunamente il Bigi sceglie questa citazione (e, direi ancor più opportunamente, nella variante del 1808) per introdurre l'estetica cesarottiana della tragedia; cfr. E. Bigi, *Le idee estetiche del Cesarotti*, cit., p. 205.

² Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 82.

³ Si veda l'introduzione di Finotti a Cesarotti, *Ragionamento sopra le origini e i progressi dell'Arte Poetica*, che occupa le pp. 9-34 dell'opera citata.

genio individuale nell'uno e dall'aderenza a principi illuministici e oggettivi nell'altro.

All'oggettività si coniuga inscindibilmente l'ottimismo. Il termine deve essere colto nella sua portata assoluta; anziché derivare da un'opinione personale o da una particolare *Weltanschauung*, è in Cesarotti del tutto coincidente con i parametri oggettivi della sua ideologia. Valutata dall'esterno, tale ideologia viene naturalmente risucchiata entro i meandri della soggettività e di una determinata temperie culturale ma, ed è fondamentale capirlo sin dal principio, al fine di definire le basi su cui poggia il pensiero dell'abate, nella mente di Cesarotti non si crea alcuna scissione tra la sua visione del mondo e le effettive leggi che lo muovono e indirizzano la storia verso un miglioramento costante.

Pertanto, un dramma che trasgredisca le regole del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* perde automaticamente la sua identità. D'altra parte, l'estrema coerenza di questa estetica ritorna in ogni lettera critica, in ogni scritto teorico. Sul finire del *Ragionamento* leggiamo: «Del resto tutta la presente questione sarà giudicata da ciascheduno secondo il suo proprio sentimento»⁴, ma nessuno dà peso a queste parole. La loro convenzionalità è evidente; l'idea di percepirvi una sincerità di fondo svanisce immediatamente. Lo stesso Cesarotti lo dimostra subito, rivestendole piuttosto di una carica polemica alquanto scoperta.

Ma oltre gli spiriti illuminati, che intendono il vero fine della Tragedia, ed hanno conoscenza e sentimento dell'ottimo, i quali non dubito, che non siano per approvare la mia opinione, v'è un'altra specie di popolo, composto di persone mezzane, né dotte né ignoranti, fornite d'un gusto naturale e d'un buon senso non prevenuto da' precetti né schiavo della consuetudine: [...] credo che questo [popolo] faccia un numero abbastanza grande per poter fissar della mia opinione una regola tanto generale, quanto può stabilirsi nelle materie di Gusto.⁵

⁴ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 103.

⁵ Ivi, pp. 103-104.

In sostanza, si è liberi di dissentire da una verità apodittica che però rimane tale. Anzi, se si dissente si dimostra tutta la propria ignoranza in materia artistica. La conclusione del *Ragionamento sopra il Cesare*, facendo coincidere una volta di più la «perfetta tragedia» con il modello voltairiano, è molto esplicita al riguardo:

[...] non è mia intenzione d'entrar nelle bellezze particolari di questa [*scil. La morte di Cesare*] o della seguente Tragedia [*scil. Maometto*]. Esse sono troppe, e troppo luminose; io non accenderò una fiaccola per rischiarar il Sole: miseri i ciechi, e più gli acciecati.⁶

Le verità proposte sono oggettive; chi non le condivide pecca contro la verità. A ben vedere, non può nemmeno confutarle, visto il loro valore assoluto, ma solo negarle perché annebbiato da «errori» simili, in definitiva, a quelli in cui cadono gli eroi amabili e interessanti della buona tragedia, e che per loro stessa natura conducono a interpretazioni e percorsi segnati dall'inganno.

Di fronte alle continue pretese di emancipazione dalla morsa di giudizi critici dogmatici o pedissequamente ripresi dall'autorità, la carica eversiva si stemperava immediatamente nel cerchio di altri giudizi e altri dogmi che, per quanto rispettosi del genio individuale, non potevano concepire alcuna escursione oltre i limiti di una dimensione moderata e rassicurante⁷, in cui la storia veniva percepita in senso illuministico, sottoposta, secondo l'emblematica espressione di Paola Ranzini già citata precedentemente, all'«ordine razionale che governa il mondo».

Il sistema pedantesco di cieca imitazione dei classici, di irrazionale adesione a regole prestabilite e di mortificazione del genio artistico, subisce in definitiva uno sgretolamento apparentemente, certamente sincero, ma niente affatto

⁶ Cesarotti, *Ragionamento sopra il Cesare*, p. 177.

⁷ Catalano, nel tracciare un rapido quadro del pensiero «teatrale» cesarottiano, e analizzandone anche le implicazioni politiche, parla giustamente di «un compito celebrativo-rassicurante affidato allo stesso teatro», come luogo in cui far accettare «il nuovo ordine già stabilito» (Catalano cita qui dalla *Lettera al sig. De Merian a Berlino*, in S. Romagnoli, *Melchiorre Cesarotti politico*, in *Ottocento tra letteratura e storia*, Padova, Liviana, 1961, p. 7); Cfr. Catalano, *Foscolo «tragico»*, cit., pp. 18-23 (cit. a p. 23).

rivoluzionario. A determinate regole se ne sostituiscono altre, il sistema illegittimo cede il passo al «vero sistema», se vogliamo usare la definizione con cui il padre Paciaudi designava il teatro voltairiano.⁸

Comprendiamo allora perché Foscolo, ormai sciolto da più o meno interessati timori reverenziali, così commentasse il *Ritratto* cesarottiano di Isabella Teotochi Albrizzi, in cui si rimarcava la tendenza dell'abate a correggere i testi a lui sottoposti da allievi e ammiratori, e al tempo stesso la «buona fede» con cui li stravolgeva⁹:

Il ritratto che Isabella Albrizzi scrisse di quel letterato ancora vivente basterà a chiunque indovina che un bel profilo cela sovente le deformità della parte nascosta del volto [...] Pennellate che mostrano quanto il buon cuore, stemperato in amor proprio troppo confidente, forzava il Cesarotti a non trovare il bello e il buono se non in sé stesso, ed a rompere nella deplorabile vanità e nell'impudenza que' giovani che leggevano e stampavano con amabile inganno per propri que' versi che, a conti fatti, erano tutti d'altrui.¹⁰

Si noti il ricorso a termini quali «amor proprio» e «amabile inganno», parole chiave del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* (ma più in generale di tutta l'estetica tragica cesarottiana) che qui ritornano, percorse da uno spirito ironico se non addirittura sarcastico. Foscolo attacca ora violentemente il vecchio idolo, delegittimandone il pensiero. Mi sembra evidente anche il risentimento personale: Foscolo si riconosce in uno di «que' giovani» cui il «troppo confidente» maestro tarpa le ali, limitandone la libertà creatrice, costringendola anzi entro angusti limiti che, anziché universali, sono del tutto soggettivi, e soffocano quindi

⁸ Così si esprimeva il primo mentore alfieriano nel *Programma offerto alle muse italiane*, sorta di bando per il concorso parmigiano del 1770 al quale, tra l'altro, Cesarotti aveva pensato di partecipare con una propria tragedia, salvo poi abbandonare l'idea. La definizione paciaudiana di «vero sistema» viene citata da Gilberto Pizzamiglio nell'ottimo saggio *Cesarotti: teoria e pratica della tragedia*, incluso nel volume *Le théâtre italien et l'Europe (XVIIe - XVIIIe siècles)*, cit., pp. 33-51 (cit. a p. 35). Nel suo scritto, tra le molte altre cose Pizzamiglio sottolinea, ed è ciò che più a noi preme ribadire, la perfetta adesione di Cesarotti, a livello teorico e pratico, al teatro di Voltaire.

⁹ I. Teotochi Albrizzi, *Ritratti*, Brescia, Bettoni, 1807, pp. 70-71.

¹⁰ *Sulla traduzione dell'Odissea*, in EN VII, p. 213; il parallelo tra i passaggi della Albrizzi e di Foscolo è stato già proposto da P. Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, cit., pp. 175-176.

l'espressione di una poesia autentica che, come tale, non può essere tiranneggiata da alcun sistema ideologico.

Il parallelo tra gli aspetti meramente precettistici (oltre che arbitrari) e la poetica tragica appare voluto; dipingere un Cesarotti ottusamente inflessibile laddove si parla del suo ruolo di guida letteraria per i giovani significa prendere una volta di più le distanze da recinti che pongono ingiustificabili ostacoli al naturale, dirompente fluire dell'espressione artistica. Dopo alcuni anni, Foscolo tradisce il fastidio nei confronti di un simile atteggiamento che, viste le parole chiave ora utilizzate e le spie della corrispondenza giovanile, rimanda verosimilmente proprio al *Tieste*.

Anche il primo Foscolo dovette avvertire la perniciosità del sistema cesarottiano; non lo condannò esplicitamente, ma al momento di cimentarsi con la composizione poetica non mancò di condannarlo realmente, presentando una tragedia praticamente opposta a quella teorizzata nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*.

Ribaltando la prospettiva tradizionale, che portava a considerare l'estetica del traduttore di Ossian a partire dal *Ragionamento sopra le origini e i progressi dell'Arte Poetica*, possiamo convenire insomma, nuovamente, con la Ranzini: il manifesto ideologico dell'abate è il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, e tutto il pensiero dell'autore ruota attorno ad esso.

Quando scorriamo le lettere critiche, le correzioni proposte agli autori di tragedie – ma anche di poemi epici come il montiano *Bardo della Selva Nera* – o i suoi scritti teorici, troviamo sempre una coerenza di fondo con il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*. Certo, Cesarotti disapprovava realmente l'autorità precostituita – e anche in questo senso dobbiamo leggere l'entusiasmo ossianico o il *Ragionamento sopra le origini e i progressi dell'Arte Poetica* –, ma solo, ribadiamolo un'ultima volta, perché si fondava su un'adorazione non ragionata, e soffocava così la vera autorità, quella che discende dalla natura. Nessun intento rivoluzionario sottintendeva la sua azione, ma solo la necessità di obbedire a regole universali, da recuperare sotto la patina della cieca adulazione.

Avvertendo con ogni probabilità i fraintendimenti cui aveva dato o poteva dare origine una scorretta lettura dei suoi testi più scopertamente antipedanteschi, così come le conseguenti aperture verso un'illimitata libertà creatrice, Cesarotti non solo esclude il *Ragionamento sopra i progressi e le origini dell'Arte Poetica* dall'edizione pisano-fiorentina delle *Opere*, suo autentico testamento spirituale, ma sottopose a una revisione, in senso illuministico, moderato e razionale, lo stesso già chiaramente illuministico *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*. Tutto confluisce, nella sua edizione definitiva, verso un rassicurante impegno moralizzante della tragedia, volto a ribadire con maggior forza e severità le acquisizioni del progresso e dell'Illuminismo, esigenza tanto più necessaria dopo i destabilizzanti (non so se più imprevisi o temuti, nell'ottica cesarottiana) eventi politici.

Abbiamo d'altronde già approvato uno degli assunti fondamentali del saggio di Paola Ranzini: «l'estetica di Cesarotti è un'estetica «teatrale», «tragica»». ¹¹ Scendendo nell'agone letterario, ormai è chiaro, Foscolo aveva numerosi motivi per giungere alla stessa conclusione. Se consideriamo infine la contemporaneità del *Tieste* e della *Morte di Ettore*, vera e propria trasformazione dell'*Iliade* sulla base dei precetti tragici cesarottiani, l'evidenza di un'estetica tragica provoca un impatto ancor più immediato per l'adolescente tragediografo, che si trovava ad averne anche una dimostrazione coeva, condotta su un testo sacro agli occhi del giovane greco-veneto.

V.2 Lo stile

Passiamo allora a verificare se il *Tieste* rispetti quanto raccomandato dall'abate, e cominciamo dallo stile, per poi occuparci dei contenuti. Le idee di Cesarotti sullo stile, complessivamente sfumate nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, dove sono poco approfondite e sparse disordinatamente, emergono tuttavia piuttosto chiaramente dall'insieme della sua opera: sono anch'esse, inevitabilmente, sempre informate dal concetto di armonia, intesa come specchio

¹¹ Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, cit., p. 17.

dell'ordine razionale che emerge dal contenuto. Lo stile deve cioè naturalmente riflettere l'ordine veicolato dal contenuto, e in epoca prealfieriana è ancora superfluo insistere su precetti stilistici, ormai già abbondantemente canonizzati dall'uso e dalla trattatistica. Quando Cesarotti verrà posto a confronto con le tragedie dell'Astigiano, invece, anche il discorso sullo stile assumerà un ruolo più importante, dal momento che l'autore piemontese rompe con una tradizione consolidata e, con il suo linguaggio così ostentatamente aspro, offre proprio nello stile un argomento contro il quale è facile polemizzare, per poi poter rovesciare la sua poetica ad un livello più sostanziale.

Quella «naturalzza e fluidità» vivamente auspicata nelle opere alfieriane¹² riassumono molto bene le qualità che il verso tragico deve possedere, sicché, per proseguire con le parole della *Lettera su Ottavia. Timoleone. Merope*, otteniamo un quadro preciso di quanto va evitato:

Bando pressoché totale agli articoli; inversioni sforzate; ellipsi strane, e sovente oscure; costruzioni pendenti; strutture aspre; [...] ripetizioni di *tu*, *d'io*, di *qui*, troppo frequenti, per dubitare ch'egli non si sia fatto uno studio di questa foggia di scrivere.¹³

La presenza di tali caratteristiche tradisce lo studio che l'autore si è fatto di questa «foggia di scrivere», e se le cose stanno così il tragediografo contravviene, per Cesarotti, alla fondamentale legge non scritta «della sua arte», enunciata chiaramente nelle prime pagine del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, e vero e proprio segno distintivo del genere: «in questa [*scil.* nella poesia tragica, soggetto è l'autore] si nasconde totalmente, e crede d'esser giunto al colmo della perfezione, quando gli spettatori, assorti negli Eroi del suo Dramma, si scordano interamente di lui».¹⁴

¹² Così nel capitoletto *Dello stile*, in M. Cesarotti, *Lettera dell'abate Cesarotti su le tre precedenti tragedie*, in op. cit., p. 228.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 82.

In *Ottavia*, *Timoleone* e *Merope*, ma anche nelle quattro tragedie del primo volume pazziniano, al quale tante correzioni aveva apportato l'abate, l'abbondanza di tratti stilistici non «serve rigidamente al soggetto», come «deve rigidamente» (ancora una volta) fare;¹⁵ lo spettatore perde «l'illusione dello spettacolo»¹⁶, già imperfetta, e la tragedia si snatura, perché cessa di essere imitazione della «cosa stessa».¹⁷ Con una metafora verghiana, qui in qualche modo evocata *ante litteram*, possiamo dire che lo stile non sembra più «essersi fatto da sé», perde la sua funzione mimetica e spontanea in favore di quella diegetica, e quindi lo scrittore «ignora i principi della sua arte».¹⁸

Certo, Cesarotti mostra che tutti i «nei» appena enumerati sono «facilissimi» da «togliere»¹⁹, ma ciò non sminuisce la severità del giudizio; uno come Foscolo, così acuto e pronto a cogliere ogni sfumatura critica, percepiva sicuramente la portata assiomatica della stroncatura appena riportata; avendo letto il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* e la *Lettera su Ottavia. Timoleone. Merope*, Foscolo sapeva perfettamente che le imperfezioni stilistiche non erano conciliabili con l'idea cesarottiana della perfetta tragedia, perché la minavano a tutti i livelli. Eppure, nel *Tieste*, abbonderanno oltre misura, in maniera tale che l'autore ha, senza possibile fraintendimento critico, e proprio come Alfieri, aderito volontariamente a siffatta «foggia di scrivere».

In Cesarotti lo stile è funzionale al messaggio morale da veicolare. Il suo valore non è assoluto: riflette la raffinatezza dei tempi, il buon gusto presente. La «naturalezza e fluidità», sono un suo cavallo di battaglia, tanto che l'abate non manca di dispensare consigli simili nelle sue «lettere critiche». Il contenuto è più importante, ma lo stile deve obbligatoriamente confermare, con la sua chiarezza e armonia, l'«ordine razionale che governa il mondo». Attraverso una lingua nitida e precisa, l'inconfutabile verità consegnata al lettore acquisirà anche formalmente i

¹⁵ Ivi, p. 81.

¹⁶ Ivi, p. 82.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cesarotti, *Dello stile*, in op. cit., p. 228.

tratti dell'evidenza che le è connaturata. Non devono essere posti ostacoli, soprattutto se facilmente evitabili, alla trasmissione di un contenuto morale che sancisce il trionfo della virtù e la sconfitta del vizio. La pulizia nello stile è quindi un imprescindibile corrispettivo degli scopi pedagogici della tragedia.

Se scorriamo anche solo rapidamente il *Tieste*, ci imbattiamo immediatamente in innumerevoli passaggi che disattendono ampiamente i correttivi apportati da Cesarotti allo stile alfieriano. Basterebbero alcuni versi del primo atto:

IPP. Incauta! E a' suoi custodi il fanciulletto
Rapire osasti? E del furor d'Atreo
Non temi *tu*?²⁰ *Qui* di *te* vengo in traccia,
Qui a ritorti *tuo* figlio, ed altri atroci
Delitti risparmiare a questa reggia
Contaminata ahi! troppo. (I, 18-23)

ER. [...] *qui* 'l nome
Proferi di Tieste, e i neri inganni
Svelò d'Atreo. - Son *io* men rea? *Ti* fui,
Padre, causa di mali, ed *io* fui mezzo
D'iniquità: scritta è vendetta in cielo;
E il Ciel sazio non fia, s'*io* pria non pero.
IPP. Qual da' *tuo*i detti feroce traluca
Disperazion? Tal non *ti* vidi *io* mai.
Misera! E qual colpa n'hai *tu*? Rapita
Del *tuo* Tieste dalle braccia [...] (I, 41-50)

IPP. Delitto
N'hai forse *tu*? *Tuo* vano schermo apponsi
A colpa? (I, 75-77)

ER. [...] Ferro oppor *io* dovea: non debil mano
Di debil donna. - e ben: *io* lo mertai
Il supplizio a cui corro, e 'l Ciel lo vuole. (I, 79-81)

ER. [...] Ma oimè! Non *tu*, figlio, sol *io*
La cagione, *io* ne son... Pure morrommi;

²⁰ I corsivi, dove non altrimenti specificato, sono miei.

E in mezzo al duol *te* lascerò? *Tu* vivi,
E *ti* segue ognor morte: Atreo non spira,
Che per sfamar sua rabbia in *te*: nel scorno
Benché *tu* nato, mi sei figlio, e merti
Quella pietà che per me cerco. (I, 85-91)

Pare che Foscolo si faccia «una foggia» di evitare quella «fluidità» e quella «naturalezza» care all'autorevole abate. Il verso non è reso faticoso soltanto dall'iterazione dei pronomi («tu», in particolare, e cioè uno di quelli biasimati da Cesarotti e certamente il più tipico dello stile alfieriano) e dell'avverbio «qui», ma anche dal ritmo continuamente spezzato: abbondano i periodi tronchi, le frasi a metà, i cambi di registro, le affermazioni che contraddicono quanto appena espresso per sancire lo stato di incertezza e confusione dei tre personaggi «positivi» (Erope, Ippodamia, *Tieste*), cosicché essi non riescono quasi mai a esprimere fino in fondo un pensiero compiuto, e lo interrompono costantemente, tramite interiezioni, esclamazioni, puntini di sospensione, in una frenesia generale²¹ che determina un dialogo fatto di battute rapide e nervose: tutto concorre a creare uno stile innaturale, a spezzare la sintassi, a creare un procedimento a singhiozzo.

L'espressione delle emozioni non si concretizza in un discorso armonico, preciso e chiaro, come Cesarotti, al fine di trasmettere al lettore un sentimento dai contorni ben definiti, vorrebbe. L'estetica illuministica e ottimistica del critico padovano prevede sempre uno stile nitido e pulito, affinché l'«ordine razionale che governa il mondo» prevalga sul groviglio di una situazione drammatica. In Cesarotti, gli snodi della vicenda tragica vengono sempre risolti attraverso il ricorso a un ordine superiore, capace di spiegare anche i dolori più opprimenti con

²¹ Dice bene Walter Binni nelle poche ma acute righe riservate alla tragedia giovanile, quando parla di «clima frenetico truce e disperato». Al celebre studioso va anche il merito di aver sancito il bisogno di una maggiore attenzione nei riguardi del Foscolo tragico, troppo spesso trascurato e invece necessario oggetto di studio per approfondire e comprendere meglio le sue opere più note; W. Binni, *L'«Aiace» del Foscolo*, in Id., *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 139-171. Si vedano in particolare, per il *Tieste*, considerato come una valvola di sfogo prodromica alla miglior precisione e compiutezza del pensiero ortisiano (così come la *Ricciarda* lo sarà rispetto alle *Grazie*), le pp. 139-143; la cit. è a p. 142.

la luce della ragione, che riesce a vincerli e a dominarli, sancendo il suo successo. Affinché questo ordine sia posto inequivocabilmente in un lume vittorioso, lo stile dovrà essere il suo corrispettivo visibile.

Nulla di tutto ciò avviene nel *Tieste*: Eroe e il personaggio eponimo si trovano costantemente in balia di sentimenti contrastanti, schiacciati dal peso di una situazione ormai compromessa. Loro stessi, in particolare Tieste ma anche Eroe, fremono per passare all'azione e al tempo stesso non sanno cosa fare concretamente, in perenne dubbio sul partito migliore da adottare. Le loro decisioni sono sempre incompiute, non sfociano in un'azione reale, abortiscono prima; solo la disperazione conduce a porre realmente qualcosa in atto, come quando Tieste si avventa contro Atreo nel quarto atto. Tieste ed Eroe non hanno un piano ma solo una serie di progetti autodistruttivi (e in Tieste per di più velleitari, quindi ancor più autodistruttivi nella misura in cui tentano goffamente, senza alcuna logica precisa e senza poter contare su una regia intelligente, di offendere il nemico, ritorcendosi così involontariamente contro Tieste stesso) che mutano ad ogni momento.

Così, lo stile si risolve in una serie di impennate nervose, scandite da continue interruzioni. La sua mancanza di naturalezza viene accentuata da allitterazioni e ripetizioni, oltre che dal costante ricorso a suoni aspri. Le variazioni lessicali sono volutamente ridotte al minimo, la fluidità è negata, la possibilità di indurre il lettore alla riflessione compromessa da un ritmo che non concede tregua. I segni d'interpunzione, le esclamazioni, i ripensamenti, le incertezze, tutto impedisce il normale dispiegamento di un pensiero, che risulta sempre abortito, ostacolato da paletti sintattici che riflettono lo stato di assoluta confusione in cui versano i personaggi.

Su Tieste, Eroe e Ippodamia incombe costantemente un'oscura minaccia, un potere malvagio. È l'ombra di Atreo, che incarna un tremendo pericolo. La disperazione di Eroe è certamente indotta dal suo esasperato senso di colpa, messo sempre, con bulimica insistenza, in relazione con la notte in cui è stato concepito l'innominato e innominabile figlioletto. Ha naturalmente «radici più

profonde», risalenti al passato di violenza, delitti e maledizioni che ha dominato incontrastato nella casa di Atreo, oltre che al sangue versato dal padre Cleonte.²² Tutto ciò alberga nel tormentato spirito della ragazza, ricolmo tuttavia di contraddizioni, perché lei stessa riconosce a tratti di non avere in fondo una responsabilità attiva nei drammi che ne hanno segnato inesorabilmente l'esistenza. Sulla «ricchezza psicologica» (vera o presunta) di Eope²³ avremo modo di tornare più avanti.

Ora preme rilevare come i suoi impulsi autodistruttivi e rabbiosi si traducano nella necessità di uccidere il piccolo per evitare un atroce misfatto che lo vedrà «pasto [...] de' padri suoi» (I, 152). La catastrofe, in mezzo alle imprecazioni e alle contraddittorie spinte dettate dall'incapacità di prendere una precisa decisione, emerge quindi già nel primo atto con chiarezza nella sua mente. Il sovrano tanto temuto, non ancora comparso sulla scena, costituisce la fonte delle sue paure. Benché totalmente in confusione, divisa tra senso di colpa, amore materno, odio e amore verso Tieste, Eope sa che deve agire in fretta, perché non molto tempo passerà prima che Atreo si riprenda il pargolo furtivamente sottratto alle sue guardie.

Per quanto psicologicamente più lineare, Tieste fa il suo ingresso in preda alla medesima frenesia. Poche battute scambiate nervosamente con la madre gli sembrano già troppe: «Ma qui assai parlammo», leggiamo al verso 87. Subito dopo la fretta di nascondersi è nuovamente palesata: «I tuoi ritardi / esser ponmi funesti: un certo asilo / m'addita, e vien con Eope» (I, 91-93).

Anche Ippodamia, pur affettando ottimismo, è ben conscia, nel suo intimo, della minaccia mortale pendente sui suoi figli, oltre che su Eope e sul fanciulletto. Per quanto il pericolo non possa essere limitato alla figura di Atreo, e derivi dalla stessa, intrinseca irresolutezza dei personaggi «positivi», a sua volta figlia di un male oscuro annidato nel profondo, certamente il re incarna tutte le loro paure. La

²² Rosada, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, cit., pp. 178-179, cit. a p. 178.

²³ Secondo la definizione di E. Donadoni, *Ugo Foscolo. Pensatore, critico, poeta*, Roma-Palermo, Remo, Sandron, 1927, p. 493.

sua figura ancora indefinita, volutamente lasciata nell'ombra, abbozzata con pennellate imprecise eppur sufficienti per chiarirne la valenza malvagia, troneggia incontrastata.

Atreo emblemizza così un male per il resto indefinibile, contro cui i personaggi «positivi» non hanno alcuna arma a disposizione. Inconsistenti loro stessi, hanno di fronte un nemico invulnerabile, inafferrabile, incomprendibile per loro, deboli e confusi.

Lo stile, allora, riflette insistentemente tutto ciò. La presenza di questo male, incarnatosi in Atreo, è adombrata in ogni dove dalla ricorrenza del suono «tr». Gli esempi sono innumerevoli:

IPP. [...] Qui di te vengo in *traccia*.

Qui a ritorti tuo figlio, ed altri *atroci*

Delitti risparmiare a questa reggia

Contaminata ahi! *Troppo*.

ER. A me dal seno

Strappar mio figlio! Oh! Di Tieste è figlio

Questo e di Eroe misera: non l'ira

Del re *tremenda*, [...]

D'*Atreo* dalle spietate man ti svelsi,

Ma per morir: insiem scorrasì misto

Il sangue *nostro*: a tante *stragi* queste

S'aggiungan. (I, 20-26, 29-32)

IPP. Qual da' tuoi detti feroce *traluce*

Disperazion? Tal non ti vidi io mai.

Misera! E qual colpa n'hai tu? Rapita

Del tuo Tieste dalle *braccia*, e indotta

Dell'irritata ambizion del padre

A' voleri d'*Atreo*, non soffocasti

Sin da quel giorno *astretta* a dover sacro,

Tue *prime* fiamme?

ER. Ahi! Di lusinga questi,

Di pietà *troppa* accenti son. [...]

È ver, dal dì che *Atreo* ruppe que' nodi,

Ond'ei mi *strinse* con Tieste, e *truce*

All'amor mio rapimmi, e l'infelice

Fratel dannò 'n Micene, onde *traesse*

Oscuri giorni [...] (I, 47-55, 58-62)

ER. [...] Di madre i palpiti
Troppo presaghi, che mio figlio un giorno
Vedrommi a' piedi *straziar*, e senza
Poter *prestargli* aita? Ah! Tu mal *provi*
Quanto mi lania e mi dispera. Oh *truce*
Pena del mio misfatto! [...] (I, 100-105)

TI. [...] Or volge
Omai il quint'anno, che esule m'aggiro
Per le greche *contrade*, e con mentito
Nome *traggo* i mie giorni; e spargo pianti
Dovunque io passo; e di gemiti e *strida*
Empio gli ospiti alberghi. Eroe *sempre*
M'insegue; ed io?... Me misero! Rivolgo
Contro il mio petto il ferro; ella s'affaccia,
E lo ritorce, e par mi dica: «un solo
Avel ci accolga»: e l'acciaro di mano
Mi *strappa*, e fugge. - La soave idea
Di rivederla mi *trattenne*, oh quante
Volte sul margo della tomba, in punto
Che già volea *precipitarmi*! Al fine
Mendico e oscuro mi *ritrassi* in Delfo,
Vivendo in pianto. (II, 23-38)

IPP. [...] Mal festi:
Ch'è in suo *proposto* *Atreo* fiero, *tremendo*,
Inesorabil, duro: ira l'avvampa
Contro di te: nol disse, è ver; *gran tempo*
È ch'ei non parla di vendetta; eppure
Tremo... Egli cova *atri* pensier: tu, figlio,
Fuggi, se cara è a te la mia, la vita
D'Eroe e di te stesso. (II, 51-58)

Come si vede, il nome di Atreo risuona ovunque con ossessiva costanza, spesso anche esplicitato laddove la frequenza della coppia consonantica si fa più vistosa. Il nesso «tr» rappresenta il correlativo testuale di una minaccia onnipresente. Le paure e le incertezze dei personaggi trovano nel sovrano argivo la loro concreta incarnazione, una incarnazione sorda e implacabile, i cui tratti

oscuri e inafferrabili sono accentuati dal tardivo ingresso di Atreo sulla scena (perché così la paura e il malessere aumentano fino all'inverosimile), la cui solennità, il cui impenetrabile distacco rendono manifesta tutta la differenza nella condizione dei tre personaggi «positivi» da un lato, di quello negativo dall'altro. Il nesso «tr» riaffiora anche in altre coppie caratterizzate dalla presenza della «r», preceduta, o talvolta seguita (e in questo caso importa soprattutto rilevare la ricorrenza del suono «rt», che rimanda anch'esso direttamente al nome del sovrano), da una consonante.

Dopo i primi tre atti, questa specificità stilistica - pur in un contesto sempre determinato da anafore, spezzature, ripetizioni, figure etimologiche, inversioni, apposizioni del nome tra un aggettivo e l'altro (secondo un uso tipicamente alfieriano che ben di rado, *ça va sans dire*, troviamo nelle traduzioni cesarottiane) - va diradandosi, ma trova un rilievo emblematico nel verso 255 del quarto atto, quando Tieste, prima di essere portato via da Emneo (e quindi dopo il fallito tentativo di regicidio e l'arresto, quando è cioè ormai totalmente impotente anche da un punto di vista strettamente pratico), afferma: «Atreo, morte».

Da un lato, certamente, c'è la richiesta al sovrano di essere uccisi per porre fine al proprio martirio, assecondata con sadismo dalle prime parole che pronuncia Atreo non appena il fratello è uscito di scena («Al nuovo di tremenda / L'avrai», IV, 255-256). Dall'altro lato però, bisogna ravvisare che la battuta è composta da due sole parole, «Atreo» e «morte», e istituisce così tra esse una prossimità morfologica e semantica. «Morte» è quasi l'anagramma di «Atreo», e questa analogia superficiale non può che rispecchiare una verità profonda. Atreo rappresenta la morte, è la concretizzazione del concetto di morte, da non intendersi semplicemente come cessazione della vita, ma come suo opposto, laddove con «vita» si intenda la possibilità di agire, di opporsi a un ineluttabile destino manovrato con sadico divertimento dal malvagio sovrano. La «morte» è allora in questo caso l'impotenza ad agire, ad essere virtuosi, a non farsi schiacciare da un male oscuro che Atreo incarna e che ha componenti ben più profonde di quelle politiche.

Insomma, l'asprezza stilistica riflette una situazione alquanto aggrovigliata. Come è stato sempre notato, e com'è ovvio, il modello alfieriano gioca qui un ruolo fondamentale. L'influenza stilistica dell'Astigiano è riscontrabile praticamente ovunque, tanto da giustificare la famosa definizione di Mario Fubini, secondo cui il *Tieste* sarebbe un vero e proprio «centone alfieriano».²⁴ Allo stesso Fubini va però al contempo il merito di essere stato uno dei primi a ridimensionare la componente alfieriana nella tragedia, perché se «il professato alfierismo» e «le molte reminiscenze»²⁵ sono innegabili (il *Tieste* fu d'altra parte spesso ricondotto ad Alfieri, implicitamente ed esplicitamente, dallo stesso Foscolo, sia prima che dopo la sua rappresentazione), è altrettanto vero che manca, in questa prova giovanile, quello spirito che nelle opere del maestro echeggia ad ogni verso.²⁶

In Alfieri, infatti, l'eroe antitirannico può anche venire sconfitto, può morire, suicidarsi, vedere infrante le proprie speranze, vanificati i suoi sforzi, ma trasmette sempre una profonda impressione di dignità e forza, combattendo alla pari contro il despota o contro le avversità. *Tieste*, invece, chiarisce sin dalla prima contraddittoria battuta («Quest'è l'empia magion: io la riveggo / colmo d'ira e terrore», II, 1-2)²⁷ la propria inadeguatezza. Il suo destino di sconfitto appare subito inevitabile; tutta l'opera mostra che questo destino ha cause insondabili, trascendenti le misere forze dei tre personaggi opposti ad Atreo. La loro confusione visibile e quasi grottesca, che in *Tieste* ed *Erope* si traduce in un

²⁴ M. Fubini, *Ortis e Didimo. Ricerche e interpretazioni foscoliane*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 20.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Per cui, sempre secondo Fubini, solo le *Ultime lettere* milanesi «furono quella tragedia alfieriana, che il *Tieste* non era stato» (Fubini, *Ortis e Didimo*, cit., p. 21).

²⁷ L'incompatibilità tra i due termini di «ira» e «terrore», emblema dell'irrisolutezza del protagonista, è stata opportunamente rilevata da Bruno Rosada. La coppia di sostantivi ritornerà nelle altre due tragedie sicuramente foscoliane, in *Aiace* I, 231, e in *Ricciarda* I, 299, ma in entrambi i casi si opera una distinzione tra i due sentimenti, pur evidenziandone la contiguità, mentre nel *Tieste* paiono far parte di un unico indistinto e contraddittorio calderone. Anche Atreo, al verso 7 del quinto atto, parla di «mescer ira e terrore», rilevando una regia malvagia, ben conscia di poter maneggiare a piacimento i tre burattini che affannosamente tentano di sottrarsi al destino preparato loro dal re, e ai quali possono acriticamente somministrarsi «ira» e «terrore», perché entrambi efficaci in un contesto in cui *Erope* e *Tieste*, in particolare, non sanno appellarsi ad alcuna lucidità, ad alcun piano ragionato, ugualmente schiacciati da sentimenti contrastanti che sono ormai incapaci di distinguere.

continuo ripensamento sul da farsi, sembra discendere appunto da questa oscura forza malvagia.

Anche per queste ragioni, lo stile del *Tieste* è più serrato rispetto a quello alfieriano. Oltre che per la giovinezza e l'inesperienza, è anche per questa nera disperazione, per questa ribadita impotenza, che l'opera ha uno stile ancor più aspro e faticoso di quello alfieriano, e abbonda in «versacci» – come dice Ettore Paratore –, in una «durezza di scrittura» adottata da Foscolo «forse proprio sulle orme dell'Alfieri, ma varcando ogni limite di buon gusto».²⁸ Per quanto le interruzioni e la sintassi spezzata del tragediografo piemontese siano divenute proverbiali, il verso manteneva in lui una maggiore fluidità, un maggiore ordine. Aspro, diretto, rude, il suo stile consentiva comunque il dispiegamento di un ragionamento compiuto e chiaro. Certamente meno armonico rispetto a quello canonizzato dalla tradizione precedente, certamente in contrasto con il modello cesarottiano, lontano pertanto dalla pulizia vagheggiata in opere dal rassicurante intento pedagogico, possedeva ancora una sua nitidezza, che era poi figlia della chiara strategia degli eroi positivi, e di un loro ordine interiore. Nel *Tieste* non c'è invece quasi verso che non conti un'interruzione, determinata da un segno d'interpunzione, da un'interiezione, da un'esclamazione, da un'affermazione lasciata in sospeso o dal continuo botta e risposta tra i personaggi, i cui dialoghi sono ancor più stringati di quelli alfieriani.

In conformità con l'affermazione di sé, della propria individualità letteraria, sulla quale abbiamo precedentemente insistito, Foscolo esaspera le componenti alfieriane dello stile, condendole con il bisogno di esprimere tutta la baldanza giovanile di un carattere assai irrequieto. In questa operazione si può ravvisare tuttavia anche la necessità di svincolarsi da una pedissequa imitazione. Foscolo vuole essere, ed è, innanzitutto Foscolo. Sin dall'inizio. Il *Tieste*, d'altra parte, costituiva la prima manifestazione della propria identità su larga scala. Per la prima volta il giovanissimo autore poteva esprimere tutto il suo talento dinanzi a un vasto pubblico.

²⁸ E. Paratore, *Il «Thyestes» di Seneca e il «Tieste» del Foscolo*, in AF, vol. I, cit., p. 258.

Grazie ai suoi poliedrici studi, poteva sfoggiare sin dalle primissime prove poetiche un'importante quantità di reminiscenze letterarie, al punto che, come giustamente rileva Mineo e come assai chiaramente mostra il *Piano di Studj*, Foscolo è ancora alla ricerca di una precisa cifra stilistico-letteraria.²⁹ L'ansia di imporsi all'attenzione generale lo porta inevitabilmente, nel periodo degli esordi, a pescare a piene mani nell'ampio repertorio della sua erudizione, non senza una certa dispersività, con il rischio di un «eclettismo acritico», in un «sincretismo» ancora «ben lungi dalla vagheggiata composizione», da quel tentativo di far coesistere in un sistema organico stili, autori ed epoche molto lontani tra loro, di cui il *Piano* rappresenta il primo esempio.³⁰

Foscolo vuole autoaffermarsi, numerose e variegata letture lo hanno nutrito negli anni veneziani, è inquieto e geniale, si ispira ad altri autori senza poter rinunciare ad una propria identità, ma è ancora troppo giovane. Questo amalgama sfocia così in uno stile che al tempo stesso riflette nervosamente la propria irrequietezza e un malcelato malessere interiore, l'influenza dei suoi studi e di alcuni autori prediletti, l'impeto irruente della sua gioventù dispersiva e una forte autonomia. Lo stile aspro è allora contemporaneamente retaggio alfieriano, espressione di sofferenza personale, bisogno di manifestare la propria diversità, convinzione che la tragedia, dovendo dar voce a sentimenti autentici e quindi alieni dalle rassicurazioni care all'artificiale sistema illuministico-cesarottiano, debba sacrificare il bello stile, rinnegarlo magari anche esageratamente, per liberarsi da convenzioni che vogliono presentare un mondo ordinato, la ragione trionfante, la provvidenza sempre pronta a soccorrere l'uomo, vane menzogne dietro cui l'uomo si nasconde, sopprimendo il sentire individuale, in cui solo risiedono sincerità e autenticità.

Nello stile del *Tieste*, lo ha rilevato Maria Maddalena Lombardi, si avverte spesso «il registro metastasiano», in cui «si stempera il verso arduo e corposo

²⁹ N. Mineo, *Da Foscolo all'età della Restaurazione*, Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 6-7.

³⁰ *Ibidem*.

dell'Alfieri».³¹ L'apparato di note curato dalla studiosa rileva continuamente reminiscenze metastasiane: in una sintassi spezzata, caratteristica dell'andamento melodrammatico, affiorano frequentemente sintagmi (per lo più formati da un sostantivo e un aggettivo, ma in molti altri casi abbiamo patetiche esclamazioni o interiezioni) usati dal poeta cesareo, e compare «la proclisi del pronome atono con il modo imperativo» («T'arma», «T'arrendi», «t'arretra», «t'arresta»), resa canonica appunto da Metastasio, dopo che le tragedie seicentesche di Carlo de' Dottori e Federigo Della Valle ne avevano inaugurato l'uso.³²

V.3 I personaggi

V.3.1 *Tieste*

Se lo stile del *Tieste* si allontana significativamente da quello cesarottiano, è tuttavia a livello contenutistico che la frattura tra i due autori diviene insanabile. Lo scarto stilistico sin qui ravvisato ha importanza proprio in quest'ottica, proprio perché consegue, cioè, dallo scarto contenutistico. La disperazione emergente dalla tragedia giovanile, l'assoluta *débâcle* cui vanno incontro i personaggi che dovrebbero incarnare la virtù, il messaggio morale veicolato, tutto si dimostra incompatibile con i principi canonizzati dall'illustre critico.

Proviamo ad analizzare da vicino i personaggi foscoliani, confrontandoli con quanto previsto, per le *dramatis personae*, dall'estetica cesarottiana. Sappiamo come il personaggio positivo per eccellenza possieda, secondo la codificazione dell'abate, «tutte le doti più luminose e più belle», ma come al tempo stesso causi le proprie disgrazie cedendo ad una passione mal regolata, «scusabile» o persino «amabile».³³ È in questo senso una figura compatibile con la *Poetica* aristotelica, nel senso cioè che mantiene quei tratti di umanità grazie ai quali può suscitare la compassione nello spettatore, il quale riesce ad immedesimarsi nell'eroe, riconoscendovi debolezze che potrebbero essere comuni anche a lui.

³¹ Si veda M. M. Lombardi, *Tieste. Scheda introduttiva*, in Foscolo, *Opere*, vol. I, cit., p. 726.

³² Ivi, pp. 735-736, nota al v. 153 del primo atto.

³³ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 91.

Mentre però nello *Stagirita* il carattere «medio» del protagonista obbedisce semplicemente all'esigenza di rappresentare un'azione reale o realistica, in *Cesarotti* mira a colpire il lettore (o lo spettatore), affinché esso sia sensibile a quei parametri che regolano l'esistenza umana e riflettono l'ideologia cesarottiana. In definitiva, quindi, è un aspetto funzionale a dimostrare le proprie teorie, a sancire il prevalere della ragione, il miglioramento costante della società, la superiorità dell'età dei lumi, il trionfo della morale.

Tieste può corrispondere al personaggio «amabile» e «debole» della teorizzazione cesarottiana? Apparentemente forse sì, perché Tieste è certamente virtuoso nel complesso, crede nella giustizia, da lui praticata quando ad Argo esercitava il potere, ama sinceramente *Erope*, la madre e lo stesso fratello, come rivela l'ingenua facilità con cui nell'atto quinto è propenso a dimenticare tutto, convinto che *Atreo* voglia ormai lasciarsi alle spalle le colpe e le acredini passate (si vedano in particolare ai versi 275 e 281-282 le esclamazioni del personaggio eponimo: «Fratello!» e «O mio fratello! / O madre! *Erope*! figlio!», in cui con piena fiducia si rivolge ad *Atreo*, parlandogli con entusiasmo proprio come a un fratello, ed equiparandolo alle persone più care al suo cuore). È quindi, in prima analisi, apprezzabile e amabile, per uno spettatore comune.

Anche la colpa scusabile è in apparenza evidente, in quanto ha sedotto una donna amata, che lo ricambia, a lui originariamente promessa dal padre di lei, ma ormai destinata a sposare un altro uomo, peraltro un parente. Tieste ruba ad *Atreo* la sua donna, e macchia l'autorità regia del fratello con l'onta del tradimento, partorendo nel figlioletto il segno tangibile del ratto avvenuto e della colpa. Tieste non sa resistere alla passione amorosa, impossessandosi un'ultima volta di un frutto proibito. La «colpa» di cui Tieste si macchia è però atipica: non solo, infatti, obbedisce ai moti del cuore reagendo a un odioso sopruso (e quindi a una colpa antecedente e non sua, sicché i primi colpevoli sono *Atreo* e *Cleonte*, il sommo sacerdote padre di *Erope*), perpetrato tra l'altro per ragioni molto meno nobili delle sue, ma, a ben vedere, non è nemmeno colpevole in senso stretto. Come ha rilevato molto giustamente *Rosada*, non vi è alcun reale adulterio, perché, come

apprendiamo dalla tragedia stessa, Tieste ed Eroe si sono uniti carnalmente quando il matrimonio non era ancora stato celebrato.³⁴

Le parole di Ippodamia sono a questo proposito inequivocabili:

[...] Eroe appena
Teco sorpresa fu, vile ripudio
Ebbe dal sire, benchè un dì soltanto
Delle nozze mancasse al giuramento. (II, 95-98)

E, più avanti, così si esprime Tieste - dopo aver ricordato che Eroe era appartenuta prima a lui che ad Atreo -, rivendicando un'appartenenza mai venuta meno:

[...] Infranse
Tutto il livor del re. Sua sposa a torto
Da me svelta ti volle. - Volle! ah! tu
Nol fosti mai; no. Frapponeasi un giorno
Perchè dinnanzi ai dei saldo t'unisse
Esecrabile nodo; io lo prevenni,
E mia fosti per sempre: e pria ch'ei t'abbia,
Perderà l'alma. - (III, 86-93)

Come nota sempre Rosada, l'elemento fu già notato dagli estensori delle controverse *Notizie storico-critiche sul «Tieste»* all'interno di un confronto con *I Pelopidi* di Voltaire, dove invece il matrimonio era già avvenuto e quella di Tieste poteva configurarsi realmente come colpa morale e come reato:

Nei *Pelopidi* parimente l'errore di Eroe, rapita nel momento della pompa solenne, ha un carattere di colpa che ammette giusti rimorsi; non così nel *Tieste* in cui Atreo oltre di aver rotti i nodi che stringeano Eroe a Tieste (atto I, sc. 2), oltre d'esser egli l'uccisore del di lei padre, non le fu mai marito, perchè quando ella venne sorpresa con Tieste mancava un giorno al giuramento delle nozze (atto II, sc. 2). Aggiungasi che Tieste non la rapì, e ch'egli aveva ricevuti da lei giuramenti di eterna fede (atto IV, sc. 2). Le parole dunque di *sacro talamo nuziale*, di *ratto* e di *consorte del re*, il

³⁴ Rosada, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, cit., pp. 174-176.

ripudio che ricevè Eroe da Atreo, l'orrore che ella ha per Tieste, quando tutto il dovrebbe sentire pel solo Atreo, gli affanni, i contrasti, i rimorsi, ecc. escono dall'immaginazione del poeta e non mai dalla natura del soggetto.³⁵

L'«orrida notte / Di profanato amor» (così Eroe in I, 7-8), allora, non è oggettivamente solo scusabile, ma non è nemmeno una colpa.³⁶ Due giovani che si amano sono promessi sposi, un re (che tra l'altro dovrebbe rispettare la legge che impone di regnare ad anni alterni, lasciando quelli non suoi al fratello, esattamente come avviene nella Tebe di Eteocle e Polinice) ottiene dal sommo sacerdote il consenso a un'unione determinata da motivi di mero potere politico, mentre un'unione sancita dai moti del cuore e originariamente voluta dal padre della fanciulla (ché è anche la somma autorità religiosa), viene infranta. La legge dell'amore soccombe alla legge del potere.³⁷

A livello morale, Tieste è stato vittima di un'odiosa ingiustizia, frutto di una promessa che lo stesso Atreo aveva accettato («io volealo», dice il sovrano in IV, 192, salvo poi motivare il voltafaccia con la necessità di rafforzare un potere regale che il fratello metteva in discussione, depotenziandone il valore assoluto, e attribuendo a Cleonte la decisione di sceglierlo come sposo al posto di Tieste), e che le massime autorità religiosa e politica avevano poi rinnegato, per preservare la loro illimitata egemonia (anche se poi Atreo elimina lo stesso Cleonte, dimostrando come l'appoggio del potere religioso fosse solo funzionale all'ottenimento del personale, incontrastato dominio). Se il sommo sacerdote aveva fatto una promessa, annullata per motivi di ordine non spirituale, e se l'amore, il sentimento sacro che è alla base del matrimonio, univa Eroe e Tieste, escludendo Atreo, il fratello tradito ha tutte le ragioni per assegnare al legame con la donna i connotati di un vincolo religioso, oltre che umano e giuridico:

³⁵ EN II, *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bezzola, Firenze, Le Monnier, 1961, p. 207.

³⁶ Come osserva Rosada, alla parola «ratto» andrebbe piuttosto sostituita la parola «seduzione»; Rosada, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, cit., p. 175.

³⁷ Il colpevole originario è quindi Atreo, il quale innesca una vendetta che causa una contro vendetta a sua volta destinata ad essere vendicata dagli dèi. Per questo Catalano ha voluto ravvisare nella trama del Tieste la tipica struttura del *revenge play* elisabettiano; E. Catalano, *La spada e le opinioni*, Foggia, Bastogi, 1983, pp. 61-62.

[...] Tu se' mia: ti strinse
Meco il voler d'Atreo: strinsero i numi
I nostri nodi... E ov'è la mutua fede?
Ove i spontanei giuramenti? (III, 83-86)

A livello giuridico, come si rivendica nel passo appena citato, e com'è ovvio, Tieste non ha compiuto alcun reato. Non ha infranto alcun vincolo legale, perché esso non era ancora stato sancito. L'adulterio, quindi, non sussiste né dal punto di vista religioso, né dal punto di vista giuridico. Non il volere degli dèi, e non le disposizioni della legge umana Tieste ha violato. Ha semplicemente reagito a un atto di violenza, riprendendosi nell'unico modo possibile quanto gli era stato negato. Ragionando in termini di ragione umana e divina, è Atreo ad essere colpevole, lui sì sovvertitore, al pari di Cleonte, di promesse che erano state accettate sia dall'autorità religiosa (Cleonte) che da quella politica (lui stesso). A livello legale, poi, è sempre Atreo a trovarsi in difetto, poiché ha annullato il diritto del fratello ad essergli associato nel regno.

La differenza rispetto alla tragedia voltairiana – che, in quanto tale, rimanda immediatamente a Cesarotti – è quindi fondamentale, ma, se si eccettuano le *Notizie* e il *Rosada*, nessuno ne ha finora messo in rilievo l'importanza. Spesso anzi, nel confronto tra il *Tieste* e *I Pelopidi*, non è stata nemmeno notata. Non è poi certo l'unica, perché sebbene il Carrer, portavoce (sulla falsariga delle *Notizie* e della prima biografia foscoliana, quella del Pecchio³⁸), di un'opinione rimasta sostanzialmente immutata nel tempo, scriva che il *Tieste* «cammina con passo alfieriano sull'orme di quella del Voltaire, solo che ha più semplicità nella condotta»,³⁹ la correttezza di un tale assunto è solo apparente.

³⁸ Rilevano le *Notizie*, pur con i distinguo in parte già accennati, e che in parte vedremo più avanti: «È fuor di dubbio che quella [La tragedia] del signor di Voltaire ha servito più di ogni altra al piano del nostro autore» (EN II, p. 206). E il Pecchio afferma: «Circa alla condotta, pare che abbia seguito [Foscolo nel *Tieste*] il piano di quest'ultimo tragico francese [Voltaire]», in *Vita di Ugo Foscolo scritta da Giuseppe Pecchio*, cit., p. 32.

³⁹ Carrer, *Vita di Ugo Foscolo*, cit., p. XIV.

Al di là di un intreccio piuttosto simile, infatti, le differenze tra i due testi si annidano in ogni dove, come emergerà da queste pagine.

Quella relativa al rapimento di Eroepe è però la più immediata e determina, da sola, la colpevolezza di *Tieste* in un caso come la sua incolpevolezza nell'altro. Benché «il quadro generale del problema» sia «lo stesso», «Eroepe in Foscolo è incolpevole per lo stesso motivo per cui è colpevole in Voltaire: le norme sono le stesse: in Voltaire sono state trasgredite, in Foscolo no». ⁴⁰ Flori notò, *en passant*, le discrepanze tra le due tragedie, riferendosi anche al rapimento: «il Foscolo [...] non ha fatto che variare qualche data degli avvenimenti supposti: come il rapimento di Eroepe, l'idea della vendetta d'Atreo, la cagione della presenza di *Tieste* in Argo, la prigionia del figlio di Eroepe». ⁴¹ Naturalmente, però, non si tratta semplicemente di aver cambiato una data, ma di aver ribaltato il significato dell'opera.

Proprio questo punto, che mostra le discrepanze, a livello del loro significato più profondo, tra il *Tieste* e la sua più immediata fonte voltairiana, distinguendo *Tieste* da Voltaire, suggerisce l'inconciliabilità tra il *Tieste* e Cesarotti, il cui ideale tragico è perfettamente incarnato dal teatro del drammaturgo francese. Le tragedie voltairiane, e quindi l'estetica cesarottiana che sempre le presuppone, dovevano necessariamente mostrare che la disgrazia dipende da un mancato utilizzo della ragione, e che è realmente, a tutti gli effetti colpevole. Affinché ciò fosse inequivocabile, bisognava obbligatoriamente e chiaramente giustificarlo sotto tutti i punti di vista. La colpa del protagonista doveva essere oggettiva, in modo che risaltassero, a un tempo, l'inevitabilità della punizione che spetta a chi trasgredisce una norma morale, l'evitabilità dell'errore, e la coincidenza tra colpa e trasgressione sociale. L'impianto sociale, infatti, deriva, nell'ottica cesarottiana, dall'«ordine razionale che governa il mondo», dal progresso storico e da una giustizia che lo precede e lo sovrasta, determinandolo.

⁴⁰ Rosada, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, cit., p. 175.

⁴¹ Flori, *Il teatro di Ugo Foscolo*, cit., p. 100.

La colpa da cui discendeva la catastrofe doveva quindi necessariamente portare anche alla trasgressione di una qualche norma sociale. Lo spettatore, altrimenti, non avrebbe capito in cosa consisteva, a livello pratico, l'errore del personaggio «amabile». La colpa, in una vicenda come quella di Tieste, non poteva risolversi in un'infrazione puramente morale (la mancata accettazione di un matrimonio ormai fissato), perché essa sarebbe stata facilmente contestabile. Se il sopruso precedeva l'azione deleteria, perché quest'ultima andava biasimata? Ci voleva una prova tangibile. Il matrimonio ormai già consumato, protetto così da un'inviolabilità per ragioni religiose e legali, tutelato da leggi umane e divine, veniva a costituirlo. Il rapimento di Tieste doveva essere per forza anche un adulterio vero e proprio. L'adulterio dimostrava che si trattava davvero di un errore, senza possibili fraintendimenti. Il mondo esteriore certificava l'esistenza di una colpa in quello interiore.

In Foscolo, inoltre, la promessa originaria era stata fatta dai depositari del potere religioso e politico. L'infrazione delle leggi divine e umane l'avevano quindi compiuta Cleonte e Atreo, tradendo quanto essi stessi avevano stipulato. In Voltaire, invece, soltanto la madre di Eroepe aveva acconsentito all'unione. Come afferma Rosada, tuttavia, essa non ne aveva verosimilmente la potestà.⁴² La sua parola, quindi, non deteneva un valore politico, e l'unico vincolo reale risiedeva nelle nozze. L'infrazione delle leggi umane e divine, in Voltaire, la compie allora Tieste. Nei *Pelopidi* la colpa sussiste, mentre è totalmente assente nel *Tieste*.

La colpa «scusabile» cesarottiana, che determina le disgrazie del protagonista, non è dunque ravvisabile. Si potrà obiettare che Tieste si ribella all'ordine costituito, a quel potere che, per quanto duro e autoritario, la tradizione precedente, dal Cinquecento a Racine, da Metastasio a Voltaire e Cesarotti, si sforza di giustificare. Compie un gesto di rottura, rapendo una donna ormai destinata al re, e mettendo di fatto in discussione quanto il sovrano, legittimo depositario dell'investitura divina, ha stabilito. A partire dal ratto prematrimoniale, in effetti, inizia la rovina di Tieste: la notte d'amore decreta il

⁴² Rosada, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, cit., p. 174.

ripudio di Eroe, i maldestri tentativi di rivalsa, i sensi di colpa della fanciulla, e soprattutto la nascita del bambino, la cui esistenza permette ad Atreo di mettere in atto la sua terribile vendetta, e la cui morte spegne ogni speranza sancendo la fine di Tieste, della donna amata, della madre e della tragedia stessa.

Il ragionamento però non regge, perché Atreo aveva privato il fratello del regno e della moglie già prima dell'unione fatale. Appoggiandosi su fragili pretesti, succintamente esposti nella famosa scena «politica», la terza dell'atto quarto, e peraltro essi stessi mal conciliabili con un potere illuminato (e indicativi piuttosto di un potere malvagio, che spoglia il popolo dei diritti più fondamentali), Atreo aveva già condannato Tieste ai margini, a un futuro di «oscuri giorni abbandonato e solo» (I, 62), unica alternativa alla morte, perché ogni ribellione gli era preclusa, e, qualora ci fosse stata, sarebbe inevitabilmente coincisa con il fallimento, verosimilmente anche con la sua morte.

Tieste era anzi già in esilio, come si evince dal racconto di Eroe:

[...] dal dì che Atreo ruppe que' nodi,
Ond'ei mi strinse con Tieste, e truce
All'amor mio rapimmi, e l'infelice
Fratel dannò n Micene, onde traesse
Oscuri giorni abbandonato e solo,
È ver, di morte affanni, iniqui e incerti
Serrai contrasti nel mio sen: ma tutta
Ubbidienza al sire, amore, e fede
Apparir tentai. – Che pro? Più ardea
Di me Tieste: di Micene sua,
Tu il sai, lasciò l'esiglio: ansio, furente
Un giorno, innanzi ch'io giurassi all'ara
Qui... (I, 58-70)

Eroe, qui come nel resto dell'opera, colpevolizza costantemente Tieste, ma più per placare il suo spirito tormentato e prevenire la catastrofe finale, che per una colpa reale. Nelle sue parole, Tieste è colpevole in quanto il suo gesto inconsulto ha spezzato i vincoli coniugali a cui si sente legata nonostante l'orrendo sopruso, ha voluto ribellarsi a una situazione ormai immutabile e l'ha costretta a

temere, per suo figlio, una morte orribile. Se però prescindiamo dalla condizione psicologica di Eope, scorgiamo facilmente nelle sue stesse parole varie spie lessicali che certificano come la vera colpa stia nel comportamento di Atreo. È il fratello malvagio ad aver «rotto que' nodi», da lui stesso voluti, è Atreo, «truce», ad averla rapita «all'amor suo». Anche le affermazioni successive, corredate da una terminologia commiserante, per cui Tieste è «infelice» e condannato a «oscuri giorni abbandonato e solo», tradiscono una naturale pietà verso l'esiliato, nonostante la fanciulla voglia continuamente veicolare il messaggio opposto.

Più che essersi macchiato di una colpa, Tieste ha commesso un errore. Non ha compreso che opporsi a un potere assoluto stabilito con la forza era impossibile, e non ha considerato i laceranti tumulti interiori della donna, appesantendo ulteriormente una situazione disperata. Non ha nemmeno tenuto in conto che il suo atto forniva al fratello un motivo per mettere in opera la sua vendetta, e non ha immaginato che poteva nascere un figlio, materia principale per questa vendetta.

Ammettiamo, comunque, che, per quanto atipica, la «colpa» di Tieste determini la catastrofe. D'altra parte, solo dopo essere stata sorpresa con lui, come gli rivela la madre Ippodamia, Eope «vile ripudio / ebbe dal sire» (II, 96-97), nonostante queste parole, pronunciate da chi ama i figli allo stesso modo – ed è quindi figura imparziale –, già dicano chi sia dalla parte del torto. Il ripudio è «vile», e tanto più significativamente l'aggettivo è messo in relazione ad Atreo in qualità di «sire» e non di figlio, perché una madre è semmai portata a rimproverare il figlio e non certo a fare rimostranze nella sua qualità di suddito. La stessa Ippodamia ricorda inoltre, subito dopo, come «un dì soltanto / delle nozze mancasse al giuramento» (II, 97-98).

Purtuttavia l'irresponsabile gesto prepara l'esito cannibalico. Se il potere e gli affetti (non solo quello coniugale, ma anche quello materno) gli erano ormai preclusi, non si può negare che senza la notte d'amore almeno la tecnofagia finale sarebbe stata evitata. Da una ribellione scusabile e anzi pienamente legittima, discende quella particolare disgrazia.

Proviamo a vedere allora se Tieste collimi maggiormente con le altre, più specifiche categorie dell'«Eroe debole» cesarottiano. Il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* ne indica sei, che abbiamo già scorso ma che è opportuno riportare qui nella loro interezza, affinché il confronto sia condotto a trecentosessanta gradi:

L'istruzione sarebbe più grande, se la persona interessante, per cagion d'una passione mal regolata fosse condotta a commetter una sceleraggine involontaria. Non si può punir più acerbamente, né più fruttuosamente la virtù debole, quanto col farla cader in un delitto. L'Osservatore, che si compiaceva di rassomigliare a quell'uomo amabile, e si sostituiva a lui, si raccapriccia di trovarsi scelerato, quando più si lusingava d'esser virtuoso.

Se il delitto dell'Eroe debole cade sopra una persona amabile, o innocente, o virtuosa; il terrore e la compassione saranno spinti all'ultimo eccesso; ma il pericolo d'una morte orribile e certa, deve render piacevole il ferro e 'l fuoco che ci risana.

Se il debole interessante è punito da un uomo indifferente o malvagio, lo Spirito sarà più disgustato del punitore che istruito dalla punizione, e lo spettacolo sarà vicino all'orrore. L'uomo che non è indulgente ai difetti dell'umanità, è più degno di castigo d'ogn'altro. La pena, per esser fruttuosa, deve essere una disgrazia nata da sé per la natura medesima della colpa, o un'operazione degli Dei, o un effetto della disperazione dell'Eroe difettoso.

Se il castigo dell'Eroe debole nascesse dall'oggetto medesimo della sua debolezza, come se il credulo restasse vittima dell'impostore, l'amante della persona amata, crescerebbe l'istruzione. Niuna cosa più giova a purgar gli animi dalle passioni disordinate, quanto il trovar la nostra miseria in quegli oggetti, che ci promettono felicità.

Se l'Eroe infetto d'una debolezza perdonabile, fosse per un'altra debolezza perdonabile punito da un altro Eroe interessante, e che questi poscia fosse punito da' suoi rimorsi, o dalla forza del suo dolore, la compassione sarebbe doppia, e maggiormente istruttiva.

Se finalmente il debole interessante, per ragion di dovere fosse punito, ma con dolore, da un uomo virtuoso ed unito al primo per amicizia o per sangue, l'istruzione pure sarebbe doppia, e la compassione saria temperata dall'ammirazione e dal diletto. Lo Spirito Osservatore apprenderebbe dall'una parte, che qualunque colpa è seguita dalla pena; dall'altra, che bisogna sacrificar alla virtù anche gli oggetti più cari.⁴³

⁴³ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, pp. 92-93.

La prima circostanza non sembra verificarsi. È vero che il bambino rappresenta una conseguenza destinata a rivelarsi fatale, oltre che non calcolata, e quindi in un certo senso involontaria, del ratto. Tuttavia non la si può definire una «sceleraggine», perché nessun vincolo coniugale era ancora stato stretto e, come abbiamo ormai visto ripetutamente, Tieste si riprende, con la notte d'amore, quanto gli spetta di diritto. La nascita del figlio è una legittima, anzi del tutto normale, conseguenza di un rapporto i cui nodi furono stretti dagli dèi (e dal loro rappresentante in terra Cleonte) e dallo stesso Atreo. Prima che si consumi il matrimonio del sopruso, i veri coniugi sono quelli che si amano davvero e che sono cari agli dèi.

La seconda circostanza pare già più vicina a quanto avviene nel *Tieste*, ma il problema resta il medesimo. Il ratto infanga il nome di Eroe dinanzi ad Atreo e soprattutto lo infanga agli occhi della fanciulla stessa, vista l'originale e singolare disamina psicologica secondo cui sua sarebbe la colpa di un gesto legittimo e per giunta da lei non voluto, o perlomeno non del tutto, come rivelano le sue stesse parole, sovrabbondanti, come sempre, di una vena eccessivamente auto-colpevolizzante:

[...] Error comune

Comun chiede gastigo: a lui più ch'altro,

Ferro oppor io dovea: non debil mano

Di debil donna. - E ben: io lo mertai

Il supplizio a cui corro, e 'l Ciel lo vuole. (I, 77-81)

Eroe è fin eccessivamente virtuosa, perché si sente vincolata moralmente a un matrimonio non ancora celebrato. Il «delitto» ricade quindi sul più innocente dei personaggi, perché Eroe ne è involontariamente protagonista, in qualità di vittima, risultandone macchiata. La «persona amabile, o innocente, o virtuosa» (Eroe è tutte e tre le cose) vede così la sua vita condotta in una *impasse* di colpe e paure senza via d'uscita. In ultima battuta perde il figlio e l'unico uomo realmente amato. Alla fine cade tramortita, la sua esistenza non ha ormai alcun futuro.

Ancora una volta, la profonda differenza rispetto allo scenario prospettato da Cesarotti sta nelle ragioni del delitto compiuto dall'eroe, che non nasce da una sua colpa scusabile o da una passione traviata da cui si è lasciato trasportare, ma dalla reazione all'unica vera colpa, quella di Atreo. Il nesso causa-effetto (delitto di Tieste-disgrazia), pur presente, non suscita nello spettatore un salutare terrore, ma solo un disperato senso di impotenza di fronte all'incontrastato esercizio malvagio del potere. La ricaduta su un altro personaggio virtuoso lo accresce ulteriormente, portando tre personaggi positivi (giacché anche Ippodamia naufraga nella catastrofe finale), e non uno soltanto, a soccombere.

I punti di contatto con il *Ragionamento* vacillano ancor più se si considera che il delitto di Tieste determina solo le modalità della sua fine, ma non la sua fine *tout court*. Tieste non perde regno e sposa a causa del suo gesto, perché li aveva già persi. Fornisce al fratello la possibilità di una tremenda vendetta, ma il suo destino era segnato al pari del suo fallimento. Abbandonato e solo, senza i legittimi affetti di una madre e di una moglie, privato della legittima condivisione del trono, Tieste era già condannato a punizioni che non si era in nessun modo meritato. Nessuna speranza di riottenere Eope o Argo lo poteva confortare. L'unica possibilità era riprendersi con la forza quanto gli spettava di diritto.

Tieste si era procacciato la sua fine, a detta dello stesso Atreo, perché esercitava un potere sensibile alle esigenze dei deboli. Se non poteva essere «re cittadino», se non poteva amare la sua donna, cosa gli restava? La sua fine era già completa. E nasceva dalle colpe di Atreo o, ancor peggio se si ragiona nell'ottica cesarottiana, dall'inevitabile sconfitta della virtù opposta alla malvagità o, anche, dall'impossibilità di governare in modo retto.

Lo scenario pare avvicinarsi quindi, più che alle raccomandazioni cesarottiane, a quanto nel *Ragionamento* viene espressamente condannato:

[...] se una persona d'un carattere né odioso, né interessante, cade [...] per altrui malvagità in qualche atroce disgrazia, senza averla né meritata per qualche colpa, né incontrata volontariamente per la sua virtù, e ch'ella soccomba all'acerbità dell'angoscia, l'Osservatore sentirà una pura

amarezza senza nissun compenso, e resterà inorridito. Egli non impara né a fuggir il vizio, né a incontrar il male, né a tollerarlo. Impara solo che la natura umana è in preda a ingiuste e crudeli sciagure, e che non ha dal suo canto forza che basti a sostenerne i colpi funesti.⁴⁴

Passando al terzo dei sei paragrafi citati sopra, si nota quindi che «la disgrazia» non è «nata da sé per la natura medesima della colpa». Tantomeno nasce da «un'operazione degli Dei». È piuttosto «un effetto della disperazione dell'Eroe difettoso». Dall'inizio alla fine della tragedia, Tieste è mosso da istinti, da quanto l'insieme delle emozioni gli detta in quel momento. Il ratto di Eroe nasce dall'incontrollato esercizio della propria passione («Più ardea / Di me Tieste», ricorda la fanciulla, la quale lo designa come «ansio, furente»), un esercizio incapace di prevedere l'inevitabile scacco, ben chiaro sin dall'inizio a Eroe, che disperatamente tenta di rendere meno terrificante l'azione di Atreo.

L'azione di Tieste è quindi «un effetto della disperazione» ma, come emergerà chiaramente anche dal quadro che di Tieste darò più sotto, questa disperazione non dipende dal tipico errore dell'eroe cesarottiano, dalla sua infatuazione verso una causa giusta solo in apparenza, o dalla decisione di optare per la scelta sbagliata. È la disperazione di chi non sa né può fare altro. Estremamente limitato e superficiale, Tieste è manovrato a piacimento dal fratello, il quale sa che, di fronte a determinate sollecitazioni, egli non potrà fare altre che agire in un determinato modo. Il carattere istintivo di Tieste e le situazioni stesse del dramma lo obbligano a certe azioni. La sua naturale, irragionevole spavalderia, unita all'ingiustizia del sopruso subito, lo conduceva inevitabilmente a intraprendere i passi compiuti. Eroe gli spettava, quindi non poteva rinunciare a lei. Farlo sarebbe coinciso con il venir meno alla sua naturale condizione di sposo legittimo, i cui nodi furono stretti dagli dèi, sarebbe significato rinunciare in ultima analisi a se stesso. L'unico modo rimasto per averla era quello messo in atto. Atreo lo sapeva, sapeva che il carattere di Tieste, incapace di ragionare e prevedere il catastrofico scenario, lo avrebbe spinto a questo.

⁴⁴ Ivi, p. 95.

Mentre il personaggio cesarottiano è fornito di una razionalità che dovrebbe essere seguita per evitare la disgrazia finale, Tieste segue sempre e soltanto, irrazionalmente, emotivamente, quanto gli offre la contingenza. Mentre il personaggio cesarottiano, inoltre, ha sempre la possibilità di optare per una scelta diversa, destinata a dargli la felicità, Tieste, non seducendo Eroe o, più avanti, non tentando di uccidere il tiranno o suicidandosi, potrebbe in alternativa solo rassegnarsi all'infelicità. Tieste quindi, a differenza dell'eroe cesarottiano, non ha le armi per agire diversamente e per di più la contingenza glielo impedisce. Ecco quindi perché la «disperazione» del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* non coincide con quella di Tieste.

Tieste non sa ragionare, si lascia trasportare dai suoi impulsi: non a caso, le sue prime parole nominano due emozioni, «ira e terrore» (II, 2), per di più contrastanti. È quindi anche un personaggio irresoluto. L'esercizio delle proprie passioni, non essendo moderato dalla ragione, non segue alcun ordine preciso. Tieste non interiorizza, non riflette, non sottopone ciò che sente al vaglio di un'analisi più profonda. È pertanto in balia degli eventi, come una foglia è spinto dove soffia il vento. Atreo, ben conscio di ciò, decide dall'alto della sua onnipotenza (un'onnipotenza derivante non solo dal trono su cui siede, ma anche dalla capacità di gestire la propria emotività e di stabilire preliminarmente i passaggi dei suoi piani, prima di metterli in atto) in quale direzione farlo soffiare. Egli sa già come reagirà il fratello a seconda delle varie situazioni. Non ha che da propiziarle, perché Tieste si comporti di conseguenza.

L'istintività rende infatti Tieste facilmente governabile. Dapprima il campo lasciato libero gli permette di tornare ad Argo per sedurre Eroe, poi, costretto dagli eventi, fugge di contrada in contrada, sottraendosi agli emissari del re. Infine, ingannato da una falsa notizia, riprende la via di casa. Non sospetta nemmeno per un istante che Agacle gli abbia mentito onde indurlo a servire i progetti criminali di Atreo. Anzi, fraintende anche il lamento della madre, appena la incontra (IPP. Eroe? lassa! TI. Basta: intesi. / Eroe è morta; II, 8-9). Il fermo rifiuto di lasciare la città, condito da inflessibili propositi eroici, lascia spazio nel

giro di pochi versi ai tentennamenti, tanto che il terzo atto si chiude con la promessa di abbandonare le mura di Argo. Un allucinato sussulto di rabbia lo induce a tentare un insensato regicidio, ma poi con altrettanto disarmante ingenuità si fida delle parole concilianti di Atreo. Il tiranno, la madre, l'amata, tutti riescono a fargli cambiare idea.

L'incapacità di sottoporre le emozioni al vaglio della ragione implica quindi che esse mutino repentinamente o addirittura coesistano. Nella stessa scena avanza Tieste avanza con ira e si accinge a fuggire appena sente un rumore, dice alfierianamente: «D'Atreo alle folte / Spade, ed ai sgherri di réal possanza / Petto opporrò magnanimo», e subito dopo, molto più prudentemente afferma: «Ma qui assai parlammo. / Benchè sott'altre vesti, io temo forte, / Che alcun mi scopra» (II, 82-84, e 87-89). Le decisioni concrete, pertanto, cambiano in continuazione. Gli intenti spavaldi cedono il passo ai propositi di fuga e viceversa, la volontà di perire assieme a Erope e al figlioletto diventa quella di andare lui solo incontro alla morte non appena la donna impugna il brando per rivolgerlo contro se stessa, ma la stessa vocazione suicida è sin dall'inizio contrastata dall'idea di essere felice con lei, e alla fine Tieste preferisce avventarsi velleitariamente contro Atreo.

Torniamo al *Ragionamento*. Se difficilmente, per le ragioni addotte, si può parlare per Tieste di «debolezza perdonabile» – veniamo così alla quinta situazione auspicata –, men che meno lo si vede punito da un personaggio affetto a sua volta da un'«altra debolezza perdonabile». Il personaggio da cui viene punito l'eroe eponimo non è «interessante» e agisce sulla base di una malvagità pura e gratuita. La sua malvagità non è frutto di uno sbandamento occasionale o di una debolezza scongiurabile con i lumi della ragione, ma della sua stessa natura implacabile. Le sue azioni nascono da un meditato, lucido, consapevole gusto per le atrocità, non da appannamento o dal prevalere delle emozioni, come invece avviene con i cattivi voltairiani, che non sono tali per le loro qualità intrinseche. Piuttosto, ci troviamo di fronte a una situazione esplicitamente scongiurata da Cesarotti: «Se il debole interessante è punito da un uomo indifferente o malvagio,

lo Spirito sarà più disgustato del punitore che istruito dalla punizione, e lo spettacolo sarà vicino all'orrore».⁴⁵

Atreo, il punitore del debole (non interessante), non dà nemmeno l'impressione di sentirsi in preda ai rimorsi o al dolore per la vendetta compiuta. Prima del misfatto i rimorsi sono totalmente inesistenti, ma anche dopo, la battuta finale sottintende piuttosto un atto di sfida nei confronti degli dèi. L'eventuale castigo celeste non lo impressiona, quasi non lo riguarda, dal momento che il suo appetito vendicativo è stato ormai soddisfatto. La punizione divina non ha il potere di agire su un progetto portato a termine e, come tale, definitivamente coronato dal successo. Si può allora anche ipotizzare che la controvendetta del cielo non contenga nemmeno i presupposti per essere attuata. Essa appare impotente: Atreo è un vincitore, niente e nessuno potrà più privarlo di tale qualifica.

La sesta situazione prospettata da Cesarotti prevede che il «debole interessante» sia «punito, ma con dolore, da un uomo virtuoso ed unito al primo per amicizia o per sangue». Naturalmente neanche questa si verifica nel *Tieste*. Il protagonista è sì punito dal fratello, ma questi non ne è addolorato e non è certamente un virtuoso. Inoltre, la punizione non è neppure tale, perché la colpa è soltanto apparente e la reazione di Atreo, oltre a essere totalmente incongrua o almeno sproporzionata, dipende dal gratuito esercizio della propria malvagità, utilizzando la punizione come un mero pretesto per praticarla.

Resta comunque il fatto che *Tieste* patisce le sue disgrazie più terribili dopo il rapimento, resta il fatto che l'uccisione del figlioletto è possibile solo in virtù di questo ratto che rende più allucinante il dramma. Almeno in apparenza, ma solo in apparenza, la catastrofe finale dipende da un gesto compiuto dal personaggio positivo, perché Atreo adduce il presunto adulterio come motivazione della sua vendetta.

Se allora, in negativo, può essere avanzata qualche riserva sulla completa discrepanza tra il personaggio di *Tieste* e i difetti raccomandati da Cesarotti per la

⁴⁵ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 92.

figura amabile, non ve ne può più essere alcuna se affrontiamo il discorso in positivo. I difetti di Tieste, pur se per motivi alquanto diversi da quelli codificati nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, portano come nel testo teorico al catastrofico scioglimento, ma è il modo in cui l'eroe sopporta o affronta le avversità, a creare un insanabile contrasto tra la teoria cesarottiana e la pratica foscoliana.

Dopo aver elencato i contesti prediletti in cui inserire la vicenda tragica, Cesarotti ammette che talvolta «la forza della malvagità prevalga, e l'innocenza soccomba», perché se «generalmente» assistiamo a uno scioglimento che presenta «il vizioso e il debole infelice, e l'innocente, dopo molti travagli, liberato e contento», ciò non avviene sempre.⁴⁶ Il virtuoso deve trovare nella sua stessa virtù le ragioni della propria vittoria: essa «può essere vinta dalle forze esterne, ma non oppressa; [...] trova in sé medesima mille conforti, [...] piace a se stessa nelle sventure più gravi, e [...] è più felice in mezzo a' supplici, che il vizio coronato e trionfante in mezzo ai piaceri».⁴⁷

Cesarotti elenca tre contesti in cui l'eroe trasforma, attraverso il modo con cui sopporta la sventura, attraverso la stoica consapevolezza della propria grandezza morale, un'apparente sconfitta in trionfo:

Mira colà quell'Eroe, che per cagion della sua virtù divenuto scopo dell'invidia e della calunnia, si vede in preda ai più atroci insulti della fortuna. Con qual indifferenza volge alternamente il guardo alle passate grandezze, ed alla miseria presente, né mostra accorgersi di cambiar oggetto! Pago del testimonio della propria coscienza, egli muore senza dolersi, senza applaudirsi, senza lagnarsi d'alcuno, e non sente di morire, se non per la compiacenza ch'ei prova di morire per la virtù.

Osserva quell'altro, che ridotto all'alternativa di macchiar la sua virtù o di morir tra gli strazi, non bilancia un momento; affronta intrepidamente i più atroci supplici, e ne fa gloria; ogni tormento è per esso un nuovo trofeo; sgrida e dispregia il tiranno come uno scelerato impotente, e spira alfine vittorioso e trionfante lasciando l'animo del suo

⁴⁶ Ivi, p. 93.

⁴⁷ *Ibidem*.

persecutore più lacerato dal furore e da' rimorsi, che non lo fu da' supplici il suo corpo.

Volgi l'occhio a quel terzo: miralo afferrar con giubilo un pugnale, piantarselo in mezzo al petto, e intriso volontariamente nel proprio sangue, rallegrarsi con se stesso, e dire: «Ora finalmente son libero: la mia gloria è in sicuro; finché le reste l'asilo della morte, la virtù non sarà mai sforzata a smentir se stessa».⁴⁸

Beninteso, nessuna di queste situazioni è realmente assimilabile a quella vissuta da Tieste. Cesarotti ha in mente contesti in cui l'eroe, con la sua morte, può davvero mettere il tiranno in crisi, in cui il suicidio ha un valore politico-sociale rilevante. Ciononostante, l'estetica illuministica (ma anche quella neoclassica, fortemente vincolata anch'essa ad un messaggio civile edificante, al pari, almeno in Italia, di quella romantica⁴⁹; quindi, a ben vedere, ogni linea di pensiero e ogni drammaturgo) impone che l'eroe sconfitto accetti con dignità e coraggio la propria sorte.

Tieste dovrebbe affrontare le sventure senza temere i rischi. Se davvero si contrappone al vizio o alla malvagità, se davvero è animato dalla virtù, egli è già sicuro di trionfare, se non materialmente, almeno moralmente. Invece, tutta la trama tradisce la sua impotenza, cui corrispondono continui mutamenti di strategia. Egli non si sente colpevole, è vero, ma questo non basta a conferirgli la forza necessaria per sopportare con coraggio un ingiusto destino. Più volte affiora la paura a confondergli le idee. Già il momento, tragicamente comico, in cui lo vediamo apparire per la prima volta sulla scena, ci definisce chiaramente la sua figura. Entra in Argo con alti propositi, ma fugge appena sente un rumore.

L'inconsistenza del personaggio è ben mostrata da Rosada. Nessuna sua azione è improntata all'eroismo: solo viltà, paura e incertezza dettano il suo comportamento. E ogni mossa, oltre ad essere inconcludente, deriva dal fatto che non ci sono alternative. Giunge in patria perché attratto dall'elementare inganno di Atreo (spia di quanto sia facile, per il tiranno, manovrare a piacimento il

⁴⁸ Ivi, pp. 93-94.

⁴⁹ Cfr. A. Frattini, *Il Neoclassicismo e Ugo Foscolo*, Rocca San Casciano, Universale Cappelli, 1965, pp. 64-71.

fratello), ma anche perché il ritorno ad Argo è una *extrema ratio*. Dopo essere fuggito di contrada in contrada, non gli resta che tornare a casa, e «la decisione di uccidere Atreo è una decisione disperata e velleitaria»,⁵⁰ ultimo, estremo, vano tentativo di liberarsi dallo scacco matto che gli è stato imposto. Così, il suicidio si prospetta come unica soluzione, ma Tieste pare troppo vile anche per questo. Le sue sono sempre solo fragili parole, mandate in frantumi dall'apparente mutare degli eventi. La farsa della finta riconciliazione cambia nuovamente i suoi propositi.

Tieste abbonda in proclami che non può mantenere, solo per recitare la parte dell'eroe. La sua posizione richiede un repertorio di sentimenti e azioni che si confanno all'eroe tragico. Eroicamente, quindi, è corso «Erope *sua* a liberare, od a morir» (II, 22-23, 50-51; la ripetizione serve «quasi per rinfrancarsi, per fingere di credere a se stesso»,⁵¹ ma non solo; essa obbedisce all'esigenza di dare una parvenza di tragica risolutezza, che deve mascherare un'impotenza e una confusione totali). Ma nel medesimo contesto Tieste rileva in modo chiaro lo spirito tutt'altro che eroico con cui vive la propria condizione. Appena spiattellata l'audace intenzione, così prosegue:

[...] Or volge
Omai il quint'anno, che esule m'aggiro
Per le greche contrade, e con mentito
Nome traggio i miei giorni; e spargo pianti
Dovunque io passo; e di gemiti e strida
Empio gli ospiti alberghi. Erope sempre
M'insegue; ed io?... Me misero! Rivolgo
Contro il mio petto il ferro; ella s'affaccia,
E lo ritorce, e par mi dica: *un solo*
Avel ci accolga: e l'acciaro di mano
Mi strappa, e fugge. – La soave idea
Di rivederla mi trattenne, oh quante
Volte sul margo della tomba, in punto
Che già volea precipitarmi! Al fine

⁵⁰ Rosada, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, cit., p. 185.

⁵¹ *Ibidem*.

Mendico e oscuro mi ritrassi in Delfo,
Vivendo in pianto. (II, 23-38)

Pianto, gemiti, strida. In una condizione di perenne inferiorità, Tieste scappa da un punto all'altro della Grecia, mostrando anche negli anni dell'esilio la propria irrisolutezza. Impotente e pauroso, «con mentito nome» si sposta «per le greche contrade». L'atteggiamento non palesa né stoicismo, né convinzione di poter sovvertire la realtà. Tieste non è né stoicamente indifferente, né fiducioso nella propria virtù (se non in quella che sbandiera velleitariamente a parole). I reiterati intenti suicidi non mirano a rivendicare nell'«asilo della morte» un porto sicuro dove si preservano libertà, gloria e virtù. Sono semplicemente l'ultima spiaggia di chi ritiene vana ogni altra possibilità; la precarietà del loro valore è lampante, visto che l'oscillazione tra volontà suicida, tentazione della fuga e impulso omicida evidenziano quanto deboli siano le convinzioni di Tieste, e quanto poco chiara sia, nella sua mente, la strategia d'azione.

Già il disperato suo peregrinare per l'Ellade ha in sé meno tragicità di quella che invece contraddistingue la condizione di Eroe; Tieste non sa di essere padre, e ha quindi una persona in meno per cui temere. In linea teorica (ma non reale, perché Tieste non ha né il coraggio né gli strumenti per opporsi ad Atreo - significativo che in Voltaire, invece, oltre ad avere una forza pari a quella del fratello, egli abbia già fatto radunare un esercito miceneo, pronto a intervenire in suo soccorso) avrebbe un motivo in meno per scappare o per essere titubante di fronte a una possibile reazione. È proprio l'esistenza del figlio il discrimine ufficiale su cui il re fonda la supremazia psicologica con cui tiene in scacco Eroe ed Ippodamia.

Dopo la scena tragicomica dell'ingresso in città, dice alla madre, che lo supplica di fuggire:

[...]
Io di qui non m'andrò. D'Atreo alle folte
Spade, ed ai sgherri di réal possanza

Petto opporrò magnanimo. M'è sacra
Morte pria vendicata, e m'è soave
Spirar su gli occhi d'Erope, ed in seno
A te, mia madre. [...] (II, 82-87)

È già un proposito inconcludente, perché non si capisce come un uomo, da solo, senza alcun aiuto, possa affrontare una schiera armata. In effetti, Tieste afferma di esserne consapevole: si potrebbe fin qui pensare ad una morte eroica, concepita come orgogliosa rivendicazione e non difforme, pertanto, dall'ideale cesarottiano. Ma anche la morte qui prospettata sembra sostanzialmente inutile. In che modo essa lo vendicherebbe, quali benefici apporterebbe alla madre, all'amata, o alla patria? Come se non bastasse, così continua:

[...] Ma qui assai parlammo.
Benché sott'altre vesti, io temo forte,
Che alcun mi scopra: or tu celami, e allora
Vedrò che m'ami, e che sei madre in vero. (II, 87-90)

E appena vede la madre tentennare, con pavida fretta: «I tuoi ritardi / Esser ponmi funesti: un certo asilo / M'addita, e vien con Erope» (II, 91-93). Poi, quando la madre gli ha indicato il nascondiglio, pregandolo di lasciare Argo all'alba: «Madre, / Veder Erope almen...» (II, 107-108). Nello spazio di pochi versi l'eroico proclama si trasforma nel suo contrario. Dopo affermazioni puramente rituali, dal sapore solo esteriormente alfieriano (vedremo, quando estenderemo l'analisi dei personaggi del *Tieste* oltre il semplice raffronto con il *Ragionamento* cesarottiano, alla ricerca di similitudini con altri testi o autori, che opporre il petto all'avversario, come supremo atto di spregio della morte – qualora essa costituisca per l'eroe tragico l'unica prospettiva praticabile –, è tipica prerogativa dei personaggi dell'*Astigiano*), la condizione di Tieste si rivela nelle sue reali componenti. Costretto a camuffarsi e a nascondersi, manifesta tutta la sua debolezza. Non ha neanche finito di rivendicare una fine sublime, che prega la

madre di celarlo alle spie di cui pullula la reggia, e di farlo il più velocemente possibile.

Anche la fuga da Argo, sprezzantemente rifiutata perché non conforme a un comportamento eroico, viene subito presa in considerazione, purché Tieste possa almeno vedere Eope. L'eroe si tramuta allora in un amante disperato, che si accontenta di vedere la sua donna un'ultima volta, rinunciando a salvare la patria e la promessa sposa.

Nel terzo atto, i piani fraticidi tornano a infervorare l'animo di Tieste, a cui la vista di Eope trasmette un nuovo, semplicistico e immediato moto d'orgoglio. Tieste, per l'appunto, si vota a questa o quella decisione sulla base del momento, di ciò che, a seconda della situazione, gli sembra più sensazionale. Deve cioè far vedere alla madre e all'amata che è animato da coraggio, che ha in sé la forza per rovesciare un destino già scritto o, almeno, per competere alla pari con il suo carnefice. Ma è sempre tutta una questione di apparenza. Non appena gli si frappongono delle difficoltà, Tieste recede. Anche dinnanzi ad Eope dice di voler uccidere Atreo («E mia fosti per sempre: e pria ch'ei t'abbia, / Perderà l'alma»; III, 92-93), salvo poi votarsi, complice la scoperta della sua paternità, a un suicidio di massa:

[...] Vedi tu questo
Ferro di morte? Mentre noi morremo
Per nostra man, il dolce figliuol nostro
Stringendo insieme, spirerem felici. -
De' delitti che medita colui
Non vedrà il fine, no: vedrà piuttosto
L'amor nostro finir nemmen con morte. [...] (III, 193-199)

ma ingenuamente si lascia prendere la spada da Eope, già pentito di quanto appena affermato, tanto che, nel vedere la fanciulla pronta al suicidio, modifica i suoi piani, chiedendo di essere il solo a morire. Ormai è però nuovamente in una posizione di inferiorità; altro non gli resta che accettare la fuga, promettendola. L'inferiorità di Tieste rispetto agli altri personaggi è sempre

evidente: non solo quindi nei confronti di Atreo, del quale ignora quasi ogni mossa, fraintendendo quelle di cui viene a conoscenza, ma anche verso Ippodamia ed Erope. Basta che esse, a parole o con un gesto provocatorio, si oppongano alle sue intenzioni, perché Tieste ceda miseramente. La sua impotenza pratica si accompagna all'inconsistenza caratteriale.

Certo, l'atto quarto si apre con una risoluzione apparentemente contrastante rispetto a quanto Tieste ha sin qui mostrato. Ma è, appunto, solo apparenza. La vera ragione per cui tenta il fratricidio pare ravvisabile in filigrana, quando giustifica la mancata fuga:

[...] Più che a cimento, a certa
Morte n'andrei: troppo sofferisi; è questo
L'unico istante che da tanto affanno
Mi sciolga al fine, ove tu sgombri. (IV, 66-69)

Non può fare altro, insomma. La consapevolezza di un destino segnato gli è ora manifesta, perché ha sentito le guardie pronunciare «sommessamente» il suo nome. Eppure, prima del passo estremo, Tieste prova ancora a giocare una carta disperata. Così parla a Erope, che gli si frappone dianzi:

[...] Al re, se il vuoi,
Me vittima e tuo figlio offri: lo svena
Su me già agonizzante: Atreo sul nostro
Sangue passeggi, e ci calpesti: è vita
La mia d'orror; nè di me duolmi; duolmi
Di te. (IV, 44-49)

L'animo pavido continua a emergere, Tieste vorrebbe in tutti i modi, nel profondo di se stesso, optare per la soluzione meno eroica. Solo quando ogni via gli sembra preclusa, agisce. La sua debolezza affiora però anche in questa decisione: Tieste non ha infatti compreso che l'azione sotterranea di Atreo non mira a colpirlo direttamente, ma ad usare la sua presenza per inscenare una macabra rappresentazione, votata contro quattro personaggi (Erope, Ippodamia, il

figlio e lui medesimo), e intenzionata a distruggere il nucleo familiare in profondità, ben al di là di una semplice vendetta fraticida.

Nell'*impasse* senza via d'uscita in cui si trova, e di cui è ormai in fondo consapevole, Tieste non sa né comprendere quale sarebbe il male minore, né attuarlo. Se Tieste si suicidasse o fuggisse, sottrarrebbe ad Atreo la materia che gli serve per il suo demoniaco piano. La prima ipotesi, in particolare, costituirebbe l'unica reale via per rovinare il sadico piacere di Atreo. Tieste, invece, fa il gioco del fratello, lasciando infine davvero, nello spettatore, la sensazione «che l'umanità *sia* in preda a ingiuste e crudeli sciagure, e che non *abbia* dal suo canto forza che basti a sostenerne i colpi funesti». ⁵²

Il suicidio non renderebbe «piacevole il ferro e 'l fuoco» risanatori, ma almeno conferirebbe a Tieste un maggiore spessore, sminuendo almeno in parte lo strapotere di Atreo. Difficilmente si potrebbe qualificare l'esule defraudato come «vittorioso e trionfante», ancor meno dovremmo immaginare il «suo persecutore più lacerato da furore e da' rimorsi, che non lo fu da' supplici il suo corpo». Tuttavia, il macabro banchetto verrebbe evitato, e il piacere sadico rovinato.

Davvero, però, dietro una parvenza assai facilmente smascherabile, le disgrazie sono qui, oltre che «basse, raffinate, gratuite», «sofferte con debolezza, e deplorate miseramente», e, quindi, per il modo in cui sono vissute da carnefice e vittima, «queste azioni sono tutte intrinsecamente ed essenzialmente orribili, e disgustose». ⁵³ Dietro alle vane parole, Tieste non ha alcun potere. Prima ancora di avere gli strumenti necessari per contrastare Atreo, nemmeno sa comprendere quali passi compiere, benché Ippodamia ed Eroe disperatamente vogliano dissuaderlo dall'intraprendere mosse capaci soltanto di fare il gioco di Atreo.

Tieste si lascia manovrare fino in fondo. Arrestato, viene portato dinanzi al fratello, affinché il macabro spettacolo inscenato dal regista malvagio si compia. Sin dal principio si comprende come Tieste sia su un piano diverso rispetto a quello di Atreo. Nulla ha capito, delle sue reali intenzioni. Pensa che la morte sia

⁵² Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 95.

⁵³ Ivi, p. 97.

lo scenario peggiore, ma non *quella* morte, quella del figlio, soltanto, non la sua, e una morte tale da annientare totalmente i genitori, volutamente lasciati in vita. La crudeltà di Atreo passa esattamente attraverso il contrario di quanto Tieste paventa, attraverso la condanna a vivere ancora, almeno quel tanto che basti per partecipare attivamente al banchetto cannibalico.

Lineare come sempre, impetra la sua fine con distorto, ingenuo e vacuo eroismo. Atreo asseconda il suo fraintendimento, lasciando intendere che proprio al fratricidio sia spinto, e da cieca rabbia. Così, finché le sue proposte gli risultano inaccettabili, le respinge fieramente. Quando invece il re fintamente cede a una pietà finta, seguita a una rabbia altrettanto finta, Tieste è ormai impigliato nella rete che gli è stata preparata. Anch'egli allora si ravvede, ingenuamente. Non sospetta che il carnefice menta, incapace com'è, Tieste, di concepire un'architettura che vada oltre le semplici apparenze. Atreo gli ha promesso regno a Calcide e sposa, e Tieste:

Madre, Erope, figlio,
A che voi mi traete? Indegno dono
Aver da Atreo la vita? E ben soave
Fòra il rifiuto, ma fatale... io vengo
Al giuramento dunque, ove prometta
Perdono tu. (V, 226-231)

I proclami eroici sono inficiati dalla clemenza del sovrano. Se davvero questi è disposto a perdonarlo, l'atteggiamento di Tieste non ha più significato. Tutti i suoi grandi progetti vendicativi cadono, le sue risolte parole non trovano più la materia cui appoggiarsi. Ora, anzi, il tentato fratricidio lo macchia come un'onta, si presenta come un gesto immotivato e vergognoso. Così, il rifiuto sarebbe «fatale» in quanto lo farebbe passare dalla parte del torto:

A men fien gravi
Tuoi doni, e pena il rimembrar scorsi
Delitti, e a sdegno mi verrà la vita
Poichè rapirla a te tentai; mio core

Non avrà pace mai: credi... (V, 231-235)

L'ostentata e sterile rivendicazione di rettitudine morale si sposta allora su un altro piano, evidenziando il suo pentimento, oltre che un'ulteriore, vuota affermazione sul dispregio di quella vita che non ha saputo togliersi finché era in tempo. Ora è troppo tardi. Dopo aver giustificato le sue gesta, Tieste si abbandona al monarca con la consueta superficialità, caratterizzata da una credulità acritica. Gli viene portata la tazza, la sua sconfitta è totale e irrimediabile. Con la morte del figlio, con il banchetto tecnofagico, Tieste ha trascinato tutta la sua famiglia nell'abisso con sé.

La sua vita e quella di due madri non hanno più senso né futuro. Privata dell'unico appiglio che ancora la sorreggeva, Eope è come non esistesse più, svuotata della sua unica ragione di vita. Cadono definitivamente anche le speranze di Ippodamia. Eope poteva andare avanti solo finché il figlio viveva, o finché una comune, onorevole morte non avesse impedito ad Atreo l'attuazione del piano umiliante, che priva di dignità, in un colpo solo, tre personaggi, e che conferisce al pargoletto una definitiva identificazione con la colpa. Ippodamia viveva ancora per vedere i figli rappacificati, affinché si sfatasse la maledizione plurigenerazionale, la scia di colpa che, partendo dall'affronto tantalico, si era perpetuata nel suo matrimonio con Pelope, ottenuto attraverso l'inganno. Eope e Ippodamia non sono più madri, e la maternità stessa è coincisa con la colpa. Il destino ha prevalso inesorabile.

Tieste ha così perso tutto, una madre ormai lacerata dalla colpa di aver generato un mostro disumano e un figlio che ha perpetuato le nefandezze della sua famiglia, generando un bambino ignominiosamente ucciso. Non potrà più avere neanche Eope, fagocitata dalla colpa e impossibilitata a dire una sola parola, annientata irreversibilmente. Sono divenuti tutti corresponsabili del loro infamante destino.

La scelta del suicidio è ormai inevitabile ma anche inutile, e forse proprio per questo, oltre che per confermare ulteriormente la propria dimensione

velleitaria, Tieste tenta un'altra azione insensata, un fratricidio che ha ancora meno possibilità di riuscita del precedente, visto il contesto – un ambiente chiuso dominato presieduto dalle guardie – in cui avviene. Viene anzi quasi da pensare che sia un modo disperato ed estremo per sottrarsi al suicidio, palesando una irriducibile codardia, e dando spazio agli ultimi retaggi di quell'eroismo semplicemente proclamato, puramente ostentato, e mai vissuto. Solo quando anche questa mossa fallisce, il protagonista si suicida, quando cioè, veramente, altro non può fare.

Comunque, in questo nuovo scenario, il suicidio non serve più a nulla. Nulla potrà cambiare, è troppo tardi. L'ultima parola che Tieste proferisce, «vendetta», è ancora una volta una parola vuota, detta solo per dare la parvenza dell'eroismo. Atreo ha ottenuto tutto ciò che voleva, compresa la sadica gioia di vedere i suoi antagonisti sperimentare il più crudele dolore. A Tieste, dopo i vacui proclami, i vacui tentativi di dimostrare agli altri e a se stesso la propria eroicità, resta solo un gesto estremo, che non mina minimamente la vittoria del fratello. Così, come giustamente afferma Carla Doni, «la circostanza che precede il suicidio di Tieste fa sì che esso rientri nell'ambito delle morti eroiche, giacché sancisce un riscatto non altrimenti reso possibile, ma non per questo egli può essere definito eroe».⁵⁴ L'apparenza è appunto quella della morte eroica, ma Tieste non è un eroe. E, preciserei, sulla base di quanto abbiamo visto, che anche il riscatto è solo apparente, non scalfendo niente e nessuno, e scaturendo da un suicidio procrastinato all'inverosimile, attuato più per ragioni di forza maggiore che per un consapevole spirito eroico.

Dopo aver scorso il comportamento tenuto durante l'intera tragedia, appare evidente come Tieste non soddisfi nessuno dei requisiti richiesti da Cesarotti, nei tre capoversi citati, all'eroe sconfitto. D'accordo, Atreo lo accusa, spudoratamente, anche per la sua virtù, nel momento in cui contrappone la propria concezione del potere, priva di scrupoli, alle aperture democratiche manifestate dal fratello. Ma è solo un discorso trattato *en passant*, per tentare di giustificare più efficacemente un

⁵⁴ Doni, *Il mito greco nelle tragedie di Ugo Foscolo*, cit., p. 52.

comportamento dettato in realtà dal sadico e gratuito gusto della malvagità. Non si ha certo l'impressione che Tieste si trovi sulla graticola a causa delle sue azioni politiche, ormai completamente neutralizzate e innocue, visto che il suo potere è ormai inesistente, e Atreo sta saldo sul trono.

Così, se a un livello puramente superficiale, si può intravedere un eroe divenuto «per cagion della sua virtù [...] scopo dell'invidia e della calunnia», e anche per questo «in preda ai più atroci insulti della fortuna», a un'analisi più approfondita si vede come la contrapposizione tra le due concezioni del potere sia solo pretestuoso, ininfluenza ai fini della vendetta. Di sicuro, poi, Tieste non vive con «indifferenza» il passaggio dal passato, in cui amore e potere gli erano accordati, al desolante presente, ma solo con la più assoluta confusione, senza gli strumenti per comprendere l'evolversi della situazione.

Ridotto, in effetti, «all'alternativa di macchiar la sua virtù o di morir tra gli strazi» o, meglio, all'alternativa, molto meno eroica e molto più disperata (incapace quindi di determinare un futuro luminoso, retto dall'egida della ragione), di mandare tutta una famiglia incontro a un destino infamante, in cui la maledizione familiare si perpetua attraverso le generazioni, o di sottrarla ad esso con il suicidio, individuale o collettivo, Tieste in effetti «non bilancia un momento», ma optando per la soluzione opposta a quella richiesta dalla virtù. Giacché la propria indecisione, anziché esprimere una reale intenzione suicida, serve solo a ostentare proclami che rivendichino un'azione evitata in tutti i modi.

Pertanto, Tieste non «spira vittorioso e trionfante». Spira sconfitto moralmente, oltre che materialmente. La sua morte è imposta dalle circostanze, non dalla sua volontà. E avvenendo troppo tardi, quando tutto è compiuto, non lascia certo «l'animo del suo persecutore più lacerato dal furore e da' rimorsi, che non lo fu da' supplici il suo [*scil.* dell'eroe] corpo».

Tieste non si intride «volontariamente nel proprio sangue», perché il suicidio è ora obbligato e inutile. Finché ancora poteva (né sono mancate le occasioni), eroicamente, «afferrar con giubilo un pugnale» e «piantarselo in mezzo al petto», non lo ha fatto. Considerando quanto avviene prima della sua morte, che

cessa di essere «asilo» per divenire puro e semplice evento annientatore, Tieste può affermare che la sua infamia, anziché la sua gloria, è al sicuro. L'eroe cesarottiano può uscire sconfitto, ma non così. La sua è una sconfitta solo apparente, ribaltata dalla fermezza morale di una virtù irriducibile. Qui, invece, la debacle è completa, e toglie ogni margine alla speranza. Non c'è più nulla da fare. Una simile situazione, per l'ottimismo, per il provvidenzialismo cesarottiano, che nasce da oggettiva fiducia nell'inevitabile trionfo della virtù, è inaccettabile.

V.3.2 *Erope*

Sicuramente più complesso è il personaggio di Erope, cui sin dal principio si è riconosciuto un ruolo di primo piano. Già le *Notizie storico-critiche* la elevano a co-protagonista. Poco importa dirimere l'ormai secolare diatriba sulla loro paternità foscoliana, questione che Bezzola sostiene risolta, pronunciandosi per l'attribuzione del testo a un anonimo redattore del *Teatro moderno applaudito*, giacché si riconosce la stessa mano dietro le varie recensioni che accompagnano le tragedie raccolte in quell'edizione della popolare rivista veneziana, e, aggiungo io, giacché si muovono obiezioni di natura metrica che difficilmente spettano all'autore, che certo non aveva interesse a mostrare certe imperfezioni dell'opera.⁵⁵

Lo stesso Foscolo, come ricorda ancora Bezzola, dirà nel *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, parlando del dramma: «Gli attori stessi lo pubblicarono nel decimo volume del Teatro moderno applaudito aggiungendovi una notizia del grande successo ottenuto e delle critiche favorevoli all'autore; dal canto suo il Foscolo ricorse allo straordinario espediente di dar fuori una severa critica della sua stessa opera attribuendone il successo unicamente alla fedeltà ai grandi modelli antichi».⁵⁶

Tuttavia, rimane forte il sospetto che la mano del Foscolo sia ravvisabile dietro le *Notizie*, perché il poeta ci ha abituati a testi in cui parla della sua opera in terza persona, mischiando nel commento pregi e difetti (si ricorderà, tanto per

⁵⁵ Si vedano i rilievi di Bezzola nell'introduzione al *Tieste*, in EN II, alle pp. XV-XVI.

⁵⁶ *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, in EN XI, 2, p. 540.

citare forse l'esempio più famoso, la *Notizia bibliografica*), tanto da rendere talvolta difficile comprendere, come significativamente afferma Cesarotti – lo abbiamo visto a suo luogo –, a proposito delle *Osservazioni* al *Tieste*, se «voglia daddovero approvare o confutare le obiezioni» che muove all'opera.⁵⁷ Non si dimentichi, tra l'altro, che secondo Mestica e Bianchini le *Notizie* altro non sarebbero che le *Osservazioni*.⁵⁸

Comunque, le *Notizie* ci interessano ora perché in esse si fa riferimento alla discutibile intitolazione della tragedia a *Tieste*, nonostante *Erope* vi svolga a tutti gli effetti un ruolo centrale. Così si afferma in nota:

Quanto più semplice è un soggetto, tanto più si accosta al bello drammatico della Grecia. A noi però sembra che il titolo di *Tieste* non convenga così bene a questa tragedia, come conviene a quella di Seneca, in cui la vendetta di Atreo si rivolge tutta contro di *Tieste* ch'è la vittima più dolente. Le angustie che soffre *Erope* nel *Tieste* del signor Foscolo, sono maggiori assai di quelle che sofferte vengono dal protagonista. Perciò, secondo noi, o si doveva intitolare questa tragedia *Erope*, o darle minor parte nell'azione.⁵⁹

Ad *Erope* è sempre stata riconosciuta una dimensione centrale nel dramma, che ha permesso di vederla almeno come co-protagonista, se non come vera e propria protagonista, anche per quella complessità psicologica che appartiene a un personaggio molto più profondo e forte di *Tieste*, capace di istituire con Atreo a livello mentale quel braccio di ferro che il fratello, nella sua assoluta debolezza, non sa instaurare a nessun livello.⁶⁰

Proprio queste caratteristiche hanno permesso ad Anna Fiorilli, appena entrata nella compagnia di Giuseppe Pellandì – quella che al sant'Angelo mise in scena il *Tieste* per dieci sere, tra il 4 e il 13 gennaio 1797 – e ben presto destinata a divenire una delle attrici più celebri e apprezzate del suo tempo, di far leva sul personaggio, andando verosimilmente a decretare, più d'ogni altra cosa, la fortuna

⁵⁷ Lettera di Melchiorre Cesarotti a Ugo Foscolo del 10 febbraio 1797, in Foscolo, *Epistolario*, I, p. 41.

⁵⁸ Lo ricorda Bezzola in EN II, p. XVI.

⁵⁹ *Notizie storico-critiche*, EN II, pp. 206-207.

⁶⁰ Cfr. Catalano, *La spada e le opinioni*, cit., pp. 51 e sgg.

della tragedia.⁶¹ Le *Notizie* ricordano in nota che la Fiorilli «fin dalla prima scena dispose gli animi all'attenzione, li sorprese e gl'interessò sin al fine della tragedia».⁶²

Stante la sua dimensione almeno co-protagonistica, Eroe può quindi a tutti gli effetti ricoprire la parte riservata all'eroe amabile di matrice cesarottiana, tanto più interessante in quanto maggiormente caratterizzata. D'altra parte anche qualora non le si volesse riconoscere un'importanza pari a quella di Tieste, cosa del tutto improbabile, perché è semmai Tieste a esserle subordinato, ma anche qualora così non fosse, Cesarotti, conferendo a Seid il ruolo di personaggio amabile e interessante nel *Maometto*, la più apprezzata delle tragedie voltairiane, ha già accettato l'ipotesi che la figura-emblema dell'eroe interessante non coincida con il protagonista.

Vediamo allora se Eroe è meno distante dal modello universalizzato nel *Ragionamento*. Che abbia tutte le caratteristiche per essere considerata virtuosa, interessante e debole non vi sono dubbi. Il suo senso del dovere nei confronti del sovrano e marito, l'amore materno, il dolore per la fine violenta del padre ne fanno un personaggio virtuoso, tanto più che cerca di evitare quantomeno a Tieste la morte e, attraverso l'allontanamento del promesso sposo, di togliere ad Atreo la materia per sacrificare il piccolo innocente, o almeno di riservare al figlioletto una morte meno infamante, che si sottragga al perpetuarsi dell'inesorabile maledizione familiare, che avrà invece nella macabra tecnofagia finale, sotto gli occhi di Tieste, Eroe ed Ippodamia, l'esito peggiore.

La sua complessità psicologica, accompagnata da notevole intelligenza, la rendono altresì interessante. È inoltre debole, in virtù della drammatica posizione in cui si trova e dei laceranti dilemmi interiori. Ma, e torniamo al confronto con le sei situazioni auspiccate nel *Ragionamento*, si trova in queste condizioni «per cagion

⁶¹ Come giustamente sostiene Nicola Mangini nel saggio *La vita teatrale nella Venezia del Foscolo e la rappresentazione del «Tieste»*, in AF, p. 253.

⁶² *Notizie storico-critiche*, EN II, p. 203.

d'una passione mal regolata»? Ha commesso in virtù di essa «una sceleraggine involontaria»?

Abbiamo visto che questi presupposti non funzionano con Tieste. Ancora meno valgono per Eope. A differenza di Tieste, la fanciulla riconosce, eccome, i propri sbagli. Ma, a ben vedere, non è chiaro quali siano. Sono tali solo nella sua interpretazione. Si può dire che quasi ogni battuta della donna affermi la sua colpevolezza. Bastino alcuni campioni, tratti dai dialoghi con i suoi tre interlocutori.

Così parla, nel primo atto, con Ippodamia, dopo aver sottratto il figlio prigioniero alle guardie per ucciderlo o morire assieme a lui, sottraendolo a più neri delitti, e dopo aver ampiamente proclamato la sua colpa nell'emblematico monologo iniziale:

Sangue mi grida
Il mio rimorso: sangue; e da me il chiede
Del padre mio l'ombra tradita. In questa
Reggia lo vidi agonizzar: qui 'l nome
Proferì di Tieste, e i neri inganni
Svelò d'Atreo. – Son io men rea? Ti fui,
Padre, causa di mali, ed io fui mezzo
D'iniquità: scritta è vendetta in cielo;
E il Ciel sazio non fia, s'io pria non pero. (I, 38-46)

Vanamente Ippodamia prova a scagionarla. La giovane donna non sente ragioni, è colpevole per aver trasgredito l'ordine paterno, che l'aveva destinata ad Atreo dopo averla inizialmente promessa a Tieste, ed è colpevole per l'adulterio *ante litteram* consumatosi alla vigilia delle nozze:

[...] Error comune
Comun chiede gastigo: a lui più ch'altro,
Ferro oppor io dovea: non debil mano
Di debil donna. – E ben: io lo mertai
Il supplizio a cui corro, e 'l Ciel lo vuole. (I, 77-81)

Anche con Atreo, nel breve colloquio del secondo atto con cui Eroe tenta inutilmente di riottenere il figlio, la nota dominante è costituita dalla colpa, che la fanciulla ripudiata si addossa nella sua totalità:

Io ti recai di colpa
Dote e di pianto; io le funeree furie
Al tuo letto invitai; ti posi in pugno
Ferro uccisor del padre mio. – Tieste
A torto incolpi; ei non è reo; tu il festi;
E la cagion io sol ne fui: me dunque
Danna al supplizio meritato, sola,
Me sola. (II, 227-234)

E con Tieste, nell'atto terzo, pronuncia parole che invocano la morte e lo spingono alla fuga, rimarcando ancora una volta la propria colpevolezza, che richiede una punizione al contempo inevitabile e giusta: «Me lascia in preda al mio dolor; me al giusto / Sdegno d'Atreo; me di me stessa all'odio» (III, 120-121).

Ora le rode l'anima in ogni istante quella colpa che non avvertiva fino in fondo al momento del ratto:

Debile e vile
Rimorsi io non sentia, quali nel petto
Sento; era allora da profana ingombra
Fiamma; da orrore or son. [...] (III, 153-156)

Certamente quindi, nelle sue parole, tutto lascia intravedere una «passione mal regolata», responsabile del dramma presente. Questa passione ha determinato una «sceleraggine involontaria», l'unione fatale. Quell'amore sincero ma proibito è assimilabile alla «virtù debole», e il delitto si è concretizzato nel parto vergognoso. Tutto ciò avviene in ogni caso prima che cominci l'azione, sicché «l'Osservatore» non ha modo di immedesimarsi nell'eroe difettoso, onde istruirsi nel momento in cui questi cade «nel delitto».

Soprattutto, però, torna valido, e anzi si ripropone rafforzato, quanto abbiamo detto su Tieste. I rappresentanti del potere politico e religioso avevano decretato l'unione tra Eroepe e Tieste, salvo poi sacrificarla ad interessi immorali. L'unione, inoltre, oltre ad essere stata accettata sul piano politico, giuridico e religioso, era stata resa ancora più sacra e legittima, quindi più virtuosa, per il sentimento autentico che legava i due giovani. La vera «sceleraggine» non è stata pertanto compiuta né da Tieste né da Eroepe, ma da Cleonte e Atreo.

Abbiamo già mostrato come la reazione del fratello defraudato fosse a suo modo inevitabile e comprensibile. Ebbene, se qualche colpa può essere attribuita a Tieste, difficilmente può essere attribuita alla fanciulla. È Tieste a «rapirla», a perpetrare l'atto incriminato. Eroepe lo subisce semplicemente e tra l'altro, essendo donna, è anche fisicamente in una posizione subordinata, giacché si presume che non avesse la forza necessaria per opporsi. Anzi, si è pure opposta, come ha potuto. Così, logicamente, è difficile non dare ragione a Ippodamia, quando la assolve in pieno, con un argomento inconfutabile: «Delitto / n'hai forse tu? Tuo vano schermo apponsi / a colpa?» (I, 75-77).

È vero, Eroepe in fondo desiderava quel gesto, estremo tentativo di coronare il suo amore calpestato. Forse si è abbandonata anche con voluttà tra le braccia amate, ma i suoi rimorsi, i rimproveri che muove a se stessa, eccedono senza dubbio l'oggettiva visione delle cose. Quando, rispondendo ad Ippodamia, dice ciò che avrebbe dovuto fare, che a Tieste «ferro oppor io dovea: non debil mano / di debil donna» (I, 79-80), prospetta uno scenario davvero impraticabile. La verità è che ha subito un sopruso da parte del padre e del re e ha fatto il possibile per mantenersi fedele a un odioso tiranno. Dov'è la colpa, cosa poteva fare di più? La «passione mal regolata» è qui un sentimento naturale, represso dall'ingiustizia.

Nulla a che vedere con la falsa virtù cesarottiana. Ben diverso sarebbe stato se Eroepe avesse nutrito il sentimento amoroso per entrambi i fratelli, se Atreo l'avesse in qualche modo amata come il suo pur malvagio omologo voltairiano ama la sua Eroepe, o come gli stessi Maometto e Assur, personaggi ancor più spregiudicati e cattivi dell'Atreo dei *Pelopidi*, provano per Palmira e Azema una

passione autentica, non puramente falsa e totalmente simulata per interesse, come avviene con l'Atreo foscoliano.

Diverso sarebbe stato se Eroe non fosse stata promessa in sposa da quelle stesse autorità, politica e religiosa, che hanno trasgredito la parola data, o se il matrimonio si fosse consumato prima del ratto. Così, invece, la violenza di Atreo e Cleonte non può giustificarsi nemmeno con l'obbedienza alle dinamiche del potere, a cui conformarsi per il rispetto della sua sacralità, perché è il potere stesso a rivelarsi ingiustificabile, nel momento in cui si avvale della propria forza per compiere un sopruso fine a se stesso.

Allora dice bene Enzo Neppi, quando afferma che «Eroe ha prima rinunciato alle nozze con Tieste, che pure amava, rassegnandosi dunque alla volontà del tiranno, poi ha subito innocente la violenza di Tieste, pur rimproverandosi amaramente di non avergli resistito abbastanza e di continuare ad amarlo».⁶³ Il personaggio imposto da Cesarotti non è mai davvero innocente, le sue azioni possono essere scusabilissime, ma devono in qualche modo venir meno al comportamento che ci si sarebbe aspettati dal pieno ascolto delle leggi della ragione e della virtù. Eroe dovrebbe aver dato ricetto a una passione fallace; invece ha solo amato legittimamente e subito una tripla violenza (da parte di Atreo, di Cleonte e dello stesso Tieste), pur cercando di avallare la logica tirannica in nome di un dovere auto-mortificante.

Al pari dell'amato, Eroe non è quindi l'«Eroe debole» del *Ragionamento* e della logica illuministica e voltairiana. Diversamente da Tieste, non è neppure debole, nella sua stoica sopportazione. Il suo presunto «delitto», poi, non cade sopra nessuno, se non sopra il figlioletto, per la cui nascita non ha però alcuna colpa, mentre è effettivamente punita «da un uomo indifferente o malvagio», per cui «lo Spirito sarà più disgustato del punitore che istruito dalla punizione, e lo spettacolo sarà vicino all'orrore». Anzi, lo spettacolo è orribile a tutti gli effetti, perché vale la conclusione – la punizione perpetrata «da un uomo indifferente o

⁶³ E. Neppi, *Azione, passione e parola negli scritti giovanili di Foscolo (1797-1802)*, in «Allegoria», XIII, 2001, 38, p. 46.

malvagio» –, mentre non vale la premessa, quella di un personaggio che si sia procacciato da se medesimo la punizione, per un comportamento apparentemente innocente e invece colpevole.

Coerentemente con quanto abbiamo visto finora, possiamo allora affermare che anche in merito all'origine del castigo, la vicinanza con il *Ragionamento* è solo apparente. Sì, la disgrazia cui va incontro Eope nasce, in un certo senso, «dall'oggetto medesimo della sua debolezza», cioè Tieste, perché con lui genera appunto il segno tangibile della colpa, e quindi, attraverso l'unione proibita, «l'amante» diviene vittima «della persona amata». Eope, però, non si aspettava da Tieste la «felicità» e, inoltre, affinché la situazione prospettata da Cesarotti si verifici, la donna dovrebbe avere la sua parte di colpa nell'aver indugiato in questa sua presunta debolezza. Lei stessa, in mezzo ai rimproveri che si muove in continuazione, lascia trasparire la verità oggettiva. Rivediamo un passo già più volte citato:

È ver, dal dì che Atreo ruppe que' nodi,
Ond'ei mi strinse con Tieste, e truce
All'amor mio rapimmi, e l'infelice
Fratel dannò in Micene, onde traesse
Oscuri giorni abbandonato e solo,
È ver, di morte affanni, iniqui e incerti
Serrai contrasti nel mio sen: ma tutta
Ubbidienza al sire, amore e fede
Apparire tentai. – Che pro? Più ardea
Di me Tieste: di Micene sua,
Tu il sai, lasciò l'esiglio: ansio, furente
Un giorno, innanzi ch'io giurassi all'ara
Qui... (I, 58-70)

Le parole non mentono, suo malgrado. È Atreo ad aver stretto i «nodi» tra lei e Tieste, sempre Atreo, significativamente «truce», li ha rotti. La stessa Eope, d'altronde, non può esimersi dal mostrare compassione per l'esule incolpevole. Inoltre, pur dovendo avere a che fare con «iniqui e incerti [...] contrasti», spia di un amore represso a fatica, ammette di avervi fatto fronte, lasciando così trasparire

in modo ancor più inequivocabile la propria innocenza. Vanamente, quindi, Erope si professa colpevole: lei stessa, inconsapevolmente e involontariamente, si assolve quando deve descrivere con oggettività quanto è avvenuto.

Se il ratto si è compiuto, poi, ciò va ascritto alla fiamma che faceva ardere Tieste. Pertanto, se anche il castigo nasce materialmente per un'azione di Tieste, Erope non ne è in alcun modo responsabile. Da lui non si riprometteva alcunché, lo aveva escluso dalla sua vita, pur essendone stata privata ingiustamente.

Già abbiamo ragionato su quanto Cesarotti scrive nel capoverso successivo, il quinto dei sei presi in esame. Se l'«Eroe infetto d'una debolezza perdonabile» è punito «per un'altra debolezza perdonabile [...] da un altro Eroe interessante», a sua volta «punito da' suoi rimorsi, o dalla forza del suo dolore, la compassione sarebbe doppia, e maggiormente istruttiva». Si è già detto come la «debolezza» di Tieste sia, più che perdonabile, incolpevole, come il suo errore, più che da un difetto morale, dipenda da un difetto di personalità e di acume.

Che Erope sia immune anche da questi ultimi difetti è emerso dalle considerazioni appena svolte. Innocente nel suo amore legittimo e legittimato, vittima di un sopruso inaccettabile, si è mantenuta inattaccabile sotto il profilo morale, resistendo a sentimenti o azioni che, più che scusabili, sarebbero stati sacrosanti.

Tanto più viene rovesciato quanto preconizzato nel sesto capoverso. La presunta adultera riceve la punizione per mano di un uomo a lei vincolato da un legame di parentela, ma per ragioni e con modalità opposte. Non «per ragion di dovere» né «con dolore» agisce Atreo, bensì senza motivo reale al di fuori del suo sadismo e, quindi, con una crudele gioia.

È pur vero che, a differenza di Tieste, Erope sopporta con minor debolezza le avversità. È infatti pronta a sacrificarsi e a immolare il figlio, pur di spezzare la nefanda e maledetta catena cui è avvinta da un destino ineluttabilmente profetizzato nelle azioni sacrileghe dei progenitori suoi come della famiglia dei due uomini che se la sono contesa (e Tieste continua a contenderla, senza avvedersi che agisce quando, da questo punto di vista, è già tutto finito). Un unico

personaggio può essere sottratto alla morte e, inoltre, tenendolo lontano il macabro piano del tiranno può perdere un elemento decisivo per la sua attuazione. È Tieste. Eroe lo sa bene. Possiede un'intelligenza e un buon senso assenti nell'amato.

Pertanto, la continua ostentazione della propria colpevolezza presenta una duplice chiave di lettura. Se da un lato non sa celare un certo egoismo, tipico di chi ha bisogno di esasperare le sue responsabilità per rivendicare la propria eccezionalità, dimostrando attraverso un immane dolore la sostanziale estraneità a ogni comportamento immorale o indegno, dall'altro lato tale *leitmotiv* obbedisce a un'esigenza eroica, proteso verso una simulazione autodistruttiva e salvifica.

Addossandosi ogni colpa, dall'adulterio al tentato omicidio del figlioletto, fino a demonizzare anche il suo naturale sentimento amoroso per Tieste, la donna nasconde il motivo più autentico che la spinge ad agire in questo modo, la certezza, cioè, che dando retta alle velleitarie strategie di Tieste, e anche alle vane speranze della suocera, vengono tutti spinti nell'abisso, verso una morte atroce e infamante. Così, invece, rinnegando il suo amore, infangando il suo nome, si augura che l'esule inorridisca e l'abbandoni, salvandosi la vita, evitando al figlio la fine cui sta andando incontro.

Eroe è infatti l'unica ad aver capito cosa Atreo stia preparando per il pargoletto:

Mentre all'orror di notte ululi, gemiti,
E pianti diffondea su le passate
Sventure, su mio figlio, e su... Tieste,
Ecco m'odo tuonar d'alto spavento
Voce, e di pianto intorno. *A che ti stai?*
Grida: *s'appressa l'ora, e 'l figlio tuo*
Pasto sarà de' padri suoi. M'arretro:
T'arma, ferisci; vittima innocente
Fia cara al cielo; schiverà delitti.
E voce fu d'un dio: l'udii pur ora
Nella gemente stanza rimbombar. (I, 146-156)

Si noti come la voce del dio definisca «innocente» la vittima. Eroe, quindi, nell'intimo della sua allucinazione, ha interiorizzato l'innocenza del figlio, ne è oggettivamente consapevole. Ne consegue che i ripetuti attributi colpevolistici assegnati al bambino obbediscono alla medesima esigenza appena enunciata: assurgere a statura protagonista, coinvolgendo il figlio, ostentando la propria colpa, in modo da giustificare la sua intenzione di morire assieme al pargolo, onde reprimere anche i sentimenti materni e riuscire, vincendo gli ostacoli esterni e interni, a evitare la catastrofe.

Gli ostacoli esterni sono rappresentati dalla prigionia del figlio, dalla minaccia su lui incombente e dalla deleteria prospettiva dell'intervento di Tieste, che farebbe precipitare la situazione. Gli ostacoli interni sono invece rappresentati dal suo amore di madre e di moglie tradita; per questo Eroe deve ribadire così insistentemente la sua colpevolezza, per convincere anzitutto se stessa e riuscire a sacrificare il pargolo, prospettiva di fronte alla quale i suoi naturali sentimenti inorridiscono. Il piano di morte congiunta deve essere attuato prima dell'arrivo dello sposo promesso, perché la sua presenza, oltre a risultare dannosa per l'inconcludenza tiesteica, risveglierebbe in lei l'amore coniugale, indebolendo la volontà di morire con il figlio.

Ha ragione allora Catalano:

Eroe sa che per salvare il figlio deve evitare il ritorno ad Argo di Tieste e perciò è anche consapevole di dover subire il potere di Atreo nell'intimo della propria coscienza, autoconvincendosi, almeno in parte, della vergogna della propria trasgressione, perché questa lacerante sofferenza è il solo prezzo capace di mantenere in vita il figlio.⁶⁴

Questa interpretazione è in fondo meno drammatica, perché mette in luce la speranza materna di preservare il figlio dalla morte. Indubbiamente, è naturale che tale idea si annidi nel suo intimo, e che costituisca anzi, in ordine cronologico, il primo obiettivo. Macerarsi nei sensi di colpa vuol dire offrire un olocausto per

⁶⁴ Catalano, *La spada e le opinioni*, cit., p. 53.

salvare la creatura amata. Tuttavia, ora che Tieste è alle porte e che Eroepe ha ricevuto l'inquietante rivelazione «divina» (da intendersi non come manifestazione soprannaturale, quale era nel teatro greco, ma quale azione della propria psiche esasperata, che le mostra l'estremo rimedio), sa ormai che resta una sola possibilità, morire con il figlio affinché il figlio non subisca una morte infamante. A quel punto Atreo non avrebbe più un motivo ufficiale per punire Tieste, il quale potrebbe salvarsi.

In ogni caso Catalano coglie nel segno: Eroepe sposta la battaglia sul versante psicologico, dove può ancora esercitare un qualche potere. Eroepe è quindi l'autentico protagonista in positivo, l'unico personaggio che può opporre una reale resistenza alla malvagità gratuita. Come tale, sembrerebbe andare incontro alla morte eroicamente, sacrificando una persona cara per un motivo grande e giusto.

Tuttavia, Cesarotti inorridirebbe di fronte a un simile scenario, anche ammesso e non pienamente concesso che Eroepe si comporti eroicamente ed eroicamente tenti di morire. A parte il fatto che Eroepe non guarda con «indifferenza [...] alle passate grandezze ed alla miseria presente» e non afferra «con giubilo un pugnale», sia perché non riesce ad afferrarlo sia perché non è con giubilo che prova a uccidere il figlio (sarebbe in fin dei conti una mossa disperata, una *extrema ratio*, più che un'eroica rivendicazione), le differenze sono sostanziali. Lo si è già detto, l'atroce condizione di Eroepe non dipende da un suo errore.

Il fatto che il suo delitto possa cadere «sopra una persona amabile, o innocente, o virtuosa», nel nostro caso «innocente», sia che cada sopra se stessa, sia, a maggior ragione, che cada sul figlio, la cui colpa è incomprensibile per una mentalità razionale come quella cesarottiana, e il fatto che ricada su un innocente aggiunge orrore a una situazione orribile. Uccidere un bambino o se stessi solo perché non vi è alcuna possibilità che la virtù trionfi, quindi come mossa puramente disperata, non offre certo diletto né istruzione (perlomeno non nel senso cesarottiano, secondo il quale l'istruzione è sempre correlata alla vittoria del bene sul male). Il disperato piano di Eroepe vuole solo evitare una catastrofe ancor

più indicibile, non conduce certo a una vittoria. Per di più, Eroe non riesce nemmeno a metterlo in atto, per la sua esitazione e per il disastroso «aiuto» offerto da Tieste.

Inoltre, a cosa servirebbe concretamente questo omicidio-suicidio? Ad aprire gli occhi ad Atreo? Par ben difficile crederlo. A salvare Tieste? D'accordo, ma il conflitto tra i due fratelli, viste le loro caratteristiche, porta facilmente a prevedere chi lo vincerà. A far trionfare valori civili, a migliorare la vita della popolazione? Certamente no. Atreo rimarrebbe incontrastato dominatore della situazione, tanto più che il suo potere è tale, e la presenza del popolo talmente lontana nel *Tieste*, che si immagina possa agevolmente nascondere l'accaduto o farlo interpretare a suo vantaggio. A far valere il trionfo della virtù? Quella di Eroe, in senso lato, sì, nel potenziale impatto che un tale sacrificio può avere sullo spettatore (ma sullo spettatore particolarmente attento, perché è difficile ravvisare a prima vista in Eroe un intento che non sia puramente autodistruttivo), ma Eroe vive il gesto con disperazione, perché sa che tutto è perduto, e vuole evitare un male alla sua famiglia infliggendosene gratuitamente un altro. Non sente di vincere, non vede anzi l'ora di piombare nell'abisso, unico rifugio da una vita «in preda a ingiuste e crudeli sciagure», senza «forza che basti a sostenerne i colpi funesti».

La virtù porta così a ben poco, e il presunto errore di Eroe, ben lungi dallo «sgombrarsi con la luce della ragione» - ragione che al contrario indurrebbe Eroe a non ritenersi colpevole -, porta la fanciulla a un proposito terrificante, orribile. Ma nemmeno questo Eroe riesce a ottenere: cosa si può quindi immaginare di più lontano dall'estetica cesarottiana?

Il quadro è ulteriormente complicato dalla lacerazione interna in cui Eroe si dibatte. Nonostante tutti i tentativi messi in atto per salvare il salvabile, lei stessa non riesce a liberarsi dal desiderio di veder coronato l'amore che la lega a Tieste. È sempre Catalano a riconoscerlo:

Secondo una tale ipotesi, la tensione da cui è avvinta Eroe non consisterebbe tanto nell'opposizione tra il proprio desiderio di amore (per il

figlio e per *Tieste*) e il vincolo «legale» con *Atreo*, ma nascerebbe all'interno delle strutture psicologiche del personaggio, da una lacerazione, cioè, tra l'inconscia sanzione di censura che reclama il castigo per la violazione di un diritto e la profanazione di una virtù e il rifiuto di *Tieste*, da un lato, e, dall'altro, la dichiarata attesa del ritorno dello stesso infelice figlio di *Ippodamia*.⁶⁵

Essendo divisa al suo interno, aborrendo da un lato la sua presunta «colpa» nel nome dei presunti diritti del sovrano, e dall'altro avvertendo l'indistruttibile richiamo dei suoi sentimenti naturali, *Erope* facilita ancor più il compito del re. La sua ostentazione di colpevolezza non è solo esteriore, non obbedisce solo al bisogno di evitare la catastrofe, ma si annida nel suo intimo, perché *Erope*, in una parte del suo essere, si sente realmente colpevole. Pur tradendo talvolta la sua innocenza attraverso le sue stesse parole, rimane in fondo convinta di essere colpevole.

Ciò è dimostrato dalla troppa ossessiva esibizione della sua colpa, ribadita con tale violenza e costanza da lasciar intendere come difficilmente, in realtà, non coincida anche con un autentico sentire. Né si dimentichi che il *Tieste* comincia con un monologo, che tradizionalmente, nella storia della tragedia, rappresenta il momento in cui i personaggi esprimono senza filtri le loro preoccupazioni più profonde, le loro sensazioni più vere. Nel monologo *Erope* mette in risalto appunto la propria colpa, e il fatto che sia la prima scena (giustamente *Catalano* afferma che «nella prima battuta di *Erope* [...] è racchiuso tutto l'arco della evoluzione tragica»⁶⁶) e che sia un monologo, gli conferisce una notevole forza, dà alle parole il sapore della verità:

D'empj rimorsi oggetto, infausto, caro
Pegno d'amor, de' miei delitti, o negra,
O spaventosa immago! ... Oh! vien; pur veggo
In te il conforto mio. Figlio, tu acerbo
Finor mi fosti, e forse... Ahi! quanto acerbo
Più mi sarai! - Ma già su te l'estreme

⁶⁵ Ivi, pp. 35-36.

⁶⁶ Ivi, p. 37.

Lagrima spargo. – O notte, orrida notte
Di profanato amor! volgon cinqu'anni,
Che ad ogni istante a comparir mi torni
Da mie vergogne avvolte; e mi rinfacci
Il violato talamo, la fiamma
Che accesero le furie, e che m'avvampa
Tuttor nel sen, mi rode, e viver fammi
Vita d'inferno. O figlio, o di Tieste
Sola e trista memoria, io t'amo, e sei
Tu di me degno, e dell'infame casa
In cui scorre tutt'or sangue di padre. (I, 1-17)

Erope, quindi, parlando con sé stessa, si crede realmente colpevole. Il figlio è «d'empj rimorsi oggetto», il lessico è inequivocabile, dimostra l'esistenza di una colpa reale. È una «spaventosa immago» che emblemizza il «profanato amor» della notte che in ogni momento ritorna alla sua mente «da *sue* vergogne avvolta». La fanciulla però vive doppiamente nel tormento: da un lato è disperata per il «profanato amor» che l'ha condotta alla drammatica situazione presente, dall'altro non sa liberarsi dagli stessi sentimenti nutriti cinque anni prima, quell'amore per Tieste che le fa vivere «vita d'inferno» sia perché le ricorda il peccato commesso, sia perché amplifica il pericolo imminente, sia perché, resistendo nel suo cuore malgrado ogni sforzo repressivo, lacera ancor più il suo animo. Così, il «figlio», «di Tieste sola e trista memoria», è per lei un tormento insostenibile, la assedia su più livelli, rinfacciandole un errore morale («il violato talamo»), rammemorandole un sentimento proibito (l'amore per Tieste e per il piccolo) e inserendosi nella maledetta storia familiare, «in cui scorre tutt'or sangue di padre» (e forse il rimorso per la morte del padre è ciò di cui più di tutto Erope si sente responsabile).

Si genera allora una miscela esplosiva, insopportabile. Se la passione scusabile è un sentimento naturale, se obbediva semplicemente all'esigenza di amare il promesso sposo e sa da essa discende l'amore più grande che esista, quello materno, come può Erope far fronte alla sua situazione? In cosa consiste il suo errore, di cosa si deve ravvedere? Secondo lo schema cesarottiano non meriterebbe quindi alcuna punizione, eppure un castigo atroce si abbatte sulla

donna. Contuttociò, si assume responsabilità che non ha, e nonostante questo disperato eroismo, nonostante tutta la sua virtù, non riceve alcuna consolazione. La virtù non le dà alcuna tranquillità interiore, divenendo sterile cosa a fronte della catastrofe finale, e non le permette in alcun modo di condurre la vicenda ad un esito lieto, aiutando anzi il perfido sovrano nei suoi macabri piani.

La stessa Eroepe, in fondo, dispera costantemente in un finale diverso, ben sapendo che il suo destino è inevitabilmente segnato. Le sue parole trasudano pura disperazione, sempre e comunque, nella piena consapevolezza che non vi sia alcun margine d'azione, che in nessun modo potrà sottrarsi al fato diabolico. Sente di poter ambire soltanto a un male minore. Mai, in tutta la tragedia, una sola parola riflette la speranza. L'unico obiettivo è limitare i danni, che comunque rimangono tali, perché il finale cui Eroepe mira è meno allucinante di quello previsto da Atreo, ma in ogni caso negativo, perché prevede la sua morte e quella del figlio, e non la prevede nel nome della virtù, ma per evitarne una peggiore. Quali «trofei», quale «giubilo» portano con sé i «tormenti» cui è costretta?

Inoltre, pur lottando concitatamente per una soluzione disperata, da *extrema ratio*, non dà mai l'impressione di poter portare a compimento il suo progetto. Tentenna quando il figlio è pronto ad essere immolato, tentenna quando deve condannare Tieste nel suo cuore, piange quando questi accetta la fuga, e non ottiene nulla di quanto si propone. Se la sua situazione era già moralmente poco edificante, perché indotta da disperazione e non da istruttiva proclamazione, pur tra i supplizi, della virtù, suscita ancor più amarezza, ancor più angoscia nel lettore, in quanto anche i disperati tentativi di Eroepe naufragano miseramente, dando sempre l'impressione, sia per come è dipinto il contesto in cui si muove la figlia di Cleonte, sia per come la donna vive il suo dramma, che in nessun modo e per nessun motivo potrebbero essere coronati da successo.

Eroepe spara le sue ultime cartucce quando prova a fermare Tieste, risoluto a uccidere il fratello, nell'atto quarto. La solita bulimia autolesionistica, l'addossamento delle colpe, le minacce, il preludio all'infamia futura, l'ostentazione di odio nei confronti dell'amato, l'induzione alla fuga, tutto viene

tentato per l'ultima volta, invano. Non resta infine che dismettere l'abito della dissimulazione salvifica, ammettendo il proprio amore. Quest'ammissione così a lungo, doverosamente repressa, emerge infine, sperando che così, almeno, Tieste si plachi, in nome di quell'amore tanto combattuto:

Oh Dio! - Giacché non vuoi da me tu udire
Nulla ragion, le voci ascolta almeno
Della pietà: per quel fatale amore,
Che ci congiunse, per tuo figlio, all'ira
Snaturata pon modo. - t'amo, il sai,
Né tal compenso rendermi. Di colpe,
D'esecrazioni graverammi a dritto
Il mondo teco!... Deh! cessa... deh! fuggi
O mi trafiggi. (IV, 120-128)

Nel momento in cui Tieste cede alla sua sragionata passione, cessa per Eroe ogni speranza. Le sue esternazioni, sino allora così frequenti, si riducono drasticamente. La donna non parla quasi più. Le sue rivendicazioni di colpevolezza rientrano ormai macchinalmente tra le sue caratteristiche, permangono per inerzia, ma diminuiscono in numero e intensità. Non possono più mutare il corso delle cose. Certamente, come rileva Catalano, il discorso si è spostato sul piano politico, mettendola fuori gioco, ma è altrettanto vero che il destino si è compiuto ed Eroe non può fare più nulla.

Per questo, quando nell'atto quinto Atreo simula la riconciliazione, Eroe, a differenza dei suoi due compagni di sventura, non si lascia andare a una sola parola di gioia. Troppo bene conosce il suo destino, e troppo è consapevole della malvagità del marito. Tutto ciò la eleva un gradino sopra a Tieste e alla stessa Ippodamia, ingenuamente creduli, ma è una superiorità sterile, inutile. Non ha armi per opporsi, né trae dalla propria consapevolezza conforto alcuno. La fine infame e ingloriosa è decretata, di che deve pregiarsi? Può morire eroicamente come un eroe di cesarottiana fattura, eroicamente sopportare le disgrazie? Certamente no, perché un suo suicidio non servirebbe a nulla e perché, di fronte alla fine di Tieste e del figlio, il senso della sua stessa vita viene a perdersi.

Così, assiste muta alla tragica farsa della riconciliazione, salvo chiedere drammaticamente del figlio, quando Atreo porge la coppa e lei non lo vede da nessuna parte. Infatti, se Eroe sa che non vi sono più speranze, non può ancora sapere come il tiranno abbia pianificato la rovina della sua famiglia. Sa che la vendetta sarà atroce, ma non la conosce nei dettagli. La sua impotenza, l'oscurità in cui giace, trovandosi in questo senso alla pari di Tieste e Ippodamia, non le permettono di leggere chiaramente i diabolici, inafferrabili piani del sovrano. È un'ulteriore connotazione della sua debolezza, della debolezza del personaggio virtuoso, confrontato a quello malvagio. È certo della sconfitta, ma non ne può conoscere le terribili caratteristiche, che superano forse la sua stessa pessimistica e disillusa immaginazione.

Solo quando la coppa è porta al fratello, Eroe comprende. È la stiletta finale, atroce e gratuita, inferta da Atreo a un avversario già pienamente sottomesso. Non solo il vizio sconfigge la virtù, non solo i malvagi prevalgono sui buoni, ma maramaldegghiano, esagerando nel sadismo per il puro gusto di fare del male, un male non necessario.

Disperatamente Eroe chiede del figlio, ma troppo tardi. Tieste beve, la donna non ha più parole. Nel corso della tragedia è stata progressivamente condotta al mutismo. Nemmeno una parola esce più dalla sua bocca. L'unico personaggio che poteva parere in grado di rivaleggiare, seppure ad armi impari, con Atreo, è stato annientato completamente. Per due volte la didascalia dice: «Guata stupida il sangue», e, poi, una parola, l'unica, «figlio!», prima di cadere «tramortita». La sua vita è finita, la disperazione trionfa. Non si potrebbe immaginare finale più lontano da quello auspicato nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*.

VI.3.3 Ippodamia

Nell'ottica del *Ragionamento*, Ippodamia è il personaggio apparentemente meno significativo. Di fatto, è più difficile da ricondurre al prototipo del «debole interessante», perché non è il protagonista (anche se in un dramma con quattro

attori nessuno, a rigor di logica, può essere considerato secondario, e men che meno la madre dei fratelli attorno a cui si snoda la vicenda), e perché lo svolgimento e la catastrofe non dipendono strettamente dalle sue azioni. Non è lei la presunta adultera, non ha alcun ruolo nel ratto di Eroe.

Pure, la donna si colpevolizza ripetutamente, attribuendo all'inganno con cui il marito Pelope l'ha ottenuta in sposa, uccidendo il padre Enomao, la causa delle disgrazie presenti. Sappiamo però dal mito che, se Pelope si comportò in modo effettivamente riprovevole, ricorrendo all'aiuto di Mirtilo, che nel *Tieste* non viene mai nominato, è altrettanto vero che Enomao era un padre spregevole e un tiranno, un uomo crudele che aveva messo in palio la figlia, uccidendo spietatamente tutti i pretendenti.

Ippodamia è quindi due volte vittima incolpevole, la prima perché usata ingiustamente dal padre, la seconda perché oggetto di un'azione riprovevole condotta dal futuro marito. È in entrambi i casi implicata in un contesto moralmente deprecabile, ma sempre senza alcuna responsabilità. I personaggi che mettono in pratica le loro nefandezze sono il padre e lo sposo, né la donna poteva ribellarsi alle loro gesta o impedirne l'attuazione. Funge da mero pretesto, in mezzo a dinamiche di potere.

Anche lei, quindi, al pari di Eroe, si colpevolizza per i soprusi altrui, e anch'essa si sente responsabile per la morte del padre, benché sia chiaro che, in un caso come nell'altro, l'assassinio del genitore dipenda dalle indegne passioni dei rispettivi mariti. In questo senso, il suo ruolo è speculare a quello della nuora; le due donne credono che le disgrazie attuali dipendano dalle colpe passate. Se fosse realmente così, saremmo in una situazione compatibile con quelle canonizzate nel *Ragionamento*. Invece, la similitudine tra la loro condizione e quella voluta da Cesarotti è solo apparente. Proprio per questo, il divario tra Foscolo e l'abate diviene ancor più incolmabile, perché, così, le prese di coscienza teorizzate dal secondo sono nel primo inautentiche, e non permettono di spiegare i rovesci della fortuna, né di accettarli, né di affrontarli. Infatti, se la colpa è solo presunta, la ragione delle proprie sventure risiede evidentemente in cause indiscernibili. La

speranza viene allora a cadere, lasciando libero il campo alla disperazione. Il «terrore» cede all'«orrore».

La disperazione, per la verità, traluce in maniera ancor più lampante dal personaggio di Ippodamia. Mentre, almeno in una certa misura, Eroe si avvale del senso di colpa per salvare Tieste e il bambino, Ippodamia non ne fa un uso consapevole. Anzi, lo abbiamo visto, combatte questo sentimento, quando lo ravvisa nella fanciulla:

Qual da' tuoi detti traluce
Disperazion? Tal non ti vidi io mai.
Misera! e qual colpa n'hai tu? Rapita
Del tuo Tieste dalle braccia, e indotta
Dall'irritata ambizion del padre
A' voleri d'Atreo, non soffocasti
Sin da quel giorno astretta a dover sacro,
Tue prime fiamme? (I, 47-54)

Non potrebbero, queste parole, valere perfettamente anche per lei? A differenza di Eroe, non è stata sottratta alle braccia amate, ma è pur sempre stata coinvolta in un rapimento che vedeva implicati, in negativo, il futuro marito (qui corrispettivo di Atreo, perché come lui ha ottenuto la sua donna con la forza), e il padre. Benché le situazioni in cui le due donne sono rimaste implicate senza colpa mostrino evidenti affinità, Ippodamia assolve Eroe, ma condanna se stessa. Tra l'altro, la sua vicenda non influenza direttamente il momento presente, perché il pretesto su cui fa ufficialmente leva Atreo non riguarda lei, ma la moglie ripudiata.

I «delitti» hanno però un'origine lontana. Vuole risparmiarne altri a una «reggia / contaminata ahi! troppo» (I, 22-23). Sono le prime parole che pronuncia nel convulso colloquio iniziale con Eroe, e sono emblematiche del proprio sentire, improntato alla consapevolezza di una scia di nefandezze e sacrilegi che hanno contaminato, appunto, tutte le generazioni della sua famiglia, e a cui bisogna disperatamente porre un termine. Nel susseguirsi delle colpe, Ippodamia sente di avere suo malgrado un ruolo, da cui discendono i misfatti e i pericoli

attuali. Quando spiega ad Eroepe i motivi per i quali Atreo vuole celare al popolo il «pargoletto», si riferisce significativamente allo «scorno de' Pelopidi», facendo risalire all'indegno avo il frutto della discordia. Lei è la donna con cui Pelope ha concepito i fratelli nemici, lo strumento attraverso cui si perpetua la maledizione della stirpe:

Non son io madre? e madre sommi, e sono
Preda anch'io di sventura: io vissi, e, lassa!
Ahi! troppo vissi, se veder dovea
Morti nefande, ed odj ed ire e guerre
Nella casa paterna. Io di Enomáo
Prole infelice, a Pelope consorte,
Io madre, e madre di discordi figli,
Cui di rabbia nefaria impeto tragge
A sbranarsi fra lor, io sventurata,
Qual te, non sono? (I, 206-215)

Per questo, è anche lei risucchiata nel vortice di un dramma a cui è impossibile porre rimedio, anche lei, come Eroepe, avverte una forza sovrastante e oscura che la schiaccia, rendendo vana, senza un vero o razionalizzabile motivo, ogni speranza, ogni azione. Come madre spera e agisce, ostentando fiducia nella bontà di Atreo, ma in realtà sa bene cosa aspettarsi, percepisce, perlomeno, che qualunque cosa Atreo possa mettere in pratica segnerà necessariamente la fine. Forse non immagina con nitidezza quale orribile macchinazione il sovrano abbia predisposto – in quanto madre, non deve e non può confessarla a sé stessa –, ma ne avverte il carattere demoniaco. A un livello superficiale, le sue parole manifestano un ottimismo sconosciuto ai disperati lamenti di Eroepe, eppure, proprio come la fanciulla, preme affinché Tieste fugga, perché solo così potrà sottrarsi e sottrarre i suoi cari a un orrendo destino.

Le sue affermazioni concilianti, prese alla lettera, dissuadono Eroepe dai suoi timori e dalle sue intenzioni infanticide:

A che tant'ira?
Qual n'hai ragion? D'Atreo, gli è ver, tu soffri

Dispregio sì, ma non a tal, che tanto
Ti spiri eccesso. (I, 95-98)

E che? D'Atreo
Qual mai tema n'hai più? (I, 168-169)

I tuoi timori
Fanti veder più che non è. Ma, il credi,
Altri oggimai pensier... (I, 175-177)

Per amor di pace bisogna però rendere il pargoletto al re. Bisogna sopirne gli istinti vendicatori, tutt'altro, quindi, che lontani dai timori di Ippodamia. Rimasta sola, poi, in un monologo che significativamente chiude il primo atto, anticipando la fine dell'intera tragedia, la dolente madre rivela ben altre paure, ben altra consapevolezza

[...] ed io, madre infelice,
Altro non ho che il pianto... Il Ciel non cessa
Di punire le colpe: orrida pena
Della colpa di Tantalo, tu incalzi,
E piaghe a piaghe aggiungi, e truci a truci
Opre. (I, 253-258)

La conclusione non sembra allora avere forza. Inerisce certo al suo ruolo di madre ed è quindi in certa misura autentica e naturale, ma rappresenta una vana chimera, cui nemmeno Ippodamia crede:

[...] Ma alfin temp'è che ceda il giusto
Sdegno vendicator: no, tanti affanni
Non allettano i numi: in cor mel dice
Credula speme, fia che rieda pace. (I, 258-261)

Colta alla sprovvista dal ritorno del figlio esule, in un contesto di sorpresa e agitazione, riesce meno a celare i suoi reali sentimenti, che non ha il tempo né la possibilità di dissimulare, presa dall'urgenza di far fuggire Tieste, unica possibile soluzione per gli impotenti personaggi che affannosamente si muovono come

marionette spaventate, grotteschi, drammatici attori di una tragedia nella tragedia, diretta da un malvagio regista onnisciente, onnipotente e insondabile:

Ch'è in suo proposto Atreo fiero, tremendo,
Inesorabil, duro: ira l'avvampa
Contro di te: nol disse, è ver; gran tempo
È ch'ei non parla di vendetta; eppure
Tremo... Egli cova atri pensier: tu, figlio,
Fuggi, se cara è a te la mia, la vita
D'Erope e di te stesso (II, 52-58)

A rendere ancor più crudele la sua situazione concorre lo scriteriato comportamento di Tieste, che la pone innanzi a una terribile *impasse* senza via d'uscita, perché se ad Atreo rivela la presenza del fratello ad Argo condanna a morte Tieste, mentre se asseconda quest'ultimo ci sarà forse un tentato regicidio. La donna non può quindi affidarsi a nessuno dei due figli, ed è quindi sola e disperata.

In mezzo alle rampogne mosse ad Atreo, per la sua crudeltà, e a Tieste, per le preoccupazioni cui la costringe, il suo obiettivo rimane uno solo: impedire il confronto diretto tra i fratelli. Affinché ciò accada, deve minimizzare, dinanzi a Tieste, le intenzioni del sovrano, scusarlo, individuare nel ruolo che occupa la giustificazione del suo risentimento, difenderne i diritti, e al tempo stesso sminuire, quando parla con Atreo, la colpa di Tieste. Tale comportamento, però, deriva solo in piccola parte da reali convinzioni. È certamente madre, e quindi vuole salvare entrambi i fratelli: le loro colpe sono nulle, nel suo cuore innamorato. Come madre, crede certamente, in parte, che i suoi figli vadano compresi e perdonati. Le affermazioni concilianti, però, sono principalmente frutto della paura, del fatto che con Atreo e Tieste è impossibile ragionare, e che il secondo va quindi allontanato al più presto, se si vuole evitare la catastrofe. Proprio perché è madre, conosce meglio degli altri il cuore di Atreo, e dispera quindi nel suo perdono. Gli effetti della sua malvagità possono essere prevenuti solo dissimulandola. Quando Tieste apprende di avere un figlio, custodito da

Atreo, afferma: «Cagion non avvi / poi di temer» (III, 131-132). Quando Eropè ricorda le minacce del re, che aveva parlato del pargoletto come di un futuro strumento di vendetta, la rassicura:

Alta minaccia in fatto!
Ma riguardar conviensi anco suo tempo.
Che vorrestù? Che egual smania e livore
L'occupi da quel dì! Quattr'anni, o figlia,
Quant'han possanza in uom! (III, 139-143)

Ma poi, non appena Tieste le rinfaccia un eccessivo amore per Atreo, unito alla sua incapacità nell'intuirne i riposti pensieri, ammette a se stessa e ai lettori: «(Troppo li veggo)» (III, 145).

Fin qui, comunque, Ippodamia può ancora essere considerata come una tipica madre infelice, addolorata per il conflitto tra i suoi figli, impaurita per l'esito catastrofico cui potrà dare origine, e divisa, nel suo intimo, tra il desiderio di dare ragione a entrambi e l'indulgenza materna per le rispettive colpe. Fin qui, allora, seppur sovrastata da un destino ineluttabile, seppur impotente, seppur pessimista, potrebbe ancora suscitare, nell'ottica cesarottiana, un salutare terrore. Potrebbe commuovere lo spettatore, suscitando pietà, toccandolo con l'amore di una madre, opposto all'odio tra fratelli. Potrebbe anche avere un effetto dissuasivo nei confronti di Atreo, addolcendolo, o quantomeno rendendolo combattuto tra la vendetta e il perdono.

Non pregiudicherebbe quindi la fiducia in un destino meno crudele e indicherebbe una via umana attraverso cui pacificare le discordie, una via fondata su un amore naturale e potente, capace di avere un suo effetto e di aprire a una soluzione positiva. L'utopia illuminista potrebbe ancora realizzarsi (o almeno intravedersi) attraverso la razionalità della madre, che difende i diritti del sovrano temperandone l'abuso di potere, e comprende la ribellione del fratello, censurandone al contempo gli eccessi.

Invece, Ippodamia è uno strumento fondamentale per far prevalere l'orrore. È una pedina che Atreo usa, senza alcuna pietà, per portare a compimento una

vendetta che, dal punto di vista politico, non sarebbe nemmeno necessaria. Come Tieste, è per Atreo, per la realizzazione dei suoi piani, un personaggio «aiutante». Molto opportunamente, Catalano afferma:

Si deve anche far notare che il ruolo di *aiutante* è anche equamente distribuito tra Tieste e la madre Ippodamia, la quale, facendosi sostenitrice di un impossibile compromesso affettivo-politico (il perdono ed insieme la compartecipazione al potere), finisce con l'essere strumento della volontà di vendetta perseguita da Atreo. Questi utilizza la madre per conseguire la sua finta magnanimità verso il fratello (per rassicurarlo e spingerlo al terribile giuramento con la coppa piena del sangue del figlio trucidato dalle guardie) e comunque per conoscere sempre in anticipo le intenzioni e le mosse di Tieste attraverso le esitazioni e le incertezze presenti nelle parole della donna.⁶⁷

Tutte le scene in cui Ippodamia e Atreo si ritrovano assieme, da soli o in compagnia degli altri personaggi, vedono Atreo usare la madre per i propri scopi, con ponderata, disumana, gratuita crudeltà. Nel loro primo incontro, il re accampa finte preoccupazioni, esibisce finti pericoli, per godere dell'ansia materna e spingere Ippodamia a chiedere quella riconciliazione che gli serve per far bere al fratello il sangue del figlio. Assolutizza e accresce la colpa di Tieste, fingendo una giustificata rabbia, per spaventare la madre. Poi, nell'atto terzo, gioca con le sue paure, oltre che per accertarsi, appunto attraverso le sue «esitazioni» e «incertezze», della presenza del fratello, per terrorizzarla, per farle capire che, forse (ma è proprio il dubbio in cui volutamente la lascia ad acutizzare il terrore), già sa che Tieste è giunto ad Argo.

Lo sdegno con cui accoglie il tentato regicidio dell'atto quarto serve a far piombare i suoi antagonisti, e in particolare le due donne, nella disperazione, per tenerle in pugno, salvo poi approfittare delle lamentele della madre, attraverso le quali inscenare un'apparente lotta interiore che lo divide tra una sacrosanta vendetta e il magnanimo perdono. Atreo fa quindi leva sulla paura, sulla disperazione, sull'ambigua posizione di Ippodamia, che vuole salvare entrambi i

⁶⁷ Ivi, p. 54.

figli contendenti, al fine di esacerbarne i sentimenti e giungere alla tecnofagia finale. Il banchetto finale è però così più micidiale, perché distrugge le ultime speranze, che aveva reso così plausibili, in quanto era arrivato al perdono dopo un graduale e simulato cedimento della sua volontà vendicatrice.

Non solo l'amore materno, allora, si rivela impotente, ma funge addirittura da strumento per incrementare l'orrore. Se anche l'affetto più naturale, capace di intenerire i cuori più duri, è vanificato dalla malvagità gratuita, la disperazione emergente dal *Tieste* è totale, e si pone in un'antitesi, che non si potrebbe immaginare più netta, con l'estetica cesarottiana della tragedia. La fiducia nei mezzi della ragione e del naturale buon cuore dell'uomo viene completamente a mancare. Le passioni emendabili, oltre a non essere realmente imputabili ai personaggi positivi, danno origine a una catastrofe alla quale non si può sfuggire e alla quale non c'è rimedio.

VI.3.4 *Atreo*

Se *Tieste* ed *Erope* e, in qualche misura, *Ippodamia*, costituiscono la negazione dell'eroe positivo, *Atreo* incarna invece tutto ciò che di negativo può esserci in un personaggio. I suoi tre antagonisti svelano l'impotenza del bene, egli proclama l'onnipotenza e l'ineffabilità di un male inaffrontabile e inconoscibile, che opera nell'ombra, manovrando con estremo agio, e obbedendo a gratuita malvagità, le marionette sottoposte al suo dominio. La sua scarsa presenza sulla scena, anziché renderlo meno opprimente, lo rende più inafferrabile.

A mio avviso a torto la critica ha teso, nella maggior parte dei casi, a ridimensionarne le caratteristiche inquietanti. Non mi sembra che *Atreo* sia, tra le *dramatis personae*, la più «convenzionale», «un tiranno di cartapesta [...] che viene sulla scena, e non molto di frequente, a fare la sua parte di malvagio».⁶⁸ Se pare recitare un copione prestabilito è, al contrario, per apparire prevedibile, in modo

⁶⁸ Fubini, *Ortis e Didimo*, cit., p. 20.

da ingannare i suoi interlocutori, piazzando infine un colpo tanto più micidiale quanto più inaspettato.

L'irrisoria facilità con cui predispone la catastrofe, senza che gli altri siano mai in grado di opporgli una seria resistenza, fa sì che difficilmente si possa parlare per Atreo di «rabbia impotente», in merito al «delitto orroroso dell'infanticidio». ⁶⁹ L'uccisione del bambino dovrebbe in quel caso porsi come *extrema ratio*, come unica e ultima soluzione per affermare una supremazia minacciata. È, invece, un gesto gratuito, non necessario, perché il potere del sovrano non è minimamente in discussione e, anzi, un delitto così efferato rischia piuttosto di sollevare reazioni che, fino a quel momento, non sembrano essere possibili. Inoltre, anche ammettendo che l'omicidio potesse garantire ad Atreo un primato politico sancito con la forza, nulla ne giustificerebbe la crudeltà eccessiva, né può vedersi nella vendetta un'incontrollata rabbia per il torto subito, giacché esso, come si è visto, non è nemmeno tale, e il piano tecnofagico è lucidamente, tranquillamente pianificato.

L'impotenza è al contrario manifesta, sin dal principio, nei tre personaggi che, in diversa maniera, gli si oppongono. La loro paura e la loro mancanza di soluzioni efficaci, che nel caso di Tieste si concretizza in una strategia estremamente confusa, accresce esponenzialmente la sensazione dello strapotere sovrano, fino al momento in cui, nel secondo atto, giunge sulla scena. Non è un caso che Atreo appaia per ultimo; dapprima si vuole creare un clima di tensione crescente, cosicché la sua comparsa sia corredata di spavento e inattaccabilità. Il suo atteggiamento contrasta subito con quello degli altri: tanto Erope, Tieste e Ippodamia sono agitati e insicuri quanto lui è solenne e distaccato. Nelle scene quarta e quinta rinfaccia ai suoi interlocutori, con studiata retorica, le loro colpe, simulando lo sforzo compiuto per reprimere ogni istinto vendicativo. Sa bene che il loro punto debole risiede nel senso di colpa e, quindi, fa leva su di esso, accrescendo il loro dolore, compiacendosi sadicamente della loro sofferenza.

⁶⁹ G. Nicoletti, *Foscolo*, Roma, Salerno, 2007, p. 53.

Fa inoltre costante riferimento a inesistenti pericoli, a improbabili minacce sotto cui vacillerebbe il suo trono, con scopi ben precisi: giustificare la sua rabbia, tenere sulle spine la madre e la sposa ripudiata, riferirsi subdolamente al fratello, lasciando intendere che forse la sua presenza in Argo potrebbe venire scoperta. Che le sue parole siano frutto di una sapiente simulazione emerge dal contesto.

Nulla, nell'opera, suggerisce che Atreo sia in difficoltà; quelle «alte cagioni» che lo rendono «pensieroso», costringendolo a vegliare per opporre «schermo» con il «braccio e 'l petto», non trovano alcun riscontro. Il popolo, nel *Tieste*, non è praticamente nominato, né svolge mai alcun ruolo, mentre l'eroe eponimo è in città per volere del sovrano stesso, sfinito da un confuso e inutile pellegrinaggio, la cui durata sembra essere stata prolungata da Atreo per rendere più micidiale, nei suoi cari rimasti ad Argo, il terrore. Il modo in cui *Tieste* viene dipinto ne dimostra l'assoluta impotenza. Un importante elemento che ne alimenterebbe il desiderio di rivalsa, l'esistenza cioè del figlio, è da lui ignorato. Quali pericoli reali, pertanto, corre Atreo, se non quelli inventati al fine di prendersi gioco di madre, fratello e nuora?

Riesce poi difficile immaginare che il re giunga per puro caso sulla scena proprio nei momenti in cui *Tieste* è nascosto, lasciandogli campo libero di intrattenersi con Erope ed Ippodamia. Certo, ciò obbedisce alle esigenze della trama, ma lascia nel contempo supporre che Atreo si diverta a far correre da una parte all'altra le sue vittime, spaventate all'idea di venire scoperte, senza per ora intervenire. Possibile che, avendo attirato egli stesso *Tieste* con l'inganno, ed essendo appena comparso sulla scena, non sia già al corrente della sua presenza?

D'altra parte nel terzo atto, le sue allusioni, neanche tanto velate, a Ippodamia, tradiscono il contrario. Anche qualora Atreo ne dubitasse sino a quel momento, tuttavia, con gran facilità comprende ogni cosa:

Vive, non dubitarne; e all'odio mio
L'iniquo vive; e ancor per poco. Trama
Col tuo vegliar inusitato e lungo,
Tu m'accennasti, o donna: or tuo fia il danno,

Mio il pensier di svelarla. – Emneo. Tu riedi
Alle mie sale; Agacle sta: lo scorta
Fino al suo ostello; ed alla reggia intorno
Spia se innoltra Tieste: entrato, mai
Uscir non possa. Va. Già tesi tutti
Sono i nodi insolubili: ver Argo
Vorse; il poter di Pliste, e i dotti inganni
D'Agacle destro il trassero. Ch'io d'uopo
Abbia pur d'altri a vendicarmi? – Or giunga
Tieste, e sia così. Vendetta, oh gioia!
Piena otterrò; godrò dell'anelato
Piacer di sangue: e tremi ognun che offende
D'un re i diritti: chè quai sien, son sacri. (III, 249-265)

Questo passaggio contiene *in nuce*, in qualche modo come una *summa*, i tratti principali di Atreo. Già si è accennato alla disarmante facilità con cui decifra le mosse delle sue vittime. Le sue mosse, invece, sono lasciate nell'ombra, date a intendere in maniera ambigua e vaga, cosicché non siano solo gli altri personaggi a non comprendere dove voglia arrivare, ma gli stessi spettatori. I suoi ordini concisi, secchi, e per questo tanto più solenni e inquietanti, portano a credere che la sua vendetta prenda direttamente di mira Tieste, e abbia come scopo la sua morte. Essa è invece molto più sottile e crudele, riservandogli qualcosa di assai peggiore. Lo spettatore non edotto sulla vicenda mitologica dei Pelopidi non trova mai, in tutta l'opera, nelle parole del sovrano, una spia delle sue reali intenzioni. Ciò lo rende ancor più inattaccabile, infonde ancor più un senso di impotenza e disperazione.

Emblematiche, poi, le parole che accompagnano il desiderio di vendetta. Atreo non la riconduce alla rabbia (né tanto meno alla necessità), ma al piacere, alla gioia. Qui è il nodo centrale dell'intera vicenda e dell'intero *Tieste*, e il solo Bärberi Squarotti, a mio avviso, lo ha compreso pienamente, figurando inoltre come il solo ad aver enucleato la vera natura del personaggio di Atreo e i veri motivi sulla base dei quali agisce. Molto opportunamente, il critico sgombera il campo da potenziali equivoci. La vendetta, per Atreo, non è necessaria, e non obbedisce a ragioni politiche. Solo «il piacer di sangue» lo muove, perché egli è

«portatore in sé di una brama crudele di sangue e di vendetta», è una «mostruosa incarnazione della ferocia e della malvagità».⁷⁰

Atreo, infatti, «non ha problemi di potere, bensì quello esclusivo di soddisfare la brama di sangue e di crudeltà che lo divora».⁷¹ I versi 163-165 dell'atto terzo tradiscono anche a livello lessicale i connotati della sua vendetta. La sua è appunto una brama, che lo porta a pregustare il misfatto come una gioia di cui godere, il sangue da versare coincide esclusivamente con il piacere. Nessun fattore esterno, quindi, lo spinge ad essere malvagio, ma solo un interiore, gratuito gusto per il male, cui il rapimento della sposa, la nascita «illegittima» del bambino e i confusionari propositi di ribellione attuati da Tieste forniscono un mero pretesto, alimentato oltretutto ad arte, tramite la subdola strategia che riconduce il fratello in città. Il potere politico non è affatto in discussione: a ben vedere, anzi, le mosse di Atreo potrebbero farlo vacillare inutilmente ma, al tempo stesso, il fatto che le metta in atto con tanta spregiudicatezza ne fa un burattinaio che non ha nulla da temere dai suoi potenziali oppositori.

Se le cose stanno così, vengono allora a cadere tutti i requisiti che nella storia della tragedia, e in particolare nel suo utilizzo in contesto illuministico, hanno portato a edulcorare le mostruosità del tiranno, rendendolo personaggio soggetto a debolezze scusabili che lo rendono in qualche modo vittima. *Il ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, espressione compiuta dell'estetica illuministica, non ammetterebbe mai una figura che compie gratuitamente il male. Ciò equivarrebbe a non poterlo spiegare e a non poterlo arginare.

I personaggi «positivi» del *Tieste* ribaltano i requisiti previsti dal *Ragionamento* per le figure amabili. La loro debolezza, o la loro impotenza, fa sì che manchino quei valori (e soprattutto la loro naturale tendenza a prevalere) che per Cesarotti sono indispensabili al fine di comporre una buona tragedia, terribile ma non orribile. Con Atreo abbiamo il rovescio della medaglia, ancor più sconcertante

⁷⁰ G. Bàrberi Squarotti, *Foscolo tragico*, in *Esperienze letterarie*, IV, 1979, p. 5 (poi in Id., *Le maschere dell'eroe*, Lecce, Milella, 1990, p. 146).

⁷¹ Ivi, p. 148.

e cupo: ciò che dovrebbe essere bandito dalla scena viene messo in primo piano, rappresentando l'essenza stessa del personaggio malvagio, il quale, per giunta, proprio in virtù dei suoi requisiti orribili, trionfa.

Il personaggio di Atreo sembra anzi impostato proprio sulla base di ciò che lo «scellerato» non dovrebbe essere. Significativamente, proprio i primi tratti che il *Ragionamento* ne delinea, onde condannarli sin da subito, sono quelli più facilmente attribuibili ad Atreo, «che non si prefigge altro frutto delle sue scelleraggini, che la compiacenza di farle», ed è indubbiamente «un inventore e raffinatore di crudeltà», perché la sua architettura diabolica, oltre ad obbedire a una fantasia macabra, non poggia su alcuna esigenza reale, né dal punto di vista del potere in pericolo, né dei sentimenti traditi.

Cesarotti procede a sanzionare un caso concreto: lo «scellerato» non deve certo essere un uomo che «costringa il Padre a cibarsi delle membra del figlio, ed a berne il suo sangue: un tal personaggio produrrà nello Spirito Osservatore un orrore eccessivo». Inutile sottolineare la totale affinità con Atreo. Il quadro del *Tieste* diviene però ancor più anti-cesarottiano se si analizzano le considerazioni successive. Lo Spirito non trae da una figura come Atreo alcun beneficio, alcuna istruzione, perché egli è eccessivamente malvagio, e il suo «supplizio non basta per appagarlo». Quale supplizio? Non solo, quindi, Atreo produce orrore, ma non subisce nemmeno il castigo, necessario anche per personaggi meno crudeli. Anzi, per uno come Atreo «nessuna pena non può essere adeguata alla sua malvagità». Per il sovrano di Argo, secondo i parametri cesarottiani, nemmeno un'atroce punizione potrebbe restituire allo spettatore il gusto per la virtù, nemmeno un castigo esemplare potrebbe trasmettergli l'idea che il bene vince sul male. Cosa si può dunque immaginare di più distante dal personaggio stigmatizzato nel *Ragionamento*, se oltre ad essere cattivo oltre misura, Atreo non subisce una punizione esemplare, anzi, a ben vedere, non ne subisce alcuna?

Cesarotti pone un distinguo, il quale solo in apparenza fa riemergere una possibile congruenza tra Atreo e lo «scellerato». Questi, infatti, diviene terribile, non più orribile, qualora una «gran cagione», come il trono, lo spinga al delitto.

Abbiamo però già rigettato l'idea che il tiranno foscoliano punisca il fratello e la moglie ripudiata per il potere. Non deve raggiungerlo e non deve fare alcunché per conservarlo. Con un fratello errabondo, lontano e velleitario, una sposa tenuta in pugno, un bambino imprigionato, una madre in balia del dolore, non si capisce in che modo esso possa essere in pericolo. Stuzzicarli, richiamare subdolamente Tieste, giocare con il loro dolore potrebbe anzi essere una mossa controproducente, se non fosse resa innocua dal suo assoluto dominio, materiale e psicologico. Anche ammettendo che il pargoletto vada ucciso per evitare, in futuro, una sua vendetta, non c'è motivo per darlo in pasto al fratello. È una crudeltà inutile, non necessaria.

Per Cesarotti, il trono potrebbe allettare lo «scellerato», ed essere quindi desiderabile agli occhi degli spettatori (o dei lettori), per i suoi attributi di «potenza» e «gloria», per «i piaceri, che lo circondano», ma tutto ciò è già saldamente nelle mani di Atreo, sicché non può generarsi nello spettatore la tentazione per una falsa felicità. Egli non potrebbe in alcun modo immedesimarsi con Atreo, ammirarlo, giustificarlo, voler essere al suo posto, perché nessun attributo positivo mitiga l'orrore prodotto dal personaggio.

Atreo, per essere istruttivo e quindi tragico, dovrebbe portare a smascherare un'illusione, a dimostrare che la tentazione del male conduce alla rovina. Dovrebbe quindi rendersi quasi degno di ammirazione, affinché lo spettatore, tentato di assomigliargli, apprenda poi, tramite la sua inevitabile caduta, che la virtù trionfa e il vizio soccombe. Così, avendo gustato egli stesso un frutto proibito, viene ammonito a comportarsi virtuosamente nella realtà:

[...] se alla sua sceleratezza egli [*scil.* il personaggio malvagio] congiunge qualche gran qualità, come una vastità di mente, un'intrepidezza di spirito, una costanza straordinaria, l'ammirazione mitigherà l'orrore. Detestando il suo delitto, l'Osservatore è costretto ad apprezzare e ad invidiare gli altri suoi pregi. Non potendo separarli, egli sarebbe quasi tentato a desiderarseli così come sono misti col male. Tanto più dunque l'istruzione è necessaria. Esaminando meglio le circostanze d'un tal carattere, egli si determina a rigettare il vizio benché ricoperto d'uno splendore che abbaglia, si risana da

un'ammirazione pericolosa, imparando a distinguer la virtù dalle qualità straordinarie, le quali se non incontrano un animo retto, divengono il più efficace, e il più formidabile strumento del vizio.⁷²

Per istruire, insomma, Atreo dovrebbe indurre a immedesimarsi, almeno parzialmente, in lui, altrimenti, agli occhi dello spettatore, non si squarcia alcun velo illusorio. Non si crea, nel fruitore dell'opera, quel salutare spavento che solo un coinvolgimento emotivo può produrre. In Atreo, però, vediamo l'arte della dissimulazione espressa al suo più alto grado, il compiacimento nel far soffrire la propria madre, e la madre di un bambino in pericolo, una determinazione, accompagnata da uno strapotere le cui basi sono invisibili e inattaccabili, a mantenere una situazione nella quale si è ingiustamente, immoralmente posto. Nessuno spettatore si immedesimerà quindi in lui, né troverà spunti per mitigare l'orrore con l'ammirazione. Atreo suscita disgusto. Rappresenta il male assoluto e gratuito. Come tale, basterebbe a vanificare ogni principio su cui poggia l'estetica cesarottiana. La sua vittoria finale - corredata dalla più totale *débâcle* dei suoi antagonisti, la cui sconfitta è irrimediabile, e non viene sopportata con la forza propria dell'eroe cesarottiano - sancisce un allontanamento ancor più netto.

È evidente, pertanto, come l'Atreo foscoliano rovesci in tutto e per tutto il prototipo dello «scellerato» di Cesarotti. Non ha le caratteristiche che dovrebbe avere. Ha, invece, quelle che non dovrebbe avere; il fatto che Foscolo scelga proprio un personaggio che dà al padre in pasto le carni del figlio, senza giustificarne l'azione con motivi di potere, lascia anzi ipotizzare che proprio il modello del *Ragionamento* volesse essere colpito. L'iniziale, forse ingenua ammirazione per il Cesarotti, di cui si è lungamente discusso sopra, ha insomma già pienamente lasciato spazio al rifiuto, ugualmente documentato nelle pagine del nostro lavoro, con l'avallo del preciso lavoro della Terzoli, un rifiuto, come abbiamo visto, definitivo, non destinato a mitigarsi con il passare del tempo e reciproco, tanto da sfociare nella *damnatio memoriae* operata dall'ambiente vicino al professore padovano, con l'eliminazione della corrispondenza foscoliana, e

⁷² Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, pp. 89-90.

persino di ogni riferimento al poeta zantiota, dalla pubblicazione dei carteggi completi dell'abate.

Chiudiamo il confronto tra il *Ragionamento* e il *Tieste*. Cesarotti, dopo aver definito altri scellerati tragediabili, termina la disamina del personaggio malvagio sancendo, al di là dei suoi specifici attribuiti, la necessità della sua punizione. «Ma finalmente perché lo spirito possa trarre istruzione da queste diverse spezie di malvagi, è necessario, che li vegga tutti puniti. Il vizio felice disgiunge dalla virtù. Ma se la punizione nasce dal caso, cessa d'essere punizione, e non istruisce». La punizione, oltre ad essere necessaria, deve scaturire naturalmente, come effetto del vizio, destinato, grazie all'«ordine razionale che governa il mondo», a cedere alla virtù.

È vero, Cesarotti ammette anche una situazione in cui l'autore non è obbligato a concludere l'opera con la punizione dell'antagonista, ma è un caso molto distante dal nostro:

Il malvagio che unisce l'impostura alla scelleraggine, s'egli è di quel genere che istruisce, non è necessario che sia punito. Com'egli non può giungere ad effettuare i suoi disegni, se non per mezzo de' pregiudizi altrui, il suo trionfo non sarà tanto un'esaltazione del vizio, quanto un castigo della credulità. Il terrore, e la compassione insegnerà all'Osservatore a guardarsi da questa pericolosa debolezza, e l'odio istesso ch'egli porta all'impostore, accrescerà l'istruzione e 'l diletto.⁷³

Qui è piuttosto evidente il rimando al *Maometto* voltairiano, dove l'impostura, chiaramente esposta al lettore, tramite le parole stesse di Maometto, e tramite lo sviluppo della vicenda, non ha segreti e si rende detestabile da sé. La malvagità di Atreo, invece, è inafferrabile, inconoscibile, occulta, non viene messa in piena luce, non è svelata al lettore, non traspare dalle sue affermazioni, che non tradiscono mai i suoi reali pensieri, ma li mantengono nell'ombra. La sua malvagità non si rende detestabile perché non è esplicita, né la forza degli oppositori permette di contrastarla.

⁷³ Ivi, p. 91.

Inoltre, Atreo, per «giungere ad effettuare i suoi disegni», non ha bisogno dei «pregiudizi altrui». È lui ad impostare il gioco, muovendo gli altri come pedine prive di volontà. Se è vero che l'ingenuità di Tieste e Ippodamia, i quali credono alla rappacificazione simulata, indirizza il dramma verso il suo esito, ciò non dipende da una debolezza evitabile, ma da un limite connaturato ai due personaggi, che non sono in grado di comprendere le manovre del sovrano, né tanto meno di evitarle. Quello di Foscolo non è un monito a non comportarsi come loro, ma la manifestazione dell'impossibilità a contrastare il male. Il lettore non può provare odio per lo scellerato, perché non lo decifra, e non può provare compassione per gli altri, perché immersi in una disperazione senza via d'uscita.

Naturalmente, la situazione del *Maometto* è molto diversa, riguarda un'impostura religiosa, pubblica, che coinvolge potenzialmente un'intera popolazione, mentre nel *Tieste* assistiamo a un conflitto familiare. Il male assoluto incarnato da Atreo, però, e l'impotenza assoluta delle sue tre vittime, assumono un valore emblematico, che trascende la loro vicenda specifica, assurgendo a simbolo del genere umano, in un contesto nel quale, con un governo di Atreo, al posto di un governo di Tieste, è comunque in gioco la libertà dei cittadini, il cui ruolo marginalissimo, nella tragedia, coincide con la loro impossibilità ad avere voce in capitolo.

Atreo manipola la plebe come manipola i suoi familiari, e come ha manipolato il sommo sacerdote Cleonte. Cambia la strategia («arte / usai co' grandi, e con la plebe scure, IV, 185-186), non l'effetto: gli oppositori vengono ridotti all'impotenza. Con il popolo non serve nemmeno la finzione, tanto impari sono le forze in campo. Se può essere così facilmente ridotto all'assoluta sudditanza, è perché Atreo gode di uno strapotere senza punti deboli, senza punti di fragilità, o perlomeno senza punti di fragilità visibili, e quindi affrontabili.

Alla sua malvagità non basta avvalersene: vuole infierire, concedendo false speranze a coloro che, in potenza, potrebbero rivaleggiare con lui. Non già sul popolo, aprioristicamente escluso da ogni libertà e da ogni miglioramento, tanto da essere citato con sprezzo solo in un paio di battute dell'atto quarto (e, altrove,

per giustificare le sue azioni, e quindi come mero pretesto per manovrare astutamente madre, Erope e fratello). Vuole infierire su chi potrebbe, in teoria, esercitare un potere su di lui. Questi personaggi, li inganna uno ad uno, onde rendere più crudele la loro disillusione.

Nell'antefatto, ha giocato con il sentimento amoroso di Tieste ed Erope, facendo avallare il matrimonio dal padre Cleonte. Poi, ha pretestuosamente sottratto il premio agli innamorati, adducendo a motivo il governo liberale del fratello. Cleonte, anch'egli attratto dal potere, si allea con Atreo, tradendo per questo una figlia, solo per essere poi eliminato dal re. Infine, la situazione di scacco in cui ha posto gli altri personaggi viene artificialmente mantenuta per cinque anni, in modo da condurre all'esasperazione due madri. Prolungata sadicamente e condotta all'estremo, la loro sofferenza sfocia nel definitivo crollo delle loro speranze, concretizzatosi nel modo più crudele.

È il quinto atto a svelare le caratteristiche più «orribili» del re, condensate in poche scene. Nell'atto conclusivo egli diviene il protagonista assoluto, il regista di uno spettacolo agghiacciante, in cui fa sfoggio della sua caleidoscopica malvagità, oscurando tutto il resto. Ippodamia, Erope e Tieste sono ormai semplici pedine, mosse con astuzia, torturate a poco a poco. In quanto unico padrone della scena, Atreo apre e chiude l'azione dell'atto conclusivo, con due monologhi. Il primo segue le disposizioni date a una guardia:

Udisti? Ov' ei s'arrenda, a un cenno, tutto
Sia pronto: bada che nulla traspiri:
Cingan la sala i tuoi: null'uom qui inoltri:
Vanne.

La Guardia parte.

Sempr' arte e ferro mai? - Pur lieve
Fora adoprarlo, ma dannoso e poco:
E qui grand' arte vuolsi: alle promesse
Mescer ira e terrore. - Ippodamia
Viensi piagnente: fia di pro suo pianto:
In tempo giunge. (V, 1-9)

Tutto è sapientemente lasciato nell'ombra, circondato da un alone di mistero. L'estrema brevità sintattica favorisce la creazione di tenebre impenetrabili. Si è fatto giorno, come dice la didascalia, ma solo per Atreo. Il piano predisposto dal sovrano ha come fondamentale attributo il silenzio: parla con la massima concisione, senza avere replica dalla guardia, mera esecutrice di un progetto imbastito da lui soltanto. Basta «un cenno», affinché «tutto sia pronto». «Nulla» deve «traspirare», «null'uom» deve «innoltrare». Il lessico evidenzia la negazione: negazione della parola, negazione di un intervento esterno. Nulla è spiegato, chiaro.

Solo Atreo sa cosa sta per accadere, tutti gli altri ne sono all'oscuro, anche i lettori. Le sue disposizioni lasciano presagire un evento terribile ma al tempo stesso imprevedibile, inconoscibile nei suoi dettagli. Il riferimento al solo Tieste («Ov'ei s'arrenda») lascia poi pensare che la sua sorte sia segnata, che la sua morte sia stata decisa. Niente riconduce al bambino. Foscolo, quindi, esclude dalla comprensione dei fatti il lettore, oltre ai personaggi. Anche il lettore è impotente. Non può capire la logica del re, solo subirla passivamente, trovandosi, disgustato, dinnanzi alla tecnofagia quando essa è ormai compiuta.

Siamo così agli antipodi dell'estetica cesarottiana, dove all'Osservatore deve essere spiegato chiaramente il modo in cui gli eventi precipitano fino alla catastrofe, affinché possa saperli prevenire. Nel *Tieste*, invece, la catastrofe è inevitabile, fatale, determinata da una mente occulta, contro cui nessuno può agire, e di cui solo le conseguenze sono visibili, quando è ormai troppo tardi, quando il sangue del pargoletto è stato bevuto.

Solo in apparenza, al verso 4, subito dopo aver congedato la guardia, Atreo si mostra impaziente, vincolato egli stesso: «Sempr'arte, e ferro mai?». In realtà, ciò fa parte della sua recita, della sua continua finzione, come quando simula pericoli inesistenti. D'altronde, ricorrere al ferro precluderebbe al suo piacere le componenti più sadiche e gratuite, perché «lieve / fora adoprarlo, ma dannoso e poco».

A questo punto Atreo usa gli stessi sostantivi pronunciati, come abbiamo visto, da Tieste, alla sua prima apparizione (II, 2): «ira e terrore». I propositi velleitari e confusi di Tieste vengono ridicolizzati, le sue stesse parole riutilizzate in un contesto nel quale davvero sono efficaci, mentre in bocca a Tieste esprimono pura confusione strategica ed emotiva. Ora, l'ira (simulata) e il terrore (reale) colgono nel segno, maneggiati da chi può decidere delle sorti degli altri. La riapparizione del binomio «ira-terrore» chiude il cerchio, smantellando simbolicamente le speranze dell'eroe eponimo. Riproponendolo, Foscolo vuole evidenziare l'incolmabile divario tra Tieste e Atreo. Sembra quasi che Atreo schernisca il fratello, che ripeta le sue parole perché le ha udite, e non sarebbe da meravigliarsi che davvero Atreo, nascosto da qualche parte, avesse ascoltato Tieste, nell'atto secondo, tanto le azioni dei suoi oppositori gli sono manifeste, tanto la sua misteriosa e occulta figura domina continuamente la scena, in *praesentia* e in *absentia*.

Il monologo, altrettanto asciutto, completa il quadro della dissimulazione, fornendole i connotati più crudeli. Anche il legame più naturale, quello con una madre, quello che mantiene, anche per i personaggi più malvagi delle altre tragedie, quantomeno i tratti del rispetto filiale, è qui uno strumento nelle mani del sovrano, che lo utilizza per i suoi fini, manovrandolo come fosse un suo suddito qualunque (la chiama significativamente «Ippodamia», non «madre»), approfittando del dolore materno al fine di realizzare i propri piani con maggiore efficacia e con maggior sofferenza delle sue vittime.

Con la madre inginocchiata ai suoi piedi, nella scena seguente, Atreo può divertirsi, simulando il proprio travaglio interiore, la condanna di dover colpire un fratello, la lotta che si compie in lui tra le ragioni del perdono e quelle della punizione, della ragion di stato:

Parole parli di furor, di cieca
Disperazion; e non t'avvedi quanto
Strazio al mio core straziato aggiungi.
Oh! non foss'ei fratello mio, non fora

Misto il mio pianto al sangue suo: - pur deggio
Sopprimer tutto, rammentar ch'io sono
Re, cui s'addice castigar delitti.
Placato è mio furor, ma non placato
È della legge il dritto. (V, 15-23)

[...] - Pure tremendo
È sino ai re della giustizia il grido.
Chi del sovrano suo tentò la vita,
Pera. Così tuonan le leggi; ed io
Deggio loro ubbidir. Ma a gemer teco
Quindi, madre, verrò: tuo cor sommetti,
Qual anch'io lo sommetto, al giusto, al sommo
Rigor del cielo. (V, 25-32)

Il tentato regicidio, da lui stesso incoraggiato, è un ulteriore pretesto per giustificare la sua rabbia, per rendere credibile il suo risentimento e, di conseguenza, il successivo perdono, cosicché la madre davvero si illuda di un'avvenuta riconciliazione, e soffra maggiormente della disillusione successiva. Le leggi, il cielo, sono altri pretesti che permettono ad Atreo di prolungare l'agonia e sottomettere psicologicamente la madre.

Affinché la simulazione sia convincente, Atreo deve aggiungervi l'ira. Al di là delle leggi infrante, è il suo cuore ad essere stato ferito. Dopo la parte in cui adduce ragioni indipendenti dalla sua volontà, la simulazione prevede quella in cui si esibisca il dolore umano: «Egli tuo figlio! / Ei che tramò di pur rapirten'uno?» (V, 57-58) Poi, è la volta del finto pericolo:

Tieste
Morrà: tu meco viverai regnando.
Fiati più caro il tuo lungo dolore
Diviso meco, che il perpetuo nostro
Mortal periglio. Non saremo securi,
Fin che il fratello vive. (V, 62-67)

Dopo aver sufficientemente tenuto sulle spine Ippodamia, assaporando le sue disperate imprecazioni, può passare alla promessa di perdono, fingendo che sia stata ottenuta con fatica dalle suppliche materne:

A pietà tu mi sforzi: a tue materne
Lagrima calde chi resister puote.
Qui dunque fia che tu l'abbracci. – Emneo,
A me Tieste ed Erope. Ti calma;
Ove Tieste il voglia, io ti prometto...
Forse... perdono. (V, 86-91)

Si noti, però, come il passaggio non sia brusco, ma mediato dai puntini di sospensione, e dall'avverbio «forse». Così, il cambiamento è più verosimile, e al tempo stesso, non dandolo ancora per certo, Atreo prolunga gli affanni della madre.

Viene allora chiamato il fratello, con il quale ripetere il medesimo procedimento. Tieste entra in scena con sterili propositi eroici, bramando con furore la sua morte, onde non dare soddisfazione al tiranno. Non comprende di fare così il suo gioco, giustificando la sua replica irata, e la sua finta tentazione di accontentarlo in preda alla rabbia: «O tu, superbo / Disprezzator di morte, abbila, e insulta. / Soldato...» (V, 99-101). In questo modo getta Ippodamia nel panico; la donna si frappono, Tieste rivendica la morte per sé solo. La loro inutile, ripetitiva e ostentata ricerca della morte li logora oltremisura, rivelando la pochezza degli argomenti in loro possesso. Di fronte a un atteggiamento oltraggioso, Atreo può sottolineare la differenza tra sé e Tieste:

Perdonerò: m'è grave
Di madre il duolo, e al fratricidio Atreo
Non nacque: or vedi, in te sta sol; tu scegli
Nuovo esilio perpetuo, e pria lo giura
Sulla solenne tazza: o per tuo figlio
E per te scegli morte. (V, 109-114)

Quelle «arti» che Tieste gli rinfaccia nel quarto atto, riappaiono ora. Il fratricida è Tieste, il dolore materno angustia Atreo, la clemenza gli appartiene, e le sorti dipendono dalla volontà del fratello. È naturalmente tutto il contrario, ma il suo dominio psicologico gli permette di convincere gli altri che la realtà è al rovescio. Finalmente lascia trasparire un intento punitivo nei confronti del figlio ma, accomunando la sua sorte a quella di Tieste, non ne rivela la portata.

Anche ora, Atreo cede per gradi, risparmiando a Tieste la vita, ma non il bando e l'infamia. Le reazioni violente e scomposte di Tieste, ampiamente previste dal re, portano a smussare la sua posizione, con la concessione del regno a Calcide, ma senza Eroepe, e senza il figlio. Dopo nuovi scoppi d'ira, nuove richieste di morte, nuovi disperati lamenti di Tieste, Ippodamia ed Eroepe, il cedimento completo si avvicina, ma viene ancora sapientemente differito:

Ad opra tu mi spingi, o madre,
Funesta forse... Sia che può. – Tieste,
Abbiti regno, abbiti sposa, e figlio;
Ma t'allontana da' miei sguardi: giura
Di non tornarti in questa reggia, e turpe
Macchia recare, dov'io regno: duro
M'è il fratricidio; ma tua vista assai
È a me più dura (V, 219-226)

I riferimenti alla colpa morale servono per colpire la madre e la sposa nel loro punto più vulnerabile, per alimentare la loro tensione e la loro sofferenza. Tieste, dal canto suo, manifesta tutta la sua impotenza, dinanzi a una proposta, di fatto, ancora infamante («E ben soave / Fòra il rifiuto, ma fatale», V, 228-229). La accetta, purché Atreo perdoni. Tieste ammette le sue colpe, e Atreo fa allora altrettanto. Essendo Tieste in suo pieno potere, può ostentare clemenza. Ha indotto nel fratello il pentimento, può pentirsi anch'egli. La lunga tirata dei versi 255-275, in cui Atreo rammenta il suo rancore, l'amore fraterno e materno che lo combatteva, i dubbi se punire o perdonare, la rabbia che lo sovrastava, la necessità di macchiare il soglio regale con il sangue, chiudono in pompa magna la finzione,

affinché venga creduto e l'illusione del perdono sia completa. Atreo ha già fatto uccidere il figlioletto, il suo sangue è già nella tazza, nulla di vero può quindi esserci nelle sue parole, né il travaglio interiore passato, né il perdono attuale. Il sadismo non è in alcun modo mediato dall'umanità, è, in termini cesarottiani, puramente orribile.

Si arriva, infine, al perdono totale, ingrediente essenziale della catastrofe totale. *Tieste* lo accoglie con la massima ingenuità, Ippodamia con un dubbio recondito, *Erope*, a cui manca ogni forma di illusione in tutta la tragedia, ha capito, ma invano, e invano reclama, con angoscia crescente, il figlio. Viene portata la tazza e tutto si compie. Atreo non ha più bisogno di parlare, osserva il disfacimento della sua famiglia, gli ultimi atti disperati di personaggi che non hanno più motivo di vivere. Ciò che sono chiamati a sopportare è troppo grande, troppo disumano. Ad Atreo spetta solo l'ultima parola, per ribadire il dominio della scena. Lui solo ha vinto, e lui solo può parlare, mentre attorno a lui si è fatto il vuoto: «Vendicarvi / Vostro è dovere, o numi: io... vendicato... / Fulmin di morte sul mio capo attendo». (V, 307-309)

Solo apparentemente è un atto di sottomissione. Atreo non ha alcun senso del trascendente; nel corso del *Tieste*, i suoi riferimenti al cielo, alla punizione divina, a una legge ultraterrena, alla maledizione gravante sulla casa dei Pelopidi, vengono fatti solo in relazione ai suoi antagonisti, i quali credono nella maledizione persistente, sono segnati (*Erope* e *Ippodamia*) dal senso di colpa e dalla paura della punizione celeste. Per Atreo, invece, il richiamo agli dèi è puramente strumentale, funzionale al suo sadismo e alla finzione tragica.

Solo ora che è tutto finito si rivolge in prima persona ai «numi», come ultimo atto di scherno. Il modo in cui ha condotto l'ultimo atto esclude ogni possibile pentimento, e quindi ogni paura di un'eventuale punizione. Tale vendetta celeste, poi, sarebbe ormai inutile e tardiva, perché non c'è più nulla da salvare. Atreo ha potuto eseguire fino in fondo il suo piano. Non c'è quindi giustizia divina. Atreo può ben reclamarla, per dimostrare l'inesistenza di un disegno provvidenziale o di una forza che lo sovrasti. Nella brevissima chiusa, il

termine chiave è «vendicato». Il sovrano sottolinea la propria vendetta: essa è compiuta. Non c'è un seguito, né una redenzione, né un possibile ristabilimento della giustizia.

V.4 Agli antipodi del *Ragionamento*

Siamo quindi agli antipodi del *Ragionamento*; normale, quindi, che il seguito del trattato confermi l'inconciliabilità tra esso e il *Tieste*, e anzi, una volta di più, l'utilizzo che Foscolo ne fa come di un modello al rovescio.

Scorsi i casi dei deboli interessanti e degli scellerati, Cesarotti passa a definire in generale i tre sentimenti fondamentali della tragedia: compassione, terrore, orrore, per stabilire definitivamente, in assoluto, e dopo l'esame degli esempi concreti, i criteri che determinano la buona e la cattiva tragedia. Proprio a questo livello, dopo aver rilevato l'inconciliabilità tra i personaggi del *Tieste* e quelli cesarottiani, troviamo conferma dell'antitetività tra il modello proposto nel trattato e l'opera foscoliana. Senza riportare nuovamente le definizioni cesarottiane di compassione, terrore e orrore, basti notare come le prime due non trovano realizzazione nel *Tieste*, a differenza della terza.

Non è «l'imperfezione» ad aver procacciato a *Tieste* ed Eroe la disgrazia, ma la necessità, la trama ordita dal nemico. Lo spettatore può provare pena per loro e per la sventurata madre, ma essa è fine a se stessa, perché non lascia campo alla speranza. L'azione non è quindi compassionevole.

Non è nemmeno terribile, perché il «timore violento» non è «mitigato dall'utilità». Non è utile assistere alle disgrazie dei personaggi virtuosi, perché essi, oltre a non avere una colpa razionalmente ben individuabile, non giungono, attraverso il riconoscimento di essa, alla redenzione. «Il male atroce», che lo spirito/spettatore «potrebbe tirarsi addosso per qualche colpa, o difetto», inevitabile, non porta a nulla di buono. È lo strumento di una vendetta definitiva. Lo spettatore cade nello scoramento, non ha interesse ad apprendere dagli errori altrui, se questi sono inevitabili e irrimediabili.

Si può invece ben dire che nel *Tieste* «l'eccesso del male non è temperato da verun bene, né compensato dalla nostra utilità», definizione cesarottiana dell'orrore, giacché «la disgrazia» non «serve a punir le colpe», ma a crearne di nuove e più irreparabili. Come abbiamo visto, l'abate procede con la descrizione di situazioni particolari, in cui la presenza dei vari sentimenti in modo tale da far prevalere la compassione, il terrore e il diletto, o l'orrore e la disperazione. Tra le prime figura quella in cui «l'orrore [...] inserve alla compassione, al terrore, e all'ammirazione prodotta dal fondo del soggetto». In Foscolo, invece, sono la compassione e il terrore a 'inservire' all'orrore. Atreo usa le debolezze altrui per aumentare l'efferatezza e il sadismo. Anche ammesso e non concesso, poi, che lo spettatore si immedesimi in *Tieste* o *Erope*, o quantomeno spera, per loro, in un finale più umano, rimarrà disilluso dal finale.

I sentimenti sarebbero ben bilanciati anche laddove «la compassione e il terrore *fossero* congiunti con l'ammirazione, o col diletto, sia per la forza dell'Eroe, sia per la punizion de' malvagi, e per la liberazione de' buoni». In questo caso, come nel precedente, il diletto prevarrebbe sul dolore. È superfluo rimarcare che nel *Tieste* avviene tutto l'opposto. C'è poco da ammirare, vista l'impotenza in cui i personaggi si trovano, poco di cui dilettersi, vista la continua mancanza di soluzioni in loro possesso, vista la loro confusione, la loro posizione di palese inferiorità, che induce lo spettatore solo all'angoscia. Manca la «forza dell'Eroe», manca «la punizion de' malvagi», manca «la liberazion de' buoni».

La vicenda foscoliana calza a pennello, al contrario, con il contesto-prototipo della prevalenza dell'orrore, se non della sua esclusività:

Finalmente quelle azioni, che rappresentano sceleraggini basse, raffinate, gratuite, disgrazie ingiuste, accidentali, fatali, volute ed operate dagli Dei, che cadono sopra persone poco interessanti, che non tendono né a punir la colpa, né ad esercitar la virtù, la quale volontariamente le incontra, che sono sofferte con debolezza, e deplorate miseramente; queste azioni tutte sono intrinsecamente ed essenzialmente orribili, e disgustose.⁷⁴

⁷⁴ Ivi, p. 97.

Sembra si parli del *Tieste*: le parole eroiche proferite dal protagonista eponimo, nel corso della tragedia, manifestano solo la sua confusione, sono una *extrema ratio* causata dall'impotenza. Egli incontra volontariamente il suo destino solo a parole, chiede di essere ucciso per ostentare un'inesistente, ferrea determinazione alfieriana al martirio laico, salvo poi tentare, quasi comicamente, per due volte l'omicidio.

L'unica vera differenza tra il quadro tracciato da Cesarotti e la tragedia dell'esordiente zantiota riguarda, a mio avviso, il passaggio sugli dèi. L'inevitabile catastrofe, nel *Tieste*, non è voluta dagli dèi, perlomeno non dagli dèi, come sono stati concepiti nell'antichità, quando realmente una profezia o un destino ineluttabile venivano ascritti a una volontà divina (basterebbe citare Edipo). Abbiamo visto ricorrere sovente, nella tragedia foscoliana, il riferimento alla punizione celeste, soprattutto nei lamenti di Ippodamia, che si sente responsabile per l'infame matrimonio con Pelope, a sua volta scaturito dall'infame stratagemma con cui Enomao eliminava i pretendenti, ma è presente anche in *Erope* e in *Tieste*. Persino *Atreo* ne fa uso.

Se però spingiamo più in profondità l'analisi, notiamo che *Erope* richiama il cielo per condurre la sua battaglia psicologica a distanza con il tiranno, *Tieste* li nomina perché ciò impone il copione dell'eroe perseguitato, e *Atreo* parla delle leggi del cielo per dar legittimazione alla sua rabbia, per atterrire i suoi oppositori e, quindi, in definitiva, come mero pretesto per rendere più credibile la sua vendetta. Anche l'invocazione finale, così piena di scherno, stabilisce che gli dèi non hanno alcuna parte nella vicenda, nessuna voce in capitolo.

Il manovratore, colui che decide il diramarsi degli eventi, è solo e soltanto *Atreo*, il quale incarna un male ineffabile, assoluto, forse una forza demoniaca, ma comunque non coincidente con la classica cognizione del divino; *Atreo*, in ogni caso, è solo un uomo, destinato a mostrare che, nelle vicende umane, il più scaltro, il più intelligente, il più cattivo, prevale. Il *Tieste* spinge ancor oltre l'orrore cesarottiano, eliminando la fatalità divina per far costruire a un personaggio del

dramma tutto il sadico piano. Non una fatalità superiore guida Atreo, ma la sua malvagità gratuita.

Certo, Cesarotti non nega che «in un'azione spiacevole [...] vi possono esser molte parti belle, aggradevoli, ammirabili», che ricalcano vagamente il giudizio che già gli abbiamo visto esprimere il 25 novembre 1796, nella lettera a Tommaso Olivi, a proposito del *Tieste*: «avea varie scene interessanti, ma nel totale v'era molto da correggere»,⁷⁵ sennonché, viste le caratteristiche della tragedia foscoliana, sembra un parere di cortesia, o formulato dopo frettolosa lettura, o (non sappiamo quando Cesarotti avesse avuto sott'occhio il *Tieste* l'ultima volta, ma certo Foscolo vi aveva poi passato almeno un'altra «mano») relativo a un testo lontano da quello definitivo.

In ogni caso, Cesarotti precisa, tra l'altro:

[...] la commozione degli affetti, finché sta fra certi limiti, è pur dilettevole; finalmente, finché l'azione è sospesa, si spera di vederla a sciogliersi nel modo che si desidera, e questa speranza diletta. Ma quando lo scioglimento ci tradisce, il dolore intenso che si prova in quel punto, si rifonde sopra le parti antecedenti dell'azione, ed amareggia anche la dolcezza passata.⁷⁶

Nel *Tieste*, l'impotenza e la confusione in cui si muovono i personaggi lascia solo presagire il peggio, sicché lo spettatore non fa altro che notare l'incolmabile divario tra essi e Atreo, temendo continuamente il peggio, non sapendo in cosa consista, ma certo che giungerà. Il dolore, nella tragedia, sta semmai nel constatare l'inesistenza dei mezzi a disposizione di Tieste, Erope e Ippodamia. Si vede l'umanità in preda a sciagure ingiuste, oltre che inevitabili. Non v'è quindi alcuna «dolcezza» precedente allo «scioglimento», già di suo puramente doloroso, non confortato da qualche virtù o dalla presa di coscienza di un errore commesso, o da una speranza. Il finale del *Tieste* è agli antipodi dell'*happy ending*.

Poco dopo, Cesarotti stigmatizza l'orrore come segno dominante delle tragedie greche ed è critico verso chi, nel solco della tradizione classica, crede

⁷⁵ Lettera pubblicata in *Per le auspicate nozze Valmarana-Cittadella Vigodarzere*, cit.

⁷⁶ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 97.

ridurre a sufficienza l'orrore rimuovendo le morti violenti dalla scena. Ma, benché «l'orror della vista», proprio di opere shakespeariane come il *Tito Andronico* (l'unico testo shakespeariano a presentare una scena di tecnofagia), *l'Amleto* e *l'Enrico VI*, contribuisca all'orrore tragico, «la morte violenta non è sempre il punto più orribile del soggetto», perché, ad esempio, «la ricognizione di Edippo con Giocasta appresso Sofocle [un altro, assieme a Shakespeare, dei quattro tragici citati nel *Piano di Studj*] reca più orrore di quel che farebbe la sua morte»⁷⁷.

Tutto ciò avviene perché mentre un'azione subitanea atterrisce e basta, la narrazione, culminante ad esempio in una terribile agnizione come quella edipica, dà modo di soffermarsi sui particolari, accrescendo il disgusto, l'orrore, il dolore.

Nel *Tieste* la morte violenta è esclusa dalla scena: Atreo fa uccidere il bambino, molto verosimilmente, nell'intervallo tra l'atto quarto e l'atto quinto. L'uccisione non si compie davanti agli occhi dei parenti, ma, più orribilmente, viene presentata come un fatto compiuto, proprio quando tutto sembrava essersi risolto per il meglio. La constatazione del contenuto della tazza si configura come un'agnizione vera e propria. Il padre, la madre e la nonna riconoscono il figlio, sotto forma di sangue. Questa scena agghiaccia più che se lo si fosse visto trafitto da una guardia.

Manca, d'accordo, una narrazione dell'evento, ma le poche parole pronunciate dal carnefice, in risposta alla domanda del fratello («TIE. Che bevo? / ATR. Sangue!... Felloni, è questo il figliol vostro: / Del misfatto godete. V, 296-298), costituiscono il brevissimo, conciso, micidiale resoconto di quanto è accaduto. Il bambino è stato ucciso. Ora, per accrescere l'orrore, finisce nella bocca del padre, e poi riverso per terra.

A ben vedere, il sangue che si cosparge a terra non rimuove del tutto dal palcoscenico «l'orror della vista», mantenendone anzi in qualche misura la componente sozza, quella, appunto, che suscita il disgusto cesarottiano più dell'atrocità del fatto. Il sangue bevuto e spanto rafforza il legame con la tragedia elisabettiana, già riscontrabile nella cupezza delle atmosfere, nella malvagità

⁷⁷ Ivi, p. 99.

estrema, e nel procedimento di vendette a ripetizione già ricordato da Catalano, con la differenza, ovviamente, che nel *Tieste* la controvendetta del personaggio eponimo fallisce e la vendetta finale, su Atreo, non è presente. Siamo comunque molto lontani, è evidente, dal cumulo di orrori visivi della scena elisabettiana, né, ormai si è capito, qui sta il fulcro dell'inconciliabilità tra *Ragionamento* e *Tieste*, ma è interessante notare come rispetto a ogni punto espresso nel trattato il dramma foscoliano prenda le distanze.

Il contenuto del *Tieste* è, in sostanza, coerentemente con la caratterizzazione dei personaggi, quanto di più lontano si può immaginare dall'estetica cesarottiana. Le prime considerazioni teoriche che mai siano state scritte sul *Tieste*, ossia le già citate *Notizie storico-critiche* premesse all'*editio princeps* del *Teatro moderno applaudito*, contenevano già, d'altra parte, *in nuce*, questa interpretazione, senza fare riferimento, beninteso, a Cesarotti, ma criticando la tragedia per i suoi tratti più smaccatamente «orribili», che la rendono un testo eccessivamente cupo, che non apre alla speranza e non riflette una visione ottimistica del mondo, né accoglie, quindi, alcune indispensabili convenzioni, nella caratterizzazione morale dei personaggi, nello stemperamento della crudeltà, nello scioglimento consolatorio, entro cui Cesarotti ancora si muove:

Che cosa essenzialmente miriamo noi nel *Tieste*? Per confessione di Erope, un adulterio incestuoso; per opera di Atreo, una vendetta che fa fremere la natura: non altro dunque miriamo che nefandità ed orrori.

Ancorchè si volesse ammettere che il fine della tragedia, come dichiara Aristotile, sia quello di purgar gli affetti dell'animo con mezzo del terrore e della compassione, troppo distante ci sembra un tal principio da questo componimento. Ciò ch'è nefando e soverchiamente atroce, esclude, per sentenza dello stesso Aristotile, ogni compassione e terrore. Ora tutto il merito del soggetto tiesteo si restringe nel presentare una sevizia che forse, se l'autore avesse un'età più matura, o se altra fosse l'odierna legislazione teatrale, non avremmo veduta mai sulle scene, perchè la saviezza c'insegna a tener sempre lontani da esse quegli argomenti che ad altro non servono che ad ammaestrare l'uomo nell'arte della crudeltà.⁷⁸

⁷⁸ *Notizie storico-critiche*, in EN II, pp. 208-209.

Lasciando da parte l'annosa questione della loro paternità, queste *Notizie* sembrano condannare *in toto* la vicenda tiesteana proprio in conformità con la linea di pensiero cesarottiana. Sembrano scritte da un discepolo dell'abate, laddove si disapprova quell'«immaginazione del poeta» che tradisce la «natura del soggetto». Siamo in questo caso proprio agli antipodi rispetto alle raccomandazioni contenute nella prima parte del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, dove prerogativa dell'arte tragica, come abbiamo visto, è che l'autore «si nasconda totalmente, e creda d'esser giunto al colmo della perfezione, quando gli spettatori, assorti negli Eroi del suo Dramma, si scordano intieramente di lui».⁷⁹

Che facciano capo al poeta, a un redattore della rivista o a un critico filocesarottiano, insomma, le *Notizie* non fanno, né possono, prescindere dalla presa di coscienza che il *Tieste* rompe con la tragedia comunemente accettata, togliendole ogni elemento consolatorio e aprendo a un teatro nuovo, ancora inaccettabile e impensabile, e quindi giustificato con il limitante ricorso all'immaturità dell'autore, il quale, oltre a svincolarsi dalla drammaturgia del suo tempo, appare inconciliabile anche con la *Poetica* aristotelica, connotando negativamente, caricando di disperazione i sentimenti cardine dello Stagirita, e inaugurando quindi, forse inconsapevolmente, una letteratura non più contingentata entro un sistema di regole e precetti, ma confrontata direttamente, faccia a faccia, con la disperazione umana e l'insensatezza della vita.

È improbabile che queste *Notizie* siano state redatte da uno dei discepoli di Cesarotti (della sua «scuola», la cui composizione è stata così ben definita da Chiancone) – è troppo presto perché Foscolo meriti una pubblica attenzione da parte del maestro padovano –, ma la sostanza, con la sottile condanna (sincera o meno che sia, in particolare se è Foscolo l'estensore del testo) che ne traluce, è ben compatibile con la stroncatura antifieriana della *Dissertazione sopra la tragedia cittadina* (1795) di Pier Antonio Meneghelli, opera del Cesarotti stesso,⁸⁰ se

⁷⁹ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 82.

⁸⁰ Vedova ce ne dà notizia nella nota 2 della voce biografica dedicata a Meneghelli (da non confondersi con Antonio, con cui Foscolo entrerà in polemica molti anni dopo, rispetto al periodo veneziano), e pubblicata in G. Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, vol. I, Padova, Minerva,

dobbiamo credere a Giuseppe Vedova, o con l'anonima recensione apparsa sul *Giornale dell'italiana letteratura* nel 1803,⁸¹ «scritta probabilmente da un membro della cerchia cesarottiana», in cui per la prima volta si sosteneva che l'*Ortis* non fosse praticamente altro che un plagio del *Werther*.⁸²

In entrambi i casi, pur così distanti, nell'immediato, dalle *Notizie*, ironizzando sullo stile e sulla condotta, e condannandoli, si vuole demolire l'autore e la sua opera, e il fatto che si colpisca Alfieri prima e Foscolo poi, allontana chiaramente questi due autori da Cesarotti, confinandoli in un sistema ideologico a lui contrapposto e con lui incompatibile, come è incompatibile il *Tieste*, permettendo quindi di tracciare un sotterraneo parallelo tra Alfieri e Foscolo, tragedia feroce e immorale e romanzo e quindi, perché no, tra il *Tieste*, le tragedie alfieriane e l'*Ortis*, tutte opere irrispettose dei canoni cesarottiani e ormai aperte a un gusto nuovo.

1832, pp. 597-598. La *Dissertazione* del Meneghelli (edita nel 1795 a Padova nella Stamperia del Seminario), vincitore di un premio sulla «tragedia cittadinesca» con la *Bianca de' Rossi*, è fortemente debitrice della concezione cesarottiana dei sentimenti tragici, ed è perfettamente contemporanea al *Tieste*.

⁸¹ Nel tomo IV.

⁸² Ne dà notizia Enzo Neppi, nel recentissimo *Dialogo dei tre massimi sistemi*, Napoli, Liguori, 2014, alle pp. 22-23, sulla scorta di un'osservazione di Claudio Chiancone.

CAPITOLO VI

IL CONFRONTO CON CESAROTTI TRADUTTORE

VI.1 *Semiramide*

Se passiamo al Cesarotti traduttore di Voltaire, non potremo allora che avere la conferma, a tutti i livelli, dell'inconciliabilità del modello tragico dell'abate con la prima esperienza tragica foscoliana. L'impianto generale del *Tieste*, stilistico e contenutistico, è agli antipodi delle versioni de *La morte di Cesare*, del *Maometto* e della *Semiramide*.¹ Le differenze sono evidenti ovunque, e in alcuni passaggi giungono fino a un ribaltamento testuale, laddove il *Tieste* sembra riprendere precisi versi, o precise situazioni delle traduzioni cesarottiane, per inserirle in un contesto completamente diverso, sancendo consapevolmente, e visibilmente, l'antitetica *Weltanschauung* che soggiace al *Tieste*.

Il confronto diretto tra Foscolo autore di tragedie e Cesarotti traduttore di tragedie può sembrare improprio o forzato, perché riguarda il parallelo tra una creazione originale e le trasposizioni da un altro drammaturgo, ma abbiamo ormai visto come Cesarotti, volgendo in italiano Omero e Ossian, non intenda tanto fornire traduzioni per far conoscere opere di altre letterature, quanto rielaborare il testo di partenza per metterlo al servizio delle sue posizioni teorico-ideologiche. A maggior ragione, ciò varrà per i testi voltairiani, dal momento che Voltaire è in assoluto l'autore cui Cesarotti riserva gli elogi più convinti. Se, come abbiamo rilevato sopra, l'estetica teatrale è alla base della sua estetica *tout court*, è naturale che Cesarotti riservi alle tragedie del patriarca di Ferney un'attenzione particolare,

¹ Si è già ripetutamente rimandato all'edizione pasqualiana del 1762, in cui le versioni de *La morte di Cesare* e del *Maometto* accompagnano i trattati teorici. La traduzione della *Semiramide* è successiva. Si colloca a ridosso della seconda edizione ossianica, risentendo evidentemente, anche nella scelta del tema, esteriormente più «nero» e «shakespeariano», del pluriennale e contemporaneo lavoro sui poemi di Macpherson. Esce a Firenze, senza indicazione dell'editore, nel 1771.

proponendole come il corrispettivo pratico delle sue idee sul tragico. Queste traduzioni vogliono imporre un modello compositivo, costituire la tragedia ideale.

Riesce difficile trovare qualcosa in comune tra il *Tieste* e le tre trasposizioni dell'abate. Solo un esame superficiale potrebbe portare a crederle affini. Non c'è dubbio che lo stile cesarottiano sia sostenuto e grave, come quello foscoliano, non fa mistero che Foscolo, come Cesarotti, voglia restituire al genere tragico la più grande dignità, allontanandolo da ogni smanceria e da ogni suo svilimento. Tuttavia, essendo la visione del mondo opposta, tutti le potenziali similitudini vengono a mancare. Forma e contenuto, nei due letterati, servono a trasmettere messaggi antitetici e, quindi, finiscono con l'essere anch'essi molto diversi tra loro.

Cominciamo con la *Semiramide*. Abbiamo qui alcuni elementi in più per considerare il *Tieste* come un consapevole e polemico ribaltamento dell'estetica cesarottiana. Dopo la prima apparizione fiorentina del 1771, *Semiramide* venne più volte riproposta a Venezia negli anni seguenti (1773, 1778 e 1780), fino a confluire nel 1796 nella *Biblioteca de' più scelti componimenti teatrali d'Europa* (n. 25), fatta stampare dalla tipografia pepoliana in significativa contemporaneità con il *Tieste*. Non solo Foscolo la vedeva comparire nella sua città, nel momento stesso in cui componeva la sua tragedia, ma essa era anche opera di una tipografia che rimandava direttamente a quell'Alessandro Pepoli che rappresentò assieme a Giovanni Pindemonte, se diamo retta alle famose parole del già varie volte citato *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, l'obiettivo polemico del *Tieste*. Scrive Foscolo nel *Saggio*, parlando di se stesso:

Iniziò la sua carriera un anno prima della caduta della Repubblica Veneziana con una tragedia intitolata *Tieste*. Sdegnato per la scarsa attenzione prestata dai Veneziani alle tragedie dell'Alfieri e per il gusto corrotto che lor faceva preferire, ed applaudire, quelle del marchese Pindemonte e del conte Pepoli, volle che il suo dramma avesse quattro personaggi soli, e che, per semplicità e severità, tutta la sua opera rivaleggiasse con l'Alfieri e con i tragici greci. Con tale ardito proposito ottenne che la sua tragedia venisse rappresentata la sera stessa in cui due

drammi, dovuti alla penna del suddetto marchese e del suddetto conte, andavano in iscena in due altri teatri della stessa città.²

Non stupisce, come sempre, che quando Foscolo indica eventi precisi, in particolare se riferiti a se stesso, la coincidenza con la verità storica lasci a desiderare. Con un veloce controllo, infatti, Nicola Mangini ha scoperto la parziale correttezza delle informazioni su Pindemonte e Pepoli. Quel 4 gennaio 1797 si recitò a Venezia la *Donna Caritea, regina di Spagna*, del primo, ma del secondo in laguna non si rappresentava più nulla dal *Ladislao* – la famosa e popolare «fisedia» – del carnevale precedente.³

Tutto ciò poco importa ai fini del nostro discorso; del resto, le predilezioni o le idiosincrasie di Foscolo nei confronti della qualità letteraria dei vari autori sono rimaste piuttosto coerenti nel tempo, e in Inghilterra, oltre vent'anni dopo la *première* del *Tieste*, poteva ragionare con sufficiente distacco e sufficiente lucidità su un Giovanni Pindemonte o un Pepoli.

Conta invece sapere che l'edizione della *Semiramide* del 1796, rimandando a Pepoli, rimandava a un intellettuale molto in voga, il quale aveva intrapreso la via del tragico, negli anni Ottanta, per gareggiare con il modello alfieriano, che egli considerava insoddisfacente rispetto al teatro shakespeariano, sua vera fonte d'ispirazione. *La gelosia snaturata o sia la Morte di Don Carlo Infante di Spagna*, edita nel 1784 a Napoli, e ristampata tre anni più tardi nel *Teatro moderno applaudito*, voleva porsi, lo rende evidente già la scelta del soggetto, in contrapposizione al *Filippo* alfieriano.

Nel 1783 il Calzabigi aveva elogiato le quattro tragedie alfieriane della prima edizione pazziniana (*Filippo, Polinice, Antigone, Virginia*), con il ben noto accostamento dell'Astigiano a Shakespeare. All'interno della *Lettera*, Calzabigi criticò i tragici francesi, pur ritenendoli «sublimi» e pur considerando le loro

² EN XI, 2, p. 539.

³ N. Mangini, *La vita teatrale nella Venezia del Foscolo e la rappresentazione del «Tieste»*, in AF, pp. 253-254.

tragedie «quanto di meglio al mondo» fosse stato sin lì prodotto.⁴ Neanche Voltaire sfugge alle critiche e, per esemplificarle, Calzabigi ricorre proprio alla *Semiramide*:

Voltaire trascura i suoi piani, onde sovente inciampa nell'inverisimile; e basta solo a provarlo la sua *Semiramide*, del di cui troppo inverisimile piano uscì, pochi anni sono, una giudiziosa insolubil critica in Londra. Non ha sfuggito affatto il difetto della declamazione, non quello di travestire i suoi personaggi alla francese. Non mi dilungherò in altre prove, per non esser tedioso.⁵

Pepoli non tarda a entrare in scena, inviando a Calzabigi una lunga lettera (concepita come risposta a quella del librettista di Gluck) da Napoli il 26 febbraio 1784, in cui le quattro tragedie alfieriane vengono pesantemente ridimensionate. Dopo averle analizzate, il conte veneziano passa a difendere il teatro francese. Invita il destinatario a ritrattare le sue affermazioni, tra cui quelle su Voltaire. Oltre alla *Semiramide*, cita *Zaira*, *Alzira*, *Maometto* e *Cesare*, cioè le altre due opere tradotte da Cesarotti e quella che per la trama, *l'Alzira*, più si avvicina al *Tieste*, dove ovviamente non c'è traccia di una provvidenza che guida le azioni umane, e dove il finale, con la vendetta impunita e impunibile di Atreo, è in antitesi a quello in cui Gusman si ravvede interamente, passando da cieco tiranno a martire cristiano.

Come Calzabigi, è però sulla *Semiramide* che Pepoli si sofferma maggiormente. In essa,

[...] la sola *Anglica invidia*, sacrificando all'odio la verità, può trovare dell'inverosimile. Rifletta che il soggetto in lei rappresentato ebbe vita nei tempi delle favole i più remoti, e che l'ombre bene, e con economia impiegate nel Teatro, sono anche oggidì i massimi fonti del terrore. Ella stesso lo dice di *Shakspear*, il quale non seguì altre leggi se non quelle

⁴ Si cita da *Lettera di Ranieri Calzabigi*, in V. Alfieri, *Tragedie*, cit., vol. I, p. 14.

⁵ Ivi, p. 13.

dell'immaginazione, e il di cui *Cesare* non si rende minore nella bocca del Tragico Francese, ma spoglio bensì delle non perdonabili Inglesi bassezze.⁶

Non è difficile notare, tra l'altro, come il giudizio su Shakespeare, incarnandosi nel confronto tra il suo *Cesare* e quello voltairiano, richiami piuttosto da vicino quello già formulato dallo stesso Voltaire, da Conti e da Cesarotti.

La risposta del Calzabigi giunge da Napoli il 15 marzo 1784.⁷ In un contesto nel quale porta avanti la difesa di Alfieri, e dopo aver espresso considerazioni sull'antica tragedia e sul *Sublime* dello pseudo-Longino, Calzabigi passa a controbattere i giudizi pepoliani sui tragici francesi. Considera sempre Racine, Corneille, Voltaire e Crébillon «i primi del mondo», onorandoli come «immortali»⁸, ma biasima nel teatro transalpino l'onnipresenza dell'elemento amoroso, difetto già ampiamente sottolineato da Voltaire, il quale però, secondo l'erudito partenopeo, non sa esserne immune.

«Per secondare il gusto dominante in quella nazione» è necessario che «per tutto incastrino amori, onde è per loro forza di moltiplicare i personaggi».⁹ Ciò rende necessari i confidenti e la complicazione dell'intreccio, allungando le battute e l'opera. Nel *Tieste*, come nell'Alfieri, i confidenti scompaiono, e l'intreccio è ridotto ai minimi termini. L'amore, quando presente in Alfieri, deve essere assolutamente giustificato dal contesto, e non indulgere in alcun modo alla galanteria.

In tutto questo, Foscolo imita l'Astigiano, con la differenza che anche l'amore, anziché porsi come passione estrema o dominante, è una tragica farsa in mano al sadico burattinaio Atreo.

L'opera su cui Calzabigi focalizza i suoi appunti negativi è la *Semiramide*. Nell'opera, il problema sarebbe che i personaggi sono dei francesi travestiti; Assur

⁶ Citato da *Lettera del Conte A. P. al sig. consigliere Calzabigi sulla lettera di questo diretta al sig. Conte V. Alfieri da Asti Sopra le prime quattro Tragedie del medesimo*, in A. Pepoli, *Teatro*, vol. I, Venezia, Palese, 1787-1788, p. 105. Poco prima Pepoli aveva giudicato Voltaire l'«autore più filosofo e più filato [...] dappoi che si scrivono Tragedie»; ivi, p. 104.

⁷ R. de' Calzabigi, *Risposta al Conte Alessandro Pepoli*, in A. Pepoli, *Teatro*, cit., pp. 3-31.

⁸ Ivi, p. 26.

⁹ Ivi, pp. 26-27.

è «un insolente Louvois, e quell'Arsace un giovane colonnello francese presuntuoso e provocante», Azema «una di quelle donnette che (come là ci spiegano) *Se jette à la tête des gens*».¹⁰

Nelle pagine appena precedenti, Calzabigi ha esposto ben 15 punti in cui *Semiramide* pecca di inverosimiglianza. Tra i tanti, sarà per noi interessante soprattutto segnalare quelli relativi ad Assur. Questi, infatti, rivela al confidente Cedar per filo e per segno un delitto sconosciuto (punto 7), correndo così rischi inutili, quando Atreo sa mantenere il silenzio su ogni cosa. La debolezza del personaggio emerge in vari altri momenti: insulta e minaccia un «soldato sconosciuto», anziché dare «in uno scoppio di risa in sentire ch'egli sposare intende la presuntiva erede dell'Impero».¹¹

In seguito, accetta passivamente la scelta dello sposo di Semiramide (punto 11), accontentandosi «d'un equivoco motto a mezza bocca, quando per lui con questo maritaggio si tratta d'esser tutto, o nulla, quando ha tanto potere in corte» e «può perder la Regina rivelando l'assassinamento».¹² Tutto ciò, oltre ad essere inverosimile, sminuisce grandemente la portata inquietante del personaggio. Pur venendo tracciato come orgoglioso e superbo, pur avendo in mano una formidabile arma per ricattare Semiramide, è, in definitiva, in balia degli eventi, e si pone su un piano radicalmente diverso rispetto ad Atreo, il quale non viene mai nemmeno sfiorato dalla debolezza, né messo in difficoltà da quanto accade intorno a lui.

Pepoli confuta, punto per punto, le osservazioni sulla *Semiramide*. Il punto 7 viene rigettato, perché «il solito ministero de' confidenti, che pure abbisognano a chi vuol eseguire un progetto, convalida la spiegazione di Assur con Cedar».¹³ I confidenti fanno parte della storia del genere, per rendere la trama più chiara agli spettatori, per manifestare gli intimi moti dei personaggi, ma in Foscolo ciò non

¹⁰ Ivi, p. 25.

¹¹ Ivi, p. 23.

¹² Ivi, pp. 23-24.

¹³ A. Pepoli, *Replica dell'autore alla risposta del consigliere Calzabigi*, in Id., *Teatro*, cit., p. 63.

vale più. Il tiranno, emblema di un male impenetrabile, non ha bisogno di alcun confidente, esegue da solo, con assoluta facilità, i suoi progetti.

In merito al punto 11, il conte afferma:

La pronta interruzione del fulmine, e dell'ombra, che sopraggiunge non permette ad Assur (che già si trova istupidito per metà da una risoluzione imprevista) il prorompere in invettive contro della regina; oltrediché ella si è molto bene spiegata su questo proposito nominando Arsace, e discendendo dal trono.¹⁴

Nessun evento indipendente dalla volontà di Atreo giungerebbe nella tragedia foscoliana a intralciare i suoi piani, e tantomeno potrebbero esserci «risoluzioni» che egli non abbia previsto.

Filo-alfierismo e critica della *Semiramide* in Calzabigi, anti-alfierismo e lodi sperticate della *Semiramide* in Pepoli. Non stupirà allora scoprire che, in vista della riedizione de *La gelosia snaturata*, avvenuta nel 1792 a Parma presso la Stamperia Reale, con il nuovo titolo *Carlo e Isabella*, Pepoli si rivolgesse a Cesarotti per riceverne consiglio. Cesarotti, secondo il suo costume, dovette rispondere con una lunga missiva in cui rifletteva sui singoli punti della tragedia, suggerendo miglioramenti nella condotta, nell'azione, nel carattere dei personaggi, nello stile.¹⁵

La lettera dell'abate è andata perduta, ma se ne vedono presumibilmente gli effetti nella nuova versione dell'opera, più affine al modello cesarottiano di tragedia, e più espressamente costruita in antitesi al teatro alfieriano, a cui il

¹⁴ Ivi, p. 64.

¹⁵ È una di quelle che Paola Ranzini chiama «lettere critiche», circostanziate missive in cui Cesarotti dispensa consigli su come migliorare, secondo la sue teorie, alcune tragedie che gli sono state inviate. Ci sono rimaste quelle sull'*Arminio* e sull'*Annibale in Capua* di Ippolito Pindemonte, rispettivamente del 1803 e del 1805, pubblicate dalla Ranzini, con una sua introduzione, in *Osservazioni su «Arminio» e «Annibale in Capua» Tragedie di Ippolito Pindemonte*, «Quaderni veneti», 1994, 19, pp. 9-71. Abbiamo inoltre quella relativa al *Caio Gracco* montiano, non inviata direttamente all'autore come le precedenti, ma a Mario Pieri. Secondo la datazione di Guido Mazzoni, che per primo la pubblicò in *Per Nozze Nencioni-Amerighi*, con il titolo *L'«Aristodemo» e il «Caio Gracco» di V. Monti giudicati da C. Vannetti e M. Cesarotti*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1880, essa risalirebbe al 1803. Allo stesso principio può essere ricondotta anche la risposta (inedita) inviata nel 1799 a Giustina Renier Michiel, quando la nobildonna veneziana, grande e precoce estimatrice dell'*Ortis*, si accingeva a pubblicare una prefazione alla sua traduzione del *Coriolano* di Shakespeare (cfr. P. Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, op. cit., pp. 142 e ss.).

nuovo titolo rimanda molto più chiaramente, rispetto al precedente. Il personaggio femminile principale muta il nome da Elisabetta (quello reale, storico, della moglie di Filippo II di Spagna) a Isabella, altro segno della competizione istituita con il *Filippo*, incentrato sulla stessa vicenda.

Il finale del *Carlo e Isabella* presenta una catastrofe assai particolare, sulla quale l'autore nutriva molti dubbi: Carlo e Isabella muoiono in prigione per lo scoppio di una mina. Tale scioglimento piace però al Cesarotti, come ci testimonia una nuova lettera, inviata a Pepoli il 15 settembre 1791 e premessa all'edizione parmigiana.¹⁶ Esso evita la soluzione di un suicidio «non [...] cristiano, né storico»,¹⁷ oltre che d'impronta alfieriana. «Lo spediente di questa morte», continua Cesarotti, «riunisce lo spettacolo, l'interesse, e 'l terrore in un modo del tutto nuovo».¹⁸ Esso evita la relazione indiretta cara al teatro greco, colpendo al punto giusto, senza disgustarlo con scene cruente o morti disperate, lo spettatore, in una unione di spettacolo, interesse e terrore in cui ravvisiamo la coesistenza della componente sensistica con quella razionale, che Paola Ranzini ravvisa giustamente alla base dell'estetica cesarottiana, sin dagli esordi del *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*.¹⁹

Lo scioglimento è inoltre pienamente giustificato. Carlo merita la punizione, perché colpevole «dei delitti più enormi, infetto d'eresia, fautor di ribelli, amante incestuoso della matrigna, nemico in ogni senso del padre». In questo caso, «la punizione deve essere tale che faccia inorridire come la colpa».²⁰ Gli «empj Belgi», ribelli, come tutti i «sudditi temerarj», impareranno inoltre a «rispettar tremando la religione, la sovranità e sopra tutto Filippo».²¹ Carlo insomma non è senza macchia, e la punizione è proporzionata alla sua cecità morale e intellettuale.

¹⁶ La citerò da M. Cesarotti, *Opere*, vol. XXXVII, *Epistolario*, t. III, Firenze, presso Molini, Landi e Comp., 1811.

¹⁷ Ivi, p. 217.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. in particolare il cap. I in Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, cit., pp. 27-41.

²⁰ Cesarotti, *Epistolario*, III, p. 217.

²¹ Ivi, p. 218.

Pur scrivendo con il dente avvelenato dai fermenti rivoluzionari in atto in Francia, che gli fanno giustificare il tiranno, Cesarotti non manca comunque di lodare le situazioni che ne addolciscono la figura. Non solo Filippo punisce un colpevole, ma sceglie una via di mezzo, senza macchiarsi direttamente del sacro sangue regale.

La catastrofe, infine, è annunciata da una frase di Gomez, nell'atto quarto, sicché allo spettatore viene rivelata la genesi della «raffinata vendetta», in modo che possa apprezzare il logico e razionale sviluppo di ogni fase della tragedia.

Anche per quanto riguarda la forma non posso che rimandare all'analisi di Paola Ranzini.²² Basterà ricordare che a livello stilistico, le modifiche cesarottiane apportate all'opera sono ravvisabili nella maggiore scorrevolezza dello stile, la cui mancanza nelle tragedie alfieriane è deplorata dall'abate nel citato capitoletto *Sullo stile*, all'interno della *Lettera su Ottavia. Timoleone. Merope*. Pepoli ricorre sovente alla dittologia sinonimica, tratto tipico del Cesarotti traduttore di Voltaire. Non mancano poi, rileva la Ranzini, gli incisi patetici, le esclamazioni. Si moltiplicano le domande retoriche, e «la duplicazione della serie nome-aggettivo comporta l'introduzione del parallelismo e del chiasmo».²³ Gli espedienti retorici e i tratti melodrammatici, mirano a colpire il lettore nell'immediatezza, suscitando in lui compassione e terrore. Tutto ciò non va però mai a scapito della naturalezza espressiva, mantenendo quindi intatta la razionalità anche nell'uso della lingua, sempre chiara e appropriata al contenuto, come insegna la lezione illuministica. Senza dubbio Pepoli introduce anche stilemi alfieriani, indulge a un gusto anglicizzante, apre a prospettive romantiche, ma questo avviene in conformità con le sue peculiarità, non con l'estetica cesarottiana, che mira invece a temperare queste concessioni.

Abbiamo quindi isolato i seguenti elementi: nel 1796, mentre Foscolo scrive il *Tieste*, esce a Venezia un'edizione della *Semiramide* cesarottiana, in un momento culturale in cui, secondo lo stesso Foscolo, l'apprezzamento del pubblico

²² Ranzini, *Verso la poetica del sublime*, cit., pp. 179-180.

²³ Ivi, p. 180.

veneziano si indirizzava verso il teatro del Pepoli, per i cui tipi esce l'opera voltairiana. Il legame Pepoli-Cesarotti, negli anni precedenti, è forte, tanto che il conte affida al secondo la revisione della sua tragedia, assumendolo esplicitamente a suo maestro per combattere i difetti dell'Alfieri. Alfieri, dal canto suo, non ha vita facile presso il pubblico lagunare. Il suo estimatore più celebre rimane Calzabigi, il quale ha dibattuto sul teatro alfieriano proprio con Pepoli, in un acceso scambio epistolare, pubblicato da Pepoli con la prima versione della sua tragedia. Lo scontro tra i due, oltre che sui testi dell'edizione pazziniana, verte in particolar modo sulla *Semiramide*.

Senza dubbio allora Foscolo, che ritiene le tragedie alfieriane, con le greche, «le sole da imitarsi», scendendo in campo, può trovare nella *Semiramide* di Cesarotti l'antitesi alla propria concezione del teatro, del mondo e della vita, giacché essa rappresenta al meglio la poetica di chi si oppone ad Alfieri. Vista l'edizione coeva alla stesura del *Tieste*, e viste le recenti polemiche incentrate sulla *Semiramide*, è ragionevole pensare che Foscolo avesse ben presente il testo voltairiano tradotto da Cesarotti, mentre componeva il suo.

La stroncatura della *Semiramide* operata da Lessing nella *Drammaturgia di Amburgo*, con la celebre contrapposizione tra il modo in cui Shakespeare e Voltaire concepiscono l'apparizione di un fantasma, naturale per il primo, funzionale all'ideologia filosofica nel secondo, dovette essere ugualmente essere presente a Foscolo, che poteva così, allontanandosi dalla *Semiramide*, rendersi piuttosto poeta alla stregua di Shakespeare che filosofo alla stregua di Voltaire.²⁴ Se è poi vero, come dice Pierre Frantz, che le considerazioni di Lessing «semblent avoir réglé définitivement le sort de cette tragédie aux yeux de la postérité. Et peut-être, avec lui, celui de Voltaire poète et dramaturge»,²⁵ allora la *Semiramide* aveva tutte le caratteristiche per fornire a Foscolo un modello alla rovescia, e l'occasione per affossarlo definitivamente.

²⁴ Cfr. G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, Bari, Laterza, 1956, pp. 58-63.

²⁵ P. Frantz, *Voltaire et ses fantômes*, in *Dramaturgies de l'ombre*, a cura di F. Lecerce e F. Lavocat, Rennes, PUR, 2005, p. 263.

Iniziata nel 1746 e destinata a essere rappresentata per la Delfina di Francia e Infanta di Spagna, Maria Teresa Raffaella, moglie del primogenito di Luigi XV, la *Semiramide* non venne completata per l'improvvisa morte della Delfina, il 22 luglio 1746.²⁶ Ripresa da Voltaire, ebbe la *première* alla Comédie-Française il 29 agosto 1748. Presto il pubblico le tributò un duraturo favore.²⁷ Scritta negli anni della competizione con Crébillon, sui cui soggetti Voltaire si misura componendo, subito dopo *Sémiramis*, *Oreste* e *Rome sauvée*,²⁸ compare sulla scena un trentennio dopo la *Sémiramis* di Crébillon (1717).

In essa, l'aspetto scenografico assume un'importanza fino a quel momento sconosciuta al teatro voltairiano, che acquisisce solennità nelle descrizioni, e ricorre all'elemento soprannaturale, il cui culmine si manifesta nell'apparizione dell'ombra di Nino alla fine del terzo atto. In tutto ciò bisognerà certamente ravvisare il desiderio di sfidare Crébillon sul suo stesso terreno, ma anche una nuova consapevolezza, la necessità di ricorrere a mezzi di più immediato impatto visivo e ad una forza superiore, divina, che accompagni un razionalismo troppo freddo e, quindi, incapace di smuovere gli spettatori.

Gianni Iotti²⁹ definisce *Sémiramis* «la più «nera»» delle tragedie voltairiane, ravvisando in essa l'inizio di una visione più pessimistica, ma non può non notare i punti per noi più importanti. Anche se in essa l'impianto razionale è apparentemente sacrificato alla spettacolarità e alle ombre, tutti i personaggi ricoprono infatti un ruolo preciso. Assur è il malvagio, «che con l'assenso della

²⁶ Cfr. la *Notice sur la tragédie de Sémiramis* di L. du Bois, in *Ceuvres complètes de Voltaire avec des remarques et des notes historiques, scientifiques, et littéraires*, Paris, Delangle, 1829, p. 6.

²⁷ Secondo du Bois, il cui testo ha toni agiografici nell'esaltazione di Voltaire (cui si contrappone una demolizione di Crébillon), la prima rappresentazione non fu un successo, perché il pubblico fu «un moment égaré par les cabaleurs» (p. 7), anche se presto il successo arrivò alla tragedia. Stando però a uno studio ben più recente come quello di Pierre Frantz, fu messa in scena quell'agosto con un «gran succès» (Frantz, *Voltaire et ses fantômes*, cit., p. 264). Se non arrivò alla *première*, certo il successo non tardò. È noto infatti che, molto presto, si tentò di mettere in scena, a corte e in città, una parodia dell'opera, come era consuetudine fare quale «backhand form of compliment to the success of popular plays»; I. Davidson, *Voltaire. A Life*, New York, Pegasus Books, 2010, p. 226.

²⁸ Nel 1708 Crébillon fa rappresentare *l'Électre*, mentre *Catilina* è contemporanea a *Sémiramis*, e viene messa in scena nel 1748.

²⁹ In G. Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 210.

regina ha ucciso un tempo Ninus e deve, ora, per questo espiare»,³⁰ è cioè il personaggio «scelerato» necessariamente punito per il suo crimine. Semiramide sente il peso del rimorso, Arsace giustifica la madre, Oroe interpreta i segni divini con infallibile prescienza.³¹

Questa indulgenza al soprannaturale non esprime una fede religiosa, ma, pur trasferendo la fiducia, pretestuosamente e ai fini di una più efficace rappresentazione, su un piano religioso a lui del tutto estraneo, Voltaire la connota con i termini della convinzione in una forza superiore che regola la vita umana. Questa forza è, secondo la sua ideologia, affatto laica, chiaramente riconoscibile dietro la maschera della religione.

Essa determina l'ottimismo illuministico dell'autore, la consapevolezza di un destino ineluttabile che incombe sui malvagi, la punizione che colpisce chi ha ceduto a falsi desideri (ma il rimorso riabilita il personaggio in questione, Semiramide, perché la regina, come tutti i «deboli interessanti», deve riconoscere, attraverso il pentimento, la verità e la giustizia), la salvezza dell'eroe positivo, Arsace, il quale, rimanendo in vita e avendo vendicato il padre, può ormai regnare su Babilonia, assicurandole un governo retto.

Gli dei, trasposizione metaforica della ragione, del buon senso e della morale, vedono tutto, e operano per il meglio. «Il mondo, in *Sémiramis*», spiega sempre Iotti, «è agli antipodi del contenitore insensato delle azioni umane che troviamo in *Candide*; e gli dei che soli ne decretano il coro sanno perfettamente distinguere la natura del crimine da quella della virtù».³² Essi scongiurano il matrimonio incestuoso, nel terzo atto, la tomba del re defunto ««sembra fremere» e il tuono risuona».³³

Sin dall'inizio, lo spettatore è costantemente informato sulla giustizia predisposta dal cielo. Le prime parole pronunciate da Oroe mettono già le cose

³⁰ Ivi, p. 214.

³¹ Cfr. *ibidem* e p. 216.

³² Ivi, p. 215.

³³ *Ibidem*.

bene in chiaro: «[...] Mortal giovine e forte: / D'un Dio che tutto move, e tutto regge / L'irrevocabile decreto / Più che il voler di un padre a me ti guida».

Nino (che Arsace non sa ancora essere suo padre), nel richiedere per sé una giusta vendetta, è semplice strumento di una volontà superiore, la quale predispone lo smascheramento e la punizione dei delitti e il ristabilimento dell'ordine, attraverso l'investitura del sovrano, predestinato al trono dalla nascita regale, chiaro segno del favore divino.

Nella «cassetta» contenente la spada di Nino, che Oroe custodirà fino a quando il figlio avrà portato a compimento i disegni celesti, c'è lo strumento della vendetta. Il «segreto orribile» del parricidio, l'ombra di Nino fremente al pari degli dèi, che «non son vendicati», delineano un contorno cupo e segnato dall'ingiustizia, ma prodromico al suo trionfo. L'assassinio del re serve ad essere vendicato: la vittoria finale di Nino, sopra chi lo ha estromesso dal potere, è l'unico dato realmente certo del prossimo futuro: «[...] E questo / Ferro, lo vedi? Questo è destinato / A vendicar la morte sua». E poco dopo:

[...] Quei perfidi, di cui
Le scellerate man privaro il mondo
Del più giusto dei Re, tennero ascoso
Il tradimento lor, dentro la notte
Di quella tomba tenebrosa immerso...
Ben potero i malvagi agevolmente
L'occhio ingannar dei deboli mortali;
Ma ingannar non si puote il vigilante
Scopritor d'ogni cosa occhio dei Numi:
Esso s'interna entro gli oscuri abissi
Delle più cupe e più profonde trame.

Questo passo è emblematico, incarna al meglio le idee cesarottiane sulla tragedia. In effetti esso ci permette già di affermare che *Semiramide* presenta, a livello contenutistico, una *summa* dell'estetica esposta nel *Ragionamento*. Chiarissima è la dicotomia tra le tenebre della scelleraggine e dei falsi ideali, contrapposta all'«ordine razionale che governa il mondo». Il «tradimento», di cui il personaggio malvagio e il debole interessante si sono macchiati, è ricacciato

nella «notte» della «tomba tenebrosa», negli «oscuri abissi delle più cupe e più profonde trame».

Al suo opposto, la giustizia, la bontà, l'adempimento del dovere universale, l'invincibile forza positiva che, appunto, governa il mondo, vive nella luce, e tutto rischiara, tutto rende manifesto, tutto vede, anche laddove il buio è più intenso. Niente e nessuno la può ingannare. La fragilità umana permette ai malvagi di soggiogare momentaneamente il popolo, ma presto le tenebre devono lasciare il posto a un'epifania luminosa.

Cesarotti estremizza la visione voltairiana, piegando il testo alle sue esigenze, accentuando le componenti conformi alla sua visione del mondo e del teatro. I perfidi hanno mani «scellerate», termine identico a quello adoperato nel *Ragionamento* per designare i malvagi, e i mortali, pur naturalmente buoni, sono «deboli», come i personaggi positivi che si macchiano di delitti quando non si sottomettono alle regole del buon senso. Nella versione originale nessun aggettivo caratterizza i mortali sedotti da Assur e Semiramide, nella traduzione, invece, essi sono «deboli», come quelli dell'iconico testo teorico cesarottiano.

Tra i «deboli mortali» figura appunto la regina, una cui «debolezza scusabile» e comprensibile, giustificata da umana brama di potere e dalla complicità di Assur, vero orditore del regicidio, l'ha condotta a commettere un atto scellerato. Per questo, ora, vive in preda ai rimorsi, per questo dovrà pagare, dopo aver compreso la sua colpa. Nel corso dell'opera, una sempre maggiore consapevolezza della colpa determina le sue azioni, facendola cercare il perdono divino.

Non comprende la volontà celeste, indirizzandosi verso un'innaturale unione incestuosa, ma l'oscurità in cui si muove è ben diversa da quella in cui si dibattono i personaggi del *Tieste*. Anche Tieste si inganna sulle azioni migliori da compiere, ma ciò deriva da una confusione interiore, da un limite intrinseco che, come tale, non può essere superato. La sua cecità, inoltre porta Erope e Ippodamia a una *débâcle* irreversibile, mentre nella *Semiramide* la protagonista deve fraintendere il responso dell'oracolo, affinché la vicenda segua il suo corso, con il

compimento della vendetta di Nino. La stessa cecità porta, nei due casi, a esiti opposti.

Inoltre, nella tragedia voltairiana anche i malvagi, come Assur, soggiacciono all'imperscrutabile, ma giusto, disegno naturale, allorché Atreo incarna egli stesso il disegno, perverso, che muove i suoi antagonisti. Manca poi completamente, in Foscolo, la figura del personaggio illuminato, onnisciente, capace di leggere i segni del destino, manca Oroe. O, meglio, è presente nella sua versione speculare e crudele, quella rappresentata da Atreo.

Se Semiramide pare uscita direttamente dal *Ragionamento*, lo stesso si può dire per Assur. Egli è lo scellerato, la cui cattiveria ha una fonte precisa, una «gran cagione», appunto il trono (come vuole il *Ragionamento*), cosicché la sua malvagità non è fine a se stessa, né inspiegabile, due fattori che la renderebbero orribile. Assur è astuto, e può così generare una falsa ammirazione, la quale scemerà nel momento in cui lo vediamo legato e sconfitto.

Nonostante la sua scaltrezza e la sua protervia, però, spesso esita sulla decisione da prendere, spesso non sa discernere in quale direzione vadano le scelte della sovrana, spesso teme per la sua sorte. Tutto ciò ne stempera il valore, per sancire la sua sottomissione alle leggi della giustizia. Sin dalla sua comparsa sulla scena, poi, Assur è immediatamente distinguibile. Aggressivo e autoritario, riceve un'istantanea definizione dal rivale Arsace, le cui prime parole ad egli rivolte, «Che superbo orgoglio!», già lo identificano semplicisticamente, mentre la sua dignità lo porta a ribattere con fierezza. Lo spettatore disprezza da subito Assur, e ammira sin dall'inizio Arsace.

Nel *Tieste*, non ha elementi per apprezzare il personaggio eponimo, come non può disprezzare Atreo, non essendo la malvagità di questi caratterizzato, ma solo lasciata nell'ombra, per rendersi più formidabile, inconfondibile, e inaffrontabile. Come in *Semiramide* i disegni di Assur sono manifesti, attraverso i suoi colloqui con Mitrane e i suoi monologhi, così nel *Tieste* sono imperscrutabili per i personaggi come per i lettori.

Assur è antitetico ad Atreo, Arsace/Ninia lo è rispetto a Tieste. Coraggioso, indomabile nella sua onestà, non pare mai inferiore al nemico. Questi lo teme, mentre gli si contrappone con sicurezza. Non è certo una pedina nelle sue mani. Solo il cielo lo sovrasta, celandogli i suoi piani, ma solo, in definitiva, per portarlo, attraverso l'espiazione delle colpe passate, alla gloria del trono apprestato per lui.

Nel finale, quando, in preda al dolore per aver ucciso la madre, vuole uccidersi, una mano invisibile lo trattiene, perché il suo destino non è morire, ma vivere. Tieste ha perso tutto: il figlio è stato ucciso, lui se ne è cibato, aggravando il dramma con l'infamia, la madre e l'amata sono fantasmi, morti che camminano, senza più una ragione per guardare al domani. Ninia, invece, ha sacrificato senza sua colpa la madre, per poter ascendere a un soglio regale purificato dalla spada del padre. Il futuro non presenta più insidie per lui. Può ormai solo vivere e regnare rettamente, Tieste può solo morire.

Ninia è lo strumento attraverso cui una falsa brama viene punita, assicurando la vendetta sul debole interessante come sul malvagio. Nina, come Semiramide e Assur, incarna quindi perfettamente i prototipi indicati nel *Ragionamento*, nel modo stesso in cui il *Tieste* ne sancisce l'impraticabilità. Gli eroi voltairiani sono al servizio della luce, di una società illuminata, del trionfo del bene, cui conduce il riguardo per la legge morale. Nel *Tieste* si muovono nelle tenebre, non potendo mai comprendere la logica del loro antagonista, impotenti, confusi, disperati. La ragione, il pentimento, il coraggio, la moralità, non determinano alcuna vittoria finale, perché il mondo è ormai immerso nel buio e nel caos, dove solo le forze oscure prevalgono.

L'ottimismo voltairiano, accentuato da Cesarotti, trova nello stile del traduttore il suo fedele corrispettivo. Proprio le proprietà stilistiche della versione italiana, anzi, esasperano le componenti illuministiche del contenuto, mettendo in risalto la luminosità del bene e l'oscurità del male. Lo stile della *Semiramide* cesarottiana è stato sinteticamente, ma esaurientemente, studiato da Tina

Matarrese nell'ambito del convegno di Gargnano del 2001, cui si è già molte volte fatto riferimento.³⁴

Rivedendole, possiamo solo confermare quanto siamo venuti sin qui dicendo. «L'innalzamento del lessico, potendo l'italiano contare su una riserva di sinonimi elevati «poetici» e aulici»,³⁵ conferisce solennità a ogni passaggio, sottolineandone la gravità e, quindi, la validità. È già il Cesarotti del *Saggio sulla filosofia delle lingue*, in cui si pone l'accento sulla maggiore versatilità dell'italiano. È ancora, però, il linguaggio della tradizione. Alfieri e Foscolo spezzano questa continuità. Un lessico troppo improntato ai canoni della poesia allontanerebbe dal contatto diretto con le angosce, con le paure, con le insanabili contraddizioni che opprimono i protagonisti, i quali non possono più esprimersi con il distacco di una lingua troppo cristallizzata.

Una soluzione come «m'ange» è ormai impensabile nel *Tieste*, e lo stesso vale per i nessi palatali «-gn» al posto di «-ng», i dittonghi quali «niego» e «priego», o un perfetto caduto in disuso come «poteo».³⁶ Naturalmente anche Foscolo ricorre a un linguaggio ancora molto lontano dal nostro, ma senza recuperare una morfologia o un lessico destinato all'estinzione. Termini come «riedo», «brando», «vegga», «deggia», «dritto», «ruina», «scure», pronomi enclitici nello stile di «duolmi», sincopi e, naturalmente, apocopi, abbondano, ma sono tutte opzioni naturali o obbligate, che troveremo facilmente anche in un testo in prosa.

L'imperativo tragico di marca metastasiana, di cui si è già detto, è un segno distintivo della poesia. Più che conferire solennità o innalzare lo stile, tuttavia, impone concitazione e immediatezza agli eventi.

A livello sintattico si ravvisano anche, in Cesarotti, la dittologia sinonimica negli aggettivi a lui cara, e la costante aggiunta di un attributo ai sostantivi, «con

³⁴ T. Matarrese, *Le traduzioni da Voltaire e il linguaggio del teatro tragico*, in AC, vol. I, pp. 391-402.

³⁵ Ivi, p. 395.

³⁶ Sono soluzioni rilevate da Tina Matarrese, *ivi*, pp. 395-396.

funzione meramente esornativa».³⁷ Lo stile diventa così più elegante, più raffinato. Il doppio aggettivo chiarisce i concetti, li completa, con un gioco di simmetrie ben calcolato dall'autore. L'eleganza, la solennità, la simmetria, la chiarezza, la pulizia della lingua derivano dall'ordinato sistema ideologico di chi scrive. Ogni personaggio e ogni situazione sono delineati con nitidezza, affinché il lettore comprenda sempre quanto avviene, le ragioni profonde che hanno indirizzato le vicende in un determinato senso.

La sintassi del *Tieste*, così martellante, così nervosa, subisce continue interruzioni, segnate dalla punteggiatura che in ogni dove si rende necessaria per mostrare l'indecisione dei protagonisti, il loro disordine interiore, la loro irresolutezza. Ogni battuta, in Voltaire, occupa mediamente venti versi, e sovente arriva a trenta o quaranta, mentre nel *Tieste* raramente si superano i cinque o i sei versi. Inoltre, anche gli interventi più lunghi sono costellati da pause, allorché in Cesarotti, come nell'originale, la sintassi è ampia, e si distende senza arrestarsi. Semiramide, Arsace, Assur, Azema, tutti esprimono il loro pensiero con abbondanza di parole, con compiutezza, iniziando un discorso e portandolo a termine. Solo in pochi, specifici momenti, in cui la tensione raggiunge l'apice, come quando compare l'ombra o quando Arsace si accorge di aver commesso l'involontario matricidio, il ritmo si fa più serrato, con imprecazioni, lamenti, domande invocazioni, frequenti botta e risposta.

In Cesarotti c'è quindi lo spazio fisico per curare lo stile nel dettaglio, per aggiungere gravità e sostenutezza con gli aggettivi. Nel *Tieste* i personaggi si interrompono in continuazione, i dialoghi sono asciutti, manifestano la volontà di compiere un'azione definitiva. Nel primo atto Eroe è più volte in procinto di uccidere il figlio, nel secondo Ippodamia chiede ripetutamente a Tieste di nascondersi, nel terzo Eroe gli impone di partire, nel quarto il fratello esule vuole scagliarsi contro Atreo, Eroe prova a fermarlo, Tieste infine tenta il regicidio, nel quinto si completa la catastrofe.

³⁷ Ivi, p. 396.

Quando non è così, si assiste a lamenti, manifestazioni della propria disperazione, scoppi di rabbia. Tutto trasuda impotenza, disordine, salvo naturalmente nelle parole di Atreo, le quali riflettono un animo più calmo e una volontà ben precisa, senza però la chiarezza voltairiana, perché i suoi antagonisti e i lettori non devono poter penetrare nei reconditi recessi delle sue crudeli trame. Manca in definitiva lo spazio fisico per rendere lo stile chiaro, arioso e solenne. Anche laddove un attributo caratterizza il sostantivo, è spesso soltanto per accentuare la cupezza, l'insolubilità dei problemi, la disperazione, il prevalere delle tenebre sulla luce.

Abbiamo quindi, per citare solo alcuni esempi dai primi tre atti, l' «infame casa» (I, 16), gli «atroci / delitti» (I, 21-22), l'«aspra / minaccia» (I, 26-27), la «disperata madre» (I, 27-28), le «spietate man» (I, 29), l'«infelice / fratel» (I, 60-61), gli «irati sguardi» (I, 172), l'«obbrobrioso / ripudio» (I, 173-174), le «tacite lagrime» (I, 180), la «fosca / prigion» (I, 183-184), la «misera donna» (I, 250), il «folle pensier» (II, 21), la «dolorosa calma» (II, 94), la «muta reggia» (III, 3), l'«esecrabile nodo» (III, 91). Il connubio crea sovente un *enjambement*, assolutizzando il valore dell'aggettivo.

Viceversa, Cesarotti mira semplicemente a caratterizzare il sostantivo, chiarendolo, e spesso mettendo in luce le caratteristiche positive dei personaggi. Gli esempi proposti dalla Matarrese sono significativi: «fido Mitrane», «divote cure», «divote preghiere», «alte virtù», «sacra volontà», «fausti auguri», «dolce calma».³⁸ Ciò avviene perché la fedeltà, la devozione religiosa e la virtù hanno ancora un senso, e possono prevalere sul nemico e sul male.

Se però Cesarotti ricorre principalmente alla dittologia sinonimica, così elegante e armoniosa, Foscolo usa spesso tre aggettivi, che danno un ritmo più serrato ai versi, rivelando l'ansiosa frenesia di chi parla.

Anche l'abate insiste su aggettivi di segno negativo, quali «orrendo», «orribile», «tenebroso»³⁹, ma solo per suscitare il «terrore», poi destinato a

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 397.

sciogliersi nel sollievo finale, per mostrare quanto il delitto sia vile, e a quali abissi conduca. Abissi dai quali si può uscire con l'esercizio della giustizia e il pentimento, a differenza che nel *Tieste*, dove non c'è via d'uscita.

Il rovesciamento più evidente e consapevole giunge però proprio alla fine della tragedia, dopo che Arsace ha scoperto la sua vera identità e, conseguentemente, l'identità della persona da lui ferita a morte. È naturalmente un contesto in cui il dolore si impadronisce del protagonista, ma con quale differenza, rispetto al *Tieste*. Non i piani di un disumano tiranno, anch'egli ignaro di tutto («Tu sei / Ninia!», afferma incredulo), ma quelli di un ordine superiore, egli ha portato a compimento, e gli effetti di un delitto apparentemente orrendo, come il matricidio, sono in realtà benefici per tutto un popolo, chiamato a riconoscere in lui il salvatore, come nel finale della *Merope*, scritta pochi anni prima. Al fine di mondare il delitto finale da ogni colpa, anche Semiramide arriva sulla scena per perdonare il figlio.

A questo punto Arsace/Ninia, come precisa la didascalia, «corre infuriato per la scena», gridando «Un ferro, un ferro. / Ah madre». Allo stesso modo, Tieste, dopo aver bevuto nella tazza, «parte disperatamente», dicendo: «Un brando, un ferro» (V, 299). Il figlio di Semiramide, novello re, designato a riportare pace e giustizia a Babilonia, dopo aver corso «s'arresta, e sviene sul corpo della madre». Ippodamia, madre di un figlio che ha perso ogni possibilità di riportare la giustizia ad Argo, «corre, e poi s'arresta, guardando dal lato ov'è partito Tieste».

La scena quindi è molto simile, ma Foscolo la ribalta apertamente, ostentando il suo rifiuto del modello cesarottiano. Sia Ninia che Tieste corrono a prendere un ferro per suicidarsi, ma se il secondo è destinato a morire invano, il primo deve vivere. Ninia non può riuscire a suicidarsi, perché è stato previsto altrimenti.

Tieste è involontariamente comico anche nel suo gesto finale, in cui è racchiusa per l'ultima volta la confusione che regna sovrana nel suo spirito. Il nuovo proposito di regicidio si risolve in un fugacissimo istante, immortalato dal poeta con due soli versi: «Madre, sgombra... mora / prima il tiranno». Senza che

Foscolo dia alcuna spiegazione, nemmeno in didascalia, Tieste desiste immediatamente dal suo intento, rivolgendo contro se stesso la spada. In mezzo alla disperazione generale, due madri perdono il figlio. Eroe riesce a malapena a dire «Figlio!» (V, 306), svenendo, Ippodamia preannuncia il suo suicidio, Tieste proclama «Ven...detta» (V, 307), usando un termine tanto incisivo quanto inutile, all'atto pratico.

Proprio come Ninia, Tieste cade tra le braccia della madre, ma il nuovo re babilonese è vivo, e la scena sancisce anche visivamente la riconciliazione con Semiramide, mentre Tieste è morto, e il congiungimento fisico con Ippodamia rivela soltanto il comune, irreversibile destino.

L'ultima battuta delle due tragedie riflette due esiti diametralmente opposti. Compiuta la vendetta, Oroe, il quale è una trasposizione, sul piano religioso, dell'illuminato mediatore di matrice illuminista (che si incarna ad esempio, per rimandare all'opera voltairiana a cui Foscolo più direttamente attinge, *Les Pélopides*, in Polemone), decreta il successo finale dell'eroe tornato in patria, racchiudendo, in una moralistica considerazione, tutto il senso dell'opera:

[...] Da sì tremendo esempio
Ciascun apprenda, che i delitti occulti
Hanno gli Dei per testimonj: quanto
Più grande è 'l reo, tanta è maggior la pena.
Re tremate sul trono, e paventate
L'alta giustizia, e la vendetta eterna.

L'«esempio» terribile è appunto un *exemplum*, un caso che, nella sua emblematicità, ha un valore universale. Ha tutte le caratteristiche del «terribile» ma, pur essendo occulto, non può sfuggire all'«alta giustizia», alla «vendetta eterna», e quindi definitiva. Dalla scelleraggine di Assur, dalla debolezza di Semiramide (necessariamente temperate per non scadere nell'orrore), quella

debolezza che dista solo «un passo» dal «delitto»⁴⁰, scaturisce un «terribile esempio» di cui lo Spirito può «profittare».⁴¹

Quell'universale giustizia che vendica i soprusi, sgomberando la strada alla virtù luminosa, impone che il reo vada incontro alla sua pena, che i «malvagi», come vuole il *Ragionamento*, siano «tutti puniti».⁴² Ciò però non basta, perché, precisa subito l'abate, «se la punizione nasce dal caso, cessa d'esser punizione, e non istruisce».⁴³ La Semiramide elimina sin dall'inizio ogni margine di equivoco, con quel crescendo di segnali che preparano lo spettatore allo scioglimento, giustificano l'apparizione dell'ombra (altrimenti illogica e irrazionale) e confluiscono in un punizione che con il caso non ha nulla a che spartire.⁴⁴

Subito dopo Cesarotti afferma, nel *Ragionamento*: «Se lo scelerato è punito da altro scelerato con una nuova scelleraggine, l'orrore, in luogo di scemarsi, si raddoppia; il punitore merita anch'esso d'esser punito; non sembra ch'egli abbia distrutto il malvagio per amor della giustizia, ma per gareggiar con lui di malvagità. L'Osservatore non apprende nulla, e gli detesta ambedue».⁴⁵

La scellerata Semiramide è in effetti punita con un crimine terribile come il matricidio. Tuttavia, il «punitore» non ha qui alcuna colpa, perché obbedisce inconsapevolmente e necessariamente a un disegno più grande, giusto e infallibile. Il matricidio è il prezzo da pagare per lavare l'onta del passato, vendicare Nino e riportare un retto governo, libero dai sensi di colpa. Arsace agisce sempre soltanto per «amor di giustizia». Non sa cosa gli è riservato, ma la sua rettitudine lo porta automaticamente a far prevalere la virtù. La riconciliazione finale con la madre, infine, rende amabili entrambi i personaggi, sicché lo spettatore può detestare il solo Assur, ormai neutralizzato, e gioire per la vittoria del bene sul male.

⁴⁰ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 90.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 91.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Pierre Frantz mostra con precisione tutti i segnali, visivi e linguistici, che preparano all'apparizione del terzo atto, punto culminante di un percorso coerente, governato dal sapiente piano vendicatore degli dèi; cfr. Frantz, *Voltaire et ses fantômes*, cit., pp. 264 e sgg.

⁴⁵ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 91.

Tutto il contrario avviene nel *Tieste*, dove i «delitti occulti» rimangono imprevedibili fino a quando è troppo tardi, dove nessun disegno superiore, nessuna forza, agisce per ristabilire la giustizia e punire i colpevoli, dove la virtù è una parola senza significato, impraticabile per la debolezza dei personaggi positivi e per l'inviolabilità di quello negativo, unico essere onniveggente. Più grande è il «reo», maggiori sono le sofferenze inflitte alle sue vittime.

La punizione a cui sono sottoposti Tieste, Eroe ed Ippodamia, per colpe oltretutto solo apparenti (l'unione tra Tieste ed Eroe prima del matrimonio, l'inganno con cui Ippodamia viene conquistata da Pelope), non è casuale, ma, il che è verosimilmente ancora peggio per Cesarotti, discende da una volontà gratuitamente crudele. La «scelleraggine» di Tieste ed Eroe, puramente pretestuosa, viene punita da una certamente maggiore, non certo perpetrata per «amor di giustizia», ma appunto per il gusto di essere malvagi in sommo grado. L'Osservatore non apprende nulla, se non che «la natura umana è in preda a ingiuste e crudeli sciagure, e che non ha dal suo canto forza che basti a sostenere i colpi funesti». ⁴⁶

Nella *Semiramide*, la battuta finale riassume la morale dell'opera, ed è posta in bocca a un personaggio che tutto vede e tutto comprende, e può quindi in un certo senso essere considerato un corrispettivo dell'autore, anch'egli illuminato pedagogo. Anche nel *Tieste* l'ultima battuta spetta a chi tutto aveva previsto e compreso, ma ovviamente con finalità opposte. In tre versi schernisce i fantomatici «numi», assenti al pari di ogni piano religiosamente o laicamente provvidenziale, esultando per la vendetta che, significativamente, è qui al servizio del male, come nella *Semiramide* era al servizio del bene.

Benché Atreo «fulmin di morte sul *suo* capo attenda», la situazione è ormai irrimediabile. Nel futuro non si intravede alcuna luce. Atreo sa di godere ormai dell'impunità, e quel fulmine che, nelle sue parole, dovrebbe far tremare i re sul trono, è reclamato sarcasticamente.

⁴⁶ Ivi, p. 95.

VI.2 *Maometto*

Il parallelo con il *Maometto* riveste anch'esso una notevole importanza, benché l'opera sia molto diversa. Per il Foscolo del *Tieste*, lo abbiamo visto, ha un valore iconico, se nella celebre lettera a Cesarotti del 30 ottobre 1795 Voltaire è identificato come «il grand'Autore del *Maometto*», e se questo è l'unico testo voltairiano a cui il giovane poeta faccia espresso riferimento, prima del 1797. La tragedia ha un ruolo centrale nella riflessione teorica cesarottiana: è l'opera a cui il *Ragionamento* rimanda più frequentemente e chiaramente, pur senza nominarla. Ad essa è dedicata anzi una breve dissertazione *ad hoc* che, come abbiamo visto, fu prodromica al *Ragionamento*. Per ampliare il discorso sul *Maometto*, generalizzandolo e rendendolo universale, l'abate stese un testo programmatico di più ampio respiro. Anche il *Ragionamento sopra le origini e i progressi dell'Arte Poetica* – un trattato che esula, quindi, dalla mera dimensione teatrale –, rimanda alla tragedia sul profeta islamico quando, attaccando i ciechi adulatori dei classici, si rivendica la superiorità del *Maometto* su Euripide, o perlomeno sulle sue tragedie «più difettose».

Già nel 1762, quindi, nel momento in cui Cesarotti esprime la sua concezione dell'arte, del teatro e del mondo, con l'edizione pasqualiana, dando alle stampe il testo attorno a cui ruoterà sempre la sua estetica, *Maometto* è l'emblema della «perfetta tragedia».

Negli anni precedenti, *Maometto* aveva dato vita a una celebre e duratura polemica, per la condanna del cristianesimo o, quantomeno, del fanatismo cristiano, facilmente ravvisabile dietro la trama ufficiale. Benché molti uomini devoti, più o meno sinceramente, vi vedessero una difesa del cristianesimo contro la superstizione islamica, un'apologia della vera religione e una condanna di quella deviata, molti devoti si accorsero subito del reale messaggio.

Riccardo Campi ha enucleato i momenti più noti e significativi della polemica: al di là delle esagerazioni di un antico biografo, «anche se sarebbe

meglio chiamarlo agiografo (per di più non molto attendibile)»,⁴⁷ secondo cui molti «perdettero la testa» e un dottore della Sorbona «correva per le strade»⁴⁸ imprecaando contro l'opera blasfema, *Maometto* subì pesanti attacchi dal versante cattolico, e in particolare dai giansenisti, che si videro particolarmente presi di mira. Il cardinale di Fleury, segretario di Stato, dovette caldamente consigliare (un consiglio che «aveva forza di comando»⁴⁹) a Voltaire di ritirare la *pièce* dalle scene parigine, cosa che avvenne, nell'agosto 1742, dopo la terza rappresentazione alla Comédie-Française.⁵⁰

Oltre alla sottile e mal celata condanna di ogni religione che «persegua i propri obiettivi con mezzi inumani e ingannevoli»⁵¹, abbiamo nel *Maometto*, più che in altre tragedie di Voltaire, aspetti controversi, che compromettono parzialmente la visione ottimistico-illuministica dell'autore. Lo fa notare Iotti, il quale, pur evidenziando la cattiva luce in cui viene messa l'impostura, e il rischiaramento prodotto dalla ragione, sottolinea la totale sottomissione di Seid al profeta, la sua impotenza nel frapporre alle leggi dell'antinatura quelle della natura, ed è, continua Iotti, «nella micidiale incoscienza di sé di cui dà prova l'innocente - e sotto l'ovvio messaggio ideologico a cui essa rimanda - che s'insinua surretiziamente il tragico».⁵²

Lo studioso nota una discrepanza tra l'intento espresso in una famosa lettera a Federico di Prussia (precedente alla *première* di Lille) - che l'opera vorrebbe cioè dissipare la cecità che porta ad obbedire a «des hommes aveugles qui me crient hâissez, persécutez, perdez celui qui est assez téméraire pour n'être pas de votre avis [...]» - e il risultato effettivo.

⁴⁷ R. Campi, *Le conchiglie di Voltaire*, Firenze, Alinea, 2001, p. 268.

⁴⁸ T.-I. Duvernet, *Vie de Voltaire*, Paris, 1797, p. 123; cit. in *Ibidem*.

⁴⁹ Così una settecentesca *Autobiografia di Voltaire*, in T. Besterman, *Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 491.

⁵⁰ Cfr., per una panoramica delle vicende relative alla *pièce*, oltre a R. Campi, *Le conchiglie di Voltaire*, cit., pp. 263-278, anche M. Carlson, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Westport, Greenwood Press, 1998, pp. 54-56.

⁵¹ Così Marvin Carlson, *ivi*, p. 55: «Indeed, Voltaire was clearly attacking any religion that advanced its goals by inhumane or untruthful means».

⁵² Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, cit., p. 76.

Citando le parole che Seid rivolge a Maometto, poco prima del parricidio (Vous avez sur mon être une entière puissance; / Eclairer seulement ma docile ignorance»), Iotti rileva che «la rappresentazione dell'innocenza corrotta» viene spinta «verso un pessimismo che traligna dalla prospettiva ideologica dell'opera».⁵³

Lo stesso finale, che vede Maometto travolto da rimorsi e dolore per il suicidio della fanciulla amata, dopo aver saputo così astutamente soggiogare un intero popolo, è più convenzionale che autentico, nella sua inverosimiglianza. Iotti può così concludere che «qualcosa del carattere terribile dell'azione, in questa tragedia, sfugge all'intento dimostrativo: e si rovescia in rappresentazione angosciosa dell'impotenza e della fragilità che la ragione-virtù oppone a quanto la nega».⁵⁴

Tutto ciò, però, non viene tenuto in considerazione da Cesarotti, che nel Maometto non vede alcun attacco alla religione cristiana né, soprattutto, alcun pessimismo di fondo, alcun elemento che problematizzi il rapporto tra la ragione e la sua vittoria finale, nessun ostacolo nel passaggio dalla disillusione, che sgombera l'animo da uno specioso fanatismo, al trionfo sulle imposture. Nel *Maometto* tutto procede secondo quando auspicato e spiegato nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*.

Voltaire, come si afferma all'inizio del *Ragionamento sopra il Maometto*, ha infine reso la tragedia «scuola della vita civile», missione ad essa assegnata sin dalle origini, ma mai realizzata. Dai tragici greci non «si ricava» che «una sterile compassione», e i moderni hanno saputo portare sulla scena solo «una fredda galanteria, qualche sorpresa, qualche situazione interessante, un Eroismo Romanzesco, e poco più».⁵⁵ Dalla tragedia si aspettava ben altro, come «una verità profonda esposta in un lume vittorioso, un gran pregiudizio combattuto, tutta

⁵³ Ivi, p. 78.

⁵⁴ Ivi, p. 79.

⁵⁵ Cesarotti, *Ragionamento sopra il Maometto*, p. 179.

l'umanità interessata»,⁵⁶ e ora, finalmente, ha trovato in Voltaire l'autore capace di inserirla nella sua dimensione più autentica.

Tutto il *Ragionamento sopra il Maometto* non è che una *summa* del pensiero cesarottiano intorno al teatro, una sintetica esposizione di quanto troverà più estesa trattazione nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*. Seid è «un giovine amabile e virtuoso» che «trova il suo castigo nella cagione medesima della sua colpa». ⁵⁷ Suscita compassione, perché ha un animo retto e buono e perché è guidato dalle migliori intenzioni, e al tempo stesso produce un salutare terrore, insegnando, con la sua sventura, a guardarsi dai falsi profeti, dalle false seduzioni, mostrando allo spettatore che, se avesse ascoltato la voce della ragione, avrebbe evitato di uccidere il padre, facendo trionfare «il più gran scellerato dell'universo» sul «modello della più nobile e interessante virtù», con la conseguente punizione di tutto un popolo, di cui appunto Zopiro era il più grande difensore.⁵⁸

L'obiezione secondo cui il *Maometto* presenterebbe il vizio premiato a scapito della virtù, per Cesarotti, è solo apparentemente ragionevole. Il fatto che il profeta riesca nel suo intento, e che Zopiro perisca per mano del figlio, non mina le fondamenta della «perfetta tragedia». Il personaggio istruttivo è Seid, ed è su di esso che deve ricadere l'attenzione dello spettatore. Se Maometto fosse stato punito gli spettatori, rallegrandosi per la sua fine ingloriosa, avrebbero finito col dimenticare la causa della sventura di Seid.

Così, invece, «l'orrore del fanatismo» viene ispirato «al più alto segno»⁵⁹: «L'umanità fa un gran sacrificio in Zopiro; ma non può acquistarsi a troppo caro prezzo la cognizione di una verità così importante: il male è il più contagioso e il più atroce di ogni altro; la medicina dovea esser proporzionata». ⁶⁰

Cesarotti dirà, nel *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, che i malvagi devono essere tutti puniti. Aggiungerà però che

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 181.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 181-182.

il malvagio che unisce l'impostura alla scelleraggine, s'egli è di quel genere che istruisce, non è necessario che sia punito. Com'egli non può giungere ad effettuare i suoi disegni, se non per mezzo de' pregiudizi altrui, il suo trionfo non sarà tanto un'esaltazione del vizio, quanto un castigo della credulità. Il terrore, e la compassione insegnerà all'Osservatore a guardarsi da questa pericolosa debolezza, e l'odio istesso ch'egli porta all'impostore, accrescerà l'istruzione e 'l diletto.⁶¹

È appunto il caso del *Maometto*. La credulità popolare e la debolezza di Seid, incapace di discernere le recondite trame del suo signore, sono la *conditio sine qua non* per la realizzazione del piano diabolico, il quale, ordito per brama di potere, avvicina ancor più il personaggio negativo al prototipo che il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* ne delinea. Se Seid avesse fatto ricorso alla ragione, non avrebbe ceduto all'inganno, che lo ha portato a uccidere il padre e distruggere la donna amata, poi rivelatasi sua sorella.

Non è casuale, per inciso, che la debolezza del giovane porti a colpire i suoi congiunti. La sua irragionevole azione, per essere maggiormente terribile ed istruttiva, doveva ricadere su un padre e una sorella, ma al tempo stesso Seid non doveva conoscere la loro identità prima del delitto. Ciò avrebbe violato le leggi non scritte della scena, ma avrebbe anche reso Seid eccessivamente cieco e fanatico, rendendo difficile allo spettatore identificarsi con lui.

Gioverà poi notare che il trionfo di Maometto è solo parziale, perché nel momento in cui Palmira si colpisce, comprende che i suoi stessi perversi disegni gli si sono ritorti contro, e paga la sua malvagità con perdita dell'oggetto amato, intravedendo il potere della giustizia celeste. Così, anche lo «scelerato» attraversa quel processo di edulcorazione che ne stempera i tratti potenzialmente orribili.

Maometto è il testo a cui il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* rimanda più frequentemente. Anche un passo come il seguente non fa altro che trasporre le caratteristiche di questa specifica opera voltairiana dal particolare all'universale:

⁶¹ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, p. 91.

[...] se l'impostura è fondata sopra un errore, o un pregiudizio specioso e rispettabile, che possa e debba sgombrarsi colla luce della ragione, lo spirito godrà tanto più della sua scoperta, quanto più sarebbe in pericolo di lasciarsi infettare dall'universale contagio, ed apprenderà a tener deste ed armate tutte le sue interne potenze per impedir l'ingresso della sua mente a questi mostri insidiosi, che dopo la seduzione dell'intelletto, si traggono dietro la seduzione del cuore.⁶²

Maometto, insieme, riunisce tutti i punti dell'estetica teatrale cesarottiana, presentando nel personaggio positivo come in quello negativo tutti i tratti cari all'abate. La debolezza scusabile ed evitabile, *leitmotiv* che giungerà fino all'*Avvertimento preliminare* alla *Morte di Ettore* coevo al *Tieste*, l'impostura smascherabile dalla ragione, un'azione che riguarda tutta l'umanità ed è dunque interessante, l'interesse che suscita compassione e terrore, il diletto che ricava dall'unione di questi elementi con l'istruzione finale, tutto rimanda al *Maometto*.

Come per la *Semiramide*, quindi, Foscolo aveva tutti i motivi per ravvisare nel *Maometto* un modello perfettamente conforme alle idee cesarottiane e ad una tragedia di stampo illuministico, retta dai parametri di un «bello morale» oggettivo, in antitesi alla rivoluzione alfieriana e alla proclamazione dell'indipendenza del tragediografo, che nel suo caso vuole in primo luogo esprimere la propria visione del mondo e il proprio «forte sentire», come si è ampiamente detto.

A livello stilistico, il *Maometto* è meno lontano dal *Tieste* di quanto non sia la *Semiramide* e, anzi, sotto alcuni aspetti e in alcuni punti specifici, sembra aver ispirato quello del testo foscoliano, salvo poi essere modificato alla luce di diverse esigenze, e rivestito di significati del tutto opposti. Nel complesso, però, l'incompatibilità tra l'ampiezza e l'armoniosità dello stile cesarottiano, e la franta, nervosa e agitata scrittura foscoliana, rimane evidente.

In molti casi, potremmo semplicemente ripetere i rilievi fatti nell'esame della *Semiramide*. Segnaliamo velocemente alcuni arcaismi e alcune forme poetiche ormai assenti nel *Tieste*, come «polve», «nudriti», «splendero», «dovero»,

⁶² Ivi, p. 90.

«credulitate», «doglia», «poteo», «m'ancide», «aura», fino all'improponibile, per un sedicente seguace di Alfieri, «Orsù».

Il verso di Cesarotti è sempre elegante, e fa ampio uso delle dittologie. Vediamone alcune in una veloce ricognizione: «libera, e pura» (I, 1), «perfidie, ed imposture» (I, 1), «frodi e guerre» (I, 1), «distrugge, ed incatena» (I, 1), «la grazia, e la beltà» (I, 1), «trista, e confusa» (I, 1), «giovine, e dolce oggetto» (I, 2), «cecità deplorabile, e tremenda» (I, 2), «caro, e prezioso acquisto» (I, 2), «misto e confuso» (I, 4), «disprezzo e sdegno» (I, 4), «saggio e accorto» (I, 4), «genuflesso e prostrato» (I, 4), «iniquo ed esecrabile» (I, 4), «pianti e sospiri» (II, 1), «tumulti e perigli» (II, 4), «la persecuzione e la vendetta» (II, 6), «meraviglia e rispetto» (III, 1), «adoriamo e serviam» (III, 1), «lagrime e sangue» (III, 3), «crudo e terribile» (III, 8), «dolce e caro» (III, 8), «m'abborrivi e detestavi» (III, 8), «crudele e spaventoso» (III, 8), «dolce e lusinghevole» (III, 11), «grande ed importante» (IV, 1), «lo spavento, e l'amor» (IV, 3), «pura ed innocente» (IV, 3), «severa e minacciosa» (IV, 3), «tumultuosa, e discordante folla di sentimenti e di pensieri mi circonda, e m'assedia» (IV, 3), «breve e fragil» (IV, 4), «cieco ed ebbro» (V, 1), «sicuro e lento» (V, 1), «corrisponda, ed ubbidisca» (V, 2), «sedotto e saccheggiato» (V, 2), «rabbia e duol» (V, 2), «ardenti ed ebbri» (V, 3).

Sono dittologie che riguardano aggettivi, sostantivi, verbi, l'amore e la scelleraggine, la purezza e la viltà, la saggezza e l'impostura, e che ovunque rendono bello e pulito l'eloquio, che sempre deve essere retto da un ordine armonioso, razionale, di cui lo stile non è che il corrispettivo. Esse appaiono anche nei momenti più drammatici o violenti, come nell'atto quinto, quando Palmira maledice il profeta, o quando Maometto è ormai in una situazione di grave difficoltà.

Costante è poi il ricorso alle anafore, alle anadiplosi, o più in generale alla ripetizione sintattica che conferisce ritmo e sostenutezza. I casi sono i più svariati: iterazione di avverbi («pur ti riveggio; / pur son finiti i mali miei», II, 1), sostantivi («fin da quel dì, quel dì funesto», II, 1), aggettivi («ei vorrà sciolti / i nostri ceppi, ei renderà contenti / i nostri cori, i nostri cor son suoi», II, 1), «egli mi fugge, si

parte [si noterà anche l'anafora di pronomi e verbo] / spaventato, abbattuto, disperato», cui segue un altro andamento anaforico, che coinvolge sostantivi e aggettivi, questi ultimi usati in funzione attributiva e anteposti al nome, secondo un uso caro anche alla versione della *Semiramide*: «la mia pietade, il suo / gentile aspetto, i suoi rimorsi amari, / la lontananza sua», III, 10), verbi («bisogna / vendicare il suo culto, vendicare / lo stesso Dio», III, 6; «e basta questo / per amar, compatir, porger soccorso», III, 8; «non conosce, non intende», IV, 3; «io deggio di mia mano / sopra la polve strascinarlo; io deggio / con tre gran colpi trappassargli il core [con iterazione del pronome soggetto], IV, 3), aggettivi e verbi («Amico, / egli è debole; il debole ben tosto / diventa traditor; ch'ei tremi, ei porta [...], IV, 1; si noti anche la combinazione verbo-aggettivo-sostantivo: «vede / i nostri cori, osserva i nostri pianti, / sente i nostri sospiri», IV, 3), verbi e pronomi dimostrativi insieme («attendi / gli alti segreti che svelarti io deggio, / attendi infin che la mia voce voglia / spiegar a te quel che approvar si puote, / quel che vietar si dee», III, 3), insistenza ritmica su sostantivi emblematici («noi facciamo / rimbombar fra quel popolo agitato / i nomi venerabili di pace, / di libertà, di Dio», II, 2), parallelismi («ah lungi / da te, lungi da lui», II, 3), aggettivi dimostrativi seguiti da un attributo e un sostantivo («osserva / questo cupo ritiro, e questa oscura / volta [...]; ivi Zopiro deve / questa notte offerir frivoli incensi / e chimerici voti agl'insensati / suoi Numi», III, 5), patetiche esclamazioni o invocazioni («O cieli! O mio / Dover crudo e terribile! Ah Zopiro! / Zopiro, e tu sei quel ch'altro non brami che salvarmi, proteggermi, vegliare», con tre verbi consecutivi, seguiti da nuove esclamazioni: «Che vidi! Che ascoltai!», III, 8; «Lasso! O Cielo! O Palmira! O giuramento! / O tu Dio di vendetta!, III, 8; «O Ciel! [...] lasso! Infelice!», III, 9; «O di quest'alma / adorata sovrana, o mia Palmira, / parla anche tu, determina [con anafora del verbo], IV, 3; «O santi Dei / della mia patria, o Dei [...], IV, 4), preposizioni («Ma con che sdegno, / con che severa e minacciosa fronte [...] con che grandezza, / con che sovranità», IV, 3), formulazioni ipotetiche («Se Dio ti pose in mano / la sua vendetta, s'ei richiede», IV, 3). Frequenti sono anche gli incisivi chiasmi: «ella tutto / pose in ubbidirmi, io sono / tutto per lei»

(IV, 1), «se il ciel comanda / ubbidirò: ma che ubbidienza, o cielo!» (IV, 2), «ei mi rinfaccia un core / tenero troppo, troppo vil (IV, 4), «del sangue mio, del mio paterno sangue» (IV, 5).

A tutto ciò si uniscono le domande ripetute, martellanti e ravvicinate, che assolvono l'analogha funzione di conferire sostenutezza ed eleganza al dettato, affinché i sentimenti e i concetti vengano espressi con chiarezza e, al tempo stesso, incisività. La *pièce* inizia appunto così, con una serie di domande retoriche rivolte da Zopiro a Fanor, in modo da mettere in luce la contrapposizione tra lo sceicco della Mecca e l'invasore islamico, la fierezza indomita del primo a fronte della minaccia incombente:

Come Fanor? Che a' suoi falsi prodigi
Io chini gli occhi affascinati? Ch'io
Diami i prestigi a venerar di questo
Scelerato impostor? Qui a lui prostrarmi
Doppo averlo esigliato?

Le domande retoriche ricompaiono in ogni momento della vicenda, indipendentemente dal personaggio che le pronuncia e dall'effetto che questi vuole ottenere. Ciò che le rende tutte affini tra loro è l'armonia, la raffinatezza, l'ordine formale che esse danno al testo, sottintendendo un ordine più profondo, una complessiva razionalità dell'intreccio, attraverso cui si scorgono in filigrana le motivazioni del tutto logiche e spiegabili che muovono i vari personaggi. Così Fanor, provando a moderare l'inflessibilità del suo interlocutore, ricorre al medesimo espediente: «ma che? S'ascoltan sempre / i consigli migliori?»; e, poco oltre: «quando vedrai / la tua Patria distrutta, i figli tuoi / saran più vendicati?».

Nella replica di Zopiro, le domande retoriche ritornano con forza, in una lucida ed efficace simmetria:

E vuoi
Che al barbaro io la dia? Che di sì caro,
di sì nobil tesor quell'empie mani
s'arricchiscan di nuovo? E che? Quand'egli

Frodi, e guerre ci porta, e quando il suo
Braccio distrugge, ed incatena il mondo,
I più teneri vezzi acquisteranno
Il suo favore, e del suo furor fia prezzo
La grazia, e la beltà?

Per quanto riguarda Zopiro, numerosi altri esempi si potrebbero fare. Basta scorrere il testo per rintracciarli. Palmira, introdotta al cospetto del padre, ancora ignaro della sua identità, ricorre allo stesso schema: «Ah che inauditi nomi / T'escon di bocca? Lui, che tante, e tante / Province adoran per Profeta? Lui, / Il Messaggier, l'interprete del Cielo?»

Altrove, l'iterazione delle domande si vena di patetismo, come al principio del secondo atto, quando, trovando per la prima volta i due giovani amanti insieme, la forza della persuasione cede il passo a soluzioni melodrammatiche: «Sei tu, caro Seid? Pur ti riveggio; / pur son finiti i mali miei: qual Nume / pietoso di mia sorte a me ti guida?».

Più avanti, anche Maometto, per persuadere Zopiro, si comporta come chi ha calcato la scena prima di lui: «a che finora / Ti giovarò i tuoi Dei? Che pro n'hai tratto? / Che allori, di, crescer vedesti al piede / De' loro altari?»

Anche l'atto terzo, come i due precedenti, principia con una sequenza di domande, ora nuovamente patetiche, perché inserite nel drammatico contesto del difficile amore tra i due fratelli inconsapevoli: «Ferma, dimmi, Seid; e quale è dunque / questo segreto sacrificio? E quale / sangue domanda la giustizia eterna?».

Nel quarto atto, al momento culminante, quello in cui Seid deve decidere se dare ascolto alla voce di Maometto o a quella, più profonda ma meno distinta, della coscienza, le interrogazioni servono ad accentuare il travaglio interiore, la confusione che regna nell'animo, il dolore destabilizzante di chi è chiamato a compiere un'azione sentita, in fondo, come mostruosamente immorale: «Che vuoi Palmira? / Che trasporto ti guida in questi luoghi consecrati alla morte?». Poco dopo, dinnanzi alle domande di Palmira, che ben rivelano l'innaturalità e l'atrocità intrinseca negli ordini maomettani («Io son prezzo del sangue / Del

misero Zopiro?»; «L'amor è fatto dunque / per tanta crudelitate?»), i dubbi di Seid rivelano il potere coercitivo e ingannatorio di una falsa religione: «Ma se il cielo / così comanda? S'io servo all'amore, / e alla religione? [...] E che far deggio?». Le domande ripetute ritornano quando, preso dalle visioni e dal delirio, il giovane si decide infine a colpire Zopiro, nel passaggio chiave per misurare la distanza tra il Maometto e il Tieste, passaggio su cui ci soffermeremo quindi tra poco.

Infine, ciò che Maometto chiede a se stesso, nella battuta finale («vi sono dunque dei rimorsi?»), chiude il ciclo, aprendo gli occhi persino al più incallito dei malfattori, e testimoniando la forza della virtù e della ragione, sempre destinate a manifestarsi.

In un momento chiave, come quello in cui Zopiro, morente, chiede ai figli vendetta, abbiamo un compendio di figure retoriche, sapientemente miranti a colpire l'uditorio:

Io benedico il mio destino; io moro;
Ma voi vivete: ah voi che qui spirando
Trovò il mio cor; Seid, Palmira, in nome
Della natura, per gli avanzi estremi
Del sangue mio, del mio paterno sangue,
Che sgorga ancor da questa piaga, e bagna
La vostra mano, ah sì figli, per voi,
Per la mia morte, vendicate il padre,
Vendicate voi stessi. (V, 5)

L'andamento anaforico e parallelistico ha qui un valore altamente patetico e simbolico; da un lato il padre spirante muore, come direbbe il teorico Cesarotti, «pago del testimonia della propria coscienza», dall'altro i figli sono chiamati a completarne l'opera. L'iterazione dei pronomi soggetto («io», «io», «voi», «voi», con l'aggiunta del patetico «ah») si accompagna al chiasmo, in una struttura a specchio in cui la benedizione della morte di Zopiro coincide con la felicità di aver trovato i figli perduti, e in cui alla morte del padre si contrappone la vita di Seid e Palmira, il cui nome è subito dopo scandito con chiarezza e con potere evocativo.

Le anafore continuano (e con esse abbiamo un nuovo chiasmo: «per voi, / per la mia morte, vendicate il padre, / vendicate voi stessi»), sancendo il destino comune alla famiglia di Zopiro, che rappresenta a sua volta il bene opposto al male, la virtù che scaccia l'impostura, la luce della ragione ora chiaramente manifestatasi, e destinata a eliminare «il pregiudizio specioso e rispettabile» su cui era fondata «l'impostura», a liberare tutto un popolo dal pericolo maomettano.

Una sostenuta eloquenza pervade anche l'ultima battuta di Seid, nell'ultima scena, sempre con l'ausilio di uno schema anaforico, che poggia questa volta su un verbo dal significato simbolico e ammonitorio, per chi si lascia sedurre da falsi idoli: «tu trema, iniquo, / se Dio punisce anche gli errori, pensa / che fulmine ei prepara ai scelerati / tuoi pari; trema» (V, 4).

Qui il valore del lessico è emblematico: quelli di Maometto sono «errori», ed egli appartiene alla categoria degli «scelerati». Questo ci permette di rilevare due cose: l'uso, nella tragedia, di termini cari al *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, e la costante attenzione con cui, attraverso il lessico, si distingue, lungo tutta l'opera, tra virtù e impostura (la distinzione non è palese agli occhi dei personaggi, ma nondimeno intrinsecamente vera). Ciò obbedisce al bisogno di oggettiva chiarezza che deve sempre permeare le buone tragedie, affinché possano rendersi istruttive.

Non è un caso, a questo proposito, che il primo verso dell'opera già parli, riferendosi a Maometto, di «falsi prodigi», e che la prima definizione che Zopiro dà del profeta sia «scelerato impostor». Zopiro non può piegare la sua mano, «libera, e pura», per «accarezzar vilmente / perfidie, ed imposture». In queste prime battute dello sceicco della Mecca è già presente la dicotomia tra la purezza della virtù illuminata e la perfidia della subdola impostura.

Poco oltre, Zopiro definisce Maometto «traditor», spiegando cosa deve aspettarsi il popolo, se lo seguirà, e cioè «un'esecranda / atroce servitù». Egli, dal canto suo, conserva «a questo scellerato eterno sdegno». Palmira, emblema dell'innocenza, simbolo di «grazia» e «beltà» («giovine, e dolce oggetto», la chiamerà Zopiro al principio della seconda scena, mettendone in luce l'«amabile

innocenza»), non verrà consegnata a un «mostro / artefice d'inganni», a un «perfido tiran». I tratti del profeta continueranno a echeggiare ovunque nelle parole di Zopiro, che andrà condannando la «cecità deplorabile, e tremenda / dei miseri mortali», la loro «superstizione» («Superstizion, superstizione!», con significativa epizeusi) a fronte di un «malfattor», «Tiranno» e «seduttore». Inutile rilevare tutte le occorrenze degli impropri rivolti al suo antagonista, anche in sua presenza, tanto sono frequenti, nell'incessante ripetizione di epiteti quali «traditor», «scellerato», «barbaro» (aggettivo che, per contrasto, assegna chiaramente Zopiro alla civiltà), «iniquo», «esecrabile».

Seid riserva a Zopiro un trattamento analogo, definendolo «empio», e assegnando invece al suo signore gli attributi della sacralità, in quanto messaggero del vero Dio. Non potrebbe d'altronde essere altrimenti, dal momento che lo spettatore deve cogliere in tutta la sua portata l'inganno di cui Seid è vittima. Tuttavia, i suoi giudizi sono temperati da una continua indecisione. Si interroga in vari momenti sulla liceità di quanto Maometto gli chiede, avvertendo nel profondo una coscienza naturale che cerca di farsi largo tra le vie del fanatismo. Inoltre, non appena vede Zopiro non può non rimanerne sedotto, non può non ammirarne «la bontà, la grandezza», non sentire, di fronte a lui, «meraviglia e rispetto», fino a percepire «un'incognita forza» che «occultamente» lo «incatenava, e verso lui traeva / tutto il *suo* spirito prevenuto».

Seid è virtuoso, e solo per una pericolosa e scusabile debolezza, per un «gran pregiudizio», segue l'impostore e uccide il depositario degli universali, umani e autentici valori morali. La luce della ragione è presente dentro di lui, ed è destinata a manifestarsi. Se inizialmente soccombe, è solo per mettere in guardia lo spettatore, per accrescere il terrore, per evidenziare meglio a cosa l'impostura può condurre, ma infine diviene chiara agli occhi di Seid, e domina incontrastata la scena, nella parte finale della tragedia. La chiarezza con cui Maometto viene dipinto, poi, pone Seid nel ruolo di semplice vittima dei suoi intrighi, evidenziando l'inconsistenza della sua malvagità, che proviene dall'esterno e non gli appartiene quindi realmente.

Maometto rappresenta un malvagio della peggior specie, lucidamente crudele, assetato di potere e pronto a far leva sull'ingenuità popolare per ottenere i suoi scopi. Come Atreo, delega ad altri il compito di liberarsi dei nemici, per poi proclamarsi estraneo ai fatti e punire, ipocritamente, il suo sicario. Non appena Zopiro è stato ferito a morte, Omar accorre per soccorrere lo sceicco e far arrestare Seid, perché Maometto «non venne / che a vendicar le leggi». Palmira protesta che l'omicidio è stato preteso dal profeta, ma Omar risponde: «non s'è ordinato nulla».

Analogamente, quando Tieste rimprovera al fratello l'invio dei sicari a Delfo, il sovrano nega: «A Delfo / io sicarj inviai? Metaco e Pleo / ivi ne andar, non per mio cenno» (IV, 224-226). Al di là del fatto che questo atteggiamento non cambia nulla negli altri personaggi del dramma, mentre nel *Maometto* dà luogo a un'emblematica e istruttiva affermazione dell'omicida («Vanne; alla stolta mia credulitate / ben si dovea questo esecrabil prezzo»), che da quel momento non è più soggetto agli inganni del suo signore, e al di là di queste superficiali analogie tra i due tiranni, Atreo e Maometto sono sostanzialmente diversi.

Il profeta, infatti, esprime non di rado i propri timori per la riuscita dei suoi piani. Inoltre, essi sono esposti chiaramente, nei dialoghi con Omar come nei monologhi. Certo ne parla con cinismo, rivelando la sua bassezza morale, ma, cionondimeno, lo spettatore viene chiaramente informato circa le sue intenzioni, meno terribili e inafferrabili, meno inquietanti e inaffrontabili, per il fatto stesso che sono rese note a chi legge la *pièce* o assiste allo spettacolo. La dissimulazione viene attuata con il popolo, con Seid e con Palmira, ma non con il suo braccio destro, al punto che versi come i seguenti assolvono, in definitiva, la funzione di illuministica chiarezza, di ammonimento verso la credulità, e portano lo spettatore a prendere facilmente le distanze da Maometto, attraverso un salutare odio che possa illuminarli innanzi a personaggi o situazioni analoghi:

Convien torre altra via: non diamo tempo
 Di sgannarsi ai mortali, e assicurare
 Lor fiacchi sguardi abbarbagliati e vinti
 Da tanta luce: i pregiudizj, amico,

Sono i Numi del volgo. [...]
[...] io vengo a profittarmi
Degli errori del mondo. (II, 4)

Non è casuale che queste parole arrivino subito dopo l'ipocrita sfoggio di austerità e devozione esibito al cospetto degli inconsapevoli fratelli, come a «sgannare» subito chi ascolta, affinché non si lasci sedurre, come il popolo della Mecca, dalle lusinghe dell'impostura. Il discorso a Omar diventa così una sorta di sermone al contrario, una predica istruttiva. Nel *Maometto* non c'è spazio per ingannare gli spettatori; neanche all'impostore è permesso farlo sino in fondo.

Subito dopo, inoltre, Maometto perde i tratti di una disumana malvagità; professandosi egli stesso soggetto a una passione, quella per Palmira, diviene personaggio quasi ridicolo, se non grottesco. Vuole sottomettere intere popolazioni, ma non sa vincere il «furor geloso», quando vede una fanciulla «*opporgli un rivale*».

Ecco tracciate quindi, al suo apparire, tutte le caratteristiche del profeta. Da un lato è uno spietato ingannatore, pronto a tutto pur di raggiungere il potere, dall'altro si manifesta per ciò che è, e tradisce inaspettate debolezze. Risponde così doppiamente alle esigenze cesarottiane: è sufficientemente malvagio da suscitare terrore, ma è anche pieno di intrinseche contraddizioni, sicché la portata nefasta dei suoi misfatti e dei messaggi che veicola si neutralizza da sola. È un mostro, ma al tempo stesso appare tutt'altro che invincibile. Lo spettatore ne può intravedere chiaramente la natura, avvertendo al contempo la speranza di vederlo soccombere, come sarà, al corso degli eventi.

Il finale mette a nudo tutta la sua miseria. I grandi disegni non contano più nulla, se Palmira si dà la morte. Questo evento genera in Maometto dolore e, in un certo senso, anche rimorsi, o quantomeno la consapevolezza che una giustizia superiore provveda a castigare chi la usa come pretesto per scopi personali.

L'ammonimento mossogli da Seid assume una pregnanza sconosciuta al *Tieste*, dove i personaggi non hanno alcun margine d'azione sul tiranno, né possono modificarne i sentimenti, metterlo in difficoltà o colpirlo nel segno. Non

lo possono nemmeno comprendere, come non lo possono comprendere gli stessi spettatori. In questo sta l'abisso che separa un'opera, come la traduzione del *Maometto*, e un'ideologia, come quella cesarottiana, da un'opera e un sentire molto più travagliati, molto più confusi e molto meno rassicuranti, quali quelli che fanno capo al *Tieste* e al suo autore. Il giovane, ormai ravveduto, invita Maometto a tremare, proprio come aveva fatto Oroe nel finale della *Semiramide*, rivolgendosi a tutti i despoti irreligiosi:

[...] tu trema, iniquo,
Se Dio punisce anche gli errori, pensa
Che fulmine ei prepara ai scelerati
Tuo pari; trema; il braccio suo comincia
A ferir le sue vittime: allontana
Eterno Dio da lei la negra morte
Che mi circonda. (V, 4)

I sovrani «scelerati» che devono tremare, «l'alta giustizia, e la vendetta eterna»; i concetti ribaditi da Oroe alla fine del decennio, pochi anni dopo il *Maometto*, sono presenti anche qui. Maometto reagisce con il furore e la violenza degli impotenti a cui la situazione sta sfuggendo di mano e, quando Palmira si colpisce, scorge improvvisamente l'inutilità e il fallimento degli sforzi prodigati sino a quel momento, pronunciando un ammonitorio, istruttivo discorso per chi voglia intraprendere la sua stessa strada:

Io l'ho perduta: ah vittima infelice,
E troppo cara: ecco rapirmi io veggio,
L'unico prezzo, oimè, del mio delitto.
Detestabil nemico d'una vita
Sì bella, vincitore, onnipossente,
Io son punito, il misero son io.
Vi sono dunque dei rimorsi? O Cielo!
O furore! O giustizia! I miei misfatti
Han posto il mio supplicio entro il mio core.
Dio, che servir io feci alle sventure
Degli uomini, adorabile strumento
De' miei disegni scelerati; Dio

Ch'io bestemmiai, ma che pur anco io temo,
Mentre il Mondo m'adora, io mi condanno.
Indarno io tento sfuggir quei colpi
Ond'io sento ferirmi; io ben potei
I mortali ingannar, ma non me stesso.
Padre, figli infelici, al furor mio
Sacrificati, vendicate il mondo
Voi stessi, e 'l Ciel; toglietemi una vita
Colma d'orror, strappatemi dal petto
Questo perfido cor, questo cor nato
Sol per odiar, che nell'amore istesso
È barbaro ed atroce, e tu cancella
La rimembranza della mia vergogna,
Nascondi almen la debolezza mia,
Conserva ancora la mia gloria: io deggio
Regger qual Nume il prevenuto mondo:
Distrutto è 'l regno mio, se l'uom si scopre. (V, 4)

L'antitesi con Atreo non potrebbe essere più netta. Vi è certo una differenza stilistica evidente: le ultime parole pronunciate dal sovrano argivo sono poche, stringate, concise, quasi impenetrabili, mentre il discorso maomettano si distende in lunghezza e chiarezza, con abbondante sfoggio di figure retoriche ed esercizi di stile (si vedano semplicemente i chiasmi, le invocazioni, i parallelismi, le eleganti contrapposizioni), ancora possibili, ancora necessari al poeta e alla tragedia, per trasmettere l'ordine e la giustizia trionfanti.

Vi è però soprattutto un'inconciliabilità a livello contenutistico, veicolata oltretutto attraverso spie lessicali che apparentano, superficialmente, i due monologhi conclusivi, per sottolinearne meglio il carattere opposto. Come Atreo, Maometto percepisce un fulmine divino incombente. Il primo però lo invoca con sprezzo e derisione, il secondo ne sente parlare per bocca altrui, mentre si trova in un groviglio di emozioni che gli fanno sentire come la vendetta lo stia colpendo inesorabilmente, e ovviamente non solo a parole. Il fulmine celeste si sta già abbattendo su di lui, o forse anzi ha già fatto il suo lavoro, lasciandolo prostrato, disperato, sconfitto, privato del bene a cui dava maggiore importanza, dello scopo delle sue azioni. Se Atreo non ha perduto nulla, e si è piuttosto definitivamente

sbarazzato degli ipotetici avversari, Maometto non potrà più ottenere l'oggetto delle sue trame. Lo stesso sostegno popolare non può ormai consolarlo, in una situazione in cui, peraltro, è costretto a mantenere in piedi il suo castello di finzioni solo come *extrema ratio*, per prevenire una completa e imminente disfatta anche sul piano politico. Maometto diviene addirittura prigioniero degli inganni che lui stesso ha tessuto. Deve continuare a fingere - e preferirebbe senz'altro gli fosse tolta «una vita / colma d'orror» - quando ciò non potrà più contribuire alla sua felicità, perduta per sempre. L'inganno a cui è costretto a sottoporre ancora i suoi sudditi è poi fragile, scopertamente dichiarato agli altri personaggi e al pubblico, ragion per cui si sveste di ogni connotato inquietante, dell'aura di invincibilità e inafferrabilità che Atreo mantiene dall'inizio alla fine. Basta una qualche accortezza, basta che «l'uom si scopra», e distrutto è 'l regno suo».

Come Atreo, Maometto insiste sulla vendetta da compiersi ai suoi danni. Anche qui, però, la differenza è sostanziale. Abbiamo già visto lo scherno con cui Atreo affronta la questione, e già conosciamo, invece, la portata di questa invocazione, sincera e disperata, nella bocca del profeta islamico. Atreo si rivolge ai soli dèi, nei quali non crede, per sancire il carattere irrealizzabile di questa vendetta, delegata a una forza sovrastante che, secondo il suo punto di vista, non esiste, o che in ogni caso non ha potuto impedire la sua personale vendetta. Maometto chiede la vendetta a persone in carne e ossa, ai nemici combattuti sino a quel momento o agli strumenti dei suoi piani, rivelatisi vani non appena sono stati portati a compimento. È vero, Zopiro, Seid o Palmira sono morti o prossimi alla morte, ma ciò non toglie che le loro parole e le loro azioni abbiano un reale impatto su Maometto, e si possano estendere, nel loro valore emblematico, ai fedeli seguaci.

Atreo, questa è la seconda grande differenza, rivendica l'ottenimento della propria vendetta. Le sue parole lo definiscono appunto «vendicato»: questa è la sua condizione finale, Atreo ha raggiunto il suo scopo, ed è appagato. Maometto non si sente affatto appagato, benché abbia a sua volta raggiunto, su un piano strettamente concreto, gli obiettivi prefissi. Anzi, il raggiungimento dei suoi scopi

è una condanna autoinflitta, se Palmira muore. Anche Atreo, a parole, sembra indotto ad agire, tra le altre cose, da una donna amata, ma non è così. Maometto è sinceramente innamorato, Atreo non prova alcun sentimento per Erope, usata soltanto come strumento. Non prova alcuna pietà nel vederla cadere tramortita, né gli interessa ormai averla al suo fianco, perché non gli serve più. Lo sprone amoroso, nella sua autenticità, muove e indebolisce Maometto, mentre è del tutto estraneo ad Atreo.

Se passiamo a Seid e Palmira, vediamo come questi due personaggi siano antitetici rispetto a Tieste ed Erope. La «debolezza scusabile», nei primi, può essere superata con il ricorso alla ragione, mentre nei due giovani foscoliani costituisce un limite intrinseco, sostanziale e strutturale. Più che ingannarsi, Tieste ed Erope sono sopraffatti da una forza e un destino ostili. L'esule fratello di Atreo è debole per natura, e non può compiere passi avanti. Come abbiamo visto, non ha neanche un vero motivo per ravvedersi, perché nelle sue azioni passate non si ravvisa una colpa precisa. In Erope, il senso di colpa è sapientemente alimentato ad arte dal re, e funge così da mero strumento per la catastrofe finale.

Nel *Maometto*, invece, i contrastanti sentimenti e le emozioni in cui si dibattono portano Seid e Palmira a diventare reali antagonisti del sovrano. La percezione della colpa, qui, serve a compiere azioni che mettano in luce la loro bontà naturale, smascherino l'impostura e ristabiliscano il valore della virtù. Così, alla fine possono abbracciare con pienezza la vera fede, prendendo definitivamente le distanze dal profeta. Sentendosi combattuto, Seid tradisce sin dall'inizio la voce della coscienza che si agita in lui, e ne preconizza la successiva vittoria.

Proprio questo miscuglio di sentimenti causa in Seid uno stato confusionale, quando deve uccidere Zopiro. Proprio i momenti che precedono l'assassinio vengono chiaramente ripresi da Foscolo in una scena affatto analoga, nel contenuto e anche nello stile, ma opposta per i risultati a cui conduce. Se il rimando testuale alla *Semiramide* era presente nella scena finale, nel caso del

Maometto coincide con un'altra situazione altamente patetica. Passiamo quindi al raffronto.

Il contesto in cui Eroe incrocia Tieste, risoluto a uccidere il tiranno, ricorda quello in cui Palmira trova Seid, che ha appena ricevuto l'ordine di assassinare Zopiro. Sono soli, e in entrambi i casi la figura femminile costituisce, per il protagonista maschile, un intralcio, un ostacolo da aggirare, affinché essa non lo faccia recedere dalle sue intenzioni. Ciononostante, le scene che precedono l'apparizione funesta, decisiva per lo sciogliersi degli eventi, sono affatto diverse. Seid e Palmira sono sommersi dai dubbi, da contrari sentimenti che da un lato mostrano loro l'esecrabilità di un delitto innaturale, l'assurdità di un Dio assetato di sangue, che ponga come condizione per il loro amore un vile attentato, e, dall'altro, si piegano davanti al Cielo, se la sua volontà è questa. La loro indecisione, il continuo cambiare idea, servono ancora una volta a rendere evidente la loro bontà intrinseca, compromessa momentaneamente da un «gran pregiudizio».

Tieste non sa invece rendersi conto che il suo gesto si risolverà in un disastro collettivo. Eroe lo comprende, ma non riesce a fermarlo. Le motivazioni soggiacenti sono completamente diverse, in Seid e in Tieste. Nel primo derivano da un inganno evitabile, sgomberabile con la luce della ragione, nel secondo da immutabile cecità e disperazione. Nel primo caso ci sono di mezzo i grandi valori, la religione, la natura, la legge, nel secondo, invece, solo un velleitario proposito tirannicida, del tutto impraticabile, vista la situazione.

Con tutto ciò, Foscolo sembra riprendere direttamente la scena cesarottiana, per ribaltarla completamente. Abbiamo, nei due casi, un giovane che si risolve all'uso della forza per conquistare (o riconquistare) la donna amata, la quale tenta invano di dissuaderlo. Alcune spie testuali sembrano ricondurre al testo dell'abate. Naturalmente lo stile è molto diverso, coerentemente con quanto si è visto finora. Seid si lascia andare a lunghi discorsi, in cui il patetismo si mescola al tono didattico-filosofico, mentre Tieste centellina le parole.

In entrambe le scene, però, brevissimi sono gli interventi della donna, se non quando tutto è compiuto, e le fanciulle danno voce alla disperazione. In tutte e due le scene si invita a tremare («Temiamo, / tremiam d'esaminar», dice Palmira, mentre Tieste afferma: «Trema. / Fiati tal nome un di causa perenne / di lagrime, di sangue», IV, 42-44), e si freme («Io fremo», dice la figlia di Zopiro; «Tu fremi?», chiede Erope, IV, 100).

È tuttavia l'apparizione «soprannaturale» a presentare i maggiori punti di contatto. Sia in Voltaire che in Foscolo, è questo lo stratagemma cui l'autore ricorre, per portare il giovane all'attentato parricida. Dopo i molti ripensamenti, Seid vede delle ombre infernali, quasi un'incarnazione del fanatismo superstizioso:

SEID Andiamo.
Palmira vedi tu quel tetro sangue
Sperso per l'aria? Quegli orrendi spettri?
Questa grand'ombra che mi gira intorno?
PAL. Che dici?
SEID Sì, v'intendo, sì, vi seguo
Ministri della morte, voi guidate
Il braccio mio, voi mi mostrate l'ara.
Avanziamci.

Vediamo come Tieste venga colto da analoga visione, in una situazione paragonabile:

TIE. ... Taci.
Non vedi tu?
ERO. Vaneggi?
TIE. - Ubbidirotti;
Ucciderò. -
ERO. Tu fremi?
TIE. - Il braccio reggi
Tu. -
ERO. Di morte tu parli?
[...]
TIE. Ombra... gigante
Qui dinanzi non vedi? Ha fiamma il crine,

Sangue negli occhi bolle, e di atro sangue
 Sprazzi li grondan dalla bocca; mira...
 Sul mio volto gli slancia. Ella mi tragge
 Pel braccio. – Vengo, vengo.
 ERO. Oh!
 TIE. Vengo, vengo;
 Sangue chiedi? L'avrai. Quelle grand'orme
 Che tu stampi di foco... sieguo. – Oh! Lampo!
 Oh! Tenebre! Oh singhiozzi moribondi!...
 Eroe... il vedi, senti tu? – Ma dove
 Lo spettro è, che scortavami? Lo voglio,
 Lascia, seguir. – Tu, tu, vil, mi trattieni. (IV, 98-117)

La «grand'ombra», «gli spettri», sono gli antenati dell'ombra «gigante», dello «spettro» che invita Tieste all'azione. L'apparizione guida «il braccio» di Seid come quello di Tieste. È, nei due casi, un'apparizione «di morte» («Vi seguo / ministri della morte»; «di morte tu parli?»), caratterizzata dal sangue («tetro» per Seid, «atro», con nuovo riferimento fonico ad Atreo). Abbonda, in Foscolo, la ripetizione del pronome personale «tu», tanto cara ad Alfieri e apertamente biasimata da Cesarotti, ma qui usata, seppure in una sola occasione, anche dall'abate, perché la concitazione e la pregnanza del momento lo permettono.

Questo passaggio è di notevole importanza, perché fissa chiaramente i termini del rapporto Cesarotti-Foscolo, all'altezza cronologica del *Tieste*, e ci consente di riassumere quanto abbiamo detto sin qui. Cesarotti è autore presente, nella mente e nelle opere del giovane zantiota. È però un modello opposto al proprio, un modello da ribaltare completamente. Così, ancora una volta, la vicinanza tra loro è solo apparente. Si estende a un episodio concreto e parzialmente anche allo stile, qui asciutto, diretto e stringato anche in Cesarotti, ma obbedisce a esigenze assai diverse, come dimostrano le ragioni e l'effetto pratico delle azioni compiute dai personaggi.

Tieste si avventa contro il fratello solo perché non c'è altro da fare. Come egli stesso ammette in questa scena, smontando gli inverosimili proclami tirannicidi, non sarebbe ormai possibile fuggire, perché «più che a cimento, a certa / morte» andrebbe. Le sue mosse confuse, inconcludenti, lo hanno messo in una

situazione senza via d'uscita, da cui prova a liberarsi con un gesto estremo, parimenti inutile e senza speranza di successo. Non pregiudizi evitabili, non colpe passate lo portano al tentato omicidio, ma un'intrinseca, insuperabile debolezza (di fronte a cui non ci sono virtù, buon senso o razionalità che tengano) e un contesto in cui è sopraffatto da un nemico invisibile.

Il parricidio di Seid è invece determinato da un errore morale che il giovane percepisce, in fondo alla propria coscienza. Per questo ci ripensa molte volte, per rendere meno orribile il suo assassinio, per dimostrare che la ragione glielo avrebbe impedito, se l'avesse ascoltata meglio. Anche l'ignoranza dell'identità di Zopiro stempera il potenziale orrore. Tieste invece non vede dove la sua azione lo porterà, e anche se lo vedesse non potrebbe fare nulla.

Per pura disperazione, poi, Eroe prova a fermarlo, per evitare una catastrofe totale. Palmira, invece, blocca l'amato in nome di una legge morale superiore, salvo poi dubitarne anch'essa, per cadere provvisoriamente vittima della cecità in cui la vuole costringere Maometto.

Lo spettatore non ha alcun beneficio da trarre, nel *Tieste*. Assiste solo all'ultima velleitaria mossa dell'eroe, con cui questi decreta la sua rovina, quella di Eroe, della madre e del figlio. Nel *Maometto*, la scena che stiamo esaminando raggiunge un supremo effetto patetico, affinché lo spettatore ne esca mitridatizzato, immune da inganni, imposture o debolezze scusabili.

Anche il risultato dell'azione intrapresa è molto diverso. Tieste, in linea con la sua inettitudine, fallisce miseramente nel suo tentativo, fermato con irrisoria facilità dalle guardie del re, il quale, ancora una volta, ha previsto e anzi indotto ogni sua mossa. Seid riesce invece a uccidere il nemico. Certo, è un nemico solo apparente, ma è sintomatico che il figlio di Seid riesca laddove il fratello di Tieste fallisce. Il personaggio voltairiano dimostra di poter svolgere un ruolo attivo nella vicenda, mentre Tieste è inesorabilmente relegato a impotente pedina, a cui spetta solo un ruolo passivo, di vittima.

Entrambe le situazioni sono funzionali allo scioglimento della tragedia, ma in senso opposto. Tieste si consegna, con il mancato regicidio, al fratello,

giustificando ulteriormente la sua rabbia e consentendo l'orribile tecnofagia finale, Seid spinge il corso degli eventi verso la rovina del profeta e, attraverso un evento terribile, apre definitivamente gli occhi sulla natura dell'impostura maomettana, della virtù di Zopiro e della naturale, razionale giustizia che governa gli uomini, quando si liberano dai pregiudizi. L'assassinio è, insomma, un male necessario, funzionale agli scopi moralistici dell'opera, allo stesso modo in cui, nel dramma foscoliano, esso preclude a sé e alla sua famiglia ogni residua speranza, ed elimina dal testo ogni messaggio consolatorio, ogni fiducia nella giustizia. Conformemente all'estetica cesarottiana, il terrore generato da un evento funesto si rivela infine salutare, mentre in Foscolo regna soltanto l'orrore, il sentimento anti-tragico per eccellenza, all'interno di tutta la riflessione dell'abate.

Possiamo insomma concludere con ragionevole fondatezza che l'inconciliabilità tra il pensiero foscoliano e quello cesarottiano fu totale sin dal principio, nonostante l'apparente filiazione intellettuale, tale solo per un equivoco critico. Non c'è dubbio, come abbiamo visto, che Foscolo ammirasse la traduzione ossianica, così come non c'è dubbio che Cesarotti rappresentasse, per il giovanissimo autore, un'opportunità per salire sulla ribalta della scena letteraria. Questi due motivi congiunti, forse, hanno portato Foscolo ad impostare originariamente il *Tieste* su basi apparentemente affini a quelle cesarottiane (di qui le analogie superficiali riscontrate), ma i presupposti teorici, ideologici e filosofici si sono poi rivelati del tutto antitetici.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Bibliografia primaria

Come è noto, l'*opera omnia* foscoliana è raccolta nella monumentale edizione nazionale lemonneriana, in 22 volumi, gli ultimi nove dei quali composti dall'epistolario. Per il presente lavoro sono importanti segnatamente i volumi:

- *Tragedie e poesie minori*, vol. II, a cura di G. Bézzola, 1961.
- *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, vol. III, parte I, a cura di G. Barbarisi, 1961.
- *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, vol. IV, a cura di G. Gambarin, 1955.
- *Scritti minori fino al 1808*, vol. VI, a cura di G. Gambarin, 1972.
- *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, vol. VI, a cura di E. Santini, 1933.
- *Saggi di letteratura italiana*, vol. XI, Parte II, a cura di C. Foligno, 1958.
- *Epistolario*, vol. I [vol. XIV complessivo], *Ottobre 1794-Giugno 1804*, a cura di P. Carli, 1970.
- *Epistolario*, vol. II [vol. XV complessivo], *Luglio 1804-Dicembre 1808*, a cura di P. Carli, 1952.

Ancor più monumentale è l'edizione delle *Opere* cesarottiane, che hanno visto la luce, in 40 volumi, tra Pisa e Firenze, presso la Tipografia della Società Letteraria, Molini e Landi e Capurro, dal 1800 al 1813. Da questi volumi sono tratte le citazioni dei testi cesarottiani, con l'eccezione dell'*Avvertimento preliminare*, di cui si dà contezza più avanti, in questa stessa bibliografia.

Per il *Tieste*, sono state usate come edizioni di riferimento il testo riprodotto nel secondo volume dell'Edizione Nazionale e quello pubblicato a cura di Ettore Catalano:

- U. Foscolo, *Tieste*, in EN II, pp. 3-57.
- U. Foscolo, *Tieste*, a cura di E. Catalano, Bari, Mario Adda, 2000.

Il testo di riferimento per i trattati teorici cesarottiani dell'edizione pasqualiana del 1762, vale a dire il *Ragionamento sopra il diletto della Tragedia*, il

Bibliografia

Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica, il Ragionamento sopra il Cesare e il Ragionamento sopra il Maometto, oltre, appunto, a quello pasqualiano (Il Cesare e il Maometto tragedie del signor di Voltaire trasportate in versi italiani con alcuni ragionamenti del traduttore, Venezia, Giambatista Pasquali, 1762) è:

- M. Cesarotti, *Sulla tragedia e sulla poesia*, a cura di F. Finotti, Venezia, Marsilio, 2010.

Per l'Avvertimento preliminare a *La Morte di Ettore* si è ricorso a:

- M. Cesarotti, *Avvertimento preliminare a L'Iliade o La morte di Ettore. Poema omerico ridotto in verso italiano dall'abate Melchior Cesarotti*, t. I, Venezia, Tipografia Pepoliana, 1795, pp. V-XXX.

Per le due traduzioni voltairiane dell'abate sono state consultate le seguenti edizioni:

- *Maometto*, in *Il Cesare e il Maometto*, cit., pp. 95-186.
- M. Cesarotti, *Semiramide. Tragedia di Voltaire. Traduzione dell'abate Melchior Cesarotti*, Venezia, Della Tipografia Pepoliana, 1796, pp. 1-124.

Per la teoria della tragedia nel Settecento:

- S. Bettinelli, *Discorso intorno al teatro italiano e alla tragedia*, in *Tragedie di Saverio Bettinelli della Compagnia di Gesù con la traduzione della Roma Salvata di Mr de Voltaire e una Cantata per la venuta dell'Imperador a Roma dedicate all'Altezza Reale Della Serenissima Principessa Maria Beatrice Ricciarda d'Este Arciduchessa d'Austria*, Bassano, Nella Stamperia Remondini, 1771, pp. VII-XL.
- A. Conti, *Dissertazione su l'Atalia del Racine tradotta nella lingua italiana*, in *Prose e poesie del signor abate Conti*, t. I, Parte Prima, Venezia, Pasquali, 1739, pp. CXLIV-CLVIII.
- A. Conti, *Prefazione a Giulio Cesare*, in Id., *Le quattro tragedie composte dal signor abate Antonio Conti patrizio veneto dedicate a S.E. il signor conte Emanuele di Richecourt*, Firenze, Andrea Bonducci, 1751, pp. 315-352.
- S. Maffei, *Osservazioni sopra la Rodoguna*, in Id., *Rime e prose del sig. Marchese Scipione Maffei*, Venezia, Coleti, 1719, pp. 165-185.
- Id., *Discorso intorno al teatro italiano*, in *Opuscoli letterarii di Scipione Maffei*, Venezia, Alvisopoli, 1829, pp. 67-112.
- A. Paradisi, *Ragionamento sul Maometto. Tragedia del Voltaire*, in Id., *Poesie e prose scelte del conte Agostino Paradisi*, t. II, Reggio, per Pietro Fiaccadori, 1827, pp. 8-19.

Per i testi della diatriba cesarottiano-alfieriana:

- M. Cesarotti, *Lettera dell'Abate Cesarotti su le tre precedenti tragedie*, e V. Alfieri, *Note dell'autore che servono di risposta*, in V. Alfieri, *Tragedie*, vol. II, a cura di N. Bruscoli, Bari, Gius. Laterza & figli, 1946, pp. 219-228 e 229-240

Per il confronto tra Pepoli e Calzabigi, si veda:

- R. de' Calzabigi, *Risposta al Conte Alessandro Pepoli*, A. Pepoli, *Replica dell'autore alla risposta del consigliere Calzabigi*, in Id., *Teatro*, vol. I, pp. 35-71 e 77-109
- Id., *Lettera del Conte A. P. al sig. consigliere Calzabigi sulla lettera di questo diretta al sig. Conte V. Alfieri da Asti Sopra le prime quattro Tragedie del medesimo* in Id. *Teatro*, vol. II, Venezia, Palese, 1787-1788, pp. 3-31.

Atti di convegni

Strumento sempre fondamentale, per un'analisi a tutto tondo dell'opera cesarottiana, sono gli atti dei due convegni, svoltisi rispettivamente a Gargnano (nell'ambito del VI Convegno di studi di Lingua e Letteratura italiana), dal 4 al 6 ottobre 2001, e all'Accademia Galileiana di Padova, il 4 e il 5 novembre 2008 (in occasione del bicentenario della morte):

- *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di G. Barbarisi e G. Carnazzi, Milano, Cisalpino 2002, II voll. [abbreviato in AC nelle note].
- *Melchiorre Cesarotti*, a cura di A. Daniele, Padova, Esedra, 2011 [abbreviato in MC nelle note].

Imprescindibile, per il presente lavoro, è naturalmente il primo volume degli atti foscoliani, relativi all'incontro veneziano del 1978, in occasione del bicentenario della nascita di Foscolo:

- *Atti dei convegni foscoliani (Venezia, ottobre 1978)*, vol. I, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988 [abbreviato in AF nelle note].

Utili anche gli interventi di Pizzamiglio (*Cesarotti: teoria e pratica della tragedia*, pp. 33-51) e Franceschetti (*Il problema della riforma del teatro e la critica del teatro francese*, pp. 21-31), raccolti in *Le théâtre italien et l'Europe (XVIIe - XVIIIe siècles). Actes du 2e Congrès International réunis et présentés par Christian Bec et Irène Mamczarz*, Firenze, Olschki, 1985

Si ricordano poi anche gli atti del convegno contiano del 2007:

- *Antonio Conti. Uno scienziato nella République des Lettres*, a cura di G. Baldassarri, S. Contarini e F. Fedi, Padova, Polistampa, 2008.

Studi biografici

Le biografie foscoliane consultate sono, in ordine alfabetico:

- Artusi, Pellegrino, *Vita di Ugo Foscolo* in Id., *Vita di Ugo Foscolo. Note al carne Dei sepolcri. Ristampa del Viaggio sentimentale di Yorick tradotto da Didimo Chierico*, Firenze, G. Barbera, 1878, pp. 1.
- Carrer, Luigi, *Prose e poesie edite ed inedite di Ugo Foscolo, ordinate da Luigi Carrer, e corredate della vita dell'autore*, Venezia, co' Tipi del Gondoliere, 1842.
- Chiarini, Giuseppe, *La vita di Ugo Foscolo*, a cura di C. Muscetta, Manziana, Vecchiarelli, 1989.
- De Winckels, Federigo Gilbert, *Vita di Ugo Foscolo*, Verona, H. F. Münster, 1885.
- Gemelli, Carlo, *Della vita e delle opere di Ugo Foscolo. Libri tre compilati da Carlo Gemelli*, Firenze, Tipografia Italiana, 1849.
- Mandruzzato, Enzo, *Foscolo*, Milano, Rizzoli, 1978.
- Pecchio, Giuseppe, *Vita di Ugo Foscolo scritta da Giuseppe Pecchio*, Lugano, Ruggia, 1830.

Saggi e monografie

Sempre presenti, in filigrana al lavoro svolto, sono poi, in particolare, per Cesarotti, Foscolo, e il loro inquadramento nella teoria e nella prassi teatrale dell'epoca:

- Alemanni, Vittorio, *Un filosofo delle lettere (Melchior Cesarotti)*, Torino-Roma, Loescher, 1894.
- Alfonzetti, Bruno, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi 1989.
- Ariani, Marco, *Lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 121-148.

- Bàrberi Squarotti, Giorgio, *Foscolo tragico*, in «Esperienze letterarie», Napoli, IV, 1979, 1, pp. 3-18 (poi in *Le maschere dell'eroe*, Lecce, Milella, 1990, pp. 145-162).
- Besterman, Theodore, *Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Bigi, Emilio, *Dal Muratori al Cesarotti, critici e storici della poesia e delle arti del Secondo Settecento*, t. IV, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp 1-25.
- Id., *Le idee estetiche del Cesarotti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXVI, 1959, pp. 341-366 (poi in Id., *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino Goliardica, 1986, pp. 203-222).
- Binni, Walter, *L'«Aiace» del Foscolo*, in Id., *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 139-171..
- Campi, Riccardo, *Le conchiglie di Voltaire*, Firenze, Alinea, 2001.
- Caramella, Santino, *L'estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo*, in AA. VV., *Momenti e Problemi di Storia dell'estetica*, Parte II, Milano, Marzorati, 1968, pp. 875-966.
- Carlson, Marvin, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Westport, Greenwood Press, 1998.
- Catalano, Ettore, *La spada e le opinioni*, Foggia, Bastogi, 1983.
- Id., *Foscolo «tragico». Dal Tieste alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Bari, Laterza, 2001.
- Cerruti, Marco, *Per un riesame dell'ellenismo italiano nel secondo Settecento: Melchior Cesarotti*, in *Da Dante al Novecento. Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario*, Milano, Mursia, 1970, pp. 369-385.
- Id., *Per un riesame del neoclassicismo foscoliano*, in Id., *L'«inquieta brama dell'ottimo». Pratica e critica dell'Antico (1796-1827)*, Palermo, Flaccovio, 1982, pp. 149-172.
- Id., *Introduzione a Foscolo*, Bari, Laterza, 1990.
- Chiancone, Claudio, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.
- Costa, Gaetano, *Un moderato delle lettere. Le varianti ossianiche di Cesarotti*, Catania, CUECM, 1994, 2 voll..
- Davidson, Ian, *Voltaire. A Life*, New York, Pegasus Books, 2010.
- Del Vento, Christian, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato poetico» al «nuovo classicismo» (1795-1806)*, Bologna, CLUEB, 2003.
- Di Benedetto, Vincenzo, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Id., *Foscolo a Venezia*, in U. Foscolo, *Il Sesto tomo dell'io*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 213-242..

Bibliografia

- Dionisotti, Carlo, *Venezia e il noviziato di Foscolo*, in «Lettere Italiane», XVIII, 1966, pp. 11-27 (poi in *Appunti sui moderni*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 33-53).
- Doglio, Federico, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1972.
- Donadoni, Eugenio, *Ugo Foscolo. Pensatore, critico, poeta*, Roma-Palermo, Remo, Sandron, 1927².
- Doni, Carla, *Il mito greco nelle tragedie di Ugo Foscolo. Tieste-Aiace*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Flori, Ezio, *Il teatro di Ugo Foscolo*, Biella, Amosso, 1907.
- Folena, Gianfranco, *Due abati padovani nella cultura europea del '700: Antonio Conti e Melchiorre Cesarotti*, in *Padova: i secoli, le ore*, a cura di D. Valeri, Bologna, Alfa, 1967, pp. 272-277.
- Id., *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in «Analecta Musicologica», XXI, 1982, pp. 236-262 (poi in Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 325-355).
- Frantz, Pierre, *Voltaire et ses fantômes*, in *Dramaturgies de l'ombre*, a cura di F. Lecerce e F. Lavocat, Rennes, PUR, 2005, pp. 263-275.
- Frattini, Alberto, *Il Neoclassicismo e Ugo Foscolo*, Rocca San Casciano, Universale Cappelli, 1965.
- Fubini, Mario, *Ugo Foscolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1962.
- Id., *Ortis e Didimo. Ricerche e interpretazioni foscoliane*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Galletti, Alfredo, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII. Parte I (1700-1750)*, Cremona, Fezzi, 1901.
- Gibellini, Cecilia, *Ugo Foscolo*, Firenze, Le Monnier Università, 2012.
- Ghisalberti, Fausto, *Il Foscolo e l'abate Conti*, in AA. VV., *Studi su Ugo Foscolo*, Torino, Chiantore, 1927, pp. 253-320.
- Granese, Alberto, *Ugo Foscolo. Tra le folgori e la notte*, Salerno, Edisud, 2004.
- Iotti, Gianni, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- Jacob, François, *Voltaire*, Paris, Gallimard, 2015.
- Lombardi, Maria Maddalena, *Tieste. Scheda introduttiva*, e successivo apparato di note, in U. Foscolo, *Opere*, vol. I, *Poesie e tragedie*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 722-788.
- Luciani, Paola, *Voltaire et ses combats*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, t. II, pp. 1501-1512 (poi in Id., *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999, pp. 141-156)..

- Mari, Michele, *Le tre "Iliadi" di Melchiorre Cesarotti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXVII, 1990, pp. 321-395 (poi in Id., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1994, pp. 161-234).
- Martelli, Mario, *Ugo Foscolo. Introduzione e guida allo studio dell'opera foscoliana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Id., *La parte del Sassoli*, in «Studi di Filologia Italiana», XXVIII, 1970, pp. 177-251.
- Mattioda, Enrico, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994.
- Id., *Introduzione a M Cesarotti, Le poesie di Ossian*, Roma, Salerno, 2000, pp. VII-XXIX.
- Id., *Edipo e la legge. La discussione sull'"hamartia" nelle interpretazioni della "Poetica" di Aristotele (XVI-XVIII sec.)*, in AA. VV., *Elaborazioni poetiche e percorsi di genere: miti, personaggi e storie letterarie. Studi in onore di Dario Cecchetti*, a cura di M. Mastroianni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 547-565.
- Mineo, Nicolò, Marinari, Attilio, *Da Foscolo all'età della Restaurazione*, Roma-Bari, Laterza, 1979.
- Neppi, Enzo, *Foscolo e la crisi della cosmo-teologia*, in «Intersezioni», dicembre XVI, 1996, 3, pp. 467-491.
- Id., *Azione, passione e parola negli scritti giovanili di Foscolo (1797-1802)*, in «Allegoria», XIII, 2001, 38, pp. 37-59.
- Id., *Il dialogo dei tre massimi sistemi. Le Ultime lettere di Jacopo Ortis fra il Werther e la Nuova Eloisa*, Napoli, Liguori, 2014.
- Nicoletti, Giuseppe, *Il «metodo» dell'«Ortis» e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- Id., *Alfierismo mediato e controcorrente nel «Tieste» foscoliano*, in Id., *La memoria illuminata. Autobiografia e letteratura fra Rivoluzione e Risorgimento*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 131-145.
- Id., *Foscolo*, Roma, Salerno, 2006.
- Palumbo, Matteo, *Foscolo*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Piva, Franco, *Cultura francese e censura a Venezia nel secondo Settecento. Ricerche storico-bibliografiche*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1973.
- Pullini, Giorgio, *Il teatro in Italia*, vol. III, *Settecento e Ottocento*, Roma, Edizioni Studium, 1995.
- Ranzini, Paola, *Verso la poetica del sublime. L'estetica «tragica» di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998.

Bibliografia

- Id., *Melchiorre Cesarotti critico di teatro: la «Dramaturgia universale antica e moderna»*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 11-94.
- Rivarola, Uberto, *Le idee politiche di Ugo Foscolo*, Roma, Libreria del Littorio, 1929.
- Romagnoli, Sergio, *Melchiorre Cesarotti politico*, in «Belfagor», III, 1948, pp. 143-158, poi in Id., *La buona compagnia. Studi sulla Letteratura Italiana del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1983, pp. 205 e sgg..
- Rosada, Bruno, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, Padova, Antenore, 1992.
- Rossi, Elena, *Una metafora presa alla lettera*, Pisa, ETS, 1989.
- Santato, Guido, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Olschki, 1988.
- Id., *Studi alfieriani e altri studi settecenteschi*, Modena, Mucchi, 2014.
- Scherillo, Michele, *I primordi del Foscolo e gli ammonimenti di Cesarotti*, in «Nuova Antologia», 1928, 73, pp. 273-288.
- Terzoli, Maria Antonietta, *Il Libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'«Ortis»*, Roma, Salerno, 1988.
- Id., *Foscolo*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Id., *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno, 2004.
- Viglione, Francesco, *Sul teatro di Ugo Foscolo*, in *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, XVIII, 1905, pp. 1-152.

***Tieste* by Ugo Foscolo and Melchiorre Cesarotti's idea of theatre : An ideological and philosophical incompatibility**

This work analyzes the tragedy written by Ugo Foscolo (1778-1827) at the end of his adolescence : *Tieste*. The drama has not been sufficiently studied yet, but presents various and important elements of interest. The idea of literature emerging from it is definitely new, and *Tieste* tries untrodden ways, incompatible with the dominant idea of tragedy at its epoch.

Most of all, *Tieste* marks a rebellion against the aesthetic canons of Melchiorre Cesarotti (1730-1808), a well-known philosopher who had a deep influence in the theatrical field and who had established the standards of a good tragedy. Cesarotti's parameters were still those of the Enlightenment, and imposed a moral message to every tragedy, whose characters should be rewarded or punished on the basis of their goodness or their wickedness. For Cesarotti, a character would have encountered an unfavourable fate only as a consequence of a moral crime. His virtue, instead, would have avoided any danger.

In Foscolo, on the contrary, there is no providence, and the destiny of human beings doesn't depend on their behaviour. Virtuous characters are powerless and succumb without even understanding why, while the evil tyrant triumphs, moved only by his sadism.

The evil is ineffable and inexplicable, and Reason, which solves every problem in Cesarotti's *Weltanschauung*, is now helpless and meaningless. Foscolo's first tragedy therefore represents the transition from an *Ancien Régime* world view to the phantoms and the nightmares of the contemporary age, when no certitude is possible anymore.

Keywords : Tragedy, Transition from the Ancien Régime to contemporary age, Italy, France, Enlightenment, Rebellion, New, Ineffability of Evil

***Tieste* d'Ugo Foscolo et l'esthétique théâtrale de Melchiorre Cesarotti. Pour l'histoire et les implications d'une incompatibilité idéologique et philosophique**

Ce travail étudie de manière approfondie le *Tieste*, pièce théâtrale de jeunesse d'Ugo Foscolo (1778-1827), célèbre poète italien vécu entre la fin du XVIII^e siècle et les premières décennies du XIX^e. La pièce n'est pas seulement remarquable au égard au jeune d'âge de l'auteur, encore adolescent, mais aussi parce qu'elle dévoile une idée de la littérature encore inconnue à son époque. Le *Tieste* est une tragédie qui ne respecte pas les conventions généralement acceptées à son temps, et ceci sur le double niveau du style et du contenu, tout à fait modernes et définitivement affranchis de la philosophie des Lumières.

Afin de démontrer l'envergure de l'opération du poète vénitien, cette thèse se concentre sur le rapport entre l'idéologie et, pourrait-on même dire, les préceptes du philosophe padouan Melchiorre Cesarotti (1730-1808), et la tragédie de Foscolo. Les idées de Cesarotti sur le théâtre étaient une sorte de Bible, qui prévoyait pour la tragédie des caractéristiques bien précises, autant qu'une vision optimiste de la vie et de la société humaine, avec la victoire (du moins morale) des personnages vertueux et la défaite des personnages cruels.

Le *Tieste* contredit l'un après l'autre les éléments qui, selon Cesarotti, sont caractéristiques d'une bonne tragédie, en mettant en scène deux personnages qui devraient être positifs mais qui se révèlent confus et impuissants, tandis que le dictateur, impitoyablement, détruit les autres personnages, sans une vraie raison, comme un metteur en scène sadique qui joue avec ses marionnettes.

L'incompréhensibilité du mal et son ineffabilité marquent la fin du monde d'ancien régime pour permettre à l'homme de s'interroger sur ses peurs les plus profondes. C'est là la valeur du *Tieste*, qui peut être donc considéré comme un texte qui ouvre à l'époque contemporaine.

Mots-clés : Tragédie, Passage de l'Ancien Régime à la contemporanéité, Italie, France, Illuminisme, Rébellion, Nouveau, Ineffabilité du mal