

3

P. Gibellini (ed.) · IL MITO NELLA LETTERATURA ITALIANA-III

MORCELLIANA
BRESCIA

BIBLIOTECA

Pietro Gibellini (ed.)

Il mito
nella letteratura italiana

III
DAL NEOCLASSICISMO
AL DECADENTISMO

MORCELLIANA

3

P. Gibellini (ed.) · IL MITO NELLA LETTERATURA ITALIANA-III

MORCELLIANA
BRESCIA

BIBLIOTECA

Pietro Gibellini (ed.)

Il mito
nella letteratura italiana

III
DAL NEOCLASSICISMO
AL DECADENTISMO

MORCELLIANA

IL MITO
NELLA LETTERATURA ITALIANA

Opera diretta da Pietro Gibellini

III
Dal Neoclassicismo al Decadentismo

a cura di Raffaella Bertazzoli

MORCELLIANA

© 2003 Editrice Morcelliana
Via Gabriele Rosa 71 - 25121 Brescia

Prima edizione: dicembre 2003

L'opera esce con i contributi del MIUR
e del Dipartimento di Italianistica
dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia

www.morcelliana.com

ISBN 88-372-1953-9

Tipografia Camuna S.p.A. - Filiale di Brescia, via A. Soldini 25

PRE

Q
tracc
liana
tomi
alla
«Hur
logo
la de
D
un d
squa
Il
na, a
extr
man
l'Ur
del l
criti
Neo
rom
den
sign
I
nei
ress
d'ar
con
con
rap
che
due
stu

CARMELO ALBERTI

IL TEATRO DELL'OTTOCENTO

Le scene del mito

1. *La rappresentazione del mito nel primo Ottocento*

Nel 1817, traducendo in italiano il *Corso di letteratura drammatica* di August Wilhelm Schlegel, un testo che si pone quale punto di riferimento per il teatro del romanticismo europeo, Giovanni Gherardini avanza in modo esplicito una riserva di fondo sull'invito ad assumere la produzione di Shakespeare a modello della creazione drammatica. Il letterato italiano rilancia l'esemplarità del teatro greco-latino, perché mantiene, a suo dire, ancora intatto il potere di commuovere e divertire; contemporaneamente, denuncia la scarsa credibilità della drammaturgia moderna, troppo condizionata dalla confusione politica.

Ora perché dovremmo noi abbandonare ciò che è nostro, ciò che impose finora l'ammirazione a tutto il mondo, per andare in traccia di cose che pur saranno squisite nel loro suol natio, ma che male allignerebbero per avventura nel nostro clima, e di cui soprattutto non abbisogniamo? Se il genio dei greci scoperse le vie che conducono a commuovere e a dilettar l'uomo, se i nostri antenati, i latini, quegli ingegni così svegliati e così superbi, stimarono di doverle seguir fedelmente, e per esse asciesero a tanta altezza di splendore, [...] perché dovremmo noi dipartircene, e metterci per un altro sentiero che forse guiderà alla stessa meta, ma ch'è però tanto meno sicuro, che né i francesi lo calcano, gli stessi inglesi lo vanno a poco a poco abbandonando, e dopo Schiller non è più felicemente battuto da verun tedesco?¹

¹ G. Gherardini, *Due note al «Corso di letteratura drammatica» di A. W. Schlegel*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1943, vol. 1, pp. 202-203. Gli interventi di Gherardini s'inseriscono in un quadro di prefigurazione della letteratura e del teatro nazionale e in una discussione che si sviluppa attraverso le riviste. Sul primo numero della rivista «Biblioteca Italiana» (1816) compare il noto contributo di Madame de Staël, tradotto da Pietro Giordani, dal titolo *Sulla maniera e le utilità delle traduzioni*, in cui si sollecitano gli scrittori italiani a mettere da parte gli spunti dell'antichità per seguire i modelli della modernità, da Shakespeare a Schiller: «Per verità – scrive de Staël – non è veri-

Ai classici si può riconoscere il merito di avere formalizzato un gusto fedele allo schema naturale e, nello stesso tempo, di avere stabilito una volta per tutte la soluzione più equilibrata del procedimento creativo; sulla scia del loro insegnamento si è configurata la linea di continuità culturale della letteratura italiana. Anche il nuovo orientamento artistico, che si prefigge l'obiettivo di «produrre la commozione per mezzo de' sentimenti del cuore», può attingere ancora all'ordinata struttura e alla misurata convivenza di tante parti nel tutto realizzato dalla classicità. Peraltro, non mancano le dimostrazioni di una efficace sintesi tra vecchio e nuovo, come dimostra l'esperienza poetica di Metastasio, nei cui drammi è stata felicemente superata la legge delle unità aristoteliche, senza per questo negarne la validità. Rispettare «le leggi universali del bello», che si traggono dallo stato di natura, è un principio che nutre la vera poesia moderna, «senza tramutare l'armonico regno delle Muse, in una miserabile e pazza anarchia»².

Proprio in riferimento all'armonia del «regno delle Muse» il nodo da sciogliere sembra quello della funzionalità della tradizione antica, rispetto non solo alle motivazioni della letteratura, ma anche alla definizione delle altre arti, ad iniziare dal dramma, nel quale risulta acquisita una corrispondenza d'intenti tra lo scrittore di teatro e le altre istanze della rappresentazione. Nel corso dei secoli precedenti le arti teatrali, nel loro insieme, hanno sperimentato le vie della comunicazione scenica ben al di là delle sterilità dei dibattiti accademici. Anche l'utilizzo di spunti mitologici può essere considerato un travestimento sotto il quale si precisa la fisionomia della tradizione, consegnata alla modernità: le conseguenze di tale abitudine sono immediatamente

simile che per tremila anni l'ingegno d'Omero sia rimasto superiore a tutti gli altri poeti» (*ivi*, p. 5), se non per un alone di primitivismo e di fanciullesco, che piace; la scelta del dramma, poi, si è affermata anche in Italia per la sua valenza educativa. L'intensa discussione, provocata dall'intervento, inaugura un ripensamento sulle capacità significative della materia mitologica. Gherardini, sulla stessa rivista, nell'aprile 1816, riprende il tema del rinnovamento del teatro italiano, per sollecitare l'urgenza di avviare una nuova drammaturgia; e subito dopo si domanda come si possa «far buon uso» della «mitologia de' greci e de' latini», quando essa ha perduto decisamente l'alone di religiosità popolare (cfr. *ivi*, pp.16-24). Silvio Pellico, che ha già composto la sua tragedia *Francesca da Rimini* nel 1815, sul «Conciliatore», giornale opposto alla «Biblioteca», pubblica *Due articoli sulla «Vera idea della tragedia di V. Alfieri» confutata dal Marré* (1818). Pur apprezzando la tragedia, come esternazione rappresentativa dell'atto eroico, in grado di suscitare compassione e terrore, sostiene come vi sia un effetto maggiore di veridicità nell'*Otello* shakespeariano, sebbene in esso abbondino i personaggi e manchi il rispetto delle unità. Si tratta, perciò, di comprendere quali azioni eroiche convengano all'Italia, le antiche o le moderne.

² *Ivi*, p. 207.

visibili nelle dinamiche del dramma musicale, ma incidono pure in quelle del ballo e della tragedia. Si tratta, in fin dei conti, di far passare attraverso l'involucro del mito e il sigillo della classicità una più rassicurante invenzione del moderno. Nel momento in cui sopra un palcoscenico si realizza il procedimento rappresentativo, si tende a determinare una variante della forma "classica" ideale, che possa estendere la propria influenza sul gusto e sulle abitudini degli spettatori; costoro, poi, trasferiranno nella loro mentalità, e forse nella quotidianità, gli schemi di un recupero artificioso dell'antico.

La traccia delle elaborazioni teatrali scava nella materia mitologica in modo esteso, quasi senza limite alcuno, superando la distinzione fra le cosmologie greco-romane e le tracce della storia, alla ricerca dei personaggi ideali in grado di incarnare e di manifestare il pensiero dello scrittore. Sulla scia delle prove tragiche alfieriane la macchina dell'immaginazione travalica i confini del mito per rivestire di un'aura leggendaria i protagonisti degli avvenimenti reali del lontano passato, oppure ravviva i volti delle figure chiave del mondo biblico. La sintesi tra gli spunti provenienti dalle fonti della civiltà si attua attraverso la poesia dell'antico, mediante le forme di ravvicinamento che sono utili agli scrittori di teatro per illuminare il volto della storicità. Da una parte si vuole definire una prospettiva drammatica che permetta di uscire dalle secche di un continuo riuso di soggetti tradizionali, quelli che risultano necessari per garantirsi l'attenzione degli spettatori accorti e l'approvazione dei custodi delle regole; dall'altra si insegue un'autonomia artistica in sintonia con i tempi, una creatività che possa sceneggiare in modo uniforme la voce del divino e i tratti dell'umano. Ogni contrasto sulle soluzioni della teatralità finisce per doversi appoggiare ad un sistema teorico plausibile, che s'appella alle regole ma non può fare a meno di pensare ai destinatari del procedimento rappresentativo; è per questo che la fisionomia del personaggio eroico emerge spesso dalla sovrapposizione di più livelli di memoria culturale. I sentieri della vicenda umana si possono rivelare ora ricchi di sorprese, ora pieni d'insidie: sta all'accortezza dei mediatori sapienti evitare le trappole dell'immaginazione. Resta, semmai, la preoccupazione tutta italiana di risolvere una volta per sempre la questione dell'inadeguatezza del linguaggio letterario trasferito sulle tavole del palcoscenico, un timore che non si esorcizza rigettando le responsabilità sul versante degli attori, visto che oramai si è consolidato il dialogo con le soluzioni della scena europea.

Con il passare degli anni, alle soglie del XIX secolo, la cultura delle accademie riformula le norme atte a stabilire la corrispondenza tra il nuovo statuto dei personaggi di derivazione mitologica e la motivazione delle loro azioni; le regole sono necessarie per non incorrere nell'anacronismo di un ritorno a prerogative superate e datate delle divinità e degli eroi perduti e, ancor più, per ricomporre un mondo allegorico o simbolico più prossimo alla sensibilità dei destinatari: insomma, l'artista-*artifex* finisce per proporre se stesso, più o meno discretamente, come il mediatore assoluto di un Olimpo creativo, messo a disposizione del pubblico suo contemporaneo. Si prosciuga così la consistenza del mito, si riduce il suo tracciato entro lo stampo del riuso ai fini del consumo culturale e, quando occorra, anche della giustificazione politica³.

Le posizioni teoriche oscillano tra le suggestioni critiche, che si coagulano all'interno degli schieramenti, e l'abitudine ad esercitare in maniera crescente l'arte dei distinguo. Sul «Conciliatore», ad esempio, Ermes Visconti presenta, nel 1819, il suo *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, i cui interlocutori sono Gian Domenico Romagnosi (la voce diretta di Visconti, assunto qui come tutore della scientificità del ragionamento), il professore classicista Luigi Lamberti, il maestro Giovanni Paisiello, il coreografo «compositore di balli» Salvatore Viganò, uomini che agiscono oppure hanno agito in questi primi anni del secolo. «In somma», – esordisce Viganò – «il ballo di *Prometeo*, secondo voi, non è regolare?». Lamberti ribatte che, se quel lavoro si considerasse una tragedia, risulterebbe una vera «mostruosità» per l'assoluta mancanza d'unità di luogo e di tempo; ma trattandosi di un ballo «non va giudicato così severamente», perciò può dirsi «una cosa bellissima».

La discussione s'accende a partire da tale sottigliezza che per Romagnosi è assurda, in quanto una «legge» è tale se è indispensabile per ogni soluzione espressiva; poi, prosegue spiegando che in ambito

³ Cfr. G. Morelli, *Il «classico» in musica, dal dramma al frammento*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di S. Settis, 3. *I Greci oltre la Grecia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1175-1244. Morelli segnala, tra l'altro, come Diderot nel registrare la crisi ideale della poesia e, indifferentemente, della musica solleciti un rinvigorismento delle arti che stimolano la sensibilità; e il *philosophe* lancia una sorta di slogan a beneficio dei geniali artefici del rinnovamento: «Natura! Verità! Antichità!» (p. 1198). È possibile verificare la consistenza della derivazione mitologica dei lavori drammatici musicali dalla puntuale lista che Morelli indica in calce alle pagine del suo saggio.

teatrale vi sono due tipologie temporali, un tempo metaforico relativo allo sviluppo degli eventi, e un tempo cronologico vissuto dallo spettatore durante la rappresentazione: occorre evitare che il tempo del dramma travolga il secondo, producendo stanchezza nel pubblico. La prima regola dell'arte rimane «l'imitazione della natura», ma per attuarla occorre «scegliere il meglio, e lasciarne i difetti»⁴. La questione centrale, dunque, rimane quella dell'impegno a «rappresentare sul palco un avvenimento», la cui «rappresentazione dev'essere naturale»; non è possibile prolungarne la durata oltre il limite della recita, né spostare l'ambientazione in luoghi che abbiano tra loro distanze spropositate, «perché i personaggi veri non potrebbero far tanto viaggio».

Nonostante il confronto tra sistemi letterari sia giunto al culmine, il dibattito sulla tragedia stenta a liberarsi dalle soluzioni proposte nel corso del XVIII secolo e, soprattutto, s'accanisce nel valutare secondo gli schemi di ciascuna tendenza l'avventura teatrale di Vittorio Alfieri, il poeta-creatore che ha elaborato una via mitologica basata sulla preminenza della propria azione poetica e sulla centralità dell'idea di libertà. È un impegno che oltrepassa la gabbia degli interventi teorici e dei resoconti critici, per incrociarsi con il sorgere del fenomeno del grande interprete ottocentesco. Sui palcoscenici italiani del primo Ottocento agiscono attori che utilizzano le tragedie alfieriane alla stregua di una partitura adeguata agli schemi della recitazione civile: l'enfasi del personaggio solitario impone una rappresentazione che ruota intorno al protagonista assoluto, all'eroe appartato, alla figura divora-

⁴ Cfr. E.[rimes] V.[isconti], *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, «Il Conciliatore», 24-25 gennaio 1819, in *Discussioni e polemiche*, cit., pp. 29-45. «Lamberti. – [...] Gli autori drammatici devono contribuire, per quanto è in loro, ad educare al buon gusto anche il popolo. Osservate la storia del teatro. Quando eravamo nell'ignoranza, non si rispettavano le unità di tempo e di luogo, ma le rispettarono le due più colte nazioni dell'antichità, i romani ed i greci. E noi moderni, ammaestrati dai modelli e dalle regole di quei grandi uomini, li abbiamo imitati. Vorreste che si tornasse ai primi modi irregolari, che non possono essere accettati che ad un pubblico incolto ed ignaro del meglio? Romagnosi. – [...] Il gusto teatrale de' popoli ha quattro epoche. La prima epoca è quella della curiosità. Rappresentate ai selvaggi d'America un fatto qualunque, e come volete: staranno a bocca aperta come i fanciulli [...]. Quando l'arte è nuova, la novità tiene luogo di bellezza, di verisimiglianza, di commozione. La seconda epoca è quella dell'interesse: e fu in Europa l'epoca de' drammi romanzeschi, e di altre composizioni calcolate sulle idee abituali degli spettatori. A poco a poco si raffina, si confronta [...]; s'incomincia a fischiare, si applaude di meno: ecco la terza epoca, quella della civilizzazione teatrale [...]. L'epoca della perfezione si verifica, quando il pubblico ha imparato a conoscere fino a qual grado può andare la bellezza d'una tragedia, commedia o altro; ed esige dai poeti che vadano fino a quel grado, compatibilmente coll'argomento che trattano» (*ivi*, pp. 41-42).

ta da un conflitto permanente. Senza contare, poi, l'incidenza dell'impegno intellettuale che le migliori personalità della scena sperimentano sul terreno politico, a favore del processo politico unitario, sull'onda della sfida risorgimentale⁵.

In verità, negli anni in cui gli sviluppi della rivoluzione francese straripano oltre i confini europei e permangono nella successiva età della restaurazione, la questione teatrale, al pari delle altre manifestazioni di cultura, subisce scossoni e aggiustamenti continui. Non si tratta, soltanto, di rinnovare un'alternanza di forme poetiche e di invenzioni rappresentative, quanto piuttosto di definire la funzione della prassi drammatica. La tras migrazione di modelli da un sistema teatrale all'altro produce risultati imprevedibili, spesso inattesi: è l'epoca in cui il mestiere del «poeta di teatro», nella maggior parte dei casi, si svolge a ridosso della ribalta, tenendo presente la fisionomia dell'interprete e, gradualmente, anche la natura multiforme degli spettatori. Pertanto, le teorie della scena assumono una visione critica attiva, vissuta per via diretta, tra la platea e il palcoscenico. Le interrogazioni degli scrittori trovano un orecchio attento nella sensibilità degli attori e nella passione degli osservatori-letterati. Nel medesimo tempo, a teatro entra prepotentemente la finalità civile: l'impulso che investe, negli ultimi decenni del Settecento e nei primi anni del secolo XIX, il fenomeno dell'editoria teatrale è l'esempio dell'impegno didascalico e formativo che si assume l'intero sistema della teatralità, dall'autore al critico-cronista, dal capocomico all'impresario, passando per gli artisti che collaborano alla creazione dell'illusionismo scenico.

2. La visione mito-tragica di Vincenzo Monti

Negli stessi anni, Vincenzo Monti difende le forme della classicità contro l'atteggiamento riduttivo dei romantici nel sermone *Sulla*

⁵ Si segnala il caso di Gustavo Modena (1803-1861) che, al suo esordio nella compagnia di Salvatore Fabbrichesi, recita a soli 21 anni (Venezia, 1824), nella parte di David, nel *Saul* alfieriano; l'attore partecipa con slancio al movimento mazziniano. «La missione del teatro – scrive Luigi Rasi, con qualche enfasi, – non era, allora, di mostrare al vivo le malattie del nostro spirito e del nostro corpo, senza ragione, senza concetto, senza ideali; o di intrecciar pazzie e bizzarrie per dar vita alla nostra fibra addormentata. C'era, allora, una patria da liberare; c'era un popolo da educare, da ingagliardire... E l'artista e il patriotto si servivano di ogni mezzo per riuscir nell'intento» (L. Rasi, *I comici italiani*, Firenze, Lumachi, 1905, vol. II, *ad voc. Modena*, p. 139).

Mitologia, composto nel 1825 su richiesta dell'amica marchesa Antonietta Costa di Genova⁶. L'archiviazione delle trame dell'antico sembra impoverire l'orizzonte dell'immaginazione: il carro del sole non brilla più come «l'occhio del Mondo», la danza delle Ore si è dissolta nel silenzio, i «destrieri / fiamme spiranti dalle nari» paiono svaniti nel nulla. La «dottrina» poetica del romanticismo ha condensato ogni esaltazione entro un'indistinta e «inanimata» sfera di fuoco: «Fine ai sogni e alle fole, e regni il Vero» è il decreto che scaturisce da un neo-stoicismo, nemico della «prima fantasia del Mondo»⁷.

Il catalogo delle divinità negate e delle strutture mitologiche disattivate si snoda al pari di un rosario vibrante di disgusto e di amarezza, contrassegnato da una rassegnazione senza fine. L'immagine che Monti propone del consesso romantico è condensata in una selvaggia danza di «oscene larve», che insidiano l'integrità delle ombre dei modelli classici e della stessa poesia. Sulla scia della tradizione arcaico-classicistica nell'immaginazione di Vincenzo Monti si animano le presenze dei poeti letti e amati negli anni della sua formazione, soprattutto quelli latini, Virgilio, Orazio e Catullo; e l'avventura letteraria s'inoltra nel territorio del tragico, con un progetto che coniuga la lezione di Alfieri, le reminescenze dell'antico e l'influsso di Shakespeare.

Molti anni prima, nel 1787, quando al Teatro Valle di Roma e nella cerchia culturale neoclassica della Roma pontificia si rappresenta il suo *Aristodemo*, per un attimo l'impulso verso il trionfo letterario che divora Monti sembra placarsi. In cuor suo sente d'essere riuscito a dare una buona risposta formale alla tragedia alfieriana e di avere elaborato in modo originale lo spunto tratto «da Pausania ne' *Messenj*»⁸ e già assunto nel 1657 dal lavoro omonimo di Carlo de' Dottori. Nel progetto si

⁶ «Audace scuola boreal, dannando / tutti a morte gli Dei, che di leggiadre / fantasie già fiorir le carte argive / e le latine, di spaventi ha pieno / delle Muse il bel regno. Arco e faretra / toglie ad Amore, ad Imeneo la face, / il cinto a Citerea. Le Grazie anch'esse, / senza il cui riso nulla cosa è bella, / anco le Grazie al tribunal citate / de' novelli maestri alto seduti / cesser proscritte e fugitive il campo / ai Lemuri e alle streghe» (V. Monti, *Sulla Mitologia*, in Id., *Versi. Caio Gracco. La Feroniade*, a cura di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1977, vv. 1-12, vol. I, p. 113; l'«audace scuola boreal» è detto il movimento romantico, per le sue origini nord europee e tedesche).

⁷ «- Fine ai sogni e alle fole, e regni il Vero. - / magnifico parlar! degno del senno / che della Stoa dettò l'irte dottrine, / ma non del senno che cantò d'Achille / l'ira, e fu prima fantasia del mondo. / Senza portento, senza meraviglia / nulla è l'arte de' carmi, e mal s'accorda / la meraviglia ed il portento al nudo / arido Vero che de' vati è tomba» (*ivi*, vv. 90-93, pp. 116-117).

⁸ V. Monti, *Tragedie*, Milano, Dalla Società Tipografica dei classici italiani, 1826, p. 3.

scontrano la tensione verso il sublime e la necessità di proporre un tragico in chiave divulgativa, e, insieme, si ricompongono i termini di un'opera in grado di attrarre la curiosità di un pubblico borghese. Da qui deriva l'insistenza nel rimarcare le tonalità del sentimento e nell'esprimere la predilezione per i meccanismi dell'intrigo allo stato puro. Eppure rimane irrisolto il proposito di comporre il dissidio fra la crudeltà tirannica e la folgorazione cristiana. All'interno del testo filtrano segnali flebili che, comunque, risultano utili per rischiarare lo sfondo mitologico di un dramma che indaga sull'ambizione di un re. All'inizio, ad esempio, si stabilisce un esplicito parallelo con i passaggi di altri modelli tragici; Lisandro e Palamede, il primo ambasciatore di Sparta, il secondo prigioniero spartano nella reggia di Messene, descrivono con toni commossi la «mortal malinconia» di Aristodemo.

Palamede. Era Messene
da crudo morbo desolata; e Delfo
della stirpe d'Epito una Donzella
avea richiesta in sacrificio a Pluto.
Poste furo le sorti, e di Licisco
nomar la figlia. Scellerato il padre
e in un pietoso, con segreta fuga
la sottrasse alla morte, e un'altra vittima
il popolo chiedea. Comparve allora
Aristodemo, e la sua propria figlia,
la bellissima Dirce, al sacerdote
volontario offerì. Dirce fu dunque
dell'altra invece su l'altar svenata;
e col virgineo sangue l'infelice
sbramò la sete dell'ingordo Averno,
per salvezza de' suoi dando la vita⁹.

Da tale atto derivano altre sciagure: la moglie di Aristodemo si uccide, mentre l'altra figlia di nome Argia, unico conforto ai «sofferti affanni» del padre, sembra rimanere morta in un agguato teso dagli spartani. La disperazione del sovrano si manifesta nel suo «errar mesto e pensoso / Per solitari luoghi mentre e verso il cielo / Dal profondo del cor geme e sospira». Aristodemo, «ululando», rammenta la perdita dell'amata Dirce gettandosi sul sepolcro e piange senza sosta. L'os-

⁹ *Aristodemo*, I, 1 (*ivi*, p. 7).

sessione del sacrificio spinge il tiranno a visitare con insistenza il luogo del delitto, come un baratro che richiama l'assassino perché finalmente estingua la sua colpa. Forse il desiderio di superare la preziosa prova del *Saul*, scritto da Alfieri proprio a Roma nel 1782, suggerisce a Monti – nel momento in cui si accosta alla composizione teatrale – di contaminare gli spunti della classicità con tracce ricavate dal meraviglioso shakespeariano. Tale influsso si avverte con chiarezza nel IV atto, quando, assediato dall'«ombra spietata» di Dirce, la figlia uccisa per ambizione e che ora è trasformata in «un'innocente che persegue un empio» (IV, 2), Aristodemo emerge da una tomba. Il protagonista, colto dal delirio per l'apparizione del fantasma, descrive il suo incubo con accenti acuti all'incredula Cesira, che si scoprirà di lì a poco essere Argia, l'altra sua figlia perduta.

Cesira. Tu vaneggi, signor. Null'altro io veggio
che quella tomba.

Aristodemo. Guardalo, ei si ferma
ritto e feroce su l'aperta soglia:
guardalo: immoti in me tien gli occhi e fremo.
Oh placati, crudel! Se di mia figlia
l'ombra tu sei, perché prendesti forme
così tremende? E chi ti diede il dritto
d'opprimere tuo padre e la natura?
Egli tace, s'arresta e mi sparisce.
Ahi quanto è crudo e spaventoso!¹⁰

Mentre la figlia ritrovata gli corre incontro, il ferro che Aristodemo vuol rivolgere su se stesso incontra le carni tenere di una seconda innocente: «Oh padre mio» – dice Cesira/Argia, morendo, – «non aggiunger delitti ai mali tuoi, / il maggior dei delitti, la bestemmia / de' disperati» (V, ultima); e lo incita a placare lo spirito e ad alzare «al cielo le luci». Al culmine di un delirio privo di enfasi il re s'uccide, dichiarando con accenti shakespeariani «Che mal si compra co' delitti il soglio»¹¹.

¹⁰ *Ivi*, p. 56.

¹¹ *Ivi*, p. 71. La via del teatro è ritrovata da Monti con *Galeotto Manfredi*, una tragedia politica d'ambiente rinascimentale, rappresentata al Teatro Valle di Roma nel 1788, una composizione che s'inoltra nell'opposizione fra bene e male, fra il cortigiano fedele e il cortigiano traditore, con la mente rivolta all'*Otello* di Shakespeare.

Nell'*Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* Monti riflette sui meccanismi della comunicazione teatrale, fino a valutare la necessità di piegare le regole alla ricerca del consenso degli spettatori. L'esercizio della scrittura teatrale, senza distinzione di genere, richiede un'attenzione particolare per ampliare il numero dei referenti; in tal senso, dunque, si può parlare di convergenza fra creatività drammatica e mediazione scenica, fra drammaturghi e interpreti. In particolare, Monti risulta fautore di una semplificazione strutturale, in grado di acquisire il prototipo dell'«uomo naturale», contrapposto all'«uomo artefatto», un dilemma presente nella produzione di fine Settecento, frutto di un intenso dibattito che investe la visione del teatro in ambito europeo¹².

È utile considerare il passaggio mitologico del *Prometeo*, un componimento in versi sciolti, che segna l'intera carriera letteraria di Monti, a partire da quando, a Bologna, nel 1797 stende il primo canto, fino alla lenta e progressiva stesura degli altri due canti, giunti alla stampa postumi. In esso il Titano, il cui fratello Epimeteo aveva elargito agli esseri bestiali i beni concessi da Giove, è presentato nell'atto di considerare l'infelicità degli uomini, almeno fino all'arrivo di Bonaparte, il giovane liberatore a cui è dedicato il poema. Il congegno della favola, pervaso dalle suggestioni di Eschilo e costruito sullo schema del *Paradiso perduto* di Milton, risulta artificioso e stridente, soprattutto nell'accostamento fra la figura antica e l'eroe contemporaneo. «Egli non cercava l'umanità nel mito: cercava solo la meraviglia visiva»¹³: tale giudizio è un altro punto d'arrivo nell'elaborazione di un classici-

¹² «Qual è il libro di cui meglio s'impara? – il cuore – Quali sono le circostanze in cui questo libro si apre e fa sentire la sua voce? – Quando si soffre – . Io mi sono istruito più molto nelle traversie che nelle fortune. Lasciate adunque ch'io scriva secondo che il cuore mi detta. Questo è il mio Aristotele. [...] Il pubblico è composto di persone che giudicano i principi e d'altre che giudicano per sentimento. Le prime hanno dello spirito, le seconde del cuore: quelle sono poche, e queste moltissime. Fo adesso questo quesito. La tragedia è uno spettacolo pubblico: a chi dunque debbo procurar piacere?». Il passo di Vincenzo Monti, tratto dal suo *Esame critico dell'autore sopra l'«Aristodemo»* è cit. in *Il teatro italiano. La tragedia dell'Ottocento*, a cura di E. Faccioli, v/1, Torino, Einaudi, 1981, p. 62. Sul confronto fra tendenze drammaturgiche presenti alla fine del Settecento cfr. C. Alberti, «Natura sì, ma bella dee mostrarsi». *Sentimenti, artifici e interpretazioni sceniche*, in *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, a cura di A. Beniscelli, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 155-180.

¹³ La citazione di Francesco Flora è ripresa dall'introduzione di Carlo Muscetta a Monti, *Versi. Caio Gracco. La Feroniade*, cit., p. XXXVII. «Misero! Il solo de' viventi, il solo / cui d'aita sprovvisto in sul medesimo / limitar della vita aspra madrigna / la gran madre abbandona, e della Parca / al severo governo lo rassegna. / Egro, piangente, derelitto ei dunque / né l'alimento suo né la materna / poppa conosce, a suggere la morte / pronto al par che la vita» (cit. in N. Mineo, *Cultura e letteratura dell'800 e l'età napoleonica*, Bari, Laterza, 1977, p. 157, vv. 347-355).

smo teatrale in grado di recepire anche il sublime che esprimono le esemplarità moderne. Il proposito dichiarato è quello di rinnovare la vitalità dei modelli antichi, dai quali è pericoloso distaccarsi perché si corre il rischio di subire il declino della poesia scenica. L'esaltazione di Napoleone si collega ad una sollecitazione di stampo civile, che propugni un sostegno attivo alla diffusione del teatro come strumento di emancipazione culturale. Nella stessa direzione si muove anche la cantata *Supplica di Melpomene e di Talia* (1805), scritta per ottenere la protezione di Bonaparte sulle arti della scena¹⁴.

Dopo la caduta della Repubblica Cisalpina nel 1799, durante la quale Monti era stato nominato segretario per gli affari esteri, il poeta è costretto a fuggire da Milano alla volta di Parigi: qui scrive il *Caio Gracco*, la tragedia pubblicata a Milano nel 1802 e posta in scena, sempre nel capoluogo lombardo, il 21 ottobre dello stesso anno, con grande successo. Lo spunto è ricavato dal dramma omonimo di Marie-Joseph Chénier (Parigi 1792), sebbene nell'impianto sveli alcuni passaggi ascrivibili al *Coriolano* e al *Giulio Cesare* di Shakespeare, e seppure tenga presenti le tragedie "romane" di Voltaire e di Alfieri. Il classicismo teatrale montiano si stempera in un populismo ideale, che amalgama la suggestione dell'ambientazione antica con la tematica della conquista del potere: dalle maglie della storia romana proviene il dramma di Caio Gracco, eroe positivo, destinato a soccombere di fronte all'incalzare della rabbiosa congiura dei nemici. In modo lineare si può notare come la dimensione della storia divenga compatibile con l'eroicità mitologica, anche in virtù di un effetto scenico che amalgama le tracce dell'antico indipendentemente dalla loro appartenenza alla realtà o all'invenzione narrativa.

Nel confronto dinanzi al popolo fra i due antagonisti, il puro Caio e il forte Opimio, Monti vede lo scontro fra una duplice idea della politica. «Tra noi tu vedi», afferma Opimio crudamente, «in due Roma divisa: / tu libera la brami, ed io la bramo. / Uno è lo scopo, ma diverso il mezzo [...]. / Qui siano, io del senato, / tu della plebe difensor» (II, 4). E suggella la sua azione chiamando in causa una discendenza divina.

¹⁴ Negli anni 1804-1808 Monti scrive alcune composizioni civili, in forma di cantata, che saranno eseguite in occasioni celebrative e festive: *Teseo*, ad esempio, destinata alla festa nazionale del marzo 1804, propone il parallelo fra l'eroe mitologico e Napoleone; seguono *L'asilo della verità* (1806), *I pitagorici* (1808) e, per l'incoronazione di Bonaparte come Re d'Italia, *Il beneficio*. Sono queste le ultime prove teatrali di Monti, che possono essere inquadrate in un clima da «Arcadia stile impero» (*ivi*, p. 163).

Opimio. La causa,
 per cui vindice sorgo, è quella causa,
 per cui Giove tonar dalla tarpea
 rupe palese i nostri padri udiro;
 per cui pugnâr Fabrizio e Cincinnato,
 e Papirio e Camillo, ed il divino
 più che senno mortal di Fabio e Scipio,
 e quanti, in somma, sollevarò al cielo
 la romana potenza, e nascer fêro
 tra' barbari sospetto che disceso
 fosse il concilio de' Celesti in terra,
 e sedesse e parlasse, e nella piena
 sua maestade governasse il mondo
 nel senato latino¹⁵.

Opimio incalza il console, rinfacciandogli i «plebisciti» con cui ha recato offesa all'autorità senatoriale, arrogandosi il diritto d'affidare ai suoi seguaci «le bilance d'Astrea», l'esercizio della giustizia. All'inizio del terzo atto, invece, sono i senatori ad essere considerati colpevoli e sediziosi, sinistramente raccolti a tramare nel tempio di Bellona, dea italica della guerra. Le parole di Cornelia, la fiera madre dei Gracchi, sono dirette a placare il «furor» che scuote Caio – nell'apprendere che della morte di Emiliano è stata accusata la sorella Sempronia, – e, insieme, a spronarlo perché reagisca alle macchinazioni dei nemici, memore della grandezza della sua stirpe. Il quadro scenico che Monti compone sposta in primo piano la coerenza e l'impeto del suo eroe, mentre intorno a lui l'insidia indossa la maschera della divinità e la foggia di una congiura ben congegnata. L'azione è segnata da una severa ritualità che si sviluppa su più livelli: un primo livello ingloba la presenza decisiva del popolo romano sul palcoscenico; un secondo elabora i tratti della storicità in ambito familiare, attraverso le figure femminili, fino alla soglia di un'effettiva sovrapposizione con la mitologia; un terzo parla alla sensibilità civile dello spettatore ottocentesco, sulla scia dell'esaltazione solitaria del protagonista alfieriano.

«Opimio preceduto dai littori, e seguito dai senatori; Druso, e gli altri tribuni; Fulvio confuso tra il popolo che accorre da tutte le parti, e Caio» (III, 3). È la didascalìa di uno dei passaggi cruciali della trage-

¹⁵ V. Monti, *Caio Gracco*, in *Il teatro italiano*, v/1, cit., p. 89.

dia. Dalla tribuna Opimio arringa i cittadini accusando Caio Gracco di aver tradito il popolo romano: «Tu crollasti gli antichi e venerandi / tribunali di Temi; ne fidasti / a' tuoi trecento le bilance». Il riferimento a Temi, figlia di Urano e di Gea, simbolo di una giustizia eterna e necessaria all'equilibrio del mondo, contrapposta a Dike, la giustizia degli uomini, serve al congiurato per accusare Caio di attuare interventi destabilizzanti: infatti ha osato indebolire il potere del senato con l'elezione di trecento cavalieri, tanti quanti sono i senatori, in modo da neutralizzarli. L'accusa di Opimio suona cruda: «Or quale / n'hai colto frutto? Io tel dirò: la piena / libertà dei delitti [...]. Hai fatti / cittadini romani (e con tal nome io vo' dir più che re) chi? Schiavi. E quanti? / Milioni. E a qual fin? Per farti solo / tiranno de' suffragi, indi assoluto / della patria tiranno»¹⁶. A Caio che prova a contrastarlo, Opimio intima di tacere, mentre ha buon gioco nel pronunciare un'arringa intensa sul tema del vilipendio dell'autorità e sulla gloria di Roma: poi chiede la sua morte in nome dei padri, appellandosi alla grandezza di una patria che è «casa / de' numi, e seggio di virtù divina».

Quando prende la parola Caio, come Antonio nel *Giulio Cesare* di Shakespeare¹⁷, («È questa / l'ultima volta che vi parlo. I miei / nemici e vostri la mia morte han fissa») il suo discorso diviene un crescendo che progressivamente capovolge la logica dei suoi avversari, trasforma le accuse in armi per la sua difesa, contrappone l'esortazione a rispettare la grandezza di Roma alla disamina dell'immoralità di quanti «han guasta / l'austerità latina». Quando, infine, la litania delle colpe si rivela un elenco di virtù e di benefici per i romani, il console piange: nello stesso momento Monti, per esaltarne la drammaticità, mostra un congiurato nell'atto di sfoderare un pugnale, incitando gli altri al delitto. «Che si tarda compagni? Ecco il momento... / mano al pugnale»; ma l'eroe, solo, riprende a parlare al cuore del popolo.

Caio. Fratelli, udiste i miei delitti. Or voi
puniteli, ferite. Io v'abbandono
questo misero corpo. Strascinatelo
per le vie sanguinoso; Opimio fate

¹⁶ *Ivi*, p. 105.

¹⁷ «*Antony*: Friends, Romans, countrymen, lend me your ears. / I come to bury Caesar, not to praise him» («*Antonio*: Amici, Romani, concittadini, prestatemi orecchio. / Io vengo a seppellire Cesare, non a lodarlo», W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, trad. it. di N. D'Agostino, Milano, Garzanti, 1997, III, II, pp. 110-111).

di mia morte contento, e col supplizio
 del vostro amico il suo furor placate.
 Già son use a veder le vie latine
 di mia gente lo strazio; usa è del Tebro
 l'ombra pietosa a seppellir de' Gracchi
 ne' suoi gorgi le membra; e la lor madre
 già conosce le rive, ove de' figli
 cercar la spoglia lacerata. Oh patria!
 Felice me, se il mio morir...
 3° *Cittadino*. No; vivi:
 muora Opimio.
 (*I congiurati ripetono con furore le ultime parole*)
Opimio. Littori, alto levate
 le mannaie, e, chiunque osa, ferite.
 (*Il capo de' littori Antilio con la scure in alto, e*
gridando: Addietro, si avvanza contro il popolo
alla testa de' suoi compagni)
Fulvio. Vile ministro di più vil tiranno,
 muori dunque tu primo.
 (*Antilio cade trafitto da molti pugnali*).
Caio. (*precipitandosi dalla tribuna*)
 Ahi! Che faceste?
Fulvio. (*ai congiurati*)
 Coraggiosi avanzate: Opimio muora.
Popolo. Muoia Opimio
Caio. (*frapponendosi*)
 Fermate, o me con esso
 trucidate [...] Romani,
 leggi e non sangue. Abbasso l'ire, abbasso¹⁸.

L'esperienza di altri letterati, vissuti nell'età della rivoluzione e nell'illusione della libertà, attratti dalla possibilità che il teatro offre per parlare in modo diretto al pubblico, si somiglia e si sovrappone. Una volta archiviate l'avventura napoleonica e le confuse risultanze di un classicismo giacobino, per ciascuno di essi si apre la stagione del-

¹⁸ Monti, *Caio Gracco*, cit., pp. 114-115. Nonostante la preghiera agli dei di Cornelia, Caio muore mentre si avvia l'assalto dei suoi nemici; si uccide con il pugnale che gli porge la madre: «Cornelia – (*con una mano avvolgendosi il capo nel manto e coll'altra porgendo rapidamente al figlio il pugnale*) Ah figlio, / prendi, e muori onorato. / *Caio* – In questo dono / ti riconosco, o madre. In questo colpo / riconosci tu il figlio. / (*Si uccide*) / *Licina* – (*gettando un grido acutissimo, e cadendo tramortita*) Oh Dio!... mi moro» (*ivi*, p. 142).

l'ambiguità drammatica. Il segno della lacerazione fra teatralità retorica e slancio civile resta impresso in una miriade di composizioni che restano sepolte sotto la polvere della memoria, al punto da consigliare il procedimento di esaminare a ritroso le tappe di ciascun tragitto, anche nel caso di esiti di più vasto respiro¹⁹.

3. La teatralità poetico-mitologica di Ugo Foscolo

Una stroncatura della tragedia storica manzoniana e delle teorie schlegeliane giunge da Ugo Foscolo nel saggio incompiuto *Della nuova scuola drammatica in Italia* (1825): ogni tragedia rappresenta una o più azioni attraverso una serie di discorsi che non possono inglobare per intero la verità storica. «Lo storico ci guida per mezzo della esperienza de' fatti, e de' ragionamenti sovr'essi; il poeta per mezzo della immaginazione e de' sentimenti»²⁰. Nel legame stretto che inter-

¹⁹ Dopo la sua morte, avvenuta nel 1829, Melchiorre Gioia affida per testamento all'amico Giovanni Gherardini i suoi manoscritti, tra i quali si trovano due tragedie in versi, probabilmente elaborate fra il 1797 e il 1801, la prima, *Caligola*, compiuta e l'altra, *Tiberio*, rimasta allo stato d'abbozzo (ora conservate presso la Biblioteca Nazionale Braidense). Impegnato intensamente sul versante politico, come fautore delle idee francesi, al punto da finire in carcere, Gioia si accosta al teatro nell'ambito delle riforme giacobine di fine Settecento, alle quali contribuisce nel 1801 con una sua *Memoria sull'organizzazione dei teatri nazionali* (pubblicata postuma nel 1878) alcune annotazioni sui contenuti drammatici confermano la tendenza a riadattare gli spunti della tragedia «sublime» su una struttura «domestica», senza per questo sminuire l'esemplarità degli eroi. Sempre nel 1801 realizza per il Teatro Patriottico di Milano *La Giulia ossia l'interregno della Cisalpina*, un dramma che esalta il contrasto fra assolutismo e libertà, applicato ad un episodio d'amore: anche qui Gioia tende a modulare i personaggi sul modello classico (cfr. M. Gioia, *Opere minori*, Lugano, 1834, vol. v, pp. 137-207). *Caligola*, invece, scritta quasi certamente in precedenza, risente dell'influenza di Alfieri: il tema centrale è la congiura contro l'imperatore romano, compiuta nel 41 d. C.; vi si può osservare un'attenzione rispettosa verso le unità aristoteliche. Per leggere il testo e un'analisi dell'opera cfr. P. Bosisio, *Melchiorre Gioia e il teatro (con il testo del «Caligola», tragedia inedita)*, in Id., *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 159-246; per la *Memoria* di Gioia cfr. anche Id., *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle Repubbliche Napoleoniche (1796-1805)*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 256-268. Un altro episodio degno d'attenzione, che si consuma sempre negli stessi anni, è quello di Francesco Saverio Salfi, che nella propria formazione coniuga letture, traduzioni e adattamenti di Sofocle (*Aiace*) e di Euripide (*Alceste*) con quelli di Shakespeare (*Otello*); le sue prove tragiche e melodrammatiche sono orientate verso il tracciato alfieriano, seppure mantengano i propositi didascalici che stanno alla base del suo impegno civile, volto soprattutto a realizzare l'emancipazione popolare e gli ideali di libertà. Così le sue tragedie *Virginia bresciana* (rappresentata a Brescia, nel 1797) e *I trenta tiranni d'Atene* (inedita) si scaglia contro le prepotenze dei tiranni. Cfr. F. S. Salfi, *Virginia bresciana*, in *Il teatro italiano*, v/1, cit., pp. 3-57.

²⁰ U. Foscolo, *Della nuova scuola drammatica in Italia*, in *Il teatro italiano*, v/2, cit., p. 497.

corre fra vita e poesia Foscolo individua un criterio atto a sviluppare in ogni individuo una lucida coscienza di sé, mentre alla storia affida il compito di segnalare i possibili sviluppi dei fatti del mondo. Circoscrivendo gli effetti della rappresentazione storica, il vecchio Foscolo sembra convinto di poter salvare i modelli tradizionali, perché sono in grado di garantire una dimensione creativa dai connotati contemporanei, perché realizzano un'arte drammatica che esalti il valore di un'ininterrotta continuità culturale.

Per quanto l'autore nell'azione, ne' personaggi e nello stile della sua tragedia professi e creda sinceramente di darci un quadro fedelissimo de' costumi, dell'indole e delle sembianze peculiari a quel popolo e a quell'età a cui appartiene il soggetto, raramente se pur mai vi riesce. E la ragione si è che a' caratteri storici propri d'ogni epoca, negli annali d'ogni nazione, sono frammiste alcune tinte rimaste dall'epoca precedente, e alcune altre che gradualmente si preparano per l'epoca avvenire²¹.

Riaffiora il modello alfieriano, le cui composizioni dimostrano la possibilità di rappresentare la materia storico-mitologica iscrivendola nel costume dei moderni, a dispetto di quanti sono abituati ad innalzare steccati e a delimitare le vie della creatività. «Il secreto di qualunque lavoro della immaginazione sta tutto nell'incorporare e identificare la realtà e la finzione, in guisa che l'una non predomini sopra l'altra, e che non possano mai dividersi, né analizzarsi, né facilmente distinguersi l'una dall'altra»²².

La passione teatrale di Foscolo risulta radicata, già in età giovanile, nello slancio verso un'ideazione controllata e nella necessità di modulare il mito con le proprie esigenze poetiche e con le influenze provenienti da una molteplicità di fonti. Nel *Piano di studi*, pensato dal poeta nel settembre 1796, sono indicate, tra i titoli delle composizioni programmate, «Tragedie: *Tieste*, *Edippo* (recitabile, ma da non istamparsi), *Focione*, i *Gracchi*, tragedie meditate»²³. Alla base della sua vocazione tragica s'intravedono i testi di Sofocle, Shakespeare, Voltaire,

²¹ *Ivi*, p. 498.

²² *Ivi*, p. 497.

²³ Il *Piano di studi* è pubblicato in U. FOSCOLO, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, Edizione nazionale delle opere di U. Foscolo, VI, pp. 3-9. Cfr. C. Doni, *Il mito greco nelle tragedie di Ugo Foscolo. Tieste – Aiace*, Roma, Bulzoni, 1997.

Crébillon e, soprattutto, quelli di Alfieri. La stesura del *Tieste* diviene un esercizio di esasperazione dell'influenza alfieriana, laddove s'avverte una tendenza a manipolare il mito e la forma per piegarli ad un disegno ideale. I personaggi tendono all'«autodistruzione»²⁴, che li avvia implacabilmente, sulla scia dell'esaltazione della virtù e della libertà, verso il tracollo e la morte. Tieste è una vittima predestinata a sopportare i tormenti di una colpa «edipica»²⁵ e a subire la perdita progressiva degli affetti, della sposa, del figlio, della patria, della madre. La tendenza a sviluppare attraverso la catarsi tragica la parabola di tanti eroi, esaminati sia nella sfera pubblica, sia in quella familiare, denuncia la necessità di dare ad una esperienza drammatica un contenuto romanzesco e poetico.

Tieste. O infernale voragine, spalancati;
sorgete, furie! Voi mi strascinate
lungi da questa terra: io no, non volgo
orma senza di voi²⁶.

Nell'atto IV, in una sala «appena illuminata da un lontano chiaro-re», Eroe e Tieste soffrono una «notte di pianto», che preannuncia una soluzione di morte, quando il fratello di Atreo si rende conto di essere nella mani del tiranno tradito: «Orrido arcano è omai svelato: insidia / di re vil qui mi trasse». Le parole risuonano ambigue, l'amore incestuoso scolora nel desiderio di sacrificarsi per l'altro; si compie la sintesi ambita tra *eros* e *thanatos*. Poi, il delirio assale Tieste, che dialoga con un gigantesco fantasma.

²⁴ W. Binni, *L'«Aiace» del Foscolo*, in Id., *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1972, terza edizione, p. 140. Binni sviluppa il nesso tra il *Tieste* e la elaborazione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Il *Tieste* è rappresentato nel Teatro di Sant'Angelo, a Venezia, il 4 gennaio 1797 con otto repliche e tanti consensi: è da considerare la prova fortunata di un giovane poeta, deciso ad entrare nel gioco teatrale del suo tempo, nonostante le incongruenze della sua scrittura drammatica, condizionata dall'eccessiva imitazione di Alfieri e degli scrittori francesi. Per conoscere le vicende del trionfo della tragedia a Venezia cfr. B. Rosada, *Il successo del «Tieste» foscoliano*, in «Biblioteca teatrale», 5/6, 1987, n. spec. *Le capitali dello spettacolo. Venezia*, pp. 235-248, che riassume – tra l'altro – gli studi sull'evento. Cfr., inoltre, G. Barberi Squarotti, *Foscolo tragico*, in «Esperienze letterarie», IV, 1979; B. Rosada, *Considerazioni sul Tieste foscoliano*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1984, vol. IV.

²⁵ N. Mineo, *Ugo Foscolo*, in Id. - A. Marinari, *Da Foscolo all'età della Restaurazione*, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 10.

²⁶ U. Foscolo, *Tieste*, in *Teatro moderno applaudito*, Venezia, Stella, 1797, t. X, III, 2, p. 31.

Tieste. 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.

Erope. Oh!

Tieste. Vengo, vengo:
sangue chiedi? L'avrai: quelle grandi orme
che tu stampi di foco... sieguo. – Oh! lampo!
Oh! tenebre! Oh singhiozzi moribondi!...
Erope... il vedi? senti tu? – Ma dove
lo spettro è, che scortavami? Lo voglio,
lascia, seguir. – Tu, tu, vil, mi trattieni²⁷.

Quando, sull'onda della trionfale rappresentazione veneziana, nell'aprile 1797, il *Tieste* è stampato nel tomo X del *Teatro moderno applaudito*, si coglie nelle *Notizie storico-critiche* che analizzano la tragedia una misurata critica rivolta alla struttura descrittiva e alle conclusioni morali, mentre si approva la preparazione classica del giovanissimo scrittore. Il redattore delle note di commento sottolinea l'eccesso di «nefandità ed orrori» che grava sul lavoro, a dispetto degli insegnamenti aristotelici: in fondo, il compito primario del procedimento tragico è quello di consigliare e di fornire esempi edificanti, nel rispetto più rigido delle «leggi della decenza e del pudore». Si consiglia, pertanto, al «docile» e «intelligente» Foscolo di compensare le «barbare atrocità» con l'accentuazione della virtù degli eroi, in modo tale da riuscire a trasmettere agli spettatori un'«ammirazione» necessaria²⁸.

²⁷ *Ivi*, IV, 2, p. 38.

²⁸ «Conoscitore della lingua greca ed ammiratore dei grandi maestri della tragedia Eschilo, Sofocle ed Euripide, il signor Foscolo iniziassi alla scuola di questi tre originali autori, e colla scorta del signor conte Vittorio Alfieri si educò al fino gusto di quell'antica e dotta nazione che d'ogni scienza ed arte, ma più della drammatica fu la vera istitutrice. Era quasi impossibile dunque che avendo egli di continuo sott'occhio gli esemplari della Grecia, non iscegliesse per suo primo lavoro un soggetto ad essa relativo. Tale è l'argomento del *Tieste*, che ci viene dal labirinto della mitologia, e che sulle tracce d'Omero fu prima d'ogni altro trattato dal troppo libero ed eloquente Euripide» (*ivi*, p. 58). Subito dopo le *Notizie* passano in rassegna le varie opere composte sullo stesso tema, segnalando una vera pista lungo la quale si indicano non solo i nomi di «Diogene Enomao, Cleofone e Apollodoro di Tarso tra i Greci; Azio, Gracco e Vario tra i Latini», ma soprattutto Seneca, Crébillon, il cui componimento *Atreo e Tieste* sarà stampato nel tomo XXXI del *Teatro moderno applaudito*, e Voltaire, la cui tragedia *I Pelopidi, ovvero Atreo e Tieste* era stato tradotta e pubblicata da Elisabetta Caminer nel 1772. Garbatamente si fa presente a Foscolo che «la religione, i costumi, e il governo dell'antica Grecia davano principi di Stato ben diversi da quelli del secolo XVIII» (p. 64).

Una prova teatrale anomala risulta *Edippo*, il cui manoscritto firmato da un non identificabile «Wigberto Rivalta» è stato attribuito dagli studiosi proprio a Foscolo²⁹.

Argomento – Edippo fu figlio di Lajo Re di Tebe, e di Giocasta – Un oracolo avea predetto che il figlio avrebbe ucciso il padre – onde Lajo commise ad un suo Cortigiano la cura di ucciderlo ancor bambino –, il quale mosso a compassione forategli le gambe ad un albero lo appese – Forbante pastore di Polibo re di Corinto di là passando lo tolse, ed alla regina portollo, che priva di figli per suo nutrillo – Venuto adulto Edippo andò a consultare l'Oracolo, il quale gli disse che andasse in Beozia, che ivi troverebbe il vero suo padre – Andovvi, e lo sconosciuto padre vi uccise – S'incamminò quindi verso Tebe ove sciolse l'enimma della Sfinge, che devastava Tebe, e gli venne accordata in moglie la vedova Giocasta da cui ebbe Eteocle, Polinice, Ismene, ed Antigone – Conosciute alfine le sue colpe si cavò gli occhi, e rifuggiò in Colono ove morì – Soffocle, Statio nella Tebaide –³⁰.

L'argomento delinea, subito, una scarna ed efficace sintesi del mito, quasi a indicare un'utile premessa all'amara conclusione della vicenda edipica, in relazione all'arrivo dell'eroe, insieme alla figlia Antigone, presso la reggia di Colono e al conflitto con il re Teseo. Nell'impianto della tragedia emerge un'efficace rielaborazione degli spunti mitologici, che si scorge, ad esempio, nella connessione fra il riuso archeologico delle vestigia antiche e lo sfumare della notte, nelle luminosità dell'alba, nei riflessi della cornice naturale. Tocca ad Antigone sottolineare in apertura la continuità di un cammino eterno, che ambisce ad avere una tregua accanto ad «antichi marmi» (vv. 6-7), nei pressi delle rovine, segni del tempo arcaico che circoscrivono un'oasi di significazione sacrale. È una sospensione che instaura un nesso tra il paesaggio del mito e la fisionomia del presente: l'artista fissa il panorama mediterraneo entro il cerchio di una tipicità poetica,

²⁹ Cfr. U. Foscolo, *Edippo*, a cura di M. Scotti, Milano, Rizzoli, 1983. Mario Scotti dimostra come le carte della tragedia, trovate nell'archivio di Silvio Pellico, possano essere ascritte a Foscolo, attraverso un'analisi di corrispondenze e affinità con le altre sue opere, a partire dalla contigua tragedia *Tieste*. «Che se certe coincidenze di disegno e di impianto – per esempio l'accamparsi dell'immagine-incubo di Tieste nella mente di Eroe e di quella di Laio nella mente di Edippo, o il lamento dei due protagonisti sulla loro condizione di esuli – potrebbe ricondursi a una medesimezza di fonti, difficilmente vi si potrebbe ricondurre la coincidenza espressiva, che va dal giro dei versi alla gradazione della frase e al linguaggio, talora, più che somiglianti, identici» (*ivi*, pp. 36-37); in nota sono riportati ampi brani delle due tragedie a confronto.

³⁰ *Ivi*, pp. 83-84.

un panorama segnato non solo dai «cipressi, ed allori, e in lunga fila / il verde ulivo» (vv. 10-11), ma anche dalla «marmorea porta, e sulle eccelse basi / sculta d'astata Vergine [...] / Pallade» (vv. 13-16). Sostenuto dalla figlia, il vecchio cieco Edippo piange: sono lacrime che invano implorano misericordia dai «Numi», chiedendo pietà: «per me non già, ma per Antigone sola» (v. 33). Colui che ha saputo risolvere l'infausto enigma appare un individuo lacero e misero, simile ad uno sconfitto che s'aggrappa disperatamente alla speranza di una remissione terrena, più che al favore divino.

Il dialogo tra il padre affranto e la figlia devota mette in luce il tormento profondo ed eterno che ha prodotto nel loro cuore una maledizione infinita, che s'accanisce su ogni tratto della discendenza, colpendo ora crudamente l'ambito maschile, Eteocle e Polinice: «Nel cuor chi legge dei figli d'Edippo?» (v. 67). Affiora il rammarico per l'ambizione di Creonte, il cui animo è incendiato dalla «brama di trono» (v. 72). Al contrario, le parole di Antigone intonano una tenera invocazione perché il «Ciel» non ascolti le sdegnose maledizioni del padre; l'universo della giovinetta accoglie divinità inconsuete, entità in grado di muoversi «a pietà de' tanti affanni» inflitti all'infelice vecchio che le sta accanto. L'innocenza di Antigone si traduce nello slancio a sacrificare se stessa per placare l'ira «eterna» del cielo. Eppure per lo sventurato viandante, che ha reso incestuoso e torbido il sangue della propria stirpe, ogni intervento dei numi è giudicato empio, crudele, orrendo. Così Edippo svela al lettore l'arcano di un viaggio predestinato:

Ombra crudel del trucidato padre
 esci, or n'è tempo, dalla tomba – Io vengo
 ad espiar i non miei falli – A morte
 tu mi dannavi anzi la vita, e brama
 di trono in te più che natura valse!
 Oh perché almen colle tue man me prima
 a disbramar la sete empia di regno
 me non spegnevi tra le fasce infauste!
 E in don sull'are di quel Dio feroce
 le viscere del figlio non mandavi?
 Così d'Edippo il nome nullo or fora,
 nulla la infamia del paterno nome,
 e in grido ancor saria tra' Greci Tebe!
 Ma delle coltre inaugurate a guardia
 stavan fisse le Eumenidi, nel fato

scritto altrimenti con note di sangue
era³¹.

A Colono sorge il tempio consacrato alle Erinni, demoni dell'inferno che perseguitano gli assassini dei consanguinei. Su tale scia si sviluppa un controverso incontro tra il dannato Edippo e il dubbioso Teseo, tra un reo, erede dell'odio che proviene da Cadmo e pervade la *polis* tebana, e un giudice severo, abituato ad ascoltare e a giudicare: il loro dialogo è intessuto da un continuo riferimento ai tratti del mito, al preannuncio dei vati, alla condanna divina e alle pene patite dagli uomini, a tal punto che risuona persino vana la discolpa del cieco: «Se in Delfo i Dei disser che spento Lajo / fora dal figlio anco non nato, come / dirsi poteva anzi ch'ei fosse iniquo?» (II, 2, vv. 107-109). È l'inconsapevolezza di colui che vuole sfuggire alle strettoie degli oracoli, ma che senza avvedersene incorre nei loro atroci disegni. Il racconto di Edippo, fin troppo noto alle genti greche e al mondo intero, ricompona le ragioni della propria innocenza con il tracciato del destino assegnatogli: «Pietade no, ma d'una morte lunga / il fine impetra» (II, 2, vv. 153-154). Anche la nascita dei figli è un atto positivo, non incestuoso, perché esalta l'atto del generare: «Niun delitto al mondo / m'ebbi, ch'io sappia, ch'aver loro io data / la vita» (II, 2, vv. 203-205).

Di contro, s'innalzano fino al vertice di un dilemma insolubile gli interrogativi di Teseo, il dubbio se accogliere o discacciare il misterioso vagabondo che s'esalta troppo nel compatire la sorte di Edipo. Mentre la tragedia, nell'atto terzo, s'addentra nei meandri dei contrasti di potere a Tebe, si fa chiara l'identità dell'ospite altero. L'autore della tragedia esaspera il distacco dell'esule cieco dai gironi celesti e la sua appartenenza al dominio delle Furie vendicatrici: «O Dei feroci! Dei di nostra stirpe / assai più iniqui, protettori a un tempo, / e vindici di vostre colpe» (II, 2, vv. 204-206). Il ragionamento d'Edippo s'accende fino a decretare la cruenta origine dei riti e dei culti, le cui tracce insensate sono ben visibili sugli altari e sopra i simulacri. La parola poetica traveste l'incubo che divora l'infelice errante, indugia sulla visione del padre ferito e morente, evoca il fantasma di uno degli innumerevoli morti che volteggiano sull'ara posta al centro del teatro greco. Il crescendo di parole che accompagna lo sviluppo della tragedia, giostrata su pochi personaggi, insiste sul motivo portante di un

³¹ *Ivi*, I, 2, p. 97.

mito che si sta trasformando in delirio; se il colpevole deve essere isolato, fino a che punto è giusto inveire contro Antigone? L'impulso paterno a mettere in salvo la figlia s'arena dinanzi al diniego del re; il senno svapora, costretto entro la gabbia dell'impotenza, facendo vaneggiare l'antico profanatore della sacralità familiare e costringendolo al suicidio.

Antigone. Numi!... ei vaneggia... e più non m'ode...

Edippo. L'onda

ve' come rapidissima trapassa,
e seco porta un infranto diadema,
e sul dorso canuto, e vorticoso,
or s'ergono, or s'abbassano, s'avvolgono
gli affollati cadaveri... Gran dio!...
Pace una volta!

Antigone. Oh Edippo!

Edippo. Edippo? Or quivi?

Chi ripete il mio nome? E quai son questi
Gemiti lunghi?... Lajo! Ah questo è troppo!
Cela, cela quel sangue ombra feroce!...
Il mio tu chiedi?... Or l'avrai tutto ...³²

Una più attenta consapevolezza teatrale s'avverte nella stesura dell'*Aiace*, come se uno studio accurato sospingesse il poeta ad elaborare con insistenza la struttura, per arrivare ad un esito soddisfacente. Un'acuta tensione morale e un cosciente tormento distinguono un lavoro che sembra destinato all'insuccesso, a causa della contraddizione in cui si trova l'autore: da un lato desidera una pausa che lo separi dalle preoccupazioni politiche e gli offra un sicuro rifugio nell'epos del mondo omerico, dall'altro finisce per ricadere nella tensione intellettuale che la vocazione all'impegno accentua³³. Per l'*Aiace* Foscolo smette gli slanci del neofita, mentre lascia affiorare le intonazioni della solitudine e la volontà di sfuggire alle prepotenze dei tiranni, una volontà incarnata dal personaggio valoroso; vi si leggono il desiderio irrefrenabile a sacrificarsi al posto dell'eroe amato, come si può osser-

³² *Ivi*, v, 3, vv. 196-206, p. 156.

³³ L'ideazione di *Aiace* si lega alla richiesta di un testo da mettere in scena da parte di Salvatore Fabbrichesi, direttore della Compagnia Reale. La tragedia è rappresentata il 9 dicembre 1811 nel Teatro alla Scala di Milano, ma è poi proibita per presunte allusioni critiche nei confronti di Napoleone.

vare nel personaggio di Tecmessa, il bisogno di amicizia, che traspare nell'atteggiamento di Agamennone, l'ammirazione di chi come Ulisse non ha il senso della moralità.

Lo spunto deriva a Foscolo, oltre che dall'*Aiace* di Sofocle, dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dai poemi omerici, dalle proprie liriche, soprattutto da un luogo dei *Sepolcri* (vv. 213-225).

Felice te che il regno ampio de' venti,
Ippolito, a' tuoi verdi anni correvi!
E se il piloto ti drizzò l'antenna
Oltre l'isole egee, d'antichi fatti
Certo udisti suonar dell'Ellesponto
I liti, e la marea muggiar portando
Alle prode retèe l'armi d'Achille
Sovra l'ossa d'Aiace: a' generosi
Giusta di glorie dispensiera è morte;
Né senno astuto, né favor di regi
All'Itaco le spoglie ardue serbava,
Ché alla poppa raminga le ritolse
L'onda incitata dagl'inferni Dei.

La disputa intorno al possesso della armi di Achille mette in luce la distanza che esiste fra il protagonista, al quale spetta il favore del popolo dei guerrieri, e Agamennone, al quale s'inchina l'assemblea dei re, un sovrano sempre più proteso verso il dominio assoluto sulla Grecia. La decisione rimarrà sospesa per l'astuzia di Ulisse: ma intanto sono posti a morte i prigionieri troiani, fra i quali vi sono anche i parenti di Tecmessa, moglie di Aiace. La vicenda si complica per un malinteso voltafaccia di Teucro, fratello dell'eroe, che su consiglio dell'onnipresente Ulisse finge di passare dalla parte dei troiani. Per il disonore Aiace decide di uccidersi: quando scoprirà l'inganno, saprà morire sereno, accanto alla sposa, al fratello e ad Agamennone.

Aiace... Sorge
sorge, o Calcante, a' greci il dì supremo.
L'incendio e l'alba fêr palese a Troia
la civil pugna. Immensa onda d'armati
sul vallo acheo dal monte Ida prorompe
e Teucro ei stesso li precorre. Ulisse,
che di sue colpe ha complici le furie,
de' saettieri le farette addita,

e i noti elmi e i cimieri [...]
 Dell'empia strage de' prigionieri inermi
 già s'esalta il tiranno: a lui sue schiere
 Nestore manda; e per l'achea salute
 gemendo afferra Idomeneo la lancia.
 [...]
 Unico il sire
 de' locri, ancor fido mi resta... ah forse
 il mio verace unico amico è oppresso!,
 che regi e plebe e numi affronta. Omai
 che fia non so: tutti siam noi traditi.
 E solo tu, forse tu solo...³⁴

La tragedia assimila i tratti del realismo pessimistico e fatalista che la poesia di Foscolo esprime, all'interno di un'idea «antiletteraria della letteratura»³⁵; nell'*Aiace* s'aggiunge la malinconia per la misera condizione degli uomini, soprattutto dove l'eroe greco appare lacerato tra l'energia che proviene dallo splendore del sole e la rassegnazione a precipitare nel buio del sepolcro. «Ah, se rivive la mia fama, allora, / o glorioso, eterno lume, o sole!, / sopra il sepolcro mio versa i tuoi raggi. / Or ti guardo dall'Erebo, e ti fuggo / e nell'ignota oscurità mi immergo / inorridito...» (v, 4, vv. 32-37). Poiché gli uomini sono condannati ad amare, seppure l'istinto animalesco li trascini indietro verso una condizione selvaggia, il compito del dramma che per convenzione s'affida per intero alla forza delle parole è quello di modulare dall'interno racconto e rappresentazione, tenendo ben presente l'efficacia del tracciato epico-tragico stabilito dal mito. La creatività foscoliana dialoga con i personaggi di un poema infinito, con i loro fantasmi inquieti, assunti ora a modello di una tragicità estesa al mondo contemporaneo³⁶.

³⁴ U. Foscolo, *Aiace*, in *Il teatro italiano*, v/1, cit., v, 2, pp. 195-196. Il testo di *Aiace* è stampato postumo nel 1828.

³⁵ Binni, *L'«Ajace» del Foscolo*, cit., p. 149. L'analisi di Binni sottolinea il nesso del teatro foscoliano con i capolavori poetici, a partire dalle *Grazie*, e con altri scritti teorici. «Sicché chi non conosce l'*Aiace*, con la sua possente problematicità tradotta in scontro e incontro di vive correnti e di personaggi complessi e gremiti di spinte interne [...], non conosce il Foscolo e non conosce insieme un momento della sua profonda storicità e universalità e la via che più direttamente conduce alle *Grazie*» (ivi, p. 17).

³⁶ Anche la tragedia *Ricciarda*, ambientata nel medioevo, scritta tra il 1811 e il 1813 e rappresentata nel Teatro Corso di Bologna il 17 settembre 1813, sembra chiudersi nella distinzione fra bene e male, virtù e colpa.

4. *Tragicità dell'antico e dei moderni. Il tragico in Leopardi, Pellico, Manzoni e Niccolini*

Del primo esperimento teatrale di Giacomo Leopardi si ha notizia in una lettera del 1811, nella quale il tredicenne poeta di Recanati descrive sinteticamente la traccia della sua tragedia *La virtù indiana*. Nel 1812 è la volta di *Pompeo in Egitto*, la cui fonte a detta dello stesso poeta sono i *Commentarii de bello civili* di Giulio Cesare e la *Storia romana* di Rollin. Nel 1816 si colloca l'abbozzo di un dramma moderno, intitolato *Maria Antonietta*, interrotto però dopo la scena d'esordio; all'episodio tassesco di *Erminia fra i pastori* è ispirato un altro schema di idillio tragico; nel 1819, poi, stende un frammento ampio della *Telesilla*, testo ispirato dal *Giron cortese* di Luigi Alamanni.

Nello *Zibaldone di pensieri* (20 settembre 1823) Leopardi, intervenendo sul confronto ideale fra i tragediografi greci e i drammaturghi moderni, sottolinea come i primi sembrano meno interessati ai meccanismi del cuore umano, mentre gli altri si preoccupano di porre «i lettori o gli uditori in relazione coi personaggi», in modo che «i lettori ravvisino e contemplino se stessi, il proprio cuore, i propri affetti, i proprii pensieri, le proprie sventure, i proprii casi, le proprie circostanze, i proprii sentimenti [...] quasi in un fedelissimo specchio»³⁷. Gli antichi preferiscono, di fatto, amplificare la colpa e la virtù, oppure tendono al meraviglioso e al terrificante, con l'intento di scuotere gli spettatori: «quindi le furie introdotte nel teatro (nelle *Eumenidi* di Eschilo) che fecero abortir le donne e agghiacciare i fanciulli». E aggiunge, qualche giorno appresso (22 settembre), che i greci sogliono considerare le divinità ad un livello più basso, più contiguo ai confini dell'umanità, al punto da attribuire ad esse qualità terrene e ad inventare la categoria dei semidei. Leopardi si pronuncia, inoltre (16-18 settembre), sui meccanismi del dramma a lieto fine che, dopo aver soddisfatto la passione dello spettatore, genera nel suo animo uno stato di serenità. Perciò, assistendo all'*Agamennone* di Alfieri, registra opportunamente l'ostilità della platea nei confronti del personaggio di Egisto: non appena, infatti, Clitennestra entra in scena, brandendo il coltello insanguinato con cui ha ucciso l'eroe, «la platea gridava furiosamente all'attrice che l'ammazzasse»; eppure nella tragedia Egisto

³⁷ G. Leopardi, *Dallo «Zibaldone di pensieri»*, a cura di S. e R. Solmi, Torino, Einaudi, 1977, t. IV, p. 650.

«riesce fortunato». Per Leopardi è preferibile un dramma che si dimostri «più morale ed utile», piuttosto che sorprendente.

Nel *Pompeo in Egitto* lo sconfitto protagonista, convinto di trovare una terra ospitale e un rifugio sicuro, s'accorge presto come sia inutile sfuggire alle maglie del destino: «si segua della sorte il corso, / o vincitori il ciel ci voglia o vinti»³⁸. E nel momento in cui il sicario lo colpisce alle spalle, decide di soccombere, trasformando il suolo di una terra ostile in un luogo di pace, per effetto dell'irrorazione del suo sangue:

Pompeo. Ah no, fermate. È a questo suol dovuto
il mio sangue, o guerrier, di pace, ah! fosse
cotesto il mediator! Vana difesa
sdegno, e non curo... Ah! il prence egizio adunque
(*getta la spada*)
deludermi così.... No, Tolomeo
mentir non sa, viva in Egitto io lascio
la fede, la virtù: deh, possa il cielo
del sangue mio non ricercar vendetta³⁹.

Alla fine dell'opera, Giulio Cesare, «signor del mondo» e «trionfator di mille schiere», grida contro il «barbaro fato» per non aver potuto determinare la sorte del suo nemico; oltre le ragioni della storia riaffiora la presenza ingombrante degli dei, troppo distratti per comprendere la complessità dell'esistenza: «Inumani, crudeli!... Ah! se cotanto / costar mi dee lo scettro, il soglio, il regno, / riprendetevi, o numi, il vostro dono», proclama, mentre si chiude la tragedia.

Nella formazione culturale di Silvio Pellico la frequentazione dei classici latini e greci risulta meno accentuata rispetto alla curiosità prestata alle letterature moderne; è un tratto che lascia filtrare l'attenzione rivolta alla cultura del suo tempo, e soprattutto agli sviluppi di un romanticismo intriso di eroismo e di sensibilità. L'impegno teatrale, che Pellico coltiva a dispetto dei guai politici, guarda ai drammi di Shakespeare e Schiller, ma è sostenuto anche dal linguaggio classico di Dante, Alfieri e Foscolo: eppure le sue soluzioni stilistiche risultano caratterizzate dalla predominanza del sentimentalismo. Perciò, fin dall'inizio, quando i legami e le relazioni con scrittori già affermati, e soprattutto con Foscolo, paiono condizionare la sua scrittura, gli esiti

³⁸ G. Leopardi, *Pompeo in Egitto*, in *Il teatro italiano*, v/1, cit., III, 5, p. 254.

³⁹ *Ivi*, III, 7, p. 256.

del suo teatro lo sospingono sul terreno di un personalissimo patetismo. È così che compone *Francesca da Rimini* nel 1814, la tragedia che diventerà il testo esemplare della scena ottocentesca, il dramma che metterà alla prova le doti delle maggiori protagoniste del teatro italiano, da Carlotta Marchionni, prima interprete al Teatro Re di Milano il 18 agosto 1815, ad Adelaide Ristori, da Fanny Sadowski a Virginia Marini.

Le prime esperienze tragiche di Pellico evidenziano l'orditura più segreta della sua passione teatrale: *Laodamia* (1813), ricavata dal mito greco, è segnata – per esempio – da una classicità di stampo alfieriano; *Turno* (1814) è scandita dal ritmo del racconto virgiliano. Ad esse segue *Francesca da Rimini*, stroncata in lettura da Foscolo, difesa con convinzione, fino alla destinazione scenica, da Lodovico di Breme. La scrittura poetica sottolinea, senza sussulti, il comportamento dei personaggi, mentre nell'opera si riversa un'atmosfera malinconica, segnata contemporaneamente dalla tenerezza e dalla delusione. Si avverte, inoltre, un'ingenuità espressiva che in qualche giudizio critico è stata definita «involontariamente» burlesca e che, invece, possiede una spontaneità insolita, in grado di annullare i rischi della letterarietà. Lanciotto, ad esempio, si presenta come un eroe infelice, come colui che, mentre ama Francesca, soffre intimamente per la sua sorda ostilità: «quell'alma / sí pia, sí dolce, mortalmente aborre!». Francesca, a sua volta, esprime un tormento inestinguibile: «Io vero / presagio avea, che male lo sposo / mio rimertato con perenne pianto». Fin da quando entra in scena, Paolo è costretto a reprimere il suo slancio vitale e a mutarlo in amarezza, in tormento amoroso: «Io pure amai! Fanciulla unica al mondo / era quella al mio sguardo [...]. Il cielo / me l'ha rapita»⁴⁰. Le venature classiche della *Francesca* filtrano da un fatalismo

⁴⁰ S. Pellico, *Francesca da Rimini*, in *Il teatro italiano*, v/1, cit., I, 1, vv. 41-42, p. 270; I, 2, p. 272; I, 5, vv. 65-70, p. 279. Cfr., inoltre, A. Corbelli, *Introduzione e note a S. Pellico, Tragedie. Francesca da Rimini. Corradino*, Torino, Utet, 1929. Il tema di Paolo e Francesca, cantato da Dante Alighieri, risulta già ampiamente diffuso nella cultura italiana, soprattutto in quella del secondo Settecento: una *Francesca da Rimini* si deve al toscano Vincenzo Pietracci nel 1758; un'altra versione drammatizzata si ha per mano di Eduardo Fabbri di Cesena nel 1802, pubblicata solo nel 1822. Successivamente s'incontra la *Francesca da Rimini* del pisano Ulivo Bucchi, quella di Luigi Bellacchi, quella di Luigi Cicconi nel 1830 e quella del lucchese Antonio Viviani nel 1834. Felice Romani prepara un libretto, musicato da Luigi Carlini nel 1825, da Mercadante nel 1828, da Giuseppe Staffa nel 1831 e da Francesco Canneti nel 1843. Francesco Ghislanzoni ne dà una versione nel 1877, rappresentata nel 1902. Achille Castagnoli pubblica una *Francesca* nel 1841. Le riprese oltrepassano le soglie del xx secolo con le riscritture di Colautti, D'Annunzio, G.A. Cesareo.

tragico che raggela l'amore nella sua fase traumatica e mortale, trasparente dalla rassegnazione dei personaggi dinanzi all'impossibilità di realizzare i loro desideri, si manifesta nel conflitto interiore fra passione e dovere, tra rivolta e rassegnazione⁴¹.

Nella *Prefazione* alla tragedia *Il conte di Carmagnola* (1820) Alessandro Manzoni riflette sull'inattendibilità delle unità di tempo e di luogo che, sulla scorta di Schlegel, considera non attribuibili ad Aristotele, perché in contrasto con il rispetto della verosimiglianza, un principio che nello spettatore non nasce «dai rapporti dell'azione col suo modo attuale di essere, ma dai rapporti che le varie parti dell'azione hanno fra di loro. Quando si considera che lo spettatore è fuori dall'azione, l'argomento in favore delle unità svanisce»⁴². Sulla questione dell'utilità della poesia drammatica, universalmente riconosciuta dal «Pubblico di tutte le nazioni colte»⁴³, lo scrittore riconosce come la questione si debba risolvere in ambito etico, visto che ogni «sistema drammatico» ha come scopo l'educazione alla moralità. Per quanto riguarda il coro, Manzoni sostiene, citando ancora Schlegel, che è lo strumento mediante il quale il poeta parla «in persona propria»; l'uso che ne facevano gli antichi greci non è più conforme alle esigenze moderne, ma si può rinnovarne lo scopo mediante la dimensione poetica, evitando sempre di riversare i sentimenti dello scrittore nei tratti dei personaggi, oppure negli sviluppi dell'azione. Alle contestazioni dei classicisti Manzoni risponde con la *Lettre à Monsieur Chauvet* (1823), affermando che i personaggi tragici debbono risultare coerenti, ben definiti, l'azione non può implicare un singolo fatto ma una successione di eventi, la fedeltà alla storia è una condizione che il poeta è tenuto a rispettare. Insiste, quindi, sulle finalità della tragedia che rien-

⁴¹ La produzione teatrale di Pellico si snoda nel tempo attraverso prove complete oppure abbozzate. Gli abbozzi sono *Nerone* (o *Calpurnio Pisone*), *Dante*, *Beatrice d'Este*, *Pia dei Tolomei*, *Matilde*, *Attilio Regolo lombardo*, *Guido da Crema*; nel 1819 la censura austriaca si accanisce contro la tragedia *Eufemio da Messina*; quando è chiuso in prigione a Venezia scrive *Ester d'Engaddi*, che è rappresentata a Torino nel 1832, e *Iginia d'Asti*, messa in scena nel 1841. Nel 1832 pubblica *Leoniero da Dertona*, ideata nello Spielberg, *Erodiade*, *Gismonda da Mendrisio*, rappresentata a Torino nello stesso anno con ottimo successo. Nel 1834 è la volta di *Tommaso Moro* e di *Corradino*, la cui caduta lo amareggia al punto da interrompere il suo impegno teatrale, lasciando inediti *Boezio*, *Adelio*, *Ezzelino* e i titoli di opere non pervenute, *I francesi in Agrigento* e *Raffella da Siena*. Cfr. G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1964, ottava edizione, vol. II, pp. 165-169.

⁴² A. Manzoni, *Prefazione a Il conte di Carmagnola*, in Id., *Tragedie*, a cura di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1965, p. 9.

⁴³ *Ivi*, p. 14.

trano nella sfera della moralità, non in quella delle emozioni. Le unità impediscono, spesso, agli scrittori di confrontarsi con i grandi avvenimenti storici, il cui studio costringe ad oltrepassare i confini stabiliti dalle regole; il tentativo messo in atto dai drammaturghi francesi di esaltare nello spettatore le passioni e le emozioni svia dalla coerenza tragica, perché impedisce alla poesia di coltivare le «idee grandi e tranquille», che la quotidianità soffoca e cancella.

L'orizzonte di riferimento artistico di Manzoni indica alcuni punti di riferimento teatrale ben definiti, ragionando su Shakespeare, Corneille, Racine e Voltaire. Si tratta di ridimensionare la predominanza dell'invenzione, che conduce l'arte lungi dalla verità e ne deteriora risultati ed espressività. La scrittura drammatica predilige la via della storia, piuttosto che quella della fantasia: esaminando le tracce del teatro tragico e della poesia dei Greci non si ritrova neppure un caso di creazione gratuita: «Les poètes grecs prenaient leurs sujets, avec toutes leurs circonstances importantes, dans les traditions nationales. Ils n'inventaient pas les événements; ils les acceptaient tels que les contemporains les avaient transmis: ils admettaient, ils respectaient l'histoire telle que les individus, les peuples et le temps l'avaient faite»⁴⁴. La vocazione a rendere determinante il mito della storia accentua in Manzoni l'attenzione per l'azione eroica, seppure ricondotta nell'alveo della religiosità.

Un letterato che percorre in maniera decisa la traccia della classicità è Giovan Battista Niccolini, il quale accomuna l'attività di creazione drammatica al piacere di tradurre e alla necessità di riflettere sull'attendibilità dei modelli antichi. Nel 1828, tenendo una lezione all'Accademia della Crusca sul tema *Dell'imitazione nell'arte drammatica*, si sofferma su un aspetto cruciale, quello del confronto con la *Poetica* aristotelica; lo scrittore toscano ha da tempo definito la propria idea di teatro, un sistema che rielabora tante letture e tante riflessioni teoriche, ma soprattutto si misura direttamente con i palcoscenici dei teatri. La sintesi poetica a cui giunge Niccolini tenta di ricomporre nel medesimo alveo la passione per l'antico e la necessità di una efficace corrispondenza con le esigenze culturali del suo tempo. L'imitazione è l'arte di riprodurre l'essenza del modello, raggiungendo il massimo grado di «simiglianza» possibile nell'ambito della forma del genere prescelto; la preoccupazione del tragediografo pare quella di restituire un quadro vitale e veritiero rispetto ai prototipi forniti dalla natura.

⁴⁴ A. Manzoni, *Lettre à M. C****, *ivi*, p. 303.

A quali fischiate non si esporrebbe un ridicolo attore che, d'imitatore divenuto copista, e dimentico della nobile teatrale decenza, rappresentasse il pastore dell'*Edipo* di Sofocle avvolto in sudice vesti, ed usando le sconce maniere e la corrotta favella che in somiglianti personaggi son d'accordo col vero? [...]. È dunque indispensabile in qualunque imitazione l'uso inalterabile e costante di quella materia che la distingue, e in questi casi nei quali non può assolutamente accordarsi colla materia il verisimile, è in obbligo l'imitatore d'abbandonare il verisimile e non la materia, sicuro che il discreto spettatore non pretenda da lui l'impossibile [...]. Mi paiono dunque concludentemente provate le tre seguenti verità: la prima, che non v'è poesia senza verso, essendo questo la materia che la distingue dalle altre imitazioni; la seconda, che la mancanza di nobiltà, di numero, di armonia, la fastidiosa copia delle licenze, alterando la materia che costituisce l'imitazione poetica, sono tutti condannabili difetti, ancor che producano un maggior verisimile; la terza, che la legge del verisimile è soggetta a molte limitazioni trascurate, e non conosciute particolarmente dalle imitazioni poetiche⁴⁵.

Al di là di tali verità, però, lo slancio creativo risiede nell'immaginazione e nella capacità mentale di ricomporre i casi della vita. In natura non esiste la limitazione delle unità di tempo, di luogo e di azione: «nelle vicende che offre la mobile scena dell'universo» è la mente dell'uomo che impone un confine spazio-temporale, entro i quali accogliere una rappresentazione «limitata», altrimenti si corre il rischio di dilatare la drammaticità fino alle dimensioni del romanzo. Un precedente di trasgressione positiva dei principi di Aristotele è offerta da Metastasio, il quale «in una specie di processo fatto alle greche tragedie, prova che la regola dell'unità di luogo fu dai loro tre solenni scrittori sovente violata». Niccolini mostra una particolare conoscenza della tragedia greca e delle trame mitologiche, che filtra da continui riferimenti con cui intende rendere esplicito il confronto con le soluzioni formali e le tematiche predilette. Sulla scia, poi, della sintesi operata da Lessing nella *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-1769), lo scrittore riflette sul «segreto» del teatro shakespeariano, che egli individua nella coerenza d'azione e di sentimento dei suoi personaggi: «Noi sappiamo che Otello sarà fatto infelice da Iago, e prima che si conoscano le virtù di Macbeth, le maliarde ci annunciano che i suoi fati lo trarranno al delitto»⁴⁶. Poiché il «bello» deve scaturire sempre da un'in-

⁴⁵ G.B. Niccolini, *Imitazione nell'arte drammatica*, in Id., *Opere*, Napoli, Rossi, 1852, p. 106.

⁴⁶ *Ivi*, p. 111. Più oltre, interviene nella diatriba classici-romantici, con un giudizio attento a ricercare un punto di convergenza: «Se il così detto romanticismo altro non è, e non può essere,

trinseca «ragione», si tratta di comporre e di riadattare la scena tragica secondo le esigenze della propria epoca.

Un ulteriore passo teorico di Niccolini si trova nel *Discorso sull'«Agamennone» d'Eschilo e sulla tragedia dei greci e la nostra*, premesso nel 1844 all'edizione delle sue opere. Il ragionamento si fa serrato e suggestivo, laddove segue la pista di una «perfetta tragedia» che sappia esaltare la funzione catartica utilizzando una materia narrativa davvero esemplare. Gli episodi del mito, con particolare riferimento al contesto della vicenda dell'eroe, sono sviluppati nei singoli passaggi lungo le coordinate offerte dai testi greci, mentre la puntualità dell'analisi serve a stabilire i punti di forza dei singoli protagonisti, i comportamenti dei vari personaggi, in rapporto al fato e alla volontà degli Dei.

Paragoniamo il discorso di Clitennestra innanzi e dopo il delitto: innanzi, vi è delle pompe retoriche la freddezza; ma dopo, in ogni parola arde una fiamma d'inferno. Pubblici e privati mali accumulandosi pesano soltanto sulla fronte di Agamennone, giacché pel racconto storico del naufragio Menelao è tratto in disparte [...]. Non è dato aver della tragedia greca un pieno intelletto senza studiare il Coro, il quale [...] è, secondo la definizione che piacque allo Schlegel, la personificazione dell'idea morale che ispira l'azione, l'organo del sentimento del poeta che parla egli stesso a nome dell'umanità, in Eschilo non è mera critica del dramma, ma il dramma istesso⁴⁷.

Il ragionamento di Niccolini s'inoltra senza remore tra le sfaccettature del mito, con l'intento di esaltare le variazioni di comportamento dei personaggi, evidenziando, per esempio, il «ribrezzo» che suscita l'adultera Clitennestra dopo la morte di Agamennone, ogni volta che appare in scena il suo amante Egisto. E lo scrittore si sofferma a confrontare l'esito del procedimento tragico antico, che segue la traccia di un disegno narrativo di ampio respiro, con le soluzioni necessariamente limitate del dramma moderno. A causa del disgusto o del disappunto che produce nell'animo degli spettatori del suo tempo uno spettacolo di depravazioni e di nefandezze, il tracciato drammatico si sarebbe arrestato dinanzi alla contraddittorietà che esiste tra la reità dell'ucciso, che pure «a pietà ne commuove», e la ripugnanza nei con-

che l'arte di scrivere opere le quali, convenienti alle passioni, alle credenze e agli usi dei tempi nei quali vive l'autore, arrechino utilità e diletto, furono romantici i Greci e i Latini, lo furono quei tre sommi, dai quali comincia la nostra letteratura» (p. 112).

⁴⁷ *Ivi*, p. 202.

fronti di Clitennestra. «Ben si veggono» – scrive – «gli anelli della catena che uniscono fra loro l'*Agamennone*, le *Coefore*, l'*Eumenidi*, ciò che precede a quello che segue; e tutto serve a così gran disegno»⁴⁸; per comprendere la prima tragedia, occorre tener presente le altre due della trilogia di Oreste. Mentre s'interroga sulle trame dell'arcaico, Niccolini svela i nessi che esistono con la partitura shakespeariana, annodando i fili di un immaginario e meraviglioso arcano che attrae lo spettatore di ogni età. Per tutelare, poi, la poeticità del tradurre e l'efficacia del rendere attuale una tematica tradizionale cita i versi della *Ifigenia* euripidea, approntata da Felice Bellotti, il letterato-traduttore che s'impegna a valorizzare il *pathos* dei miti⁴⁹.

Nel saggio sull'*Agamennone* si dispiega in tutta la sua ampiezza il proposito culturale di Niccolini, che ha le sue radici nelle esperienze settecentesche e i suoi sviluppi nel dibattito tragico del primo Ottocento. La difesa dello studio dei tragici greci è affidata alla ricerca di una condivisione critica più ampia, che oltrepassa i confini italiani, che si collega in modo critico alla lettura di Schlegel e che si richiama in maniera convinta alla lezione di Metastasio e di Alfieri. Infine, egli crede nella necessità di stabilire una giusta equidistanza tra le posizioni dei classicisti e quelle dei romantici, invitando gli scrittori ad evitare le polemiche per tornare ad una piena attività creativa.

L'entusiasmo giovanile e l'inclinazione verso il mondo dei classici segnano le prime composizioni tragiche di Niccolini. Nel 1810 l'Accademia della Crusca assegna il premio alla sua *Polissena*, rappresentata nel Teatro della Pallacorda a Firenze il 15 gennaio 1813, un esperimento che risente dell'influenza foscoliana e che pone al centro dell'azione il contrasto nel cuore della protagonista fra l'amore per Pirro, colui che le ha ucciso il padre, e il dovere filiale⁵⁰.

⁴⁸ *Ivi*, p. 204.

⁴⁹ Il milanese Felice Bellotti predispose le versioni dal greco dei poemi omerici e di numerose tragedie, a partire dal 1811, quando traduce l'*Odissea*, proseguendo con opere scelte di Sofocle (1813), Eschilo (1821) ed Euripide (1829), sostenendo che è «lecito ad un traduttore l'alterare senza necessità le sembianze pur solo esteriori dell'opera originale»; vi aggiunge, spesso, alcune «note dichiarative di storia e di mitologia», adoperandosi a far tesoro delle indicazioni presenti nelle «complete edizioni del Brunck, dell'Erfundt, di Gotofredo Hermann, di Guglielmo Dindorf [ecc.]» (cfr. F. Bellotti, *Tragedie di Sofocle*, Firenze, Barbera, 1880, seconda edizione, pp. v-ix). I rapporti fra Bellotti e Niccolini sono stati alterni, con punte di rivalità legate al fatto che talvolta i loro progetti si sovrapposero.

⁵⁰ Recita così l'*Argomento* premesso alla tragedia: «Polissena, figlia di Ecuba e di Priamo, fu, secondo che si legge in Euripide, immolata dopo la presa di Troia sul sepolcro di Achille da

La proposta niccoliniana si muove sulla scia della necessità di approdare ad una coerente adattabilità del mito, a costo di operare una sua manipolazione; nel caso di *Polissena* s'afferma la prevalenza del conflitto sentimentale entro la cornice di una catastrofe eroica che supera il limite del riferimento all'ambito greco. L'intervento sulla trama dei miti conferma la tendenza ad esercitare una scrittura teatrale che, a partire dagli anni Settanta del Settecento, segue l'assetto del dramma serio borghese, elaborato nella cerchia di Diderot e diffuso in Italia attraverso una vasta editoria di genere⁵¹. Nello stesso tempo, il teatro di Alfieri impone un'attenzione più elevata verso lo stile della poesia tragica e verso la congruità del modello antico.

Polissena. Polissena infelice! ami chi tolse
la vita al padre tuo. Tremi? Paventi
chiederne al ciel vendetta? E neppur osi
offendere coi voti il tuo nemico [...].
Tu piangi, Polissena? Oh infame pianto!
Né il tuo rossor celi a te stessa? Ignori,
empia, ove sei? Sull'arsa Troia, in campo
di sangue, innanzi alla fraterna tomba.
T'accenda odio tremendo... – Ohimè! che miro! (1, 3).

La giovane figlia di Priamo non esita ad evidenziare uno stato d'animo lacerato e incerto, che si traduce in una preghiera accorata, rivolta all'amato Pirro; gli chiede di sfuggirla, di evitarla, di lasciare che

Pirro, non ripugnante alla vendetta del padre [...]. L'Autore usando quella libertà, la quale a tutti i poeti e in particolar modo ai tragici è conceduta, ha finto che nella divisione delle prigioniere, non altrimenti che Cassandra ad Agamennone, toccasse Polissena a Pirro; ch'ella ne fosse amata, e lo amasse, ma non senza rimorso, che in lei s'accrebbe saputo uccisor del suo padre; e che gli Dei vietassero ai greci il ritorno nella lor patria finché la morte d'una figlia di Priamo uccisa per una mano che le fosse cara non placasse l'ombra d'Achille. L'ambiguità di questo oracolo, gli artifizii d'Ulisse e di Calcante, lo sdegno di Pirro, la disperazione d'Ecuba, i contrasti della pietà filiale e dell'amore di Polissena, costituiscono il nodo di questa Tragedia, il quale è troncato dalla forte ed infelice giovinetta, che muore per la mano di Pirro, precipitandosi sul ferro col quale egli si pensa di uccidere Calcante. Così s'adempie il fatal vaticinio, e la morte d'Achille riman vendicata» (G. B. Niccolini, *Polissena*, in Id., *Opere*, cit., p.235).

⁵¹ A partire dall'intenso programma di Elisabetta Caminer, che traduce i nuovi drammi francesi, si sviluppa una progressiva attitudine a seguire tale schema di composizione in seno ad una generazione di autori teatrali che agiscono alla fine del XVIII secolo; sono coloro che forniscono continuamente nuovi copioni alle maggiori compagnie drammatiche, accelerando la mutazione degli interpreti e dei ruoli. Cfr. C. Alberti, *Il teatro delle vere passioni in Istituzioni culturali, scienza, insegnamento nel Veneto dall'età delle riforme alla Restaurazione (1761-1818)*, a cura di L. Sitran Rea, Trieste, LINT, 2000, pp. 275-297.

maceri nel dolore per la perdita del padre e dei fratelli e per la disfatta di Troia. Mentre s'accentua la tensione interiore dei personaggi e si snoda un racconto drammatico inserito in un'ambientazione attualizzata, l'autore limita la presenza delle divinità alla necessità di compiere un sacrificio: il riferimento alla «volontà dei Numi», infatti, si lega all'impegno di placare il rammarico dell'ombra di Achille e lo «sdegno di Giove» (III, 1), ma, ben presto, s'inabissa in uno scontro interno ai Greci, mosso dal rispetto del «terror» divino contrapposto alla moralità di chi non vuol farsi carnefice d'una fanciulla innocente: «Non più» – dichiara con fermezza Pirro ad Ulisse, sostenitore fermo del vaticinio (III, 6) – «l'altar, la vittima sarebbe / rossor dei Greci e degli Dei»⁵². La soluzione finale è raggiunta da Niccolini sull'onda della ribellione di Pirro: mentre Polissena e Cassandra vogliono immolarsi ciascuna per la salvezza dell'altra, il guerriero compie «empie stragi» tra i sacerdoti di Calcante e i soldati di Ulisse. Polissena si fa avanti, dichiarando apertamente il dilemma del suo cuore, colpevole di amare l'assassinio dei propri parenti, e non esita ad incontrare volontariamente la spada dell'adorato Pirro.

La prova «classica» successiva di Niccolini, *Ino e Temisto*, tragedia scritta nel 1814 e posta in scena nel 1824 al Teatro Nuovo, ex Pallacorda, di Firenze, elabora lo spunto mitologico così come si configura nei frammenti della *Ino* di Euripide; ma, ancora una volta, si prende la libertà di variare l'azione e i tratti dei personaggi⁵³. Nel 1816 traduce

⁵² «Ulisse – Già tutto ho scorso il campo, e in tutti ho sparso / il terror degli Dei. La patria ognuno / allontanarsi vede, e più l'ardente / comun desio scoppia in minacce e sdegni. / [...] Aggiungerà Calcante / ai creduli spavento» (IV, 1). La coppia Ulisse-Calcante è segnata da un alone di negatività, per la propensione a forzare la religiosità dei greci. «*Calcante* – Ulisse, / timido inganno della plebe i miei / vaticini non sono: anche l'inferno / rompe sue leggi, ed il timor dei Numi / ai pallidi mortali insegnan l'ombre» (III, 2).

⁵³ La versione originaria presenta un legame più saldo con il culto di Dioniso: nel palazzo di Cadmo e di Armonia Semele genera in segreto il figlio Dioniso; quando il re di Tebe scopre la colpa della figlia, li rinchiude in una cassa e li getta in mare. Ripescati sulla costa della Laconia, Semele viene trovata morta, il bambino è invece allevato; Ino, sorella di Semele, nel corso delle sue peregrinazioni s'imbatte in Dioniso e gli fa da nutrice. Un'altra versione vuole Dioniso, figlio di Zeus, allevato, sotto le spoglie di una bambina, alla corte di Atamante e di Ino; Era, per vendetta, fa impazzire sia la donna, che si getta con un figlio negli abissi marini, sia l'uomo, che uccide l'altro figlio, scambiandolo per un cervo (cfr. K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano, il Saggiatore, 1963, I parte, pp. 217-218). La leggenda a cui fa riferimento Euripide racconta che Ino ha sposato Atamante in seconde nozze; dopo aver tentato di uccidere Frisso, figlio della prima moglie, fugge nei boschi fra le Baccanti. Atamante, credendola morta, sposa Temisto, da cui ha due figli; invece Ino torna alla reggia sotto le spoglie di una serva. Quando Temisto viene a sapere che Ino è viva, pensa di uccidere i figli di costei, chiedendo aiuto proprio alla

I Sette a Tebe di Eschilo, sottolineandone «i pregi e i difetti», come indica nell'*Avvertimento*; tra i limiti denuncia l'infantilismo artistico e le grossolanità espressive, tra le qualità segnala come il dialogo risulti «sempre rapido ed incalzante» al pari di una fiamma, come possegga un «estro meraviglioso», come riesca a dilettere con la «varietà delle immagini» e con «l'ardire delle metafore»⁵⁴. A Sofocle s'ispira liberamente per la scrittura di *Edipo nel bosco delle Eumenidi*, lavoro rappresentato al Teatro della Pergola di Firenze il 17 marzo 1823; a Euripide e a Seneca guarda, invece, per *Medea*⁵⁵. Il passo finale, quel-

serva, la cui identità non le è nota; Ino sostituisce i propri figli con quelli di Temisto, che accortasi dell'errore si sopprime. Niccolini accorcia e modifica il mito, considerando Ino la prima moglie di Atamante, vecchio re di Tebe, e Temisto, la matrigna che brama di eliminare Learco, unico figlio di Ino, erede al trono; a sua volta, Temisto è madre di Dirce, la figlia di un primo marito che s'infatua d'amore per Learco. Così dichiara nell'*Argomento*: «Essendo nondimeno concesso esercitare l'invenzione poetica sugli incidenti dai quali l'azione nel corso del Dramma verisimilmente è prodotta, ha giudicato che invece di rappresentare Ino, come forse in Euripide, qual semplice ancella confidente di Temisto, convenisse alla dignità e alla verosimiglianza della Tragedia il fingere che rivestita fosse del ministero sacerdotale. Così ci prestiamo facilmente a credere che Temisto potesse affidare un progetto di tanta importanza, qual si era quello di prevalersi delle tenebrose cerimonie dei misteri di Bacco per uccidere l'erede del trono. L'azione comincia dal momento nel quale Ino, per togliere ogni sospetto dalla mente di Temisto, e scopre le insidie, fa che Medonte annunzi la morte di essa [...]. Tal circostanza, mentre risveglia in Atamante i rimorsi, in Learco la pietà per la madre, il risentimento verso la matrigna, il contrasto fra la natura e l'amore, determina pure Temisto a compiere il delitto» (G.B. Niccolini, *Ino e Temisto*, in Id., *Opere*, cit. p. 262).

⁵⁴ In quella che Niccolini chiama «scena III», che corrisponde al parodo, il coro irrompe nell'orchestra in preda al terrore per l'imminenza dell'assedio di Tebe: «Coro – Grandi, terribili / piango sciagure. / Movesi l'oste, e verso noi si volge / popol di cavalieri: a me lo svela / muta, verace nunzia, e il giorno cela / torbida nube di volante polve» (G.B. Niccolini, *I sette a Tebe*, in Id., *Opere*, cit. p. 316). Poi, inizia l'invocazione alle divinità dell'Olimpo perché dimostrino pietà nei confronti della città: «Ahi! chi degl'Immortali / or mi protegge? A quale Iddio mi prostro. / Deh, custodite, o Numi, / questi templi, che tanto a voi son cari! / [...] O Dio dall'elmo d'oro, / Marte, sir della guerra, / questa città riguarda / cinta da fier nemico [...]. / O Giove, padre de' propizi eventi, / salvane da' nemici [...]. / Difendi la città, figlia di Giove, / vigor di guerra, e delle pugne amica. E tu, Nettuno equestre, / che l'onde irate col tridente affieni, / sgombra il nostro timor. Ahi, Marte, ahi, Marte! / veglia custode alla città di Cadmo. / E tu pur ne difendi, / Venere: s'iam tuo sangue [...]. / O veneranda Giuno, / o di Latona figlia, / Diana amica, i dardi tuoi che fanno? [...] / Amico Apollo, / mandano sotto le assalite porte / orribile rimbombo i ferrei scudi» (*ivi*, pp. 316-317).

⁵⁵ *Medea* entra nel repertorio delle migliori attrici del primo Ottocento: la recita Maddalena Pelzet nel 1821 e Carolina Internari nel 1825, nel 1858 la porta al trionfo Laura Bon. Nell'*Argomento* Niccolini, dopo avere analizzato la trama della tragedia in modo puntuale, aggiunge una considerazione che svela la traccia della sua ispirazione teatrale: «Preso di grande amore pei Classici e per la Mitologia, io da giovine intrapresi questo lavoro, ma più tardi ch'io non dovea lo esposi all'esperienza della Scena: lo chiamai dramma tragico, avendolo scritto in versi rimati, persuaso allora di questa opinione del Metastasio: "Che fra il vigore dello stesso pensiero espresso in verso sciolto o rimato corra la differenza medesima che si veda fra la vio-

lo in cui Medea s'appresta a sopprimere i figli, inizia con un'invocazione che svela quanto sia gelido e incerto il mondo onirico della donna, in preda ad un delirio atavico.

Medea. È nel silenzio ancor tutto sepolto...
 Gemiti non ascolto
 quali aspetta il mio cor; ma solo i figli
 piangono nel sonno: scellerata madre
 è dei miseri il sogno... Un gelo invade
 tutte le membra... io già vaneggio e fremo;
 già conosco vicino il fallo estremo.
 Il proprio orror crebbe la notte: avea,
 quando il german svenai, tenebre uguali.
 [...]
 Se vuoi colpe, Medea lascia a sé stessa.
 Chi veggio... i figli! Ahi! la fraterna Erinni
 Qui gli conduce⁵⁶.

Nel 1844 Niccolini completa la versione di *Agamennone* e subito dopo quella delle *Coefore*, la cui edizione appare dopo la sua morte, avvenuta nel 1861. Con il passare degli anni la sua attività creativa diviene ripetitiva, ridimensionando la passione per i classici e accentuando la predilezione per l'orrido-patetico, al quale affianca l'interesse per il conflitto di carattere politico⁵⁷.

lenza d'uno stesso sasso tratto con la semplice mano, o scagliato con la fromba, ma da chi sappia adoperarla» (G. B. Niccolini, *Medea*, in Id., *Opere*, cit., p. 373).

⁵⁶ *Ivi*, p. 389.

⁵⁷ La produzione teatrale di Niccolini comprende un altro nucleo di opere, che riflettono i tratti di una poesia drammatica intrisa di tensione espressiva e di colpi di scena. Un testo d'ambiente medievale è *Matilde* (1815); *Nabucco*, scritto nel 1815, è pubblicato a spese di Gino Capponi a Londra nel 1819 per sfuggire alla censura per le tirate contro la tirannide in esso contenute; seguono *Giovanni da Procida* (1817, rappresentato nel 1830), *Antonio Foscarini* (1823, rappresentato nel 1827); *Lodovico Sforza* (1833, rappresentato nello stesso anno da Adelaide Ristori), *Rosmonda d'Inghilterra* (1838), *Beatrice Cenci* (1838-1844). Un dramma apprezzato dagli spettatori del secolo XIX è senza dubbio *Arnaldo da Brescia*, stampato a Marsiglia nel 1843, ambientato nella Roma papale di Adriano IV, al tempo di Federico Barbarossa: vi si legge una polemica incisiva contro il potere temporale dei papi. Realizza, ancora, *Filippo Strozzi* (1847) e *Mario e i Cimbri* (1858). Cfr. G. Pullini, *Teatro italiano dell'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1981, pp. 52-57; cfr., inoltre, Mazzoni, *L'Ottocento*, cit., vol. II, pp. 85-89, pp. 177-184.

5. Le soluzioni ibride di fine Ottocento

In questi stessi anni agiscono numerosi drammaturghi che restano sospesi fra la tensione verso i modelli classici e le storie fissate dai tragici greci, da una parte, e la vocazione poetica, influenzata ancora dall'esperienza di Alfieri e dalle soluzioni di Foscolo, dall'altra. Francesco Benedetti (1785-1821), ad esempio, elabora sullo schema dell'*Edipo re* un curioso testo, intitolato *Telefono* (1818), dal nome del protagonista che è l'inconsapevole uccisore del padre Ulisse e l'ignaro sposo della madre Penelope: quando gli abitanti di Itaca lo costringono a cercare l'assassino del padre, finalmente scopre di essere paricida e incestuoso. Benedetti si colloca sulla scia di Niccolini nel novero di quanti agiscono sulla linea di confine fra tragedia di derivazione classica e dramma ottocentesco; aveva già composto *Druso* (1816), un testo che recupera spunti narrativi da Shakespeare e dal tragediografo settecentesco Antonio Conti, in cui si rappresenta un incrocio di gelosie, che causano altrettanti assassini, sotto il dominio dell'imperatore Tiberio⁵⁸. Si ha la sensazione che con il trascorrere dei decenni l'attrazione verso la formulazione mitologica si sovrapponga al fascino delle nuove forme espressive della scena europea, a dispetto dell'accesa discussione fra classici e romantici. La scrittura teatrale è obbligata a tenere in considerazione la questione della rappresentabilità dei testi; deve, cioè, piegare le tematiche narrative alla necessità di catturare l'attenzione di un pubblico il cui immaginario è segnato dalla cultura e dalle vicende del suo tempo. Non si possono dimentica-

⁵⁸ Cfr. *ivi*, vol. I, pp. 154-56, e vol. II, pp. 83-85. Nell'adattamento di tragedie greche si cimentano il già ricordato Eduardo Fabbri, trascrittore di *Ifigenia in Aulide* e di *Ifigenia in Tauride*; Cosimo Galeazzo Scotti, autore di una *Medea*, con soli quattro personaggi, e di un *Prometeo ossia la prodigiosa civilizzazione delle genti*, che servì da libretto per il ballo omonimo di Salvatore Viganò; Giovan Bettin Roselli, curatore anch'egli di due *Ifigenie* e di un *Elettra* (cfr. *ivi*, pp. 156-158); Cesare Della Valle, duca di Ventignano, si muove ancora nell'ambito euripideo con *Ippolito*, le due *Ifigenie* e *Medea* (cfr. *ivi*, vol. II, p. 80). Escludendo i riferimenti ai libretti per i drammi musicali, per i quali cfr. Morelli, *Il «classico» in musica*, cit., un breve elenco di scrittori tragici minori, operanti nel primo Ottocento, che si riferiscono ai miti classici può comprendere: Giovanni Bellini, che nel 1849 traduce l'*Agamennone* di Seneca (Firenze, Tipografia del Vulcano, 1849); Alamano Fiorani da Casatico, che scrive un *Aristodemo* (Firenze, Stamperia Reale, 1804); Camillo Federici, che compone l'azione tragica in versi *Cefalo e Procri* (Venezia, Bettini, 1818); Francesco Gandini è autore di un *Andromaca* (Bergamo, Mazzoleni, 1824); Giovanni Pindemonte scrive nel 1800 la tragedia *Agrippina*, pubblicata nelle raccolte del *Teatro moderno applaudito*, Venezia, Stella, 1800, t. LIII; Giovan Battista Zerbini è autore della tragedia *Canace* (Udine, Vendrame, 1821); Giovanni Zucconi traduce *Alceste e Andromaca* di Euripide (Firenze, Tip. Calasanziana, 1836).

re, poi, i paralleli sviluppi di altri generi dello spettacolo, dal melodramma alla commedia, dal ballo all'intrattenimento popolare. La duttilità dei linguaggi della rappresentazione, anche per l'interferenza continua degli interpreti, influisce sulla dinamica della tragicità ottocentesca, fino a travolgere – come dimostra la vicenda di uno scrittore di mediazione qual è Niccolini – il rispetto dei modelli originari e della coerenza del mito antico, continuamente posto in discussione da un confronto con i “miti” moderni. Il gioco tragico tende ad includere nel proprio schema le forme della finzione, sia in chiave metaforica, sia nell'ottica della relazione con la realtà, con il mondo fuori dal teatro⁵⁹.

Una vera frattura nelle trame e nelle trasposizioni ispirate dalla classicità e dalla mitologia s'avverte negli anni centrali dell'Ottocento. Giosuè Carducci sottolinea il mutamento in alcuni passaggi dei versi di *Juvenilia*, stesi fra il 1850 e il 1860, come, ad esempio, in quelli dedicati a *Pietro Metastasio*⁶⁰, che screditano le soluzioni espressive del romanticismo con allusioni in chiave satirica e retorica, esasperando i riferimenti alla cultura classica fino a svuotarla di senso. Con il passare degli anni cresce, in parallelo, la difesa della purezza della letteratura nazionale e l'adeguamento delle idee dei tempi antichi alle esigenze politico-civili di quello presente. Nello stesso tempo, la drammaturgia italiana degli anni Sessanta assume le tematiche della consapevolezza borghese, snocciolando testi che da un lato recuperano gli eroismi delle epoche medievali e comunali, dall'altro si indirizzano verso il modello della semplicità naturale, dall'altro ancora si adeguano agli esempi che provengono dai teatri europei.

Uno dei rappresentati più significativi di questa fase della crisi è Pietro Cossa (1830-1881), che negli anni della prima formazione s'affida alla cultura antica, e a quella romana in particolare; a differenza di

⁵⁹ Freud elabora alcuni passaggi del suo pensiero analitico a partire dalle riflessioni sopra due figure del mito; Edipo, espressione di una condizione primaria, e Amleto, esempio di una personalità moderna. Cfr. N. Fusini, *La passione dell'origine. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno*, Bari, Dedalo, 1981, in part. pp. 157-166. Sulla funzione melodrammatica della cultura ottocentesca e sulla penetrabilità dei generi letterari in rapporto ai destinatari è importante il saggio di P. Brook, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985; a proposito dell'eccesso della rappresentazione melodrammatica rispetto alla vita «reale», Brook spiega come l'esagerazione sia «inerente alla forma e al concetto ispiratore del genere, ché l'azione visibile sulla scena altro non è se non l'emblema di un dramma etico-cosmico, a sua volta tale da rifrangere la sua luce quaggiù sulle nostre vite rendendole eccitanti e rivalutandone scopi e istanze» (*ivi*, p. 80).

⁶⁰ «Scuola è la scena or d'ogni cosa ria, / dove scherza il delitto e dove ardito / l'adulterio in gentil vista passeggia».

altri letterati, Cossa matura a ridosso delle scene, sebbene manifesti interessi di più ampio respiro⁶¹. È con *Nerone*, rappresentato al Teatro Valle di Roma nel 1871, dov'è accolto con scarso interesse, e poi nel 1872 al Teatro Re di Milano, con gran successo, che si può parlare di una svolta creativa: l'attenzione per la storia romana si coniuga con la predilezione per il dramma storico. La vicenda pone al centro un ritratto ambiguo dell'imperatore, che accomuna in sé la tragicità del potere e la velleità dell'artista: come scrive lo stesso Cossa, il protagonista è «comico stranamente nella sua ferocia». Già nel prologo il buffone Menecrate spiega la fisionomia del personaggio che si presenterà di lì a poco in scena:

Il personaggio della rea memoria
 Che comparir vedrete innanzi a voi,
 non è già quel Nerone delle vecchie
 tragedie, una figura che spaventa [...].
 Il mio Nerone, – io dissi
 mio, perché sono il suo buffone -, è un'altra
 cosa, egli è lieto sempre, e buono mai,
 ei volentier frequenta co' ghiottoni
 la taverna, è cantor, pugilatore,
 scolpisce, guida cocchi, e fa il poeta,
 è quale insomma lo si ammira vivo
 emerger dalle pagine immortali
 di Svetonio e di Tacito. Nerone
 era un artista, al contrario di tanti
 altri Neroni di recente data
 che furon la più brutta negazione
 e d'ogn'arte e di Dio [...].
 Quanto allo stile e al modo di condurre
 le scene, credo che l'autor s'attenne
 a quella scola che piglia le leggi
 dal *verismo*, e stimando che in ogn'arte
 sia bello il vero, bandì dalla scena

⁶¹ Per qualche tempo, infatti, Cossa s'impegna come cantante lirico e, successivamente, come autore di libretti d'opera (*Niccolò de' Lapi*, *Margherita Pusterla*, *L'ultimo degli Incas*); la prima prova drammatica è *Mario e i Cimbri* (Firenze, Barbera, 1864), seguito da un testo, *Puschkin* (1869), basato sulla vita dello scrittore russo, e *Sordello*, ispirato dalla *Divina Commedia*, rappresentato nel 1872; seguono: *Monaldeschi*, tratto dalla biografia di Cristina di Svezia, rappresentato nel 1871, e *Beethoven* (1870), dedicato al grande musicista tedesco. Cfr. Mazzoni, *L'Ottocento*, cit., vol. II, pp. 233-237; Pullini, *Teatro italiano dell'Ottocento*, cit., pp. 210-211.

il verso ch'ha romore e non idea,
 pago se poté trar voci ed affetti
 dal lirismo del cuore. [...]
 Eschilo primo, e poi
 Sofocle intitolarono tragedie
 L'Oreste furibondo e il Filottete,
 argomenti che chiude un lieto fine;
 e l'autore seguiva, ma a rovescio,
 l'esempio greco. Nerone si mostra
 comico stranamente nella sua
 ferocia⁶².

Si possono osservare ancora altri esiti degni d'interesse in Ippolito Nievo, autore di vari abbozzi, di *Saturno redituro*, di *Spartaco* e, soprattutto, della tragedia in versi, a lungo inedita, *I Capuani*, ispirata alla storia romana e risolta, ancora una volta, in chiave patriottica. Dopo essersi ribellati al dominio di Roma, i cittadini di Capua finiscono con il cadere nelle mani di un ambizioso tiranno; ma tra i cittadini emergono le figure di autentici eroi, disposti a morire per la difesa della libertà. Si può dire che, oltre le allusioni ai fatti del proprio tempo, per cui Capua equivale a Venezia e Roma agli occupanti austriaci, lo stile lascia intravedere una classicità di stampo archeologico, che si colora di una tensione poetica davvero insolita, al punto da incidere sulla fisionomia dei personaggi⁶³.

Un cenno merita anche Felice Cavallotti; nelle sue opere teatrali di argomento ellenico, *Alcibiade* (1874), «scene greche» in dieci quadri, *I Messeni* (1877) e *La sposa di Mènecle* (1880), il drammaturgo descrive il mondo greco con un gusto paganeggiante e, talvolta, anche con intenti popolareschi, sostenuto in questo dal suo impegno in campo politico e giornalistico⁶⁴.

⁶² P. Cossa, *Nerone*, in *Il teatro italiano*, v/2, cit., pp. 393-394. Altrettanto efficace appare la descrizione d'ambiente in *Plauto e il suo secolo* (1873), ma soprattutto in *Messalina* (1876), la regina che attraversa la degradazione nella lussuria della suburra alla ricerca dell'amato Silio, e ancora nel poema drammatico *Cleopatra* (1877).

⁶³ Cfr. I. Nievo, *I Capuani*, in *Il teatro italiano*, v/2, cit., pp. 245-383.

⁶⁴ L'attività di scrittura per la scena di Cavallotti è influenzata dal dramma storico alla Victor Hugo, dal dramma intimista, dai modelli di Cossa e dalla lirica di Carducci, il poeta che alla sua morte avvenuta in seguito ad un ennesimo duello nel 1898 – era nato nel 1842 – dichiara: «Il Cavallotti è l'ultimo dei romantici. Sì, e de' romantici ha, nelle sue cose migliori, le qualità migliori; l'abbondanza sentita, la melodia colorita, l'abbandono al fantastico malinconico»; a Cavallotti si riconoscono doti di oratoria e di eticità: cfr. Mazzoni, *L'Ottocento*, cit., vol. II, pp. 237-238; ma cfr. F. Cavallotti, *Opere complete*, Milano, 1909-1910, 6 voll.

Giudicando il teatro del suo tempo una realtà povera, Giovanni Pascoli s'accosta nuovamente alla scrittura drammatica negli anni della maturità artistica, dopo alcune interessanti prove giovanili. Quando, infatti, il poeta frequenta il liceo degli Scolopi ad Urbino, elabora nel 1869-1870 un esercizio tragico sul personaggio di Bruto, un progetto collegato allo studio della storia romana, al *Brutus* di Plutarco, alla poesia virgiliana, alle riletture di Eschilo, Sofocle e Shakespeare, e attento alla teatralità manzoniana. Ma, senza dubbio, il punto di riferimento principale rimane il *Bruto secondo* di Alfieri, che condiziona la struttura del dialogo e la tecnica di versificazione. Il protagonista racchiude nel suo comportamento i tratti distintivi dell'eroe greco perseguitato, un uomo solo come Oreste, Edipo o Aiace.

Bruto. Tutto all'intorno tace, e mesta l'ali
sulla misera terra or Notte spande.
[...] Le furie
anguicrinite mia virtù perseguono
entro il petto, entro il cor io sento un fuoco
divoratore...⁶⁵

Pascoli torna a ideare abbozzi e schizzi di azioni drammatiche, di libretti pensati per musicisti contemporanei, di lavori poetici che sfuggono ad una vera e propria produzione teatrale per attestarsi, piuttosto, sul versante della creatività entro lo schema dell'integrazione fra poesia, musica e scena. Un progetto indistinto, eppure segnato dal simbolismo mitologico già presente in alcune composizioni poetiche, è quello della trilogia *Elena-Azenor-La Morta*, riconducibile agli anni 1894-1895. Nella prima parte, in particolare, dedicata ad Elena, l'ideazione pascoliana definisce l'ambientazione nell'«isola di Pharos, dove abita il vecchio marino verace»: qui naufraga, al ritorno da Troia, Menelao, accompagnato da un aedo e avviene l'incontro con una «regina di povero focolare», che dopo averlo riconosciuto si propone di sostituirsi all'amata Elena. La fonte d'ispirazione è data dall'*Odissea*, dai passi in cui Menelao sbarcando nell'isola di Faro s'imbatte in Idotea, figlia di Proteo; ma s'intravedono pure riferimenti ad alcuni luoghi dei suoi *Poemi conviviali*. Nelle tre parti la presenza di Elena doveva profilarsi alla stregua di una apparizione trasognata, come un essere evane-

⁶⁵ G. Pascoli, *Bruto*, in Id., *Testi teatrali inediti*, a cura di A. De Lorenzi, Ravenna, Longo, 1979, p. 88.

scente sospeso fra realtà e miraggio, una evocazione che è voce ed eco, sagoma e fantasma⁶⁶.

Alle soglie del Novecento l'*artifex* della tragedia "mitologica" è senza dubbio Gabriele D'Annunzio, colui che determina una profonda metamorfosi nella rapporto tra la cultura drammatica italiana e il mito del teatro antico. Da un lato l'attenzione archeologica, dall'altro le frequentazioni francesi, dall'altro ancora le letture di Nietzsche, sospingono la creatività drammatica dannunziana verso una teatralità "paganica", in grado di parlare ai contemporanei sull'onda del restauro delle interpretazioni della grecità. È a partire dalla *Città morta* (1898), opera in cui s'insinua la suggestione della *Nascita della tragedia*, che D'Annunzio instaura un nesso diretto fra il viaggio intellettuale e il connubio tra arcaicità, ritualità, musica e poesia⁶⁷. L'occhio dannunziano spazia oltre l'orizzonte dei generi, mentre la sua penna intreccia senza esitazione esperienze esistenziali, letture visionarie, cosmologie dimenticate, oppure recuperate, vocazioni letterarie e sogni poetici⁶⁸.

Anche il sistema delle fonti in D'Annunzio risulta al lettore una trama romanzata, una scoperta da raccontare, prima che da analizzare: qui emerge, a dispetto dello scavo archeologico, il sovrapporsi istantaneo delle tante motivazioni creative e del tempo della memoria, la cui forma si traduce in una «*contaminatio* fra epopea e dramma»⁶⁹. Allora, come si avverte con chiarezza nella *Fedra* (1908-1909), le tessiture tragiche dannunziane riscrivono per l'età dell'incomunicabilità, per un'Italia che s'incammina verso le catastrofi del primo Novecento, l'idea ancestrale dell'umanità che nel crogiuolo della creazione distilla la sua carnalità in maniera persino retorica, esibendola senza pudore, simile a una fiera d'una età senza età.

⁶⁶ Cfr. *Introduzione*, *ivi*, pp. 51-53.

⁶⁷ Cfr. P. Gibellini, *Introduzione* a G. D'Annunzio, *Fedra*, Milano, Mondadori, 2001, pp. I-XXXIII. Occorre rammentare sul versante della coesione fra la ritualità del classico e la tensione verso l'opera d'arte unitaria la fervida azione di scrittura e l'infinita rielaborazione della tragicità di Arrigo Boito, soprattutto intorno al suo progetto intitolato a *Nerone*: cfr. C. Alberti, *Tentazioni romanzesche, pentimenti e congestioni illustrative nelle didascalie del «Nerone»*. *Rilievi sulle fonti*, in *Arrigo Boito*, a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki, 1994, pp. 485-508.

⁶⁸ Cfr. U. Artioli, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1995, in part. cap. terzo, *Tragedia greca e cosmo medievale: la «Città morta» come dramma dell'io*, pp. 81-121.

⁶⁹ Gibellini, *Introduzione*, *cit.*, p. XXXIII.

SOMMARIO

<i>Prefazione</i>	7
PIETRO GIBELLINI	
<i>La mitologia classica nella letteratura dell'Ottocento: uno sguardo d'insieme</i>	11
LUCA FRASSINETI	
<i>Vincenzo Monti. Elogi, utopie e risorse della favola poetica</i>	29
1. Aspetti fondativi della mitopoesi montiana, 29 - 2. Gli esordi: verso la <i>Prosopopea di Pericle</i> e l' <i>Ode</i> al signor di Montgolfier, 37 - 3. La <i>Masogonia</i> , 44 - 4. Il <i>Prometeo</i> e il periodo repubblicano, 47 - 5. Lo sfiografto di Napoleone e il capolavoro omerico, 52 - 6. Gli ultimi fuochi: il Monti "austriaco" e la <i>Ferontide</i> , 57.	
MARINA SALVINI	
<i>Ugo Foscolo. Ellade patria dell'anima</i>	61
1. Centralità del mito in Foscolo, 61 - 2. Meditazioni foscولiane sul mito, 65 - 3. Il mito nell'opera di Foscolo, 82.	
DONATELLA FEDELE	
<i>La polemica classico-romantica. Verità contro fantasia</i>	99
1. L'avvio della polemica e il suo retroterra: Madame de Staël, 99 - 2. Sviluppi della <i>querelle</i> : di Breme, Leopardi, Londonio, 107 - 3. Il «Conciliatore», i suoi dintorni e Manzoni, 114 - 4. Un colpo di coda: il <i>Sermone</i> del Monti e le reazioni romantiche, 119.	
GIACOMO PRANDOLINI	
<i>Alessandro Manzoni. Mitologia come idolatria</i>	133
1. Lettera sul Romanticismo: il ripudio del mito, 133 - 2. Le prime prove: dal <i>Trionfo</i> alla <i>Misa</i> , 137 - 3. I <i>Sermoni</i> e l'ode <i>In morte di Carlo Imbonati</i> : la scoperta del vero, 142 - 4. <i>Urania</i> e <i>Partenide</i> : il congedo	

dal mito, 148 - 5. Lo spartiacque della conversione, 152 - 6. Gli *Inni sacri*, 153 - 7. Le Tragedie e il Romanzo, 155.

LUCIO FELICI

Giacomo Leopardi. «Vote son le stanze d'Olimpo» 159

1. I miti nella preistoria della poesia leopardiana, 159 - 2. Le idee sui miti: dalla *Storia dell'Astronomia* allo *Zibaldone*, 161 - 3. Le «Favole antiche» della *Primavera*, 169 - 4. I numi avversi, la degradazione dei miti e il "momento" di Arimane, 185.

PIETRO GIBELLINI

Porta e Belli. Smitizzatori in dialetto 201

1. Un poeta contro il mito: Carlo Porta, 201 - 2. I torrioni di Giove e il peto di Apollo, 206 - 3. Un poeta senza miti: Giuseppe Gioachino Belli, 209.

MARINA SALVINI

Giosuè Carducci. Mito tra passato eroico e bellezza ellenica 219

1. Carducci tra Classicismo e Romanticismo, 219 - 2. Il mito nella poesia carducciana, 226 - 3. Riferimenti mitologici nelle raccolte poetiche, 230.

RAFFAELLA BERTAZZOLI

Giovanni Pascoli. Il mito e il suo crepuscolo 245

1. Antico sempre nuovo, 245 - 2. Le voci del passato, 259 - 3. L'evocazione del mito, 268 - 4. I *Poemi Conviviali* e la luce crepuscolare del mito, 275.

SABINO CARONIA

Gabriele D'Annunzio. «Torna con me nell'Ellade scolpita» 293

1. L'opera giovanile, 293 - 2. La stagione delle *Laudi*, 299 - 3. Il teatro, 325 - 4. La produzione degli ultimi anni, 329.

FRANCA LINARI

La poesia dell'Ottocento: gli dèi tra fuga e nostalgia 333

1. Peromantismo, 333 - 2. Romanticismo, 339 - 3. Classicismo, 351 - 4. Scapigliatura, 361 - 5. Realismo borghese, 366 - 6. Esperienze poetiche di fine secolo, 368 - 7. Conclusioni, 373.

FABIO DANIELON

La narrativa dell'Ottocento. La caduta degli dèi 375

1. Miti antichi e moderni, 375 - 2. Mitizzazione dei personaggi della storia antica, 378 - 3. La "scomparsa" del mito (e *I promessi sposi*), 383 -

4. Modi d'uso del mito, 386 - 5. Retorica irridente del mito, 392 - 6. Narrativa, oratoria forense, mito, 401 - 7. Il mito contro il mito, 406 - 8. La formidabile Medusa di Imbriani, 410.

CARMELLO ALBERTI

Il teatro dell'Ottocento. Le scene del mito 415

1. La rappresentazione del mito nel primo Ottocento, 415 - 2. La visione mio-tragica di Vincenzo Monti, 420 - 3. La teatralità poetico-mitologica di Ugo Foscolo, 429 - 4. Tragicità dell'antico e dei moderni. Il tragico in Leopardi, Pellico, Manzoni e Niccolini, 439 - 5. Le soluzioni ibride di fine Ottocento, 451.

FABIO DANIELON

La critica dell'Ottocento. Gli dèi in esilio 457

1. Effetti della polemica classico-romantica, 457 - 2. Il mito e la polemica sulla mitologia nella nuova storiografia letteraria, 467 - 3. Verso la fine del secolo, 476 - 4. Uno sguardo fuori d'Italia, 480.

Bibliografia 489

Indice dei nomi 515