

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

3

2014



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell’Arcadia» è una pubblicazione con revisione paritaria

«Atti e Memorie dell’Arcadia» is a Peer-Reviewed Publication

Direttore

Rosanna Pettinelli

Comitato scientifico

Savio Collegio dell’Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procuratore, Nino Borsellino, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

† Maria Teresa Acquaro Graziosi, Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Albert Russell Ascoli, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

L’Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-6372-715-9

© Accademia dell’Arcadia, 2014

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l’acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
00165 Roma - via delle Fornaci, 24
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: info@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

BEATRICE ALFONZETTI

VOCI DEL TRAGICO NEL VICEREGNO AUSTRIACO:
GRAVINA, MARCHESE, PANSUTI

in ricordo di Franco Carmelo Greco

1. *Gravina, la guerra e la scelta del tragico*

Quando il ventenne Pergolesi si avviava, fra dramma sacro e opera buffa, al fulgido successo, moriva l'autore tragico che forse più di ogni altro aveva impersonato il clima eroico e celebrativo aleggiante a Napoli soprattutto nei primi anni del Vicereame austriaco (1707-1734). Le sue cinque tragedie, apparse con scansione regolare nel decennio 1719-1729, volevano essere la proiezione, dapprima festosa, poi dolente, delle attese e delle disillusioni vissute dal ceto civile napoletano, cui Saverio Pansuti, esponente del ceto forense e poi, per nomina imperiale, conte e consigliere della regia curia di Santa Chiara, apparteneva. Certamente, la sua posizione era singolare, perché nel lontano 1701, Pansuti, già allievo di Caloprese e amico di Gravina, non aveva esitato, insieme ad altre figure non appartenenti ai ceti aristocratici come lo stampatore Felice Mosca, a partecipare alla cosiddetta congiura di Macchia contro la successione del regno di Napoli al nipote di Luigi XIV, Filippo V di Spagna. A fianco dell'aristocratico Tiberio Carafa, anche lui poeta e leader della laboriosa e fallita congiura, Pansuti, salito su una botte (di qui il soprannome ironico assegnatogli da Benedetto Croce di «poeta della botte», per il ripetersi di questo particolare in tutte le testimonianze dirette e indirette), aveva utilizzato tutta la sua facondia per arringare il popolo e spingerlo al sommovimento. Come Carafa, si era dato alla fuga, scampando alle punizioni esemplari o alle morti eroiche, in base al punto di vista di cronisti e storici che hanno narrato l'accaduto. Insieme, ma forse senza più la solidarietà creata nel 1701, avevano patito l'esilio a Vienna ed erano rientrati trionfalmente a Napoli nel 1707 con l'esercito capeggiato dal conte Daun¹. Della congiura

¹ Si ha notizia, in un *Avviso* del 27 dicembre 1707, di una recita in casa di Tiberio Carafa della *Cilla* di Francesco Antonio Tullio, «commedia in musica in lingua napoletana», alla

e del diritto dei napoletani ad eleggersi un giusto e legittimo re Carafa e Pansuti avrebbero parlato rispettivamente nelle *Memorie* e in un *Discorso* rimasti inediti quasi sino ai giorni nostri, ma fondamentali per leggere la congiura secondo uno schema circolare fra letteratura e politica².

Se le *Tragedie cinque* di Gravina avevano visto la luce nel 1712 durante la guerra di successione spagnola (di cui la congiura di Macchia segnò l'avvio negli stati italiani), le cinque tragedie di Pansuti apparvero certo non casualmente alla morte del maestro, accogliendone vari insegnamenti (la tragedia come poema allegorico, la drammatizzazione di nodi centrali della storia romana, la raffigurazione del vero finto nelle favole, la filosofia della luce, la sapienza e la "scienza" platonica, il rilievo delle leggi e la pratica del diritto come argine alla tirannide) coniugati però con tocchi di leggerezza alla francese. Le indicazioni provenivano intanto dalle *Tragedie cinque*, di cui tre incentrate sulla storia romana (*Il Papiniano*, *Il Servio Tullio* e *L'Appio Claudio*), e dal *Della ragion poetica*, il trattato poetico più rilevante del nostro primo Settecento; e secondariamente dal libro *Della tragedia*, apparso a Napoli nel 1715, ma già circolante in copie manoscritte, tanto che in polemica con esso Pier Jacopo Martello aveva composto il *Dialogo sulla tragedia antica e moderna*³. Le due posizioni, che pure avevano qualche punto di contatto, fra cui la polemica contro le inverosimiglianze dei moderni tragici, si scontravano nell'opposta mitizzazione di due figure eroiche, diventate ormai il simbolo del conflitto bellico e politico della guerra appena conclusasi. Martello, infatti, segnalava in Luigi XIV il «vero carattere dell'eroe»⁴, mentre Gravina consacrava il libro *Della tragedia* al grande Eugenio di Savoia, artefice di vittorie decisive contro lo schieramento franco-spagnolo, tanto da trattare personalmente la pace a Rastatt per conto dell'Impero. Come si

presenza del conte Daun. Nel 1723 il principe non poté far rappresentare le commedie in musica, come fatto per due anni, in una casa da lui acquistata ed adibita a teatro. Questo dato è da collegare a quanto si dirà più avanti sul 1723, in quanto non è da escludere «un'avversione faziosa ad un personaggio in prima linea nelle vicende politiche del Vicereame». Cfr. F. COTTICELLI – P. MAIONE, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996, pp. 47 e 165.

² Vd. B. ALFONZETTI, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001, capp. I-III.

³ Cfr. P. J. MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna* [1714], in Id., *Scritti critici e satirici*, a cura di H. S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 187-316: 189-190 (*L'autore a chi legge*). Sulla polemica con Gravina rilievi interessanti in G. DISTASO, *Un «giureconsulto», un «impostore» e una polemica settecentesca sul teatro*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Bari», XXIII, 1990, pp. 221-245.

⁴ MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, p. 271 (su Luigi XIV pp. 224, 239-240).

legge nelle *Memorie* di Carafa i napoletani speravano nell'arrivo dell'esercito di Eugenio nel 1701 e sicuramente avrebbero preferito che la "conquista" di Napoli avvenisse grazie all'eroe italico piuttosto che all'austriaco Daun. Eugenio invece si era fermato a Milano dopo l'entrata del 1706, accolto festosamente da cerimonie e teatri allegorici che celebravano le sue leggendarie vittorie contro i Francesi condotte insieme al cugino Vittorio Amedeo, il cui ducato, per la prima volta durante la guerra di successione spagnola, non si era più alleato con la vicina Francia.

Solo un anno prima delle *Tragedie cinque* si era consumato lo scisma arcadico e certamente non era un caso che fra gli scismatici, molti dei quali poi fondatori dell'accademia dei Quirini dopo la breve parentesi della Nuova Arcadia, quasi tutti fossero legati alla causa asburgica, come in sordina lo stesso Gravina. Secondo quanto scriveva il quirino Domenico Ottavio Petrosellini nel *Giammaria ovvero L'Arcadia liberata*, poemetto rimasto inedito sino alla fine dell'Ottocento, vi era uno stuolo di giovani poeti, fra cui Paolo Rolli, impazienti di cantare proprio queste imprese:

Meco è un'illustre Schiera, ed erudita
 Di Giovan atti a cantar Duci, ed Armi,
 Che può serbare alla seconda vita
 L'opre de' Grandi col valor de' Carmi:
 Invan, Signor la man de' Fabri ardità
 Studia eternar l'Imprese in Bronzi, e in Marmi.
 S'alto Scrittor co' i Versi e coll'Istoria
 Non ne tramanda ad ogni età memoria⁵.

Va quindi rimarcato che la stessa riforma arcadica, incrociandosi con il tramonto della monarchia spagnola, con la guerra di successione e con le varie campagne contro gli ottomani, trasse alimento dal clima eroico e militare di quegli anni. Al placido canto di ninfe e pastori subentrava l'emulazione dell'antica poesia per celebrare i trionfi riportati, fra il giubilo generale, dalle armi imperiali e dai suoi generali contro i turchi. La preghiera di Paolo Rolli – nell'ottava sopra citata – era rivolta a Livio Odescalchi, imparentato con Carlo Borromeo Arese, viceré di Napoli nel 1710; un legame che, insieme a una serie di altri dati ancora sparsi, consente non solo di confermare quanto già evidenziato negli studi, cioè il ruolo di protagonista giocato dalla

⁵ D. O. PETROSELLINI, *Il Giammaria ovvero L'Arcadia liberata. Poema satirico-giocosamente inedito*, [a cura di C. Mariani], Corneto-Tarquinia, Tip. Tarquinia, 1892, p. 103. Cfr. B. ALFONZETTI, *Roma, 21 luglio 1711. Et in Arcadia ego*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Itrace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 585-590.

colonia Sebezia nello scisma, ma anche di retrodatare di un decennio il pronunciamento filoimperiale di molti Arcadi. Mettiamo insieme qualche altro dato: nel 1713 gli *Avvisi* di Napoli dello stampatore Parrino davano la notizia che il principe Odescalchi aveva inviato la patente di vicecustode della colonia Sebezia all'abate e scrittore di teatro Andrea Belvedere. Nello stesso anno, Carlo Albani (nipote di Clemente XI, equidistante nella guerra di successione in corso, pur se incline ai francesi per l'alleanza dell'Austria con l'Inghilterra) aderiva alla Nuova Arcadia, presumibilmente perché fatto principe dall'imperatore Giuseppe, succeduto al padre Leopoldo⁶.

Se è vero che una funzione propulsiva fu svolta dalla colonia napoletana di Carlo Nardi, già arcade nel 1709, costituitasi nel 1711 sotto l'egida dell'Odescalchi, e se addirittura una figura riformatrice di particolare spicco come il reggente napoletano Gaetano Argento sottoscrisse, insieme al principe di Tarsia Spinelli, lo scisma, ciò accadde non soltanto a causa del mutato clima politico nel Napoletano, ormai governato dagli Austriaci, bensì in quanto una parte dei napoletani si era pronunciata per gli Asburgo contro la successione del loro regno a Filippo di Borbone. La congiura del 1701 era stata tramata in nome della nazione napoletana e di uno stato autonomo: essa prevedeva, infatti, di affidare il regno al secondogenito dell'imperatore Leopoldo, il futuro Carlo VI. Per questo in più occasioni ho condiviso il giudizio storiografico di Giuseppe Galasso, che ha utilizzato soprattutto le *Memorie* di Carafa, piuttosto che assumere, come molti storici, il punto di vista di Vico espresso nella *Coniuratio principum Neapolitanorum*, anch'essa rimasta inedita sino all'Ottocento, presumibilmente perché non sufficientemente avversa a tutti i rivoltosi, sebbene Vico fosse schierato con il partito filofrancese⁷.

Ancora prima di ritornare alle voci del tragico e di notare l'andamento assunto dalle favole drammatiche di Gravina e soprattutto di Pansuti, senza dimenticare quelle di Annibale Marchese, occorre sottolineare una rete di rimandi e di incastrati che ho più volte definito come "funzione Eugenio". Nel giro di un ventennio, dalla vittoria di Zenta (1697) a quella di Belgrado (1717), la figura Eugenio di Savoia assume le caratteristiche del mito e della leggenda. Fra gli storici italiani, c'è chi ne ha parlato come di un eroe rina-

⁶ Sul legame del Gravina degli anni precedenti con il cardinale Albani e in genere con gli ambienti della curia vicini ai papi Innocenzo XII e Clemente XI, che perseguirono il progetto di una lega dei principi italiani per contrastare le potenze europee, vd. A. NACINOVICH, *Nel laberinto delle idee confuse. La riforma letteraria di Gianvincenzo Gravina*, Pisa, ETS, 2012, p. 87-93.

⁷ G. GALASSO, *Napoli nel vicereame spagnolo. 1696-1707*, in *Storia di Napoli*, vol. VII, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1972, pp. 136-200.

scimentale, chi ha sottolineato come attorno alla sua persona si rinnovasse negli stati italiani (Milano, Bologna, Ferrara, Napoli) il mito ghibellino, chi, sulle tracce di Pietro Giannone, ha dato rilievo alla sua straordinaria biblioteca e al circolo libertino di Vienna⁸. In ambito letterario, invece, la “funzione Eugenio” non è stata messa a fuoco, persistendo per forza d’inerzia il pregiudizio antiaustriaco, che aveva cancellato sia le produzioni allegoriche ed encomiastiche sia i loro committenti o i destinatari. Nel caso di Eugenio il mito travalicava l’encomio, giocando una vera e propria forza di attrazione e di propulsione rispetto alle arti letterarie e figurative e al profondo rinnovamento culturale e scientifico dei primi decenni del Settecento.

Al grande eroe della guerra e della pace, i Quirini, dopo la scissione d’Arcadia, dedicarono un’intera raccolta, costruendo il mito dell’eroe italico, erede della romanità, secondo la linea dettata dalla dedica di Gravina. Lo avrebbero fatto anche gli Arcadi, ma il loro ritratto del «perfetto eroe» si limitava a celebrare l’eroe cristiano vincitore della battaglia di Zenta, nuovamente impegnato negli anni 1716-1717 a difendere Vienna e l’Europa dall’avanzata ottomana. A differenza dei Quirini, le rime degli Arcadi mettevano fra parentesi il fatto che Eugenio fosse stato, per oltre un decennio, il più grande comandante, insieme al mitico Marlborough, a contrastare le potenze cattoliche e dell’assolutismo, Francia e Spagna, divenendo anche presso le patrie degli Alleati (Inghilterra e Paesi Bassi) un vero eroe liberale e “nazionale”, come attesta, fra l’altro, l’elogio dello *Spectator*⁹.

Le connotazioni allegoriche prevalenti in Italia puntavano a far di Eugenio il nuovo Ercole e il nuovo Goffredo. Era Eugenio a infondere il vigore e il

⁸ Cfr. G. RICUPERATI, *In margine alla biografia di Eugenio: un principe fra libertinismo e illuminismo radicale*, in *L’Europa nel XVIII secolo. Studi in onore di Paolo Alatri*, 2 voll., Napoli, ESI, 1991, vol. I. *L’Europa nel XVIII secolo*, a cura di V. I. Comparato, E. Di Rienzo, S. Grassi, pp. 445-460; F. HERRE, *Eugenio di Savoia. Il condottiero, lo statista, l’uomo* [1997], trad. it., Milano, Garzanti, 2001, in part. il cap. *Ercole e Apollo*, pp. 213-233; P. DEL NEGRO, *Eugenio di Savoia: la fortuna italiana del principe tra Sei e Settecento, in 1706. L’ascesa del Piemonte verso il Regno. Atti del Convegno di studi, Torino, Accademia delle Scienze, 7 settembre 2006*, Torino, Centro Studi piemontesi, 2007, pp. 53-72.

⁹ B. ALFONZETTI, *Eugenio eroe perfettissimo. Dal canto dei Quirini alla rinascita tragica*, «Studi storici», 5, 2004, 1, pp. 259-277. Cfr. *Rime degli Arcadi. Tomo terzo. All’Altezza Serenissima del principe Eugenio di Savoia*, Roma, Antonio de’ Rossi, 1716 (in realtà la sezione delle *Varie Rime degli Arcadi in occasione delle presenti Vittorie riportate contro i Turchi dalle Armie Cesaree nel presente Anno MDCCXVI* occupa soltanto le pp. 341-395); *Componimenti delli Signori Accademici Quirini in lode del Serenissimo Principe Eugenio di Savoia Recitati nella Galleria dell’Eminentissimo Corsini In occasione delle Vittorie d’Ungheria l’anno MDCCXVII*, Roma, Antonio de’ Rossi, 1717. Per una prospettiva più ampia rimando a S. CANNETO, *Il turco, l’assedio di Vienna, la poesia italiana (1683-1720)*, Roma, Bulzoni, 2012.

«furore» a una poesia dell'antico, a farsi destinatario di canti, melodrammi e tragedie che sembravano sostituire l'impotenza dell'epica negli anni della rinascita tragica italiana. Eugenio era l'unico nella modernità a reggere il confronto con il mondo antico, con quella pienezza di funzioni e di virtù che si erano rigenerate in lui, grazie alle origini italiche. Eugenio sembrerebbe passare dal ruolo di interlocutore a quello di controfigura di vari personaggi della tragedia e del melodramma, nel senso indicato sempre da Gravina: «Onde avviene che gli ottimi poeti, scolpendo il vero sopra i personaggi antichi, fuori della loro intenzione scolpiscono nelle cose presenti»¹⁰. I confronti con i più grandi eroi dell'antichità, talmente ripetuti sino a divenire acquisite figurazioni – come quella di Annibale per il passaggio fra le Alpi o dei romani Orazio Coclite e Scipione Africano¹¹ – istituivano un sistema di equivalenze allusive, circolanti invariabilmente dalle vite alle rime, alle orazioni, agli apparati iconografici di feste e cerimonie che si svolgevano nelle strade e nelle piazze sino alle allegorie pittoriche¹².

Anche la tragedia s'iscrive all'interno di questo insieme di rimandi, spesso anticipandoli o alimentandosene, in linea con i codici settecenteschi. E certamente la tragedia più contigua e diretta alla celebrazione di Eugenio è l'*Orazia* di Saverio Pansuti¹³. Straordinario fu il successo che incontrò la sua rappresentazione, allestita dall'abate Andrea Belvedere presso il teatro del Monastero di Monte Oliveto, dove, secondo la testimonianza del De Dominicis, si accorreva in massa «insin dalla mattina» «a prendere i luoghi per la sera», poiché gli «innumerabili uditori» esorbitavano lo spazio concesso, e «perché in quella clausura non poteano aver parte le dame, molte

¹⁰ *Della tragedia. Libro uno*, in G. GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973, pp. 503-589: 510.

¹¹ Questi rimandi erano così diffusi da essere usati anche da Vico nell'orazione *In morte di Anna Aspermont Contessa di Althann Madre del Cardinal Michele Federico d'Althann viceré di Napoli* (1724), dove ricordava la «memorevol guerra» della successione spagnola, condotta su più fronti dall'«Annibale italiano», «che guerreggiava con la fortuna dell'imperio romano». Cfr. G. VICO, *Scritti vari e pagine sparse*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1940, pp. 147-148.

¹² Mi limito a citare qui il catalogo di una mostra che per me è stata fondamentale: *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, Napoli, Electa, 1994. Cfr. ALFONZETTI, *Congiure*, e per ulteriori approfondimenti EAD., *Il principe Eugenio, lo scisma d'Arcadia e l'abate Lorenzini (1711-1743)*, «Atti e Memorie dell'Arcadia», 1, 2012, pp. 23-62.

¹³ *L'Orazia. Tragedia di SAVERIO PANSUTI*, Firenze, Anton Maria Albizini, 1719. Così il «Giornale de' Letterati d'Italia», 1719-1720, t. XXXIII, nella rubrica «Novelle Letterarie di Napoli»: «Sotto la data di Firenze, appresso Antonmaria Albizzini, 1719 - in 8° pp. 132 fu qui stampata l'*Orazia, tragedia* di Saverio Pansuti; componimento che se fu udito a rappresentarsi con del piacere, con assai più d'ammirazione dalle persone dotte si legge».

poi ne faceva in casa de' nobili per appagarle»¹⁴. Anche l'abate, già sopra ricordato per la sua vicinanza agli scismatici, come i vari riformatori della tragedia di primo Settecento, intendeva ripristinare la regolarità classica, tanto è vero che si era cimentato, senza venirne a capo, nella scrittura di una tragedia¹⁵. L'esigenza di un tragico alto e solenne, da porre accanto ai pretesi insuperabili modelli francesi, spiega fra l'altro lo straordinario successo della *Merope* di Maffei rappresentata per la prima volta presso la corte filoimperiale degli Estensi al concludersi della guerra di successione. Ecco perché il De Dominicis, sorvolando persino sulla fortunata rappresentazione dell'*Aminta*, allestita anch'essa dall'abate Belvedere, concentrava l'interesse narrativo sul miracolo di una tragedia nuova, cioè l'*Orazia*. Essa sembrava attuare l'auspicato ritorno al tragico anche a Napoli, dopo le più austere tragedie di Gravina. La parità con i teatri di Modena e Venezia si ristabiliva grazie alla recita dell'*Orazia*, lodata anche nell'edizione napoletana della *Merope* apparsa presso Felice Mosca con un importante *Ragionamento* del predicatore imperiale Sebastiano Paoli¹⁶. Anche in seguito l'*Orazia*, il cui successo fatto di venti repliche era da attribuirsi soprattutto all'allestimento di Andrea Belvedere, rimase un esempio memorabile, come ci attesta per altro l'importante dialogo di Gennaro Parrino *Belvederius sive Theatrum* apparso nel 1759 e fortunatamente sottratto all'oblio grazie all'intelligenza critica di Carmelo Greco¹⁷.

Con la recita dell'*Orazia* si realizzava così il ritorno all'eroismo tragico della migliore tradizione cinquecentesca che anche Gravina, sulla falsari-

¹⁴ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* [1742-1745], 4 voll., Napoli, Trani, 1840-1846, vol. IV, p. 395.

¹⁵ C. GUGLIEMI FALDI – R. ZAPPERI, *Belvedere, Andrea*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 84-86.

¹⁶ Così Sebastiano Paoli sull'*Orazia*: «Tragedia che ha riposto nella vecchia lor fama i Teatri di Napoli» (*Ragionamento di Tedalگو Pastore Arcade sopra la Merope*, in *La Merope. Tragedia del Signor Marchese SCIPIONE MAFFEI*, Napoli, Felice Mosca, 1719, pp. n.n.).

¹⁷ Pansuti compariva come personaggio accanto a Caloprese, Gravina e Belvedere nel dialogo *Belvederius sive Theatrum* (edito nel volume JANUARIJ PARRINI *j.c. Neapolitani Colloquia nunc primum in unum collecta. Quibus accessere Belvederius sive Theatrum et Dialogi varii argumenti*, Neapoli, typis Vincentii Manfredi, 1759), su cui vd. F. C. GRECO, *L'organizzazione teatrale a Napoli nel Settecento*, «Critica letteraria», XV, 1987, 55, pp. 211-236: 227; un'edizione con traduzione a fronte (d'ora in poi PARRINO, *Belvedere o il teatro*) si legge in F. C. GRECO, *Belvedere o il teatro*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F. C. Greco, Prefazione di S. Ferrone, Napoli, Luciano, 2001, pp. 479-561. Parrino vi ricorda la recita dell'*Orazia*, esempio di «sublimità tragica» (ivi, pp. 507 e 527).

ga del *Della perfetta poesia italiana* (1706) di Muratori¹⁸, aveva elogiato nel Prologo alle *Tragedie cinque* recitato dalla Tragedia: «Ma poi mi tolser la favella i Barbari, | Sino alla bella età di Leon Decimo»¹⁹, secondo un luogo comune che avrebbe avuto una significativa fortuna sino al primo Ottocento, ma che proprio negli anni del ritorno al tragico era continuamente riproposto, in particolare da Maffei nella sua celebre *Istoria del teatro e difesa di esso* in testa alla raccolta del *Teatro italiano o sia scelta di Tragedie per uso della scena* (1723)²⁰. E qui occorre ricordare che l'argomento teatro, già presente nel trattato del 1708²¹, compariva fra le ragioni della scissione dell'Arcadia nella *Lettera ad un amico* apparsa a Napoli per i tipi di Felice Mosca proprio nel 1711²², mentre nella lettera a Scipione Maffei sulla divisione dell'accademia Gravina segnalava che gli Arcadi confluiti nella «novella ragunanza» erano «tutti coloro alle cui recite in casa mia voi e il dottissimo amico vostro Trevisani deste talvolta l'onore della vostra presenza»²³. Sempre nel prologo la Tragedia, oltre a definire il teatro come la «scuola de' Popoli | Nel cui

¹⁸ L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, 2 voll., Milano, Marzorati, 1971, p. 68 (il testo riedito è quello della seconda edizione, Venezia, Coleti, 1724, che non apporta significative modifiche).

¹⁹ G. GRAVINA, *Tragedie cinque*, Napoli, Mosca, 1712; citazioni parziali del prologo in C. GUAITA, *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni*, Roma, Bulzoni, 2009, in cui però la riedizione delle tragedie manca del prologo, né sono segnalati quelli editi da A. QUONDAM, *Addenda graviniana: I Prologhi inediti alle Tragedie con alcune osservazioni sulla «visione tragica» delle stesse*, «Filologia e letteratura», XVI, 1970, fasc. 3, nr. 63, pp. 266-320.

²⁰ Cfr. S. MAFFEI, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, p. 18-19. Sulle «virtù pubbliche» e sulla «munificenza» di Leone X cfr. GRAVINA, *Della tragedia*, p. 587. Ma già sul «secolo di Leon X», «nuova gloria dell'Italica nazione», si era espresso il *Della ragion poetica. Libri due*, in ID., *Scritti critici e teorici*, pp. 195-327: 277. Più avanti Gravina elogia le tragedie del Cinquecento, molte delle quali rappresentate nel 1710 da Maffei e da Luigi Riccoboni: in esse «la lingua italiana, siccome cede alla greca, a cui cedevano anche i Latini, così vince ogni altro idioma vivente. Imperocché le nostre tragedie sono ad imitazioni delle greche inventate, ed espresse con simil semplicità di stile, gravità di sentenze e movimento d'affetti, o miserabili o atroci, come nelle più principali si può riconoscere, le quali a parer mio sono: la *Sofonisba* del Trissino, la *Canace* dello Speroni, la *Rosmunda* del Ruccellai, e tra le molte altre del Giraldo l'*Orbecche*, la *Tullia* del Martelli, il *Torismondo* del Tasso» (ivi, p. 316).

²¹ Secondo Quondam il libro *Della tragedia* rappresenterebbe un'involuzione rispetto alle precedenti posizioni estetiche che facevano rientrare la tragedia nell'epica, ma già nel trattato del 1708 il teatro è indicato come il luogo dove meglio si conoscono i costumi degli uomini. Cfr. A. QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, p. 366-377.

²² *Della division d'Arcadia. Lettera ad un amico*, in GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, pp. 469-477.

²³ *Della divisione d'Arcadia*, in GRAVINA, *Scritti critici e teorici*, pp. 479-490: 483. Una testimonianza della lettura del *Papiniano* in MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, p.

costume o buono, o reo, si cangiano» – secondo una radicata convinzione che datava dalla rinascita cinquecentesca –, fondava la legittimità del genere tragico, e dunque la stessa possibilità che i teatri fossero riaperti a Roma, sul ricorso alla giurisprudenza e all'eloquenza latina «Precorsa e retta da lucerna critica». Nella fattispecie il prologo del *Papiniano*, affidato alla Jurisprudenza, metteva in atto il nesso fra latinità, giurisprudenza e teatro, esaltando il trionfo della virtù e delle leggi nell'infelice fine del protagonista, interprete inossidabile delle stesse leggi:

Ma quando trionfò più la tirannide
di Caracalla nel crudele imperio,
ebbero le leggi il suo maggior interprete
e 'l più fido cultor della giustizia²⁴.

Così, era tratteggiato il personaggio storico di Papiniano, ingiustamente condannato dall'imperatore e pur tuttavia costante, secondo un *trend* che avrebbe trovato soprattutto con l'*Ezio* di Metastasio del 1728 una straordinaria vitalità. Lì sarà un generale che evita all'imperatore Valentiniano III di cadere nella tirannide con la sua ingiusta condanna²⁵; qui abbiamo un giurista che similmente, anzi ancor di più, secondo una proiezione in cui è legittimo vedere anche una condizione personale dell'autore²⁶, ribadisce, a

200, dove l'autore fa esplicita menzione di una «conversazione» a casa di Gravina «in cui leggevasi il *Papiniano*, una di quelle tragedie moderne in cui s'affetta l'antichità».

²⁴ QUONDAM, *Addenda graviniana*, p. 305. La tragedia desta l'amore della virtù anche «quando ad infelice fine il virtuoso perveniva: poiché sempre più agitato comparisce dalle sue furie il tiranno mentre condanna ingiustamente, che l'innocente mentre con breve morte fugge la miseria che vivendo sotto il tiranno sosteneva: come noi nel *Papiniano* mostrato abbiamo» (GRAVINA, *Della tragedia*, p. 532). Se la tragedia non poteva interessarsi del costume naturale, le erano propri sia il costume civile, che nasce dal commercio degli uomini e annovera virtù come l'amicizia, la fede, la prudenza e la giustizia o vizi quali «la contenzione, la fraude, l'odio, l'ambizione», sia quello domestico, legato all'educazione o alla fama acquistata da grandi famiglie o personaggi (ivi, p. 523).

²⁵ B. ALFONZETTI, *Allegorie sceniche del giuramento nei melodrammi italiani di Metastasio*, ora in EAD., *Congiure*, pp. 109-129, dove si insiste sulla rispondenza fra il personaggio di Ezio e il principe Eugenio di Savoia alla luce di raffronti testuali con le vite e le leggende circolanti sul principe sin dalla prima biografia tradotta dal tedesco al francese nel 1702. In essa vari episodi di fedeltà all'imperatore Leopoldo.

²⁶ Cfr. QUONDAM, *Addenda graviniana*, p. 301 (il riferimento è alle polemiche nate in seno all'*Arcadia* rispetto all'interpretazione della legge III da cui ebbe origine la scissione). Nota giustamente P. LUCIANI, *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999, che «*Appio Claudio* e *Papiniano* si contrappongono specularmente in quanto vedono protagonisti il falso ed il retto interprete delle leggi» (p. 32), mentre non sufficientemente fondata mi sembra l'equivalenza più volte rimarcata fra sapienza e passione.

dispetto della tirannide, la fedeltà alla figura dell'imperatore. Egli dichiara il suo proposito («Ma prima toglierei non esser nato, | ch'alla virtù morire, e alla ragione») e, pur essendo consapevole che la sua idea di virtù, coincidente con la pratica di fede, onore e giustizia, è causa dell'odio di Caracalla, crede nella possibilità di restargli «fedele»²⁷, secondo il vero che la tragedia intende insegnare. Anzi, il restare in vita da parte del saggio, senza scegliere la morte, è giustificato con una precisa argomentazione: l'apporto che lo stesso potrebbe dare all'imperatore, verso il quale dichiara di sentire una forma di affetto e di ammirazione («di cui benché abbia in odio la sevizia, | pur, amo la persona, e 'l suo valore, | con cui tanta potenza apporta a Roma, | quanto le toglie libertate, e pace», atto III, sc. III).

Si tratta, secondo i codici del genere tragico vigenti sin dal nostro Cinquecento, di funzioni, di idealità filosofiche e politiche prive di ogni ritratto psicologico, entrando qui in gioco l'interpretazione giuridica del diritto romano, che secondo Gravina mantenne la sua validità anche dopo la caduta della Repubblica, come si evince anche dai ragionamenti di Papiniano:

E su la tua persona, che mi è cara
per la memoria del paterno merito,
e per lo tuo valor, ch'al Ciel t'estolle;
l'autoritate adoro io del Senato,
e della tribunizia potestate
l'antica inviolabile ragione,
ch'allontana da te qualunque oltraggio (atto IV, sc. II)²⁸.

La finalità politica della tragedia era chiaramente dichiarata nell'inedito prologo all'*Andromeda*, in cui Gravina parlando di sé si presentava come l'autore che aveva composto le tragedie per esprimere «l'orbe politico»²⁹.

²⁷ *Il Papiniano*, atto I, sc. III. Le tragedie di Gravina sono citate dalla *princeps* riprodotta con lievi ammodernamenti in GUAITA, *Per una nuova estetica del teatro*. Così di rimando Caracalla: «E tra tutti contrario al nostro impero | è più, chi di giustizia con la voce | le patrie leggi interpretando i riti, | pone il freno al voler di chi comanda, | e a sé soggetta il suo Signore istesso» (atto II, sc. I).

²⁸ Cfr. F. LOMONACO, *Filosofia, diritto e storia in Gianvincenzo Gravina*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, in part. il cap. IV. *La storia di Roma dalla Repubblica all'Imperium*, pp. 141-195. Nota giustamente l'autore che il «tratto distintivo dell'interpretazione graviniana dell'*imperium* sta nel sostenere la lunga durata del potere legislativo del Senato fino ai tempi di Cola di Rienzo» (p. 153).

²⁹ Cfr. QUONDAM, *Addenda graviniana*, p. 290. Già nel *Della ragion poetica*, p. 219: «Se si rappresenterà negoziato politico, e di personaggi sublimi, nascerà la tragedia; se fatti privati, e familiari, sorgerà la commedia: le quali ambedue ritraggon sul finto le vere passioni, genj,

Se le tragedie romane obbedivano a una strategia ciclica che fissava per via negativa l'esemplarità delle differenti istituzioni politiche del governo romano (il *Servio Tullio* il governo reale, l'*Appio Claudio* il genio consolare, il *Papiniano* il militare imperio³⁰), esse, e in particolare le prime due, sembravano accogliere una serie di riflessioni e di interrogativi attivati dalla cosiddetta congiura di Macchia. Non è un caso che sia l'*Appio Claudio* sia il *Servio Tullio*, pur non avendo come azione la congiura, ruotino attorno ad essa nella sua doppia faccia di congiura popolare e di congiura aristocratica, secondo le due recenti rivolte della storia napoletana correlate in tutte le narrazioni sulla congiura aristocratica del 1701 che esplicitamente menzionavano quella tentata da Masaniello. Nell'*Appio Claudio* è interessante notare come nei due potenziali congiurati Icilio, tribuno della plebe, e Valerio, senatore patrizio, sia possibile intravedere le controfigure di Saverio Pansuti e di Tiberio Carafa, anche se in realtà questa proiezione è assai più accentuata nella *Virginia* di Pansuti. Sicuramente nella tragedia graviniana Valerio ha una funzione centrale nel commuovere, in accordo con il saggio Numitore e con il più impetuoso Icilio, la plebe per farla insorgere e metter fine all'usurpazione di potere del decemviro Appio Claudio. In questo finale "positivo" che vede l'*imperium* ritornare nelle mani del popolo, cioè al Senato e al tribunato – nonostante la morte violenta di Virginia accoltellata da Virginio per sottrarla alla violenza carnale di Appio –, risiede il senso della tragedia che ricongiunge la caduta di Appio a quella dei Tarquini grazie al sacrificio della nuova Lucrezia, come l'orazione al popolo di Valerio sottolinea:

E 'l casto sangue per auspicio avremo
della fanciulla, ch'al Romano popolo
questo giorno sarà nuova Lucrezia,
con richiamare in vita la repubblica (atto V, sc. III)³¹.

consigli, costumi e contingenze, l'una dei principi, e l'altra de i privati». Ma vd. A. BUSSOTTI, *Le «mute virtù» rigenerate: nota sui paratesti graviniani*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012*, a cura di G. Baldassarri *et al.*, Roma, Adi editore, 2014 (pubblicazione on-line: http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397).

³⁰ È il noto passo del *Della tragedia*, p. 528, alla base dei cicli drammatici di Pansuti e di Antonio Conti. Esso prosegue ribadendo la funzione delle leggi romane, più che delle storie e delle lettere latine, nella composizione delle tragedie. In vari altri passi s'incontra la definizione della tragedia come rappresentazione del governo civile (p. 509) e degli affari pubblici (p. 510).

³¹ Per una analisi dettagliata della *Virginia* e per il confronto con le poche letture critiche rinvio a ALFONZETTI, *Congiure*, cap. I. *La congiura napoletana del 1701 nelle tragedie di Gravina e Pansuti*, pp. 37-74.

Il *Servio Tullio* drammatizza un nodo giuridico fondamentale di stringente attualità: l'alternativa elezione *vs* successione su cui si erano appuntate le scritture sul 1701, soprattutto quelle dei letterati leader della rivolta come Tiberio Carafa, che rivendicavano anche *a posteriori* il diritto da parte dei napoletani di «eliggersi un re giusto e legittimo prima che lor malgrado e con isdecoro, ingiustizia e svantaggio dall'altrui volontà e dalla forza fosse obbligati a riceverlo»³². Le due posizioni sono incarnate nella tragedia rispettivamente da Servio Tullio e da Sesto Tarquinio (TULLIO «Della virtute è dono, e non del sangue | il Regno dei Romani, ed è portato | dall'elezione in mano del più degno, | non dalla successione al più congiunto», atto I, sc. II). In un eccesso dimostrativo, che rientra perfettamente nel registro deliberativo della nostra tradizione tragica, Tullio chiarisce l'intento che lo ha accompagnato nell'esercizio del governo:

Ad altro fine io non teneva, o Sergio,
il Regno, che per volgerlo in repubblica,
e rendere il suo dritto a ciascun'ordine,
dopo aver messa la Città in concordia (atto III, sc. IV).

Tuttavia questo graduale e volontario passaggio non si potrà attuare a causa della rete ordita da Tarquinio insieme ai giovani ottimati, incuranti del beneficio ricevuto dalla legge voluta da Tullio, secondo la quale essi avevano maggior diritti di voto nelle magistrature rispetto alla «oscura plebe» (atto II, sc. II)³³. Nel rispetto delle istituzioni della costituenda drammaturgia della congiura³⁴, la trama prende corpo al terzo atto, durante il quale acquistano risalto le richieste dei congiurati, i giovani patrizi pronti a colpire Servio Tullio in Campidoglio. Pur descritte in maniera iperbolica, le loro richieste («Chi nuovo sacerdozio a sé promette; | chi nuovo magistrato, e nuovo grado; | chi del proprio inimico le sustanze; | sicché dei nostri tutte l'alme albergano

³² T. CARAFA, *Memorie*, libri XV, 1669-1712, Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. X. B. 61, c. 70r (vd. ora *Memorie di Tiberio Carafa principe di Chiusano* [Archivio di Stato di Napoli, Biblioteca, mss. 76-75/5], Riproduzione in fac-simile a cura di A. Pizzo, 3 voll., Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 2005).

³³ Si noti che la stessa definizione di «oscura plebe» ricorre nel discorso di Tarquinio riportato da Sergio: «a cui donare osò con la sua legge, | il dritto di Romano cittadino; | ponendo sopra i beni ogni tributo, | per tutto scaricar dalla vil plebe | sopra la nobiltate il civil peso» (atto II, sc. II).

³⁴ B. ALFONZETTI, *La drammaturgia della congiura nel Settecento (modelli tipologici e schemi interpretativi)*, in *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synapsis II. Atti della Scuola Europea di Studi Comparati, Bertinoro, 26 agosto – 1 settembre 2001*, a cura di S. Micali, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 187-202.

l nei patrimoj, e negl'onori altrui, l pria che siano al possesso pervenuti, l tant'ognun si abbandona alla tua fede, l e tanto veggon l'esito vicino», atto III, sc. I) si possono ricondurre alla lettura aristocratica della congiura che lo stesso Pansuti, dopo aver rivendicato la legittimità dei rivolgimenti in un *Discorso* rimasto inedito³⁵, avrebbe drammatizzato nel *Bruto*³⁶. Questo punto di vista è messo in risalto nel soliloquio di Sergio in cui si focalizza l'attenzione sulle ragioni che guidano gli stolti patrizi ad appoggiare Tarquinio per porre «tutta la plebe sotto il lor dominio», «per odio, ch'han della giusta uguaglianza l che mette in salvo la salute pubblica» (atto III, sc. III).

Riflettendo inevitabilmente anche sulle sue stesse tragedie, Gravina sembrava riconoscere quel legame che quanto meno nella percezione dei lettori o spettatori si creava fra figura e controfigura, cioè fra personaggi finti della favola e personaggi veri (o nascosti), prefigurando spesso il poeta tragico eventi o caratteri costanti nel tempo, pur nel variare delle nazioni e dei costumi³⁷. Certamente nel caso di Gravina, non avendo noi alcun testo, ad eccezione della dedica al principe Eugenio, che documenti esplicite prese di posizione durante la guerra di successione spagnola, è difficile decifrare il grado di allusività delle sue favole tragiche. Ad esempio, ci si può chiedere quale fosse il "vero" in senso filosofico ma anche politico alla base di una tragedia come *Il Palamede* ambientata, sulla scorta dell'*Iliade*, nei tempi eroici della Grecia. Parlando di Omero nella *Ragion poetica*, Gravina svelava quali potessero essere gli «affari pubblici e la vita politica» mostrati sotto il travestimento del rapimento della donna nell'*Iliade*, soffermandosi sull'ordinamento politico della Grecia, ordinata in piccole repubbliche che eleggevano i loro re, i quali altro non erano se non «amministratori della giustizia

³⁵ *Discorso intorno alla successione della monarchia di Spagna dopo la morte di Carlo II del Consiglier Conte* SAVERIO PANSUTI, Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. X. F. 72. In esso Pansuti, dopo aver individuato le cause della guerra nella stessa grandezza della monarchia spagnola e nella condizione di provincia del Napoletano («poca cura de' Regi Erarj, nulla degli eserciti; poiché nella elezione de' Comandanti prevaleva l'oro, e la prepotenza al senno, e al valore de' Capitani», c. 4v), affermava la volontà di Carlo II di scegliere Carlo d'Asburgo («L'alta disposizione de' Cieli eliggere al gran retaggio de' suoi Reami l'Arciduca Carlo. Averlo formato Iddio d'una indole così generosa, che sembrava veramente solo nato all'impero d'una sì gloriosa Monarchia»), basata sull'affetto e il diritto, prima che il cardinale Portocarrero compisse una «occulta violenza di stato» (c. 22r).

³⁶ Sulle differenti richieste all'Austria da parte dei nobili e del ceto civile nel 1707 si vedano rispettivamente V. CONTI, *Il Parere di Tiberio Carafa a Carlo d'Asburgo*, «Il pensiero politico», 6, 1973, pp. 57-67, e G. RICUPERATI, *Alessandro Riccardi e le richieste del «ceto civile» all'Austria nel 1707*, «Rivista storica italiana», 81, 1969, pp. 745-777.

³⁷ GRAVINA, *Della tragedia*, p. 510.

e delle leggi»³⁸. Nel libro *Della tragedia* Grecia e Roma sarebbero diventate invece un unico corpo civile «dove i re o gl'imperadori erano solamente capi di repubblica, generali dell'armi e ministri supremi delle leggi»³⁹, suggerendo così l'autore una specie di continuità fra le *Tragedie cinque*, anzi una vera e propria specularità fra il *Papiniano* e il *Palamede*, i cui eroi eponimi sancivano il trionfo del martire precristiano o dell'esemplarità del vero; formula che unisce l'aspetto morale e quello gnoseologico della poesia⁴⁰. Questa lettura in chiave positiva è suggerita dallo stesso finale da indicarsi non semplicemente nella morte di Palamede, ma nell'apoteosi dell'eroe simile a Ercole annunciata da Mercurio:

Né Palamede attende la vendetta
di quella morte che guidollo a Dio;
e che con la sua pena ha consumato
quanto aveva di terreno, e di mortale:
come consunta da vorace fiamma
fu la mortalità d'Ercole invito,
con cui la sorte ha Palamede uguale,
cangiato in astro, che nell'orbe mio
eternamente volge la sua luce (atto V, sc. III).

La cifra esemplare della fine di Palamede chiude in maniera didascalica l'intervento di Mercurio:

Intanto a Palamede altari, e templi
ergete, ed esponete a culto eterno;
non per sua gloria, che la tira altronde,
ma per esempio, e norma delle genti,
la sua virtù celeste, ed immortale (ivi).

Questa scena sembra l'equivalente verbale delle apoteosi pittoriche di quegli anni che celebravano l'eroe guerriero che ormai, fra Napoli e Milano, aveva assunto soprattutto le fattezze di Eugenio di Savoia. Non abbiamo elementi sufficienti per pensare che Eugenio fosse la controfigura di Palamede come invece lo sarebbe stato del personaggio di Orazio nella tragedia di Pansuti. Possiamo però ritenere che *Palamede* ancor più di *Papiniano* sia il corri-

³⁸ «Onde Omero, prevedendo la ruina della Grecia dalla discordia dei popoli e moltitudine dei capi, volle delineare alla sua nazione sopra ampissima tela la ragione tanto del pericolo, qual era la discordia, quanto della salute, qual era l'unione di tutta la Grecia» (GRAVINA, *Della ragion poetica*, p. 235).

³⁹ GRAVINA, *Della tragedia*, p. 578.

⁴⁰ Sul martire cristiano come «personaggio perfetto» cfr. ivi, p. 517.

spettivo della guerra di successione spagnola vista nella sua drammaticità dalla specola romana, con Clemente XI che dapprima si mantenne neutrale, nella vana speranza di tenere lontana la guerra dai territori italiani, per poi scivolare da posizioni filofrancesi al riconoscimento nel 1709 di Carlo d'Asburgo come re di Spagna⁴¹. Nel *Palamede* l'amicizia eroica fra Achille e Palamede – entrambi portatori di eroismo militare e di virtù –, che si esprime nel rispetto per il bene pubblico da parte di Achille (atto I, sc. I-II) e nel rifiuto del regno da parte di Palamede, in quanto il comando provoca solo «culto servile» e perdita dell'amore, «il qual dall'uguaglianza, e nasce, e vive» (atto II, sc. VI), accosta la coppia ai celebri gemellaggi fra Eugenio e il cugino Vittorio Amedeo, i quali nella battaglia di Torino respinsero l'assedio francese, o fra Eugenio e il generale inglese Marlborough, celebrati in canti e medaglie come un nuovo esempio dei Dioscuri. Allo stesso modo era possibile avvicinare la figura di Agamennone, che espone la Grecia alla rovina rifiutando la pace (atto I, sc. I), a quella di Luigi XIV, più volte sul punto di avviare, dopo le pesanti sconfitte, trattative di pace all'ultimo momento ritrattate anche perché troppo gravose.

2. *Marchese: l'apoteosi di Carlo VI*

Il più stretto corrispettivo teatrale delle apoteosi pittoriche del principe Eugenio erano tuttavia le tragedie di Pansuti, così come i poemi di Annibale Marchese, adottando il registro eroico, componevano il ritratto dell'imperatore ricolmo di ogni virtù. Dal *Poema per la nascita del serenissimo Leopoldo Arciduca d'Austria* al *Carlo sesto il Grande*, il letterato napoletano elaborava il mito della casa d'Austria, incarnazione dell'idea di nobiltà ed erede legittima dell'Impero. Nel primo poema, apparso tempestivamente nel 1716 alla nascita dell'erede al trono⁴², il primo canto era un grandioso affresco della

⁴¹ Un accostamento delle tragedie di Gravina alle «ultime fasi della Guerra di successione spagnola» in G. RICUPERATI, *Studi recenti sul primo '700 italiano. Gian Vincenzo Gravina e Antonio Conti*, «Rivista storica italiana», LXXXII, 1970, pp. 611-627: 621. Sulla politica oscillante di Clemente XI rispetto ai due schieramenti, imperiale e franco-spagnolo, vd. S. ANDREATTA, *Clemente XI*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1982, pp. 302-320.

⁴² *Poema per la nascita del Serenissimo Leopoldo Arciduca d'Austria Principe delle Asturie. Dedicato all'Augustissima Elisabetta Imperadrice Regnante, e Regina delle Spagne* da ANNIBALE MARCHESE, Napoli, Felice Mosca, 1716. Per un primo inquadramento vd. R. PALMER, *Panegirici napoletani al tempo degli Asburgo d'Austria*, in *Sulle ali dell'aquila imperiale*, pp. 115-122; per la biografia vd. R. GIULIO, *Di Fedra il cieco furor. Passione e potere nella tragedia del Settecento: Il Crispo di Annibale Marchese*, Salerno, Edisud, 2000, pp. 125-155.

guerra di successione spagnola che faceva risplendere sì le virtù guerriere di Eugenio («Poi giunto il grande Eugenio al Mondo solo | Con l'eccelso Cugin le ardite schiera | Muovono [...]», 29, 1-2), ma che esaltava soprattutto quelle di Carlo manifestatesi a pieno sin dalla campagna di Spagna («Ecco che i passi da Germania affretta | lo 'nvitto Carlo, il gran folgor di guerra», 36, 1-2)⁴³. Intriso di neoplatonismo, il poema mostrava Leopoldo risplendente nei cieli fra la schiera «d'austriaci eroi»: a lui l'Eterno Amore affidava l'anima eletta che, incarnandosi nell'atteso erede, avrebbe reso lieta e sicura l'Europa intera. Si assiste così al viaggio per cielo, terra e mare delle due anime in cui sono state infuse tutte le virtù⁴⁴: era un viaggio d'iniziazione al ben governare e regnare: di qui l'apprendimento della storia, in particolare di quella degli antenati della casa d'Austria, elemento che rispondeva per altro alla finalità encomiastica del poema. Ricalcando perfettamente gli usi del racconto pittorico intessuto di allegorie che ornava con valore simbolico i palazzi del potere (le corti, le signorie ecc.), il poema dipingeva con parole la galleria degli eroi che giungeva sino al gran Carlo, immortalato in molte tele, fra le quali la più rilevante era quella che mostrava la cerimonia dell'incoronazione al trono spagnolo: qui Carlo era consacrato da Clemente XI in mezzo a una folla plaudente costituita dalla gente italica, germanica e iberica (il pontefice lo aveva riconosciuto re di Spagna solo nel 1709). Da questa sequenza in avanti prendevano la parola la Gloria e la Memoria, rievocando le guerre contro i turchi di fine Seicento, i vari eroi, fra i quali ovviamente Eugenio, che li avevano respinti, l'ascesa al trono di Giuseppe e le ultime fasi della guerra di successione spagnola.

Modellandosi sulla *Gerusalemme liberata*, di cui il poema di Marchese riecheggiava molti stilemi, all'aprirsi del terzo canto la notizia dell'arrivo dell'erede, oltre a suscitare canti e danze di gioia, provoca la reazione dell'Invidia. Personificata in una Furia, l'Invidia chiama a concilio infernale Plutone e gli altri spiriti, inoltrandosi poi, insieme alla Discordia, nella «Città festosa»; nello stesso tempo l'Ambizione sobilla nuovamente i turchi, parlando per bocca del gran Visir ai ministri riuniti nel consiglio di guerra. Tuttavia il rispetto del giuramento che aveva sancito la pace e l'intervento

⁴³ Il motivo dell'eroismo militare di Carlo ritorna poco dopo: «Ma fra i miei duri affanni il rio periglio, | A cui Carlo esponeasi era il maggiore, | Ei sprezzando di morte il fero artiglio | Corre là dove il mena alto valore» (I 43, 1-4).

⁴⁴ «Così lasciando la sua Patria, e sede | L'Anima bella con l'Augusto Duce | Veloce il volo a noi drizzar si vede, | Tuta raggiante di superna luce; | Seco Pietate, Onor, Giustizia, Fede, | Senno, Clemenzia, e vero Amor conduce, | Pace, Gloria, Valor, Costanza, e a loro | Tutto s'accoppia di Virtuti il coro» (II 1).

dell'Angelo che protegge l'Impero giocano a favore della messa in minoranza del partito favorevole a un nuovo scontro con i Cristiani. Finalmente a metà canto l'autore abbandonava il registro narrativo per quello celebrativo con la visione, nel pianeta Giove, di un ampio recinto dove erano riunite le grandi famiglie nobiliari, e ovviamente quella che più risplendeva era l'austriaca, ubicata nella reggia dell'immortalità. Quest'ultima era figurata in una macchina eccelsa incastonata di gemme ed eretta su sette colonne, che corrispondevano ai pianeti, con il Sole al centro. I versi disegnavano l'apoteosi del giovane principe, il real garzone, incoronato da Apollo:

[...] e da sue bionde chiome
 Si toglie Apollo il bel serto fulgente,
 E al bel Garzon, che ha di Leopoldo il nome,
 E di Leopoldo la virtù, la mente,
 Cigne la tempia, sì, ch'altri non mai
 Fusse, trattone il Padre, in tanti rai (III 80, 3-8).

E sempre i versi raffigurano una piramide pomposamente ornata di gemme e di oro con in cima il nuovo Leopoldo sopra un cavallo alato. L'apostrofe agli «Austriaci Eroi, che ne le sante sfere | Il Ben, ch'è a noi disceso in Dio mirate» (III 93, 1-2), li invitava ad accorrere in pompa trionfale per festeggiare l'erede del grande Leopoldo. Purtroppo la profezia del Presagio era destinata a fallire, data la morte dopo qualche mese dell'infante, ma Marchese trovava il modo per immortalare l'imperatore nel più ambizioso poema *Carlo sesto il Grande*.

Publicato da Felice Mosca, in un'edizione pregiata e illustrata⁴⁵, il poema del 1720 voleva comporre il ritratto dell'eroe «Giusto in soglio, ed or Guerriero» (I 2, 3), come annunciava la protasi con l'apostrofe rivolta al «Sommo Ben Vero eterno unico Dio» (I 1, 6):

Sensi detta, e parole al gran pensiero
 Degne d'Eroe, de' più gran pregi ornato
 Degne del Re più valoroso, e giusto,
 Che ammiri il Mondo, e del più degno Augusto (I 2, 5-8).

Sin dalla nascita Carlo era stato l'eletto e durante la sua formazione l'eterno Amore aveva infuso in lui la verità, figurata in una donzella vestita di un bianco velo con lo scettro di diamante («Gli aprì l'occulto arcan d'ogni opra nostra, | Né resti cosa a lui dubbia, ed oscura», I 35, 3-4). Il primo canto

⁴⁵ *Carlo sesto il Grande. Poema di ANNIBALE MARCHESI Patrizio Napoletano*, Napoli, Felice Mosca, 1720.

mostrava il rito d'iniziazione alla sapienza con la Verità che si rivolgeva a Carlo⁴⁶ conducendolo a vedere un «Ampio teatro, e inusitata scena» (I 37, 2), dove sfilano i sapienti vissuti prima e dopo Cristo con le loro differenti religioni e spiegazioni del cosmo e della natura. Alcune ottave in particolare correlavano l'epoca di Carlo con la filosofia della luce che aveva rischiarato, dopo Telesio («un da Cosenza»), Cartesio e Galilei, la possibilità della conoscenza:

Carlo, il gran Dio serbò tuo gran natale
 Nel tempo, in cui men sembra il Mondo oscuro;
 [...]
 Altri per mille vie cercar mia luce,
 E Tu, per ritrovarla, avrai me duce (I 49, 1-2 e 7-8)⁴⁷.

È un sapere fatto di sapienza e onestà che lo stesso Carlo apprende spinto dall'ardore della conoscenza insieme alle scienze, fra le quali spicca soprattutto la musica, anche se il processo conoscitivo sembra rivolto innanzi tutto alla pratica delle virtù declinate al plurale, «Pietà, Fede, Valor, Senno, Costanza, | E quante altre vi son più eccelse e vere» (I 71, 5-6), e indirizzate alla pratica della politica, che includeva ovviamente l'ambito militare. Così si spiega il passaggio repentino alla guerra di successione spagnola, che occupa gran parte del poema insieme a quella contro i turchi degli anni 1716-1717. E allora ecco concludersi il primo canto con un ritorno nei Cieli per una sfilata luminosa degli eroi e dei fondatori dell'Impero a partire da Costantino sino a Leopoldo che plaudono al nuovo re sfolgorante di nuova luce:

L'Augusto Genitor gli siede accanto;
 Pietà, Senno, Valor, Clemenza, e Fede,
 Amore, e Maestà lor sono a lato,
 E assisa a' piedi han la Vittoria, e 'l Fato (I 121, 5-8).

Nell'avvio del secondo canto è ancora l'anima di Leopoldo a guidare Carlo alla conquista della Spagna e soprattutto all'arte del governo, che

⁴⁶ «La Veritade io sono, e chi le cose | Tutte de l'Universo informa, e cria, | A palesarti lor cagioni ascose, | E ogni altra scienza a te, Carlo, m'invia. | Disse, e 'n su gli occhi la sua man gli pose, | Che a sì gran lume ancor non tutti apria; | Da quel punto in quei fu l'alto splendore | Che a' giusti amore imprime, a' rei terrore» (I 36).

⁴⁷ Così la precedente ottava, dove «un da Fiorenza» sta quasi sicuramente per Galilei, nato da padre fiorentino: «Fin che il gran capo estolse un da Cosenza, | E primo ruppe la servil catena; | Poi da Francia un uom chiaro, un da Fiorenza | Trovar più larga, e meno incerta vena; | Non più da detti altrui, non da temenza | Del pensar nuove cose alcun s'affrena, | Né sol fra carte, ma nel suol, nel Cielo | Cercan vedermi senza nebbia, o velo» (I 48).

varia in base ai popoli e alle nazioni. Nella fattispecie, considerata la diversa indole del germano, desideroso che il proprio re fosse un padre, e dello spagnolo, uso ad adorare il proprio signore come una divinità, Carlo doveva far propri anche i costumi ispanici (II 11). D'ora in avanti però il *Carlo sesto* procede in maniera topica (la Perfidia che scatena la tempesta al secondo canto, l'opposizione di Plutone nel terzo ecc.), alternando la narrazione particolareggiata delle varie imprese militari con la raffigurazione delle entrate trionfali: a Barcellona Carlo, a Milano Eugenio, a Napoli il conte Daun (III 72 e 80). Quella di Carlo era particolarmente importante, in quanto seguita subito dopo dalla cerimonia del giuramento tramite il quale il re riceveva al contempo l'investitura regia («E 'l fido cittadin, ch'è a lui d'intorno | Lieto, stabil promette eterna fede», II 122, 3-4; «Così il salutano gran Regnante Ibero, | E de la Catalogna alto Signore; | Ed ei giura serbar lor dritto intero», II 123, 1-3). Al centro del poema era collocata poi la più alta apoteosi dell'imperatore ad opera delle stesse virtù. Dapprima era descritta una grande mole di oltre cento stanze ubicata nel cielo di Mercurio e nella quale erano raffigurate tutte le vicende e gli accadimenti avvenuti nel tempo; in particolare sulle pareti delle stanze riguardanti la storia del romano impero «Ogni gran fatto effigiato splende | Da uom saggio oprato, o d'alto Eroe guerriero» (IV 88, 3-4), ed è qui che si consuma l'apoteosi con l'ascesa di Carlo «al gran Cesareo alloro» (IV 88, 7), accolto dal coro delle virtù. Parlano nell'ordine la Gloria, la Pietà, la Costanza, la Giustizia e la Fede, sino a quando nel crescendo degli appellativi, Carlo il Pio, Carlo il Costante, tutte convergono nella massima esaltazione di Carlo il Grande. Da qui si passa per contiguità alla narrazione della splendida pompa del rito dell'incoronazione imperiale avvenuta in Francoforte con la restituzione narrativa del duplice giuramento di Carlo e del popolo germano⁴⁸.

Si ritornava nei cieli nell'ottavo canto con l'accoglienza dell'anima eletta dell'imperatrice madre, che finalmente così poteva ricongiungersi con quella di Leopoldo in un tripudio trionfale segnato dalle parole delle virtù: la Costanza e la Pietà *in primis*, poi

Santa Onestate, Astrea, Clemenza, e Fede
 Laudan sue gesta ancor fra dolci canti;
 E quante altre Virtuti in Cielo han sede
 Tutte in bella armonia narran suoi vanti (VIII 36, 1-4).

⁴⁸ Sull'incoronazione di Carlo VI a Francoforte nel 1711, vd. P. PRODI, *Il sacramento del potere. Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 197. Il giuramento in pieno Settecento «ritma e indirizza tutti i comportamenti» (ivi, p. 459).

Il poema si avviava alla fine con l'apparizione del Presagio, che rifletteva in uno specchio le future cose e nella fattispecie l'età di Carlo, contrassegnata dallo splendore delle virtù, scienze e arti, il tutto figurato nella personificazione della Felicità in una candida e luminosa donzella (VIII 84-101)⁴⁹. Anche il finale rimarcava l'intento encomiastico del poema con il grido di «viva il Gran Carlo» (VII 98, 3) che si trasmetteva per tutte le sfere dei cieli, e tuttavia la stessa apparizione finale della Felicità, correlata da un lato all'imperatore dall'altro alla morale e alle arti, era espressione di un'idea di pubblica felicità non lontana da quella che Muratori andava elaborando, in cui i letterati erano posti accanto ai principi e ai ministri nel compito di procurare il bene pubblico⁵⁰.

Pur se in una posizione subordinata a quella dell'imperatore, Eugenio di Savoia era riconosciuto come il grande eroe della guerra di successione spagnola. Naturalmente non poteva essere ricordato come l'eroe italico dei Quirini, e dunque la sua consacrazione giungeva a compimento soltanto nel quinto canto, dedicato alla minaccia turca e alla guerra voluta anche da Clemente XI. Tanti sono i duci che animano i loro eserciti nella battaglia di Petervaradino, ma soltanto quella di Eugenio è la parola che infiamma il campo:

Non fia che, come altrove, or ti conforti
A difender Regnanti, o a nuovi acquisti;
Ma la Patria, la Fé da vostre spade
Or chiede, e spera sol sua libertade (V 137, 5-8)⁵¹.

Nel canto sesto poi la rappresentazione di Eugenio in azione toccava il culmine, dall'assedio di Belgrado all'accoglienza trionfale a Vienna, componendo finalmente di lui quel ritratto mitizzato avviato dalla dedica di Gravina e reiterato in tutta la poesia italiana e tedesca di quegli anni:

Di quel gran Capo Augusto, onde il Romano
Regno a ragione or va lieto ed altero,
Ogn'ora Eugenio è prima inclita mano

⁴⁹ Per inquadrare la problematica della felicità in riferimento alla sfera politica e al sovrano vd. A. TRAMPUS, *Il diritto alla felicità. Storia di un'idea*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 83-100. Ma vd. ora *Felicità pubblica e felicità privata nel Settecento*, a cura di A. M. Rao, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

⁵⁰ L. A. MURATORI, *Della pubblica felicità oggetto de' buoni principi*, a cura di C. Mozzarelli, Roma, Donzelli, 1996, capp. V, VII, XIV. Sul legame con la politica di Carlo VI, vd. l'Introduzione, pp. xxv-xxvi.

⁵¹ E ancora: «E già fra' primi nel più rio scompiglio | Velocemente col destriero è scorso. | Scende, e dice: o Guerrier con voi si mora, | O meco voi vincer dovete ancora» (V 145, 5-8).

Illustre in pace, e in Campo alto Guerriero.
 Non posa mai, né mai s'adopra in vano.
 Tutto fé, tutto amor costante e vero.
 Nato a l'armi il dirai se impera armato,
 E 'n pace sembra a gravi studj nato (VI 38)⁵².

3. *Pansuti dal mito di Eugenio alla disillusione*

Ritornando alla tragedia, si può dire che l'*Orazia* di Pansuti, pubblicata un anno prima del *Carlo sesto*, incarnasse il vero trionfo dell'eroismo tragico con trasparenti allusioni a Eugenio. La recita inaugurava la fortunata carriera tragica e poetica dell'autore: nel 1723 appariva il *Bruto*, nel 1725 la *Virginia*, nel 1726 la *Sofonisba* ed infine nel 1729 il *Sejano*. Nelle *Rime scelte di varj illustri napoletani* del 1723 Pansuti aveva un posto rilevante con i suoi 64 sonetti⁵³, molti dei quali dedicati a Eugenio; rilevante anche perché occupava nella raccolta la prima posizione precedendo autori quali Tiberio Carafa, Giambattista Vico, Matteo Egizio, Niccolò Capasso, Annibale Marchese, Aurora Sanseverino, Domenico Aulisio, Niccolò Argento, Gianvincenzo Gravina ecc. Sicuramente questa postazione era stata guadagnata grazie alla risonanza dell'*Orazia*: non un'operazione anacronistica, priva di «risonanza intellettuale», ma al contrario un'operazione legata ai luoghi e ai tempi, tanto applaudita e apprezzata dai contemporanei quanto, mutate quelle condizioni, quasi del tutto dimenticata⁵⁴.

Il confronto della tragedia con i componimenti in lode di Eugenio ha fatto emergere l'equivalenza fra Orazio ed Eugenio sul cui eroismo erano modulate le poesie. In esse si aveva uno slittamento dall'encomio al mito, secondo le stesse modalità allegoriche dei dipinti di Giacomo Del Po destinati al Belvedere superiore di Vienna, *Apoteosi di un eroe guerriero*, *Trionfale accoglienza dell'eroe nell'Olimpo* o *Gloria annuncia la fama dell'eroe nell'Olimpo*. Anche il conte Daun, al suo secondo vicereame dal 1713 al 1719, era oggetto di apoteosi pittoriche, ma certamente la sua immagine non corrispondeva al mito dell'eroe italico. In realtà l'encomio lirico e quello tragico obbedivano alla stessa logica che guidava le suppliche e i canti rivolti al principe quando venne allontanato nel 1716 dal ducato di Milano con l'incarico di governatore delle Fiandre.

⁵² Su Belgrado e le canzoni in suo onore vd. HERRE, *Eugenio di Savoia*, pp. 169-192.

⁵³ S. PANSUTI, [Rime], in *Delle Rime scelte di varj illustri poeti napoletani*, 2 voll., Firenze, a spese di Antonio Muzio, 1723, vol. I, pp. 1-32.

⁵⁴ Cfr. F. C. GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e testi*, Napoli, Pironti, 1981, p. xcvi.

Come si è già notato, la contiguità fra l'eroismo di Eugenio e la tragedia risaltava soprattutto nei sonetti settimo e nono delle *Rime*: «Vedesti con sonanti, e rapid'onde», «Come in teatro ecco si svela, e scuopre»⁵⁵. Le virtù militari del principe, pari soltanto a quelle dei grandi eroi dell'antichità, reclamavano una parola poetica in grado di mostrare al mondo l'immagine del glorioso eroe alla ricerca di continui trionfi:

Ben forma in tuo pensier più rara immago;
Mira gli Eroi de la Città di Marte,
Volgi il guardo a Ilion, volgi a Cartago;
Chi d'opre sì ammirande empieo le carte?
Egli d'antica gloria, e onor non pago,
Veste d'alto splendor sua nobil arte (9-14).

Nel nono sonetto all'eroismo di Eugenio corrispondeva la tragedia. Lo spettacolo del cruento conflitto fra il vincitore e il vinto richiedeva, come voleva la *Gerusalemme liberata*, uno spazio rappresentativo dove lo scontro assumesse dignità tragica:

Come in teatro ecco si svela, e scuopre
L'alta tragedia de l'orgoglio umano
Ve' barbaro furore, ardire insano
Di legni, e d'armi i lidi, e l'onde cuopre (1-4).

Di qui l'esortazione a vedere le gesta del sommo eroe, animato dalla difesa dei valori cristiani e della patria:

Vedi già volto a più mirabil opre
Empier suoi uficj il Cavalier sovrano;
Vedi di che valor sua invitta mano
L'onor del Ciel, la patria sé ricuopre (5-8)⁵⁶.

L'*Orazia* e la *Sofonisba* declinavano il motivo eroico sotto forma di virtù militare romana, che valeva, nel suo significato più ampio, come manifesta allegoria del trionfo asburgico al cui culmine si situava l'eroe italico. La recita dell'*Orazia* coincideva con la fine del secondo vicereame Daun, durante il quale trionfi, allegorie, inni al valore eroico-militare sembravano ancora corrispondere alla figura del viceré austriaco, non intercambiabile però con

⁵⁵ PANSUTI, [*Rime*], pp. 4-5.

⁵⁶ Per un confronto analitico che tiene conto anche del rapporto pittura-scena rinvio al cap. *Controfigure di Eugenio nella tragedia eroica: l'Orazia di Pansuti*, in ALFONZETTI, *Congiure*, pp. 75-107.

quella di Eugenio⁵⁷. Dell'*Orazia* si segnalano qui soltanto alcune scene da cui si evince la cifra eroica della tragedia, che non ignorava tuttavia l'importanza degli studi «civili» e delle «sagrate leggi» (atto I, sc. II)⁵⁸. La clemenza è virtù di re Tullo, che regna con «paterno amore» e «con temuto, e regio Impero», splendendo come il Sole in ogni parte di Roma (atto II, sc. IV)⁵⁹; la destra forte invece è appannaggio dell'eroe, accolto trionfalmente dal coro dopo l'uccisione dei tre nemici:

O chiara, e nobil alma,
 Che con tua destra forte
 Di tua patria rompesti aspro periglio
 [...]
 Oggi non men dee Roma,
 Roma ch'oggi rinasce,
 Orazio, a te, che al fondator Quirino
 [...]
 Tu in questo lieto, e memorabil giorno
 La sciogliesti da dubbj, e rei timori
 D'onta, di servitù, di duro scorno
 Lei festi schermo a minacciante Fato,
 E gloria, e vita, e libertà l'hai dato (atto V, sc. IV).

Anche la *Sofonisba* intratteneva un legame strettissimo con le rime, come suggeriva la correlazione gloria-memoria-Roma del sonetto «Lungi, lungi n'andrà quest'almo giorno»⁶⁰, dove la gloria di Eugenio era già proiettata nella posterità, in quanto aveva superato i trionfi degli eroi che combatterono contro Cartagine:

⁵⁷ L'allegoria era usata anche in manifestazioni pubbliche, come si vede ad esempio nella cronaca sul *Carro trionfale* sfilato per via Toledo nel Carnevale del 1708: il carro «figurava il trionfo di Armida nel ritorno dal campo di Goffredo, essendo ella assisa in cima di detto Carro con suoi seguaci per festeggiare l'arrivo di detta Viceregina» (*Diario napoletano dal 1700 al 1709*, pubblicato da G.d.B. [= Giovanni de Blasis], «Archivio storico per le province napoletane» X, 1885, pp. 85-129, 215-267, 462-501, 599-652: 625).

⁵⁸ Si cita dalla prima edizione postuma: *Le Tragedie di SAVERIO PANSUTI. Il Sejano, La Sofonisba, La Virginia, Il Bruto, L'Orazia*, Napoli, Stamperia Muziana, 1742 (ma 1743, come dalla dedica di Gennaro Muzio a Domenico Orsini, datata 9 febbraio 1743). Sull'adattamento dalla *Sophonisbe* di Corneille vd. P. TRIVERO, *Tragiche donne. Tipologie femminili nel teatro italiano del Settecento*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2000, pp. 137-138.

⁵⁹ Tullo dà prova dell'eccelsa virtù della clemenza facendo liberare Curiazio caduto prigioniero (atto IV, sc. VI) e nel finale modellato più sull'*Horace* di Corneille che sull'*Orazia* di Aretino.

⁶⁰ PANSUTI, [*Rime*], p. 11.

Roma nel sacro a Giove alto soggiorno
 Già vide in suoi trofei pompe ben rade
 Se d'onde il Sol risurge, o al mar sen cade
 Fero i Scipj, e gli Emilj a lei ritorno (5-8).

La raffigurazione di Scipione («Cinto di verdi allori eccelso Duce, | Avvinti innanzi il carro i sommi Regi | Furo del suo poter superbi esempj»), 9-11) rimanda a quella della *Sofonisba*, dove ricorre lo stesso sintagma «Duce sì eccelso» (atto I, sc. VI)⁶¹. La tragedia è cifrata dal codice eroico e militare in funzione della celebrazione delle «Aquile Romane» simboleggianti l'Impero. La loro esaltazione era affidata a Barsene, valorosa guerriera alleata dei Romani che li aveva seguiti «[...] per mirar da presso i rari | Di bellica virtude illustri esempi | Di Lelio, e del gran Scipio» e per riporre Massinissa nel suo regno (atto I, sc. V). D'altronde a ogni piè sospinto era una lode della impareggiabile grandezza di Roma, come dicono i versi di Lelio nell'annunciare le nozze fra Barsene e Massinissa: «Da tua gran sorte or l'Universo apprenda, | Ch'opra fia sol della Romana gente | Il dare, e torre altrui Provincia, e Regni» (ivi). Accanto a questo aspetto, che potrebbe leggersi come puro encomio, c'era l'affermazione della funzione regolatrice delle leggi, di cui Roma offriva il massimo esempio. Tutto improntato al mancato rispetto delle leggi civili e militari, infatti, è il diverbio fra Lelio e Massinissa (atto II, sc. IV), come lo sarà quello con Scipione, caratterizzato però da un repentino mutamento di Massinissa a cospetto delle virtù del grande eroe romano, così l'uomo caduto nelle «tenebre» di fronte alla luce irraggiata dalle virtù di Scipione torna in sé e ravvedendosi invierà il veleno a Sofonisba (atto IV, sc. VII).

Varie scene facevano risaltare la particolare clemenza dei Romani legata al diritto e dunque a un'amministrazione della giustizia basata sul giusto rigore. Nel complesso le modifiche apportate da Pansuti alla *Sofonisba* di Trissino miravano ad esaltare il mondo romano. Da qui procedeva il ritratto in negativo dell'eroina, variamente definita come «rea», «degenere donna», «indegna», «infame», una sorta di «Tessala maga». Utilizzando il suo fascino, Sofonisba aveva persuaso dapprima Siface e poi Massinissa a venir meno ai patti stretti con i Romani. In funzione di tale immagine negativa la tragedia concedeva poco spazio al racconto della sua morte, esorbitante nel modello cinquecentesco, facendo risaltare i gesti di clemenza di Scipione. Più volte osannato da quasi tutti i personaggi, Scipione è il vero eroe della tragedia, rivelandosi un'altra controfigura di Eugenio, come per altro suggerito dalle

⁶¹ Cito *La Sofonisba* da PANSUTI, *Tragedie* (1743).

rime. In questa direzione basta leggere l'*incipit* del terzo atto con l'entrata in Cirta di Scipione acclamato dal coro dei Romani come «Domator delle genti, Eroe sublime» o l'apostrofe di Barsene all'«Invitto Eroe» a ridosso del finale. Tuttavia, a differenza dei cori dell'*Orazia*⁶², conformi al senso della tragedia, come ad esempio quello sull'amore in cui si esalta la saggezza («Ben dell'umane menti | È finto simulacro, ombra, et errore, | Idolo van, sognata larva, Amore», coro dell'atto III)⁶³, qui la voce del coro si fa dolente deprecando la cruenta sete di dominio dei popoli:

Questa sol brama esercitò gli sdegni;
 Fé contrari i lor lidi, all'onde i flutti;
 Per lei domi e distrutti
 Furon popoli intieri, e sparsi Regni;
 Mosse ella i nostri incendi; e per lei solo
 Veggiam' di morte asperso il patrio suolo (coro dell'atto II).

Se dalla scena tragica ci si sposta a quella politica, si deve annotare come al secondo vicereame del conte Daun, spedito nella Sicilia occupata dai galloispani, erano subentrati anni di semi-anarchia e di corruzione, quando i due viceré, il conte di Schratzenbach e il principe di Sulmona, avevano affidato la cosa pubblica e militare al Segretario di guerra Cavaniglia⁶⁴, poi possibile negativa controfigura del buio *Sejano*, i cui tempi di composizione furono più lenti delle altre tragedie, se dobbiamo credere al dialogo di Gennaro Parrino⁶⁵. Infatti poco dopo l'arrivo a Napoli del nuovo viceré Althann (23 giugno 1722) apparve il *Bruto*, una tragedia dal taglio giuridico e politico che si proponeva di fissare – secondo le parole dello stampatore Niccolò Parrino, fratello di Gennaro – l'esemplarità degli «eroici costumi» della «nascente repubblica» in grado di mantenere «nella sua infanzia più viva, e forte» come «nella adulta etade l'idea della libertà»⁶⁶. Stampato con falsa

⁶² Leggo *L'Orazia* nell'edizione PANSUTI, *Tragedie* (1743).

⁶³ Così la sentenza conclusiva che lo chiama «cieca voglia»: «Di nudrir lei non sia ch'uom mai si fide: | Saggio è colui che lei nascendo ancide».

⁶⁴ G. RICUPERATI, *Napoli e i viceré austriaci 1707-1734*, in *Storia di Napoli*, vol. VII, pp. 388-394 e *passim*.

⁶⁵ Così Belvedere: «E se il nostro Pansuto, un giorno, porterà a termine, come pensa già da tempo, il *Sejano*, si vedranno, come in uno specchio, più chiaramente che mai, le corruzioni e i misfatti delle corti, una volta che sarà stato esposto l'esempio dei tempi di Tiberio» (PARRINO, *Belvedere o il teatro*, p. 539).

⁶⁶ Così del *Bruto* (Firenze [ma Napoli], Parrino, 1723) nella dedica *All'Illustrissima Signora D. Marina della Torre Baronessa di Carignani della Virginia* (Napoli, Parrino, 1725). La dedica di Niccolò Parrino e la stessa dedicataria, a cui Parrino indirizza anche la *Sofonisba* e il *Sejano*, possono collegarsi alla lettera di protesta contro la decadenza delle opere rap-

data di Firenze il *Bruto* seguiva, dunque, un destino assai diverso da quello dell'*Orazia*. D'altronde, il 1723 era anche l'anno dell'*Istoria civile del regno di Napoli* di Giannone, costretto a rifugiarsi a Vienna per il taglio prescelto: narrare la storia di Napoli in parallelo alla storia del papato e di Roma. Pur se con un linguaggio figurato, anche il dimenticato *Bruto* di Pansuti era un testo audace, nel proporre una lettura repubblicana della storia di Roma e dei suoi ordinamenti, soprattutto per la scelta di far propria la tradizione del *Bruto* edile anziché quella del *Bruto* console⁶⁷.

La tragedia metteva in risalto la resistenza di Tito e di molti patrizi ad accettare il nuovo ordine di cose, che avrebbe livellato patrizi e plebei. L'interesse dei privilegi di classe era il motore della cospirazione interna contro la neonata repubblica: un modello del tutto conforme alle posizioni di una parte del baronaggio napoletano, arroccata nella difesa degli antichi privilegi feudali. Al di là delle strette corrispondenze con gli scontri fra gran parte dell'aristocrazia e la politica viennese, riproposti dopo il vicereame del conte Daun, il *Bruto* era caratterizzato da un'accentuata polemica antinobiliare che sfociava nella idealizzazione della repubblica. Era questa, per altro, la prospettiva del secondo coro, che trascorreva dall'elogio del «fondator Quirino» a quello di *Bruto*, la più «nobil alma» mai nata prima in Roma, «gran Padre, e fondator» di «libertà»: la «meta più sublime» del destino dell'«inclita Roma»⁶⁸. Il ribelle Tito incarnava la resistenza aristocratica contro i perduti privilegi, già delineata nel *Servio Tullio* di Gravina. Lì il mito del re saggio poggiava sul modello politico dell'elezione (atto I, sc. II) e sulla sua identità di re voluto anche dalla plebe e garante della «giusta uguaglianza» «che mette in salvo la salute pubblica» (atto III, sc. III). Qui invece, nel *Bruto*, la correlazione fra libertà, legge e uguaglianza era prospettata, in maniera più scopertamente allusiva, come scontro fra aristocratici e togati sin dalla prima scena, in cui il ribelle Tito argumentava le sue recriminazioni contro il nuovo ordine di cose:

Vivrem, vivrem tra l'ombre
Di comune uguaglianza? Ov'è la turba

presentate del 18 giugno 1727, firmata da vari nobili, fra cui per primo il duca Della Torre Filomarino, spettatori critici delle ultime stagioni del S. Bartolomeo. Vd. F. COTTICELLI – P. MAIONE, *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli: il teatro di San Bartolomeo (1707-1737)*, in *I percorsi della scena*, pp. 373-478 (il documento alle pp. 398-399).

⁶⁷ A. MASTROCINQUE, *La nascita del mito: Lucio Giunio Bruto nella tradizione antica*, in *Bruto il maggiore nella letteratura francese e dintorni*, a cura di F. Piva, Fasano, Schena, 2002, pp. 11-19; sulla tragedia di Pansuti rinvio a B. ALFONZETTI, «Il *Bruto*»: «perfetta tragedia» del mito asburgico (Saverio Pansuti e Gioseffo Gorini Corio), ivi, pp. 173-206.

⁶⁸ Si cita *Il Bruto* da PANSUTI, *Tragedie* (1743).

Della togata gente,
 Che pria ne' nostri alberghi
 Veniva ad implorar grazie, e mercede (atto I, sc. I).

L'antitesi tragica oppone alla sublimazione della Repubblica la negativa raffigurazione del governo monarchico, elogiato da Tito con ragionamenti sentenziosi contro l'astrazione delle leggi, «sorde agli umani preghi» e «inesorabil sempre» (ivi). Idealizzato da un punto di vista aristocratico, il modello cinque-settecentesco del re incline alla «clemenza» e alla «pietade» svelava il volto sociale del privilegio di classe, in quanto, con le parole di Tito, «i regi» distinguono fra «umili» e «sublimi» e «Riguardan de' maggiori al chiaro sangue, | Alle prische memorie, a i fatti egregi» (ivi).

La rivolta popolare voluta dal tribuno della plebe Icilio nella *Virginia* di Pansuti (1725), ma differita in nome della prudenza consigliata da Virginio, era la faccia opposta della congiura aristocratica. Questo era l'elemento più interessante di un confronto a tutto tondo con la congiura mista dell'*Appio Claudio* di Gravina. Nel passaggio da congiurato ad autore tragico – che per primo fondava la drammaturgia della congiura settecentesca – Pansuti si misurava con un fascio complesso di elementi: con il racconto di Livio, con i testi tragico-letterari, ma soprattutto con il suo stesso passato e con la lettura al condizionale di esso. Il ruolo da protagonista assunto da Icilio, evidenziato persino dal ripetersi del pronome *io*, poi fatto proprio dall'Icilio di Alfieri⁶⁹, affermava non solo la liceità dei rivolgimenti – su cui insisteva il *Bruto* – ma anche un disegno alternativo al corso degli eventi. Questa lettura è suggerita da una modifica di grande rilievo introdotta nell'azione: diversamente dall'*Appio Claudio*, l'opposizione ad Appio, ritenuto ormai un tiranno, precede nella *Virginia* l'ingiuria privata ed è dichiarata da Icilio sin dalla prima scena⁷⁰. È Icilio, inoltre, a concertare subito, fra il primo e il secondo atto, la rivolta, coinvolgendo oltre cento giovani della fazione popolare, ma è frenato dalla cautela di Virginio e Numitorio e dall'orrore all'idea di colpire Appio «dentro sacrata soglia», secondo quanto espresso da Virginio (atto III, sc. II). Sono gli stessi atteggiamenti tenuti dai capi della congiura poi rivelati da Tiberio Carafa nelle *Memorie*.

La scena napoletana degli anni venti non poteva certamente accogliere tragedie che non avevano più nulla dell'eroica *Orazia* e che sempre più denunciavano attese tradite per le scelte politiche e militari di Vienna, che

⁶⁹ Attesta la notorietà di Pansuti, oltre alla prima riedizione postuma delle *Tragedie*, quella del 1763 (Roma, Ughetti), nel cui *Avviso* si metteva in luce il «plauso universale» e la richiesta di una terza edizione per il tutto esaurito delle precedenti.

⁷⁰ Leggo *La Virginia* nell'edizione PANSUTI, *Tragedie* (1743).

non avevano mutato il vicereame in monarchia autonoma. A teatro, nella fattispecie al San Bartolomeo, aveva accesso, fra le tante, un'opera che trattava lo stesso episodio di Virginia, dedicata al viceré il cardinale d'Althann. Musicata dal maestro Vinci, l'opera era un continuo duetto cantato di amori e gelosie: Icilio di Appio, Valeria di Virginia e persino Virginio era amante di Claudia, sorella di Appio. Oltre a gustosissime scene comiche, come quella fra Flacco e Servilia i due "servitori", rispettivamente di Appio e Virginia, non mancava un *happy end* sbalorditivo, dopo che il pugnale di Virginio aveva colpito a vista la figlia. Grazie all'aprirsi della scena si vedeva Virginia giacente con Icilio che chiedeva: «Vive Virginia?» e Servilia che rispondeva: «Sì! | Non fu il colpo mortale | E sta così così, né ben, né male»⁷¹.

Nel 1743 le *Tragedie* di Pansuti erano inquadrare da Lorenzo Brunassi nella strategia ciclica. Dopo aver ricordato l'«utile» e l'«ammaestramento, che dee recarsi a' Principi, e a' Grandi per mezzo delle Tragedie», Brunassi insisteva sulla continuità storico-ideale delle cinque tragedie, volte a drammatizzare tutta la civiltà romana in base ai vari rivolgimenti del "governo civile". Tale disegno era stato realizzato grazie ad un'impostazione storico-giuridica sorretta dall'ermetismo neoplatonico; dottrina non rivelabile nei suoi sensi nascosti, che, corrispondendo all'allegoria oscura teorizzata da Antonio Conti, costituiva il livello filosofico-politico delle tragedie:

Si ravvisa in esse, come in un aperto Teatro, chiara, e distinta tutta la saviezza della Romana Gente spiegata per tutti i varj tempi, e diversi cangiamenti del suo stato; avendo l'Autore facilmente potuto questo suo gran disegno compiere per la vasta, e profonda cognizione, che egli ebbe delle Romane Istorie, e delle leggi, sostenuta, ed illustrata dalla scienza più pura della Platonica, d'ogni altra più antica, e riposta sapienza. Ma quello poi che aggiugne l'ultima perfezzione a queste sue opere, è la maniera sublime, e grave del suo stile⁷².

Non si trattava di una lettura *a posteriori*, in quanto le linee principali erano già tracciate dalle dediche di Niccolò Parrino, dietro le quali si poteva

⁷¹ *La caduta de' Decemviri. Dramma per musica. Da rappresentarsi nel teatro di S. Bartolomeo il dì primo Ottobre di questo corrente anno 1727. Festeggiandosi il felicissimo giorno Natalizio della Sacra Cesarea Cattolica Real Maestà di Carlo Sesto [...] dedicato All'Eminentissimo Signore Il Signor Cardinale Michele-Federico D'Althann Viceré*, Napoli, s.e., 1727. Vd. COTTICELLI – MAIONE, *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli: il teatro di San Bartolomeo*, pp. 373-478; il libretto anonimo, ma attribuito a Silvio Stampiglia da Franco Mancini, figura in elenco, *ivi*, p. 465.

⁷² «A' Savj Leggitori» in PANSUTI, *Tragedie* (1743). Brunassi era strettamente legato alla casa d'Austria e questo spiega la riedizione delle tragedie di Pansuti poco prima del tentativo di riconquista del Regno da parte di Maria Teresa.

agevolmente scorgere lo stesso Pansuti. Nella dedica della *Virginia*, in riferimento al *Bruto*, si evidenziava «in che mirabil guisa erano al vivo dipinti gli eroici costumi di quella nascente repubblica, ed osservati, che nella sua infanzia più viva, e forte, che nella adulta etade l'idea della libertà conobbe, e mantenne»⁷³. In quella del *Sejano* si lodavano la «grandezza del soggetto», la «sublime proprietà de' caratteri», la «nobiltà della locuzione», l'«imitazione del costume», l'intreccio fra il «verisimile dell'episodio co 'l vero della storia», ma soprattutto la «scienza della politica», la «dottrina delle sentenze» e l'esito sublime dei cori, da cui traspariva una rara «dottrina politica, e morale»⁷⁴. Lo stampatore, infine faceva menzione di alcuni versi del primo coro, dove lo stesso autore rivendicava la pratica della filosofia sapienziale (la «scienza più pura della Platonica»), contrapponendola alle superstizioni popolari:

Ho in ira il vulgo insano. A i stolti errori,
Ond'ei nel falso il creder suo sommerge
Chiudo, e contendo il varco in mio pensiero.
O che stranio diletto è il trarsi fuori
Di turba vile, e sublimarsi al vero! (coro dell'atto I)⁷⁵

L'anafora accentuava il veemente attacco contro la moltitudine asservita, che aveva attribuito alle opere di Augusto un carattere divino: «Di turba vil, che tanto inalza, et erge | D'Augusto l'opre; in Ciel se 'l forma, e finge, | E vano simulacro in noi dipinge» (ivi).

⁷³ *La Virginia tragedia di SAVERIO PANSUTI consecrata all'illustrissima signora d. Marina Della Torre baronessa di Carignani, etc.*, Napoli, Domenico Antonio e Niccolò Parrino, 1725. Così il personaggio Pansuti in PARRINO, *Belvedere o il teatro*, p. 505: «Poiché mi sono scelto tutte le condizioni dello stato romano e i suoi cambiamenti come argomento delle tragedie, dopo l'*Orazia* presi a trattare il delitto di Bruto, indispensabile per la repubblica nascente, e funesto per lui e per la sua famiglia. Infatti se quello non avesse sancito la libertà nascente col sangue dei suoi figli, non tenendo conto di così grave perdita da parte sua, certo, allora, i Romani sarebbero ricaduti nel potere dei Re». Sul probabile ruolo di mediazione svolto da Pansuti nell'avviare il giovane Gennaro Parrino alla filosofia di Caloprese vd. GRECO, *Belvedere o il teatro*, p. 484. Questo intreccio fa pensare che molte affermazioni del personaggio Pansuti riflettano in qualche modo le idee dello stesso Pansuti, nel quale Gennaro, anche lui giurista e letterato, si identificava, tanto da averlo posto accanto a Francesco D'Andrea, Serafino Biscardi e Gravina quale esempio da imitare contro gli avvocati «incolti e parolai» nel dialogo *Convivium Rabularum* del 1743, a causa del quale venne trasferito a Trani (ivi, pp. 483 e 491).

⁷⁴ *Il Sejano. Tragedia di SAVERIO PANSUTI consacrata All'illustrissima, ed Eccellentissima Signora D. Marina Della Torre Duchessa di Novoli, Marchesa di Carignani, etc.*, Napoli, Domenico Antonio e Niccolò Parrino, 1729.

⁷⁵ Si cita *Il Sejano* dall'edizione PANSUTI, *Tragedie* (1743).

Tragedia ampia e complessa, *Il Sejano* meriterebbe una lettura attenta che ne evidenziasse la corrosiva critica dei regimi dispotici e insieme la fluidità dei versi, soprattutto di quelli dei cori. Il primo è veramente notevole: da esso si sprigionava un intenso *pathos* per la sconfitta “illacrimata” di Filippi, seguita al «feroce, abbominando editto» di Augusto:

Miseranda veduta! E pure in tanto
E pubblico, e privato amaro lutto
Ne men, ne meno il lagrimar fu dato;
Furon colpa i lamenti, e colpa il pianto.
[...]

Voi Filippici campi or sì narrate
Quanto lunga stagione a belve edaci
Cadaveri insepoliti il cibo furo.

Di fronte al ricordo «Di quel mai sempre lagrimevol giorno, | Quando reo fine de' più illustri Eroi» appagò la vista di Augusto, si leva l'atto d'accusa del coro contro di lui, responsabile sia della definitiva perdita della libertà romana («Onde non più suo capo erger poteo | Tua libertà; Per lui sepolta giacque») sia della tirannide del «rio» Tiberio⁷⁶. Anche il secondo coro si faceva *memento* dell'amore per la libertà dei Romani e della loro insofferenza alla servitù. Ancora più intollerabile era però il dispotico potere esercitato, con la complicità dell'imperatore, da Sejano, un uomo venuto dal nulla («nuovo huom») che costringeva la patrizia gente a un «indegno servaggio» (atto II, sc. IV): un punto di vista inerente al personaggio di Druso, in cui sembra confluire lo scontro fra i patrizi e il viceré d'Althann che sfociò in un manifesto di protesta dei nobili della Piazza di Nido del settembre 1724 contro la richiesta di un nuovo donativo a Carlo VI, mentre nelle province regnava la miseria. Druso era quasi il portavoce delle argomentazioni adoperate dai nobili contro il viceré, descritto come avversario dei privilegi nobiliari e pronto a proteggere e far dominare gli uomini più scellerati⁷⁷. Nell'alimentarsi del clima che si respirava a Napoli durante gli anni del vicerego Althann, la cui politica filoromana gli aveva alienato

⁷⁶ L'antifrasi ritorna sul superstizioso rapporto Augusto-volgo: «Ecco dunque l'eccelse, et inclite opre, | Onde il vulgo d'Augusto estolle il merto, | E in consorzio de' Numi ancora il pone. | Ma quella, che tutt'altre involve, e cuopre | Poste di sua nequizia al paragone, | Ella è l'aver largo cammino aperto | Del rio Tiberio al meditato Regno, | Sua trista indole scorta, e pravo ingegno».

⁷⁷ RICUPERATI, *Napoli e i viceré austriaci*, p. 404.

anche le magistrature, la tragedia lasciava trasparire il vero solo dai cori che tuonavano contro la servitù:

Lunga stagione a libertate in braccio
 Visse il popol di Marte. Ei soffre appena,
 Che potestà sovrana a lui sovrasti;
 [...]

 Ad onta egli si reca, a indegno oltraggio
 Assai più del servaggio il vil servaggio (coro dell'atto II);

e contro le corti dei monarchi:

Ma tai dilette oltremisura eccede
 Veder quanto risiede
 Di trista, atroce cura in Regio tetto,
 Come habbiano in lui sol fermo ricetta
 Macchinatrice invidia, e cieca froda,
 E tutt'altra empietà sia vanto, e loda (coro dell'atto IV)⁷⁸.

Come il ciclo sulla storia romana di Conti sarebbe approdato alla rappresentazione dello «stabilimento della monarchia» nel *Druso*, dove Tiberio «malvagio imperatore» regnava «in una Corte ancora più iniqua»⁷⁹, così il ciclo di Pansuti si concludeva con il criptico e buio *Sejano*, in cui la drammatizzazione delle nefandezze e degli intrighi della corte di Tiberio era priva di ogni possibile luce. Ogni trama porta ad un vile assassinio, a spietate esecuzioni di colpevoli e innocenti. A differenza di Conti, che modificava, rispetto alla storia, il carattere di Druso, per farne la vittima innocente, Pansuti allineava tutti i personaggi sul medesimo piano, in quanto, come cantato dai cori, una volta crollata la Repubblica non c'era più spazio per singole o collettive virtù. E così, affidato alla disperazione di una madre, si ergeva l'interrogativo finale sul male inspiegabile del piano umano rispetto al divino:

Ma voi superni Dei, se in vostra cura
 Sono l'umane cose,

⁷⁸ Nella dedica dell'edizione del 1729 l'editore notava come la tragedia giungesse alla catastrofe «da se stessa», rimarcando inoltre i costumi dei vari personaggi e fra questi quelli di Macrone e Regolo, «due nobili uomini» in cui cresce la rabbia, l'invidia e l'odio contro Sejano, «uomo novello», atterrato alla fine dalle loro trame e simulazioni. Nella tragedia i due personaggi non rivestono alcuna funzione ideale, ma Parrino cerca di attenuare questo significato per altro chiarissimo.

⁷⁹ Cfr. *Prose e poesie del signor abate ANTONIO CONTI patrizio veneto. Tomo secondo, e postumo. Cui precedono le notizie spettanti alla sua vita, e suoi studj*, Venezia, Giambatista Pasquali, 1756, p. 86, e la *Prefazione al Druso*, in *Le quattro tragedie composte dal signor abate ANTONIO CONTI patrizio veneto*, Firenze, Andrea Bonducci, 1751, pp. 453-454.

Deh come in man di dispietata Erinni
 Il fren dell'Universo or già lasciate? (atto V, sc. XII)

Parlare delle cose divine anche in tragedie dei tempi antichi era un atteggiamento incauto, suggeriva Andrea Belvedere a Saverio Pansuti nel dialogo, in cui, inoltre, a dispetto della posizione favorevole ai martiri cristiani di Gravina, gli si faceva esternare la sua contrarietà. Non sappiamo se Gennaro Parrino avesse come bersaglio le *Tragedie cristiane* di Annibale Marchese, che avevano visto la luce nel 1729 con una dedica a Carlo VI innalzato a difensore di tutta la Cristianità, ma certamente la proposta, affidata ad Andrea Belvedere, della tragedia come massima espressione della magnanimità e virtù esemplificata con Pansuti farebbe pensare di sì⁸⁰. In questa prospettiva le tragedie di Marchese, dal *Clemente* al *Ridolfo* erano più contigue ad alcuni melodrammi di Metastasio, dal *Siroe* all'*Ezio*, in cui aveva risalto la figura del principe eroe o del generale eroe costante e fedele al proprio re o imperatore. E se il personaggio di Crispo della tragedia omonima di Marchese poteva già considerarsi una controfigura di Eugenio di Savoia, come per altro il Bellisario del *Giustino* del giovanissimo Metastasio⁸¹, nel 1729 l'idealizzazione tragica della magnifica coppia, Carlo-Eugenio, era già fuori tempo massimo. Come avrebbe annotato Giannone, gli esponenti del partito spagnolo a Vienna avevano fatto di tutto affinché il principe «non s'impicciasse punto delle cose d'Italia», allontanando dai loro favori chiunque «ricorresse alla sua protezione», come lo stesso Giannone⁸². Anche rispetto al cambio del viceré, le *Tragedie cristiane* sembravano non interpretare più il nuovo clima di ripresa giurisdizionale favorita dall'arrivo dell'Harrach. Esse offrivano, infatti, soprattutto con il *Ridolfo*, il modello dell'imperatore devoto che si chinava di fronte alla superiorità del triregno sull'impero, secondo quanto ribadito dalla pubblicazione nel 1728 di un ufficio di Gregorio VII⁸³. Un'unica scena mostrava «l'alma costante» di Alberto, duca di Sassonia e generale di Ridolfo, verso l'imperatore, nonostante la seduzione esercitata dall'amata regina Gunegonda («Chi prode in armi | È più di lui? Chi più cortese, e giusto? | Chi più fido, o pietoso? E chi nell'arti | O di pace, o di guerra il Latin Soglio | Più splendor feo di maestà

⁸⁰ PARRINO, *Belvedere o il teatro*, p. 515. Vd. *Tragedie cristiane del duca ANNIBALE MARCHESE dedicate all'Imperador de' Cristiani Carlo VI il Grande*, 2 voll., Napoli, Felice Mosca, 1729.

⁸¹ Accoglie tale lettura anche GIULIO, *Di Fedra il cieco furor*, pp. 117-119.

⁸² P. GIANNONE, *La vita di Pietro Giannone*, a cura di S. Bertelli, Torino, Einaudi, 1977, t. I, cap. VI, p. 128.

⁸³ RICUPERATI, *Napoli e i viceré austriaci*, p. 417.

più degna?», atto I, sc. III)⁸⁴, e l'immagine del pio imperatore, che aveva ceduto il suo palafreno

A lui, che in man nel sacro pane accolto
De' Cieli il Fabbro, e Reggitor superno,
Teneva; e l'orme del destrier ceduto,
Calcando con quel piè, ch'or preme il soglio,
Fra piogge lo seguì [...] (ivi).

Marchese così adornava il volto dell'imperatore della devozione al sacramento dell'eucaristia e, sempre in nome delle virtù cristiane, di lì a poco avrebbe cantato Carlo di Borbone; Tiberio e Pansuti non c'erano più: il primo era volato in esilio a Vienna, l'altro nei luoghi da cui poter parlare della tragedia o della virtù.

⁸⁴ Cito *Il Ridolfo* da MARCHESE, *Tragedie cristiane*, vol. II.