



A.D. MDLXII

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI

SCUOLA DI DOTTORATO IN SCIENZE DEI SISTEMI CULTURALI
INDIRIZZO IN TEORIA E STORIA DELLE CULTURE
E DELLE LETTERATURE COMPARATE
CICLO XXVII
DIRETTORE: PROF. MASSIMO ONOFRI

LE METAMORFOSI DI LUCREZIA. RILETTURA DEL MITO NEL SETTECENTO:
CARLO GOLDONI, SAMUEL RICHARDSON
E GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

TUTORES
PROF. MASSIMO ONOFRI
PROF.SSA SIMONETTA SANNA

DOTTORANDA
ANNA LIVIA FRASSETTO

A. A. 2011 - 2012

*A Maria,
amica preziosa, per sempre.*

INDICE

INTRODUZIONE	PAG. 5
--------------	--------

PARTE PRIMA: IL MITO DI LUCREZIA E LE SUE COMPONENTI

1. IL MITO DI LUCREZIA	pag. 12
1.1. La storia	pag. 12
1.2. Lucrezia e Virginia	pag. 13
1.3. Le fonti classiche	pag. 15
1.4. Il mito di Lucrezia nella letteratura europea e nelle arti	pag. 20
1.4.1. Il mito di Lucrezia nella letteratura europea	pag. 20
1.4.2. Il mito di Lucrezia in musica e pittura	pag. 24
1.4.2.1 Lucrezia musicata	pag. 24
1.4.2.2 Lucrezia dipinta	pag. 25
1.5. Il mito di Lucrezia nel Settecento	pag. 27
2. COSTANTI E NUCLEI TEMATICI DEL MITO DI LUCREZIA	pag. 29
2.1. Costanti e varianti	pag. 29
2.1.1. La donna e la famiglia	pag. 30
2.1.2. La donna e la violenza	pag. 31
2.1.3. La donna e la morte	pag. 33
2.1.4. Una variante	pag. 34
2.2. I due nuclei tematici	pag. 35

PARTE SECONDA: TRE LUCREZIE SETTECENTESCHE

1. CARLO GOLDONI, <i>LUGREZIA ROMANA IN COSTANTINOPOLI</i>	pag. 38
1.1. Carlo Goldoni: introduzione	pag. 38
1.1.1. Cenni biografici	pag. 38
1.1.2. L'Illuminismo di Goldoni	pag. 40
1.1.3. La riforma del teatro	pag. 41
1.2. Il dramma giocoso per musica	pag. 43
1.2.1. Carlo Goldoni e il dramma giocoso per musica	pag. 45
1.2.2. Il mito di Lucrezia e la musica	pag. 47
1.3. <i>Lugrezia Romana in Costantinopoli</i>	pag. 48
1.3.1. Il comico, la parodia e il riso	pag. 49
1.3.2. Alcune fonti della <i>Lugrezia</i> goldoniana	pag. 52
1.4. <i>Lugrezia Romana in Costantinopoli</i> : analisi	pag. 53
1.4.1. Il testo	pag. 54

1.4.2.	Lo stile e il linguaggio	pag. 64
1.4.3.	Tempo e Luogo	pag. 65
1.5.	(S)fortuna del testo	pag. 67
1.6.	Rilettura del mito: costanti, nuclei tematici, riflessioni e idee	pag. 69
2.	SAMUEL RICHARDSON, <i>CLARISSA OR THE HISTORY OF A YOUNG LADY</i>	pag. 74
2.1.	Samuel Richardson; introduzione	pag. 74
2.1.1.	Cenni biografici	pag. 74
2.1.2.	L'Illuminismo di Richardson	pag. 75
2.2.	Il romanzo inglese	pag. 78
2.2.1.	Il romanzo epistolare, Richardson. lo stile e il linguaggio	pag. 80
2.2.2.	Richardson e il genere <i>Jarmoyante</i>	pag. 84
2.3.	<i>Clarissa</i>	pag. 85
2.3.1.	Genesi dell'opera	pag. 85
2.4.	<i>Clarissa</i> : analisi	pag. 86
2.4.1.	Il testo	pag. 88
2.4.1.1.	La prima macrosequenza (lettere 1- 227)	pag. 88
2.4.1.2.	La seconda macrosequenza (lettere 228- 291)	pag. 95
2.4.1.3.	La terza macrosequenza (lettere 292 - 334)	pag.101
2.4.1.4.	La quarta macrosequenza (lettere 335- 492)	pag.102
2.4.1.5.	La quinta macrosequenza (lettere 493- 537)	pag.105
2.4.2.	Il <i>Postscript</i>	pag.107
2.4.3.	I sogni di Lovelace e Clarissa	pag.108
2.5.	La ricezione	pag.110
2.6.	Rilettura del mito: costanti, nuclei tematici, riflessioni e idee	pag.112
3.	GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, <i>EMILIA GALOTTI</i>	pag.119
3.1.	Gotthold Ephraim Lessing: introduzione	pag.119
3.1.1.	Cenni biografici:	pag.120
3.1.2.	L'Illuminismo di Lessing	pag.121
3.2.	Il <i>bürgerliche Trauerspiel</i>	pag.125
3.2.1.	Lessing e il <i>bürgerliche Trauerspiel</i>	pag.127
3.3.	Dal <i>Mitleid</i> alla <i>Verfremdung</i>	pag.129
3.4.	L' <i>Emilia Galotti</i>	pag.132
3.4.1.	Genesi dell'opera	pag.132
3.4.2.	Lessing, la storia romana e i classici latini	pag.133
3.4.3.	Lessing e Shakespeare	pag.135
3.5.	<i>Emilia Galotti</i> : analisi	pag.136
3.5.1.	Il testo	pag.138
3.5.2.	Lo stile e il linguaggio	pag.155
3.6.	La ricezione	pag.157
3.7.	Rilettura del mito: costanti, nuclei tematici, riflessioni e idee	pag.159
4.	I TRE AUTORI A CONFRONTO: CONCLUSIONI	pag.163
4.1.	Personaggi, costanti e varianti	pag.163

4.1.1.	La famiglia	pag.163
4.1.2	La violenza	pag.170
4.1.3.	La morte	pag.172
4.2.	I due nuclei tematici	pag.174
4.3.	I tre autori a confronto: conclusioni	pag.176
APPENDICI:		pag. 181
I.	Tavole pittoriche	pag.182
II.	Le arie della <i>Lugrezia Romana in Costantinopoli</i>	pag.190
III.	<i>Ode to Wisdom</i> da <i>Clarissa</i>	pag.193
IV.	Lessing e gli illustratori del tempo	pag.198
BIBLIOGRAFIA		pag.202

INTRODUZIONE

[...] scopriremo che la «mitologia», l'insieme di miti ereditati da ogni cultura, è un elemento importante della letteratura, e che la letteratura è un mezzo per estendere il mito. Vale a dire che le opere letterarie si possono considerare «mitopoietiche» nel senso che tendono a creare o ricreare alcuni racconti che gli esseri umani reputano fondamentali per la loro comprensione del mondo.

(Laurence Coupe, 1999)

Lucrezia romana, figlia di Tricipitino, moglie di Collatino, matrona esemplare, morì nel 509 a. C.. Si uccise dopo essere stata stuprata da Sesto Tarquinio, figlio di Tarquinio il Superbo allora re di Roma. Al suo gesto si fa risalire la rivolta guidata da Bruto che si concluse con la cacciata dei Tarquini e l'inizio dell'epoca repubblicana.

Lo storico delle religioni Mircea Eliade (1963, p. 33) scriveva che:

I miti riferiscono non solamente l'origine del Mondo, degli animali, delle piante e dell'uomo, ma anche di tutti quegli eventi primordiali in seguito dei quali l'uomo è divenuto quello che è oggi, cioè un essere mortale, sessuato, organizzato in società [...].

Il mito è un simbolo, una spiegazione, un fondamento o una giustificazione. Ma è anche l'idealizzazione di un evento o di un personaggio storico che assume carattere e proporzioni talvolta leggendarie, ed esercita un forte potere di attrazione sulla fantasia e sul sentimento di un popolo o di un'epoca.

Lucrezia romana è tutto questo: è un personaggio del mito. La sua vicenda tocca molto da vicino l'uomo, il suo essere mortale, diviso in generi e organizzato all'interno di una comunità, perché narra della morte di Lucrezia, della violenza di Sesto Tarquinio e di una società tangibile in tutto il suo peso e potere. Lucrezia è il simbolo di figura femminile, fondamento di un mutamento politico e giustificazione di un'ideologia, di un'etica e di una morale ben radicate.

Lucrezia è un *exemplum*. La forza, l'energia autentica del mito scaturisce dall'incontro del valore di esemplarità di cui questo è portatore, con quel «durevole potere sulla coscienza collettiva e quell'attitudine a rinascere trasformandosi continuamente», dalla permanenza di un'identità riconoscibile, un nucleo di significato con un grande potenziale di flessibilità e una «riserva di virtualità e dunque di metamorfosi» (Rousset, 1980, p. 6-8). La sua essenza, solida e fluida nel medesimo momento, trova la propria linfa nell'essere polisemico e polivalente.

Così è il mito di Lucrezia: imperituro ma, nel contempo, dotato di quell'attitudine alla metamorfosi che permette di rigenerarsi, di rinascere ogni volta diverso ma sempre fedele a quel significato e senso profondo che magari si nasconde, ma non può mai svanire del tutto. Hans Blumenberg (2002, p. 58) scrive:

La tradizione mitologica sembra basarsi sulla variazione e sull'inesauribilità del suo patrimonio di partenza, che si manifesta proprio grazie alla variazione, un po' come il tema delle variazioni musicali può essere modificato fino a un punto in cui non lo si riconosce più. Il venir trattenuto ancora nella variazione, il rimanere riconoscibile, senza insistere sull'intangibilità della formula di partenza, si mostra come modo specifico della sua validità.

La ricchezza di argomenti, suggestioni, tonalità e sfumature che si sprigionano dalla storia della matrona romana ha dato vita ad una infinita quantità di quelle variazioni in cui Blumenberg riconosce, insieme all'inevitabile matrice archetipica, il fondamento del mito stesso. Opere artistiche che generano o rigenerano racconti che sono fondamentali per la vita dell'uomo, nelle quali il mito narra una verità che può essere parziale, ma che trova la sua forza proprio nel riconoscimento di tale limite, ovvero nella rinuncia alla verità assoluta¹.

¹ «Se si evita di prenderlo troppo sul serio (cioè, alla lettera), il mito può essere preso nuovamente sul serio. Da cui il curioso paradosso: è proprio quando il culto moderno della « demitizzazione » viene esso stesso smascherato in quanto mito (un mito illuminista della Ragione assoluta), che l'immaginario mitico può recuperare la propria legittimità. Ma tale legittimità sta proprio nel riconoscimento dei limiti del mito - della sua intrinseca modestia e *faiblesse* in quanto esperienza della verità. La debolezza del mito è la sua forza. La sua rinuncia alla verità assoluta è la sua rivendicazione della verità parziale - l'unica che noi, in quanto interpreti storicamente limitati, possiamo mai presumere di possedere. (Kearney, 1991, pp. 183-84).

Le variazioni del mito ne rivelano il carattere dinamico ed evolutivo e lo studio dei materiali - una *Stoffgeschichte* non più ancorata a metodi catalogatori e documentario-genealogici, ma incentrata su un approccio storico-ermeneutico - conduce alla riflessione sulle modalità e le cause della sua «continua palingenesi». (Trousseau 1964, p. 104), del continuo rinascere e rinnovarsi del mito che coinvolge non solo la letteratura ma le arti in genere.

Μεταμόρφωσις: i mutamenti di forma di Lucrezia sono innumerevoli. Il mito si trasforma, si rinnova, cambia paese, genere, stile, epoca, ma è sempre vivo. Gli artisti che nei secoli hanno narrato, rappresentato, dipinto, musicato la storia della matrona romana hanno creato un'immagine caleidoscopica della protagonista nella quale i significati e i messaggi si addizionano, si sovrappongono o contrappongono, ma rimandano sempre a un nucleo di significato coerente, intenso e profondo. Nella scelta di mettere in luce o in ombra uno o l'altro tema si rivelano sia la polisemia del mito, sia aspetti fondamentali degli autori che lo raccontano, forse più di quanto essi stessi immaginino.

Tra i temi, gli argomenti e le suggestioni che la vicenda di Lucrezia racchiude, si mantengono sempre ferme quelle unità invariabili che definiscono lo scenario mitico permanente e assicurano la trasmissione dell'identità del mito e la sua resistenza alle differenti versioni. Le costanti del mito di Lucrezia, ovvero la donna e la famiglia, la donna e la violenza, la donna e la morte, sono le componenti di un drammatico sistema che investe il mito impregnandolo di dolore, sofferenza e significato. Emerge in tutta la sua forza l'istituzione romana della famiglia che, con le sue ferree leggi, definisce tutti gli ambiti: morale, giuridico e sociale. Lo *status* di figlia, di moglie, di madre ruota attorno a quella *patria potestas* che costituisce il fondamento del nucleo familiare, il fulcro che attrae con prepotenza anche i due altri grandi temi del mito di Lucrezia, la violenza e la morte. È un meccanismo a catena di cui le costanti mostrano tutta la loro potenza e tragicità.

A *latere* delle costanti si collocano le varianti del mito, tra cui, per esempio, quella relativa alla presunta gravidanza a seguito dello stupro: come variante che ritorna in alcune riletture, questa in particolare ha la sua rilevanza in quanto è funzionale all'interpretazione delle costanti e dunque ai temi della famiglia, della violenza e della morte.

Ma nel mito di Lucrezia, al di là delle costanti e delle varianti, è presente un ulteriore e peculiare elemento, ovvero il binomio pubblico/privato. Due grandi nuclei tematici caratterizzano la vicenda di Lucrezia: il primo fa riferimento alle conseguenze storico-politiche della vicenda di Lucrezia, ovvero al passaggio dalla monarchia alla repubblica, mentre il secondo si rivolge alla dimensione più familiare e intima, alla vicenda di una vittima della violenza che si toglie la vita per l'offesa subita e il timore della vergogna che da tale offesa ricadrà non solo su di lei, ma su tutta la famiglia. Da tale binomio discenderanno altre dicotomie: donna/uomo, individuo/collettività, etico/politico, virtù/vizio, bene/male e molti altri, fino a giungere all'opposizione vita/morte. Tutto ruota intorno alle due dimensioni: l'esemplarità di Lucrezia, le costanti, le varianti, i personaggi e - ampliando la prospettiva - la rilettura complessiva del mito da parte degli autori.

Le metamorfosi del mito sono anche quelle cosiddette "laterali" che prevedono un cambio di genere: il mito di Lucrezia è, anche in questo senso, un autentico *esempio*. Il mito prende forma in un dramma giocoso per musica, in un romanzo epistolare e in una tragedia. Sono queste le metamorfosi di Lucrezia oggetto del presente studio: la *Lugrezia Romana in Costantinopoli* (1737) di Carlo Goldoni, *Clarissa* (1747-48) di Samuel Richardson ed *Emilia Galotti* (1772) di Gotthold Ephraim Lessing. Tre metamorfosi settecentesche, ideate in un secolo in cui il mito vive una fase complessa e contraddittoria, in cui è messo in discussione. Ma anche in un periodo in cui, secondo Coupe (1999, p. 88), proprio il fatto di voler demistificare i miti tradizionali porterà l'Illuminismo alla "sua propria impresa mitica", al "mito dell'assenza del mito". E in questa "assenza" si collocano le tre Lucrezie, che vi si posizionano in maniera forte e particolare.

I tre autori raccontano la loro personale Lucrezia trasportandola nei luoghi più diversi, vestendola di abiti nuovi pur mantenendone immutati quei tratti fondamentali e ineludibili che permettono al mito di sopravvivere. Hans Blumenberg scrive che:

[...] dopo aver strappato l'oggetto da quell'univocità che risulta da limitazioni e convenzioni divenute ormai storiche, dopo averlo spinto sperimentalmente

verso nuovi rapporti densi di significato, ci si deve poter chiedere quali elementi facciano sì che esso sia capace di una tale condensazione e di una tale polisemia, elementi di cui sono portatori l'oggetto stesso e le costellazioni storiche in cui esso è inserito. (Blumenberg 2002, p. 41)

L'intento di questa ricerca è dunque quello di individuare gli elementi che rendono il mito di Lucrezia "denso" e portatore di significati, per poi rapportarlo ai tre autori settecenteschi e, dunque, a quelle costellazioni storico-letterarie in cui Goldoni, Richardson, Lessing e le loro Lucrezie si collocano, per interrogarsi infine sul legame tra le tre riletture. Si cercherà in ogni opera la personale modalità di approccio al mito, ci si domanderà quali temi, costanti e varianti possa aver prediletto l'autore e come si sia posto rispetto quel binomio imprescindibile dal mito di Lucrezia che è pubblico/privato. Quel filo che lega ogni riletture alla matrona romana, e quindi i tre autori tra loro e le tre Lucrezie, si dipanerà per mostrare quanto il mito di Lucrezia sia vivo, perseverante, solido, ammaliante, ma anche duttile e, se plasmato da mani sapienti, capace di mostrare imprevedibili e sorprendenti connessioni.

Il lavoro si articola in due parti: la prima, a carattere generale, presenta la storia di Lucrezia nella sua veste tradizionale. Si proporrà una panoramica - mai esaustiva - delle innumerevoli riletture e declinazioni del mito da quelle letterarie, fino a quelle musicali e pittoriche. La prima parte si conclude con un'analisi più strettamente strutturale del mito per il tramite dell'individuazione delle sue costanti, di alcune varianti e dei due grandi nuclei tematici, preziosi alleati per l'analisi dei tre testi letterari che si andranno ad affrontare successivamente.

La seconda parte è costituita da tre capitoli monografici dedicati a ciascuno dei tre autori. Sulla base delle premesse e per il tramite degli strumenti adottati nella prima parte della ricerca, si analizzeranno le tre opere settecentesche in cui rivive Lucrezia. Si volgerà lo sguardo anche verso la loro ricezione se è vero, come è vero, che questa è fondamentale per la vita di ogni opera letteraria, per il suo essere il crocevia tra testi, contesti storico-letterari, biografici e per quell'apertura dei sensi che nasce dalla lettura di un'opera. Chiude il lavoro la comparazione tra i tre autori e le loro Lucrezie al fine di individuare quale sia il legame che li unisce.

Le appendici propongono una serie di suggestioni pittoriche e musicali che hanno accompagnato, stimolato e incoraggiato la ricerca a conferma, ancora una volta, della polisemia del mito e del suo essere un nodo cruciale tra storia, letteratura e più in generale, tra le arti. Un grande albero, il mito, come scriveva Creuzer:

Il mito è cresciuto in modo selvaggio, ma la natura non separa e non distingue come differenziano e selezionano il concetto e la riflessione. Essa produce e forma attraverso passaggi fluttuanti. Perciò tali elementi mitici trapassano da uno all'altro, nel grande come nel piccolo. Tali rami e ramoscelli hanno le loro diramazioni e ramificazioni, e l'intero si trova davanti a noi come un unico grande albero cresciuto dalla radice dell'Uno, propagato però verso ogni parte con innumerevoli foglie, fiori e frutti. (Creuzer, 1819, vol. I, p.88).

PARTE PRIMA:
IL MITO DI LUCREZIA E LE SUE COMPONENTI

CAPITOLO 1

IL MITO DI LUCREZIA

Ma ogni respiro di Roma è espiato con qualche vittima sanguinosa. Nacque dal fratricidio, la liberò il sangue di Lucrezia, e Virginia scannata e le recise teste dei Gracchi bruttarono le più belle pagine della sua storia.

(Ippolito Nievo, 1858)

1.1. LA STORIA

Eva Cantarella narra la storia in maniera concisa e brillante (2009, pp. 44-45):

«Era bella Lucrezia, ed era virtuosa: sarebbe bastato vederla quella sera mentre, a tarda ora, sedeva filando la lana con la lucerna accesa, circondata dalle ancelle. Una sera per lei fatale: ma come avrebbe potuto, in quel momento, immaginarlo? Il marito Collatino era lontano: insieme agli altri uomini, partecipava all'assedio posto alla città di Ardea. E quella sera, mentre Lucrezia filava, Collatino stava parlando di lei e tessendo le sue lodi. Insieme ai più nobili tra gli assediati, si trovava la tenda di Sesto Tarquinio, figlio dell'ultimo re etrusco di Roma, Tarquinio il Superbo. Il discorso ad un certo punto, era caduto sulle virtù delle rispettive mogli e ciascuno dei presenti sosteneva che nessuna delle mogli meritava più lodi della sua. Collatino, allora, aveva avuto un'idea. Più che sicuro che nessuna delle altre mogli fosse più virtuosa della sua Lucrezia, aveva proposto di montare a cavallo e di andare a constatare, non visti, quel che accadeva nelle rispettive case. Detto fatto. Spronati i cavalli, il gruppo raggiunge Roma, dove le mogli dei figli del re se la spassano allegramente banchettando. A Collazia, invece, a casa di Collatino, la scena - lo sappiamo - è molto diversa. Collatino ha vinto la scommessa, ma la sorte di Lucrezia è segnata. Sesto Tarquinio, alla vista di quella donna così bella e virtuosa, viene preso da incontrollabile brama di possederla e alcuni giorni dopo, all'insaputa di Collatino, torna in casa sua, si introduce nella stanza

di Lucrezia e, impugnata la spada, con la mano sinistra ‘ferma sul petto della donna’ le dichiara il suo amore. Naturalmente, Lucrezia lo respinge. Tarquinio passa alle minacce, e poi al ricatto: se continuerà a negarsi la ucciderà, e poi metterà nel letto, accanto al suo cadavere, quello di uno schiavo nudo. Tutti penseranno che è stata uccisa ‘in vergognoso adulterio’. A Lucrezia non resta che cedere: ma non per timore della morte. Quel che non può tollerare è il disonore: ‘vinta con questa minaccia l’ostinata pudicizia, la libidine fu in apparenza vincitrice’ scrive Tito Livio. Tarquinio se ne va, ignaro delle conseguenze che il suo comportamento avrà sulla storia della città. Rimasta sola, Lucrezia manda un messaggero a chiamare padre e marito. Questi accorrono e Lucrezia li riceve, compostamente seduta nel mezzo della sua stanza: ‘Nel tuo letto, o Collatino, vi sono le tracce di un altro uomo. Però solo il corpo è stato violato, l’animo è innocente. Mi ucciderò, e la mia morte lo proverà. Ma voi promettetemi che l’adulterio non resterà impunito’. Padre e marito promettono, cercando al contempo di convincerla a desistere dal proposito suicida, ma Lucrezia è irremovibile. Sotto le vesti ha nascosto un coltello e prima che possano impedirglielo se lo conficca nel cuore ‘perché in futuro, seguendo il mio esempio, nessuna donna viva disonorata’.

Queste le sue ultime parole. Finisce così la vita di Lucrezia e con essa il regime monarchico. Non sopportando l’offesa fatta a una donna che rappresenta tutte le spose romane, il popolo [guidato da Bruto] insorge, trovando finalmente la forza per liberarsi dal giogo dei re stranieri. La morte di Lucrezia consente la nascita della Repubblica e con essa la conquista della libertà».

1.2. LUCREZIA E VIRGINIA.

La vicenda di Lucrezia è spesso accostata a quella di Virginia la cui storia si fa risalire al 303-304 a. C.. Durante il secondo decemvirato, Appio Claudio si invaghì della giovane figlia del console Virginio, promessa in sposa all’ex tribuno Lucio Icilio. Per questa ragione diffuse la notizia che la fanciulla era in realtà figlia di una delle sue schiave e, dunque, gli apparteneva. Dopo la sentenza del decemviro, che, guarda caso, era lo stesso Appio Claudio, il padre uccise la figlia strappandogliela in tal modo dalle

mani. Le conseguenze politiche di tale fatto non si fecero attendere e Virginio, tornato agli accampamenti, convinse i soldati ad interrompere la guerra contro i sabini e a ritirarsi sull'Aventino. Tale *secessio plebis* portò alle dimissioni dei decemviri e lo stesso Appio Claudio, condannato a morte, si tolse la vita.

Tito Livio, nell'introdurre l'episodio di Virginia nel terzo libro della sua opera *Ab urbe condita* (III, 44-48), mette in relazione le due donne:

Sequitur aliud in urbe nefas, ab libidine ortum, haud minus foedo euentu quam quod per stuprum caedemque Lucretiae urbe regnoque Tarquinius expulerat, ut non finis solum idem decemuiris qui regibus sed causa etiam eadem imperii amittendi esset.

L'episodio di Virginia, oltre che essere narrato da Livio e Valerio Massimo (6,1,1-2), che lo pongono in relazione con quello di Lucrezia, è rintracciabile anche in Cicerone (*De Rep.* 2,63; *De Fin.* 2,66) e in Dionigi di Alicarnasso (11, 28-32). Nelle letterature moderne si incontra Virginia sin dal Trecento nel *De Claris mulieribus* di Giovanni Boccaccio, nei *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer ed in John Gower che la accosta a Lucrezia nella sua *Confessio amantis*. Nel Cinquecento anche William Painter si rivolse a Virginia nel suo *Palace of Pleasure* e altri autori continuarono a ispirarsi alla Virginia liviana come Bernardo Accolti, Hans Sachs, e Juan De la Cueva. Alcune riletture più tarde si allontanarono dal loro modello come i drammi di Michel Le Clerc e di Louis Sébastien Mercier. Da ricordare le opere di Vittorio Alfieri, Cornelius Hermann von Ayrenhoff e, da parte inglese, di John Webster nel Seicento, John Moncreiff per il secolo successivo ed infine, le opere ottocentesche di John H. Payne e J. S. Knowles.

Le due figure femminili sono spesso affiancate o comunque narrate dal medesimo autore. Le due donne rappresentano il tema del sacrificio della vita in nome della salvaguardia dell'onore e della virtù, ed entrambe le vicende si caratterizzano per la compresenza dei due nuclei tematici: pubblico e privato. I presupposti che sommo alla base delle due storie sono i medesimi ovvero il desiderio da parte di un sovrano o, in ogni caso, di un uomo di posizione sociale-politica elevata, di possedere una donna virtuosa altrui e il tentativo, più o meno riuscito, di raggiungere tale intento abusando del proprio potere. Analoghe sono le conclusioni, la

morte della fanciulla e la ripercussione pubblico/politica dell'accaduto. Tuttavia ciò che avviene tra i suddetti presupposti e le conclusioni differenzia notevolmente le due protagoniste. Virginia è più giovane, inesperta e, in conclusione, passiva e vittima della mano del padre. Da lei, nella versione liviana, non si sente pronunciare una sola parola, rappresenta semplicemente l'oggetto del desiderio di Appio Claudio, dell'amore di Icilio ma, soprattutto, dell'affetto paterno di Virginio che eserciterà su di lei quel diritto di vita e di morte spettante al *pater familias*, preservandola così dallo stupro. Lucrezia è una matrona, matura e padrona di sé. Lei, a differenza di Virginia, la violenza la subisce e sarà sempre lei, in prima persona, a reagire all'offesa dopo averne spiegato le ragioni al padre e al marito. Pertanto, se è vero che la cornice dei due racconti è pressoché la medesima, non si può fare a meno di notare che diverse sono invece le dinamiche interne alle vicende e la caratterizzazione delle due figure femminili. Da qui una definizione della figura di Lucrezia più articolata, ricca di sfumature, di luci e ombre e capace di reggere da sola la scena. Virginia sembra quasi aprirle la strada presentandosi come una Lucrezia *in nuce*, non ancora cresciuta tanto da sviluppare una sua autonomia e forza ma, comunque, portatrice di tanti significati e temi che, di lì a poco, caratterizzeranno la matrona romana moglie di Collatino.

1.3. LE FONTI CLASSICHE

Maurizio Bettini (1989, p. 16) afferma che «la letteratura classica è una letteratura che vive di mito». Gli autori latini si preoccupavano più di “ri-scrivere” che non di scrivere poiché inventare trame e soggetti non era considerato il compito principale di uno scrittore. Ovidio e Seneca non erano certo privi di fantasia, eppure le *Metamorfosi* dell'uno o le tragedie dell'altro sono il frutto della rielaborazione geniale ed originale di vicende mitiche. Il fatto che la letteratura sia orientata alla “ri-scrittura” di storie già note piuttosto che alla loro invenzione la conduce naturalmente a fondarsi sul mito.

Sono numerosi gli autori latini che hanno raccontato la vicenda di Lucrezia: tra questi Accio, Cicerone, Livio, Ovidio, Seneca, Petronio, Quintiliano, Marziale, Tertulliano, Agostino e molti altri ancora. Ogni autore, nel narrare questo mito, lo

inserisce in un contesto diverso con un fine spesso differente e rivelatore delle intenzioni e convinzioni di chi scriveva. Ritroviamo la figura di Lucrezia in opere riguardanti l'argomento storico-politico, legislativo, satirico, religioso e così via. La storia di volta in volta, assolve funzioni diverse: rappresenta la causa di mutamenti politici, un esempio di virtù e di coraggio, un ideale femminile, un argomento di discussione religiosa.

Scorrendo, in ordine cronologico, alcuni tra i tanti autori² si può individuare in una tragedia perduta di Accio, risalente al II secolo, dal titolo *Brutus*³ la prima citazione di Lucrezia, e sembra proprio essere stata questa *praetexta* una delle fonti per l'episodio di Lucrezia di Livio. Cicerone cita più volte Lucrezia innanzitutto nel *De Re Publica* (II,46) considerato anche il significato storico-politico della vicenda, ma anche nel *De Legibus* (II,10) insieme a Virginia, come spesso accade, ed infine nell'ambito filosofico del *De Finibus* (II, 66) come esempio della beatitudine raggiunta attraverso il dolore.

Livio nel primo libro delle *Ab urbe condita* (I, 57-60) ritrae Lucrezia attraverso vari passaggi dai quali emerge l'immagine di una donna che rientra in tutto e per tutto negli ideali femminili romani e nei canoni dell'eroina. Lucrezia pone al centro di tutto l'onore, valore cardine della società romana, *virtus* per eccellenza. È lei stessa a dire ciò che rappresenta: un *exemplum* di donna pudica, casta, *univira* al punto di morire per vendicare il suo onore e, che acquista forza nella sua determinazione. L'*exemplum* di donna, figlia e moglie che rappresenta in vita dovrà continuare per il tramite del suo gesto estremo. La sua forza è amplificata dalle conseguenze politiche del suo suicidio che la spostano dall'ambito familiare e privato a quello pubblico e politico, rendendo così anche più forte e originale il significato della sua vicenda.

Ovidio narra invece l'episodio di Lucrezia nei *Fasti* (II, 690-861) in un contesto nel quale si dispiega quell'attenzione per l'universo femminile che corre attraverso gran parte della sua produzione letteraria, dagli *Amores*, *Heroides*, *Medicamina Faciei*, *Ars Amandi* fino alle *Metamorfosi*. A parte alcuni elementi, la storia in sé corrisponde a quella di Livio. Ciò che cambia rispetto alla versione liviana è la rappresentazione di Lucrezia. Alla sua prima immagine pienamente matronale fa

² È d'obbligo qui menzionare l'imponente lavoro di Hans Galinsky (1932), una preziosa risorsa per l'approfondimento delle innumerevoli riletture del mito di Lucrezia.

³ Si tratta di un frammento pervenuto tramite Varrone nel *De Lingua Latina* (VI, 2) mentre altri due frammenti si trovano in Cicerone, *De div.* I, 22,44-45.

subito seguito quella di una donna che parla e, per quanto tristi siano le sue parole, si propone un'immagine femminile inedita. Le espressioni usate da Ovidio nella descrizione fisica della protagonista, dettagliata come nessun altro autore ha mai fatto, provengono dalla tradizione elegiaca, come quelle riguardanti Sesto, e continuano anche nel momento più tragico dello stupro. Questa Lucrezia "elegiaca" è sempre affiancata da un'altra più fedele all'ideale tipico della matrona romana, caratterizzata da termini derivanti dall'ambito matrimoniale e dal lessico coniugale. Lucrezia si deve avvicinare per forza a questo modello ma Ovidio non può a fare meno di renderla più elegante della *rubicunda matrona* e le dona un *niveus color* che le dà un tono più raffinemente augusteo. Tutta la vicenda di Lucrezia è caratterizzata dall'alternanza di questi due piani dai quali emerge una Lucrezia nuova, portatrice sempre di tutti quei valori a cui la società romana teneva tanto, ma anche dotata di una nuova vitalità comune più alle donne dell'età augustea che a quelle dell'età monarchica. Questo è il punto: Ovidio dota Lucrezia di caratteristiche tipiche della donna dei suoi tempi donandole una vivacità che prima non possedeva.

Nel sesto capitolo dei *Factorum et Dictorum Memorabilium Libri*, intitolato *De Pudicitia* (VI,1,1), Valerio Massimo prende Lucrezia ad esempio della suddetta virtù definendo il suo animo "virile" in contrasto con il corpo muliebre a lei toccato "per maligno errore", e che non le permise di evitare lo stupro. Seneca cita più volte Lucrezia, una prima volta nella *Consolatio ad Marciam* (XVI, 1-2) come *exemplum* di donna dotata delle stesse capacità degli uomini e dunque in grado di compiere atti di pari eroismo, e poi anche nella tragedia pseudosenecana *Octavia* (vv. 294 - 304).

Lucrezia trova posto in differenti ambiti talvolta inaspettati: è il caso del *Satyricon* di Petronio (IX). L'*arbiter elegantiae*, in quell'incrocio di generi e di temi che è la sua opera, incontra anche il mito di Lucrezia e ne fa strumento della sua satira e ironia basate prevalentemente sull'assurdo, sulla capacità di collegare in modo inaspettato concetti, personaggi e linguaggi tra i più diversi. L'incongruenza che genera l'umorismo può stare tra i sentimenti e le persone che li esprimono, tra lo stile e il contenuto, tra le allusioni epiche, mitiche e gli argomenti o le situazioni più inverosimili e oscene (Sullivan, 1977 pp. 209-214). Ed è questo il caso di Lucrezia: Gitone, un personaggio importante all'interno del romanzo, racconta la sua "terribile"

esperienza vissuta a causa di un altro uomo che lo ha violentato e paragona la sua triste sorte a quella di Lucrezia violentata da Sesto Tarquinio⁴.

La storia di Lucrezia riacquista il suo valore paradigmatico nella *Naturalis Historia* (XXXIV, 28) di Plinio il Vecchio in cui Lucrezia è nominata tra gli esempi di persone illustri e associata a Bruto e Clelia. Nei *Punica* (XIII, 821-824) di Silio Italico Lucrezia trova posto all'interno di un'elencazione di personaggi femminili, presentata dall'autore come onore del Lazio per la sua pudicizia. Lucrezia è definitivamente consacrata nel suo ruolo di *exemplum* da Quintiliano nella sua *Institutio Oratoria* (V, 10) il quale la indica come simbolo di donna valorosa proprio a causa della sua morte e la affianca alle figure di Catone e Scipione, sostenendo che gli esempi di virtù e valore sono ancora più ammirevoli quando riguardano le donne, ragion per cui sono da preferire a quelli maschili. Più volte la figura dell'eroina romana compare negli *Epigrammi* (I, 90, 5; XI, 16, 9 e 104, 21) di Marziale come modello di donna per bene contrapposta alle figure femminili oggetto della satira dell'autore e dunque nel suo significato più tradizionale. Sempre nello stesso ambito letterario, ma in questo caso nelle *Satire* (10, 293-294) di Giovenale, si ritrova Lucrezia, e neanche qui il mito è utilizzato a fini satirici, né l'autore sembra voler intaccare la figura della matrona romana virtuosa. Tra gli storici dell'età degli Antonini, Floro nella sua *Epitome de Tito Livio* (I 1, 3, 17) parla di Lucrezia nel capitolo dedicato agli ultimi re di Roma evidenziando l'aspetto storico-politico e pubblico del mito.

Anche gli autori cristiani hanno utilizzato la storia di Lucrezia. Tra questi Tertulliano che parla di lei nel *De Exhortatione castitatis* (XIII,3), nel *De Monogamia* (XVII, 2) e nell'*Ad Martyras* (IV,4) come esempio di donna *univira* senza mai accennare al risvolto politico della vicenda né tantomeno al suicidio, tema questo che sarà affrontato e approfondito da Agostino anche se Tertulliano sembra considerare la morte come unico mezzo appropriato per liberarsi dell'onta dell'adulterio, avvicinando Lucrezia a Didone.

⁴ La vicenda, anche se brevemente, è ripresa in molti dei suoi elementi e Petronio pur se in maniera molto concisa, ricalca la storia di Lucrezia nei suoi tratti fondamentali ponendola in un contesto a contatto con il quale non si può che provocare stridore e umorismo. Non solo, egli adatta la vicenda di Lucrezia ad una in cui i protagonisti non sono un uomo e una donna, fosse anche una di quelle di cui è pieno il *Satyricon*, ma addirittura due uomini.

Tra gli storici del tardo impero da ricordare Eutropio che accenna brevemente a Lucrezia nel suo *Breviarium ab urbe condita* (1,8) mentre una versione diversa e interessante della vicenda è quella offerta da Servio nei suoi *Commentarii in Vergili Aeneidem* (VIII 646)⁵. Tra gli autori latini del IV e V secolo è da ricordare Claudiano. Egli parla di Lucrezia nella *Laus Serenae* (153-157), primo panegirico latino che abbia per soggetto una donna: nell'ambito di esempi di donne celebri egli cita Lucrezia e la colloca un gradino più in alto di tutte le altre (tra cui Elena e Didone), facendo emergere sia l'aspetto privato sia quello pubblico della vicenda, sottolineando che la preferenza rispetto ad altre eroine va a Lucrezia in quanto la sua virtù si connette alla sfera del pubblico. Una posizione differente è, infine, quella assunta da Agostino nel *De civitate Dei* (I,19) in cui la figura di Lucrezia è inserita in un passo relativo al suicidio. Agostino, alla luce degli ideali cristiani, sostiene che la virtù e la verginità sono qualcosa di spirituale non strettamente connessi al corpo ma dipendenti dalla volontà e dall'animo. Il suicidio non può essere pertanto accettato neanche nel caso di colei che vede contaminata la propria virtù o teme che ciò possa accadere. Secondo questa prospettiva egli, pur riconoscendo l'innocenza di Lucrezia, non può che condannarla per il suo gesto: lei è veramente una nobile matrona e merita ogni lode per la sua pudicizia ma ha avuto il torto di essere ingiusta con sé stessa. In Agostino si assiste al ribaltamento dei motivi tradizionali che hanno determinato la grandezza di Lucrezia: "Si adulterata cur laudata: si pudica cur occisa ?" (I,19):

Se la letteratura classica vive di mito, come si è detto in apertura di questo paragrafo, si può anche affermare che la vicenda di Lucrezia ha attraversato il tempo e percorso i secoli trovando le collocazioni più diverse nelle varie letterature europee. Ciò conferma la longevità, polisemia e duttilità di tale mito ma apre la strada a nuove prospettive e spunti di riflessione sulle più diverse sue interpretazioni poiché ogni variante ha la sua struttura e come tale va studiata.

⁵ In questo caso il colpevole non è Sesto Tarquinio ma Arrunte, altro figlio di Tarquinio il Superbo, il quale si reca a casa di Lucrezia fingendo di dover portare una lettera e accompagnato da uno schiavo etiope che sarà poi strumento della sua minaccia. Anche Bruto è rappresentato con maggiore attenzione e dovizia di particolari, mentre Lucrezia è riproposta nei termini usuali e caratterizzata da *castitatis fama*.

1.4. IL MITO DI LUCREZIA NELLA LETTERATURA EUROPEA E NELLE ARTI

1.4.1. IL MITO DI LUCREZIA NELLA LETTERATURA EUROPEA

Nel Medioevo Lucrezia rappresenta un modello pressoché indiscusso, sebbene di tanto in tanto la critica religioso-dogmatica sul suo suicidio ritorni in superficie. Una variante di particolare interesse è offerta dalla *Kaiserchronik* (XII secolo) in cui l'azione si svolge tra il regno di un Imperatore Tarquinio e Treviri. Argomenti a favore del suicidio si ritrovano anche nel *Roman de la Rose* (1268-75) di Jean de Meung in cui si ritrova il paragone tra Lucrezia e Penelope e dove Lucrezia è accostata a Virginia. Un'interpretazione di tipo spirituale è quella offerta dalle *Gesta Romanorum*, degli inizi del XIV secolo, in cui il disonore di Lucrezia rappresenta un'accettazione del peccato, il racconto ai familiari la sua espiazione e l'allontanamento dei Tarquini la cacciata del diavolo.

In Italia Francesco Petrarca nel poema epico *Africa* (1338-41) cita Lucrezia in riferimento alla dimensione pubblica e tradizionale del mito,⁶ mentre Dante con grande modernità la colloca nel quarto Canto dell'Inferno nel Castello degli Spiriti Magni:

Lo buon maestro a me: "Tu non
dimandi
che spiriti son questi che tu vedi?
Or vo' che sappi, innanzi che più andi,
ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,
non basta, perché non ebber battesimo,
ch'è porta de la fede che tu credi;
e s'e' furon dinanzi al cristianesimo,
non adorar debitamente a Dio:
e di questi cotai son io medesimo.
Per tai difetti, non per altro rio,
semo perduti, e sol di tanto offesi
che senza speme vivemo in disio".
Gran duol mi prese al cor quando lo
'ntesi,
però che gente di molto valore
conobbi che 'n quel limbo eran sospesi.
[...]

⁶ Omnia exuperans forti sui uiolentia Bruti./Illum igitur quocunque gradum deflexerat,/Ingens/Turba sequebatur ferro succincta uirorum/Foemineis greges crudeli fata gementes/Quis fuerat celebri spectata Lucretia fama./Quid moror? Historia est multarum maxima/Reium/Hoc, Duce, pelluntur Reges./[...]/Tarquinius moritur, nati omnes, diraque con/ Iunx./Supplicium scelerum non una morte luerunt./Corriut in cineres Regis domus alta superba. (*Africa*, Libro terzo)

Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino,
Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia;
e solo, in parte, vidi 'l Saladino. (31-45; 127-129)

Se invece Giovanni Boccaccio nel suo *De Claris Mulieribus* (1361-1362) vede in Lucrezia la personificazione della castità, Coluccio Salutati trova nel tema del suicidio il motivo della sua *Declamatio Lucretiae* (1370 ca).⁷ Ancora differente è la rilettura che ne fa Matteo Bandello nelle sue *Novelle* (1554-73), il quale inizialmente ricalca fedelmente il racconto liviano per poi accingersi ad una notevole virata. Le parole di Collatino purtuttavia introducono sommessamente un altro tema:

[...] non donna viva ed amorosa sommessa ti sei, ma di modo egli t'abbia avuto come se una rigida e marmorea statua ne le braccia tenuto avesse? Ché molte donne ancora che sforzate siano, nondimeno sentendo i soavi e pien di succo baci, gustando la dolcezza dei dolci abbracciamenti, e mosse da la lascivia di molti atti che si fanno, lasciata la prima durezza, a poco a poco dal diletto sensitivo piegate, volontariamente poi agli sfrenati appetiti consentono. Arrogì a questo, Lucrezia mia, che a l'adultero consentito non hai per téma del morire, ma per schifar infamia, perciò che allora il corpo solo a l'assassino lasciasti quando egli di mettermi a canto nel letto uno svenato servo ti minacciò. Il padre tuo ed io d'ogni colpa ti assolviamo e liberamente giudichiamo che innocente sei.

e a queste parole Lucrezia risponderà così:

Perdonami, padre mio, e tu, carissimo marito, non ti turbare; perdonatemi voi, dèi e dèe, a cui la santa pudicizia è sacrata: poi che la cosa a questo è ridotta e niente deve esser celato e conviene innanzi a voi il vero manifestare, io il pur dirò. Era ben io ritrosa, era io ostinata contra l'adultero e disposta a non gli consentire, ma non potei già tanto attristarmi e tanto dai disonesti abbracciamenti rivocar l'animo, che il fragile e mobil senso alquanto non si diletasse e i mal ubidienti membri qualche poco di piacere non sentissero, ché io non sono di legno né generata fui di pietra, ma sono donna di carne come l'altre. Quella trista ed ingrata dilettazone, quello qual che si fosse piacere, merita esser con la mia morte castigato.

⁷ Il dibattito sul suicidio di Lucrezia continuerà anche nei secoli successivi ad esempio, nei *Poemata Varia* (1597) di Théodore de Bèze, ne *La Gallerie des femmess fortes* del 1667 di Pierre La Moyné, nei poemetti di Giambattista Zappi (1716) e della sua consorte Faustina Maratti, nel *Lucius Junius Brutus* (1779) di Hugh Downman e in molti altri ancora.

La Lucrezia di Bandello si uccide dunque per una ragione ben diversa, introducendo, sollecitata dalle parole del marito, un argomento di “triste” attualità e che si ritroverà anche più avanti.

Geoffrey Chaucer nella sua opera *The Legend of Good Women* (1386 ca) racconta la vicenda di Lucrezia arricchendola di alcune sfumature psicologiche ed erotiche riprendendo in qualche modo la versione ovidiana. Sarà quest’ultima insieme a quella liviana, la lezione che seguiranno prevalentemente gli autori più tardi: John Gower con la sua *Confessio amantis* (1390) anche in questo caso in relazione alla vicenda di Virginia, Hans Sachs nella sua opera *Lucretia* (1527), William Shakespeare con il poemetto *The Rape of Lucrece* del 1594, Thomas Heywood con un’opera teatrale dal titolo *The Tragedy of the Rape of Lucrece* (1608), Urbain Chevreau e Pierre Du Ryer con due opere drammatiche rispettivamente *La Lucesse Romaine* (1637) e *Lucrece* (1638) fino alle tragedie entrambe intitolate *Lucrezia* la prima, in prosa, di Giovan Battista Mamiani del 1625 e la seconda di Giovanni Delfino (1656 ca)⁸. Né una figura come quella di Lucrezia poteva rimanere estranea al mondo cavalleresco: la si incontra in quel capolavoro che è l’*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto ed in particolare al canto XXIX nell’episodio di Isabella che preferisce darsi la morte piuttosto che cedere alle pretese di Rodomonte e rompere la promessa di fedeltà fatta a Zerbino.

Si incontrano tuttavia anche delle versioni decisamente diverse di questo mito a conferma della sua poliedricità e duttilità: è il caso de *La Mandragola* di Machiavelli⁹ (1518) qui l’”onestissima” Lucrezia è la moglie bellissima e fedele dell’ingenuo Messer Nicia. Entrambi saranno ingannati dal giovane Callimaco il quale, intenzionato a sedurre la giovane sposa, farà leva sul desiderio insoddisfatto dei coniugi di avere un figlio e con lo stratagemma di una pozione magica a base di mandragola appunto riuscirà nel suo intento portando alla fine dalla sua parte anche la nobile matrona. Thomas Middleton con il suo poema *The Ghost of Lucrece* (1601) propone un’opera che per quanto non ne sia apertamente una parodia, si muove al limite di questa aprendo uno spiraglio sulle possibili interpretazioni comiche della vicenda. Ancora in questa direzione si muove Alessandro Tassoni quando citerà Lucrezia nel suo poema

⁸ Benedetto Croce (1937, p. 146) esprime il suo parere su questa ripresa del mito “Nella nostra letteratura, la *Lucrezia* del Delfino è forse la più debole delle sue tragedie”.

⁹ Machiavelli cita Lucrezia anche nei suoi *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio* III.1-5.

eroicomico *La secchia rapita* del 1622. Autori tedeschi come Samuel Junius con *Lucretia, tragoedia nova* scritta nel 1599 in latino, Wolfgang Marianus Rot e la sua commedia carnascialesca *Lucretia. Ein kurtze Tragoedie* (1625-37) o Johann Peter Titz e *Lucretia* (1650) conferiscono all'intera vicenda una accentuata sfumatura erotica, come Francesco Pona in una novella all'interno della sua *Galeria delle donne celebri* del 1633 definita da Croce (1937, p. 146) "curiosa per certi tocchi caldamente sensuali e realistici".

Passando oltre autori settecenteschi quali Johann Elias Schlegel e Gotthold Ephraim Lessing, dei quali si tratterà più avanti, si giunge all'Ottocento con la *Lukretia of de verlossing van Rome* dell'olandese Hendrik Tollens del 1805. Del 1825 è la tragedia *Lucrece* (1825) di Francois Ponsard la cui protagonista è caratterizzata da una piena consapevolezza di morire per il bene del popolo mentre nel XX secolo si incontrano, tra le altre, l'opera teatrale *Le Viol de Lucrece* di André Obey (1931) punto di partenza di varie letture musicali del mito e che, tradotta da Thornton Wilder, approderà a Broadway nel 1932, e il dramma di Jean Giraudoux *Pour Lucrece* (1953) con una virtuosa Lucrezia che, in preda ad alcune droghe, tradisce il marito e teme, sebbene innocente, il ripudio.

Queste sono solo alcune delle riletture di Lucrezia riferite unicamente all'ambito letterario Europeo. Ma il mito è simbolo, è immagine, e da qui alle arti visive il passo è breve: Lucrezia trova ampio spazio nelle rappresentazioni pittoriche, in xilografie, cassoni, statue, perfino nel cinema.¹⁰ E ancora, un mito così non può non trovare spazio anche in ambito musicale divenendo oggetto di opere e cantate.

¹⁰ È del 1953 il film *Gate of Hell* del regista giapponese Teinosuke Kinugasa. Ambientato nell'XI secolo, racconta la vicenda di Moritoh, valoroso samurai che, accecato dalla passione per una nobildonna sposata di nome Kesa, condurrà la vicenda ad un tragico finale. Il film - che ebbe numerosi riconoscimenti tra cui due premi Oscar, la palma d'oro al Festival di Cannes e il premio della giuria internazionale della critica del Festival di Locarno - è basato su una storia della tradizione giapponese ma trae anche ispirazione dal *The Rape of Lucrece* di Shakespeare.

1.4.2. IL MITO DI LUCREZIA IN MUSICA E PITTURA

1.4.2.1. LUCREZIA MUSICATA

Al XVII secolo risale un dramma per musica dal titolo *Turia Lucrezia* di Antonio Draghi con libretto di Nicolo Minato del 1675, mentre nel Settecento si trovano le opere di Reinhard Keiser e di Johann Heinrich Rademin. È nel XX secolo che si incontrano un'opera teatrale e due da camera ispirate a Lucrezia: la prima è la *Lucrezia* di Ottorino Respighi (1936-37) su libretto di Claudio Guastalla che fa riferimento in particolar modo alle versioni della vicenda offerte da Tito Livio e da Shakespeare ma anche alla summenzionata opera di Obey. La partitura rimase incompiuta a causa della morte dell'autore e fu successivamente portata a termine dalla moglie di lui. L'opera si colloca nel filone dei lavori ispirati al mito della romanità: nelle intenzioni degli autori Lucrezia avrebbe dovuto costituire una sorta di dittico con l'opera *Maria Egiziaca* rappresentando due figure femminili come disse Guastalla "ugualmente e diversamente esemplari. L'una per fede e l'altra per castità".

La prima delle opere da camera è il *Tarquin* (1940) dell'austriaco Ernst Krenek con libretto dell'inglese Emmet Lavery, unica opera mai pubblicata dell'autore e rappresentata per la prima volta nel 1950. Il tema della perdita della libertà personale e politica, la sete di potere dell'individuo che degenera spesso nella dittatura sono tra i temi ricorrenti dell'autore e presenti anche in questa opera, forse non la più fortunata, che, ambientata in epoca contemporanea, lascia intravedere nel protagonista una sorta di caricatura di Adolf Hitler.

La seconda opera, di Benjamin Britten, dal titolo *The Rape of Lucrece*, con libretto di Ronald Duncan (1946) liberamente tratto dalla tragedia *Le viol del Lucrece* di André Obey del 1931, è un esempio riuscito della difficile arte di dare una prospettiva personale a un tema così tradizionale, o meglio ad un mito. Tra i temi cari alla sensibilità di Britten - la sopraffazione del debole, la contraddizione tra desiderio e purezza morale, gli oscuri impulsi della sessualità, espressi in una forma talvolta anche cruda - si trova sotteso alla partitura anche quello di una riflessione sugli orrori della guerra, ai quali il coro finale tenta di dare una risposta in chiave religiosa nello spirito della promessa cristiana della vita eterna e della redenzione: un afflato spirituale che pervade l'intero componimento. Il testo di Duncan è fortemente connotato da una visione misticheggiante e cristianizzata di Lucrezia (Donaldson, 1982, p. 27) la cui sofferenza è assimilata a quella di Cristo così come le sue ferite. In questo tipo di

interpretazione il tema del suicidio non è più presentato in maniera problematica: il “*magical thinking*” che la guida la rende una martire che intende lavare con il suo gesto le offese subite e ripristinare un’immagine di virtù (Britten, 1946, atto II sec. I):

Nothing impure survives,
all passion perishes,
virtue has one desire
to let its blood flow
back to the wounds of Christ.

1.4.2.2. LUCREZIA DIPINTA

Patrizia Nerozzi Belmann (2008, XIII) scrive che:

l’interazione tra la letteratura e le arti figurative è un aspetto fondamentale del rapporto tra le arti nel Settecento, sia dal punto di vista teorico sia dal punto di vista della realizzazione pratica.

Nelle arti figurative Lucrezia vive un’esistenza piena e ricca: sono oltre cinquanta le rappresentazioni pittoriche di questo mito. Tra le più antiche quelle rinvenute su tre urne funerarie etrusche risalenti al primo secolo a. C. nelle quali la protagonista è raffigurata seminuda come frequentemente accade nelle sue rappresentazioni sempre più assidue a partire dal XV secolo: così nei dipinti di Albrecht Dürer (1516), dei Cranach (1529) o, per citare degli autori italiani, Lorenzo Lotto (1534), Tiziano (1570), Guido Reni (1640 e 1664) e Guido Cagnacci (1640-1657

Talvolta Lucrezia personifica la castità e la vittima della lussuria (Jan Gossaert, 1534) mentre la minaccia e la violenza di Sesto Tarquinio sono messe a fuoco nei dipinti di Tiziano (1571), Tintoretto (1585-90), Michael Rottmayr (1692) e Giambattista Tiepolo (1750). La scena del suicidio in presenza del padre e del marito e, a volte, di Bruto si trova nella xilografia di Hans Burgkmair (1615), in una serie di incisioni di Hendrick Golzius (1578) e nei sei dipinti del Il Sodoma (1513).

Ian Donaldson (1982) riflette sul significato di alcuni elementi che caratterizzano le rappresentazioni di Lucrezia, ad esempio quella (semi) nudità presente in numerosi dipinti prevalentemente rinascimentali come quello di Lucas Cranach (1525) o di Lorenzo Lotto (1534) per il quale Lucrezia diviene simbolo di

vulnerabilità, innocenza e purezza (spesso contrapposto agli altri personaggi completamente vestiti), oppure il pugnale che ritorna nelle rappresentazioni delle diverse fasi della vicenda: dalla minaccia al suicidio fino al giuramento di Bruto - si veda, ad esempio, il *Giuramento di Bruto* di Gavin Hamilton (1760) o le *Storie di Lucrezia* di Sandro Botticelli (1499). Il pugnale si rivolge contro l'aggressore e da arma di minaccia nelle mani di Sesto Tarquinio diventa lo strumento della sua condanna confermando la vittoria ultima della vittima.

Le rappresentazioni di Lucrezia sui cassoni - uno dei soggetti più in voga nel XVI secolo - sono portatrici di un preciso messaggio morale ovvero l'esortazione alla fedeltà coniugale. In alcuni di essi la rappresentazione dell'intera vicenda, inclusa la caduta del regime monarchico, allude a vicende e idee repubblicane come avviene in Botticelli. Il pittore fiorentino rappresentò sia la storia di Virginia sia quella di Lucrezia in due tavole del medesimo anno (1498). I due pannelli facevano parte di una delle "spalliere" documentate verso il 1500 in casa Vespucci a Firenze¹¹ ed entrambi significativamente alludono in maniera al fatto che c'è un tiranno di mezzo che per questo viene eliminato, un riferimento ai tempi e alla storia dell'epoca, all'avvento di Savonarola e alla caduta dei Medici,

In alcuni casi si instaura un interessante legame tra figure classiche e bibliche: Lucrezia, come simbolo di castità e forza è spesso ritratta accanto a Giuditta che, in qualche modo, incarna un suo contraltare biblico, ad esempio nell'affresco del Castello del Buonconsiglio di Girolamo Romanino del 1531. Lucrezia e Giuditta si trovano anche in area tedesca tra il XV e il XVI secolo in una serie di nove donne di cui tre bibliche, tre sante e tre appartenenti alla storia romana riportata in incisioni e tappeti. Si desidera concludere questa galleria con una pittrice che ha scelto di narrare più volte questo mito, Artemisia Gentileschi la quale, come scrive Roberto Longhi (2011, p. 57), "ci pare unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura, e colore, e impasto e simili essenzialità". Per lei Lucrezia era forse più di un semplice soggetto da ritrarre, era come lei la vittima di una violenza: da qui nascono due suoi bellissimi quadri *Lucrezia* (1623-25) e il *Ratto di Lucrezia* (1645-50) a conferma della forza e vitalità di questo "mito" e che ribadiscono quanto la storia di Lucrezia possa essere attuale e, nei modi più diversi e imprevedibili, vicina alla vita reale.

¹¹ Si veda a tal proposito, l'Appendice I relativa alle tavole pittoriche.

1.5. IL MITO DI LUCREZIA NEL SETTECENTO

Il secolo si apre nel 1713 con la tragedia *The Fall of Tarquin* di William Hunt che, come si noterà anche più avanti, nel suo epilogo lascia intravedere una vena comica, aprendo a strada a nuove e originali interpretazioni del mito.

Tuttavia, numerosi autori settecenteschi scelsero di rimanere fedeli alla tradizione liviana e si concentrarono, in particolare, sulla dimensione pubblica del mito intepretando la vicenda come veicolo di idee politicamente illuminate o repubblicane: tra questi, ad esempio, Johann Elias Schlegel nella sua *Lucretia* (1740) e Gotthold Ephraim Lessing nella sua prima stesura di quella che diverrà *l'Emilia Galotti* ovvero *Das Befreite Rom* (1756-57). La forte attenzione all'aspetto politico portò spesso gli autori a soffermarsi maggiormente sulla figura di Bruto: si tentò spesso di smussare la sua tradizionale, dura rappresentazione esplorandone il potenziale "sentimentale"; e già tra il 1654 e il 1660 Madeleine de Scudéry con il suo romanzo *Clélie* aveva proposto una rilettura del mito addirittura incentrata sulla romantica e appassionata storia d'amore tra Bruto e Lucrezia, lasciando da parte la questione politica per rendere la passione (ricambiata) del protagonista la vera forza motrice dell'opera rendendo Lucrezia «a Woman of Sensibility» (Donaldson, 1982, p. 84). Va ricordato che anche Voltaire con il suo *Brutus* del 1730, cercò di rendere il protagonista più umano e dotato di sentimenti, in questo caso paterni, rappresentando il conflitto interiore dell'uomo diviso tra pubblico e privato, stoicismo e sentimentalismo. Tuttavia, la compostezza classicistica e l'ammirazione per Shakespeare rimangono alla base di molte opere come il *Giunio Bruto* di Antonio Conti (1743) e la tragedia *Lucius Junius Brutus* (1779) di Hugh Downmann nella quale, pur mantenendosi fedele all'immagine tradizionale di Bruto, si propone come vero eroe della vicenda un Collatino rappresentato come "man of feeling", in linea con i tempi. Al 1792 risale invece la tragedia repubblicana *Lucrece* di Antoine Vincent Arnault il quale farà interpretare a Sesto e Lucrezia il ruolo "trasgressivo" degli amanti infelici, e nel medesimo anno Rousseau compone *La mort de Lucrece*. Lucrezia trova infine spazio anche nell'ambito poetico definito cimiteriale o sepolcrale dell'italiano

Alessandro Verri e le sue *Notti romane* (1792) in cui la cornice notturna e sepolcrale racchiude meditazioni e discussioni storiche.¹²

In ambito musicale Lucrezia trova vita nel dramma *Die Kleinmuethige Selbstmoerderin Lucretia oder Die Staats-Thorheit des Brutus* di Reinhard Keiser (libretto di B. Feind), del 1705, che del mito propone una efficace parodia e nell'opera musicale bernese *Die Römische Lucretia* del 1731 di Johann Heinrich Rademin. Ancora Lucrezia fa la sua comparsa in due cantate: la prima, dal titolo *La Lucrezia or Oh numi eterni* (libretto di Benedetto Pamphili) del 1708 di Georg Friedrich Händel e la seconda, *La morte di Lucretia* (1728) di Michel Pignolet de Monteclair.

Infine, con alcune rappresentazioni pittoriche si completa il quadro della Lucrezia settecentesca: *Il giuramento di Bruto* di Giambattista Tiepolo (1750), Giuseppe Cades con *Lucrezia e Collatino* (1774), Andrea Casali, *Lucrezia che piange la sua disgrazia* (1761 ca.), due raffigurazioni de *La morte di Lucrezia*: di Jérôme Prud'homme (1765) e di Antonio Zanchi (1775 ca) e le versioni di Gavin Hamilton 1763-64) e di Jacques Antoine Beaufort (1771).

Chissà quali testi avevano letto o quali dipinti ammirato o, ancora, a quali opere avevano assistito Carlo Goldoni, Samuel Richardson e Gotthold Ephraim Lessing prima di scrivere le loro Lucrezie con le quali matrona romana ritorna assolutamente al centro della scena in tre interpretazioni originali e molto diverse tra loro ma che potrebbero svelare legami e connessioni inaspettate.

¹² Il termine poesia sepolcrale o cimiteriale si riferisce ad un gruppo di opere, composte nel sec. XVIII e all'inizio del XIX, nelle quali le meditazioni ispirate dalle sepolture occupano una parte prevalente ed essenziale. Una poesia che spesso ama soffermarsi sul pensiero della morte per trarne sentimenti lugubri o melanconici e che talora invece sente e celebra il sepolcro come consacrazione di virtù civili e politiche. Inglese e protestanti sono le prime opere di questo genere: il *Night-Piece on Death* (1712-13) del Parnell (una meditazione notturna sulla morte, sull'immortalità dell'anima, sulle vanità dei riti funebri) e il poema *The grave* (1743) di Blair. Maggiore successo ebbero i *Night Thoughts* (1742-43) dello Young, le *Meditations among the Tombs* (1748) del Hervey e la *Elegy Written in a Country church-yard* (1742-50) del Gray. Queste tre opere, di cui presto si ebbero numerose traduzioni ispirarono l'abbondante letteratura sepolcrale della seconda metà del secolo che ne trae, accenti pessimistici e immagini funeree. A tale letteratura appartengono anche *Die Nacht*, quarta parte del poema *Tageszeiten* (1755) dello Zachariae, il poema in sei canti *Die Gräber* (1752-69) del Creuz, il poema *Einsamkeiten* (1757) del von Cronck. Né minore fu il successo in Francia e in Italia, ove per altro in questo tempo l'efficacia della poesia sepolcrale è attestata meglio che da poemi come le *Notti clementine* (1774) del Bertola o le *Notti* (1777-91) del Fantoni o i *Tombeaux* (1779) dello svizzero Bridel, dalla parte che scene sepolcrali e paesaggi funebri prendono nei romanzi, nelle liriche, in saggi d'argomento vario.

CAPITOLO 2

COSTANTI E NUCLEI TEMATICI DEL MITO DI LUCREZIA

Sappiamo ormai bene, infatti, che fra le caratteristiche principali del discorso mitico sta proprio quella di non esistere in forma definitiva, una volta per tutte; la sua «esistenza» è piuttosto un'esistenza generica, una esistenza di *corpus*, qualcosa che risulta dall'insieme delle sue varianti.

(Maurizio Bettini, 1989)

2.1. COSTANTI E VARIANTI

Da un punto di vista di approccio metodologico sono preziose le indicazioni di Rousset: l'elemento di base dell'analisi è rappresentato dall'individuazione delle unità invarianti che definiscono lo scenario mitico permanente, che è ciò che assicura la trasmissione dell'identità del mito e la sua resistenza alle differenti versioni. A fronte degli elementi costanti o invariati, si possono individuare le varianti che pertengono a questioni di contesto sociale, sistema culturale e letterario, immaginario individuale et cetera, ma anche le cosiddette metamorfosi laterali ovvero i passaggi attraverso i diversi generi.

Il mito di Lucrezia è un quadro ricco colori e luci. Più ci si avvicina a questa vicenda e più i temi divengono visibili e delineati. I diversi autori, dai classici latini ai più moderni, che siano scrittori, pittori o musicisti hanno scelto di narrare uno o più aspetti del mito e, così facendo, ne hanno messo in rilievo il forte carattere polisemico e la capacità di reinventarsi e rigenerarsi in modi sempre originali. Massimo Fusillo (1998, p. 23) scrive che:

il tema non si può ridurre infatti al soggetto di un'opera [...]: una serie di testi che raccontano la stessa storia [...] possono tematizzare elementi diversi [...] con esiti spesso molto lontani fra di loro. Il tema, o meglio, i temi, sono dunque i quadri di riferimento con cui leggiamo un'opera e che consideriamo esemplificati da quell'opera.

Ma caratteristica di un mito è la presenza di alcuni elementi o temi¹³ invariati o costanti che lo rendono riconoscibile nonostante le vestizioni più diverse, trasversali, stravaganti, e cifrate. La vicenda di Lucrezia racconta di una figlia, una moglie, una donna che subisce una violenza e che, per questa ragione, si toglie la vita. L'ordine di questi ruoli non è casuale: si può dire che sia quello che concepivano e rispettavano sia la società sia le leggi romane. Famiglia, violenza e morte: questi sono i temi fondanti, le costanti del mito di Lucrezia romana, le categorie che diverranno strumenti per l'analisi delle tre riletture settecentesche che si va ad affrontare.

2.1.1. LA DONNA E LA FAMIGLIA

La condizione femminile fu, come in generale accadde tra i popoli antichi, segnata da numerose limitazioni sul piano familiare, giuridico e politico - si pensi alla sottoposizione al potere del *pater familias* e poi del marito¹⁴, all'inabilità a svolgere funzioni pubbliche, alla mancata capacità testamentaria, a quella limitata in ambito ereditario e molto ancora - che trovavano la loro giustificazione in supposte inferiorità di ordine biologico e femminile¹⁵. Come osserva Giunio Rizzelli (2003, p. 105):

un motivo diffuso nelle fonti latine, è quello della debolezza femminile. Essa appare, oltre che fisica, psichica e sfocia nell'instabilità mentale, nella volubilità. Le conseguenze di tale debolezza costituiscono un pericolo da non sottovalutare.

Si deve tuttavia convenire che fin dai primi secoli della repubblica i romani riconobbero alle donne non pochi diritti e potenzialità - dalla cittadinanza, alla capacità giuridica a quella negoziale e patrimoniale - che le portarono ad occupare una posizione ben diversa e avanzata rispetto alle donne greche ad esempio. La posizione

¹³ Mito e tema sono termini indissolubilmente intrecciati: il termine italiano 'tema' trova la sua corrispondenza nell'inglese *theme*, nel tedesco *Stoff* e nel francese *thème* o anche *mythe*. La definizione più ampia di temi letterari è quella che li definisce come «soggetti di preoccupazione o di interesse generale per l'uomo» (Brunel, Pichois, Rousseau 1983, p. 125). Ancora Brunel indicherà il legame tra tema e mito quando sosterrà che esiste "una sfumatura terminologica che non si riesce mai a dissipare del tutto, tanto più che il mito si svincola difficilmente dal tema e che si potrebbe parlare di temi mitici".

¹⁴ Tramite quegli strumenti che erano la *patria potestas* e il matrimonio *cum manu*. Si veda Arangio Ruiz, 1987, pp. 501-03.

¹⁵ Si parlava di fragilità di spirito (*imbecillitas mentis*) e di leggerezza o debolezza relativa al sesso femminile in rapporto a quello maschile (*infirmitas sexus*).

per così dire “progredita” delle donne romane rispetto ad altre realtà mediterranee era legata al fatto che si aveva un’idea del ruolo femminile diversa e, in un certo modo, più liberale anche in virtù del fatto che il compito attribuito dalla società romana alle donne non era solo quello di generare figli alla patria, ma anche di educarli. Ciò permetteva alle madri di vivere una vita sociale attiva ed insegnare ai propri figli a essere buoni cittadini romani nel rispetto di quei principi – e qui sta il rovescio della medaglia – che per altri versi limitavano e stigmatizzavano il loro ruolo privandole di molte altre libertà. Francesco Lucrezi (2004, pp. 3-4) evidenzia questo aspetto:

l’ideale della donna onesta, proba e morigerata, figlia ubbidiente, sposa fedele, madre premurosa, che pone la propria virtù al di sopra di qualsiasi altra cosa, sarebbe rimasto a lungo un *topos* particolarmente radicato nella cultura romana che a tale fedeltà e rettitudine avrebbe affidato le sorti del matrimonio – prima e insostituibile cellula dell’intero tessuto sociale [...] – la saldezza della famiglia, l’allevamento della prole e la formazione delle nuove generazioni di cittadini. [...]. E tale stereotipo di virtuosa e severa condotta di vita (improntata a modestia di costumi, spirito di sacrificio, irreprensibile moralità privata) avrebbe segnato in profondità la generale posizione della donna nel mondo romano.

Non è dunque un caso che il matrimonio, istituzione cardine della società romana, sia puntigliosamente definito in tutti i suoi limiti, né che la posizione della donna sia dettagliatamente regolata all’interno di quel piccolo universo che è la famiglia romana, nella quale domina incontrastato il *pater familias* che amministra, decide, giudica e fa giustizia tramite quello che è l’emblema del suo potere ovvero la *patria potestas*. È il padre il perno attorno al quale ruota l’intera esistenza della donna fin dalla sua infanzia, è lui che la promette in sposa ed è sempre lui che ha e manterrà per molto tempo – rispetto al marito – lo *ius occidendi* anche in caso di adulterio.

2.1.2. LA DONNA E LA VIOLENZA

A proposito dell’atteggiamento dei romani rispetto alla violenza sulle donne, si possono mutuare, ancora una volta, le parole di Francesco Lucrezi (2004, pp. 4-5) riferite proprio a Lucrezia:

Ci si sarebbe aspettato, sia in ragione di questa generale considerazione in positivo della donna e delle sue prerogative, sia per il ricorrente

apprezzamento della sua *virtus* e della sua *pudicitia*, [...] sia infine per il ricordato “legame genetico” tra orrore per lo stupro e nascita della repubblica [...] che la civiltà romana, così ferma nello stigmatizzare e punire l’oltraggio portato da Sesto Tarquinio, riservasse un’attenzione specifica e un occhio particolarmente severo a chi nelle età successive, avesse osato ripetere l’infamia nuovamente violando l’onore delle fanciulle di Roma. Ci si sarebbe aspettato, quindi, che l’esperienza giuridica romana, così meticolosa e articolata [...] dedicasse un impegno adeguato alla difesa di quel diritto basilare che è la personale libertà e inviolabilità sessuale e definisse pertanto una specifica, puntuale e intransigente repressione del “*nefas ab libidine ortum*” del crimine di violenza carnale. È un dato di fatto, però, che tale impegno non ci fu. [...]. Spesso, anzi, la donna oltraggiata appare ella stessa oggetto di sospetto quando non di castigo, in quanto correa, presunta istigatrice e sollecitatrice del delitto [...] La stessa Lucrezia, se diventata un’eroina, è perché, pur professandosi innocente (*peccato absolvo*), si riconosce comunque meritevole di espiatione (*supplicio non libero*) e provvede lei stessa ad applicare la pena togliendosi la vita.

Il termine *stuprum* - mai inteso nel senso moderno del termine - indicava qualsiasi relazione sessuale con donne nubili o non più sposate di condizione onorata,¹⁶ anche se si ritiene che non sempre i termini siano stati tenuti distinti ma piuttosto talvolta utilizzati in maniera quasi indifferenziata.¹⁷ Rientrava, insieme all’*incestum* ed il *lenocinium* tra quei *crimina publica et moralia* in cui Augusto fece confluire anche l’*adulterium* quando, intorno al 18 a. C., promulgò la *Lex Iulia de adulteriis coercendis* nell’ambito del suo programma politico legislativo che nella difesa dei valori familiari trovava uno dei suoi punti di forza. Fino ad allora il crimine di *adulterium* propriamente detto - con il quale si intendeva il tradimento commesso da una donna coniugata e di condizione onorevole, cosiddetta *honestas* - era stato considerato una questione privata e come tale risolto attraverso un *iudicium domesticum*. A tal proposito scrive Eva Cantarella (2010, pp. 109,10,112):

Romolo, agli inizi della città, avrebbe autorizzato i mariti a mettere a morte le mogli infedeli. E la regola [...] rimase a lungo in vigore: ‘se sorprendi tua moglie mentre commette adulterio puoi ucciderla impunemente’ diceva

¹⁶ Talamanca, 1989, pp. 409; 454.

¹⁷ Con l’avvento del cristianesimo, i crimini contro il matrimonio e la morale saranno puniti più severamente ma il concetto di adulterio alla base delle nuove disposizioni in materia rimarrà quello di sempre. La violazione della fedeltà coniugale, insomma, sarà punita con crescente severità e continuerà ad essere punita solo qualora a violarla sia la moglie. Il marito sarà punito solo per aver leso il diritto di un altro cittadino all’esclusività sessuale sulla propria moglie. A tal proposito si veda anche Eva Cantarella, Paolo Ricca (2010).

Catone [...] e aggiungeva con evidente soddisfazione: ‘se lei sorprende te, invece, non può toccarti neppure con un dito’ (Aul. Gell., N.A., 10, 23,5). Ma nei primi secoli della città, se volessimo prestare fede alle fonti, dovremmo credere che gli adulteri fossero rari. Le donne, infatti, erano cariche di ogni virtù. O, quantomeno, così avrebbero dovuto essere, secondo il modello di comportamento che veniva loro proposto dai racconti esemplari che narravano di donne perfette e intemerate, come Lucrezia, per ricordare il caso forse più celebre”.

2.1.3. LA DONNA E LA MORTE

Si è visto come gli uomini, il padre *in primis*, avessero diritto di vita e di morte sulle donne della propria famiglia. Il diritto romano non si interessò particolarmente al suicidio se non in casi particolari.¹⁸ Per alcuni, secondo Eva Cantarella (1991, p.140), togliersi la vita non era un atto di codardia ma, in qualche modo, una forma di libertà dell’individuo. A Roma vi era una discreta tolleranza e accettazione di varie forme di suicidio, come quella per *impatientia mortis* o per *taedius vitae*, di probabile derivazione greca e praticate dall’aristocrazia. In alcuni casi, anzi, il suicidio era visto come una scelta moralmente encomiabile e non soltanto qualora fosse compiuto in modo clamoroso; alcune forme di suicidio sommesse e discrete erano considerate perfettamente onorevoli.¹⁹ Ben diversa è la concezione cristiana del suicidio che nel caso specifico di Lucrezia sarà stigmatizzata nelle parole di Agostino.

Quando le donne decidevano di togliersi la vita avevano dinanzi a loro diverse possibilità: così scrive Nicole Loraux (1988, p. 19):

Un uomo non si impicca mai, [...] per la donna al contrario l’alternativa è aperta: o cercare nel nodo di una corda una fine molto femminile, oppure impadronirsi di una spada rubando agli uomini la loro morte [...] la donna è più autorizzata a fare l’uomo per morire più di quanto l’uomo sia autorizzato ad appropriarsi di un qualunque comportamento femminile fosse anche nella morte.

Lucrezia è stata definita da alcuni autori classici *virilis matrona* forse anche perché il suo ultimo gesto si compie con modalità più vicine all’universo maschile, ad esempio nella scelta dell’arma, ma anche perché ha avuto il coraggio di denunciare

¹⁸ riguardanti ad esempio il lutto vedovile o problemi di eredità.

¹⁹ Per approfondimenti Paul Veyne (1980), pp. 77-111.

pubblicamente l'offesa subita con delle conseguenze che ricadono in un ambito - quello politico - di dominio dell'uomo. Inoltre, Lucrezia si uccide sì nella sua dimora, dunque nel suo ambiente, ma lo fa dinanzi ad un pubblico e non in quella maniera "sottratta alla vista" (Loroux 1988, p. 22) che più si addice ad una donna. Questo perché il suo gesto non è un gesto privato o per lo meno, non solo privato, ma anche fortemente pubblico.

2.1.4. UNA VARIANTE

La questione della possibile gravidanza come conseguenza dello stupro di Lucrezia è stata affrontata da vari autori in maniera più o meno esplicita. Il tema è fortemente legato ad un meccanismo, che Ian Donaldson (1995, p. 23-24) ha definito di *transferred pollution*, in base al quale, nei tempi antichi, il disonore di un'adultera si rifletteva su tutta la famiglia. Nel caso di adulterio la contaminazione del sangue è centrale, infatti, è proprio quest'ultimo ad essere definito "adulterato". Così Livio scrive «castissimum ante regiam iniuriam sanguinem» (*Hist. I,59,1*), mentre per Ovidio si tratta di « fortem castumque cruorem» (*Fast. II, 841*) e utilizza quel termine *cruor* che indica precisamente il sangue fuoriuscito dalla ferita mentre il *sanguis* è il sangue che circola nelle vene.

Nella versione shakespeariana del mito ovvero nel poemetto *The Rape of Lucrece* (1594) l'autore tocca l'argomento in maniera esplicita:

The scornful mark of every open eye;
the kinsmen hang their heads at his disdain ,
thy issue blurr'd with nameless bastardy (520-22) [...]
This bastard graffshall never come to growth (1062)

La maternità di una donna virtuosa di nome Lucrezia è al centro de *La Mandragola*, commedia "pure non casta" scritta di Machiavelli. Una delle più temibili conseguenze dello stupro, la contaminazione del sangue e dei legami familiari, che la Lucrezia classica sentiva fortemente e che rappresenta una delle ragioni del suo suicidio, diviene qui il motore della commedia. Il mito della matrona romana, sulla quale è ricalcata la figura della protagonista²⁰ è riproposto in chiave comica, ma il vero tocco machiavelliano è rappresentato dall'angolazione da cui si è deciso di osservare la

²⁰ L'unica che abbia un nome romano, mentre quelli degli altri personaggi sono di origine greca.

vicenda e dalla scelta di farla ruotare intorno ad un tema tanto delicato che altri autori spesso hanno preferito non affrontare o solo accennare.

È, ad esempio, il caso della Lucrezia di Hugh Downman nel suo *Lucius Junius Brutus or the Expulsion of the Tarquins. An Historical Play* che reagirà violentemente nel momento in cui il marito Collatino pronuncerà la parola *children* (1779, p. 101):

Didst thou say children! -
Oh, 'tis a thought which darted cross my brain
Like to the blasting lightning. - Children, saidst
thou!
Who knows - how if - the ravisher!- That
thought
Would of itself determine.

2.2. I DUE NUCLEI TEMATICI

La storia di Lucrezia è caratterizzata dalla presenza di due forti nuclei tematici. Tutto nella sua vicenda, le costanti, le variabili fino ai minimi e apparentemente insignificanti dettagli, concorre a costruire due mondi: quello privato e quello pubblico. La dimensione privata di Lucrezia può dirsi caratterizzata dall'immagine di perfetta matrona, donna di casa e moglie con la sua impeccabile vita domestica. Ancor prima di incontrarla la si può immaginare ascoltando le parole del marito. Nel momento in cui gli uomini giungono a Collazia è come se si trovassero davanti ad un dipinto, ad una rappresentazione: lei, bellissima, è circondata dalle ancelle intenta a filare morbide lane nonostante sia notte fonda e non appena scorge il marito, lo accoglie affettuosamente insieme ai suoi ospiti. È qui che la dimensione privata incontra quella pubblica: gli ospiti e Sesto Tarquinio in particolare sposteranno lentamente il focus della vicenda dalla casa di Collatino alla pubblica piazza. Sesto Tarquinio irrompendo durante la notte con l'inganno nella casa viola innanzitutto la dimensione privata ancor prima di Lucrezia, e davanti al rifiuto ostinato di lei, pone in atto la minaccia di quello che è definito "vergognoso adulterio" davanti al quale Lucrezia in nome dei principi suoi e della società cui appartiene è costretta a cedere. Per quanto sia consapevole dell'innocenza suo animo, e che solo il suo corpo sia stato violato, lei non può far altro che togliersi la vita per dimostrare tale verità. Dal suo

suicidio discenderà la rivolta del popolo romano, la cacciata dei Tarquini e il passaggio dalla monarchia alla repubblica, e la dimensione privata diverrà in tal modo definitivamente pubblica.

I numerosi temi e argomenti che animano il mito di Lucrezia - la condizione della donna all'interno del matrimonio e della società - la passione, la violenza, l'onore, il suicidio - si muovono e si collocano in rapporto alla dimensione pubblica e quella privata generando una serie di dualismi: donna/uomo, individuo/collettività etico/politico, virtù/vizio, bene/male fino a giungere all'opposizione vita/morte. Questi binomi non si pongono necessariamente in posizione oppositiva e nettamente definita e talvolta si incrociano e sovrappongono rendendo meno decisa la distinzione tra pubblico e privato da cui discendono. Per questa ragione il riconoscimento di uno o di entrambi i grandi nuclei tematici nelle riletture del mito di Lucrezia non è sempre facile: se una dimensione prevale e appare l'unica presa in considerazione, l'altra può essere sì assente oppure sottesa o implicita. È necessario scrutare a fondo nelle opere, negli autori e nel loro modo di porsi nei confronti dei due nuclei: questi costituiscono uno strumento fondamentale per comprendere il personale e originale approccio al mito, le ragioni, della scelta di questa particolare vicenda e l'autentico messaggio che chi ha scelto di narrarla, intendeva trasmettere.

PARTE SECONDA:
TRE LUCREZIE SETTECENTESCHE

CAPITOLO 1

CARLO GOLDONI,

LUGREZIA ROMANA IN COSTANTINOPOLI

(1737)

Son Lugrezia romana,
figlia del Culiseo, femina onesta.

(Carlo Goldoni, 1737)

1.1. CARLO GOLDONI: INTRODUZIONE

Carlo Goldoni reinterpreta il mito di Lucrezia in un'opera cosiddetta minore, considerata da alcuni una «un divertimento leggero per palati poco esigenti» (Vencato, 2009, p. 9). Ma la sua *Lugrezia Romana in Costantinopoli* (1737) è un'opera ricca di sorprese e innovazioni. È un dramma giocoso per musica che trova la sua collocazione proprio al limitare della riforma del teatro operata da Goldoni. Un semplice libretto che racchiude una rilettura del mito di Lucrezia assolutamente originale e trasgressiva che può condurre, nonostante le levità del genere in cui dimora, a riflessioni intense e interessanti.

1.1.1. CENNI BIOGRAFICI

È lo stesso Carlo Goldoni (1707-1793) a spiegare l'origine della sua passione per il teatro quando nei *Mémoires*²¹ (1784-87), a proposito di suo nonno, scrive:

Dava la commedia, dava l'opera in casa sua; tutti i migliori comici, tutti i musicisti più celebri erano ai suoi ordini; arrivava gente da tutte le parti. Io son nato in quel baccano, in quell'abbondanza; potevo forse sprezzare gli spettacoli? Potevo non amare l'allegria? (I, I, p. 18).

²¹ Le *Memorie* di Goldoni sono citate dall'edizione *Memorie* (1961), Milano: Rizzoli cui si rinvia con la semplice indicazione di volume, capitolo e pagina.

Il suo divenne poi un contatto diretto con il mondo del teatro e dei suoi impresari, organizzatori, autori, attori, servette e maschere: nel 1734 conobbe il direttore teatrale Giuseppe Imer e lo seguì come poeta comico prima al Teatro San Samuele di Venezia e poi a Genova. Tornato a Venezia, vi rimase fino al 1743 dove lavorò intensamente per l'Imer e per il nobiluomo Grimani, proprietario del San Samuele e del San Giovanni Crisostomo, iniziando quella sua riforma impostata sulla commedia vera e propria dopo un esercizio fatto anche sulle tragicommedie, tragedie nonché sulle opere per musica. Del 1738 è il *Momolo Cortesan* canovaccio per la commedia dell'arte ma con la parte scritta del protagonista. Dopo aver composto altri testi con questa modalità, per così dire, ibrida, Goldoni compone *La Donna di garbo* (1743) prima sua commedia interamente scritta. Dopo una parentesi pisana dal 1744 al 1748 Goldoni firmò un contratto con l'impresario teatrale Gerolamo Medebach per il Teatro di Sant'Angelo a Venezia. Iniziò un periodo di produzione impegnativa caratterizzata, tra l'altro, dalla rivalità con l'Abate Chiari nella quale Goldoni rivelò tutta la sua energia e vocazione, definendo concretamente la sua volontà di riforma e creazione di un nuovo teatro in cui si fondono l'acuta sensibilità storico sociale, la profonda curiosità per il mondo e le grandi qualità comiche che gli appartengono. Nel 1750 è impegnato in una sorta di sfida con il Chiari: comporre sedici commedie nuove in un anno²². La prima fu il *Teatro comico* in cui espliciterà il suo programma di riforma volta a mutare la vecchia recitazione tipica della Commedia dell'arte. Seguirà un periodo compositivo di crescita e consolidamento che culminerà nella *Locandiera* del 1752. In questo stesso anno Goldoni passò alle dipendenze dei Fratelli Vendramin proprietari del teatro San Luca, e qui visse un periodo complicato sia dall'onere di mantenere il successo acquisito con le opere precedenti sia dai mutamenti di gusto del tempo che si andavano orientando verso il romanzesco, l'esotico, il fantastico. È un periodo lungo in cui Goldoni porterà i suoi lavori a Bologna, a Parma, Roma e comporrà le opere della sua maturità poetica: *Gli Innamorati* (1759), *I Rusteghi* (1760), *Sior Todero Brontolon* (1762) e *Le Baruffe Chiozzotte* (1760). Nonostante questi capolavori, la sua situazione a Venezia divenne sempre più difficile a causa della guerra condotta da rivali e nemici sempre più agguerriti. Fu così che l'invito del

²² Goldoni riuscirà nell'impresa scrivendo, tra l'altro, alcuni dei suoi capolavori come *La bottega del caffè*, *La famiglia dell'antiquario* e *Il bugiardo*.

Théâtre Italien di Parigi, che prevedeva un impegno di due anni, apparve quanto mai attraente alimentando anche quel desiderio di portare il suo teatro al di fuori dei confini italiani alla conquista della maggiore capitale europea occidentale. Fu così che nel 1762, dopo la rappresentazione di *Una delle ultime sere di Carnevale* - una sorta di addio alla sua Venezia - Goldoni partì per Parigi. Lì trovò ammirazione ma provò anche una profonda delusione quando si vide chiedere vecchi scenari della commedia dell'arte. Nonostante questo, compose nel 1765 un capolavoro come *Il Ventaglio* e poi, passando, ancora una volta per la commedia scritta ma ancora con le maschere, giunse finalmente alla commedia di carattere. Nel 1765 lasciò la *Comédie Italienne* e divenne precettore dei reali a Versailles e nel 1784 iniziò a scrivere i suoi *Mémoires* (1784-87). Ottenne infine una modesta pensione che gli fu tolta allo scoppio della Rivoluzione Francese e restituita il giorno dopo la sua morte avvenuta nel 1793.

1.1.2. ILLUMINISMO DI GOLDONI

Se, come sostiene Binni (2005, p. 276), Goldoni

accetta il limite della realtà, con fiducia e letizia, sente la ricchezza inesauribile della realtà e la ama, soprattutto la realtà umana, la casa, la città degli uomini, le loro relazioni socievoli, il saldo terreno su cui si svolge l'avventura ricca ed avvincente della vita.

si può affermare che il suo illuminismo sia vissuto in una misura personale e sincera che lo porta a sentire con grande serietà e simpatia il valore della vita nei suoi precisi termini mondani. Tutto questo è da porre in relazione con un ideale di equilibrio, di saggezza umana e di consapevolezza dei limiti della propria condizione che rappresentano la vera novità della sua caratterizzazione personale e sociale. Il suo nuovo realismo nasce dalla rappresentazione di situazioni concrete non generiche e standardizzate e dalla *vis* comica con cui egli rappresenta la chiusura e la boria dei nobili decaduti ma anche la stoltezza dei borghesi arricchiti e aspiranti ai privilegi della vecchia classe nobiliare. In linea con questi valori medi illuministici sono anche la disposizione cosmopolita che allontana Goldoni da ogni forma di spirito nazionale e quell'antipatia "borghese" e "cittadina" per i soprusi e le prepotenze nobiliari, per i retaggi feudali e secenteschi, per le forme di intolleranza, per la professione militare e della guerra nel segno di un coraggio diverso che è quello del nuovo eroe.

Poeta dell'umano e dei rapporti umani, della poetica simpatia per la vita nella sua concretezza associata (mai dell'uomo solo o dei suoi problemi astratti e metafisici), il Goldoni trae la forza del suo grande teatro, della sua perfezione del ritmo scenico, dalla forza del suo sentimento profondo e poetico di questa vita di rapporti, di dialogo [...], ma sempre bisognoso, per intima necessità del saldo tessuto di una società e di una situazione concreta e in interno movimento, in cui inquietudini e pene non sono assenti, ma sono vinte e superate da quella umana letizia, da quella lieta energia della vitalità in movimento che può ben compensare - anche ammessa la dubbia liceità di tale richiesta - la mancanza di una 'divina malinconia' che, secondo De Sanctis e Croce, limiterebbe [...] la 'poesia' di Goldoni²³ (Binni, 2005, p. 307).

1.1.3. LA RIFORMA DEL TEATRO

Sin dal 1738 quando compose *Il Momolo Cortesano* Goldoni decise di scriverne le scene maggiori anziché affidarle all'improvvisazione dei comici della commedia dell'arte. In seguito, nel 1743, scrisse per intero *La donna di garbo* e, infine, nel 1750 propose una commedia, la *Pamela Nubile*, ispirata al romanzo di Samuel Richardson in cui per la prima volta le maschere erano del tutto assenti. Così l'autore nei suoi *Mémoires* parla del suo rifacimento teatrale del romanzo inglese:²⁴

Da un po' di tempo il romanzo di *Pamela* faceva le delizie degli italiani, e i miei amici mi tormentavano perché ne cavassi una commedia. Conoscevo quel romanzo, non m'era difficile penetrarne lo spirito e ridurre gli argomenti principali. Ma lo scopo morale dell'autore inglese non si addiceva ai costumi e alle leggi del mio paese. A Londra un lord non deroga alla nobiltà sposando una contadina; a Venezia un patrizio che sposa una plebea priva i suoi figli della nobiltà patrizia e d'ogni diritto alla sovranità. La commedia, che è o dovrebbe essere la scuola dei costumi, non deve esporre le debolezze umane se non per correggerle, e non deve rischiare il sacrificio d'una posterità infelice col pretesto di ricompensare la virtù. Perciò avevo rinunciato a quel romanzo; ma nella necessità in cui mi trovavo di dover moltiplicare gli argomenti, e circondato a Mantova e a Venezia da gente che mi incitava a cavarne argomento, acconsentii di buon grado. Tuttavia non mi accinsi all'opera che dopo avere escogitato uno scioglimento che non solo non era pericoloso ma poteva servir da modello agli amanti virtuosi e in pari tempo far più gradevole e interessante la catastrofe. (I, IX, p. 262)

²³ B. Croce, (1964, vol. II, pp. 350-52,) scrive: « Il Goldoni sta tutto nella capacità di un'illare visione degli uomini, delle loro passioncelle, difetti e vizi, o piuttosto difettucci e viziotti e curiosi dirizzoni [...] Era anche un brav'uomo, di oneste intenzioni, bonario, pietoso, indulgente; ma la sua vena era quella. 'Gli manca (citiamo le parole del De Sanctis), gli manca quella divina malinconia che è l'idealità del poeta comico e lo tiene al di sopra del mondo, come fosse la sua creatura che accarezza con lo sguardo e non la lascia che non le abbia data l'ultima finitezza ». (*Storia della letteratura italiana*, ed. Croce, II, p. 358).

²⁴ Si veda, a questo proposito, anche l'introduzione all'opera scritta dall'autore.

Nel famoso anno della sfida delle sedici commedie, egli scrisse quello che si può definire il manifesto della sua poetica teatrale e della sua riforma, ovvero, *Il teatro comico* che, come scrive il Flora (1940, III, p. 510) «definisce le intenzioni dell'autore, e anche la sua vera vocazione e il significato della sua missione». Qui, utilizzando l'espedito del "teatro nel teatro", molto caro ai drammaturghi, Goldoni espone i punti fondamentali della sua riforma:

Così bramo io parimente, che qualche nobile bell'ingegno d'Italia diasi a perfezionare l'opera mia e a rendere lo smarrito onore alle nostre scene con le buone Commedie, che sieno veramente Commedie, e non scene insieme accozzate senz'ordine e senza regola. (l'Autore a chi legge)

e ancora

Il mondo è annoiato di vedere sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino, prima ch'egli apra la bocca. (I, 2):

Goldoni intende giungere ad una commedia che sia interamente scritta, ordinata, in cui la commedia dell'arte con la sua comicità non sia perduta ma trasformata in commedia "di carattere", dove anche le maschere, che inizialmente gli hanno offerto una gamma di tipi e caratteri, siano in qualche modo riassorbite fino a scomparire nei personaggi nuovi e vivi, caratteri socialmente e umanamente rappresentativi della nuova realtà contemporanea, comica e poetica.

La riforma è dunque concepita in nome del semplice e del naturale, contro i residui del Seicento, contro la vecchia recitazione e i suoi procedimenti, il disordine e la ripetizione che egli attribuisce alla commedia dell'arte. «Più non si sentono parole oscene, equivoci sporchi, dialoghi disonesti. Più non si vedono lazzi pericolosi, gesti scorretti, scene lubriche, di mal esempio» (III, 3). È anche necessario "rieducare" gli attori per il tramite di una nuova recitazione basata su un testo scritto e non più su un canovaccio, per superare la commedia dell'arte - della quale tuttavia egli intende mantenere alcuni elementi quali il movimento e il gioco scenico - per giungere a

una nuova commedia di 'costumi e caratteri' a sfondo etico e realistico e dotata di quelle qualità di organicità, verisimiglianza, naturalezza che egli [...]

fa corrispondere ad un senso profondo di espressione poetica e teatrale della vita. (Binmi 2005, p. 347).

Questo è il significato del *Teatro comico*, una «poetica del diletto che ammaestra», una commedia che deve diventare «un insieme di caratteri, una orchestra e non uno strumento solo». (Flora 1940, III, p. 511)

1. 2. IL DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA

Sarà proprio Carlo Goldoni con la sua *Scuola moderna* del 1748, a fissare nella forma del “dramma giocoso per musica” - che si manterrà poi per tutto il secolo come denominazione ufficiale del genere - un tipo di opera buffa italiana in grado di imporsi come modello unificante su scala nazionale²⁵.

L’opera comica si sviluppa in due forme sostanzialmente diverse: l’intermezzo e la commedia musicale napoletana per poi fondersi nell’unità del suddetto dramma giocoso per musica. La sua origine è legata a quel processo innovatore che, separando gli elementi seri da quelli buffi compresenti nel melodramma barocco, aveva prodotto, agli inizi del secolo, la nascita dell’opera seria di Zeno e dei premetastasiani. Le scene buffonesche, caratterizzate da personaggi fissi, presenti nel teatro musicale veneziano del tardo Seicento, si spostarono gradualmente verso la fine degli atti e, a cavallo tra i due secoli, si staccarono completamente dal corpo dell’opera seria assumendo la funzione di intermezzi dotati di una vicenda autonoma. Gli argomenti erano i più diversi: dai temi fissi dei matrimoni male assortiti o alla moda ai contrasti tra mogli infedeli e mariti gelosi, pupille e tutori, al capovolgimento satirico di scene arcadiche, allegoriche o storiche specie all’inizio del secolo. Stampati nel medesimo libretto delle opere serie, gli intermezzi si rivolgevano allo stesso pubblico, fondamentale aristocratico proponendo, con la rappresentazione del socialmente estraneo, ciò che Paolo Gallarati (1984, p. 99) definisce «una sorta di piccante esotismo sociale, non molto diverso, per motivazioni estetico-psicologiche, dall’esotismo geografico che tanta parte aveva nell’arte e nella vita contemporanea».

²⁵ Paolo Gallarati nel suo libro *Musica e Maschera, il libretto italiano nel Settecento* (1984) offre un’interessante panoramica, ricca di interessanti spunti, su Goldoni come librettista ma, più in generale, sull’opera seria, l’opera buffa e il dramma giocoso.

Nei medesimi anni in cui a Venezia si sviluppavano gli intermezzi, a Napoli aveva luogo un parallelo processo di espulsione dal tronco dell'opera aulica degli elementi comici presenti nel melodramma seicentesco che dava vita alla cosiddetta *commedejà pe mmuseca* napoletana, grande spettacolo in due, tre atti destinato ben presto ad entrare in concorrenza con l'opera seria. La commedia per musica si sviluppò nei primi anni del secolo, contemporaneamente alla commedia dialettale napoletana in prosa, e in reazione letteraria all'opera seria con l'intento di ristrutturarla in nome della semplicità.²⁶ Se negli intermezzi la rappresentazione del socialmente diverso tendeva irresistibilmente alla sbrigliata comicità della satira caricaturale, nella commedia per musica non era esente da una vena, talvolta malinconica, di autentico realismo psicologico e dal gusto sottile per l'ombreggiatura sentimentale.

Nei primi anni quaranta del secolo, l'opera comica in tre atti, estesa a un'intera serata, era quasi assente dai palcoscenici della capitale veneta tranne poche eccezioni (tra cui potrebbe annoverarsi proprio la *Lugrezia romana in Costantinopoli*) che comunque non permettono di determinare una vera e propria tradizione autonoma. In un sistema teatrale dominato dal dramma per musica di argomento tragico, l'alternativa della commedia comica era offerta dalla commedia in prosa e solo occasionalmente da opere in musica che quando venivano rappresentate mettevano in scena, per lo più, vicende assurdamente buffonesche del tutto sganciate dalla vita quotidiana, drammi tragicomici, scherzi comico pastorali, tragicommedie eroico-pastorali lontani dallo spirito della commedia musicale napoletana la cui trasposizione in musica del quotidiano costituiva una strepitosa novità. Così nel 1743 quest'ultima con la rappresentazione di un ambiente sociale che tende a spostarsi dall'ambito popolare delle origini ad un *milieu* più specificatamente borghese e omogeneo alla classe emergente, esploderà sui palcoscenici veneziani con due importanti lavori²⁷ giungendo, negli anni seguenti, a Carlo Goldoni.

²⁶ Mentre gli intermezzi veneziani avevano avuto origine da un'evoluzione interna al teatro musicale, questo tipo di commedia si formò invece attraverso l'innesto delle forme musicali su una struttura drammatica che ricalcava, senza distanziarsene molto, quella della commedia in prosa.

²⁷ L'*Orazio* di Pietro Auletta e *La finta cameriera* di Gaetano Latilla cui seguì, nel 1744, *Madama Ciana* sempre del medesimo autore.

1. 2. 1. CARLO GOLDONI E IL DRAMMA GIOCO PER MUSICA

Con le sue *pièces* musicali, circa ottanta nelle edizioni del Novecento e una produzione molto articolata per la varietà dei generi - che comprende intermezzi, farsette, cantate, commedie, drammi seri, giocosi, berneschi, comici ed eroicomici - Goldoni è stato uno dei più fecondi e più influenti librettisti comici del Settecento. La sua attività librettistica, secondo Gianfranco Folena, (1983, p. 319), rappresenta «un immenso, ineguale ma solidale *corpus* comico, che anche se solo dal punto di vista documentario, ci fornisce per musica un'immagine del mondo settecentesco, direi più vasta e non in superficie, di quella che esce dalle commedie». Con gli intermezzi destinati ad intrattenere il pubblico del San Samuele, Goldoni fa le sue prime esperienze da librettista: qui gli stessi attori della Compagnia Imer si esibivano anche in intermezzi o opere in musica - come la *Lugrezia Romana* - e ciò a conferma dello stretto legame tra l'opera comica settecentesca, teatro recitato e commedia dell'arte da cui egli mutuò quella vivacità mimico gestuale che ne caratterizzò fortemente gli aspetti musicali. Lo stesso Goldoni nei suoi *Mémoires* (I, XXXVII, p. 167) conferma questa congiuntura quando descrive un «divertimento diviso in tre parti diverse», composto tra il 1735 e il 1736, costituito da una «assemblea letteraria», da una «commedia a soggetto» e, infine, da «un'opera buffa in tre atti e in versi intitolata *la Fondazione di Venezia*».²⁸

Nella prima fase della sua produzione di opere comiche in musica, fino al 1750, l'orientamento espressivo dei testi di Goldoni rimarrà vicino allo spirito satirico degli intermezzi in lavori come *La Contessina* (1743) e *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (1749). Ma gradualmente nelle opere buffe successive, come *l'Arcadia in Brenta* (1749)²⁹ o *Il mondo della luna* (1750), faranno la loro comparsa delle parti serie accanto a personaggi e vicende buffonesche che non temono di allontanarsi dal referente sino ai limiti, ed oltre, dell'astrazione surreale. Dopo il 1750, si potrebbe dire

²⁸ «Era un divertimento diviso in tre parti diverse, e che duravano quanto i tre atti di una rappresentazione ordinaria. La prima parte non era che un'assemblea letteraria; all'alzarsi del sipario tutti gli attori comparivano seduti in ordine e con abiti borghesi, il direttore apriva l'assemblea con un discorso sulla commedia e sui doveri dei comici e finiva con un complimento al pubblico. Gli attori e le attrici recitavano ciascuno a turno strofe, sonetti, madrigali, adatti alla loro parte, e le quattro maschere, che stavano a viso scoperto, recitavano versi nei vari linguaggi dei personaggi da loro rappresentati. La seconda parte era riempita da una commedia a soggetto in un atto, nella quale cercavo di escogitare situazioni interessanti per gli attori nuovi. La terza parte era un'opera buffa in tre atti e versi intitolata *La Fondazione di Venezia*» (Goldoni, 1961, I, XXXVII, p. 167).

²⁹ Che segna l'inizio della fortunata collaborazione con il compositore Baldassarre Galuppi.

a partire dalla *Mascherata* (1751), l'ambientazione del dramma e il carattere delle vicende diverranno sempre meno caricaturali, i personaggi nobili guadagneranno sempre più spazio e il "dramma giocoso per musica" assumerà come norma la divisione dei ruoli in "parti buffe" e "parti serie"³⁰. Ma per Goldoni la rappresentazione di una *tranche de vie* quotidiana in questa forma teatrale non era del tutto praticabile. Come per Apostolo Zeno, anche per lui la presenza della musica rendeva ardua, se non impossibile, tale rappresentazione realistica della vita cui poteva mirare invece la commedia in prosa. L'asservimento della poesia alla musica è quindi sentito da Goldoni come un ostacolo all'efficienza e all'organicità strutturale e stilistica del dramma.³¹

Il dualismo tra teatro tradizionale e melodramma, impegno espressivo ed evasione nel gratuito divertimento, parole e musica, sta quindi alla base dell'estetica di Goldoni il quale per la diffidenza verso il teatro cantato e le sue possibilità espressive, sembra regredire su posizioni più vicine a Zeno che a Metastasio. Ma forse egli cercava già una rappresentazione della realtà - fondamento della sua riforma - che il melodramma non era ancora in grado di offrire. Per gradi ci si avvicinerà ad un tipo di musica teatrale così aderente all'*hic et nunc* della situazione drammatica da portare il teatro in musica a rappresentare la realtà non in forma mimetica ma per vie proprie, aprendo così la strada all'opera di Mozart e al melodramma ottocentesco. In questo senso si può affermare che Goldoni, forse *malgré lui*, ebbe il merito di scrivere un tipo di libretto che favorì anche lo sviluppo del teatro musicale con delle conseguenze che, probabilmente neanche lui, a metà del secolo, poteva prevedere. Contribuì enormemente all'evoluzione di quella drammaturgia musicale che non riusciva razionalmente ad ammettere, dando impulso allo sviluppo ed alla moltiplicazione dei concertati, fece del suo libretto un modello accettato su scala nazionale³².

³⁰ «Tra queste due categorie drammatiche si infiltrano, a poco a poco, i cosiddetti mezzi caratteri, portatori di una *mediocritas* sentimentale che risponde ai gusti di un pubblico borghese e al suo desiderio di indentificarsi occasionalmente con le vicende e i personaggi rappresentati. » (Gallarati, 1984, p. 131).

³¹ « [...] molto più imperfetto il dramma buffo esser dee, perché cercando si degli scrittori di tal barzellette servire più alla musica che a sé medesimi, e fondando o nel ridicolo o nello spettacolo la speranza della riuscita, non badano seriamente alla condotta, ai caratteri, all'intreccio, alla verità come in una commedia buona dovrebbe farsi». (Goldoni, (1754), *De Gustibus non est disputandum*, L'autore a chi legge,).

³² È interessante la considerazione di Nicola Mangini (1993 pp. 15) a proposito della diffusione delle opere goldoniane al di fuori dell'Italia: «La prima osservazione da fare è che il primo impatto della drammaturgia goldoniana nei vari paesi d'Europa non è avvenuto - come si è portati a pensare - con le

Se, talvolta, la produzione librettistica goldoniana sembra essere stata considerata di secondo piano rispetto alle commedie e approfondita prevalentemente nel caso di specifici interessi, ad esempio per l'opera buffa,³³ secondo Binini (2005, p. 316):

i motivi più interessanti del noviziato teatrale non si troveranno in quesye tragedie e neppure nei 'melodrammi' (*Gustavo I re di Svezia, Oronte re de' Sciti, Statira*) [...] quanto nei melodrammi giocosi e tanto meglio negli 'intermezzi giocosi' per musica. È soprattutto in questi [...] che si rivela meglio la vera natura goldoniana, liberi come sono dall'impaccio della regolarizzazione di precedenti componimenti o scenari”.

I libretti goldoniani godono, infatti, di una libertà maggiore rispetto alle commedia e possono accogliere, ad esempio, una dimensione romanzesca e avventurosa: si pensi alle peripezie della *Buona figliuola* o all'esotismo dell'*Isola disabitata* (entrambi del 1757) o ancora al riferimenti a situazioni “libertine” ed espliciti doppi sensi erotici.

1. 2. 2. IL MITO DI LUCREZIA E LA MUSICA

Il mito di Lucrezia, come si è visto,³⁴ non è nuovo alle frequentazioni musicali. L'opera seria rimase di fatto sostanzialmente estranea alla vicenda della matrona romana perché la quasi obbligatorietà del lieto fine e il tradizionale ravvedimento conclusivo dei personaggi negativi mal si adattavano ad un intreccio intimamente connesso alla violenza e al suicidio. Tuttavia, quando il melodramma affrontò il mito, preferì dare centralità alla dimensione politica della vicenda facendo iniziare le opere dalla morte di lei e da Bruto come fecero, nel Seicento, Camillo Badovero con *Sesto Tarquinio* (1679) e Lotto Lotti nella *Saggia pazzia di Giunio Bruto* (1679) e in seguito, nel 1707, Girolamo Frigimelica Roberti e Alessandro Scarlatti con *Il trionfo della libertà*. Ma proprio nel Settecento fanno la loro comparsa *Die Kleinmuethige Selbstmoerderin Lucretia oder Die Staats-Thorheit des Brutus* di Reinhard Keiser (1705) che del mito è una parodia e l'opera musicale bernesca *Die Römische Lucretia* del 1731 di Johann Heinrich Rademin.

sue famose commedie, ma con quei testi per musica, intermezzi e drammi giocosi che risalivano ai primi anni della sua attività».

³³ A proposito della fortuna di questa parte della produzione goldoniana si veda anche Fido (2000, pp. 48-51).

³⁴ Si veda Capitolo 1, par. 1.4.2.1..

Proprio pochi anni dopo quest'ultima, Carlo Goldoni comporrà un originale dramma musicale per i comici del teatro San Samuele di Venezia nel 1737 dal titolo *Lugrezia Romana in Costantinopoli*. Qui la protagonista, ben lungi dal togliersi la vita dopo la violenza subita, finge la propria morte e parte con il marito Colatino. La loro barca farà naufragio e Lugrezia giungerà a Costantinopoli, dove diverrà l'oggetto del desiderio dell'imperatore Albumazar dando così il via ad una originale rivisitazione del mito.

1.3. *LUGREZIA ROMANA IN COSTANTINOPOLI*

Lugrezia Romana in Costantinopoli rientra nella prima produzione dell'autore e in particolare tra quei drammi musicali, pochi e concentrati nel periodo che va dal 1735 al 1743,³⁵ composti per i comici della compagnia Imer del Teatro San Samuele di Venezia che sarebbe diventato il centro propulsore dell'opera comica veneziana. Questi quattro libretti, l'*Aristide* (1735), *La fondazione di Venezia* (1736), *Lugrezia Romana in Costantinopoli* (1737) e *La Contessina* (1743) sono stati spesso rapidamente liquidati dalla critica in quanto considerati - come riporta Anna Vencato (2009, p. 9) - «sciocchezze minori, divertimenti leggeri per palati poco esigenti, tentativi di ingraziarsi con lazzi e trivialità il pubblico meno attrezzato culturalmente» forse anche per il loro carattere così eterogeneo che li rende sfuggenti ad una classificazione e inquadramento. Tuttavia questa diversità - dovuta anche alla necessità di assecondare le esigenze della compagnia - può divenire il loro punto di forza nel mettere in luce, proprio nell'apparente disarmonia, una coerenza che conduce alla volontà di dar forma a un nuovo genere cantato, al dramma giocoso.

Si scopre così un Goldoni molto curioso, che sperimenta, attento a trovare nuove forme per un teatro che in quegli anni vive anche l'insofferenza per i modelli più tradizionali ed eroici che mette in ridicolo tramite la parodia dell'opera seria, della pastorale o della tragedia classicheggiante. Come rileva ancora la Vencato (2009, pp. 11-12):

³⁵ Le musiche di *Lugrezia Romana*, così come quelle della *Fondazione di Venezia* e delle *Contessina*, attribuite al musicista Giacomo Maccari, sono sfortunatamente andate perdute.

Attaccando i modelli eroici che il colto pubblico era in grado di riconoscere e d'interpretare, erodendo le norme acquisite, demistificando le strutture dominanti di cui rendono palese la crisi, gli attori forniscono a Goldoni l'occasione per misurarsi con la satira e d'inventare un nuovo modello di *pièce*: il dramma giocoso per l'appunto [...]. L'esperienza parodistica dell'avvocato veneziano, limitata sul piano cronologico e apparentemente leggibile come un'avventura isolata [...], non rappresenta un episodio fine a sé stesso, ma una fase preparatoria elaborata grazie al determinante contributo dei comici.

Goldoni fu forse spinto verso questo tipo di composizione anche da una simpatia per il teatro di prosa e dalla coscienza della necessità di riscattare il librettista dalla condizione in inferiorità in cui si trova di fronte al compositore,³⁶ ponendo così le basi di qualcosa di nuovo. Così scrisse nei suoi *Mémoires* (1961, I, XXXV, p. 160): « I tratti comici che andavo adoperando negli intermezzi erano come la sementa che spargevo nel mio campo, e che m'avrebbe recato un giorno maturi e gradevoli frutti».

1.3.1. IL COMICO, LA PARODIA E IL RISO

Commedia dell'arte, opera comica, buffa o giocosa: tutto conduce al riso e alla parodia. La parodia è stata paragonata ad un catalizzatore di dinamiche testuali e culturali capace di attrarre nella propria orbita segni di diverse tradizioni culturali. Massimo Bonafin nel suo *Contesti della Parodia* (2005, p. 6) sostiene che « la parodia [...] condivide col pensiero mitico quella strutturazione ambivalente, che le fornisce una sorta di extraterritorialità rispetto al sistema dei generi di ogni epoca». Nei suoi *Poetices libri septem* del 1561 Giulio Cesare Scaligero spiega l'origine della parodia:

Quando i rapsodi interrompevano la recitazione, per gioco intervenivano altri a capovolgere tutto ciò che era stato detto per divertire gli ascoltatori. Costoro dunque ebbero il nome di "parodi" perché oltrepasando il soggetto serio esposto, introducevano abusivamente altri soggetti ridicoli. (1986, p. 463)

³⁶ A questo proposito: «Goldoni partecipa per un verso alla vivace polemica condotta dagli scrittori del Settecento, dallo Zeno al Metastasio al Baretti contro il «monopolio» teatrale dei musicisti. Per un altro verso, il prologo della *Fondazione di Venezia* annuncia consapevolmente un programma tutto goldoniano di rivalutazione del testo, di rivincita della *parola* nel corso di questo e degli altri libretti dello stesso periodo. Ciò avviene in un primo tempo [...] soprattutto al livello del vocabolo poetico, o se si vuole, di una certa strategia lessicale». (Fido, 2000 pp. 52-53).

Questa definizione è importante non solo per comprendere meglio cosa sia la parodia ma perché conferma il legame di parentela tra questa e gli intermezzi destinati ad essere rappresentati negli intervalli delle opere serie del Settecento. Questi ultimi condividono alcune delle loro caratteristiche con la *Lugrezia* goldoniana, sebbene la sua sia una struttura più articolata che la rende un vero e proprio dramma a sé stante. La parodia contribuisce ad abbattere un'opera fino ad ora venerata per far spazio a nuove espressioni letterarie permettendo al presente di liberarsi del passato e aprirsi al futuro. Essa va considerata non solo in un'ottica intraletteraria, ma anche nel contesto storico e politico poiché spesso si rileva una sua peculiare corrispondenza con una determinata fase storica. Quel tipo di parodia definita anche "triviale", distinta nelle intenzioni da quella "seria", è caratterizzato da una comicità grossolana che intende abbassare tutto ciò che è elevato e che aspira ad uscire dalla mediocrità. Tende dunque non a superare il modello bensì a banalizzarlo e renderlo mediocre offrendo così al pubblico una temporanea soddisfazione dovuta al bisogno di superiorità in realtà solo illusorio. L'effetto comico scaturisce così dalla discrepanza fra parodiato e parodiante, o meglio, fra le attese collegate all'originale dal lettore e la loro delusione/deviazione indotta dalle modificazioni operate dal parodista che ha come strumenti la ripetizione, l'inversione o lo scambio delle parti, i giochi di parole, la decontestualizzazione o l'uso di un contesto incongruo o imprevisto.

Paolo Gallarati (1984, p. 129) a proposito di Goldoni, ed in particolare della *Lugrezia Romana* scrive che:

anche Goldoni aveva dato il suo contributo [...] al grottesco metastorico dell'opera buffa precedente l'importazione della commedia napoletana: con la *Lugrezia romana in Costantinopoli* (1734) aveva infatti proposto al pubblico veneziano una sintesi carnevalesca di storia romana e turcheria moderna fusa nel pazzo crogiuolo di una comicità del tutto avulsa da qualsiasi referente realistico.

La visione del mondo e la comicità sbrigiatamente ludica che si riscontrano anche nella trasposizione comica del mito riconducono dunque la *Lugrezia* goldoniana anche alla commedia dell'arte a sua volta, legata a quell'antica tradizione della cultura carnevalesca di cui, tra gli altri, Michail Bachtin ne *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965) ha spiegato il valore. Il carnevale con il suo carattere universale, il mondo alla rovescia nel quale governa la liberazione temporanea dalla verità

dominante, l'abolizione di privilegi, regole e tabù e, infine, con l'abbassamento, il trasferimento di tutto ciò che è alto e spirituale, ideale e astratto sul piano materiale e corporeo, è fortemente presente nel libretto goldoniano. La parodia carnevalesca «negando, al tempo stesso, fa resuscitare e rinnova» (Bachtin, 1979, p. 41). L'autore russo rileva come, dopo il Rinascimento

si assiste a una certa *formalizzazione* delle immagini grottesche del carnevale, che permette a diverse tendenze di utilizzarle anche con fini diversi. Ma tale formalizzazione non fu soltanto esteriore, poiché la ricchezza di contenuto della forma grottesca e carnevalesca, il suo vigore artistico, euristico e generalizzante, si sono conservati in tutti i fenomeni più importanti dell'epoca (XVII e XVIII secolo): nella *commedia dell'arte* (che più di ogni altra aveva conservato il suo legame con il carnevale dal quale aveva preso vita), nelle commedie di Molière (legate alla *commedia dell'arte*), nel romanzo comico e nelle parodie del XVII secolo, nei romanzi filosofici di Voltaire e Diderot (*Les bijoux indiscrets*, *Jacques le fataliste*), nelle opere di Swift e di altri ancora.

La *Lugrezia Romana in Costantinopoli* con la sua rilettura surreale del mito, con la sua comicità definita da Binini (2005, p. 317) una «insolita concessione alle scurrilità», ma soprattutto, con la sua rinascita e con il sovvertimento dello schema mitico tradizionale della sua vicenda, rappresenta anche tutto questo.

A proposito delle riprese del mito di Lucrezia in chiave parodistica Anna Vencato (2009, p. 78) sostiene che:

Le versioni schiettamente parodistiche, numerose anche prima di quella goldoniana, costituiscono un aspetto tutt'altro che irrilevante nella ricezione del *plot* e tendono in genere a mettere in dubbio l'incrollabile fedeltà della matrona, negando il crimine di Sesto ed elaborando un contromito nel quale la protagonista, persi i tratti stereotipati della santa, assume quelli altrettanto fissi della sgualdrina di facili costumi.

Le riscritture del mito di Lucrezia, siano queste serie o comiche hanno spesso qualcosa in comune ovvero l'elemento più evidente e centrale della sua versione tradizionale: la rappresentazione di Lucrezia nelle vesti di moglie devota e fedele. La parodia contamina il mito a vari livelli e in misure differenti: Thomas Middleton con il suo poema *The Ghost of Lucrece* (1601) propose un'opera che per quanto non sia apertamente una parodia, si muove al limite di questa; in *The Rape of Lucrece* di Thomas Heywood (1698) e in *The Fall of Tarquin* di William Hunt (1713) la parodia

si intreccia con intenti più seri e si sviluppa in maniera, per così dire, casuale³⁷. Ma è in ambito italiano che si incontra una delle più famose versioni comiche del mito ovvero quella scritta da Nicolò Machiavelli nel 1518 ovvero *La Mandragola*. Qui la parodia scaturisce non solo dal confronto con il mito ma anche con la critica che Agostino ne aveva fatto nella *Città di Dio*³⁸. È lo stesso Goldoni a raccontare nei *Mémoires* (I, X, pp. 49-50) di averla letta a diciassette anni «Non la conoscevo, ma ne avevo sentito parlare, sapevo che non era una commedia castissima. La divorai la prima volta, poi la rilessi dieci volte.»

1.3.2. ALCUNE FONTI DELLA *LUGREZIA* GOLDONIANA

Se la *Mandragola* di Machiavelli era stata letta da Goldoni ben undici volte vi sono almeno altre due opere che potrebbero aver contribuito alla composizione della sua *Lugrezia*. La prima è la *Lucrezia romana violata da Sesto Tarquinio* di Giovanni Bonicelli, una celebre e curiosa *pièce* del 1692 nella quale la vicenda, che si mantiene fedele alle fonti, è calata però nel genere della commedia dell'arte con l'ausilio delle maschere di Pantalone, Fenocchio e Oliveta e Arlecchino³⁹. Non si tratta, in realtà, di una vera e propria parodia poiché la fisionomia originaria di fatti e caratteri si mantiene pressoché intatta pur se orientata nella direzione del burlesco. La vera novità dell'opera di Bonicelli risiede nel fatto che lo stile, le formule e alcuni passaggi, che dal verso sembrano poter passare al canto, anticipano all'interno della commedia dell'arte strutture tipiche dell'opera musicale.

Ma c'è un altro testo che potrebbe essere stato letto dal Goldoni e averlo accompagnato nella stesura della *Lugrezia*: si tratta della novella di Bernabò da Genova (giornata seconda, novella nona) contenuta nel *Decameron* (1349-51) di

³⁷ Ian Donaldson (1982) nel quinto capitolo dal titolo *Joking about Rape: the myth inverted*, continua la carrellata delle versioni comiche di Lucrezia arrivando fino al XIX secolo con *Il conte Nulin* (1825) di Puskin.

³⁸ Sulla versione machiavelliana di Lucrezia si veda anche il Capitolo 2 “Costanti e nuclei tematici del mito di Lucrezia”.

³⁹ Questo conferma quel legame tra la *Lugrezia* e la commedia dell'arte di cui al paragrafo 1.3.1.. A proposito della sopravvivenza della commedia dell'arte e dei suoi personaggi, in Germania, nella seconda metà del secolo XVIII, nacque un'accesa discussione intorno alla figura di Arlecchino, personaggio ancora presente nelle rappresentazioni teatrali del tempo, di cui numerosi autori tra i quali, ad esempio, Gottsched chiesero e, temporaneamente ottennero, l'espulsione dalla scena “seria”. Tra coloro che presero, invece, le parti di Arlecchino vi fu Lessing. A questo argomento fu dedicato un saggio, nel 1761, di Justus Möser dal titolo *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen*.

Giovanni Boccaccio.⁴⁰ Qui il riferimento alla vicenda di Lucrezia non è diretto ed esplicito ma il tema è quello della donna elogiata dal marito, desiderata da un altro uomo, offesa nell'onore e che teme la vergogna e il ripudio del consorte. Quello che avvicina la novella boccaccesca al libretto goldoniano è innanzitutto l'idea di parodia del mito che è sottesa al testo e le modalità con cui questa viene esercitata: qui la protagonista - vittima non di una violenza reale ma piuttosto millantata - non si uccide ma, per sfuggire all'ira del marito, si finge morta, si traveste e parte per mare. I temi della finta morte - o *mors mimica* come si vedrà più avanti -, del travestimento e del viaggio, tipici della tradizione teatrale antica ma anche del romanzo (a partire da quello greco) e fondamentali nella *Lugrezia* goldoniana, sono già tutti presenti in Boccaccio. Se dunque gli espedienti della parodia e del comico sono quelli della tradizione, la particolarità - e conseguentemente il legame tra i due autori - risiede nel fatto che le riprese del mito di Lucrezia che li adoperano non sono così frequenti.

1.4. *LUGREZIA ROMANA IN COSTANTINOPOLI*: ANALISI

A Venezia la parodia dell'opera seria, della pastorale e della tragedia classicheggiante non risparmia nessuno degli snodi strutturali e formali del testo. Titolo, frontespizio, dedica, argomento, personaggi, linguaggio e situazioni topiche vengono rivisitati in funzione scopertamente antieroica e caricaturale (Vencato, 2009, p. 12).

La parodia in Goldoni contamina tutti gli elementi del testo da quelli formali a quelli contenutistici. Ad iniziare dall'Argomento⁴¹ nel quale, contrariamente a quanto succede negli altri drammi coevi, l'autore non compie un'opera di smontaggio della premessa per mezzo di stravaganze verbali, ma utilizza questo momento per fare una dichiarazione di libertà compositiva da mantenersi anche quando si trattino argomenti elevati:

⁴⁰ Boccaccio riprese più volte il mito di Lucrezia, questa volta in maniera più tradizionale, nel suo *De mulieribus claris* (1361-62), capitolo XLVIII, nel *De casibus virorum illustrium* (III, 3) e nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (1373-74, Canto IV, Lez. XV). Per un'analisi della figura di Lucrezia nel Boccaccio si veda, tra l'altro, Elsa Filosa (2012).

⁴¹ Le citazioni dal testo della *Lugrezia Romana in Costantinopoli* sono tratte dall'edizione Carlo Goldoni (2009), *Drammi musicali per comici del San Samuele*, a cura di Anna Vencato, Venezia: Marsilio, cui si rinvia con la semplice indicazione di atto, scena e versi.

Nelli episodi troverà taluno delle stravaganze e ciò renderà più qualificato il componimento. Il fine è particolare, mentre ad un luto universale succede un pieno giubilo inaspettato, cosa che ho veduto praticarsi con grande applauso. Vi saranno delle cose improbabili ma quando siano possibili non sono da criticarsi, altrimenti poveri drammi! Poveri poeti! Insomma questo è un dramma fatto per ridere; ma chi vuol ridere vada a vederlo rappresentare. (L'autore a chi legge)

1.4.1. IL TESTO

E di cose improbabili ne accadono molte in questa rilettura del mito di Lucrezia: la vicenda sarà narrata all'imperatore Albumazar dalla protagonista in persona. Il sovrano turco, proprio come il pubblico, conosce la storia della matrona romana nella sua versione, per così dire, tradizionale ma ben presto sia lui che gli spettatori scopriranno che le cose stanno un po' diversamente da come ricordano.

Il primo atto si apre con il sovrano Albumazar che dà disposizione che tutti nel suo regno parlino italiano):

ALBUMAZAR:
Udite; io destinai
all'onor del mio trono
una donna italiana, onde vogl'io
che per darle piacer nel suo linguaggio
ciascun le porga riverenza e omaggio. (I.1, 15-19)

Ma chi sarà la promessa sposa? Ebbene, si tratta di una schiava, veneziana per giunta, di nome Mirmicaina: il suo personaggio insieme con quello della guardia Ruscamar andrà in realtà a comporre una sorta di tradizionale coppia di chiara discendenza dal teatro delle maschere. Per ora tutto è funzionale all'entrata in scena di Lucrezia che è introdotta dalle parole di Ruscamar:

RUSCAMAR
Signor, in questo puntu
mi aver fatto gran presa, aver trovada
su spiaggia de mar Bianco
femena bianca e bella
con tanto bel musin che parer stella. (I. 3,109 - 113)

Il confronto con la futura promessa sposa Mirmicaina è inevitabile ed è fatto in pieno stile goldoniano:

RUSCAMAR
[...] Oh se ti vedi
sta schiava, te prometto
che Mirmicaina no valer un petto.
ALBUMAZAR
Ho desio di vederla, è forse questa
turca come siam noi?
RUSCAMAR
No, star taliana.
ALBUMAZAR
Com'ha nome?
RUSCAMAR
Lugrezia; e star romana. (I.3,120-126)

Nella quarta scena comincia a delinearsi la coppia Mirmicaina-Ruscamar di cui si è detto precedentemente:

RUSCAMAR
Uhi Mirmicaina no me cognossir?
MIRMICAINA
Cos'è sta Mirmicaina? Che maniera
xe questa de parlar? Oe dime, avemio
el cebibo magnà forsi in baretta?
RUSCAMAR
Perché star in favor de gran segnore
aver tanta superbia? Ti star schiava
come l'altre; mi t'aver ligada,
mi aver cambià to nome; Mirmicaina
adesso star ma prima star Fiorina.
MIRMICAINA
Quel che xe stà xe stà. Mi son reggina. (I.4, 152- 161):

La scena settima si chiude con un patto “scellerato” tra il sovrano e il suo servitore che richiama un altro schema tipico della commedia dell'arte, quello del servo e il padrone:⁴²

⁴² Questo schema, *mutatis mutandis*, potrebbe essere rintracciato anche nell'*Emilia Galotti* di Lessing nella coppia Principe/Marinelli.

RUSCAMAR
Se ti piaser mia schiava
e Mirmicaina no bollir, te prego
Mirmicaina donar per moggier mia.
ALBUMAZAR
Si s'è contento io sono,
se Lugrezia mi piace,
Mirmicaina ti dono (I.7, 231-36)

La scena successiva si apre finalmente con l'apparizione di Lucrezia. L'immagine della matrona romana prende forma nel dialogo tra la protagonista e il sovrano Albumazar dando inizio ad un gioco di alternanze in cui l'autore si diverte a far emergere i tratti tipici dell'eroina romana, per poi scardinarne completamente la figura con poche e semplici battute:

ALBUMAZAR
Ecco se non m'inganno
quella al certo è Lugrezia, al portamento
la grandezza dell'anima io ben comprendo,
la pace mia da questa diva attendo.
LUGREZIA
Dei spennati del Tebro,
mi raccomando a voi.
ALBUMAZAR
Bellissima Lugrezia
il volto tuo vermiglio,
il tuo maestoso ciglio
tanto può, tanto vale
ch'ha fatto nel mio sen piaga mortale.
LUGREZIA
Signor, cotal discorso
m'ha fatto di rossor tingere le gotte,
non soffre esser lodata
femina accostumata,
se tu con sensi arditi
all'onesto cuor mio vuoi mover guerra,
chinerò per modestia i lumi a terra. (I.8, 238-259)

I richiami alle versioni "classiche" del mito sono evidenti nei toni, nella descrizione fisica e nell'immagine della donna virtuosa⁴³ che abbassa lo sguardo per pudore. Ma questa Lugrezia è una donna del tutto nuova che racconterà ad Albumazar la sua

⁴³ Lo stesso Goldoni citerà Lucrezia nella sua veste più "classica" nella *Putta Onorata* (1748): «Le pute veneziane xè un tesoro,/Che no se acquista cusì facilmente,/Perchè le xè onorate come l'oro;/E chi le voi far zoso non fa gnente./Roma vanta per gloria una Lugrezia,/Chi vol prove d'onor venga a Venezia». (I, 13).

rocambolesca avventura per mare con il marito Colatino, ben diversa dalla versione tradizionale che il sovrano, esattamente come il pubblico che assisteva alla rappresentazione, conosceva:

LUGREZIA:

Dimmi e inarca per stupore il naso.
Di Lugrezia romana i strani casi
uditi avrai; io quella sono, io quella
che da Sesto Tarquinio assassinata,
ho fatto senza colpa la fritata

ALBUMAZAR:

Dell'illustre matrona
è famosa l'istoria
ma come quella sei
se Lugrezia romana si ammazzò per non vivere ... eccetera? (I.8, 260-9)

Ed ecco il primo colpo di scena:

LUGREZIA

Ammazzarmi! Marmeol! Non fui sì matta,
finsi di sbusarmi il petto
ed il ferro mostrai di sangue sporco
ma quello era, o signor, sangue di porco. (I,VIII, 270-3):

Lugrezia è dunque fuggita da Roma dopo aver inscenato la sua morte ma non da sola bensì con il marito Colatino per allontanarsi da una Roma tutta in tumulto in cui «Messer Bruto ne volle far di belle, onde risolto abbiam fra noi due fuggir gli intrichi, salvare la panza per i fichi» (I.8,281-4). I due fuggono ma, a causa di un malessere della protagonista, di cui si parlerà più avanti, i due fanno naufragio, Collatino scompare in mare mentre Lugrezia viene salvata e giunge così a Costantinopoli.

Qui inizia una nuova avventura di Lugrezia che è in realtà la seconda variazione del mito presente in quest'opera comica. Il libretto goldoniano offre, infatti, due riletture del mito: la prima, con cui si apre il libretto, è quella raccontata da Lugrezia e consiste sostanzialmente nella narrazione della vicenda ancora nella sua veste più tradizionale, ma con un diverso epilogo ovvero il mancato suicidio e la fuga da Roma. Qui si pongono qui le basi per la seconda e più estesa rilettura che,

muovendo dai suddetti presupposti, destruttura il mito e lo scardina in maniera ancora più ampia e dissacrante mantenendo comunque fermo il tema centrale della vicenda e le sue costanti anche se, naturalmente, rivisitate e corrette.

Il sovrano, secondo la tradizione, si invaghisce di Lucrezia ma è lei a scompaginare le carte nel momento in cui, convinta di aver perso il marito, riceve la proposta di Albumazar e pensa: «[...]Che fo? Che penso?/Colatino è già morto, /lo stato vedovil poco mi piace» (I.8.331-3). Ecco che a sorpresa fa la sua comparsa il marito redivivo Colatino e lei rientra nel suo ruolo “classico” di moglie devota, sempre alla maniera goldoniana, e spiega al sovrano:

Or più non sono
libera qual credea; vivo un marito
non vuo' prenderne un altro,
son Lucrezia romana
figlia del Culiseo, femina onesta. (I.IX. 352-356)

Non solo Lucrezia è del tutto rinnovata come personaggio ma la rilettura del mito in chiave comico-parodistica investe, anzi, travolge in pieno la coppia Lucrezia-Colatino perfettamente descritta da Albumazar: «Tu granda e grossa/egli picciolo e magro» (I.10.402-3) con parole tanto taglienti quanto capaci di rendere tutta la *vis* comica dei personaggi e far capire esattamente come doveva apparire la coppia sul palcoscenico. Tra i due, accomunati in primo luogo dalle variazioni onomastiche volte ad accentuare la loro *romanità*, vi è una nuova complicità, la stessa che li ha portati a imbastire la messinscena della morte di Lucrezia per fuggire da Roma e da quelle “belle” che voleva fare Messer Bruto.

Sebbene Lucrezia sia e rimanga, anche in questa trasposizione, il fulcro di tutta la vicenda, Colatino in questa nuova versione assurge ad un ruolo più “attivo” rispetto a quello tradizionale. Egli si confronta con l'imperatore - che lo definisce tra l'altro «dell'età vetusta eroe ben degno» (I. 8.279) - e i due si contendono la virtuosa matrona:

ALBUMAZAR
Chi sei che ardito
s'opponi al piacer mio?
COLATINO

Colatino son io,
di Lugrezia marito. (I.9, 347-350)

Per contro, l'imperatore Albumazar, corrispondente, nella trasposizione del mito, a Sesto Tarquinio, ne ribalta i caratteri classici secondo un procedimento tipico della parodia: il sovrano cede alla richiesta di Lugrezia di risparmiare la testa di Colatino e propone la seguente alternativa (I.9, 374-76): «Orsù Lugrezia/sentimi, a questo patto io mi riduco/o ch'egli parta o che si faccia eunuco».

Il primo atto si chiude con lo spassoso scontro tra Lugrezia e Mirmicaina che si contendono lo scettro di regina:

MIRMICAINA
Tiolé sto canelao,
la reggina vu sé de gnababao.
LUGREZIA
Un canelato a me? Femina sciocca,
se mi levo una scarpa,
t'insanguino la bocca.
MIRMICAINA
Proveve, vegni avanti
siora botta candiota.
LUGREZIA
Tu non mi fai paura
pertica mal formata. (I. 9, 419-427)

L'apertura del secondo atto è affidata alla rinnovata coppia di coniugi romani e ad una esilarante conversazione:

LUGREZIA
Grazie al cielo ci vedo.
Ma dimmi, anima mia, nelle sventure
come vieni sì grasso?
COLATINO
Io grasso! Oh bella!
Tu sì cara consorte
sei un pan di botiro.
LUGREZIA
Io certamente
non ho sulla mia pelle alcuna rappa,
son bella, tonda e grossa e non son fiappa. (II.1, 464-70)

Ma arriva Albumazar ad interromperli e Colatino è costretto a nascondersi in una latrina con un evidente richiamo alla tradizione comica e classica⁴⁴. In questa rilettura e in barba alle problematiche di tipo religioso sollevate da alcuni autori che si erano occupati di Lucrezia, qui, si decide addirittura di interpellare un oracolo – che si rivelerà finto. In un gioco linguistico di cui si parlerà più avanti, davanti a tutti i personaggi riuniti, Lugrezia interPELLa il nume che così si pronuncia (II.10,714-17): «La voce sovrana/risposta ti dà./Lugrezia romana/la sposa sarà.» Il fatto esilarante è che nessuno capisce cosa intenda e ciascuno dà la propria e interessata interpretazione:

ALBUMAZAR
Udiste? Io già non posso
cambiar gl'affetti miei
contro il giusto voler de' sommi dei.
LUGREZIA
Signor, mal intendesti
dell'oracolo i sensi;
quest'è la vera spiegazione sua:
Lugrezia sarà sposa,
sposa di Colatino ma non tua. (II.10,721-28)

Finché il principe Maimut non mette fine alla messinscena scoprendo il turco messo da Albumazar dentro l'idolo il quale mentre prende la via della fuga, continua a ripetere ancora una volta il suo precetto (II.11,716-17): «Lugrezia romana/ la sposa sarà». L'atto si chiude con un alternarsi di voci di tutti i protagonisti tra i quali si distingue Albumazar che ripete «Tremate felloni/io voglio così» (II,11, 760-61) al quale tutti gli altri rispondono (confermando il suo ruolo tradizionale) «Tiranno sì sì» (II,11, 780).

L'episodio del tentato stupro merita una riflessione a sé sia perché rappresenta il fulcro del mito nella sua veste originale sia per le modalità con cui è riproposto da Goldoni. Egli rende più evidenti – in maniera del tutto originale – i tratti tradizionali di questo momento del mito che, collocati all'interno della dimensione comica del libretto, creano un potente effetto di contrasto. L'atto III si apre con la descrizione della scena: non compare una donna intenta a lavorare le morbide lane come vuole la

⁴⁴ Si pensi ad esempio alla novella boccaccesca di Peronella (Settima giornata, novella seconda), mutuata dalle *Metamorfosi* di Apuleio. A questo proposito L. Cicu, (2012, pp. 132- -34).

leggenda, ma la stanza di Lucrezia che non vuole andare a letto da sola perché sente freddo:

Infelice Lucrezia,
già s'avvanza la notte,
il tempo di dormire è ormai vicino
e ancora non si vede Colatino.
Andar a letto sola
io certo non vorrei, perch'ho paura;
e poi con questo freddo
temo di raffreddarmi,
se non vien Colatino a riscaldarmi. (III.1, 781-89)

In primo piano appare un tavolino sul quale, a fianco ad una spada, evocatrice del tragico, estremo gesto della protagonista, si trova un fiasco di vino. Tragico e comico uno vicino all'altro, il mito e la sua parodia, gli elementi classici e quelli trasfigurati dalla satira. Il culmine di questo procedimento è raggiunto dal dialogo tra Lucrezia e il sultano, in cui i due protagonisti riprendono i temi fondanti del mito – la minaccia del sovrano e, per quanto riguarda Lucrezia, la pudicizia, l'onore, il dilemma se vivere o morire – per poi arrivare, però, a ben diverse conclusioni. Albumazar, dunque, dopo aver finto la voce di Colatino (cosa che certamente avrà suscitato l'ilarità del pubblico), entra nella camera di Lucrezia:

ALBUMAZAR
Quel che non potrò aver colla dolcezza
otterrò colla forza
LUCREZIA
(Oh me infelice
la pudicizia mia veggio in pericolo)
ALBUMAZAR
Orsù tu stessa eleggi
o consola il mio affetto
o ch'io colle mie mani ti squarcio il petto
LUCREZIA
(Oh diavolo! Che dici?
O ceder o morir? Che far degg'io?
Ceder? L'onore è frito
Morir? Non mi par ora)
ALBUMAZAR
Non risolvesti ancora?
LUCREZIA
Vi penso ancora
Roma che dirà mai? Che dirà il mondo

s'io per salvar la vita
sacrifico l'onore? (III, 1,815-28)

Il dilemma di Lucrezia giunge al parossismo (III.1,829-30): «Eh Lugrezia rissolvi, animo e core./Si mora, sì, si mora... Ma si mora?», ma Albumazar perde la pazienza e la afferra per le trecce (altra scena che riportata sul palcoscenico sarà risultata assolutamente appropriata al contesto comico). L'eroina romana all'ennesima richiesta-minaccia "stoicamente" resiste, risponde «Maramameo» e non cede alla violenza fino a che la scena si conclude con i due che cantano in coro «mi voglio provar, mi voglio provar.» (III,I,853-54). Ma ecco che giunge il "rinnovato" e "rinvigorito" Colatino il quale affronta il sovrano:

COLATINO:

Traditor, assassin, lasciala star.

ALBUMAZAR:

Cosavieni importuno
a rompermi la testa?

COLATINO:

Mia consorte è cotesta,
non voglio che di lei facci strapazzo:
o lasciala in sto punto o ch'io t'ammazzo.

ALBUMAZAR

Se tu dici davvero,
amico di lasciarla son contento.

(D'un romano il valor mi fa spavento) (III.2. 855-63)

Il sovrano, coerentemente con il ribaltamento comico di tutti i tratti del mito, ha paura del marito offeso e non avrà il coraggio neanche di affrontarlo in duello, anzi, ben contento manderà al posto suo il principe Maimut il quale sarà a sua volta reso innocuo con un fiasco di vino⁴⁵ da un inaspettatamente astuto Colatino:

MAIMUT

Che far? Albumazar, no aver coraggio
di batter con rumagno?

Ti svergognar cusì nostra nazione?

⁴⁵ Espediente utilizzato, tra l'altro, decenni più avanti in una grande opera, in quel *Singspiel* in tre atti sempre ambientato nell'esotica Turchia che è il *Ratto del Serraglio* di Mozart del 1782.

Lassar che batter mi, porco, poltron.
ALBUMAZAR
O degnissimo eroe;
Vieni ch'io mi contento;
A te lascio l'onor del gran cimento. (*Via*) (III. 4. 890-96)

Le parole di Colatino che occupano tutta la scena sesta sembrano allontanarsi per un attimo dall'ironia e dal divertimento del resto dell'opera: egli sembra riandare alle origini della vicenda e riflettere sulle cause di ciò che la ha scatenata ovvero il vino e "qualch'altro vizio":

COLATINO
Affé l'ho indovinata,
con l'invenzion del vino io l'ho scapata.
Costui ch'era sì forte
è divenuto tosto pusillanimo,
per la forza del vin perduto ha l'animo.
Oh quanti per il vino
o per qualch'altro vizio
vanno senza rimedio in precipizio.

Baco, Cupido e Venere
fan l'uomo andar in cenere
e pur cotanti bevono
e tanti s'innamorano
senza pensarvi su.

E tardi poi s'avedono
del mal che pria non credono
ma tempo non v'è più. (III .6. 957-72)

Si potrebbe pensare che questa sia la chiusura della commedia e, invece, Goldoni sta preparando l'ennesimo *coup de théâtre* per un finale assolutamente innovativo e non "convenzionale". Qui, proprio come in apertura, la morte è annunciata per poi essere allontanata poiché tutti i protagonisti, dopo aver tentato di darsi la morte in tutti i modi possibili e immaginabili, vi rinunceranno in un coro di voci che canta:

TUTTI
El pensier de morir lassar andar
Bravi bravi, viva viva

Che si goda, che si viva
Tutti assieme in allegria
Stiamo uniti in compagnia
Pace, pace e non più guerra
Che si goda, che si viva
Bravi bravi, viva viva (III, ultima, 1072-79)

1.4.2. LO STILE E IL LINGUAGGIO

Tutto è originale, particolare in *Lugrezia Romana in Costantinopoli* anche il linguaggio. L'accostamento di elementi bassi, dichiaratamente scurrili ad un contesto e a personaggi elevati è un espediente tipico della parodia: la sovrapposizione di registri differenti e il contrasto tra il linguaggio dei protagonisti, la loro originaria statura eroica con le aspettative che ne derivano sono all'origine della comicità. Così gli ideali dei principi e degli illustri personaggi storici sono sostituiti da appetiti e desideri culinari saziati a fatica da polpette e frittate. Dal cibo deriva anche quell'umorismo scurrile anche definito "da *toilette*" che costituisce «un altro, sensazionale mezzo di declassamento satirico di situazioni e di personaggi eroici ed elevati» (Vencato, 2009, p. 30) e riporta ancora una volta agli espedienti tipici della tradizione antica⁴⁶ e carnevalesca. Il linguaggio si arricchisce così di onomatopée, lemmi privi di significato, imitazioni di versi animaleschi e interiezioni. Così, in perfetta sintonia con l'intento parodistico dell'autore, si scopre che all'origine del naufragio che porterà Lugrezia e Collatino sulle rive turche vi sono le "intemperanze" intestinali della protagonista che giungono perfino ad alludere ad una delle varianti del mito classico e, in questo specifico caso, ci si riferisce a quel tema molto delicato ovvero il timore di una possibile gravidanza a seguito dello stupro:⁴⁷

Giù per il Tebro
In picciola barchetta
Navigassimo in fretta
Quando mi sopragionse un certo male
Con dolori di ventre così atroci
Che quasi mi pareva esser incinta,
era il mio caro sposo
confuso e agitato
ma tutto alfine si disciolse in flato. (I. VIII. 286-293)

⁴⁶ Si pensi al *Satyricon* di Petronio e in particolare all'episodio del Mimo di Crotona citazione, a sua volta, de *Le Rane* di Aristofane. Si veda L. Cicu (2012, pp. 156-8).

⁴⁷ A questo proposito si veda il Capitolo 2, par. 2.1.4..

Il libretto musicale di *Lugrezia* è caratterizzato anche da un plurilinguismo derivante dalla commedia dell'arte di cui Goldoni fa un uso del tutto originale. La pluridialettalità della commedia dell'arte aveva ormai perso la sua funzione caratterizzante e realistica diventando ormai irreale e stereotipata, ma Goldoni la utilizza rinnovandola e fondendola con quella lingua franca mediterranea - già impiegata, anche se in termini più limitati, nella *Birba* (1735) - creando così un idioma del tutto originale. Da questa unione scaturisce una forte musicalità creata da rime e allitterazioni ma, nel contempo, anche una sorta di stonatura che è determinante per la parodia. Sebbene il plurilinguismo abbia qui una funzione prettamente ludica, di lazzo mimico-verbale-musicale, tuttavia la fantasia linguistica caratteristica di *Lugrezia* anticipa in forma arditamente sperimentale alcuni elementi del dramma settecentesco legati al genere esotico che Goldoni riprenderà più avanti con la *Trilogia persiana*, la *Bella Persiana* ed altre opere e rappresenta pertanto, a suo modo, un primo passo verso la riforma.

1.4.3. TEMPO E LUOGO

Il punto di partenza della rivisitazione goldoniana del mito è la finta morte della protagonista. Luciano Cicuti nel suo testo *Il mimo teatrale greco-romano, lo spettacolo ritrovato* (2012, p. 200), scrive «giocava con il criterio della verosimiglianza e con gli orizzonti di attesa dello spettatore un procedimento narratologico chiamato *mors mimica*, che consisteva nel far morire un protagonista per poi, ad un certo punto della storia, farlo resuscitare». Questo espediente, passato anche attraverso il romanzo ellenistico nel quale spesso rappresenta un elemento decisivo per l'intero svolgimento dell'azione e lo sviluppo della *suspense*, continua Cicuti (2012, p. 201) «è sopravvissuto al mondo antico, come dimostra il finale della tragedia shakespeariana di Romeo e Giulietta e conferma un'infinità di romanzi di ogni tempo, compresi quelli contemporanei». È da qui che tutto ha inizio: una finta morte, dovuta, secondo la tradizione, alla perdita della castità o verginità di uno dei protagonisti. A questo punto, sempre in linea con la tradizione classica, i protagonisti intraprendono un viaggio da leggersi come sfida agli dei e, in questo caso, al mito ma anche come simbolo di cambiamento, trasformazione, rinascita, e quella goldoniana è, senza dubbio, una Lucrezia a cui è stata data una nuova vita.

La coppia di sposi viaggia non solo in termini di spazio ma anche di tempo. Lo spostamento cronologico è inevitabile ed è lo stesso Goldoni a spiegarne il perché nell'Argomento dell'opera in cui scrive:

Lettore, parerà strano ch'io voglia far andare in Costantinopoli Lugrezia romana, la quale morse tanti secoli prima che sorgesse il turco impero. Ma riflettendo che oggi il poeta può farsi l'argomento a suo modo, verrà ben intesa questa mia licenza poetica. (p. 171)

Questa libertà del poeta comico sarà ribadita, qualche decennio più tardi, da Lessing, il quale nella sua *Hamburgische Dramaturgie* (1775, XVII, pp. 92-93) tratteggia un'idea del comico che ben si sposa anche con la rilettura goldoniana del mito di Lucrezia:

Questa commedia [il *Démocrite di Regnard*] formicola di errori e di sciocchezze eppure piace. Il conoscitore e il più ignorante popolano ridono ugualmente di cuore ascoltandola. Che cosa ne deriva? Ne deriva che le sue bellezze devono essere vere e universali e che gli errori concernono con tutta probabilità solamente regole arbitrarie su cui si può passar sopra più facilmente di quanto i critici vogliano far credere. Egli non ha osservato l'unità di luogo: e va bene; ha trascurato ogni consuetudine: sia pure. Il suo Democrito non assomiglia affatto al personaggio storico, la sua Atene è completamente diversa da quella che abbiamo imparato a conoscere; ebbene, si cancelli Democrito e Atene, e si ponga al loro posto dei nomi inventati. Regnard sapeva al pari di ogni altro che Atene non era circondata da un deserto popolato di orsi e tigri, che al tempo di Democrito non aveva re, ecc...; ma in questa occasione ha voluto dimenticarlo, poiché il suo scopo era di dipingere i costumi del proprio paese sotto altro nome: questa raffigurazione appunto e non la verità storica deve essere il fine capitale di un poeta comico.

Libertà del poeta comico, innanzitutto, che conduce a quelli che alcuni potrebbero giudicare errori, sciocchezze ma che per Lessing sono in realtà strumenti funzionali alla sua idea di commedia: mancato rispetto dell'unità di luogo, poca somiglianza con i personaggi storici, assenza di verità "geografica". Nonostante questo o, anzi, forse proprio per questo, l'opera piace. A questo punto sta all'abilità dell'autore fare le scelte giuste in questa direzione e dunque, nel caso della *Lugrezia* goldoniana, ci si potrebbe domandare perché l'autore elesse la città di Costantinopoli come meta del viaggio della sua "rinnovata" matrona romana. Conosciuta anche come la Porta d'Oriente, città di frontiera tra due mondi e due civiltà, Costantinopoli

significa tante cose: è l'orientalismo così in voga nel Settecento in cui si diffusero le traduzioni delle *Mille e una notte*,⁴⁸ le *Lettere persiane* di Montesquieu (1721) e il *Ratto del Serraglio* di Mozart (1782); è la meta di viaggi come quello del *Candido* di Voltaire (1759), di Giacomo Casanova e dei protagonisti di numerosi romanzi libertini. Ma è anche l'esotismo con il quale tornerà a cimentarsi anni più tardi lo stesso Goldoni dopo la grande produzione dei primi anni Cinquanta, quando deciderà di entrare in gara con l'Abate Chiari nel campo della commedia o tragicommedia romanzesca componendo, tra l'altro, *La Trilogia persiana*, *La Bella Selvaggia* e *La Peruviana*. E ancora, Costantinopoli è la Città di Costantino, chiamata così in onore dell'imperatore romano che la riedificò con rito etrusco (curioso nesso con la stirpe di Sesto Tarquinio) come nuova sede del potere imperiale, chiamandola Nova Roma nel 330 d. C.. Inoltre, fu legata storicamente a Venezia sin dai tempi della guerra gotica da vincoli non unicamente politici ma anche culturali nel senso più ampio.⁴⁹ La Costantinopoli di Lugrezia è, insomma, meno lontana da Roma e da Venezia di quanto non appaia a prima vista.

1.5. (S)FORTUNA DEL TESTO

Lugrezia romana è un libretto fuori dal comune, un'opera ricca, una sorta di punto di incontro e di partenza. Vi si incrociano il mondo classico dei mimi, delle commedie ma anche dei romanzi, il mondo alla rovescia e l'abbassamento carnevaleschi, la parodia e poi la musica, gli intermezzi, l'opera buffa, l'esotismo geografico e sociale del Settecento e molto altro ancora. Al centro di tutto questo c'è il mito di Lucrezia che diviene il perfetto ma anche inaspettato soggetto di un'opera così eccentrica e stravagante che conferma la poliedricità che una vicenda come quella dell'eroina romana è capace di svelare se a narrarla è un abile scrittore. Il suo essere, in un certo modo, ibrida e, come si è detto, non facile da inquadrare può spiegare almeno in parte la sua scarsa fortuna. Ristampata nelle edizioni letterarie del secolo fino a quella del

⁴⁸ Era il 1704 quando Antoine Galland diede alle stampe il primo dei dodici volumi de *Les mille et une nuits, contes arabes* (l'ultimo uscirà nel 1717 due anni dopo la morte dell'autore).

⁴⁹ La Nova Roma continuò a essere un modello al di là della subordinazione politica, tanto che si poté parlare di una Venezia bizantina anche quando venne meno una effettiva dipendenza. Questo rapporto si manifestò ampiamente anche in campo artistico (è sufficiente ricordare la chiesa di San Marco o la Pala d'Oro ordinata a Costantinopoli).

1777, non fu neanche citata dall'autore nei suoi *Memoires*⁵⁰ né conobbe molte riprese nel corso del Settecento. Ricomparve trasformata in farsa nell'opera di Giulio Artusi dal titolo *Lucrezia*, primo segno di una sorta di “maquillage”, che prosegue per giungere addirittura ad un differente finale probabilmente più vicino al gusto e agli umori di un pubblico borghese.⁵¹

Si è detto punto di incontro ma anche di partenza di qualcosa di nuovo. E, infatti, se si considera la parodia come un segno di saturazione e di esaurimento di una tendenza, di una *Weltanschauung*, di una maniera letteraria che si vuole seppellire con una risata liberatoria per far spazio a idee e o stili differenti, facendo nascere il nuovo dalla crisi del vecchio, allora si può capire meglio il ruolo di un'opera come *Lugrezia Romana in Costantinopoli*. Nella storia letteraria e culturale l'avvicendamento di ideologie, valori e generi è segnalato da puntuali crisi in cui gli elementi che hanno raggiunto l'apice del loro dominio vengono detronizzati. Ed è proprio nella *temporalità* della parodia, ovvero nella sua corrispondenza con una determinata fase storica e/o letteraria, che risiede una delle chiavi di lettura del libretto goldoniano e probabilmente anche una delle ragioni della sua scarsa popolarità. *Lugrezia Romana* rappresenta un modello di rielaborazione di temi, stili e modelli tanto ardito da essere considerato “scomodo” e difficilmente inquadrabile perché proiettato forse anche troppo in avanti. *Lugrezia* rappresenta dunque il bisogno di un cambiamento che, forse, non ha ancora trovato la sua forma ideale e più appropriata ma che porta in sé tutto il valore e l'importanza della sperimentazione e dello slancio verso il nuovo, magari con modi ancora acerbi che rendono dunque più difficoltoso coglierne il suo valore effettivo. Tutto questo da un lato, spiegherebbe la (s)fortuna di questo libretto, dall'altro però ne definirebbe la sua vera natura attribuendole un nuovo ruolo all'interno della produzione goldoniana.

⁵⁰ A questo proposito è interessante la notazione in appendice ai *Memories* (1961, vol. II, p. 580) e, in particolare, nel “Catalogo delle opere buffe del Signor Goldoni (secondo l'edizione di Torino 1777 sei volumi in otto, delle quali non si parla in queste Memorie) in cui, alla voce *Lucrezia Romana*, si scrive quanto segue: «Questo lavoro non dovrebbe stare tra le opere buffe; l'autore l'aveva composto per gli attori parecchi anni prima della riforma e gli è spiaciuto assai di vederlo stampato» (Cette pièce ne devoit pas être placée dans ce *Recueil d'opéra comiques* L'auteur l'avoit composée pour les comédiens plusieurs années avant sa réforme et il a été bien fâché de la voir imprimée).

⁵¹ Nella versione di Artusi l'opera termina con la partenza della coppia che, dopo aver beffato Albumazar e il suo seguito, salpa alla volta di Roma. «La ricerca di una *medietas* linguistica e insieme ideologica, che rinuncia, tra l'altro, agli estremi del vernacolo e della lingua colta per incontrare il gusto e gli umori del pubblico borghese, risponde all'esigenza di moralizzare il testo.» (Vencato, 2009, p. 85).

Talvolta alcune opere giovanili, magari proprio quelle meno fortunate all'interno dell'*opera omnia* dei grandi autori della letteratura, si rivelano inaspettatamente fondamentali per capire ciò che verrà dopo. Questi lavori meno considerati o tenuti a distanza dalle cosiddette opere maggiori sono capaci di raccontare e di anticipare molto, magari con modi a volte ingenui, a volte maldestri o addirittura inconsapevoli. Il mito di Lucrezia che ha ispirato Goldoni, ad esempio, è al centro del poemetto narrativo in *rhyme royal*, *The Rape of Lucrece* o semplicemente *Lucrece*, che William Shakespeare compose nel 1594. L'opera fu attaccata duramente dalla critica che la definì "un completo fallimento",⁵² un "esercizio scolastico", un "pezzo da museo"⁵³. Tuttavia essa è stata anche indicata come «*an early and full depiction of Shakespeare's Rome*»⁵⁴ in quanto proprio in questo *complaint*, sono rintracciabili degli elementi che si ritroveranno nelle opere di ambiente romano⁵⁵ che rappresentano un'importante parte dell'opera del bardo. Ebbene, quella «lotta creativa con il fantasma di Roma» che percorre anche la grande produzione drammatica shakespeariana prende le mosse proprio da quel poemetto giovanile che è *The Rape of Lucrece*. Anche la *Lugrezia Romana in Costantinopoli* con la sua interpretazione assolutamente trasversale e trasgressiva del mito classico potrebbe essere destinata ad avere questo ruolo e rappresentare l'*incipit* di qualcosa di nuovo, di rottura con gli schemi del passato, di un genere teatrale e di una rilettura del mito assolutamente originale. Ma l'essere diversi, talvolta bizzarri e, in qualche modo, sperimentatori non sempre paga, almeno nell'immediato.

1.6. RILETTURA DEL MITO: COSTANTI, NUCLEI TEMATICI, RIFLESSIONI E IDEE

Nella sua rilettura Goldoni scardina e smonta la struttura del mito mantenendone tuttavia vivi sia le costanti sia i nuclei tematici. A suo modo naturalmente, e con quella perizia e arte necessarie quando si tratta la materia mitica, senza le quali il mito non potrebbe rinascere ed essere riconoscibile. A tutto ciò si

⁵² Prince, 1960, p. XXXIII.

⁵³ J. W. Lever, 1962, pp- 22-25

⁵⁴ R. S. Miola, 1983, p. 19.

⁵⁵ Si pensi all'immagine della città assediata e al tema della *pietas*, rintracciabili nelle tragedie romane o, ancora, allo stretto rapporto tra città e famiglia, pubblico e privato in opere quali *Titus Andronicus*, nel *Julius Caesar*, nell'*Antony and Cleopatra*, *Coriolanus* e *Cymbeline*.

rivela funzionale l'espedito della doppia versione del mito offerta dall'autore: la prima, più vicina a quella "classica", apre la commedia e, per quanto più fedele alla tradizione, non lo è fino in fondo poiché deve aprire la strada alla seconda rilettura assolutamente trasgressiva che è introdotta dalle parole della protagonista. Chi ascolta avrà, dunque, sotto gli occhi sia una che l'altra storia con un tale avvicinamento che rende ancora più stridente il contrasto tra il classico e il nuovo.

Questo confronto fra tradizione e novità ritorna puntualmente nella ripresa degli argomenti e delle costanti caratteristiche del mito. Il tema della famiglia nella *Lugrezia goldoniana* è affrontato in termini che si potrebbero definire non convenzionali: con la sua fuga da Roma, *Lugrezia* si lascia alle spalle la dimensione patriarcale della famiglia romana con le sue leggi e realizza un nuovo rapporto di complicità, più moderno in un certo senso, con il marito *Colatino* qui personaggio attivo e di carattere, ben diverso da quello presentato dalle versioni tradizionali nelle quali spesso appare come una figura piuttosto sbiadita. Quello di Goldoni è un marito che "fa combutta" con la propria moglie per allontanarsi da Roma e da *Bruto*, dunque, dalla dimensione pubblica del mito e con lei fugge; difende e lotta per la sua *Lugrezia* contro il sovrano e addirittura vince. *Lugrezia* e *Colatino*, pur se con una modalità comica, divengono portatori di un forte messaggio privato e pubblico: la loro dimensione coniugale, rinnovata grazie alla fuga e al rifiuto della morte, è vicina a quella della moderna famiglia nucleare, incentrata non più su quella di provenienza bensì sui due coniugi, liberi e autonomi rispetto a forme tradizionali, patriarcali, private e pubbliche ormai obsolete.

In Goldoni anche la violenza è allontanata così come lo sarà la morte. Il sovrano *Albumazar*, inizialmente convinto che *Lugrezia* sia vedova, desidera sposarla (III.1 804-05): «Orsù di già ho risolto,/ti voglio per mia moglie». Pur di convincerla, percorre tutte le strade possibili anche quella della religione. Ma si tratta di Goldoni e della sua *Lugrezia*, e perciò si assiste all'entrata in scena di un idolo che non solo è pagano e parla una lingua incomprensibile, ma è anche falso poiché al suo interno è nascosto un povero turco spaventato. Anche il tema religioso, presente e fortemente discusso in molte riletture del mito, è qui smontato e più che mai dissacrato. Solo in seguito, davanti al rifiuto di lei, il sovrano minaccerà la matrona secondo la versione tradizionale, ricalcando molto da vicino le parole che *Livio* fa pronunciare a *Sesto* (III.1, 815-16): «Quel che aver non potrò colla dolcezza/otterrò colla forza», tenterà di

stuprarla ma, come si è detto, la violenza non avrà luogo. Lucrezia resisterà e poi giungerà in suo aiuto il prode Colatino davanti al quale il sultano indietreggia intimorito (III.2, 860-63).

Lugrezia non si ucciderà e questo concetto è espresso in maniera molto forte nel corso dell'opera, sia in principio (I, 8, 270) «Ammazzarmi! Marmeo! Non fui sì matta» sia con il coro finale «El pensier de morir lassar andar» (III. ultima, 1074). La violenza e la morte sono dunque allontanate, negate in questa seconda rilettura presente nell'opera goldoniana ma non solo: la morte è rifiutata da Lucrezia anche nella prima versione del mito che è offerta da Goldoni con cui si apre questo dramma giocoso. Lucrezia fugge da Roma dove «ha fatto senza colpa la fritata» (I.8,264) e dunque, consapevole della propria innocenza, sceglie un'altra via d'uscita alla vergogna dello stupro e alla morte.

I due nuclei tematici - pubblico/politico e privato - devono qui essere ricollocati in una prospettiva appropriata: la dimensione privata dell'eroina romana è facilmente rintracciabile nella parodia che l'autore fa della perfetta matrona, donna riservata, pudica, moglie fedele e virtuosa qui invece disinvolta, sboccata e chiassosa. Più difficile da individuare è il nucleo tematico "pubblico" relativo al nefasto incontro con Sesto Tarquinio e alle sue azioni ma, soprattutto, alle conseguenze politiche del suicidio della protagonista. Friederich Dürrenmatt così scriveva a proposito della parodia (e del grottesco):

Le opere dei poeti non toccano i tiranni di questo pianeta, le elegie li fanno sbadigliare, nell'epica essi non vedono che fandonie insulse, sugli scritti religiosi si addormentano; temono solo una cosa: l'ironia. E infatti la parodia si è insinuata in tutti i generi, nel romanzo, dramma, lirica; [...]. E con la parodia è sbocciato anche il grottesco, a volte travestito, spesso fulmineo: d'un tratto, non si sa come, eccolo qua. (1982, p. 46)

Sebbene la rilettura goldoniana in chiave parodistica del mito di Lucrezia non sia incentrata sullo sviluppo politico della vicenda, tuttavia la *Lugrezia* non è del tutto avulsa e lontana neanche da quella che si potrebbe definire la dimensione pubblica del mito⁵⁶. A cominciare dall'*incipit* della: il tutto ha inizio con la finta morte di Lucrezia e

⁵⁶ Vencato (2009, p. 80): «E dal momento che sulle sventure dell'eroina si costruisce la repubblica romana, di cui la Serenissima è legittima erede, bisogna sopporre per lo meno una buona dose di irriverenza da parte dell'avvocato».

la fuga di lei e Colatino da Roma e da Messer Bruto che, come già detto, «ne volle far di belle». Si inizia dunque dall'epilogo della versione tradizionale e perciò proprio da quei due gesti - il suicidio della protagonista e la rivolta guidata da Bruto - che rappresentano il passaggio dalla dimensione privata a quella pubblica ed il culmine di quest'ultima. La negazione e l'allontanamento di questi due momenti cruciali costituiscono una scelta molto significativa perché Goldoni non si limita ad ignorarli e concentrarsi sulla dimensione "privata" della protagonista rappresentandola, come accade spesso nelle versioni "comiche" del mito, come una donna di facili costumi. Lui va oltre: Lucrezia non solo non si ucciderà, non chiederà la pubblica vendetta per l'onta subita,⁵⁷ ma fuggirà dalla morte e dalla rivoluzione guidata da Bruto. Una scelta del genere non può passare inosservata perché corrisponde al rifiuto di una precisa dimensione pubblica con le sue regole, precetti e azioni. Albumazar, esattamente come Sesto Tarquinio raffigura il pubblico che prepotentemente irrompe nel privato: la rappresentazione del sultano è dissacrante: è un codardo che teme il confronto con Colatino e non stuprerà Lucrezia intimorito dall'irruenza del marito. Sarà talmente impaurito che quando quest'ultimo lo sfiderà per aver offeso l'onore della moglie, egli manderà al proprio posto il principe Maimut. Certo, nel contesto comico-parodistico della *Lugrezia* tutto si può considerare funzionale alla parodia, tuttavia, il reiterato rifiuto della morte che apre e chiude l'opera e il mancato stupro sono degli elementi fortemente innovativi e significativi che riecheggiano, in modo del tutto trasversale e originale, anche il dibattito intorno al suicidio della matrona romana sviluppato dagli scrittori cristiani. Tutto questo condiziona l'intera rilettura della vicenda e la scuote dalle sue fondamenta toccando sia l'ambito pubblico sia quello privato. Osservando *Lugrezia* da questa angolazione, tutti i personaggi trovano la loro perfetta collocazione e caratterizzazione diventando attori di una parodia che non risparmia nessuna delle due dimensioni e che, a suo modo, tocca sia i temi privati che quelli pubblici, presenti nel racconto originale.

Alla luce di quanto sopra, la scelta del mito di Lucrezia, ed in particolare la destrutturazione e ricostruzione che ne fa Goldoni, diventano questioni ancora più intriganti. Innanzitutto, la sua doppia rilettura: l'opera infatti, si apre con un autentico

⁵⁷ Da ricordare che nelle versioni classiche è proprio Lucrezia a sollecitare la vendetta e l'azione "pubblica". Livio (*Hist.*, II, 58): "Sed date dexteras fidemque haud impune adultero fore. Sex. est Tarquinius qui hostis pro hospite priore nocte vi armatus mihi sibi que, si vos viri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium".

coup de théâtre - il finto suicidio di Lucrezia e la sua fuga insieme al marito - che spalanca le porte alla seconda variazione che dominerà il resto del testo teatrale. Il duplice utilizzo del mito non ha solo un valore strumentale allo sviluppo della parodia, ma sembra raddoppiare il mito stesso rafforzandone sia il significato che l'autore ha deciso di attribuirgli, sia la forza comico-parodistica. Goldoni non si limita a narrare semplicemente una nuova versione della storia di Lucrezia - come hanno fatto tanti autori prima di lui - ma sembra voler dire che non solo la vicenda non si conclude con il suicidio della matrona romana che sceglie di vivere e cambiare vita insieme al marito, ma c'è di più. Poiché, in fondo, tutto il mondo è paese, la nostra eroina diverrà ancora una volta, in quella città così esotica e apparentemente lontana da Roma che è Costantinopoli, oggetto dei desideri del sovrano del luogo animato dagli stessi istinti che a suo tempo avevano mosso Sesto Tarquinio nella Roma dei re. Si arriva così alla seconda versione del mito: la Lucrezia goldoniana, che ha imparato qualcosa dalle sue esperienze, ha scelto di non morire e di cambiare vita, non vuole che la storia si ripeta e così sarà. Il sultano non riuscirà nel suo intento, lei si ricongiungerà con il marito Colatino e vivranno tutti felici e contenti (Albumazar e compagnia compresi)⁵⁸. Questa Lucrezia sembra sentirsi stretta nelle sue vesti di mito, nella tragicità dello stupro, del suicidio, nella rigidità della sua condizione di *exemplum* che sembra costringerla a reiterare all'infinito la sua drammatica vicenda per fornire un monito, un insegnamento a seconda delle intenzioni di chi racconta. È una Lucrezia che intende ribellarsi al ruolo assegnatole dalla storia, dalla leggenda, dalla tradizione e da tanti che l'hanno narrata. Goldoni capisce questa sua sofferenza e, convinto, così come lo sarà Lessing che «il poeta dispone della storia e può accostare gli avvenimenti a suo piacere»⁵⁹ libera la matrona romana e la aiuta a trovare una nuova dimensione. Da qui nasce *Lugrezia Romana in Costantinopoli* che diviene così simbolo di una voglia di cambiamento, di un mondo diverso, magari anche "alla rovescia" ma che, pur non dimenticando del passato, sia rivolto al nuovo.

⁵⁸ Ecco finalmente quel lieto fine che, assente nella versione tradizionale, impedì la ripresa del mito nel melodramma a cui, tra l'altro, fa riferimento anche Goldoni.

⁵⁹ Così scriveva Lessing nei *Literaturbriefe* del 1759(LXIII).

CAPITOLO 2

SAMUEL RICHARDSON,
CLARISSA, OR, THE HISTORY OF A YOUNG LADY
(1747-48)

Neither her virtue nor her love can be established but upon full trial: the *last* trial.

(Samuel Richardson, 1747-48)

2.1. SAMUEL RICHARDSON: INTRODUZIONE

Il secondo autore che rilegge il mito di Lucrezia è Samuel Richardson con il suo romanzo *Clarissa, or the History of a Young Lady*. Il mito di Lucrezia affronta l'ennesimo passaggio di genere, una metamorfosi laterale. Dal teatro si passa al romanzo, ad un genere che trova proprio nello scrittore inglese uno dei suoi padri. Il mito di Lucrezia è dunque riletto all'interno di un genere nuovo, innovativo, nato dal desiderio e dalla volontà di cambiamento.

2.1.1. CENNI BIOGRAFICI

Così Samuel Richardson (1689-1761) racconta se stesso in una lettera del 2 giugno 1753 a Johannes Stinstra:⁶⁰

My father was a very honest Man, descendant of a family of middling note in ye country of Surry; but which having for several generation a large number of children, the *not* large possessions were split & divided; so that he and his brothers were put to trades; & the sisters were married to tradesmen. My mother was also a good woman, of a family not ungenteel.[...] My father's business was that of a joiner.[...] His skill and ingenuity & an understanding superior to his business, with his remarkable integrity of heart & manners, made him personally beloved by several persons of rank. [...] He designed me

⁶⁰ Pastore della comunità menmonita di Harlinghen, si occupò, tra il 1752 ed il 1755, della traduzione in lingua olandese di *Clarissa*.

for the Cloth. I was fond of this choice. But while I was very young, some heavy losses having disabled him from supporting me as genteelly as he wished in an education proper for the function, he left me to choose at the age of 15 or 16, a business; having been able to give me only a common School learning I chose that of a Printer's, tho' a stranger to it, as what i thought would gratify my thirst after reading. I served a diligent seven years to it [...]. I continued 5 or 6 years after ye expiration of my apprenticeship [...] working as a compositor, & correcting ye press. As I hinted in a better expectation. But *that* failing, I began for myself, married & pursued business with assiduity that, perhaps, has few examples; & ye with more alacrity, as I improved a branch of it, that interfered not with any other person; & made me more independent of booksellers (tho' I did much business for them) than any other printer. [...] I have been twice married; to good women both times. My business Sir, has ever been my chief concern. My writing-time has been at such times of leisure as have not interfered with that.⁶¹ (2009, p. 60-64).

Un uomo che si è fatto da sé, in altre parole, Richardson che stampò di tutto, dai periodici Tory come “The True Briton”, il “Daily Journal” e il “Daily Gazeteer”, ai libri, tra cui anche quelli di Defoe, fino ad edizioni per la Royal Society e per il Parlamento di cui pubblicò i *Journals*. Sarà una richiesta di redigere delle lettere da offrire come esempio a chi con la scrittura non era tanto abile, pubblicate poi nel 1741 con il titolo di *Familiar Letters on Important Occasions*, che farà emergere la sua capacità come autore di romanzi e in particolare del tipo epistolare. Tipografo, stampatore, editore, curatore, autore, di umili origini, destinato inizialmente alla carriera religiosa ma poi, per i casi della vita, divenuto uno dei più attivi stampatori, editori e poi autori del suo tempo, Richardson ben incarna, con la sua storia, il suo lavoro, i suoi romanzi e le sue lettere, la nuova realtà che si andava costituendo nell'Inghilterra del Settecento.

2.1.2. L'ILLUMINISMO DI RICHARDSON

L'instaurazione di una monarchia costituzionale, a seguito della rivoluzione del 1688, che portò in Inghilterra un nuovo ordine sociale e politico, e il *Toleration Act* (1689) che pose fine alle guerre di religione, furono i fondamenti di un periodo di complessiva stabilità caratterizzato da un senso di moderazione e dal trionfo della razionalità. È il secolo della regina Anna (1702-14), cui succedettero i sovrani

⁶¹ I testi delle lettere di Richardson sono tratti da Samuel Richardson, *Lettere su Clarissa. Scrittura privata e romanzo nell'Epistolario di Samuel Richardson* (2009) a c. di Donatella Montini, Viterbo: Sette città.

appartenenti alla dinastia degli Hannover Giorgio I (1714-1727), Giorgio II (1727-1760) e Giorgio III (1760-1801), ed è anche l'epoca in cui si rafforzano l'autorità parlamentare, del primo ministro Robert Walpole, dei *Whigs* e dei *Tories*.

Se il regno della Regina Anna, ultima appartenente alla dinastia degli Stuart, guardava alla corte ancora come patrona delle arti, l'atteggiamento dei successivi regnanti appartenenti alla casa di Hannover, Giorgio I (1714-27), Giorgio II (1727-60) e Giorgio III (1760-1801) nei confronti di pittori e poeti sarà tale da indurre gli autori a cercare altrove forme di consenso ed a rivolgersi ai librai e soprattutto ai lettori appartenenti per lo più al ceto medio e all'alta borghesia. L'illuminismo inglese diviene espressione di quella *middle-class* in ascesa che rappresenta la ragione che permette all'uomo di «far luce nei recessi più oscuri della natura, di imporsi e di imporre nei luoghi più impervi del globo la mistica del commercio» (Bertinetti 2004, p. 122). Poliedrico insieme di commercianti, manifattori, proprietari, professionisti, funzionari e artigiani, le borghesie settecentesche si presentano come categoria residuale soprattutto urbana, strato intermedio tra la plebe e l'aristocrazia. In Germania sarà il appunto il *Bürger*, in Francia, sebbene esista il *bourgeois*, la borghesia si definisce piuttosto come soggetto collettivo, *tiers état*, denominazione con cui si presenterà agli Stati generali del 1789. In Italia, dove la città non si identifica tanto con i suoi operatori economici o con i suoi professionisti quanto piuttosto con il suo patriziato urbano, variante locale dell'aristocrazia, i borghesi vengono chiamati, in genere, ceto civile. In Inghilterra si parla, invece, di *middle class*, di ceto medio. Ai livelli alti, il borghese-cittadino esercita attività che spaziano dal commercio a distanza alla manifattura e all'intermediazione creditizia (la banca) oppure si dedica a un'arte liberale (avvocato, notaio, medico, architetto, farmacista, ingegnere) che presuppone una formazione accademica. Ma borghese è anche chi detiene un ufficio amministrativo o giudiziario, rivestendo dunque una carica pubblica al servizio del sovrano (gli *officiers* francesi) o chi possiede, a titolo di proprietà privata, una cospicua proprietà fondiaria, in un mondo in cui la maggior parte delle terre è ancora in mano all'aristocrazia o al clero. Ai livelli più bassi, infine, borghese può essere anche l'artigiano appartenente a una corporazione titolata al godimento pieno dei diritti di cittadinanza. A secolo inoltrato, soprattutto in Gran Bretagna e, ancor più, nei neo indipendenti Stati Uniti d'America, la borghesia "economica" mostra un orgoglio della propria identità che altrove non le è consueto. A favorire questo processo — che a livelli diversi è possibile cogliere

ovunque — è certamente l'emergere di una tendenza individualista che contempla l'intensa valorizzazione dell'iniziativa individuale a scapito dell'inerte riconoscimento del valore del rango, della stirpe, del sangue.

Lo scrittore deve confrontarsi con questa realtà e con la “commerciabilità” delle proprie opere che non possono essere più, o unicamente, un diversivo per una corte annoiata, ma divengono materiale da offrire per il piacere e l'istruzione della borghesia nascente. Quasi del tutto abbandonata ormai la pratica e l'etica della committenza con il suo imporre luoghi, tempi e forme della rappresentazione, la produzione è ora promossa da una pluralità di acquirenti il numero dei quali, in certo modo, supplisce l'abbassamento sociale e qualitativo dell'interlocutore implicito. Un nuovo pubblico dunque: i nuovi lettori appartengono prevalentemente all'emergente classe media dei ricchi agricoltori, negozianti e commercianti, persone destinate a lavorare nelle amministrazioni e non costituiscono un campione così ampio di tutti gli strati sociali così come era avvenuto per il dramma elisabettiano. L'alfabetizzazione non era diffusa soprattutto nelle campagne, mentre nelle città è probabile che un semi-alfabetismo fosse più comune, specialmente a Londra.⁶² È certo, comunque, che una nuova categoria si fa largo in questo periodo, si tratta delle donne il cui accesso alla lettura fu agevolato dall'evoluzione della stessa natura dei libri pubblicati.⁶³ e, tra l'altro, dal passaggio dal latino alle lingue vive. Così Watt (1977, pp. 40;42):

Le donne delle classi superiori e medie potevano partecipare a ben poche delle attività dei loro uomini sia negli affari che nei piaceri [...]Le attività di tempo libero erano appropriate solo alla classe agiata: questo atteggiamento era rinforzato dalla teoria economica del tempo che si opponeva a qualunque cosa potesse distrarre le classi lavoratrici dai loro compiti⁶⁴.

Il Settecento rappresentò, al di là della complicatezza del fenomeno, soprattutto per le classi superiori, un momento di svolta, in cui «un pubblico di dimensioni mai viste cominciò a mettere avidamente le mani su una materia prima

⁶² Una delle cause della scarsa alfabetizzazione era probabilmente la mancanza di un incentivo ad imparare: saper leggere era necessario solo a chi era destinato ad occupazioni della classe media, commercio, amministrazione, libere professioni ed è per l'aumento di questi mestieri a fronte di una diminuzione del numero dei piccoli proprietari terrieri, che nelle città del diciottesimo secolo si può parlare di incremento di lettori.

⁶³ Al costo dei libri ancora piuttosto alto fanno da contrappeso le biblioteche circolanti, i caffè, i giornali e le riviste che rendevano accessibile ad un vasto pubblico

⁶⁴ Continua Watt, «Vi erano tuttavia due ampi e importanti gruppi di persone relativamente povere che, con tutta probabilità avevano il tempo di leggere: gli apprendisti e i domestici». (1977, p. 41)

senza precedenti per quantità e varietà» (Outram 2014, p. 26). Tutti questi cambiamenti che coinvolsero la lettura modificarono radicalmente la posizione sociale di scrittori ed editori, con essi Samuel Richardson, e contribuirono alla nascita di nuove forme e stili letterari: tra questi il romanzo.

2.2. IL ROMANZO INGLESE

Il romanzo inglese nasce e si sviluppa in questo clima di rinnovamento, di crescita di una nuova classe sociale emergente che richiede attenzione e considerazione, che vuole essere protagonista a tutto tondo della vita politica, sociale e anche della letteratura. È un periodo storico culturale in cui si insiste con particolare intensità sull'originalità, e la forma letteraria del romanzo si dimostra capace di rispecchiare tale spinta individualista e innovatore. Nulla di più adatto, dunque, del termine *novel*, che entrerà nell'uso comune solo alla fine del Settecento, in opposizione al *romance* che designava per lo più narrazioni fantasiose, romanzesche. Nel 1761 William Congreve esplicitò la contrapposizione tra *romance* e *novel* in termini di personaggi alti e personaggi ordinari, azione eroica e vita comune, impresa sovrumana e azione verosimile, meraviglioso e riconoscibile all'esperienza. Se da un punto di vista sincronico il rapporto tra *novel* e *romance* è visto soprattutto come contrastivo, dal punto di vista diacronico, si può leggere anche come il risultato di uno sviluppo di forme letterarie che va di pari passo con i mutamenti storico-sociali dell'epoca. Patrizia Nerozzi Bellman scrive:

Il valore di consumo del *novel* è riconosciuto nell'effetto di realismo che induce il lettore a identificarsi con i personaggi assorbendo dal loro comportamento una lezione positiva e progressista. Il requisito richiesto dal lettore contemporaneo non è più di infiammare l'immaginazione bensì di informare ed educare il giudizio: il *novel* è apprezzato per un intento formativo e documentario in contrapposizione agli scopi attribuiti al *romance*, descritti in termini di colpevole evasione nell'immaginario. [...] il *romance* pare ora inverosimile e quindi inadatto a quel consumo utilitaristico. (2008, XIV)

Il *romance* con le sue storie eroiche e edificanti, propagava idee e valori che appartenevano ad un pubblico diverso, altro rispetto alle nuove classi medie e ai loro

interessi. Ora il romanzo deve non solo stimolare la curiosità dei lettori rivelandogli nuovi mondi, ma anche educarli per il tramite di situazioni esemplari; a tal fine si rende necessaria una narrazione costituita da fatti, luoghi e personaggi nei quali il lettore si possa identificare. È questo che la nuova borghesia richiede, di potersi specchiare nel mondo di cui legge: rispetto ai precedenti racconti fantastici e totalmente avulsi dal mondo, ora il racconto deve essere realistico.

Non è un caso che i protagonisti dei primi romanzi occidentali siano tre individui soli, un naufrago (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* di Defoe del 1719), una domestica (*Pamela* di Richardson del 1740) e un trovatello (*The History of Tom Jones, a Foundling* di Fielding del 1749) desiderosi di integrarsi nella società. Per i due protagonisti maschili l'ingresso nel mondo borghese avviene attraverso l'esaltazione della propria individualità, mentre per l'eroina è necessario riscoprire e "contaminare" l'antico mito di Cenerentola.⁶⁵ Sono personaggi alla conquista di una identità sociale, appartenenti ad una nuova società che richiede un suo spazio letterario.

Il romanzo settecentesco nel suo sviluppo va alla ricerca in primo luogo di una semplificazione della tradizione secentesca dei mirabolanti *romances* e, coerentemente con le esigenze realistiche e individualiste ed in maniera assolutamente innovativa rispetto alla tradizione precedente, giunge innanzitutto a nuove trame nelle quali è l'esperienza individuale ad essere protagonista. Nuovi intrecci vogliono nuovi personaggi, persone particolari in circostanze e luoghi particolari: il romanzo presenta i propri protagonisti caratterizzandoli e dandogli, innanzitutto, un nome e un cognome, come nella vita ordinaria: i nomi propri definiscono gli individui nelle loro diverse e particolari identità sociali allontanandoli sempre di più dal concetto di "tipo". Nel 1927 Edward Morgan Forster scriveva nel suo libro *Aspetti del romanzo*:

Nel XVIII secolo i personaggi piatti erano chiamati «humours», e ora vengono definiti tipi o caricature. Nella loro forma più pura sono costruiti intorno a un'unica idea, o qualità; mentre se è presente in essi più di un fattore, allora ha inizio quella curvatura che porta al personaggio tondo.
(2011, p.76).

Personaggi piatti e tondi, tipi o caratteri complessi: categorie entrambe necessarie al nuovo romanzo perché anche dai loro scontri e conflitti nasce una rappresentazione

⁶⁵ Riproposto da Perrault le cui fiabe erano state tradotte in inglese solo nel 1729 come sottolinea Masolino (2011, IV)

della vita reale. Ma, al di là della terminologia, ciò che conta è il fatto che i primi possono - continuando a seguire Forster - essere riassunti con una sola frase, i secondi vanno invece seguito attraverso le diverse fasi della vicenda nel corso delle quali si va modificando. Il personaggio tondo è, in altre parole, un personaggio in continuo mutamento, specchio di quel passaggio dall'oggettivo al soggettivo che pone l'accento non tanto su ciò che egli ha in comune con gli altri quanto su ciò che è personale e individuale. E per essere individualizzati i personaggi devono essere collocati in un tempo e ambiente preciso e da qui derivano le dettagliate descrizioni di ambienti e l'attenzione al tempo che, nel caso di Richardson ad esempio, è estremamente definito. Il tutto teso a soddisfare i lettori del tempo fornendo loro dettagli sulla personalità dei protagonisti e sulle circostanze di tempo e luogo delle loro azioni. E a chi non apprezzava la precisione del romanziere, così rispondeva Diderot nel suo *Elogio di Richardson* del 1761:

I dettagli di Richardson non piacciono, e devono non piacere a un uomo frivolo e dissipato; ma non è per quel tipo di uomo che egli scriveva; è per l'uomo tranquillo e solitario, che ha conosciuto la vanità del chiasso e dei divertimenti del mondo, e che ama ritirarsi nell'ombra, e commuoversi al momento opportuno nel silenzio. (2005, p. 6)

E quegli uomini tranquilli e solitari si commuovevano nel leggere le lettere di Pamela, Clarissa e Sir Charles Grandison, i protagonisti dei tre romanzi epistolari di Samuel Richardson.

2.2.1. IL ROMANZO EPISTOLARE, RICHARDSON, LO STILE E IL LINGUAGGIO

[...]Richardson che, nei suoi romanzi epistolari [...]è ancora più audace. Se Fielding punta sulla scena corredata di dialogo per rendere il personaggio nel suo ambiente, Richardson ha bisogno di altre risorse perché vuole l'approfondimento psicologico; intanto il fatto che le lettere non siano spesso presentate come scritte a posteriori ma nel momento in cui i fatti e i sentimenti hanno luogo, dà alla voce dei personaggi una vivacità scenica da monologo, che, laddove si presenti un altro interlocutore, si trasforma in dialogo, soprattutto in *Clarissa*. Per di più, la parola dei personaggi è adeguata al loro *status* sociale e alla loro personalità. (Bigazzi, 1996, p. 136)

Le parole di Roberto Bigazzi evidenziano alcuni snodi essenziali alla comprensione del rapporto tra Richardson e il romanzo: lo stile epistolare, l'approfondimento psicologico e il linguaggio.

Nel Settecento, così fortemente caratterizzato da rivoluzioni politiche ed economiche, si rinnova una tradizione di origini antiche come quella epistolare⁶⁶ che sviluppa ora una rinnovata forza e diviene oggetto di scambio commerciale, di divulgazione scientifica, filosofica, politica. Non solo, la quotidianità, le curiosità passano attraverso questo tipo di comunicazione: circolano lettere di viaggio, manuali di scrittura di lettere, edizioni di lettere di autori classici. Quello della corrispondenza divenne un vero e proprio culto intensamente seguito, coltivato e incoraggiato anche da Richardson: la lettera sembra essere il mezzo di espressione ideale per un'apertura ai sentimenti e per una piena partecipazione emotiva agli eventi. Per Richardson è funzionale alla sua ricerca di approfondimento psicologico ma anche all'intento didascalico di cui investiva le proprie opere, nonché all'interazione con gli altri tanto che le lettere, nelle sue mani, divengono uno strumento di comunicazione a tutto tondo, non solo privato ma anche pubblico: dal contatto con il sé più profondo la missiva conduce al dialogo con gli altri.

Richardson frequentò, per così dire, il genere epistolare fin dalla sua più giovane età: sarà egli stesso a raccontare in una a Johannes Stinstra del due giugno 1753, della sua abilità nello scrivere lettere:

From my earliest youth I had a love of letter-writing, I was not eleven years old, when I wrote, spontaneously, a letter to a widow near fifty [...]. As a bashful & not forward boy, I was an early favourite with all the young women of taste & reading in the neighbourhood. [...] I was no more than thirteen when three of these young women [...] revealed me their love secrets, in order to convince me to give them copies to write after, or correct, for answer to their lovers letters. (Montini, 2009, p. 64-66)

Sembra quasi che, sin dall'età di undici anni Richardson avesse individuato lo stile e il destinatario dei suoi futuri romanzi Così dalla lettera numero 138 delle *Familiar Letters* appunto nacque, nel 1741, *Pamela, or Virtue Rewarded* cui fece seguito la lunga gestazione di *Clarissa; or, the History of a Young Lady* che vide la luce tra il

⁶⁶ Non si può fare a meno di pensare alle *Heroides* di Ovidio, o agli Epistolari di Cicerone, di Seneca, Plinio il Giovane (98-113) solo per citarne alcuni.

1747 e il 1748 e infine il *The History of Sir Charles Grandison* (1753-54). Tutti i suoi romanzi saranno di genere epistolare ma non solo: alla stesura di questi, e in particolare da *Clarissa* in poi, egli affiancò una fitta corrispondenza con amici e lettori/lettrici con i quali aprì un dibattito sul romanzo e sul suo sviluppo. Dopo la pubblicazione della sua ultima opera, lo stesso Richardson pensò di compiere una revisione della propria corrispondenza con l'intenzione di mandarla in stampa, ma sarà solo nel 1804 che le lettere saranno pubblicate dall'editore Richard Philips a l'incarico di curare il testo sarà affidato ad Anna Laetitia Barbauld⁶⁷.

Le amicizie e le frequentazioni di Richardson con artisti come il pittore William Hogarts, attori come Coley Cibber e David Garrick poeti e commediografi come Edward Young o il drammaturgo Aaron Hill, lo portarono a cercare nello scambio epistolare al di là della forma delle sue opere, anche il confronto e la critica (vedi infra). Le lettere private per Richardson devono saper ritrarre la vita interiore, ma la scrittura epistolare pone essenzialmente un problema di ritmo temporale: le lettere non devono essere il mero resoconto di ciò che è già accaduto ma devono coglierlo e narrarlo nel suo svolgersi. Ed è così che Richardson sfruttò appieno la sua tecnica di *writing to the moment*, cogliere l'attimo: così lo spiega egli stesso nella già menzionata lettera a Stinstra:

I have been directed to chide, & even repulse, when an offence was either taken or given, at the very time the hearth of the chider or repulser was open before me, overflowing with esteem and affection;

In seguito, nella Prefazione a *Clarissa*⁶⁸ egli espliciterà ancor meglio il concetto:

⁶⁷ *The Correspondence of Samuel Richardson, Author of Pamela, Clarissa and Sir Charles Grandison. Selected form the Original Manuscripts, Bequeathed by Him to His Family, To Which are Prefixed, a Biographical Account of That Author and Observations on His Writings by Anna Laetitia Barbauld*, in sei volumi, ancora oggi rappresenta la raccolta più ricca e completa delle lettere di Richardson: le lettere contenute sono circa 400 un terzo delle quali è scritto da Richardson anche se è accertata l'esistenza di 560 lettere di Richardson e 1060 dei suoi corrispondenti.

⁶⁸ Si farà d'ora innanzi riferimento all'edizione Samuel Richardson (2004) *Clarissa, or the History of a Young Lady*, a c. di Angus Ross, London: Penguin.. Questa edizione riporta il testo integrale della prima edizione (C1) ed è l'autore stesso ad esplicitare le ragioni di tale scelta nella Prefazione al testo (p. 17). Le citazioni delle lettere saranno indicate dalla lettera L seguita dal numero.

[...] the letters on both sides are written while the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects: the events at the time generally dubious - so that they abound not only with critical situations, but with what may be called instantaneous descriptions and reflections. (Preface, p. 35)

In altre parole, riducendolo,

il testo verrebbe spogliato della sua efficacia morale (per la perdita delle riflessioni a vantaggio di una narrativa di eventi) e 'of its warmth', del calore cioè implicito nella trascrizione immediata dei sentimenti, quasi che il personaggio debba essere come l'attore che parla nel momento in cui sente. (Bigazzi, 1996, p. 139)

Richardson è abilissimo nel caratterizzare i propri personaggi attraverso il linguaggio che li rende differenti l'uno dall'altro e li definisce acutamente anche dal punto di vista sociale e morale. La pomposità dell'oratoria, gli abbellimenti e gli orpelli retorici faranno emergere una parte della personalità di Lovelace, l'arroganza - che è anche verbale - caratterizzerà James e Arabella Harlowe e la freddezza e laconicità saranno il tratto distintivo di Mrs. Solmes (L:33.2). Si passa dal linguaggio da semianalfabeti caratteristico di alcuni complici di Lovelace come Joseph Leman,⁶⁹ alla semplicità dell'eloquio dell'affettuosa e sincera Mrs. Norton⁷⁰ fino ad arrivare al giusto equilibrio di Clarissa. Non solo, il linguaggio rispecchia anche quella tenzone letteraria tra *romance* e *novel* di cui si è detto in precedenza: così scriveva nel 1785 Clara Reeve:

Il *romance* è una storia eroica che tratta di persone e cose straordinarie. Il *novel* è una rappresentazione della vita, delle usanze reali ed anche dell'epoca in cui è stato scritto. Il *romance*, con un linguaggio nobile ed elevato, descrive ciò che non è mai accaduto né potrà mai accadere. Il *novel* fornisce un resoconto familiare delle cose che accadono ogni giorno davanti ai nostri occhi, cose che potrebbero accadere ad un nostro amico o a noi stessi. (Nerozzi Bellman, 2008, p. 57)

Se Richardson con i suoi romanzi epistolari guarda senza alcun dubbio avanti verso nuove forme e contenuti nel contempo, nel contempo non può fare a meno di voltarsi

⁶⁹ Si veda, ad esempio, la Lettera 96.

⁷⁰ Lettere 431e 32.

verso il passato e in questo può scorgere strumenti e temi funzionali alla sua creatività: così lo scrittore inglese osserva il genere larmoyante....

2.2.2. RICHARDSON E IL GENERE *LARMOYANTE*

Il genere lacrimevole o *larmoyante* vive uno sviluppo che ben s'inquadra in quel clima generale di mutamento settecentesco che vede, tra l'altro, un panorama teatrale in cui alla fine del Seicento coesistevano la tragedia classica, con le sue tematiche eroiche predilette dalla classe nobiliare, e la commedia dell'arte che continuava a ottenere grande successo sia sulle platee francesi sia italiane col ritrarre la vita e i costumi del ceto basso. Tra queste due forme si sviluppò la commedia lagrimosa, sostanzialmente basata su episodi teneri o patetici aventi come soggetto la nascente borghesia, e che si fa risalire al poeta francese Nivelle de la Chaussée con le sue commedie *Le Préjugé à la mode* (1735) e la *Mélanide* (1741). Sebbene il genere *larmoyante* vada tenuto distinto dal dramma borghese, cionondimeno può essere negato il legame tra i due anche solo per la condivisa scelta della classe sociale cui appartengono i protagonisti. Tuttavia il genere sentimentale prima di giungere in Francia, toccò anche l'Inghilterra. Nel 1731 John Lillo con il suo *The London Merchant* diede l'avvio al genere del *domestic drama* e dramma borghese con uno sguardo rivolto anche al filone sentimentale - *sentimental*, o *empfindsam* come lo tradusse per la prima volta Lessing,⁷¹ il quale anche all'opera di Lillo si volse quando scrisse la sua *Miss Sara Sampson* del 1755 - e che in Inghilterra condurrà ai due grandi romanzi di Richardson: *Pamela or Virtue Rewarded* (1740) e *Clarissa; or The History of a Young Lady* (1747-48). Nel 1743 *Pamela* fu tradotto e presentato al pubblico francese al quale, pochi anni dopo, Voltaire propose la sua *Nanine* I (1749) ispirata al primo romanzo di Richardson. In Italia il dramma lacrimoso si diffuse grazie alle traduzioni delle opere di Diderot, D'Arnaud, Mercier ma non ebbe un notevole sviluppo: tra i drammaturghi che si cimentarono in questo genere, si ricordano Camillo Federici, Andrea Willi, Giovanni De Gamerra, Giovanni Greppi, Francesco Antonio Avelloni e Alberto Nota. Sarà - guarda caso - Carlo Goldoni a offrire, con il suo stile assolutamente personale e originale, una delle più valide testimonianze del passaggio di questo genere in Italia con la sua commedia del 1750

⁷¹ Con riferimento al romanzo di Sterne del 1768 che il drammaturgo tedesco tradusse.

dal titolo *Pamela* (seguita nel 1760 dalla *Pamela maritata*) - la prima delle sue opere interamente senza maschere - ispirata al romanzo di Richardson.⁷² Ma quello di Goldoni è un accostarsi agli schemi della *larmoyante* che l'autore stesso intenderà circoscrivere tra parentesi di disincantata ironia:

Tali opere cui si dà in Francia il titolo di drammi hanno certamente le loro buone qualità; si tratta di un genere di rappresentazioni teatrali intermedie fra la tragedia e la commedia. Inoltre essi costituiscono un passatempo adatto per i cuori sensibili; le disgrazie degli eroi tragici ci interessano soltanto lontanamente ma quelle dei nostri simili ci commuovono di più. (Goldoni, II, p. 316)

Goldoni sottolinea qui un aspetto che il genere *larmoyante* condivide con il realismo dei romanzi richardsoniani ovvero la commozione che si genera nel rappresentare o narrare vicende di “nostri simili”, e che, passando per Richardson, giungerà fino alle opere di Lessing. Un sentimento, la compassione che trova il suo corrispondente nel termine tedesco *Mitleid*, uno stato d'animo che Diderot nel suo *Elogio* descriverà così: «le passioni che egli dipinge sono le stesse che sperimento in me; sono le stesse motivazioni che le agitano [...] le traversie e le afflizioni dei personaggi hanno la stessa natura di quelle che mi minacciano continuamente» (2005, p. 3). E queste sono le passioni che muovono i protagonisti di *Clarissa*.

2.3. CLARISSA

2.3.1. GENESI DELL'OPERA

I primi due volumi di *Clarissa* apparvero il 1 dicembre 1747 e poi, tra il 1748 e il 1749, vi si aggiunsero gli altri sei. Ma la storia ed il personaggio di *Clarissa* compaiono nell'epistolario del romanziere a partire dal 1744 poiché egli inviò le bozze ad alcuni corrispondenti per conoscere la loro opinione. Come è stato evidenziato da

⁷² Da questa deriverà un libretto per dramma giocoso per musica dal titolo *La buona figliola* (1757) che nella versione dal titolo *La Cecchina*, musicata da Nicolò Piccinni nel 1760, diventò un classico del teatro comico per musica. Scrive Paolo Gallarati (1984, p. 134): «*La buona figliola* può essere considerata come un lavoro emblematico nella storia dell'opera comica settecentesca in cui s'inserisce con vera forza innovativa. Piccinni aveva saputo cogliere gli spunti preromantici che pullulavano nel testo di Goldoni e che, relegando addirittura in secondo piano l'espressione del comico, spalancavano l'opera buffa all'estetica della *comédie larmoyante*».

Angus Ross nella sua introduzione al romanzo, tali interlocutori potevano essere ripartiti in due categorie: da un lato un gruppo di letterati come il reverendo Edward Young e Aaron Hill⁷³, dall'altro un gruppo di dame di varia età per le quali l'autore di *Pamela* era diventato «something of a guru in matters of private conduct and moral feeling» (Ross, 2004 p.15).

Richardson lavorò intensamente e rielaborò il romanzo, così come aveva a suo tempo fatto con *Pamela*, pubblicandone, nel 1749, una seconda edizione (C2) in cui si ha prevalentemente una revisione del volumi I-IV. Contemporaneamente pubblicò *Clarissa's Meditations Collected from the Sacred Books* (destinato a una diffusione limitata a pochi intimi) mentre, due anni più tardi, giunse la terza edizione (C3) completamente rivista fino alla pubblicazione della quarta nel 1759. Nel 1751 egli pubblicò anche *Letters and Passages Restored from the original MSS of the History of Clarissa* per coloro che avevano letto sia la prima che la seconda edizione.

Un lavoro lungo, rimeditato, discusso, ma soprattutto un approccio alla scrittura e al testo assolutamente originale. Un'attenzione al lettore del tutto centrale, tanto che Lady Bradshaigh, una delle sue più assidue corrispondenti e sostenitrici della necessità del lieto fine in *Clarissa*, sarà da Richardson considerata una sorta di “lettore ideale”⁷⁴. Ed è anche in questa sinergia tra autore, testo e lettore che risiede l'originalità dell'opera, in questa condivisione che Richardson crea e che determina un testo visibile da molteplici angolazioni e con sfumature e riflessi che talvolta si presentano inaspettati alla nostra attenzione.

2.4. CLARISSA: ANALISI

La vicenda di Clarissa secondo un modello che Forster definirebbe «a clessidra» vede “due personaggi” che “convergono, si incrociano e retrocedono con precisione matematica» (2011, p. 147). Tutto si svolge in periodo di tempo compreso

⁷³ Così come aveva fatto per la seconda versione di *Pamela*, Richardson chiese il supporto di Aaron Hill, drammaturgo e critico. Tra loro vi fu un'intensa corrispondenza che ebbe inizio nel 1736 anche se fu poco più avanti, intorno agli anni Quaranta che lo scambio di lettere tra loro si fece più assiduo.

⁷⁴ Nel quarto volume della raccolta curata dalla Barbauld, vi è il primo gruppo di lettere scambiate da Richardson con Lady Bradshaigh la quale nei primi tempi si nascondeva sotto lo pseudonimo di 'Belfour' e la cui prima lettera risale al 10 ottobre 1748.

tra il 10 Gennaio e il 18 dicembre di un anno non precisato.⁷⁵ La storia è così sintetizzata da Angus Ross nella sua introduzione al romanzo:

Clarissa Harlowe is a beautiful young girl of high intelligence, scrupulous moral judgment, strong resolution and warm humanity. She becomes the victim of her greedy and implacable family. They seek to force her to marry Roger Solmes, whom she detests; but she becomes attracted by Robert Lovelace, handsome, intelligent, witty and debonair, whom she allows herself to think may be rescued from a life of wickedness. He turns the full effect of his heartless and resourceful sexual encroachment on her, and in circumstances of cruel chance as well as deceit, she is inveigled out of her family house. At the centre of a web of lying harassment, she is imprisoned in a brothel, defies Lovelace, escapes, but is lured back to captivity, drugged and raped. She again escapes, and having been isolated from her family and friends turns to the consolation for the oppressed virtuous of the future life, and dies. Lovelace himself is killed in a duel with her cousin. (Introduction, p. 18)

Il testo è composto di una prefazione, 537 lettere, dalle conclusioni e da un poscritto. Circa 190 sono le missive scritte da Clarissa alla sua amica Anna Howe, (autrice a sua volta di 60) e poco più di 170 quelle inviate da Lovelace all'amico Belford (che ne scriverà indicativamente ottanta). Le restanti lettere sono inviate tra o ad altri personaggi. Così lo stesso autore apre la prefazione del romanzo:

The following history is given in a series of letters, written principally in a double yet separate correspondence; between two young ladies of virtue and honour, [...]and, between two gentlemen of free lives; one of them glorying in his talents for stratagem and invention, and communicating to the other, in confidence, all the secret purposes of an intriguing head and resolute heart. (Preface, p. 36)

Ian Watt (1977, p. 201) ritiene che la divisione formale sia una condizione essenziale perché i personaggi si svelino completamente, l'uso delle due serie parallele di lettere se, da un lato, può essere vantaggioso non per questo è esente da rischi quali la ripetizione, la dispersione dell'attenzione di chi legge et cetera. Tuttavia Richardson si dimostra talmente abile che spesso gli atteggiamenti dei personaggi verso gli stessi eventi sono così diversi che non si ha l'impressione della ripetizione ma si determina

⁷⁵ Alla nota b del testamento di Clarissa (L:507) è scritto « The date of the year is left blank for particular reasons». A proposito della cronologia della storia si veda Angus Ross (2004, p. 23).

quella che Watt definisce «una relazione significativa tra azioni e modo di raccontarle». A lettere, stili, linguaggi diversi, corrispondono personaggi differenti fortemente caratterizzati da tutto quanto sopra indicato: così al ritegno teso di Clarissa è contrapposta la loquacità e impertinza di Anna Howe e l'alternanza degli stati d'animo di Lovelace contrasta con l'atteggiamento sempre più sobrio delle lettere di Belford.

2.4.1. IL TESTO

Il testo è stato qui ripartito in cinque macrosequenze caratterizzate ciascuna da azioni centrali per la vicenda e lo sviluppo dei personaggi.

2.4.1.1. LA PRIMA MACROSEQUENZA (LETTERE 1- 227)

Il primo blocco di lettere è dominato dalla corrispondenza tra Clarissa e Anna Howe: si pongono qui le basi di tutta la vicenda, intese sia come presupposti che muovono i protagonisti sia come eventi veri e propri che da quei presupposti discendono. Si presentano Clarissa, la sua famiglia e Lovelace e poi si entra nel vivo dell'azione con la prima fuga della protagonista (L:92), in questo caso, dalla sua abitazione e con la complicità - ma anche l'inganno - di Lovelace il quale la conduce, a sua insaputa, in quello che si rivelerà essere un postribolo. La prima macrosequenza si chiude con l'incendio nel corso del quale Lovelace, in preda alle emozioni, si fa più ardito nei confronti di Clarissa.

I termini sin da ora ricorrenti circoscrivono precisamente la vicenda: si parla di *example, trial, family, public talk, church, pride, triumph, fame, reputation, matron, filial duty, shame, virtue, chastity, public and private*. Se, come lettori, non sapessimo che si tratta di Clarissa Harlowe penseremo di essere alla presenza della nostra Lucrezia romana. E in parte è così ma questo lo scopriremo nel prosieguo dell'analisi.

La prima sequenza si apre con una fitta conversazione tra Clarissa e la sua amica più cara che predispone lo scenario nel quale la vicenda avrà luogo. In primo luogo la protagonista è sin da subito inquadrata nella sua funzione: «Every eye, in short, is upon you with the expectation of an example» (L:1): Clarissa era, è e dovrà essere un esempio. Immediatamente dopo ecco delinearsi le figure di Lovelace e di James Harlowe, fratello di Clarissa, in opposizione sin dal principio ed inquadrati da quest'ultima con tratti decisi: «my brother's temper was not more happy. His native

haughtiness could not bear a superiority so visible; and whom we fear more than love, we are not far from hating: and having less command of his passions than the other, was evermore the subject of his, perhaps, *indecent*, ridicule.» (L:4) e poi, con riferimento a Lovelace: «Indeed I would not be *in love* with him, [...] I think him to be a vain man, capable of triumphing, secretly at least, over a person whose heart he thinks he has engaged. [...] Indeed, my dear, THIS man is not THIS man» (L:11). La famiglia Harlowe intende far sposare Clarissa con Roger Solmes e le ragioni di tale scelta sono prevalentemente di tipo economico. Il promesso sposo è un personaggio ambiguo e Clarissa lo descrive così (32.3): «Mr. Solmes appears to me (to all the world indeed) to have a very narrow mind, and no great capacity: he is coarse and indelicate; as rough in his manners as in his person: he is not only narrow, but covetous». Anche Anna Howe contribuisce alla descrizione della famiglia Harlowe e riprende, tra l'altro, anche alcuni motivi esplicitati dallo stesso Richardson nella prefazione:

«You must not, your uncle tells my mamma, dispute their authority. AUTHORITY! What a full word is that in the mouth of a narrow-minded person [...] of your uncles I speak, for as to the *paternal* authority, that ought to be sacred. But should not parents have *reason* for what they do?» (L:15)

La famiglia, patriarcale, dunque ha le sue regole che vanno indiscutibilmente rispettate da tutti i membri, Mrs. Harlowe inclusa. Ed è proprio quest'ultima che, nel tentativo di far capire alla figlia le ragioni della famiglia, offre un eloquente quadro delle dinamiche che la governano:

You know, my dear, what I every day forego and undergo, for the sake of peace. Your papa is a very good man, and means well; but he will not be controlled, nor yet persuaded. You have sometimes seemed to pity *me* sometimes, that I am obliged to give up every point. Poor man! *his* reputation the less for it; *mine* the greater; [...] I am not prepared for your irresistible expostulation, she was pleased to say - I will leave you to recollection: [...] She soon returned, having recovered more steadiness. [...] She raised me. No kneeling to me, but with knees of duty and compliance - Your heart, not your knees, must bend - It is absolutely determined - Prepare yourself therefore to receive your *papa*[...]. But on this one quarter of an hour depends the peace of my future life, the satisfaction of all the family, and your own security from a man of violence: and I charge you *besides*, on my blessing, that you think of being Mrs. Solmes. There went the dagger to my heart, and down I sunk. (L:16)

Qui c'è tutta la famiglia Harlowe con le sue dinamiche: sono loro che decidono cosa è onorevole e cosa non lo è, sono loro che giudicano. La famiglia è ancora quel tribunale domestico che gli antichi romani ben conoscevano. Davanti a loro Clarissa, tace «I was silent. [...] I was still silent, looking down, the tears in my eyes»⁷⁶ (L:20) perché non accetta l'uomo che loro hanno scelto per lei come marito, né vuole diventare oggetto di *public talk* (L:20) a causa di Lovelace. Ma loro sono compatti contro di lei e da lei che dipende la futura serenità della madre, la soddisfazione della famiglia e la sua stessa salvezza: Clarissa deve sposare Mr. Solmes. Ed è per tutto questo che le parole della madre la trafiggono come un pugnale.

Anche Lovelace non fa mistero della sua opinione sulla famiglia Harlowe e le sue prime lettere all'amico John Belford non lasciano molto spazio ai dubbi: «[...] Harlowe place. Everybody knows Harloweplace - for, like Versailles, it is sprung up from a dunghill, within every elderly person's remembrance.» (L:34). Gli Harlowe sono benestanti, con qualche nobile ascendente e rappresentano quella *middle class* inglese che fondava la propria ricchezza su possedimenti terrieri (molti dei quali erano ancora proprietà del clero e dell'aristocrazia) ed era fortemente determinata a trovare un proprio spazio e ruolo nel tessuto sociale che si andava costituendo. Non è un caso che tra le ragioni dell'avversione che i due fratelli Harlowe nutrono nei confronti di Clarissa vi sia l'invidia per il lascito a lei fatto dal nonno e che argomenti quali dote, possedimenti, testamento siano ricorrenti nei loro discorsi. Dall'altra parte c'è Robert Lovelace, il libertino, di famiglia indiscutibilmente aristocratica, di un livello sociale molto alto, più elevato di quello degli Harlowe.

Al centro e al di sopra di tutto sta la virtù della protagonista, la sua reputazione, il suo essere esemplare: ma il ruolo di *exemplum* è impegnativo e tramite le parole dei vari protagonisti è possibile osservarlo da molti e differenti punti di vista. Così, ad esempio, scrive Mrs. Norton «Remember also what is expected from a character so extraordinary as yours: remember, it is in your power to unite or disunite your whole family for ever» (L:40). E poi continua:

‘That persons of prudence, and distinguished talents like yours, seem to be sprinkled through the world, to give credit by their example to religion and virtue. When such persons *wilfully* err, how great must be the fault! How

⁷⁶ Gli occhi bassi e fissi al suolo sono una caratteristica anche della Lucrezia romana così come rappresentata da vari autori latini, tra cui Ovidio.

ungrateful to that God, who blessed them with such talents! What a loss likewise to the world! What a wound to virtue! But this, I hope, will never be to be said of Miss Clarissa Harlowe! (L:39)

Cosa succede quando un essere esemplare cade? Quando fallisce? Mrs. Norton parla quasi come il coro di una tragedia che preannuncia gravi disgrazie. Anna Howe anticipa a Clarissa che il suo merito diverrà il suo crimine (L:56), la sua rovina. Lovelace spiega al suo amico John Belford quanto sia potente il fascino esercitato su di lui dall'esemplarità di Clarissa ed è proprio questo che lo induce ad agire (L:223): «Her virtue, her resistance, which are her merits, are my *stimulatives*. Have I not told thee so twenty times over?» Fin dall'inizio Lovelace spiega chiaramente il motivo delle sue azioni, il perché (anche lui) intenda mettere Clarissa alla prova: lo fa nel suo interesse perché se lei riuscirà, allora la sua esemplarità sarà confermata agli occhi di tutti e lui la sposterà. Ecco le sue parole:

The virtue of a CLARISSA dost thou question? I do not, I dare not question it. But let me, in my turn, ask thee - Is not, may not her virtue be founded rather in *pride* than *principle*? [...] If impeccable, how came she by her impeccability? - The pride of setting an example to her sex has run away with her hitherto, and may have made her till *now* invincible [...] Pride is perhaps the principal bulwark of female virtue. [...] Then who says Miss Clarissa Harlowe is the paragon of virtue? Is virtue itself? All who know her, and have heard of her, it will be answered. Common bruit! - Is virtue to be established by common bruit only? Has her virtue ever been *proved*? -Who has dared to try her virtue? (L:110)

Lovelace non potrà che amplificare l'esemplarità di Clarissa, se veramente lei ne è autentica portatrice: «But am I not bringing virtue to the touchstone, with a view to exalt it, if it come out to be virtue? - Avaunt then⁷⁷» e poi ancora, «To the test then, and I will bring this charming creature to the strictest test» (L:110).

Lovelace sarà anche un libertino ma non uno sciocco. Nella sua logica, perché comunque una logica nel suo ragionamento esiste ed ha un fine decisamente chiaro, egli adduce delle motivazioni che fanno riflettere. L'essere "esemplare" non è da tutti, non è semplice, è un ruolo oneroso, si è esposti non solo all'ammirazione ma anche

⁷⁷ Un richiamo alle parole di Sesto della *Lucrece* di Shakespeare: "Then, childish fear avaunt! Debating die!" Tutte le citazioni sono tratte da William Shakespeare, *The Rape of Lucrece*, Edinburgh: Turnbull and Spears, 1922, qui verso 274.

allo scetticismo o semplicemente all'invidia degli altri. Lovelace individua la giustificazione per le sue azioni proprio nella necessità di "provare" l'autenticità della virtù di Clarissa.

'What must that virtue be which will not stand a trial? - What that woman who would wish to shun it? Well then, a trial seems necessary for the furthest establishment of the honour of so excellent a creature.[...] For what woman can be said to be virtuous till she has been tried?' (L:110)

Se Clarissa, come Lucrezia, rappresenta un *exemplum* di virtù, con quest'ultima è evidente che condivide anche quella schiera di autori e lettori che nei secoli hanno messo in discussione la sincerità, la fondatezza o la fermezza di tale virtù: come non ricordare la Lucrezia di Matteo Bandello (1554), travolta da sensi o l'interpretazione dell'Emilia Galotti lessinghiana in veste di innamorata del suo principe⁷⁸? Se però Lovelace utilizza a suo favore un espediente che la letteratura su Lucrezia aveva già fatto e avrebbe, anche in seguito, continuato a far suo al fine di mettere in dubbio la virtù della matrona romana, altrettanto vero è che egli lo propone in una forma nuova e personale. Allo scetticismo sulla virtù di Clarissa è legato quel concetto di *trial* che, prima sommessamente e poi sempre più prepotentemente si fa strada nel romanzo e diviene fondamentale per la definizione dei personaggi e delle loro dinamiche. *Trial*, prova o processo: tutti, ognuno a proprio modo e con ragioni differenti, metteranno Clarissa alla prova, la protagonista subirà un vero e proprio processo da parte della famiglia, di Lovelace e dell'opinione pubblica e non solo: lei stessa, infine, riterrà di essere messa alla prova dalla vita per poter raggiungere obiettivi ben più elevati rispetto a coloro che la circondano, la opprimono, la ingannano, la giudicano. A questo punto della vicenda, e qui nel caso di Lovelace in particolare, il concetto di *trial* costituisce la giustificazione per le sue azioni, per poter dire di aver sposato l'unica o quantomeno una delle poche fanciulle veramente virtuose oppure, nel caso in cui Clarissa non superasse la prova, per spiegare la ragione per cui, essendo lei come tutte le altre, non è degna di essere la sua consorte. Il ragionamento sembra non fare una piega:

⁷⁸ Si veda più avanti cap. 3, paragrafo 6 a proposito della ricezione dell'*Emilia Galotti* di Lessing.

Now, Belford, all is out. The lady is mine: shall be *more* mine - Marriage, I see, is in my power, now she is so (else perhaps it had not). If I can have her *without*, who can blame me for trying? If *not*, great will be her glory, and my future confidence - and well will she merit the sacrifice I shall make her of my liberty; and from all her sex honours next to divine, for giving a proof that there was once a woman whose virtue no trials, no stratagems, no temptations, even from the man she hated not, could overpower. (L:110)

Come è tristemente reale e sempiterno Lovelace! E come argomenta abilmente le sue ragioni. Se fosse trascinato in tribunale, cosa che, tra l'altro, sarà suggerita a Clarissa dalla sua famiglia e dalle Howe madre e figlia, sarebbe certamente in grado di difendersi da solo poiché il suo eloquio glielo permette. Ma, nel frattempo, Clarissa teme e soffre poiché come scrive ad Anna Howe (L:20): «It was a great grief to me, I said, to be made the subject of the public talk » e, dunque, Lovelace la conforta, «he assured me that he had so much regard for my fame that he would be as far from advising any step that was likely to cast a shade upon my reputation.» (L:36). Così egli nella prima fase della prigionia di Clarissa, cerca di presentarsi come il marito ideale, la porta a teatro e la accompagna in chiesa. Il tema religioso è introdotto sin dal principio del romanzo e, sebbene ora sia solo fuggacemente toccato, gradualmente, diverrà sempre più presente fino ad acquisire un ruolo centrale nella definizione di Clarissa e della sua storia. La chiesa diverrà uno degli spartiacque che separano Clarissa dagli altri personaggi; si veda, ad esempio, come reagiscono alla notizia che Clarissa si vuole recare in chiesa, Lovelace e le donne che vivono nella casa di tolleranza:

Most confoundedly alarmed - Lord, Sir, what do you think? cried Dorcas - My lady is resolved to go to church tomorrow! I was at quadrille with the women below - To church! said I, and down I laid my cards. *To church!* repeated they, each looking upon the other [...] Who could have dreamt of such a whim as this? [...] To church of all places! - Is the devil in the girl,said I? as soon as I could speak. (L:158.1)

Per Dorcas, una delle disgraziate al servizio di Lovelace, si tratta di un *whim*, un capriccio, un ghiribizzo, e lo stesso Lovelace si domanda se addirittura il demonio non si sia impossessato di lei. Poi capisce che è meglio assecondarla e così racconta al suo amico Belford (L:159): «Have been at church, Jack - behaved admirably well too! - My charmer is pleased with me now: for I was exceedingly attentive to the discourse, and

very ready in the auditor's part of the service.» Lovelace introduce qui quella teoria del libertino riformato che, secondo alcuni, diviene un ottimo marito e che Richardson si proponeva di smentire con il suo romanzo come lui stesso dichiara nella prefazione quando espone i molteplici fini della sua opera :

[...] in the great variety of subjects which this collection contains, it is one of the principal views of the publication: to caution parents against the undue exertion of their natural authority over their children in the great article of marriage: and children against preferring a man of pleasure to a man of probity, upon that dangerous but too commonly received notion, *that a reformed rake makes the best of husbands*. (Preface, p. 36)

John Belford, invece, vorrebbe ancora crederci e, nel suo tentativo di “riformare” l’amico, cita – per la prima volta nel testo – Lucrezia:

I believe there never were libertines so vile but purposed, at some future period of their lives, to set about reforming; and let me beg of thee, that thou wilt in this great article make thy future repentance as easy as some time hence thou wilt wish thou *hadst* made it. If thou proceedest, I have no doubt that this affair will end tragically, one way or other. It must. Such a woman must interest both gods and men in her cause. But what I most apprehend is, that with her own hand, in resentment of the perpetrated outrage, she (like another Lucretia) will assert the purity of her heart: or, if her piety preserve her from this violence, that wasting grief will soon put a period to her days. And in either case, will not the remembrance of thy *ever-during* guilt, and *transitory* triumph, be a torment of torments to thee? (L: 222)

Belford sin da questa prima macrosequenza rivela non solo quello che sarà l’epilogo di *Clarissa* ma anche il mito che sarà rivisitato, e la nuova chiave di lettura proposta da Richardson. Prima della succitata frase, egli afferma «I have no doubt that this affair will end tragically, one way or another. It must. Such a woman must interest both gods and men in her cause. » Ecco come sarà dunque quest’*altra* Lucrezia, come la chiama lui, sarà una donna dall’animo religioso anzi, di più, diverrà una martire.

E poi c’è l’incendio (L: 225) che Clarissa non crede sia accidentale bensì una delle tante manovre di Lovelace per farla capitolare. La macrosequenza si chiude a questo punto con le parole di Clarissa che, sconvolta da quanto accaduto, vuole morire:

Kill me! kill me!-- if I am odious enough in your eyes, to deserve this treatment; and I will thank you! - Too long, much too long, has my life been a

burden to me! - or, wildly looking all round her, give me but the means, and I will instantly convince you that my honour is dearer to me than my life!
(L:225)

Questo è solo l'inizio del percorso di Clarissa e del suo dolore: lei cerca la morte e, in questo momento, vorrebbe che fosse lo stesso Lovelace a ucciderla oppure a offrirle i mezzi per farlo lei stessa. Non sarà sempre così, con il procedere degli eventi il dolore e l'offesa saranno sempre più grandi e il suo atteggiamento nei confronti di tali sentimenti muterà fino ad approdare a qualcosa di elevato. Ma Clarissa è ora nelle mani di Lovelace, di Mrs. Sinclair, tenutaria del postribolo, e delle donne che lavorano alle sue dipendenze e con l'incendio ci si avvicina alla seconda macrosequenza.

2.4.1.2. LA SECONDA MACROSEQUENZA (LETTERE 228- 291)

«[...]the lady is gone off! - Absolutely gone off! - Escaped! - » (L:228): con queste parole di Lovelace all'amico Belford si apre la seconda macro sequenza: dopo circa due mesi di convivenza forzata dalla Sinclair, Clarissa riesce a fuggire e si rifugia ad Hampstead. Lovelace intercetta una lettera di Miss Howe in cui l'amica rivela a Clarissa la vera professione di Miss Sinclair, le possibili reali intenzioni di Lovelace, le sue menzogne e così via. Il gioco di ruoli orchestrato da Lovelace fin dall'inizio con Joseph Leman e successivamente con la Sinclair, si allarga per cerchi concentrici fino a comprendere, tra gli altri, anche Clarissa stessa. Quest'ultima si rifugia a Hampstead ma Lovelace non ci mette molto a trovarla e raggiungerla e, dopo essersi presentato sotto mentite spoglie, si rivela e cerca, con altre menzogne, di convincere Clarissa a tornare indietro. Continua così la sfilata di malfattori e poveretti che, alle dipendenze del libertino, interpretano i ruoli più svariati. La povera Clarissa si farà convincere a ritornare dalla Sinclair e, una volta lì, dopo l'ennesima discussione, sviene e sotto l'effetto di droghe e subisce violenza. Le parole con cui Lovelace comunica l'avvenuto stupro a Belford sono scarse, Clarissa sembra aver perso la ragione anche a causa delle sostanze che le sono state somministrate e i giorni si susseguono in un *continuum* di tentativi di suicidio e fughe sino a che, con uno stratagemma degno del suo carceriere, la fanciulla riesce a fuggire.

Questa macrosequenza è, nella sua prima parte, dominata dal tema della finzione e del travestimento. Lovelace dispiega tutta la sua abilità degna di un autentico

autore di teatro:⁷⁹ scriverà lettere calandosi nei panni di Clarissa e di Anna Howe, inventerà personaggi o sosia di quelli già esistenti giungendo addirittura a far interpretare - e anche in maniera convincente a quanto pare - ad una delle donne al suo servizio il ruolo di Clarissa. Entrano in scena così il Capitano Tomlinson, le cugine Charlotte e Betty, e Clarissa stessa. Ed è proprio nel corso di una conversazione con il cosiddetto Capitano Tomlinson, in preda ai sensi di colpa per l'inganno perpetrato ai danni della fanciulla, che Lovelace tocca uno dei punti cruciali del romanzo:

Then, Sir, you have no thoughts-- no thoughts - (looking still more sorrowfully) of marrying this wonderful lady?
Yes, puppy, but I have. But let me, first, to gratify *my* pride, bring down *hers*.
(L:244)

Questa è una battaglia tra l'orgoglio suo e quello di Clarissa ed è anche una costante dei personaggi principali: ognuno di loro interpreta questo sentimento a modo proprio ma tutti ne sono, in qualche modo, attraversati: i due James Harlowe e Annabella, Lovelace e - secondo il libertino - Clarissa stessa «Don't tell me that virtue and principle are her guides on this occasion! - 'Tis *pride*, a greater pride than my own, that governs her.» (L:253). Il motivo dell'orgoglio di Clarissa riprende quel tema fondamentale del romanzo che è la religione che, solo accennato fino ad ora, acquisterà sempre più peso nel romanzo e nella definizione dei personaggi. Così Lovelace scrive a Belford:

[...] for what a foolish penitent will she make, who has nothing to repent of! [...] But what prince thinks himself obliged any longer to observe the articles of the most sacredly sworn-to treaties, than suits with his interest or inclination; although the consequence of the infraction must be, as he knows, the destruction of thousands?
Is not this then the result of all, that Miss Clarissa Harlowe, if it be not her own fault, may be as virtuous *after* she has lost her honour, as it is called, as she was *before*? She may be a more eminent example to her sex; and if she yield (a *little* yield) in the trial, may be a *completer* penitent. (L: 253)

⁷⁹ Gillian Beer (1968, p. 267) «the passion for disguise makes of him [Lovelace] an existential hero constantly fashioning and refashioning a personality for himself, while at the same time he reveals the pathological extent of his ontological insecurity (in R.D. Laing's terms) by his dread of 'acting out of his character', that is, ceasing to be a Rake. But although the historical and the psychological interpretations seems to me to be equally void and illuminating, it is clear that Lovelace's power of disguise was used by Richardson *particularly* as a parallel linking him again to Satan. Like Satan, he is failed 'actor'».

L'immagine del principe che infrange le leggi pur di raggiungere l'oggetto del suo desiderio - che da privato diviene pubblico con una ricaduta sul destino di molti - la virtù che permane pur se l'onore sembra perduto, il concetto di *exemplum*: tutto questo è Lucrezia. Ma il richiamo è al mito nella rilettura che ne fa Agostino: Lovelace sembra qui farsi portavoce della critica che anche il padre della chiesa mosse all'eroina romana: «Si adulterata cur laudata: si pudica cur occisa ?»⁸⁰ Ancora più evidente è la traccia agostiniana nella lettera 268 successiva alla violenza:

I will allow that her pride, in *one* sense, has suffered abasement: but her triumph is the greater in every other. And while I can think that all her trials are but additions to her honour, and that I have laid the foundations of her glory in my own shame, can I be called cruel, if I am *not* affected with her grief as some men would be? -
 And for what should her heart be broken? Her will is unviolated - at *present*, however, her will is unviolated. The destroying of good habits, and the introducing of bad, to the corrupting of the whole heart, is the violation. That her will is not to be corrupted, that her mind is not to be debased, she has hitherto unquestionably proved.

Strano Lovelace, dalle mille facce, che mostra momenti di pietà, di dubbio, che riflette seguendo il pensiero anche di un padre della chiesa e che poi “ritorna in sé”, o indietro, e ricalca il Sesto Tarquinio di Shakespeare quando afferma:

Methinks I begin to pity the half-apprehensive beauty! - But avaunt, thou unseasonably-intruding pity! Thou hast more than once already well nigh undone me! - And, adieu, reflection! Begone, consideration! and commiseration! I dismiss ye all, fort least a week to come!⁸¹ (L:256)

E poi la violenza. Prima che tutto avvenga, Clarissa vuole andare via dalla casa di Mrs. Sinclair, non si trovano carrozze, lei perde la ragione e litiga con la tenutaria,

⁸⁰ Aug., *De Civitate Dei* 1,19.

⁸¹ «Then, childish fear, avaunt! Debating, die!/Respect and reason wait on wrinkled age!/My heart shall never countermand mine eye [...], Desire my pilot is, beauty my prize' (274-76; 279). Così come nella lettera 253 Lovelace scrive “But what prince thinks himself obliged any longer to observe the articles [...] although the consequence of the infraction must be, as he knows, the destruction of thousands?” si può sentire un'eco shakespeariana “Why should the private pleasure of some one/ Become the public plague of many moe? [...]/ For one's offence why should so many fall,/To plague a private sin in general? » (Shakespeare, 192,) *Lucrece*, 1478-79; 1483-84).

Lovelace interviene e conclude la lettera 256 con queste parole «and thus, between terror, and the late hour, and what followed, she was diverted from the thoughts of getting out of the house to Mrs. Leeson's, or anywhere else». Ma cosa avrà distolto Clarissa dal suo proposito di lasciare la casa di Mrs. Sinclair? Lovelace sarà lapidario su questo e così comunica all'amico Belford dell'avvenuta violenza nella lettera 257 di lunedì 13 giugno «And now, Belford, I can go no farther. The affair is over. Clarissa lives. And I am Your humble servant, R. Lovelace.» La lettera è tutta qui.⁸² La violenza è sin da subito posta in relazione con la morte ma in questo caso *ex negativo*: “Clarissa vive”. Perché questa specificazione? Perché è necessario esplicitare tale fatto, in altre parole, è forse strano che dopo una violenza una donna viva ancora? Dietro queste due semplici parole “Clarissa vive”, quanti pensieri, quanti pregiudizi, quante idee e opinioni si affollano: perché Clarissa dovrebbe invece morire? Per la vergogna come la pagana Lucrezia che si vide privata del proprio onore? Perché vi potrebbe essere un legame tra sesso e pulsione di morte? Perché Richardson non era del tutto estraneo a determinati meccanismi dell'inconscio? Tutto questo e molto altro, ma è certo che anche per Clarissa il legame tra la violenza e la morte è presente tanto che alla fine, nel suo testamento, con riferimento a Lovelace lascerà scritto «[...] as he is a man very uncontrollable, and as I am nobody's, he insist upon viewing *her dead*, whom he ONCE before saw in a manner dead,⁸³ let his gay curiosity be gratified. » (The Will, p. 1413).

Violenza e morte costituiscono un altro di quei fili rossi che attraversano tutto il romanzo, ogni singola macrosequenza fino alla conclusione della storia. Il desiderio di morte in Clarissa si manifesta sin dall'inizio della sua vicenda stimolato dalle più diverse forme di violenza di cui la protagonista è vittima. Inizialmente è la violenza psicologica delle imposizioni familiari, del matrimonio con Mr. Solmes, ma anche della brutalità fisica tangibile anche nei gesti del fratello e, successivamente, a queste si aggiunge la violenza di Lovelace, ancora più fisica nei suoi approcci, come nel caso dell'incendio, e che poi culminerà nello stupro vero e proprio. A tutte queste forme di violenza fa da contrappunto un pensiero di morte nella protagonista, questi sono i sentimenti di Clarissa di fronte alle imposizioni paterne: «While I, in a half frenzy, insisted upon seeing my papa: such usage, I said, set me above fear. I would rejoice to

⁸² In calce è una nota dell'autore che informa il lettore che la vittima darà un resoconto dell'accaduto nelle lettere 312, 313 e 314 indirizzate all'amica Anna Howe.

⁸³ Corsivo mio.

owe my death to him, as I did my life» (L:83). Mentre poco prima ella rispondeva alle profferte di Solmes:

Then, Sir, you shall sooner follow me to the grave *indeed* - I will undergo the cruellest death: I will even consent to enter into that awful vault of my ancestors, and have that bricked up upon me, than consent to be miserable for life - And, Mr. Solmes, (turning to him) take notice of what I say; *this*, or *any* death, I will sooner undergo (that will soon be over) than be yours, and for *ever* unhappy! (L:78)

definendo poi lo stesso matrimonio “an act of violence” (L:90.1). È poi lo stesso Lovelace a raccontare la reazione di Clarissa poco dopo l’incendio. Più avanti, prima della violenza vera e propria, la sua reazione alle azioni di Lovelace:

[...] she protested that she would not survive what she called a treatment so disgraceful and villainous; and, looking all wildly round her, as if for some instrument of mischief, she espied a pair of sharp-pointed scissors on a chair by the bedside, and endeavoured to catch them up, with design to make her words good on the spot. (L:225)

Si giunge quindi allo stupro. Clarissa è stata drogata e nel delirio che segue, tenta di scrivere: il risultato sono dei *papers*, come sono chiamati da Richardson, in cui risalta tutta l’abilità dello scrittore, così attento alla caratterizzazione dei suoi personaggi al punto di volerli definire anche attraverso il loro modo di scrivere inteso come sia come ortografia sia come vera e propria disposizione dei caratteri sul foglio. Così nei *papers* si troveranno brandelli di scritti, poesie, ma anche parole o frasi riportate ai margini dei fogli et cetera. Le lettere, i dialoghi dei due protagonisti dopo lo stupro si caricano all’estremo di forze e significato e ogni parola è una tessera che va a completare i caratteri complessi di Clarissa e Lovelace. Agli occhi di lei Lovelace è Satana,⁸⁴ rappresenta la realizzazione della maledizione paterna mentre nei racconti di Lovelace a Belford Clarissa comincia ad assurgere a figura esemplare. Tutto di lei, lo sguardo, la voce, ogni azione è così solenne da mettere in piena luce la sua innocenza, merito e superiorità rispetto a Lovelace, sembra essere la coscienza del libertino:

⁸⁴ A questo proposito si veda Gillian Beer (1968).

By my soul, Belford, my whole frame was shaken: for not only her looks, and her action, but her voice, so solemn, was inexpressibly affecting: and then my cursed guilt, and her innocence and merit, and rank, and superiority of talents, all stared me at that instant in the face so formidably, that my present account, to which she unexpectedly called me, seemed, as I then thought, to resemble that general one to which we are told we shall be summoned, when our conscience shall be our accuser. (L: 263)

I temi della violenza e della morte arrivano qui alla definitiva declinazione: la grandezza di Clarissa è immensa, si cita Lucrezia ma qui per contrasto: «But such a majestic composure - seeking me - whom yet, it is plain by her attempt to get away, she would have avoided seeing - no Lucretia-like vengeance upon herself in her thought⁸⁵ [...]» (L:263). E se Clarissa richiama Lucrezia, allora Lovelace dovrebbe essere un moderno Tarquinio ed è proprio la protagonista a chiamare in causa il principe romano: « A less complicated villainy cost a Tarquin» (L:261.1). Lovelace è un Sesto Tarquinio all'ennesima potenza perché la rete di intrighi e menzogne da lui ordita è di gran lunga superiore a quella concepita dal figlio del re di Roma. Il libertino è turbato e decide che questa potrebbe essere l'ultima prova per Clarissa:

This, Jack, however, shall be her last trial; and if she behave as nobly *in* and *after* this *second* attempt (*all her senses about her*), as she has done after the *first*, she will come out an angel upon full proof, in spite of man, woman, and devil: then shall there be an end of all her sufferings. (L:280):

Ma il concetto di fine delle sofferenze per Lovelace non corrisponde a quello di Clarissa la quale:

The evils I have suffered, proceeded she [turning from me), however irreparable, are but *temporarily* evils - Leave me to my hopes of being enabled to obtain the Divine forgiveness for the offence I have been drawn in to give to my parents and to virtue; that so I may avoid the evils that are *more than temporary*.
(L: 276)

Sia Clarissa sia Lovelace sono caratterizzati da quelli che Watt definisce “sottotoni” che rendono entrambi più umani, non totalmente perfetta lei né completamente crudele lui, non un angelo e satana. Così Lovelace è turbato da strani

⁸⁵ Corsivo mio.

sogni e Clarissa invoca il perdono divino ma nel contempo tenta ancora di darsi la morte augurandosi che Dio sia clemente:

[...] and I thank God, I am *not* thine - *Once more*, I thank God for it, I have no doubt of the further baseness that thou hadst intended me, by this vile and low trick: but I have my SENSES, Lovelace: and from my heart I despise thee, thou very poor Lovelace! [...] Idare die. It is in defence of my honour. God will be merciful to my poor soul!" (L:281)

Ma ora la nostra eroina si appresta a compiere una nuova fuga....

2.4.1.3. LA TERZA MACROSEQUENZA (LETTERE 292 - 334)

«Dear Lovelace, I HAVE plaguy news to acquaint thee with. Miss Harlowe is gon off! - Quite gon, by my soul!» (L:292). Con queste parole l'amico Richard Mowbray comunica a Lovelace della fuga di Clarissa e anche la terza macrosequenza si apre con Clarissa che, in questo caso, travestita con gli abiti di una cameriera, scappa dalla casa di Mrs. Sinclair e trova alloggio dagli Smith. Dopo la sua fuga, Clarissa scopre gli innumerevoli inganni di Lovelace ma le sue sventure proseguono poiché la Sinclair la denuncia per il mancato pagamento della pigione e così la fanciulla viene arrestata. Dopo innumerevoli tentativi per farla uscire, Belford convincerà la Sinclair a ritirare le accuse contro di lei e riporterà Clarissa dagli Smith.

Il tema della prigionia, che pervade tutto il romanzo, è in ognuna delle macrosequenze declinato in una forma differente, così, come in una discesa negli inferi, Clarissa passa dalla prigione dorata di Harlowe Place, alla casa di tolleranza della Sinclair al carcere vero e proprio. Richardson non vuole che vi siano fraintendimenti: Clarissa è una donna prigioniera, la sua detenzione assume molti volti da quello privatissimo della propria dimora al più pubblico di tutti ovvero la galera. Attorno a questo tema trovano il loro posto e significato gli altri personaggi, anche i più semplici. La fuga di Clarissa si concluderà come sappiamo ma, alla fine, sarà una coppia di persone semplici, lavoratori entrambi che vivono in buona armonia, i coniugi Smith, ad adottare Clarissa che rimarrà con loro fino alla morte, dei genitori vicari, più umili degli Harlowe ma, certo, più umani⁸⁶. Poi c'è Mrs. Norton, la sua

⁸⁶ Così li descrive Clarissa «A matron-like woman, plain-hearted, and prudent. The husband an honest, industrious man. And they live in good understanding with each other.» (L:320)

nurse, tanto cara a Clarissa: la corrispondenza tra le due non è così fitta ma le poche lettere o le azioni delle balie sono sempre dense di significato e funzionali alla messa in piena luce di concetti essenziali alla comprensione del romanzo. In questa terza macrosequenza, ad esempio, è proprio Judith Norton ad esplicitare il ruolo di Clarissa come martire:

Nevertheless, you know not what God has in store for you yet! - But if you are to be punished all your days here, for example-sake, in a case of such importance, for your one false step, be pleased to consider, that this life is but a state of probation; and if you have your purification in it, you will have your reward hereafter in a greater degree for submitting to the dispensation with patience and resignation. (L:301)

Il cammino che si apre innanzi a lei è sempre più chiaro. Anche la corrispondenza con Anna Howe riprende ora più intensamente e l'autore ha modo di far conoscere ai suoi lettori ulteriori particolari sulla violenza perpetrata da Lovelace. Nelle lettere tra lui e John Belford appare sempre più evidente come quest'ultimo inizi a prendere le distanze da Lovelace e dai compagni di bagordi e ad avvicinarsi da Clarissa al cui fianco rimarrà per tutto il suo calvario fino alla morte.

2.4.1.4. LA QUARTA MACROSEQUENZA (LETTERE 335- 492)

La quarta macrosequenza segna l'apoteosi di Clarissa: il tema della morte investe e impregna profondamente le pagine fino a culminare nella morte della protagonista. È nei pensieri e nelle parole di ogni personaggio: per Lovelace che parla con Hickman, la morte è la miglior amica di Clarissa (L:346) ma quando scrive all'amico Belford, diviene occasione per riflettere sul suicidio e, ancora una volta, sulla Lucrezia romana:

Her innate piety (as I have more than once observed) will not permit her to shorten her own life, either by violence or neglect. She has a mind too noble for that; and would have done it before now, had she designed any such thing: for to do it like the Roman matron, when the mischief is over, and it can serve no end; and when the man, however a Tarquin, as some may think him in this action, is not a Tarquin in power, so that no national point can be made of it; is what she has too much good sense to think of. (L:371)

Ancora una volta Clarissa non è come Lucrezia, non si comporterà come lei e, pertanto, non si ucciderà. Lovelace individua la causa del mancato suicidio della

protagonista nella sua pietà religiosa ma, con quella malizia che gli è propria, insinua che un'altra ragione potrebbe risiedere nella mancanza di quella che è stata definita la dimensione pubblica del mito intesa come le conseguenze storico-politiche della morte della matrona romana. Ma lo spazio pubblico non è solo questo, e Lovelace è davvero così ingenuo da credere che invece lo sia?

Ancora, la morte è anche quella terribile di Belton (altro amico e compagno di avventure di Lovelace e Belford) il quale, incapace di accettare il sopraggiungere della fine dei suoi giorni, si dibatte e si dispera; è il viaggio in Pennsylvania proposto degli Harlowe per sfuggire alla vergogna e che Clarissa accetterebbe di compiere, unicamente per amore della famiglia, pur sapendo che le sarebbe fatale appunto. Per Clarissa, diversamente da tutti, morire significa qualcos'altro:

What then, my dear and only friend, can I wish for but death? - And what, after all, *is* death? 'Tis but a cessation from mortal life: 'tis but the finishing of an appointed course: the refreshing inn after a fatiguing journey; the end of a life of cares and troubles; and, if happy, the beginning of a life of immortal happiness. (L.359)

Clarissa, che sino ad ora aveva cercato la morte - senza mai, di fatto, trovarla - ora ne ha capito il perché: deve solo attenderla e così si prepara ad accoglierla. Spiritualmente ma non solo, anche in maniera concreta facendo predisporre la sua bara con iscrizioni e fregi che Richardson, in linea con quell'attitudine a descrivere minuziosamente ogni cosa tipica del realismo narrativo, illustra nei minimi dettagli con un'accuratezza, precisione e attenzione con cui seguirà e racconterà ogni dettaglio della morte della protagonista a cominciare dall'abbigliamento alla descrizione fisica, alla postura tanto che sembra di osservare un dipinto:

We beheld the lady in a charming attitude. Dressed, as I told you before, in her virgin white, she was sitting in her elbow-chair [...] One faded cheek rested upon the good woman's bosom, the kindly warmth of which had overspread it with a faint, but charming flush; the other paler, and hollow, as if already iced over by death. Her hands, white as the lily, with her meandering veins more transparently blue than ever I had seen even hers, [...] her hands hanging lifelessly, one before her, the other grasped by the right hand of the kind widow, whose tears bedewed the sweet face which her motherly bosom supported, though unfelt by the fair sleeper; (L: 474)

Quelle che oggi potrebbero apparire prolissità ed esagerazioni trovano una spiegazione storico-letteraria non solo nella ricerca del realismo da parte degli scrittori di novels ma anche nel puritanesimo con il suo gusto per i riti funebri protratti e, più in generale, nell'attenzione che ai tempi di Richardson era data a tali rituali che raggiunsero allora un grado elevatissimo di elaborazione.⁸⁷ Ci si riferisce, in particolare, all'ultima parte di *Clarissa* che rende onore alla tradizione di quella poesia sepolcrale inaugurata da poeti inglesi e che ebbe ampio successo e diffusione in Europa nel XVIII e XIX secolo. La morte della protagonista, ultima tappa di un cammino segnato dalla sofferenza, dalla violenza, dall'umiliazione, ma anche dal perdono, è la morte di una martire, di una santa, di un angelo. Questi sono termini che, nella quarta macrosequenza, ricorrono frequentemente: per Belford Clarissa ha «the merit of a saint, and the purity of an angel» (L:339) e anche Lovelace rende il contrasto con lei, se possibile, ancora più manifesto quando afferma «Your angelic purity, and my awakened conscience, are standing records of your exalted merit, and of my detestable baseness (L:397). Ma sarà proprio la protagonista sintetizzare la sua condizione nella lettera al Reverendo Lewen:

The injury I have received from him is indeed of the highest nature, and it was attended with circumstances of unmanly baseness and premeditation; yet, I bless God, it has not tainted my mind; it has not hurt my morals. No thanks indeed to the wicked man, that it has not. No vile courses have followed it. My will is unviolated. The evil, (respecting *myself*, and not my *friends*) is merely personal. No credulity, no weakness, no want of vigilance, have I to reproach myself with. I have, through grace, triumphed over the deepest machinations. I have escaped from him. I have renounced him. The man whom once I could have loved, I have been enabled to despise: and shall not *charity* complete my triumph? (L:428)

Ritorna il tema agostiniano della volontà e dello spirito rimasti integri dopo la violenza, c'è il perdono e anche un non celato senso di superiorità rispetto al libertino Lovelace:

And shall not charity complete my triumph? And shall I not enjoy it? And where would be my triumph if he deserved my forgiveness? Poor man! He has had a loss in losing me! I have the pride to think so, because I think I know my own heart. I have had none in losing him. (L: 428)

⁸⁷ Si veda a tal proposito Watt 1977, pp. 208-08.

«A captive victor that hath lost in gain» le farebbe eco, a questo punto, Shakespeare.⁸⁸ Ma la morte si avvicina e per Clarissa e sarà Belford a narrare quello che egli definisce «her happy exit»:

She was silent for a few moments, lifting up her eyes and the hand her cousin held not between his. Then, *O Death!* said she, *where is thy sting!* [...] And after a pause--*It is good for me that I was afflicted!*. [...] Then turning her head towards me--*Do you, Sir, tell your friend that I forgive him! And I pray to God to forgive him!* - Again pausing, and lifting up her eyes as if praying that He would - Let him know how happily I die - And that such as my own, I wish to be his last hour [...] and she spoke faltering and inwardly: *Bless--bless--bless--you all--and--now--and now--*(holding up her almost lifeless hands for the last time) *come--Oh come--blessed Lord --JESUS!* And with these words, the last but half-pronounced, expired: such a smile, such a charming serenity overspreading her sweet face at the instant as seemed to manifest her eternal happiness already begun. (L:481)

Così muore Clarissa e così si chiude la quarta macrosequenza.

2.4.1.5. LA QUINTA MACROSEQUENZA (LETTERE 493- 537)

L'ultima macrosequenza vede un incalzante raffronto tra la morte di Clarissa e quella di altri personaggi e il risultato non può che essere una soverchiante vittoria della protagonista. Alla morte di Belton ora si aggiunge quella di Mrs. Sinclair che Belford commenta così: «a scene so shocking presented itself to me, that the death of poor desponding Belton is not I think, to be compared with it.» (L:499) Se Belton poteva ancora ispirare un qualche sentimento di pietà, la fine della tenutaria è assolutamente e unicamente terrificante.

Ma sono il rientro di Clarissa a casa e il suo funerale a dominare questa sezione del romanzo. Il suo feretro è portato verso casa, attraversa il paese ed è seguito dall'affetto delle persone semplici e umili che la hanno sempre amata per la sua bontà e generosità e che ora silenziosamente la piangono. Anche gli Harlowe quando vedranno con i loro occhi quello che il colonnello Morden definisce «the receptacle that contained the glory of their family, who so lately was driven thence by their indiscreet violence [...]» (L:500), daranno libero sfogo al loro dolore, quello della madre il più grande fra tutti: «O my child, my child! cried she; thou pride of my hope! Why was I not permitted to speak pardon and peace to thee! - Oh forgive thy cruel

⁸⁸Shakespeare (1922) ,*Lucrece*, 730.

mother!» (L:500). Insieme a quello materno si leva il grido di dolore della più cara amica di Clarissa, Anna Howe:

But *is* she, *can* she be, really dead! - O no! no! . She only sleeps - Awake, my beloved Friend! My sweet clay-cold friend, awake! Let thy Anna Howe revive thee; by her warm breath revive thee, my dear creature! - by her warm breath revive thee! And, kissing her again, Let my warm lips animate thy cold ones! Then, sighing again, as from the bottom of her heart, and with an air as if disappointed that she answered not: And can such perfection end thus! (L:502).

Al dolore fanno quasi da contraltare il concretissimo testamento e le lettere che Clarissa ha puntigliosamente predisposto prima di morire in cui ha parole di perdono per tutti.

In questa ultima macrosequenza trova posto l'ultima citazione del mito di Lucrezia (L:515) ed è Lovelace a parlare a conferma di quanto egli sia fondamentale per decifrare e capire profondamente la rilettura richardsoniana del mito che è presente ed emerge non tanto spesso ma quanto è necessario per mostrarne la valenza e funzione all'interno del romanzo:

But will you take upon you to say, supposing (as in the present case) a rape (saving your presence, cousin Charlotte, saving your presence, cousin Patty; Is death the *natural* consequence of a rape? - Did you ever hear, my Lord, or did you, ladies, that it was? - And if not the *natural* consequence, and a lady will destroy herself, whether by a lingering death as of grief; or by the dagger, as Lucretia did; is there more than one fault the *man's*? Is not the other *hers*? (L: 515)

Intanto, il Colonnello Morden, da novello Bruto, ha preso la sua decisione:

What an example she set! How she indited! How she drew! How she wrought! How she talked! How she sung! How she prayed! Her voice, music! Her accent, harmony! Her conversation how instructive! how sought after! [...]The desiderabel daughter; the obliging kinswoman; the affectionate sister [...] - Not one fault remembered! [...] Such, sir, was the angel of whom the vilest of men has deprived the world! You, sir, who know more of the barbarous machinations and practices of this strange man can help me to still more inflaming reasons, were they needed, why a man *not perfect* may stand excused to the generality of the world, if he should pursue his vengeance. (L:519)

Contravvenendo alle richieste di Clarissa, egli è determinato a vendicare la nipote. A questo punto dopo il raffronto tra la morte di Belton prima e quella di Mrs. Sinclair poi, giunge il momento dell'ultima sfida, quella tra la morte di Clarissa e quella di Lovelace: è tra loro che si gioca l'ultima partita, la più importante. Il contrasto tra la dipartita di Clarissa e quella del libertino è stridente: raccontata con dovizia di particolari - come si è visto - la prima, narrata da un anonimo valletto, la seconda; pazientemente attesa, incontaminata e serena l'una, violenta, insanguinata e sofferta l'altra. Il romanzo si chiude proprio con le ultime parole di Lovelace «LET THIS EXPIATE» (L:537) e con lo scarno resoconto delle incombenze pratiche relative alla sua morte scritto dal valletto.

2.4.2. IL *POSTSCRIPT*

Alla fine del romanzo seguono le conclusioni “probabilmente scritte da Mr. Belford”, nelle quali si ragguaglia il lettore sulle vicende occorse ai vari personaggi dopo la morte di Clarissa, ed, infine, il poscritto dell'autore in cui Richardson risponde ad alcune delle obiezioni mosse dalle sue lettrici e dai critici quali quelle relative alla morte di Clarissa e alla lunghezza del romanzo. Per quanto la tragica fine della protagonista e l'impossibilità di avere per lei un *happy ending*, Richardson, dopo aver citato Addison e Aristotele, risponde: «The history, or rather the dramatic narrative of CLARISSA, is formed on this religious plan: and is therefore well justified in deferring to extricate suffering virtue till it meets with the completion of its reward» (Postscript, p. 1495). La lunghezza del romanzo è necessaria, così come le *altercations* tra Clarissa e gli altri personaggi che sono alla base dell'intero significato della vicenda e, in linea, con il romanzo realista, egli conclude:

The length of the piece has been objected to by some, [...] who perhaps looked upon it as a mere *novel* or *romance*, and yet of *these* there are not wanting works of equal length. They were of opinion that the story moved too slowly, particularly in the first and second volumes, which are chiefly taken up with the altercations between Clarissa and the several persons of her family. But is it not true that those altercations are the foundation of the whole, and therefore a necessary part of the work? The letters and conversations, where the story makes the slowest progress, are presumed to be *characteristic*. They give occasion, likewise, to suggest many interesting *personalities*, in which a good deal of the instruction essential to a work of this nature is conveyed. [...]To all which we may add, that there was frequently a necessity to be very

circumstantial and minute, in order to preserve and maintain that air of probability, which is necessary to be maintained in a story designed to represent real life. (Postscript, p. 1498)

Una storia destinata a rappresentare la vita reale, scrive Richardson, e della vita reale fanno parte anche i sogni, come quelli di Clarissa e Lovelace.

5.4.3. I SOGNI DI LOVELACE E CLARISSA

Lo sviluppo dei protagonisti, il loro passaggio dai panni di eroi o eroine di *romance* a quelli del *novel*, quel movimento da tipo a personaggio complesso e articolato, passa anche attraverso i sogni. È qui che i lati più privati ed intimi, i desideri più nascosti, le paure più celate possono avere campo libero e manifestarsi senza censure e pregiudizi. Sogna Clarissa, sogna Lovelace, sogna Anna Howe e tutti gli Harlowe.

Clarissa sogna profeticamente che, a seguito di un complotto ordito dal fratello, dallo zio Anthony a da Mrs. Solmes ai danni di Lovelace, quest'ultimo, convinto che anche lei ne faccia parte, la ucciderà con un pugnale per poi gettarla in una fossa del cimitero (L:84). Apparentemente più crudele e violento, trasposto in un ambiente cupo erede anche dell'immaginario del *romance*, il sogno di Clarissa le svela esattamente quello che accadrà e che lei in fondo, ancora inconsciamente, sa o teme. Sette anni dopo *Clarissa*, nel 1755, Lessing narrerà di come un sogno sia capace di discolpare l'*empfindsam* Sara Sampson: scrive Simonetta Sanna (2005, p. 135):

Ma è soprattutto Sara stessa, in particolare il suo sogno, a discolpare il personaggio. Al pari delle opere letterarie eminenti di tutti i tempi, Lessing investe il sogno della protagonista di una coscienza superiore a quella diurna; è, infatti, il sogno a svelare a Sara quella *Gleichheit*, che lei consapevolmente nega, vietandosi "eine so erniedrigende Parallel" e di essere posta in "einen Rang" (IV/8). Nel sogno si fa spazio una verità più autentica, che fa emergere un personaggio assai più articolato e profondo, amalgama di luce e ombre.

Anche nel sogno di Clarissa si svela una verità più autentica che la coscienza diurna rifiuta: lei morirà e non è tanto importante che sia un pugnale (come per Lucrezia) a dare la morte alla protagonista, può bastare anche una spilla per capelli - direbbe Emilia Galotti - o semplicemente il dolore incessante per un oltraggio subito ed è il caso di Clarissa. Non si tratta di modo o di autore materiale ma di vera,

profonda, autentica responsabilità o colpa: e questa deve pesare come un macigno su Tarquinio, su Odoardo, sul Principe Gonzaga e su Lovelace il libertino. Il sogno di Clarissa mostra fin dall'inizio della sua vicenda, la sua innocenza.

I due sogni di Lovelace sono lunghi e articolati: entrambi narrati dopo che la violenza è stata compiuta, il primo rivela la ragionevole paura che Clarissa fugga, mentre il secondo è intriso di un simbolismo religioso e mistico. Il primo sogno (L:271), da Lovelace definito «a fortunate dream» ci porta a casa di una donna rispettabile, “a matronly lady”, che salva e accoglie Clarissa nella propria dimora «[...] and was received by the matronly lady with open arms ‘Welcome, welcome, welcome, fair young lady[...] ».

Il quadro che ora Lovelace ci dipinge sembra quello presentato a suo tempo da Livio quando narrava il momento in cui Tarquinio si reca, per la prima volta, nella casa di Collatino ed incontra Lucrezia. Anche qui abbiamo una matrona, anche qui circondata da ancelle così volenterose di applicarsi a tante attività ma non al telaio.⁸⁹ Che tipo di donna non vorrebbe applicarsi a delle attività così tipicamente femminili?⁹⁰ Non sono sia la matrona sia le sue ancelle delle donne “esemplari”? Durante la notte la tanto onorevole matrona chiede a Clarissa di coricarsi nel suo letto e, dopo una serie di metamorfosi, avvenimenti e peripezie (possibili, scrive Lovelace, solo perché siamo in un sogno, comunque eco fedele nella realtà delle sue trame) la povera fanciulla si ritrova il libertino nel proprio letto e secondo la di lui opinione «although Lovelace was the *abhorred of her soul*, yet, fearing it was some *other* person, it was matter of consolation to her, when she found it was no other than himself, and that she had been still the bedfellow of but one and the same man.» Si dovrebbe dunque sentire sollevata la sfortunata Clarissa; ma ancora non è abbastanza e dunque, dopo quello che Lovelace descrive come «a strange promiscuous huddle of adventures», Clarissa dà alla luce un bambino. Questo tenero nucleo familiare vive nella proprietà lasciata a Clarissa ed è completato dalla presenza di Judith Norton e dalle visite di Anna Howe madre di una bambina che – qui la perversione del libertino raggiunge il suo climax – è figlia anch’essa di Lovelace. Quella fantasia di possedere entrambe le amiche che egli aveva manifestato anche al di fuori dello spazio

⁸⁹ «[...]the matronly lady lived in a sumptuous dwelling, replete with damsels who wrought curiously in muslins, cambricks, and fine linen, and in every good work that industrious damsels love to be employed about, except the loom and the spinning-wheel.» (L:271)

⁹⁰ Si pensi non solo, e non tanto, alle ancelle di Lucrezia ma anche a Penelope ed alla sua tela.

onirico,⁹¹ trova qui pieno sviluppo. Se le intenzioni sono in gran parte dichiarate da Lovelace anche in stato di veglia, è vero però che la dimensione del sogno gli permette di portarle tutte in superficie e a compimento giungendo ad alti livelli di depravazione.

Il secondo sogno è prossimo all'epilogo della storia e legato al precedente narra dei sensi di colpa di Lovelace, della speranza di perdono da parte di Clarissa e la definitiva consacrazione di quest'ultima. Le stesse parole pronunciate nel precedente sogno dalla "matronly lady", «Welcome, welcome, welcome», sono ora quelle degli angeli, dei serafini che accolgono Clarissa. È tra le loro braccia il destino, la salvezza della protagonista:

when immediately the most angelic form I had ever beheld, vested all in transparent white, descended from a ceiling, which, opening, discovered a ceiling above that, stuck round with golden cherubs and glittering seraphs, all exulting: Welcome, welcome, welcome! and, encircling my charmer, ascended with her to the region of seraphims; and instantly, the opening ceiling closing, I lost sight of *her* [...]. (L: 417)

E lui? Lui precipita come ogni peccatore che si rispetti:

And then, (horrid to relate!) the floor sinking under *me*, as the ceiling had opened for *her*, I dropped into a hole more frightful than that of Elden and, tumbling over and over down it, without view of a bottom, I awaked in a panic; and was as effectually disordered for half an hour, as if my dream had been a reality. (L: 417)

Ma il suo sogno diverrà realtà proprio come quello di Clarissa e lui lo sa anche se, forse, cerca di non vederlo quando apre gli occhi e si risveglia terrorizzato.

2.5. LA RICEZIONE

Richardson fece della ricezione qualcosa di inestricabilmente legato al processo creativo: il gruppo dei suoi corrispondenti è vario e vasto, costituito, come si è in

⁹¹ Le considerazioni di Lovelace su Anna Howe si fanno sempre più aggressive e giungono al loro apice poco prima della violenza su Clarissa quando egli scopre che Miss Howe lo ha smascherato: «Oh this devilish Miss Howe! - Something must be resolved upon, and done with that little fury!» (L:229) e ancora: «Ought she not to be punished? - And can I be a worse devil, or villain, or monster, than she calls me in this letter; and has she called me in her former letters; were I to punish them both, as my vengeance urges me to punish them. And when I have executed that my vengeance, how charmingly satisfied may they both go down into the country, and keep house together, and have a much better reason than their pride could give them for living the single life they have both seemed so fond of?» (L:229.2).

precedenza evidenziato, da persone tra le più diverse, e annovera scrittori, attori, pittori ma anche persone comuni e numerose donne. Secondo le parole Donatella Montini (2009, p. 45) si tratta di «un gruppo di lavoro riunito e deciso a collaborare alla costruzione del testo, secondo i più moderni processi di ingegneria letteraria». L'atteggiamento di Richardson nei confronti del lettore è moderno e coerente con il contesto sociale in cui i suoi romanzi si sviluppano. Oramai la committenza è divenuta più rara e lo scrittore deve scrivere per un pubblico tanto ampio quanto variegato: il sistema del gruppo lo aiuta a capire e gli fornisce indicazioni sebbene poi l'ultima parola rimanga quella dello scrittore. Il risultato di tutto questo, della scrittura epistolare, del rapporto particolare con i suoi lettori è il realismo di Richardson il quale, come scrive Diderot nel suo *Elogio di Richardson* del 1761:

non fa scorrere il sangue nei palazzi; non vi conduce in paesi lontani; non vi espone al pericolo di essere divorati dai selvaggi; non si rinchioda in luoghi clandestini di perversione; non si perde mai nelle regioni della fantasmagoria. Il luogo della scena è il mondo in cui viviamo; il nucleo del suo dramma è vero; i suoi personaggi sono estremamente reali [...] le passioni che egli dipinge sono le stesse che sperimento in me, sono le stesse motivazioni che le agitano [...] le traversie e le affezioni dei personaggi hanno la stessa natura di quelle che mi minacciano continuamente. (2005, p. 3)

Un realismo, quello di Richardson che conduce all'immedesimarsi nei suoi personaggi, a soffrire con loro, alla compassione e dunque al *Mitleid* di cui si parlerà più avanti, ed è proprio il *Mitleid* che farà esclamare a Diderot (2005, p. 3; 5):

Oh Richardson! Malgrado ne abbiamo già uno, assumiamo un ruolo nelle tue opere: ci si mischia alle conversazioni, si approva, si biasima, si ammira, ci si irrita, ci si indigna. [...] Uomini, venite a imparare da lui in qual modo riconciliarvi con i mali della vita; venite, compiangere insieme i personaggi infelici dei suoi romanzi e diremo "Se la sorte ci opprime almeno le persone oneste ci compiangereanno allo stesso modo .

2.6. RILETTURA DEL MITO: COSTANTI, NUCLEI TEMATICI, RIFLESSIONI E IDEE

Il mito di Lucrezia, noto a Richardson tanto da citarlo anche nel suo precedente romanzo epistolare *Pamela*,⁹² è in *Clarissa* oggetto di una complessa e articolata rielaborazione che tiene conto di quelle costanti, varianti e nuclei tematici precedentemente individuati.

A partire dal tema della famiglia: tutto ha inizio dagli Harlowe che condividono i loro tratti essenziali con i parenti di Lucrezia romana. James Harlowe padre incarna bene il ruolo e l'autorità del *pater familias* ed il suo diritto di vita e di morte sui propri figli; la moglie, la madre, non è assente come nella versione tradizionale del mito o nella Lucrezia goldoniana, bensì tristemente rappresentata nella sua incapacità di avere un ruolo attivo e costruttivo all'interno della famiglia: Mrs. Harlowe ha solo il dovere di adeguarsi alla volontà del marito. E quando un componente del nucleo familiare, per giunta una donna, non si allinea con tale autorità ma, addirittura, tenta di affrancarsi, il tribunale domestico mette in atto un vero e proprio processo, "trial", e pronuncia la condanna e, in un modo o in un altro, l'allontanamento della ribelle.

Se è vero che il modello familiare dominante in *Clarissa* è quello patriarcale degli Harlowe, è pur tuttavia da rilevare che nel corso del romanzo emergono proposte di nuove dimensioni private. In tal senso è da leggere l'idea di Clarissa di intraprendere una vita solitaria e indipendente da un punto di vista economico: un modello di vita molto moderno e seccamente rifiutato dalla famiglia (privato) ma anche dalla società (pubblico). Una speranza è invece accesa dagli Smith, umili negozianti, veri appartenenti alla *middle class*, che diverranno la famiglia "vicaria" di Clarissa, quella che la accoglierà e la seguirà nel suo percorso di dolore e sofferenza. Gli Smith provocano un contrasto stridente con gli Harlowe e suggeriscono

⁹² Nella lettera XV: «He by force kissed my neck and lips; and said, 'whoever blamed Lucretia! All the shame lay on the ravisher only; and I am content to take all the blame upon me; as I have already borne too great a share for what I have not deserved'. 'May I, said I, 'Lucretia-like, justify myself with my death, if I am used barbarously?' 'O my good girl!' said he, tauntingly, 'you are well read, I see; and we shall make out between us, before we have done, a pretty story in romance, I warrant ye.» E in quella seguente: «what I had to fear? When a master of his honour's degree demeans himself to be so free as *that* to such a poor servant as me, what is the next to be expected? But your honour went farther; and threatened me what you would do, and talked of Lucretia, and her hard fate. Your honour knows you went too far for a master to a servant, or even to his equal; and I cannot bear it.' So I fell a crying most sadly.» (L: XV e XVI). Samuel Richardson (1986).

un'alternativa concreta e tangibile di nuova dimensione familiare. Ma la famiglia Harlowe è inamovibile, così radicata nei propri valori arcaici e nella volontà di imporli da farsi partecipe dell'onda di violenza che percorre la vita di Clarissa.

La violenza che la protagonista subisce assume molte forme: non è solo fisica, come quella perpetrata da Lovelace, ma è anche psicologica. È quella esercitata dalla famiglia, dal libertino, dai suoi complici e dalla loro Londra. È una violenza che dal privato dilaga nel pubblico, che invade ogni ambito come una pianta infestante e velenosa.

Il pensiero della morte si propaga nelle pagine del romanzo. È un desiderio di morire che Richardson, acutamente e sensibilmente, sa raccontare in tutta la sua verità e concretezza: quante volte Clarissa ha pensato e tentato di togliersi la vita prima di capire che doveva attendere che fosse compiuta la volontà del Signore. È qui che Clarissa prende le distanze dalla pagana Lucrezia sebbene, come sottolinea Ian Donaldson (1982, pp.67; 76-77) «Yet like Lucretia, Clarissa dies as a result of the rape; and her death is the ultimate answer to Lovelace, the act that finally breaks his power, just as Lucretia's suicide finally breaks the power of Tarquin [...] Clarissa is in this respect like Lucretia. In both stories rape is seen a lethal act and death as an event which redeems possible dishonour». Ma Richardson, è lui stesso a scriverlo nel *Postscript* del romanzo, spiega che *Clarissa* «is a work which is designed to inculcate upon the human mind, under the guise of amusement, the great lessons of Christianity in an age like the present» (1985, p. 1495) o e come tale deve essere esemplare e introspettivo. La morte della protagonista sarà il punto di arrivo di un percorso di maturazione religiosa che si snoda lungo tutto il romanzo e procede fino alla consacrazione di Clarissa.

La fede distingue la protagonista non solo dalla matrona romana ma anche dagli altri personaggi della vicenda, e se la povera Lucrezia per ragioni storico-cronologiche, non poteva essere attraversata da un afflato religioso, gli Harlowe, che invece religiosi si dichiarano, vivono la fede come un fatto prevalentemente, se non esclusivamente, sociale e pubblico (di loro si sa pressoché unicamente che si recano tutti a messa la domenica). Le donne della casa di tolleranza, invece, credono che la protagonista sia impazzita perché chiede di andare in chiesa e per Lovelace la religione è solo uno dei mezzi per arrivare a Clarissa presentandosi come il marito ideale. Ma proprio in Lovelace si coniuga, in maniera inaspettata il mito con la religione: sarà

proprio lui a introdurre la variazione agostiniana del mito e farsi portavoce dell'interpretazione polemica fatta dal padre della chiesa⁹³. È evidente che egli se ne serva per sostenere le sue teorie e la propria difesa ma quali che siano le finalità del libertino, Richardson ha scelto lui come strumento di trasmissione di un tema così centrale.

«Non si sa se si deve amare o detestare quel demonio» (2005, p. 11) scriveva Diderot”. Non più buono o cattivo, angelo o demone, vizio o virtù. Le opposizioni sfumano per mezzo di semitoni: tutto questo genera personaggi complessi, sfaccettati e veri e si riflette sul binomio che ci accompagna in tutta questa ricerca: pubblico e privato.

Sono le lettere il mezzo che traghetta il privato nel pubblico ed avvicina le due dimensioni, che porta, attraverso la scrittura, alla frequentazione degli altri e dunque di sé stessi: se, in questo senso, tutti i personaggi sono pubblici, tuttavia il rapporto che questi intrattengono con tale dimensione - intesa qui come società con le proprie regole - pone una distanza tra Clarissa e gli altri. Tutti sono pubblici ad eccezione di Clarissa nel senso che tutti, dagli Harlowe ad Anna Howe e la sua famiglia (Mr. Hickman compreso) sino a Lovelace e i suoi amici libertini nonché la schiera di disgraziati complici, trovano la loro collocazione nei diversi strati del sociale. L'unica che ne rimane estranea è Clarissa: sebbene anche lei, in nome di quel gioco di sfumature e sottotoni richardsoniani che sono propri dei personaggi “tondi”, possieda dei tratti segnatamente pubblici e sociali, tuttavia rimane più ripiegata su se stessa, in ascolto del suo cuore e del suo animo. Costantemente non allineata con gli altri personaggi, Clarissa non riesce a trovare la sua collocazione: non si trova bene nell'ambito familiare, soffre le pene dell'inferno con Lovelace nella casa di tolleranza della Sinclair, non si sa muovere né orientare nella città di Londra, finisce in prigione, trova pace solo nella umile casa degli Smith e infine, nelle braccia di Dio. La sua vita è un'alternanza di fughe e di prigionie e il fatto che trovi in vita affetto e conforto solo tra persone semplici quali Judith Norton, gli Smiths è altamente significativo anche da un punto di vista pubblico. Ecco perché Clarissa è diversa, lei è più avanti rispetto agli altri che non la capiscono, magari ci provano ma o non vogliono o proprio non ci riescono. Lei scappa e cerca un suo posto, ma è puntualmente respinta o rinchiusa e il concetto

⁹³ vedi infra.

di prigionia diviene ogni volta “più pubblico”: se al principio è la privatissima Harlowe piace a divenire la prigioniera dorata della protagonista, poi è la casa di tolleranza della Sinclair e, infine, il carcere vero e proprio. Clarissa è una donna in fuga, alla ricerca di uno spazio in cui essere sé stessa ma non lo trova se non nella morte, nelle braccia del Signore, in un’altra dimensione dunque.

Il mito emerge in maniera esplicita in cinque lettere (L:222; L:261.1; L:263; L:371; L:515) che si collocano in posizioni strategiche all’interno del romanzo facendo sì che i riferimenti siano chiari e funzionali alla struttura e ideologia dell’opera. Inizia John Belford nella prima macrosequenza (L:222) e lo seguono Clarissa (L:261.1) e poi Lovelace (L:263) subito dopo lo stupro nella seconda. Il tema mitologico è poi ripreso per le ultime due volte dal libertino nella quarta e nella quinta macrosequenza (L:371 e L:515). Una citazione per ogni sezione fatta eccezione per la terza che è quella in cui dominano il tema della fuga e della prigionia e che funge da cerniera tra il primo blocco di macrosequenze che culmina nello stupro di Clarissa, e il secondo nel quale si avrà l’ascesa della protagonista, il suo martirio e infine, la morte.

Mentre il primo riferimento, di John Belford, introduce il tema mitologico nel romanzo e, come è stato in precedenza evidenziato, ne anticipa anche la sua conclusione, le successive due citazioni della virtuosa matrona romana ad opera di Lovelace hanno una funzione contrastiva: Clarissa *non* si comporta come Lucrezia, Clarissa *non* farà come lei: «no Lucretia-like vengeance upon herself in her thought» (L: 263) scrive Lovelace a Belford e ancora:

Her innate piety (as I have more than once observed) will not permit her to shorten her own life, either by violence or neglect. She has a mind too noble for that; and would have done it before now, had she designed any such thing; for, to do it like the Roman matron, when the mischief is over, and it can serve no end (L:371).

Entrambe le citazioni tendono a porre l’accento sul differente atteggiamento della protagonista rispetto a Lucrezia in riferimento al suicidio che rappresenta un nodo centrale della vicenda. Anche Clarissa rafforza il riferimento al mito comparando l’azione di Lovelace a quella di Tarquinio e, infine, l’ultima citazione, più articolata e complessa è quella in cui Lovelace ragiona sul mito. Se Belford aveva introdotto il

tema mitologico nel romanzo, ora Lovelace in prossimità della conclusione, ne esplicita l'approccio richardsoniano ed il suo perché all'interno dell'opera:

Is death the *natural* consequence of a rape? - Did you ever hear, my lord, or did you, ladies, that it was? - And if not the *natural* consequence, and a lady will destroy herself, whether by a lingering death, as of grief; or by the dagger, as Lucretia did; is there more than one fault the *man's*? Is not the other *hers*? Were it not so, let me tell you, my dears, chucking each of my blushing cousins under the chin, we either would have had no men so wicked as young Tarquin was, or no women so virtuous as Lucretia, in the space of - how many thousand years, my lord? - And so Lucretia is recorded as a single wonder! (L: 515)

Non tutto può essere così nettamente distinguibile, il vizio dalla virtù, l'angelo dal diavolo, il bene dal male, la colpa dall'innocenza, Clarissa da Lovelace. I semitoni sono la chiave dell'interpretazione del mito: le parole di Lovelace e le sue riflessioni su Lucrezia sono in questo senso illuminanti: se possono esistere nel mondo reale delle Lucrezie e dei Tarquini questi non possono essere granitici o definibili con un solo tratto, poiché in tal caso sarebbero piatti. Ma ora le cose non stanno più così, i personaggi sono divenuti tondi, complessi, caratterizzati da sfumature e sottotoni che li rendono sfaccettati. Il mito si deve adeguare a tutto questo, alla nuova realtà altrimenti perderà una delle sue funzioni peculiari ovvero quella di *exemplum* o diventerà solo un *exemplum ex negativo*. Da qui si giunge al duplice utilizzo della materia mitologica operato da Richardson: da un lato Lucrezia rappresenta un forte *exemplum ex negativo* per quanto concerne Clarissa della quale amplifica, per contrasto, la grandezza, la superiorità, la spiritualità; dall'altro, il mito nei suoi tratti tradizionali, serve a definire ancor meglio gli altri personaggi come gli Harlowe e Lovelace. Questo approccio bifronte enfatizza la distanza tra Clarissa e tutti gli altri caratteri e, rispetto alla rilettura del mito, tocca e risolve alcuni punti cruciali che hanno caratterizzato numerose rivisitazioni della vicenda di Lucrezia: le critiche, le perplessità riguardo alla totale e assoluta integrità morale della matrona trovano in *Clarissa* una risposta in quelle sfaccettature dei personaggi complessi creati da Richardson che fanno anche del libertino una sorta di esempio simile a quello proposto dallo sconosciuto autore de *Il libertino completo, o la perfezione della galanteria. Vere e divertenti avventure di un giovane e ricco gentiluomo* del 1733:

[...] essendo le mie avventure molto insolite ed essendosi portate con sé la loro punizione potrebbero servire a dissuadere altre persone dal seguire il mio esempio, a meno che non debbano essere toccati dalle stesse sventure e si rendano conto a spese loro, come ho fatto io, che il meglio che ci si possa aspettare da una vita dissoluta è una *salute inferma* e una *proprietà ipotecata* per non parlare di un *carattere distrutto* dal *rimorso continuo*, ammesso che abbiano la fortuna di sfuggire alla *rovina totale*.⁹⁴

Perfino Lovelace, dunque, è un *exemplum*, personaggio complesso, articolato, ricco di quelle dissonanze che lo rendono vero, di quelle sfumature che talvolta - anche quando non lo vorremmo - ci fanno avvicinare più ad uno che all'altro proprio come capitava al giornalista del *Gentleman's Magazine*⁹⁵:

Le opere di Richardson mi sono care. Non ne conosco nessuna in cui il genio sia più evidente. L'illusione è duratura e completa: quale arte doveva possedere per produrla! Quando leggo *Clarissa* sono uno della famiglia Harlowe: Mi interesso all'uno, ne odio un altro, sono indifferente nei confronti di un terzo. A momenti potrei abbracciare Lovelace e poi litigare con lui [...] Interrompo l'infelice Clarissa per mischiare le mie lacrime alle sue: mi rivolgo a lei come se fosse lì presente.

Anche in questo sta la grandezza dello scrittore. Se in passato come sostiene Stephen Lewis, «la prima ragione che portò all'introduzione del *romance* nel mondo fu il voler addolcire il rigore delle regole con il fascino dell'esempio»,⁹⁶ ora Richardson dimostra che quel fascino può continuare a vivere anche nel *novel*. Un mito come quello di Lucrezia può ancora essere veicolo di significati attuali e adatti ad un romanzo realista del Settecento, essere dunque uno di quelli che William Hogart definiva «modern moral subjects». L'operazione che Richardson compie sul mito è tanto profonda, accurata ed efficace quanto poco plateale e chiassosa: quasi silenziosamente l'autore insinua la vicenda mitologica tra le trame del romanzo facendolo riemergere di tanto in tanto, mai troppo, ma sempre in modo chiaro tanto che alla fine della vicenda, si comprende quanto sia stata attenta e elaborata la sua rilettura.

⁹⁴ Anonimo, Prefazione a *Il libertino completo o la perfezione della galanteria: le vere e divertenti avventure di un giovane e ricco gentiluomo* in Nerozzi Bellman (2008, p. 95).

⁹⁵ N. XL ottobre 1770 in Nerozzi Belmann (2008, p. 137).

⁹⁶ Stephen Lewis, Prefazione a *La storia del romance, un'indagine sui loro originali; istruzioni per comporli; un resoconto sugli autori più eminenti, con caratteri e osservazioni curiose sulle migliori opere del genere* (1715) in Nerozzi Bellman (2008, p. 27).

In controtendenza rispetto a chi sosteneva che era necessario trovare nuovi esempi per la rinnovata temperie culturale settecentesca, nel momento di passaggio dal *romance* al *novel*, Richardson sceglie un mito classico, lo colloca nel suo romanzo, in un flusso di lettere che conduce a quel «contatto con fantasmi, e non solo col fantasma del destinatario, ma anche col proprio» come scriverà Franz Kafka secoli dopo (1988, L:881).⁹⁷ Non solo, egli sceglie di proporre il mito di Lucrezia in una duplice veste: quella tradizionale e quella di non-esempio. Lo rende in tal modo perfettamente funzionale all'enfaticizzazione dei tratti peculiari dei suoi personaggi e, di conseguenza, all'esplicitazione del messaggio che intendeva trasmettere con la loro complessità.⁹⁸

La Lucrezia ed il Tarquinio rivisitati da Richardson sono sfaccettati, complicati, contraddittori forse, ma certamente realistici e, ancora una volta, a proprio agio nei nuovi abiti di protagonisti di un romanzo epistolare del Settecento.

⁹⁷ «Tutta l'infelicità della mia vita [...] proviene, se vogliamo, dalle lettere o dalla possibilità di scrivere lettere. Gli uomini non mi hanno mai ingannato, le lettere invece sempre, e precisamente non quelle altrui, ma le mie. [...] È infatti un contatto con fantasmi, e non solo col fantasma del destinatario, ma anche col proprio che si sviluppa tra le mani nella lettera che stiamo scrivendo, o magari in una successione di lettere, dove l'una conferma l'altra e ad essa può appellarsi per testimonianza. Come sarà nata mai l'idea che gli uomini possono mettersi in contatto tra loro mediante lettere? [...] Scrivere lettere però significa denudarsi davanti ai fantasmi che stanno avidamente in agguato!» (Franz Kafka, 1988, L: 881).

⁹⁸ Gillian Beer, nel succitato articolo, (1968, p. 262) scrive: «On the level of myth, the book may be read as the reversal of the Fall: Eve is again tempted by the Devil and this time rejects temptation: her integrity cannot be penetrated even by violence. But the poignant significance of the book depends on the recognition that Clarissa is both an example, and *herself*; she is particular - not every woman raised to perfection.»

CAPITOLO 3

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING,

EMILIA GALOTTI

(1772)

CONTI: Aber, wie ich sage, daß ich es weiß, was hier verloren gegangen, und wie es verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich ebenso stolz und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lassen.

(Gotthold Ephraim Lessing, 1772)

3.1. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: INTRODUZIONE

Con L'Emilia Galotti (1772) di Lessing si propone la terza rilettura del mito di Lucrezia. Lucrezia torna al genere teatrale ma non a quello del dramma giocoso goldoniano bensì a quello borghese di Lessing. Se l'autore tedesco ha inizialmente pensato a Virginia poi, in qualche modo, giunge a Lucrezia e ci sarà pur una ragione se cui egli, infine, ha preferito la matrona romana.

Che cosa è l'arte per Lessing? Nell'*Hamburgische Dramaturgie* (1767-69) egli scrive:

Quando colui che nessuna legge colpisce o può colpire, quando il malvagio astuto, il sanguinario tiranno opprime l'innocenza, chi osa farle scudo? Il tenebroso inganno pone lo scellerato al sicuro, e il terrore gli offre le sue armi. Quale è il genio tutelare che abbia allora l'animo di opporsi? Quale è? È l'arte, l'Arte intrepida, armata or di pugnale e or di sferza, che osa porgere lo specchio alle stravolte immagini della frenesia impunita, strappa all'inganno la veste in cui s'avvolgeva, e dice in faccia ai tiranni, ch'essi tiranni sono. È lei, che, senza tremare, s'erge davanti ai troni e con voce tonante parla al cuore dei principi, atterrisce gli assassini coronati, confonde gli ambiziosi, castiga gli ipocriti e copre di ridicolo i folli . (1975, p. 37)

Questo è il suo pensiero sull'arte, sulla letteratura, sul teatro, le loro finalità e sul rapporto che lega queste e l'autore al mondo circostante. Non solo, nello specchio che

l'arte porge ai tiranni, è possibile scorgere quello che, rielaborato e arricchito da numerose strategie, "cifrato", sarà il significato di *Emilia Galotti*.

3.1.1. CENNI BIOGRAFICI

Così Ladislao Mittner descrive Lessing:

Fu il primo pubblicista veramente indipendente del Settecento; pur sempre oberato dai debiti, lottò con disperata energia per conservare la propria indipendenza morale, in cui vedeva il bene più prezioso della vita [...]; solo per breve tempo si assoggettò a fare il precettore in una famiglia di ricchi; e quando alla fine si vide costretto ad entrare al servizio di un principe, [...] conservò di fronte a lui con disperato coraggio la propria indipendenza morale, non mancò anzi di attaccarlo con risoluto argomento. (Mittner, 1980, II, p. 199)

Sarà Lessing ad aprire la strada in Germania a un nuovo tipo di artista che tenta di affrancarsi dalle corti o dai nobili per vivere della propria professione conducendo un'esistenza spesso avventurosa e talvolta drammatica. Anche dai suoi tratti biografici emergono alcune dinamiche che lo accompagneranno nella scrittura delle sue opere e che si riveleranno validi strumenti di lettura delle sue commedie e tragedie tra cui l'*Emilia Galotti*.

Gotthold Ephraim Lessing nacque a Kamenz nel 1729 da una famiglia di ecclesiastici e anche lui pareva destinato a seguire le orme paterne. Dopo gli studi all'Università di Lipsia, città in cui rappresentò quelle che saranno poi definite le sue sei commedie giovanili, tra cui *Der Freigeist* (1747) e *Der junge Gelehrte* (1748), si stabilì a Berlino, dove rimase quasi ininterrottamente fino al 1755, rinunciando definitivamente agli studi universitari e collaborando con riviste letterarie e di teatro. A questi anni appartengono le commedie *Der Misogin* (1748), *Die Juden* (1749) e il frammento del dramma *Samuel Henzi* (1749). Sempre a Berlino nel 1755 egli portò a termine la *Miss Sara Sampson* aprendo la strada in Germania al dramma borghese. Nell'anno seguente lavorò come precettore in quella Lipsia che di lì a poco sarebbe stata occupata dai prussiani e dove rimase fino al 1758. Ancora a Berlino collaborò con Nicolai alle *Briefe die neueste Literatur betreffend* e scrisse la tragedia *Philotas* (1759). Sempre più oberato dai debiti, nel 1760 entrò al servizio del generale prussiano Tauentzien a Breslavia, dove rimarrà fino al 1765 come segretario

amministrativo disponendo in tal modo di una mole di informazioni di prima mano sulla guerra che confluirono poi nella commedia *Minna von Barnhelm*, compiuta nel 1763, ovvero alla fine della guerra dei Sette anni e portata sulle scene nel 1767 ad Amburgo. Qui Lessing si stabilì accettando la nomina di ‘poeta drammatico’ della compagnia Ackermann, della quale divenne consulente letterario e critico ufficiale. Nel medesimo anno cominciò ad essere pubblicata l’*Hamburgische Dramaturgie* che, come dice lo stesso Lessing nella sua presentazione (1975, p. 7) «è una rassegna critica di tutti i lavori che verranno rappresentati e accompagnerà passo per passo poeti e attori nel loro cammino», dedicata allo studio del dramma, che riprendeva e rafforzava, tra l’altro, alcuni motivi espressi nel *Laokoon* del 1766. Il fallimento del tentativo di creare un teatro nazionale, per i tedeschi, procurò a Lessing un’amarissima delusione e così a quarantadue anni, nel 1770, ormai sfiduciato e stanco, entrò al servizio di un regnante, il duca Ferdinando di Wolfenbüttel che lo voleva come bibliotecario, egli, sembrava «giocare una specie di partita d’azzardo con il suo tiranno» (Mittner 1980, II, p. 206). In tutti questi anni, sin dal 1756, Lessing lavorò alla tragedia *Emilia Galotti*, dalla lunga e tormentata gestazione, che rappresentò per la prima volta alla corte di Braunschweig nel 1772. Quattro anni più tardi, dopo un viaggio al seguito del Principe di Brunswick, si sposò e meditò di assumere la direzione del teatro di Mannheim ma poi vi rinunciò. I suoi scritti teologici, i primi sono quelli di Wolfenbüttel, e poi i vari *Fragmente eines Ungenannten*, pubblicati dalle carte di Hermann Samuel Reimarus, gli costarono un’ordinanza ducale che gli vietò di far stampare scritti sulla religione senza previa autorizzazione. Le ultime affermazioni del suo ingegno saranno il *Nathan der Weise* (1779) e i tre dialoghi *Ernst und Falk* (1778-80). L’anno successivo, il 15 febbraio 1781, Lessing muore a Braunschweig.

3.1.2. L’ILLUMINISMO DI LESSING

In quanto secolo della reazione al Barocco, il Settecento sta nel segno dell’Illuminismo, ma nell’Illuminismo certo non si esaurisce. È un secolo, anzitutto, di drammaticissimi sconvolgimenti. Nella storia politica esso s’inizia con la prima delle grandi guerre di successione, [...] e si chiude con la Rivoluzione Francese che scuote sin dalle fondamenta il principio stesso della monarchia dinastica e feudale. (Mittner, 1980, II, p. 12)

Se in Francia l'Illuminismo, riflettendo soprattutto gli ideali e le aspirazioni del terzo stato, preparò la grande rivoluzione e in Inghilterra rappresentò gli ideali morali, economici e sociali di una nuova borghesia costituita prevalentemente da commercianti, in Germania l'*Aufklärung* ebbe una differente evoluzione determinata dal particolare sviluppo storico-politico tedesco. Dalla pace di Vestfalia (1648) l'impero era stato trasformato in un vero e proprio mosaico di unità territoriali le quali, se da un lato erano in sostanza indipendenti, dall'altro non potevano esistere senza di questo.⁹⁹ Questa frammentazione si riverberava anche nella mancanza di un vero centro culturale che fungesse da catalizzatore del nascente Illuminismo che da tale assenza fu fortemente determinato e caratterizzato.

Dopo una prima parte del Settecento detta anche *Frühauflklärung* - caratterizzata da uno spiccato carattere di transizione in cui le tradizioni barocche continuavano nei romanzi d'amore e di avventure che affollavano il mercato e il teatro il quale, a parte quello di corte riservato a pochi eletti, rimaneva affidato alle compagnie itineranti che si limitavano all'improvvisazione e all'andare incontro ai gusti del pubblico - si avvicendarono tre momenti che possono anche essere identificati con i nomi dei tre autori che li caratterizzarono: Gottsched, Gellert e, infine, Lessing. Scrive Paolo Chiarini nella sua introduzione alla *Drammaturgia d'Amburgo*:

Gottsched rappresenta, nella storia della cultura tedesca del Settecento, il momento di più rigida e decisa rottura con la «Formlosigkeit» del gusto seicentesco e barocco: alla mancanza di misura egli oppose la geometria delle regole, alla sbrigliata fantasia e all'eccesso nell'effetto, l'uniforme grigiore di una ben calcolata precettistica, al libero «giuoco» e alla concessione «sensualistica» dell'arte la pedagogia, l'insegnamento morale. (1975, XVI-XVII)

«Dopo il 1648 la Germania ricadde nella pura produzione agraria [...]. Il ceto dei ricchi mercanti, che nel Quattrocento e nel Cinquecento, sostituendosi alla cavalleria decaduta, aveva formato l'ossatura dell'economia nazionale, [...] era praticamente scomparso da quando, scoperta l'America, si era iniziata specialmente nell'Europa occidentale l'era del commercio su nuove grandi linee intercontinentali, dalle quali la Germania ed anche l'Italia erano state tagliate fuori, [...]. I contadini che sfuggivano alla tirannia dei padroni, [...] venivano costretti dalla fame ed anche dalle minacce ad impinguare le truppe mercenarie[...]. Converterà tener sempre presente questo stato di prostrazione politica, economica e sociale del secondo Seicento, perché tutto il Settecento fu un periodo di lenta, faticosa ma fiduciosa ricostruzione per opera di una nuova piccola borghesia specialmente campagnola». (Mittner, 1980, II, p. 4)

Dalla sua cattedra all'Università di Lipsia, egli si fece interprete degli ideali di quella che Baioni (2006, p. 31) definisce «grossa e media borghesia urbana desiderosa di divenire una nuova classe ben distinta, socialmente e culturalmente, dal popolo e dalla piccola borghesia di campagna». Gottsched fece sentire la sua voce anche dalle pagine di quelle riviste morali, di provenienza inglese¹⁰⁰ alle quali aprì la strada in Germania con i settimanali che diresse tra cui *Die Vernünftigen Tadelrinnen* (1725-1726) e *Der Biedermann* (1728-1729)¹⁰¹ che rappresentarono un efficace veicolo di diffusione delle idee morali ed estetiche dell'Illuminismo.

La sua politica culturale assunse molteplici forme: dall'attività di giornalista, filosofo e linguista alla produzione teatrale alla battaglia per l'estromissione delle *Haupt und Staatsaktionen* e di Arlecchino.¹⁰² La concezione del poeta come istitutore e l'efficacia morale attribuita alla letteratura costituivano i principi di fondo della concezione teatrale gotteschediana. Sebbene il suo teatro andasse incontro alle necessità della borghesia più colta, egli non giunse a proporre un dramma veramente nuovo: l'imborghesimento dell'arte perseguito da Gottsched non avrà quel carattere radicale che vorrebbe e apparve piuttosto l'elaborazione di un'arte di corte ad uso di una borghesia che «non aspira a sovvertire l'ordine costituito, mira semmai a realizzare in seno alla compagine assolutistica ed all'interno delle sfera economica e privata - sfera separata e distinta da quella pubblico-politica dello stato assolutistico - un margine di indipendenza» (Sanna, 1983, p.256).¹⁰³

¹⁰⁰ Scrive il Mittner (1980, II, p. 70): «Il Signor Spectator fu per questo verso modello europeo per quasi mezzo secolo».

¹⁰¹ *Die Vernünftigen Tadelrinnen* si rivolgeva in particolar modo alle donne, le informava a proposito dei dibattiti culturali e scientifici del tempo e conduceva la riflessione, tra l'altro, sui diritti e i doveri della nuova donna borghese chiamata ora ad assumere un nuovo ruolo sociale. *Der Biedermann* proponeva sostanzialmente la figura del borghese laborioso e dedito all'utile della comunità ma la rivista rappresentava per Gottsched anche uno strumento nella sua battaglia volta all'ampliamento della sfera d'azione borghese. Fu anche direttore dei *Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*.

¹⁰² Bachtin sintetizza così la «questione Arlecchino» (1965, pp. 42): «Nella seconda metà del secolo XVIII vengono a determinarsi dei cambiamenti fondamentali sia in letteratura che in estetica. In Germania scoppia in quel periodo una contesa letteraria attorno alla figura di Arlecchino, allora personaggio costante di tutte le rappresentazioni teatrali, anche di quelle più serie. Gottsched e altri classicisti volevano l'espulsione di Arlecchino dalla scena «seria e decente» e la ottennero provvisoriamente. Al contrario Lessing prese le parti di Arlecchino. Ma dietro la «questione Arlecchino» c'era un problema più ampio, che aveva anche valore di principio: quello della tollerabilità nell'arte di fenomeni che non rispondono agli imperativi dell'estetica e del bello e del sublime; in altri termini, la tollerabilità del grottesco».

¹⁰³ Per l'interpretazione del teatro di Lessing, Simonetta Sanna (1983); ID. (1987); ID. (1988a); ID (1988b); ID (1992); ID (1993); Id. (1998); Id. (2005); ID. (2008); ID, (2010); ID. (2012).

Poco prima delle metà del secolo la scena tedesca viene ad essere profondamente modificata dal costituirsi di una sorta di contro cultura borghese che si distanzia dalla società assolutistica. Si tratta di una nuova generazione di intellettuali che rifiuta, in opposizione a Gottsched, l'identificazione con l'assolutismo illuminato e l'orientamento cortigiano della letteratura ed afferma gli ideali di una nuova socialità privata borghese ed *empfindam* sia nella produzione letteraria che nella vita individuale. Allievo di Gottsched fu Christian Fürchtegott Gellert: la sua *Schwedische Gräfin von G.****, le numerose *Fabeln* e i racconti morali presentarono la secessione come pratica frattura con la corte e le autorità dello Stato feudale, e proposero la problematica della nuova socialità e della nuova morale nello spazio quotidiano della famiglia borghese. La letteratura ritorna così ai soggetti privati: non più i personaggi eroici del periodo gottschediano e la problematica pubblico-politica della corte assolutistica, bensì la vita privata della famiglia, personaggi dalle virtù individuali esemplari, sensibili, *leidend*. Si tratta ora di *Empfindsamkeit*, di valori che si affermano nel chiuso mondo familiare e incontaminato dal vizio pubblico della corte, fertile terreno per corruzione ed egoismi e spazio inadatto al manifestarsi della virtù, al fiorire della felicità individuale. Il borghese di Gellert rappresenta, certo, una figura esemplare che suscita orgoglio e stima di sé nello spettatore, tuttavia non riesce ancora a essere un vero personaggio tragico letterario, capace di realizzare tramite il ricorso all'azione politica le sue aspirazioni al governo dello spazio pubblico: è ancora assente come personaggio letterario così come lo è dalla scena storica tedesca.

Sarà Lessing, da cui prende nome la terza fase dell'Illuminismo tedesco, a sviluppare quel personaggio letterario settecentesco che porta con sé un bagaglio di luci e ombre che lo rendono così complesso, ricco e, spesso, dolente. Luci e ombre, vizio e virtù, pubblico e privato, individuo e società: sono binomi che esprimono opposizione, contrasto ma anche ricchezza in termini di profondità e significati e che trovano il loro spazio nella produzione letteraria di Lessing. Gli elementi di queste coppie si scontrano, si conciliano, si allontanano, si ricompongono in un gioco di dinamiche che conduce allo sviluppo di opere, siano esse tragedie o commedie i cui personaggi, come rileva Simonetta Sanna, (2005, p. 134) «inizia[no] a prestare ascolto al richiamo proveniente dal labirinto dell'anima».

Nel Settecento, dunque, si incontrano letterati che cercano di vivere del loro lavoro, una corte che, comunque sia, è sempre presente e una nuova classe che

reclama il proprio posto nella società, nel teatro e nella letteratura. Da tutto questo, e da molto altro ancora, nasce e procede una nuova forma drammatica: il *bürgerliche Trauerspiel*.

3.2. IL BÜRGERLICHE TRAUERSPIEL

Il dramma borghese è il primo che sia nato da un conscio conflitto di classe, il primo che si proponesse di dare espressione al modo di sentire e di pensare di una classe che combatteva per la sua libertà e potenza e di esprimere il rapporto di questa classe con le altre. Ma da ciò ne consegue che in questo dramma dovevano presentarsi perlopiù tutte e due le classi, quella che combatteva come quella contro la quale si svolgeva la lotta.

Questa è la definizione che Georg Lukács nel 1913 diede del dramma borghese.¹⁰⁴ Peter Szondi la riprende facendola poi seguire da un'altra, questa volta di Arnold Hauser il quale, nel 1943, scriveva che il dramma borghese è il primo esempio di dramma che fa del conflitto sociale «l'oggetto immediato di raffigurazione e si pone apertamente al servizio della lotta di classe». Szondi infine conclude: «ci sono opere per le quali le asserzioni di Lukács e Hauser risultano più calzanti, *Emilia Galotti* per esempio» (1972, p. 106) anche se, si potrebbe aggiungere, la “raffigurazione” lessinghiana sarà non tanto immediata quanto piuttosto complessa e cifrata.

La tragedia di Lessing *Miss Sara Sampson* (1755) (di cui si tratterà più diffusamente in seguito) insieme a *The London Merchant* (1731) di John Lillo, *Le fils naturel* (1757) e *Le père de famille* (1758) di Denis Diderot, inaugurarono nel Settecento il nuovo genere letterario del dramma borghese. Alla base dei drammi diderotiani vi è il principio che «la dignità e sublimità della tragedia non sono dovute alla circostanza che i suoi eroi siano re o regine, bensì all'immagine vera dei sentimenti che lo muovono» (Szondi, 1972, p. 106-107). Così al centro dei suoi *tableau* si colloca la piccola famiglia borghese patriarcale che «adombra anche quel concetto fondamentale della teoria diderotiana [...] quello delle *conditions*» (Szondi, 1972, p. 114). Ciò che rende il dramma di Diderot borghese rispetto a Lillo, il quale porta direttamente sulla scena la figura del commerciante, non è tanto la caratterizzazione

¹⁰⁴ Georg Lukács (1961).

dei mestieri, ma piuttosto la sua privatizzazione, il mostrare le condizioni di vita di una piccola famiglia, di un'organizzazione sociale, borghese appunto, che si andava allora costituendo e affermando. Nel 1760 Diderot dedicò un vero e proprio *Elogio* a Samuel Richardson, al suo realismo *empfindsam* e al suo culto per la virtù. E sembra proprio quest'ultima ad aver condotto il drammaturgo francese verso la forma del dramma borghese e a porsi al centro di quella tragedia in cui la piccola famiglia e i suoi componenti si appartano, proteggendosi, secondo il loro punto di vista, dagli intrighi e dalle cattiverie della società che vive al di fuori delle mura domestiche. Per Diderot, in ultima analisi la virtù è qualcosa di privato laddove per Lillo è cosa ben diversa: il mercante inglese insegna una forma di virtù che appartiene sia all'ambito privato sia a quello pubblico, divenendo così anche un mezzo di espansione sociale. Borghesia, virtù e Richardson introducono un argomento, o meglio, un genere letterario minore che, tuttavia, rivendica uno spazio nell'ambito di una trattazione del dramma borghese e del presente lavoro: il genere lacrimoso o *larmoyante*. Il genere sentimentale giunse anche in Germania con le traduzioni dei due romanzi di Richardson: *Pamela* fu tradotto nel 1772 mentre la versione tedesca di *Clarissa* fu pubblicata immediatamente, nel 1748. Negli stessi anni anche Gellert contribuiva alla diffusione dello spirito richardsoniano con il suo romanzo *Leben des schwedischen Gräfin von G****, scritto tra il 1747 e il 1748¹⁰⁵. Ma Lessing superò notevolmente i modelli inglesi e il successo di pubblico della *Miss Sara Sampson* fu dovuto, come scrive il (Mittner 1980, II, p. 211) «non solo alle lunghe declamazioni patetiche nello stile di Richardson ed a quei veri torrenti di lagrime con cui Lessing, facendo una volta tanto una concessione al gusto sentimentale [...] sommerse letteralmente il dialogo», ma soprattutto al fatto che egli era stato capace di sostituire degnamente i re e gli eroi della tragedia classica con dei personaggi borghesi. Il nuovo pubblico si sentiva così pronto e capace di ricoprire un nuovo ruolo anche in teatro. Tuttavia, nella tragedia lessighiana c'è molto più di un influsso o tono *larmoyante*:

Lessing rimane però Lessing anche quando per un gusto sperimentale si dà al genere lagrimeggiante. Sara, che sembra una Clarissa tedesca, è in realtà

¹⁰⁵ Lessing, che tradusse anche il trattato di Gellert dal titolo *Pro comoedia commovente*, rilevava «come la commedia della virtù e delle lacrime corresse il rischio di una pericolosa sterilità non avendo da offrire allo spettatore nulla di diverso rispetto a ciò che egli è già e che già possiede» (Lessing 1990, p. 15).

sorella genuina di Minna ed Emilia: vi è un'insolita virilità nel dramma sentimentale. L'atteggiamento sempre fermo dell'eroina è conseguenza del suo fermissimo pentimento; è incominciata la maturazione del personaggio lessinghiano a personalità morale. (Mittner, 1980, II, p. 212)

La maturazione di cui parla il Mittner, quella sorta di legame sororale che legherà le protagoniste delle opere di Lessing, si consolida e procede nei quindici anni in cui si colloca la *Minna Von Barnhelm* e che separano la *Miss Sara Sampson* dall'*Emilia Galotti*.

3.2.1. LESSING E IL *BÜRGERLISCHES TRAUERSPIEL*

La rielaborazione critica dell'elemento tragico operata da Lessing si confronta con l'arte, Aristotele, la tragedia seneciana, la commedia plautina, William Shakespeare, il teatro francese, Diderot e tanto altro ancora. Secondo Lessing il passaggio dalla tragedia classica al dramma borghese si realizza anche attraverso ciò che egli definisce, nella sua *Theatralische Bibliothek* un «abbassamento della tragedia di qualche tono.»¹⁰⁶ Tale abbassamento si riferisce, tra l'altro, al fatto che nel *bürgerliches Trauerspiel*, i re e le regine, tradizionalmente protagonisti indiscussi, perdono spesso il loro ruolo centrale. «Sono stati per primi gli inglesi» notava Lessing nelle sue *Trattazioni sulla commedia lacrimeggiante o commovente* pubblicate nell'annata 1754 nella *Theatralische Bibliothek* (III, 602) «a ritenere increscioso che troppi contenuti del teatro tragico 'fossero riservati alle teste coronate' convinto invece l'uomo inglese che 'passioni vigorose ed elevati pensieri non si addicessero per quelle più che per una persona dell'ambiente suo». Se dunque, da un lato, avanza un nuovo tipo di protagonista, altrettanto vero è che per Lessing lo status economico-sociale non è determinante, non è ciò che rende il dramma borghese diverso e nuovo rispetto al passato.

I nomi di principi ed eroi possono conferire a un lavoro sfarzo e maestà, ma non contribuiscono affatto a suscitare la commozione. L'infelicità di coloro, le cui condizioni si avvicinano maggiormente alle nostre, deve naturalmente

¹⁰⁶ Nella rivista da lui curata tra il 1754 e i 1758 scriveva «Diese allegemeine Betrachtung findet hier ganz natürlich ihren Platz, da ich von den Neuerungen reden will., welche zu unsern Zeiten in der Dramatischen Dichtkunst sind gemacht worden. Erde das Lustspiel, noch das Trauerspiel, ist davon verschont geblieben. Das erstere hat man um einigen Staffeln herhöhet, und das andre um einige herabgesetzt» (LM VI, 6; WB III, 264).

colpirci in maniera più profonda e se noi proviamo compassione per dei re, ciò accade perché sono degli uomini e non dei re. La loro posizione sociale assai spesso ne rende le disgrazie più importanti e decisive, ma non per questo più interessanti. (Lessing, 1975, I, 14, p. 75)

L'elemento tragico è una corrente che attraversa le opere di Lessing. *L'Emilia Galotti* rappresenta il punto di arrivo di un percorso molto articolato, non sempre lineare e che a volte sembra riandare indietro per poi fare uno scatto ancora in avanti. Il punto di partenza è la tragedia *Miss Sara Sampson* del 1755: se è vero che qui Lessing si muove ancora nell'ambito della poetica della compassione, dell'*Empfindsamkeit*, tuttavia è innegabile che sin da ora egli insinui il dubbio che anche quello spazio familiare chiuso e virtuoso, che rappresenta il solo rifugio dalla corte con i suoi vizi e la sua *Un-Natur*, non sia poi da quest'ultima così immune. La non-natura s'incunea dunque anche nel privato delle abitazioni con conseguenze tragiche: prova ne sarà la morte della protagonista. Nella figura di Sir William, o meglio, nella sua evoluzione, è visibile un primo movimento da una posizione *empfindsam*, rigorosa fino all'eccesso (che condurrà al tragico epilogo appunto), verso una nuova umanità che permetterà al padre di Sara di accettare Arabella, proponendo così un secondo finale non tragico. Con una tale apertura Lessing inizia ad allontanarsi dall'*Empfindsamkeit* vera e propria per proporre dei valori operativi che possano accompagnarsi a quelli morali e sviluppare un'opposizione attiva così come si intravede nel *Philotas* di poco successivo il cui nucleo di dissenso politico sarà sostanziato positivamente come vittorioso nella *Minna von Barnhelm* del 1767 (Sanna, 1987, p. 24). È questo per Lessing il momento dello sviluppo della poetica della riflessione che lo condurrà a riesaminare da capo il dilemma pubblico/privato, etica/socialità. Se «Minna e Tellheim sono espressione paradigmatica di una socialità secessionistica che realizza un distacco *etico* e *politico* dalla corte e che tende a superare l'ambito costretto e circoscritto della cerchia degli amici per configurarsi come via verso più vaste associazioni sociali anticortesi» (Sanna, 1987, p. 24), nel contempo, la coppia Franziska-Werner propone un contraltare tragico alla vicenda principale in maniera, per così dire, simmetrica al doppio finale della *Miss Sara Sampson*. L'attivismo trionfante di Minna richiama quello del "secondo" Sir William laddove la tragica fine di Sara riecheggia nelle parole di Werner a Franziska con le

quali si chiude la *Minna von Barnhelm* «Geb Sie mir Hire Hand, Frauenzimmerchen! Topp! - Über zehn Jahr ist Sie Frau Generalin, oder Witwe». Nel corso delle sue opere Lessing gradualmente integrerà i conflitti psicologici ed etici dei suoi personaggi entro le coordinate storico-sociali di un'epoca. Scrive Simonetta Sanna:

Le soluzioni individuate ai problemi posti dalle due tragedie recano il segno del diverso clima culturale e sociale in cui sono nate: della *Empfindsamkeit* (per *Miss Sara Sampson*) e della fase culminante dell'illuminismo tedesco, della *Lessingphase* (per *Emilia Galotti*). (1998, p. 323)

Il tragico che nella *Miss Sara Sampson* si coglie nel “primo” Sir William con il suo codice morale rigoroso e inamovibile e nella *Minna von Barnhelm* è proposto dalla *Gegenhandlung* della coppia Franziska-Werner, è portato al centro della scena nell'*Emilia Galotti*. La frattura qui non è più proposta nell'ottica moraleggiante della *Sara*, la dimensione è quella storico-sociale. La tragicità è data dall'impossibilità dei personaggi borghesi di realizzare radicalmente il distacco dalla corte: questi sembrano «essere ritornati alle posizioni di rigorismo etico e inconciliabilità fra morale e politica proprie di *Henzi*» (Sanna, 1987, p. 25) precedenti la *Minna von Barnhelm* e più vicine alla *Miss Sara Sampson* con la differenza sostanziale che in Sir William si compie un'evoluzione che è invece, totalmente e fatalmente assente in Odoardo Galotti. In questa sorta di movimento alterno tra le opere, l'intraprendenza di Minna diventa quella della Contessa Orsina la cui ribellione nello spazio pubblico del mercato sarà però destinata a fallire a causa del suo essere priva di alleati. L'*Emilia Galotti* segna così il pieno sviluppo della *Lessingphase* con il suo distacco definitivo da un punto di vista storico, politico e culturale dall'*Empfindsamkeit*.

Di pari passo con il movimento che conduce dall'*Empfindsamkeit* alla *Lessingphase* si sviluppa il passaggio dal *Mitleid* allo straniamento.

3.3. DAL *MITLEID* ALLA *VERFREMDUNG*

Nuovi eroi, nuovi comunque per il modo in cui sono rappresentati ovvero, come uomini e non come re e regine ma diversi anche rispetto alle *conditiones*

diderottiane e agli stati sociali di Lillo, nuovo pubblico, cui si è unita ora la classe borghese, ma soprattutto un nuovo concetto di ricezione e di modalità di trasmissione del messaggio autoriale, nel caso di Lessing per giunta cifrato, che passa anche attraverso il *Mitleid* o compassione. Per Lessing il dramma borghese oltre che portare a un ripensamento sul dramma stesso e sulle sue effettive possibilità di realizzazione nella Germania del tempo,¹⁰⁷ doveva sviluppare una strategia diversa rispetto al dramma barocco e alla tragedia classica: non più solo *Abschreckung* non tanto *Bewunderung* ora si tratta di *Mitleid*, di compassione, di cui gli altri due termini non sono nient'altro che delle temporanee modificazioni. Nel suo carteggio con Friedrich Nicolai e Moses Mendelssohn egli sviscerò questo concetto definendolo il sentimento tragico per eccellenza, alla base di tutte le altre disposizioni morali dell'uomo, il solo stato d'animo che lo spettatore sia concretamente in grado di sperimentare nel corso della rappresentazione drammatica. Così nel *Laokoon* (1766), riferendosi a Cicerone e alle sue idee in merito alla rappresentazione del dolore fisico, egli sintetizza il suo pensiero e dà la propria definizione di *Mitleid*:

Al gladiatore, condannato o mercenario si addiceva agire con decoro. Da lui non si doveva udire alcun lamento, né vedere alcuna convulsione dolorosa. Poiché, dato che le sue ferite, la sua morte, dovevano divertire gli spettatori, l'arte doveva insegnare a nascondere ogni sensazione. Ogni sua minima espressione avrebbe suscitato compassione, e una compassione troppo spesso destata avrebbe posto ben presto fine a questi spettacoli freddamente crudeli. *Ma proprio ciò che qui non deve essere suscitato, costituisce l'unico scopo della scena tragica, ed esige quindi un comportamento esattamente opposto. I suoi eroi devono mostrare delle sensazioni, esprimere i loro dolori e lasciare agire in sé la semplice natura.* (corsivo mio) (2007, p. 36¹⁰⁸).

Il *Mitleid* è dunque inteso come “unico scopo della scena tragica” in cui il dolore e l'eroe sopraffatto dalla sofferenza rappresenta ancora il fulcro della tragedia ma non il suo fine primario bensì il mezzo per un obiettivo più elevato. Il *Trauerspiel*, secondo l'estetica di Lessing dovrà contribuire a migliorare lo spettatore esortandolo a interrogarsi sulle cause dell'avverso destino dei protagonisti. Ma le modalità con le quali ciò avviene sono destinate a mutare e a condurre al superamento del *Mitleid*

¹⁰⁷ L'*Emilia Galotti* con la *Miss Sara Sampson* e poi *Kabale un Liebe* (1784) di Schiller e *Maria Magdalena* (1843) di Hebbel costituiscono i pochi esempi tedeschi di *bürgerliche Trauerspiel*. A questo proposito si veda Simonetta Sanna (1998, p. 344, nota 38):

¹⁰⁸ Si fa riferimento all'edizione del *Laocoonte* (2007) a cura di Michele Cometa.

stesso. Se quest'ultimo nella Miss *Sara Sampson* costituiva un efficace strumento di trasmissione del messaggio autoriale, così non sarà più nella *Minna von Barnhelm* e tantomeno nell'*Emilia Galotti*. Quel sistema che Simonetta Sanna descrive come composto di «opposte dinamiche di occultamento e di svelamento» (1987, p. 14), sposterà il focus gradualmente dal *Mitleid* alla *Verfremdung* coinvolgendo attivamente lo spettatore in una decifrazione del testo non sempre facile e per questo caratterizzata da una ricezione ricca di fraintendimenti. Nella *Minna* si coglie il superamento di quell'*Empfindsamkeit* che si era incontrata nella *Sara* con il suo *Buckel*: la compassione non è più sufficiente, Lessing cerca la riflessione nello spettatore, la distanza tra questo e la scena, un esercizio di ermeneutica attivato da un effetto di straniamento che conduce al di là del *Mitleid* e determina una distanza critica tra personaggi e destinatario. Si tratta di una strategia di comunicazione che esalta il ruolo attivo dello spettatore, lo stimola a vedere e rivedere ed evidenzia la funzione estetico-cognitiva dell'opera letteraria. In quest'ottica il non detto diviene fondamentale ed è così che assumono un significato preciso i richiami alla sua importanza fatti, prima, dal Conte Bruchsal nella *Minna von Barnhelm* e poi dal pittore Conti dell'*Emilia Galotti*, entrambi alterego di Lessing. Minna spiega all'oste che suo zio il Conte Bruchsal «Er wird wissen, wem, und wie weit er sich zu entdecken hat; was er von seinen Geschäften anzeigen muß, und was er davon verschweigen darf.» (II.2), mentre il pittore Conti spiega al principe Gonzaga :

Aber, wie ich sage, daß ich es weiß, was hier verloren gegangen, und wie es verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich ebenso stolz und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lassen.» (I.4).

In conclusione, lo stimolo continuo a vedere o sentire, a riflettere e capire «comporta di per sé un'apertura sul mondo, in potenza foriera di inattese occasioni di contribuire alla sua costruzione: è questa la *zeitige Aufgabe* che il teatro di Lessing continua a prospettare al destinatario, nello spazio e nel tempo suoi propri.» (Sanna 2010, p. 18)

3.4. L'EMILIA GALOTTI

3.4.1 GENESI DELL'OPERA

L'*Emilia Galotti* ha avuto una genesi complessa, lunga, movimentata e caratterizzata da alterne vicende. Un cammino ricco di scambi di lettere, mutamenti, interpretazioni tra le più diverse e controverse e che, dopo circa quindici anni, arriverà a un'opera altrettanto colma di significati. Tra il 1756 e il 1757 Lessing sviluppò l'idea di una *antityrannische Tragödie* dal titolo *Das befreite Rom* ispirata alla vicenda di Lucrezia e Bruto. Tuttavia, dopo soli tre mesi, il ventuno gennaio del 1758, scriveva all'amico Nicolai¹⁰⁹ della sua decisione di abbandonare il dramma storico-politico per concentrarsi su una tragedia di impostazione etico-privata in tre atti: «ho creduto che il destino di una figlia, che è uccisa dal padre, cui la virtù è più cara della sua vita, sia di per sé sufficientemente tragico e capace di scuotere tutto l'animo, anche se non comporta il sovvertimento dell'intera compagine dello Stato» e pertanto intende proporre una «Virginia modernizzata, liberata da tutto ciò che ha interesse per lo stato.»¹¹⁰ La prima scrittura dell'*Emilia* si colloca, dunque, in prossimità della *Miss Sara Sampson* mentre la stesura definitiva della tragedia è del 1772¹¹¹ e nei circa quindici anni che intercorrono tra le due scritture, Lessing compose, tra il 1763 e il 1767, la commedia *Minna von Barnhelm*.

L'*Emilia Galotti* fu rappresentata per la prima volta il 13 marzo del 1772 a Braunschweig a seguito delle richieste della principessa Philippine Charlotte, sorella di Federico II di Prussia e moglie del reggente del ducato, la quale sin dall'arrivo di Lessing a Wolfenbüttel aveva chiesto al drammaturgo di scrivere una 'nuova tragedia' in onore del suo settantaduesimo compleanno. Lessing, in quella sorta di esilio spirituale ma soprattutto in quello stato di sudditanza in veste di bibliotecario al quale aveva dovuto soggiacere per ragioni economiche e che lo costringeva alle dipendenze

¹⁰⁹ «Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel *Emilia Galotti* gegeben. Er hat nemlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist, als ihr Leben, für sich schon tragisch genug, und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umstruz der ganzen Staatverfassung darauf folgte.» (1987, 11/1, pp. 266-267, L: 174)

¹¹⁰ Lettera al fratello Karl del 1.3.1772 «Du siehst wohl, daß es weiter nichts, als ine modernisierte, von allem Staatinteresse befreiete Virginia sien soll.» (1988, 11/2, pp. 361- 363, L: 803).

¹¹¹A proposito del rapporto tra la *Miss Sara Sampson* e l'*Emilia Galotti*, Simonetta Sanna (1998, p. 321, nota 4) scrive: «Il passaggio dalla prima alla seconda tragedia implica, a mio avviso, sia una maturazione delle concezioni ideologiche e storico sociali di Lessing (l'affinamento della sua concezione della storia), sia una trasformazione delle sue concezioni estetiche (dalla *Mitleidsästhetik* alla *Reflexionsästhetik*, mentre rimane costante il *Wirkungspostulat*).»

di uno di quei piccoli sovrani che pullulavano nella frammentata realtà politica tedesca, accontentò la principessa e le offrì la tragedia borghese di Emilia. Ma *Emilia Galotti* è una tragedia antitirannica e, dunque, come fu possibile rappresentarla nel teatro di una corte che, per giunta, era quella presso la quale Lessing lavorava e che così disprezzava? Nicolao Merker (1991, p. 92) ipotizza che una possibile spiegazione sia da rintracciare nella boria di una corte sempre pronta a pavoneggiarsi di quel che aveva - in questo caso un autore celebre alle proprie dipendenze - e che non avrebbe mai potuto pensare che quanto Emilia diceva dei despoti rinascimentali potesse riferirsi a loro. A questo si potrebbe aggiungere l'insistenza di Lessing nel presentare l'*Emilia* come «una Virginia modernizzata, priva di risvolti politici» dunque come un mito della tradizione classica (cosa che poteva essere gradita dai sovrani) ma spogliato del suo significato pubblico-politico e, per di più trasposto, nel tempo e nei luoghi.

Ma era veramente così? Che cosa ha portato Lessing a chiamare in causa non uno ma addirittura due miti della tradizione romana entrambi per giunta caratterizzati da un forte sviluppo storico-politico? Per quale ragione nella lunga gestazione dell'*Emilia Galotti* egli sarebbe passato da Lucrezia a Virginia e poi, anche nell'opinione di chi scrive, di nuovo a Lucrezia? Che cosa avevano di tanto affascinante le due virtuose donne romane da soggiogare Lessing a tal punto che da esse non riuscì ad allontanarsi e che con loro, per tramite loro, compose uno dei più bei drammi borghesi della tradizione tedesca e non solo? Le risposte a questi interrogativi si fondano e si combinano con tanti elementi che costituiscono la sostanza e la peculiarità dell'opera di Lessing. Tra questi vi sono senza dubbio l'idea di storia e la sua relazione con il teatro e la letteratura.

3.4.2. LESSING, LA STORIA ROMANA E I CLASSICI LATINI

A proposito del rapporto tra poeta, teatro e storia, nella *Drammaturgia d'Amburgo*, Lessing scrive:

Il poeta non è uno storico; egli non racconta ciò che si credeva in quei lontani tempi, bensì ricostruisce davanti ai nostri occhi questi stessi avvenimenti, non per semplice amore della verità storica, ma con un fine diverso e più alto: la verità storica non è il suo scopo, ma soltanto un mezzo per giungere a esso; egli ci illude, e, attraverso l'illusione, ci commuove. (1975, I, XI, p. 60)

Dunque la storia intesa come strumento nelle mani del poeta il quale se ne serve per raggiungere lo spettatore. E ancora:

A teatro non dobbiamo imparare ciò che questo o quell'uomo ha fatto, ma ciò che farebbe ogni uomo fornito di un certo carattere in determinate circostanze. Il fine della tragedia è molto più filosofico di quello della storia, e significa abbassarne la dignità trasformarla in semplice panegirico di uomini illustri o sfruttarla per accendere l'orgoglio nazionale. (1975, I, p. 17)

La storia non in funzione celebrativa o "archeologica" ma moralmente e umanamente attiva, didascalica, legata al presente e all'amor patrio. Osservata da quest'angolazione anche la scelta dei miti di Lucrezia e Virginia si allinea con lo spirito antitirannico che aleggia innegabilmente sulla tragedia e ancor meglio si inquadra se si considera il rapporto privilegiato che Lessing aveva instaurato con la storia romana e gli autori latini: dal saggio *Critica dei "Captivi" di Plauto* del 1750 a *Le riabilitazioni di Orazio* (1754) e ancora al progetto, risalente addirittura agli anni di Lipsia, di scrivere una commedia dal titolo *La matrona di Efeso*, con l'intento di portare in scena la vicenda della matrona falsamente costumata narrata nel *Satyricon* da Petronio il quale, tra l'altro, nel suo romanzo offre una versione assolutamente trasversale e trasgressiva proprio del mito di Lucrezia.¹¹² Ma una particolare attenzione era riservata dall'autore a temi riguardanti la rivolta di oppressi o diseredati come dimostra il frammento della tragedia *Spartaco*, del 1770 circa e, dunque, prossimo alla stesura finale dell'*Emilia*. Anche Emilia è oppressa, in modi differenti e molteplici come si vedrà, ma pur sempre oppressa.

La vicenda di Virginia e ancor di più di Lucrezia ben si colloca in questa prospettiva. Lessing le conosceva dalle *Historiae* di Livio (III, 44-48; I, 57-60) ma non solo. Il tormento e la sofferenza di Emilia, di quel «Blut und Sinne», richiamano molto da vicino la rilettura agostiniana del mito di Lucrezia con tutta la sua criticità derivante dalla religione cristiana: «Si adulterata cur laudata: si pudica cur occisa?» (1.19). Quella sorta di spaccatura tra anima e corpo che patiscono sia l'Emilia di Lessing sia la Lucrezia di Agostino e che da un lato le accomuna, è nel contempo anche ciò che le allontana. Per Lessing tale lacerazione rappresenterà lo strappo tra pubblico e privato,

¹¹² Si veda il Capitolo 1, paragrafo 1.3. relativo alle fonti classiche.

vizio e virtù, corte e borghesia, tra tutti quei binomi che vivono all'interno della sua tragedia, per Agostino sarà, invece, strumento di affermazione della morale cristiana sulla vanità pagana.

Le parole di Lessing con cui si è aperto questo paragrafo sono tratte dal passo della *Drammaturgia* (XI) in cui l'autore riflette sulle apparizioni degli spettri nel teatro antico e contemporaneo e conclude che pertiene all'abilità del poeta il far germogliare o meno il germe della credenza che vi è in ognuno di noi. Se egli vi riuscirà allora a teatro potrà farci credere tutto quello che vuole e così Lessing scrive: «Shakespeare, e forse soltanto Shakespeare, è un poeta del genere: davanti al suo spettro, nell'*Amleto*, i capelli si rizzano dall'orrore sia al credulo che all'incredulo» (1975 I. XI, p. 61). Lessing e Shakespeare, Emilia, Lucrezia, *Lucrece*. Quanti sono i fili che legano questi due autori?

3.4.3. LESSING E SHAKESPEARE

Scrive Lessing a proposito di Shakespeare nelle sue *Briefe, die Neue Literatur betreffend* del 1759 «Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer». Shakespeare è riuscito ad appropriarsi dell'essenza del tragico ma soprattutto, e questo è fondamentale per Lessing, egli riusciva a scuotere gli animi degli spettatori fino a portarli alla commozione, conosceva perfettamente i meccanismi per far presa sul pubblico, per raggiungerne l'animo, suscitando il freudiano "perturbante". A questo si aggiunga che, come rileva Paolo Chiarini:

l'elaborazione del concetto di «Charakterdrama» costituisce il punto di incontro dell'estetica lessinghiana con il dramma inglese. Aveva cominciato due decenni avanti J. E. Schlegel ponendo in luce nella sua *Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs*, la tendenza del teatro britannico al dramma di carattere: ad esso, infatti, sta a cuore «più l'imitazione dei personaggi che quella di una determinata azione» - e ciò è evidente soprattutto in Shakespeare la cui forza precipua risiede tutta nei caratteri [...]. Si giunge per la prima volta nella storia della cultura tedesca ad un apprezzamento latitudinalmente larghissimo del genio shakespeariano. (1975, intr. LII)

Ma c'è dell'altro: Shakespeare aveva composto, nel 1594, un poemetto sul mito di Lucrezia dal titolo *The Rape of Lucrece* o *Lucrece*. Anche qui il dubbio, l'oscillazione sono molto sentiti: come scrive Ian Donaldson:

Shakespeare's achievement in dealing with the traditional story is to have opened up a new interior world of shifting doubts, hesitations, anxieties, anticipations and griefs. No other version of Lucretia explores more minutely or with greater psychological insight the mental processes of the two major characters [...]. Shakespeare introduces a fatal element of moral uncertainty [...] a deeper feeling of irresolutional wavering. (1982, p. 44)

Anche il Bardo si confrontò con il tema pubblico-storico-politico del mito di Lucrezia alla sua maniera assolutamente originale. Continua Donaldson:

Shakespeare's treatment of the political problems inherent in the story is [...] remarkably adroit [...]. At first sight [...] the poem appears to have virtually no political dimension [...]. Yet Shakespeare makes the poem politically impeccable not merely through his reticence at certain points of the narrative, but also through subtler and more positive means, managing not merely to neutralize but actually to reverse the story's traditional significance (1982, pp. 115-16)

Shakespeare rende il poemetto politicamente irreprensibile giungendo a mostrare “come *non deve essere* un sovrano”, è questo il messaggio autoriale che la sua versione del mito di Lucrezia intende trasmettere. Egli si pone nella posizione di chi rende un servizio al proprio re presentando un esempio *ex negativo*. E Lessing? Come si è detto in precedenza, il suo messaggio è così chiaro da dover essere cifrato. Ma al di là delle logiche distinzioni storico-temporali, della forma letteraria adottata ciò che qui è importante sottolineare è il fatto che entrambi i drammaturghi abbiano scelto di narrare un mito dalle complicate implicazioni politiche facendolo proprio tramite una rilettura assolutamente originale.

3.5. EMILIA GALOTTI: ANALISI

Tutto si svolge nel principato rinascimentale italiano di Guastalla, residenza ufficiale pubblica del Principe, tra Dosolo, il suo *Lustschloss*, e Sabionetta «città ideale

rispondente ai principi umanistici» (Sanna, 2012, p. 1)¹¹³. Rispetto al mito classico, che si intenda quello di Virginia oppure di Lucrezia, la trasposizione investe sia la dimensione spaziale sia quella temporale. Questo perché «vi erano evidentemente concreti limiti politici che neppure Lessing poteva oltrepassare, se voleva comporre una tragedia che la censura permettesse di rappresentare. [...] La scena è trasferita dalla Germania in Italia poiché la prudenza non era mai troppa» (Mittner, 1980, II, p. 230).¹¹⁴ Non solo: se ci si domanda quali siano i rapporti di forza e le opzioni socio culturali nella Germania del 1772/72, «la risposta di Lessing è la tragedia *Emilia Galotti*. Si tratta di una risposta tanto circostanziata e puntuale da dover essere trasposta in un altro spazio e in un altro tempo, ossia da dovere essere doppiamente cifrata» (Sanna, 2012, p. 3). È in tal modo sintetizzato tanto il significato pubblico dell'*Emilia Galotti* quanto la modalità cifrata con la quale l'autore ha scelto di trasmettere il suo messaggio affidandosi dunque al «libero gioco dell'immaginazione».

Il principe di Guastalla, Hettore Gonzaga, un «tirannello in sessantaquattresimo» come lo definirebbe il Mittner (1980, II, p.5), s'invaghisce di Emilia Galotti, figlia di Odoardo Galotti, un vecchio militare oppositore repubblicano, e promessa sposa al giovane Conte Appiani. Dopo aver abbandonato la sua precedente amante, la contessa Orsina, il principe, tramite il suo braccio destro Marinelli, ordisce un agguato al corteo nuziale, fa uccidere il conte da alcuni sicari per poi far condurre Emilia a casa sua, a Dosolo. In un succedersi di eventi che vedono giungere alla residenza di corte la contessa Orsina, i genitori di Emilia, Odoardo e Claudia Galotti, la situazione precipita fino all'ultimo estremo atto: la morte di Emilia con cui la tragedia si chiude.

Nell'*Emilia Galotti* anche l'ordine di entrata in scena dei personaggi è fondamentale, è parte integrante di quel meccanismo ad orologeria che darà vita ad un gioco di specchi e riflessi decisivo per la messa in luce delle peculiarità e criticità dei protagonisti. Questi vivono, si muovono e agiscono tra le due dimensioni del dramma ovvero quella pubblica e quella privata, collocandosi in una o nell'altra - e, talvolta, al

¹¹³ Per uno studio sui luoghi, e non solo, nelle opere di Lessing si rimanda allo studio di Simonetta Sanna (2012).

¹¹⁴ Secondo il Mittner (1980, p. 30) è da notare anche il fatto che «il principe, che secondo la terminologia tedesca avrebbe dovuto essere un *Fürst* (principe regnante) ha il titolo di *Prinz* che poteva designare un principe regnante in Italia, mentre in Germania designava soltanto un principe ereditario».

confine tra le due - e da ciò discendono tutte quelle opposizioni, binomi e dualismi di cui è costellata la tragedia.

3.5.1. IL TESTO

È sulla dimensione pubblica e i suoi personaggi che si solleva il sipario del primo atto dell'*Emilia Galotti*¹¹⁵. Siamo a Dosolo, una delle residenze della corte. Il primo a fare la sua entrata in scena è un principe impegnato a sbrigare la sua corrispondenza:

DER PRINZ Klagen, nichts als Klagen! Bittschriften, nichts als Bittschriften! - Die traurigen Geschäfte; und man beneidet uns noch! - Das glaub' ich; wenn wir allen helfen könnten: dann wären wir zu beneiden. - Emilia? (*indem er noch eine von den Bittschriften aufschlägt, und nach dem unterschriebenen Namen sieht*) Eine Emilia? - Aber eine Emilia Bruneschi - nicht Galotti. Nicht Emilia Galotti! - Was will sie, diese Emilia Bruneschi? (*Er liest*) Viel gefodert, sehr viel. - Doch sie heißt Emilia. Gewährt! (I.1)

Hettore Gonzaga si presenta, sin dalle prime parole, in tutta la sua volubilità, il suo fare mutevole, capriccioso ci si azzarderebbe quasi a definirlo immaturo se non fosse che il principe tratta questioni di vita e di morte dei suoi sudditi. La sua essenza, nella sua difformità, sarà messa in luce da quel gioco di rispecchiamenti che prenderà corpo dalle relazioni che egli intesserà con i personaggi che lo circondano. Il primo che egli incontra è il pittore Conti: l'inizio della tragedia è contrassegnato dunque dal tema dell'arte, qui in particolare della pittura. Conti è il motore della vicenda, colui che dà inizio a tutto, è lui ad offrire al principe non uno bensì due dipinti, due ritratti: il primo si rivelerà essere della contessa Orsina e l'altro di Emilia Galotti ovvero delle due figure femminili centrali nella tragedia. Tramite Conti, Lessing introduce la prima di quella lunga serie di combinazioni di cui si è detto e che svolgono una funzione centrale nella lettura e comprensione della tragedia. Le parole del pittore - una sorta di *Ekphrasis* - permettono a chi ascolta e a chi legge di avere davanti agli occhi, proprio come il principe, il ritratto di Emilia Galotti:

¹¹⁵ Le citazioni dal testo dell'*Emilia Galotti* sono tratte dall'edizione Gotthold Ephraim Lessing (1954), *Gesammelte Werke, zweiter Band, Dramen, Dramenfragmente*, Berlin: Aufbau Verlag cui si rinvia con la semplice indicazione di atto e scena.

CONTI [...]Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirne, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau, sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit¹¹⁶(I.4).

Così il principe decide di mettere una bella cornice “so schön, so reich” al ritratto della contessa Orsina e poi di riporlo in galleria, mentre quello di Emilia, lo studio della bellezza, «macht man soviel Umstände nicht: auch läßt man das nicht aufhängen; sondern hat es gern bei der Hand.» (I.4) per poterci anche parlare «Preis noch zu wohlfeil. - Ah! schönes Werk der Kunst, ist es wahr, daß ich dich besitze? - Wer dich auch besäße, schönres Meisterstück der Natur! » (I.5). Un principe innamorato, pare, empfindsam, che più avanti dirà addirittura «Mein Herz wird das Opfer eines elenden Staatsinteresse» (I.6). Ma qui non si tratta propriamente di una favola: ecco che fa la sua entrata in scena il Ministro Marinelli (I.6). Il ministro e il pittore, oltre che attori insieme agli altri personaggi in quel gioco di ruoli che porta in superficie le sfaccettature di ogni carattere, rivestono anche quello di narratori intradiegetici deputati a introdurre nella vicenda gli altri protagonisti, qui in particolare quelli appartenenti alla dimensione privata. Prima Emilia e, in seguito, Appiani saranno portati all’attenzione del pubblico tramite le parole di Conti o Marinelli. Ed è proprio il ministro a introdurre il personaggio di Appiani e comunicare al principe dell’imminente matrimonio di quest’ultimo:

MARINELLI So gut, wie gar nichts. - Denn daß die Verbindung des Grafen Appiani heute vollzogen wird, - ist nicht viel mehr als gar nichts. [...]Die Sache ist sehr geheim gehalten worden. Auch war nicht viel Aufhebens davon zu machen. - Sie werden lachen, Prinz. - Aber so geht es den Empfindsamen! (I.6)

E ancora Marinelli espone la propria opinione a proposito della futura sposa:

¹¹⁶ Così Shakespeare nel suo poemetto *The Rape of Lucrece* (386; 393-395; 397; 400; 407; 419-420): «Her lily hand her rosy cheek lies under[...]without the bed her other hand fair was/on the green coverlet; whose perfect white/show'd like an April daisy on the grass [...] her eyes like marigolds [...] her hair like golden threads [...] her breas like ivory globes circled with blue [...] her azure veins, her alabaster skin/her coral lips, her snow white dimpled chin». La descrizione della matrona romana, da lui definita anche *virtuous monument*, risente certamente delle fonti classiche (Livio, Ovidio) ma anche di quelle pittoriche. Potrebbe essere questo un ulteriore *trait d'union* tra Shakespeare e Lessing?

MARINELLI Die Liebe spielet ihnen immer die schlimmsten Streiche. Ein Mädchen ohne Vermögen und ohne Rang hat ihn in ihre Schlinge zu ziehen gewußt, - mit ein wenig Larve; aber mit vielem Prunke von Tugend und Gefühl und Witz, - und was weiß ich? (I.6)

Come stride questa descrizione di Emilia se si ripensa a quel quadro che tante emozioni aveva suscitato nel principe! Il punto di vista di questo narratore interno è ben diverso da quello del pittore e anche del sovrano che continua ad apparire come un uomo “sentimentale” come direbbe Marinelli. Alla notizia che la sposa del conte Appiani è Emilia Galotti il principe sembra perdere la ragione: «Diese? - Diese Emilia Galotti? - Sprich dein verdammtes ‘Eben die’ noch einmal, und stoß mir den Dolch ins Herz!» e ancora «(der sich voll Verzweiflung in einen Stuhl wirft). So bin ich verloren! - So will ich nicht leben», «Sie sehen mich einen Raub der Wellen» (I.6) e così via. Si sente abbandonato anche dal suo ministro, non ha amici. Ma, a questo punto, Marinelli comincia a ricondurlo nel mondo reale ma, nel contempo, a svelare altri lati della sua natura:

„Fürsten haben keinen Freund! können keinen Freund haben!“--Und die Ursache, wenn dem so ist? - Weil sie keinen haben wollen. - Heute beehren sie uns mit ihrem Vertrauen, teilen uns ihre geheimsten Wünsche mit, schließen uns ihre ganze Seele auf: und morgen sind wir ihnen wieder so fremd, als hätten sie nie ein Wort mit uns gewechselt (I.6).

Marinelli non parla solo del principe ma anche di sé. Poco dopo prende in mano la situazione iniziando quel gioco di ruoli con il principe che porterà avanti fino alla fine e che conferma la diversità, ma anche la complementarità dei due personaggi così come sarà per Emilia e Orsina.

DER PRINZ Liebster, bester Marinelli, denken Sie für mich. Was würden Sie tun, wenn Sie an meiner Stelle wären?

MARINELLI Vor allen Dingen eine Kleinigkeit als eine Kleinigkeit ansehen - und mir sagen, daß ich nicht vergebens sein wolle, was ich bin - Herr!

DER PRINZ Schmeicheln Sie mir nicht mit einer Gewalt, von der ich hier keinen Gebrauch absehe. (I.6)

A questo punto le romanticherie del principe cominciano a scemare:

Sogleich! sogleich! [...]Geschmachtet, geseufzet hab' ich lange genug, - länger als ich gesollt hätte: aber nichts getan! und über die zärtliche Untätigkeit bei einem Haar alles verloren! (I.7).

Ecco che il primo atto si chiude con la medesima immagine del principe che legge le sue carte e le richieste dei suoi sudditi di cui, come all'inizio, si cura ben poco. Insomma, egli acquista sempre più i tratti di uno di quei "tirannelli in sessantaquattresimo":

[...] i singoli regnanti, nullità di fronte ai regnanti dei grandi stati, avevano entro i propri confini un potere illimitato. Tirannelli in sessantaquattresimo, non erano meno feroci dei grandissimi tiranni europei. I loro interessi non corrispondevano in genere a quelli dei sudditi; essi cercavano di avere un sicuro controllo sulla vita economica, per poterla manovrare secondo i propri disegni politici [...]. Di qui la necessità di una rigorosa organizzazione amministrativa che trasformava di fatto il feudatario di tipo medievale in moderno sovrano.[...] Il peso delle corti gravava sul popolo [...]. Dal regnante dipendeva anche tutta la vita culturale e religiosa (Mittner, 1980, II, p. 5).

Piccoli ma feroci dunque, e così sarà anche nel caso di Hettore Gonzaga.

Se il primo atto si sviluppa nella sfera pubblica introducendo tutti i personaggi che integralmente ne fanno parte, il secondo si apre, invece, in casa Galotti all'insegna appunto dei personaggi appartenenti alla dimensione privata o ai margini tra questa e quella pubblica, come nel caso di Claudia. Personaggi privati ovvero la famiglia di Emilia: inizialmente Claudia e Odoardo, poiché la figlia è ancora e soltanto raccontata e vista dagli altri. I genitori di Emilia sono, si potrebbe dire, divisi dalla corte: Odoardo con quella che la moglie definisce «strengen, rauhen Tugend» (II.4-5) che gli fa tirare un sospiro di sollievo per la fine della cosiddetta educazione cittadina di Emilia, considera il principe «Ein Wollüstling», mentre per Claudia Hettore Gonzaga è un uomo gentile: «Er zeigte sich gegen sie so gnädig [...] Schien von ihrer Munterkeit und ihrem Witze so bezaubert [...] Hat von ihrer Schönheit mit so vielen Lobeserhebungen gesprochen» (II.4).

Emilia entra ora concretamente in scena (II.6). Il modo di introdurre il suo personaggio attraverso una rappresentazione ecfrastica e vari narratori intradiegetici è coincidente con quello che gli autori classici scelsero per raccontare il mito di Lucrezia: anche lei, infatti, entra in scena non fisicamente e materialmente bensì come

soggetto di un racconto fatto da un altro personaggio, in questo caso si tratta del marito Collatino che ne tesse le lodi con le ormai ben note e tragiche conseguenze. E ancora, se si considera il comportamento del principe in chiesa equivalente a una violazione di principi morali e religiosi tra i quali è da ricomprendere il matrimonio - in questo caso non ancora celebrato ma comunque imminente -, chi non penserebbe di trovarsi davanti a una Lucrezia e ai suoi familiari sentendo queste parole?

EMILIA Und sündigen wollen, auch sündigen.
CLAUDIA Das hat meine Emilia nicht wollen!
EMILIA Nein, meine Mutter; so tief ließ mich die Gnade nicht sinken. - Aber daß fremdes Laster uns, wider unsern Willen, zu Mitschuldigen machen kann! (II.6)

Come nella leggenda romana si fa sentire forte il senso di osservanza/obbedienza a principi morali consolidati anche se in quel rapporto tra grazia, vizio e volontà propria e altrui si distingue una sfumatura agostiniana che ritornerà anche nell'epilogo della tragedia ma con un approccio molto differente. Emilia cerca il padre, non intuisce ancora quale sarà la sua reazione, evidente invece sia allo spettatore esterno sia alla moglie:

EMILIA Mein Vater hier? - und wollte mich nicht erwarten?
CLAUDIA Wenn du in deiner Verwirrung auch ihn das hättest hören lassen!
EMILIA Nun, meine Mutter? - Was hätt' er an mir Strafbares finden können?
CLAUDIA Nichts; ebenso wenig als an mir. Und doch, doch - Ha, du kennest deinen Vater nicht! In seinem Zorne hätt' er den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher verwechselt (II.6).

Claudia conosce Odoardo e la sua morale molto bene e prevede chiaramente quale sarà la sua reazione. La scena si chiude con Emilia che, convinta dalla madre a non raccontare nulla al padre e al futuro sposo, pare rasserenarsi e così conclude:

O meine Mutter! - so müßte ich mir mit meiner Furcht vollends lächerlich vorkommen! - Nun soll er gewiß nichts davon erfahren, mein guter Appiani! Er könnte mich leicht für mehr eitel, als tugendhaft, halten. (II.6)

Vanitosa o virtuosa: qui c'è tutta Lucrezia, il suo dramma, il dilemma dei suoi critici - a cominciare da Agostino - e tutti i presupposti per lo sviluppo tragico e complesso di questa vicenda fondata su continue contrapposizioni e dilemmi. Paradossalmente, Emilia pronuncia queste parole proprio nel momento in cui si sente sollevata, quando crede, indotta dalla madre, di avere in qualche modo esagerato, di aver frainteso le parole e i modi del principe, quello che Claudia chiama «die unbedeutende Sprache der Galanterie» (II.6). Si crea un singolare connubio tra queste parole e l'atteggiamento di Emilia con la sua disposizione d'animo nel momento in cui le pronuncia che provoca un brivido in chi le sente, quasi un presagio dell'incombente evoluzione tragica della vicenda.

Il conte Appiani fa il suo ingresso. Egli è pensieroso, grave, serio come gli fa notare anche Emilia, ma sostiene che è proprio la felicità a renderlo così e si anima poco dopo parlando di Odoardo:

Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männlichen Tugend! [...]Und womit sonst als mit der Erfüllung dieses Entschlusses kann ich mich der Ehre würdig machen, sein Sohn zu heißen - der Ihrige zu sein, meine Emilia?" (II.7).

Innanzitutto figlio e poi marito o, meglio, figlio e non marito: Appiani e Odoardo sono così simili che potrebbero essere padre e figlio, stessi principii, stessi ideali, due uomini della stessa pasta. Nelle parole rivolte a Emilia «Ich werde eine fromme Frau an Ihnen haben; und die nicht stolz auf ihre Frömmigkeit ist» c'è tutta la virtù che Collatino sfoggiava parlando della moglie: pia, *lanifica*, *domiseda* questi sono alcuni degli aggettivi che accompagnano le descrizioni classiche di Lucrezia e la virtù insieme al suo vanto è anche all'origine di quella disputa che trasformerà una comune rivalità tra uomini in autentica tragedia per la matrona romana. Le parole di Appiani si riallacciano a quelle pronunciate poco prima da Emilia a proposito del timore che il futuro marito possa considerarla più vanitosa che virtuosa. È tutto un perfetto gioco di incastri in cui ogni elemento si lega all'altro in un rapporto di affinità o contrasto che porta ad una definizione precisa dei personaggi e delle dinamiche che li muovono.

La dimensione pubblica comincia a insinuarsi anche nell'ambito privato quando Appiani spiega le ragioni del suo essere «ungewöhnlich trübe und finster» (II.8): gli è stato appunto consigliato di informare il principe a proposito del suo

matrimonio. Si accinge a far ciò quando la corte, nella persona di Marinelli, irrompe in scena. L'alterco tra Appiani e Marinelli mostra il futuro sposo sotto una luce diversa, egli ha un vero e inaspettato moto di ribellione nei confronti dell'autorità:

APPIANI Ich gebe zu, daß Sie dem Prinzen unbedingtern Gehorsam schuldig wären. Aber nicht ich. - Ich kam an seinen Hof als ein Freiwilliger. Ich wollte die Ehre haben, ihm zu dienen: aber nicht sein Sklave werden. Ich bin der Vasall eines größern Herrn-
MARINELLI Größer oder kleiner: Herr ist Herr (II.10).

Il conte sembra avere le carte in regola per opporsi al sistema. È lui stesso a dire che quanto appena successo «Ha! das hat gut getan. Mein Blut ist in Wallung gekommen» (II.11). Diverso e migliore rispetto a cosa? Dalla sua precedente “tetraggine” forse o magari dalla sua vera e più profonda natura, quella che lo fa sentire così vicino a Odoardo? Il conte e il padre di Emilia si trovano non solo in un rapporto di complementarità - nel senso che l'uno aiuta a comprendere meglio l'altro - ma anche di continuità, da padre in figlio: Appiani sembra portare avanti i medesimi ideali del suo modello di virtù maschili che è Odoardo, come lui si accende, s'infuria davanti alle prepotenze della corte ma neppure lui sarà in grado di offrire quella valida alternativa “pubblica” che gli farebbe fare un passo in avanti rispetto al futuro suocero.

Il terzo atto ci riporta a corte, in particolare a Dosolo, il *Lustschloss* del principe: qui si scontreranno le due schiere di personaggi, pubblici e privati e d'ora innanzi l'azione non si sposterà mai più dai luoghi della corte. Marinelli sta svelando al sovrano gli espedienti utilizzati per far infuriare Appiani: così anche lo scoppio di ira del conte, quel suo rialzare per un attimo la testa perde di significato nel momento in cui si scopre che altro non è che una reazione prevista e cercata all'interno della trama ordita da. Ministro. Certo, è altrettanto vero che Marinelli calca un po' la mano, considerato che nel suo gioco rientra anche il principe:

MARINELLI [...]Ich dachte so: entweder er mich; oder ich ihn. Ich ihn: so ist das Feld ganz unser. Oder er mich: nun, wenn auch; so muß er fliehen, und der Prinz gewinnt wenigstens Zeit.
PRINCIPE Das hätten Sie getan, Marinelli?
MARINELLI Ha! man sollt' es voraus wissen, wenn man so töricht bereit ist, sich für die Großen aufzuopfern - man sollt' es voraus wissen, wie erkenntlich sie sein würden. (III.1)

E poi l'agguato alla carrozza (III.2) Nel dialogo tra Angelo e Marinelli quest'ultimo leva la maschera e si mostra per quello che è:

MARINELLI Ha, Herr Graf, der Sie nicht nach Massa wollten, und nun noch einen weitem Weg müssen! [...]Wie steht es mit dem Grafen?
ANGELO [...]Aber er muß Wind gehabt haben. Denn er war nicht so ganz unbereitet.
MARINELLI Geschwind sage mir, was di mir sagen hast! - Ist er tot?
ANGELO Es tut mir leid um den guten Herrn.
MARINELLI Nun da, für dein mitleidiges Herz! (*gibt ihm einen Beutel mit Gold*)
[...]
ANGELO Der Graf hatte ihn gut gefaßt. Dafür faßt' ich auch wieder den Grafen! - Er stürzte; und wenn er noch lebendig zurück in die Kutsche ka: so steh' ich dafür, daß er nicht lebendig wieder heraus kommt.
[...]
MARINELLI Pfui, Angelo! so ein Knicker zu sein! Einen zweiten Schuß wäre er ja wohl noch wert gewesen. - Und wie er sich vielleicht nun martern muß, der arme Graf! (III.2)

Anche poco prima di morire il conte Appiani è rappresentato in maniera, per così dire, bivalente: sembra aver capito qualcosa, come dice Angelo, ed essersi avvicinato più di Odoardo alla verità ma, nonostante questo, non è in grado di opporsi in maniera concreta ed efficace e, anche per questo, è destinato a soccombere.

La corte con i suoi personaggi pubblici ha fatto la sua mossa e subdolamente e incessantemente attira i personaggi privati nel proprio spazio. Il principe sembra disorientato e pare oscillare tra una sorta di agitazione da innamorato e un'autentica incapacità di agire. A questo punto è necessario l'intervento del fido Marinelli il quale gli ricorda che la cosa più importante è «Die Kunst zu gefallen, zu überreden, - die einem Prinzen, welcher liebt, nie fehlet» (III.3) ma il principe non è d'accordo e svela la sua incapacità:

Ich habe von dieser Kunst schon heut' einen zu schlechten Versuch gemacht. Mit allen Schmeicheleien und Beteuerungen konnt' ich ihr auch nicht ein Wort auspressen. Stumm und niedergeschlagen und zitternd stand sie da; wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurteil höret (III.3).

Neanche lui immagina quanto siano vere queste sue ultime parole né tantomeno può credere che le cose andranno proprio così ovvero che sarà lui, nel suo ruolo di

sovrano e tiranno, a pronunciare la sentenza di morte di Emilia. Anche perché la paura si impadronirà di lui:

Ihre Angst steckte mich an, ich zitterte mit, und schloß mit einer Bitte um Vergebung. Kaum getrau' ich mir, sie wieder anzureden.- Bei ihrem Eintritte wenigstens wag' ich es nicht zu sein. Sie, Marinelli, müssen sie empfangen. (III.3).

In questo gioco delle parti egli chiede al suo ministro addirittura di sostituirsi a lui nell'incontro con l'amata. Senza il suo consigliere Hettore Gonzaga è un uomo a metà: non riesce ad essere *in toto* né un principe, né un tiranno, né un libertino né un innamorato. Si assiste ora all'incontro tra il principe ed Emilia: lei è spaventata e lui le parla. Ancora una volta, si solleva un dubbio: egli mente o è sincero? Dichiarare scientemente la verità più profonda, o non si rende conto che è questa presente nelle sue parole, o, ancora, mente sfacciatamente? Da qualunque presupposto si scelga di partire, il discorso funziona perfettamente:

Ja, Emilia, ich verdiene diesen stummen Vorwurf. - Mein Betragen diesen Morgen, ist nicht zu rechtfertigen: - zu entschuldigen höchstens. Verzeihen Sie meiner Schwachheit. [...] Und könnt' ich schon diesen Zufall, der mir nochmals, ehe alle meine Hoffnung auf ewig verschwindet, - mir nochmals das Glück Sie zu sehen und zu sprechen, verschafft; könnt' ich schon diesen Zufall für den Wink eines günstigen Glückes erklären, - für den wunderbarsten Aufschub meiner endlichen Verurteilung erklären, um nochmals um Gnade flehen zu dürfen: [...] Nur kränke mich nicht Ihr Mißtrauen. Nur zweifeln Sie keinen Augenblick an der unumschränktesten Gewalt, die Sie über mich haben (III.5).

Poco dopo Claudia Galotti si imbatte in Marinelli: lei ha capito, ha sentito Appiani prima litigare e poi fare il nome di Marinelli in punto di morte, così quando sente che Emilia è con il principe:

Es ist klar! - Ist es nicht? - Heute im Tempel! Vor den Augen der Allerreinesten! in der nähern Gegenwart des Ewigen! - begann das Bubenstück; da brach es aus! (*gegen den Marinelli*) Ha, Mörder! feiger, elender Mörder! Nicht tapfer genug, mit eigener Hand zu morden; aber nichtswürdig genug, zu Befriedigung eines fremden Kitzels zu morden! - morden zu lassen! - Abschaum aller Mörder! - Was ehrliche Mörder sind, werden dich unter sich nicht dulden! (III. 8).

Claudia ha capito ma non arriva alla consapevolezza assoluta che sarà il punto di forza della contessa Orsina rispetto alla quale rimane un passo indietro. In lei si agitano diversi pensieri: è spaventata per la reazione del marito: «Und ihr Vater! ihr Vater! - Er wird den Tag ihrer Geburt verfluchen. Er wird mich verfluchen» (III.8); ha parzialmente compreso l'accaduto o forse non ha il coraggio di affrontare la verità e dunque chiamerà assassino Marinelli mentre Orsina gli urlerà nelle orecchie il nome del vero colpevole: «Der Prinz ist ein Mörder!» (IV.5).

Il quarto atto si apre con il principe che, ancora una volta, incapace di gestire la situazione, cerca l'aiuto di Marinelli ma "scopre" la verità sull'agguato: nello scontro tra i due diventa manifesta la complementarità dei personaggi. Se inizialmente il principe respinge la responsabilità dell'accaduto, rifiuta di guardarsi allo specchio e riconoscersi in Marinelli, gradualmente sarà da questo condotto a tirare fuori quell'altra parte di sé:

(heftig, aber sich gleich wieder fassend): Marinelli! - Doch, Sie sollen mich nicht wild machen. - Es sei so - Es ist so! Und das wollen Sie doch nur sagen: der Tod des Grafen ist für mich ein Glück - das größte Glück, was mir begegnen konnte, - das einzige Glück, was meiner Liebe zustatten kommen konnte. Und als dieses, - mag er doch geschehen sein, wie er will! - Ein Graf mehr in der Welt, oder weniger (IV.1).

La svestizione dai panni del confuso innamorato è ormai completa: «auch ich erschrecke vor einem kleinen Verbrechen nicht. Nur, guter Freund, muß es ein kleines stilles Verbrechen, ein kleines heilsames Verbrechen sein» (IV.1). Ma, nonostante la presa di coscienza, il principe ha i suoi limiti, Marinelli li conosce e, preoccupato che il principe «gli addebiti più di quanto meriti», se ne serve per riprendere in mano la situazione:

MARINELLI Und wenn er es nicht selbst verraten hätte? - Traum! ich möchte doch wissen, aus welcher meiner Anstalten, Mutter oder Tochter den geringsten Argwohn gegen ihn schöpfen könnte?
 DER PRINZ Daß Sie recht haben!
 MARINELLI Daran tu' ich freilich sehr Unrecht - Sie werden verzeihen, gnädiger Herr (IV.1).

La terza scena è dominata dalla contessa Orsina - il suo nome è l'anagramma di *raison*¹¹⁷ - e nessuno meglio di lei avrà davanti agli occhi tutta la verità. Il suo modo di porsi e di rivolgersi a Marinelli è sin da subito illuminante: lei sa, ha capito chi è Marinelli:

Verdammt, über das Hofgeschmeiß! Soviel Worte, soviel Lügen! [...] Denn lernen Sie, nachplauderndes Hofmännchen [...] Und Sie lachen nicht mit, Marinelli? - Mitlachen kann ja wohl der gestrenge Herr der Schöpfung, ob wir arme Geschöpfe gleich nicht mitdenken dürfen. - (*ernsthaft und befehlend*) So lachen Sie doch! (IV.3)

Il ministro scatta sull'attenti: «Gleich, gnädige Gräfin, gleich!» ma lei non ha ancora finito: «Denn sehen Sie, Marinelli, (*nachdenkend bis zur Rührung*) was mich so herzlich zu lachen macht, das hat auch seine ernsthafte - sehr ernsthafte Seite. Wie alles in der Welt!». Orsina conosce profondamente la natura di Marinelli tanto che, quando con una sorta di ribaltamento dei ruoli, il principe va in aiuto di quest'ultimo e cerca di allontanarla, la contessa commossa implora Marinelli di dirle una bugia: «Was kostet Ihnen denn eine Lüge? » (IV.5) lui inizia a raccontare l'accaduto ma Orsina è più avanti di lui e se ne prende quasi gioco: «Ja, küssen, küssen möchte' ich ihn - Und wenn Sie selbst dieser Teufel wären, Marinelli», e ancora:

Wohl, - so will ich Ihnen etwas vertrauen; - etwas, das Ihnen jedes Haar auf dem Kopfe zu Berge sträuben soll. - Aber hier, so nahe an der Türe, möchte uns jemand hören. Kommen Sie hierher! - Und! (*indem sie den Finger auf den Mund legt*) Hören Sie! ganz in geheim! ganz in geheim! (*und ihren Mund seinem Ohre nähert, als ob sie ihm zuflüstern wollte, was sie aber sehr laut ihm zuschreiet*) Der Prinz ist ein Mörder! (IV.5).

Orsina sa e, come un novello Bruto, minaccia «Morgen will ich es auf dem Markte ausrufen». Ecco che entra ora in scena Odoardo Galotti al quale Orsina si sente immediatamente vicina: «Guter, lieber Vater! - Was gäbe ich darum, wann Sie auch mein Vater wären! - Verzeihen Sie! Die Unglücklichen ketten sich so gern an einander. - Ich wollte treulich Schmerz und Wut mit Ihnen teilen» (IV.7). Anche

¹¹⁷ Sul personaggio di Orsina quale rivisitazione ultima del mito di Medea attraverso le varie opere di Lessing si veda Simonetta Sanna (1998).

Orsina, come Appiani, ha verso Odoardo uno slancio filiale ma lei e il conte non potrebbero essere più diversi o meglio le modalità con cui essi si confrontano con lui, non potrebbero essere più distanti. Odoardo rappresenta per loro un "modello di virtù" borghesi, un punto di partenza comune dal quale però i due si muovono prendendo direzioni diverse: per Appiani secessione significa ritirarsi con Emilia nelle valli piemontesi a cacciare camosci e allevare marmotte mentre per Orsina la soluzione è la pubblica piazza e il pugnale. Ma entrambe le proposte sono destinate a fallire: Appiani sarà ucciso prima di attuare i suoi propositi mentre Orsina si affida ad Odoardo, cerca di fargli capire:

ORSINA Der Bräutigam ist tot, und die Braut - Ihre Tochter - schlimmer als tot.
 ODOARDO Schlimmer? schlimmer als tot? - Aber doch zugleich, auch tot? - Denn ich kenne nur ein Schlimmeres.
 [...]
 ORSINA recht gut, wenn Ihre Tochter freiwillig sich hierher gerettet! Sehen Sie: so ist es doch keine gewaltsame Entführung, sondern bloß ein kleiner - kleiner Meuchelmord.
 ODOARDO Verleumdung! verdammte Verleumdung! Ich kenne meine Tochter. Ist es Meuchelmord, so ist es auch Entführung (IV.7).

e lo esorta ad agire offrendogli le armi:

ODOARDO Da steh ich nun vor der Höhle des Räubers - (*indem er den Rock von beiden Seiten auseinander schlägt und sich ohne Gewehr sieht*) [...]
 ORSINA Ha, ich verstehe! - Damit kann ich aushelfen! - Ich hab' einen mitgebracht. (*einen Dolch hervorziehend*) Da nehmen Sie! Nehmen Sie geschwind, eh uns jemand sieht! - Auch hätte ich noch etwas, - Gift. Aber Gift ist nur für uns Weiber; nicht für Männer. - Nehmen Sie ihn! (*ihm den Dolch aufdrängend*) Nehmen Sie! [...] Mir wird die Gelegenheit versagt, Gebrauch davon zu machen. Ihnen wird sie nicht fehlen, diese Gelegenheit: und Sie werden sie ergreifen, die erste, die beste, - wenn Sie ein Mann sind. - Ich, ich bin nur ein Weib: aber so kam ich her! fest entschlossen! - Wir, Alter, wir können uns alles vertrauen. Denn wir sind beide beleidiget; von dem nämlichen Verführer beleidiget (IV.7).

Le parole ratto, violenza, calunnia, pugnale, offesa, tutto riporta a Lucrezia. Tra Orsina e Odoardo si instaura quel rapporto di complementarità che si è riscontrato in precedenza per il principe e Marinelli o per lo stesso Odoardo e Appiani. La contessa e il padre di Emilia sono funzionali non solo alla messa in luce l'una dell'altro, ma anche alla ripresa del tema mitologico che scorre come un fiume

sotterraneo sotto tutta la tragedia. Sembrano pronti a incarnare Bruto, autentico vendicatore di Lucrezia e fautore della rivolta politica, ma il loro sarà, purtroppo, un Bruto, per così dire, dimezzato o meglio non completamente evoluto e, dunque, falliranno entrambi. Orsina con il suo affermare negando «Ist es wohl noch Wunder, daß mich der Prinz verachtet? Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will? Ein Frauenzimmer, das denkt, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminke» (IV.3) svela la sua vera natura di donna, forte, “virile” così come lo fu Lucrezia e, nel contempo, la contessa prepara il terreno ad Emilia.

Entra in scena Claudia “Aber wir sind unschuldig. Ich bin unschuldig. Deine Tochter ist unschuldig. Unschuldig, in allem unschuldig!” (IV.8): che difesa appassionata, innanzitutto di sé, verrebbe da pensare. La complessità dei personaggi, di Odoardo, di Claudia - e di riflesso di Emilia- è tutta racchiusa e giocata nelle parole con cui i genitori parlano della figlia: i loro modi di vederla, di interpretare i suoi gesti, di intuirne i sentimenti li allontanano ulteriormente l’uno dall’altra:

ODOARDO Weiß es Emilia, daß Appiani tot ist?
 CLAUDIA Wissen kann sie es nicht. Aber ich fürchte, daß sie es argwohnet [...]
 ODOARDO Und sie jammert und winselt.
 CLAUDIA Nicht mehr. - Das ist vorbei: nach ihrer Art, die du kennest. Sie ist die Furchtsamste und Entschlossenste unsers Geschlechts. Ihrer ersten Eindrücke nie mächtig; aber nach der geringsten Überlegung, in alles sich findend, auf alles gefaßt. Sie hält den Prinzen in einer Entfernung; sie spricht mit ihm in einem Tone - Mache nur, Odoardo, daß wir wegkommen. (IV.8)

Ormai tutto converge verso Emilia e nelle parole di Claudia la figlia è già Lucrezia.

Il quinto atto vede Odoardo che con le sue riflessioni porta in primo piano una di quelle opposizioni che sono il fulcro e della tragedia di Emilia e del mito di Lucrezia: il vizio e la virtù. Ma egli le interpreta a modo suo:

Und doch ließ ich mich fortreißen: und von wem? Von einer Eifersüchtigen; von einer für Eifersucht Wahnwitzigen. - Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen? Jene allein hab’ ich zu retten. - Und deine Sache, - mein Sohn! mein Sohn! - Weinen konnt’ ich nie; - und will es nun nicht erst lernen - Deine Sache wird ein ganz anderer zu seiner machen! Genug für mich, wenn dein Mörder die Frucht seines Verbrechens nicht genießt. - Dies martere ihn mehr als das Verbrechen! (V.2)

Qui c'è tutto Odoardo: il suo abbandonare Orsina, che considera ora “una donna pazza di gelosia” e il non comprendere ciò che lega la virtù e il vizio, l'offesa e la vendetta. E, infine, lo spostamento del focus da Emilia al “figlio” Appiani: a Odoardo basta che il suo assassino non goda il frutto del suo crimine, questo è Emilia agli occhi del padre, l'oggetto di un crimine. Si avvicina l'incontro tra Odoardo e il principe il quale per interposta persona, ovvero tramite Marinelli, gli fa conoscere le sue intenzioni su Emilia. Nelle parole irate di Odoardo vi è il germe di quella rivolta che anche Orsina auspicava ma che poi non arriverà:

Wie? - Nimmermehr! - Mir vorschreiben, wo sie hin soll? - Mir sie vorenthalten? - Wer will das? Wer darf das? - Der hier alles darf, was er will? Gut, gut; so soll er sehen, wie viel auch ich darf, ob ich es schon nicht dürfte! Kurzsichtiger Wüterich! Mit dir will ich es wohl aufnehmen. Wer kein Gesetz achtet, ist ebenso mächtig, als wer kein Gesetz hat (V.4).

Odoardo incontra il principe e Marinelli, ormai così in sintonia tra loro che sono divenuti quell'unico individuo completo, di cui fino ad ora erano due facce distinte e talvolta apparentemente opposte: il tiranno. I due giocano con Odoardo Galotti lui capisce e cerca di fronteggiarli anche quando toccano il suo tallone d'Achille ovvero il suo senso di giustizia: nessuno di loro immagina quanto questo sarà devastante e come, in un modo o nell'altro, li sconfiggerà tutti.

MARINELLI [...]Und es tut mir leid, gnädiger Herr, daß ich mich gezwungen sehe, ausdrücklich darauf anzutragen, wenigstens Emilien in eine besondere Verwahrung zu bringen.

ODOARDO Besondere Verwahrung? - Prinz! Prinz! - Doch ja; freilich, freilich! Ganz recht: in eine besondere Verwahrung! Nicht, Prinz? nicht? - O wie fein die Gerechtigkeit ist! Vortrefflich! (*fährt schnell nach dem Schubsacke, in welchem er den Dolch hat*)

DER PRINZ (*schmeichelhaft auf ihn zutretend*): Fassen Sie sich, lieber Galotti -

ODOARDO (*bei seite, indem er die Hand leer wieder heraus zieht*): Das sprach sein Engel! (V.5)

La situazione precipita nel momento in cui il principe comunica a Odoardo che il ricovero più adatto per Emilia altro non è che l'ennesimo *Lustort* ovvero la casa del Cancelliere Grimaldi. Odoardo sa bene di cosa si tratta:

Was sollt' ich nicht? Sogar die liebenswürdigen Töchter dieses edeln Paares kenn' ich. Wer kennt sie nicht? - (*zu Marinelli*) Nein, mein Herr, geben Sie das nicht zu. Wenn Emilia verwahrt werden muß: so müsse sie in dem tiefsten Kerker verwahret werden. (V.5).

Meglio nel carcere più profondo, dunque, come prima bastava che l'assassino di Appiani non godesse del frutto del suo crimine. Ma il principe ha deciso e la scena si chiude con queste sue parole «O Galotti, wenn Sie mein Freund, mein Führer, mein Vater sein wollten!» (V.5). Anche il principe vorrebbe essere figlio di Odoardo: prima Appiani, poi Orsina e, infine, anche lui. Odoardo soffre, vacilla:

wenn sie mit ihm sich verstünde? Wenn es das alltägliche Possenspiel wäre? Wenn sie es nicht wert wäre, was ich für sie tun will? - (*Pause*) Für sie tun will? Was will ich denn für sie tun? - Hab' ich das Herz, es mir zu sagen? - Da denk' ich so was: So was, was sich nur denken läßt. - Gräßlich! Fort, fort! Ich will sie nicht erwarten. Nein! - (*gegen den Himmel*) Wer sie unschuldig in diesen Abgrund gestürzt hat, der ziehe sie wieder heraus. Was braucht er meine Hand dazu? Fort! (*er will gehen und sieht Emilien kommen*) Zu spät! Ah! er will meine Hand; er will sie! (V.6)

Il dubbio lo assale, «la solita farsa quotidiana» dice: vi sono in queste sue parole una durezza nei confronti della figlia e anche una lucidità e cinismo che sembrano andare oltre il suo stesso personaggio. Ecco finalmente l'incontro tra i due: Odoardo ed Emilia sembrano parlare due lingue diverse, seguire due percorsi differenti che ogni tanto si intersecano ma per un breve momento e poi si dividono ancora. La calma di lei irrita il padre «Wer bist du? Ein Mädchen? und meine Tochter? So sollte der Mann, und der Vater sich wohl vor dir schämen?» (V.7). Non è possibile che una donna possa mantenere la calma meglio di un uomo, per lui questo può significare solo che è colpevole, che non soffre veramente o forse anche qui il messaggio autentico può essere diverso: forse Odoardo, magari involontariamente, allude alla posizione, al ruolo effettivo e “attivo” di Emilia rispetto al suo. Comunque, la mette alla prova:

ODOARDO Du bist, du bleibst in den Händen deines Räubers.
[...]

EMILIA Ich allein in seinen Händen? - Nimmermehr, mein Vater. - Oder Sie sind nicht mein Vater. - Ich allein in seinen Händen? - Gut, lassen Sie mich nur;

lassen Sie mich nur. - Ich will doch sehn, wer mich hält - wer mich zwingt, - wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann. (V.7)

Emilia ha già i tratti della matrona “virile”, nessuno la forzerà.

ODOARDO Ich meine, du bist ruhig, mein Kind.
EMILIA Das bin ich. Aber was nennen Sie ruhig sein? Die Hände in den Schoß legen? Leiden, was man nicht sollte? Dulden, was man nicht dürfte? (V.7)

Ora Odoardo capisce e i ruoli sembrano invertirsi: è lei la più forte, è la figlia che dà coraggio al padre:

Ha! wenn du so denkst! - Laß dich umarmen, meine Tochter! - Ich hab' es immer gesagt: das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstücke machen. Aber sie vergriff sich im Tone; sie nahm ihn zu fein. Sonst ist alles besser an euch, als an uns. - Ha, wenn das deine Ruhe ist: so habe ich meine in ihr wiedergefunden! (V.7)

Nel prosieguo del dialogo, nelle parole di Emilia, c'è un crescendo che, diretto verso il culmine della tragedia richiama e si riallaccia e tutti gli elementi mitologici:

EMILIA [...] Mir, mein Vater, mir geben Sie diesen Dolch.
ODOARDO Kind, es ist keine Haarnadel.
EMILIA So werde die Haarnadel zum Dolche! - Gleich viel.
ODOARDO Was? Dahin wäre es gekommen? Nicht doch; nicht doch! Besinne dich. - Auch du hast nur ein Leben zu verlieren.
EMILIA Und nur eine Unschuld!
ODOARDO Die über alle Gewalt erhaben ist. -
EMILIA Aber nicht über alle Verführung. - Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. - Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. [...] Der Religion! Und welcher Religion? - Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten und sind Heilige! - Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch (V.7).

L'ascesa di Emilia è, come scrive Saito (1975, p. 49), «stupenda e vertiginosa; toglie il fiato. La sua statura morale, per lei che veniva dall'ombra e dalla discrezione, cresce di battuta in battuta». C'è Lucrezia: la matrona virile e forte della versione più

tradizionale del mito, ma anche quella di Bandello¹¹⁸ con il suo *Blut und Sinne*, per non dire di una Lucrezia che risponde alla condanna pronunciata da Agostino chiamando in causa proprio le sue vergini suicide tra i flutti¹¹⁹.

Il coltello o la spilla? Uomo o donna? Padre o figlia? Agire o subire? Emilia sembra quasi giocare tragicamente con i ruoli, con tutte le opposizioni che l'autore ha dislocato in maniera contrappuntistica in tutta l'opera, fino a giungere all'ultima, drammatica provocazione tramite il richiamo al mito:

Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte - ihr zum zweiten das Leben gab. Aber alle solche Taten sind von ehedem! Solcher Väter gibt es keinen mehr! (V.7)

Odoardo risponde e la trafigge. La mano, sì, è la sua ma chi ha mosso i fili è Emilia «Nicht Sie, mein Vater - Ich selbst - ich selbst» (V.8). Egli tenta ancora una volta di assumere le vesti che il mito di Virginia e la sua morale patriarcale gli imporrebbero:

Nun da, Prinz! Gefällt sie Ihnen noch? Reizt sie noch Ihre Lüste? Noch, in diesem Blute, das wider Sie um Rache schreiet? (*nach einer Pause*) Aber Sie erwarten, wo das alles hinaus soll? Sie erwarten vielleicht, daß ich den Stahl wider mich selbst kehren werde, um meine Tat wie eine schale Tragödie zu beschließen? Sie irren sich. Hier! (V.8).

Odoardo non è credibile né come assassino di Emilia, né come suo vendicatore e non contempla neanche il suicidio che, dal suo punto di vista equivarrebbe al finale di un'insulsa tragedia. Lui non agisce e non ha agito mai, fermo come è nelle sue

¹¹⁸ Matteo Bandello, *Novelle* (1554-1573), II, Novella XXI. «io non sono di legno né generata fui di pietra, ma sono donna di carne come l'altre»

¹¹⁹ Il riferimento è sempre al *De Civitate Dei*, (I, 26): «Sed quaedam, inquit, sanctae feminae tempore persecutionis, ut insectatores suae pudicitiae devitarent, in rapturum atque necaturum se fluvium proiecerunt eoque modo defunctae sunt earumque martyria in catholica Ecclesia veneratione celeberrima frequentantur. De his nihil temere audeo iudicare. Utrum enim Ecclesiae aliquibus fide dignis testificationibus ut earum memoriam sic honoret, divina persuaserit auctoritas, nescio; et fieri potest ut ita sit. Quid si enim hoc fecerunt, non humanitus deceptae, sed divinitus iussae, nec errantes, sed oboedientes? [...]Cum autem Deus iubet seque iubere sine ullis ambagibus intimat, quis oboedientiam in crimen vocet? Quis obsequium pietatis accuset? ».

convinzioni morali e religiose, non ha realmente ucciso al figlia - è stato solo l'esecutore materiale di quello che in realtà è un suicidio - non si ucciderà né tantomeno rivolgerà la sua ira e il suo pugnale contro il principe. Si affida alla sua morale, alla giustizia terrena e a quella divina: il risultato di tutto questo è un immobilismo che lo allontana sia dal mito sia dalla realtà in cui vive. Così si chiude l'*Emilia Galotti*.

3.5.2. LO STILE E IL LINGUAGGIO

Per Lessing il dramma è un processo di sentimenti ed è *Sprechdrama*, dramma parlato, in prosa in cui la parola è centrale:

Il sentimento non può mai esprimersi in un linguaggio ricercato, prezioso, ampolloso; un simile linguaggio non viene dal cuore e non può quindi commuoverlo. Esso invece s'accorda molto bene con le parole, le espressioni più semplici, comuni, familiari. (1975, II, CIX, p. 269-70)

Sentimento, linguaggio e commozione: sono tre termini che aiutano a comprendere non solo le scelte di Lessing in materia di temi e contenuti ma anche di stile ed espressione. Quel *tono medio* adoperato da Lessing per rappresentare le più nobili e universali passioni umane, è definito da Paolo Chiarini non «[...] un distillato da laboratorio letterario, ma la lingua della classe che egli rappresenta, la borghesia, che pone la propria candidatura alla 'educazione', alla direzione culturale e morale della nazione.» (1975, intr., XXXIV). Una tale scelta si riflette anche sulla struttura scenica che sarà spogliata di ogni apparato esteriore, ridotta all'essenziale, «un giuoco di stati d'animo e di riflessi psicologici, a volte quasi si direbbe di umori». In Lessing non si tratta tanto di azione esteriore, gesti e movimenti opposti, bensì di azione che, per usare ancora le parole di Chiarini «può anche essere muta ed immobile purché sveli in fondo la dialettica che mette in moto la psiche e il fisico dei personaggi, il loro intimo travaglio, i loro atteggiamenti. »¹²⁰ Lessing porta come esempio Shakespeare:

Un esempio valido a dimostrare la relativa importanza degli addobbi scenici può essere offerto dalle tragedie di Shakespeare. Quali lavori più di questi avevano bisogno dell'ausilio delle scene e di tutta l'arte della decorazione, *con i loro continui mutamenti di luogo?* Eppure ci fu un tempo in cui i

¹²⁰ Lessing 1975, intr. XXXVIII.

palcoscenici su cui venivano recitati, consistevano semplicemente di una rozza tela che, sollevandosi, mostrava delle pareti nude, al più drappegiate con stuoie e tappeti; solo la fantasia aiutava la comprensione del pubblico e la prestazione dell'attore; e tuttavia, si dice, le tragedie di Shakespeare, senza scenografie, erano allora più comprensibili che non oggi pur con la presenza di queste (1975, intr. LVI-LVII).

Un tale ragionamento sullo stile e sulle capacità espressiva non può che andare di pari passo con il concetto che Lessing aveva di ricezione che influenzò e determinò le sue modalità di espressione dando vita a quello che Simonetta Sanna (1987, p. 13) definisce un «gioco tra apparenza e realtà che, assieme alla distanza critica è uno dei perni cui si affida la strategia di comunicazione elaborata da Lessing». Tale gioco non può non ripercuotersi sul linguaggio e sulle modalità che i personaggi hanno di porsi, di narrare e di rapportarsi tra loro. I protagonisti sono tutti coinvolti in un sistema di rispecchiamenti che, tramite sovrapposizioni e legami, genera un intreccio che Lessing affida al ricettore affinché lo dipani. Si determinano dei rapporti di complementarietà funzionali allo sviluppo e alla comprensione dei personaggi: è così, ad esempio, che una sorta di tema del doppio, inteso non come duplicazione bensì nel senso di due differenti componenti del medesimo individuo, rende esplicito il rapporto tra il principe e Marinelli - facce diverse di un unico uomo: un tiranno -; è così che senza l'incontro tra Odoardo e Orsina non si comprenderebbe appieno il loro essere, ognuno a suo modo, quel Bruto mancato di cui si è detto. E ancora, come si potrebbe capire Emilia senza Orsina come lei in fondo vittima sia del principe sia di Odoardo? E non si potrebbe forse pensare che il fallimento, la sconfitta, la fine di Appiani, di Orsina e anche del principe trovino una loro spiegazione nel fatto che tutti e tre, in un modo o nell'altro, vorrebbero essere figli di Odoardo? Tutto è finalizzato a sollevare il dubbio e la riflessione: per questo motivo le parole dei protagonisti portano a chiedersi se ciò che essi dicono sia proprio quello che intendevano oppure qualcos'altro, ci si domanda se lo abbiano artatamente celato oppure involontariamente e/o magari inconsciamente lasciato trasparire dai loro discorsi o se si tratti invece di tracce, di indizi disseminati dall'autore che il lettore ideale deve saper cogliere per comprenderne il messaggio più profondo e vero. Il principe con le sue parole sembra spesso anticipare il tragico epilogo della vicenda quando, ad esempio, disperato alla notizia del matrimonio di Emilia, si rivolge così a Marinelli «[...]und stoß mir den Dolch ins Herz» - e ancora «o bin ich verloren! So will ich nicht leben! « (I.6)

tutto sembra essere presagio della sorte che toccherà non a lui bensì alla sventurata Emilia. Una sorta di ambiguità investe in pieno il terzo atto nel quale ha luogo, tra l'altro, l'incontro tra Emilia e il Principe: le parole con cui Hettore Gonzaga riferisce a Marinelli della reazione di lei all'incontro in chiesa «Stumm und niedergeschlagen und zitternd stand sie da; wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurteil höret» (III.3) sono rivelatrici e foriere sia del dissidio interiore vissuto da Emilia sia della condanna che gli altri pronunceranno. E quelle invece che, ancora il principe, rivolge direttamente ad Emilia lasciano quasi disorientati perché ogni singolo termine sarebbe calzante sia nel caso di una autentica confessione da parte del tiranno sia nel caso in cui egli stesse facendo il gioco del gatto con il topo.

Tutto è cifrato in Lessing, così scrive Simonetta Sanna (1998, p. 232): «Anche alle apparenze il funzionalismo di Lessing assegna un compito preciso, appunto quello di attirare l'attenzione del ricettore su ciò che esse celano».

3.6. LA RICEZIONE

«Ma fecondo è solo ciò che lascia libero spazio all'immaginazione. Quanto più vediamo, tanto più dobbiamo di conseguenza pensare. Quanto più pensiamo, tanto più dobbiamo di conseguenza vedere.» (2007, p. 29). In questo modo Lessing nel *Laokoon*, non solo si rivolge all'autore che dovrà, come scrive Michele Cometa (2007, p.12) «attingere alle 'geniali' profondità del suo animo piuttosto che riferirsi a un modello precostituito, ma si riferisce al ricettore che dovrà essere in grado di prendere attivamente parte quel libero gioco dell'immaginazione che deve essere l'opera d'arte». Il pubblico diviene soggetto attivo e funzionale alla comprensione del messaggio autoriale, e nel caso di *Emilia Galotti*, di quello che Friedrich Schlegel nel suo *Über Lessing* (1707) definì «ein großes Exempel der dramatische Algebra». La borghesia, il nuovo pubblico, è chiamata a una partecipazione, per così dire, costruttiva e ad assolvere un nuovo ruolo di interprete nonché portatore di un contributo critico La battaglia per un teatro nazionale, in altri termini, acquista la sua reale fisionomia di problema 'sociale', nel senso più ampio del termine, a risolvere il quale viene chiamata quella stessa classe - la borghesia - che rappresentava la maggioranza del paese e a cui il teatro è - in fondo - destinato. Lessing compie un grande atto di fede nei confronti

del ricettore sapendo anche di correre il pericolo del fraintendimento e, come scrive Simonetta Sanna (1987, p. 18), «Due secoli di malintesi provano quanto il rischio fosse reale». Malintesi, interpretazioni differenti e discordanti: anche nella sua ricezione Lessing scatena una serie di opposizioni che anche nella loro contraddittorietà possono offrire spunti di riflessione.

Così accade che alla prima rappresentazione a Vienna dell'*Emilia Galotti* a nel 1772, il pubblico abbia una reazione imprevedibile: ride. Ciò può essere attribuito all'educazione scenica e al tipo di pubblico che frequentava il Kärtnertortheater che, al tempo, proponeva spettacoli che si rifacevano all'improvvisa e alle maschere. Il personaggio di Marinelli ad esempio si prestava a richiamare quel servitore intrigante che, nella commedia dell'arte, rappresenta il motore della *Handlung*. La commedia dell'arte e delle maschere riporta ad Arlecchino e, come scrive Edgardo Maddalena, (1904, p. 214) «il soffio di vita, venuto al teatro dalle commedie dell'arguto borghese veneziano, lo sentì il Lessing che seppe spezzare una lancia anche per la celia paesana di Arlecchino». Si arriva dunque a Goldoni del quale ben quarantaquattro commedie furono tradotte in tedesco da Giusto Saal (1774-1777) proprio su consiglio di Lessing il quale non lo portò mai sulle scene del suo teatro ma ne apprezzò opere¹²¹. Al di là di qualunque estremizzazione, si arriva alla conclusione che, pur scegliendo di leggere Lessing da questo punto di vista, con lui «la commedia delle maschere si ribalta in tragedia degli errori, il riso diventa rabbia, quindi pianto, la bonomia borghese si tinge della mostruosità delle corti barocche e la certezza dell'insegnamento morale termina in un groviglio di suggestioni» (Ascarelli, 2010, p. 54). Seppur letta in chiave comica è evidente dunque che l'opera ritorna inesorabilmente alla sua natura tragica, a quel «groviglio di suggestioni» dovute, tra l'altro, al messaggio cifrato che fa sentire la sua presenza sotterranea. E ancora, nella figura di Marinelli e nella sua qui «comica»-sfortuna si può leggere l'ennesima condanna di quel tipo di sovranità, che ha come proprio fine il soddisfacimento dei bisogni individuali tramite il potere pubblico, e che il ministro, in un tutt'uno con il principe, incarna.

Ma anche le letture in chiave tragica dell'*Emilia* seguono strade e percorsi imprevedibili e diversi. Un esempio per tutti è offerto dall'*Emilia innamorata*

¹²¹ Se è vero che de *L'erede* fortunata intendeva scrivere una propria versione (a tal riguardo si vedano Simonetta Sanna, 1992 ed Edgardo Maddalena, 1906), ne *L'adulatore*, se ci si avventura a seguire il pensiero di Paolo Albrecht ed i suoi *Plagi di Lessing* (1890-1891), parrebbe rintracciarsi l'episodio di Appiani.

goethiana:¹²²il testo dell'Emilia Galotti si trovava nella camera del Werther e, scrive Nello Saito:

E quella presenza inquietante «morbosa» di un testo quale quello dell'*Emilia* [...] ebbe per Goethe e per i contemporanei il valore di un simbolo. [...] l'*Emilia* venne, per così dire, guardata con gli occhi del suicida Werther e questo non poté non influire sul giudizio che si dette della tragedia negli anni posteriori. (Saito,1975, p. 14)

Qui tornano prepotentemente i concetti lessinghiani di ricezione, di lettore ideale e di rischi da questi derivanti. Purtroppo, l'idea di un'Emilia e di un Hettore Gonzaga travolti dalla passione stravolgeva la lettura a favore di quest'ultimo ma, nel contempo, conclude Marino Freschi (2010, p. 78) «La medesima tesi dell'Emilia innamorata era il risvolto della medaglia: solo così infatti si poteva smussare la ripugnanza che emanava dalla figura del principe, riscattato dell'amore».

3.7. RILETTURA DEL MITO: COSTANTI, NUCLEI TEMATICI, RIFLESSIONI E IDEE

La rilettura lessinghiana del mito di Lucrezia traspone la vicenda della matrona in termini di spazio e tempo e altera la modalità di sviluppo di quel dissidio, quella spaccatura, essenziale sia nel mito sia nell'*Emilia*. Purtroppo Lessing riprende la vicenda in *tutte* le sue componenti essenziali, in tutte le costanti e opposizioni preservandone quell'essenza che rende il mito riconoscibile e capace di «rinascere trasformandosi continuamente».

La famiglia è nell'*Emilia Galotti* il simbolo di quella dimensione privata che si contrappone al pubblico, i Galotti dovrebbero rappresentare l'opposizione, l'alternativa alla corte, al principe con tutto il suo seguito. Nella rappresentazione di tale nucleo si riscoprono evidenti tracce della tradizione romana, dell'immagine della famiglia intesa come cellula sociale, con la propria morale e le proprie leggi, in cui domina il *pater familias* il quale esercita il proprio potere, compreso lo *ius vitae ac necis*, sui suoi figli. Ma la famiglia non è solo Odoardo Galotti: se nel mito tradizionale e nella Lucrezia goldoniana la figura materna era assente e in *Clarissa* tragicamente allineata con il volere del capofamiglia, con Claudia Galotti si assiste a una ulteriore

¹²² A tal proposito si vedano, tra gli altri, Nello Saito (1972) e Marino Freschi, (2010).

complicazione o declinazione del ruolo di madre. Claudia è presente nella vicenda e, attratta dallo spazio pubblico della corte e dalle sue lusinghe, cade nella loro trappola. Se dissente in parte non dal volere di Odoardo, in ultima istanza non potrà far altro che uscire di scena e lasciare la tragica sorte di Emilia nelle mani del marito. In *Emilia Galotti* la famiglia è solo e unicamente quella patriarcale di Odoardo: l'ipotetico nucleo familiare costituito da Appiani ed Emilia ne rappresenta un'estensione e non una nuova cellula sociale da questa avulsa. Lo scontro con la dimensione pubblica, che infrange il sogno di Appiani, denuncia la fragilità della fragilità e l'irrealizzabilità del suo progetto.

Dal fallimento del privato di Odoardo, Claudia e del conte Appiani al tema della violenza il passo è breve. Lessing declina questa costante del mito alla sua maniera, cifrata: ancora una volta l'autore vuole condurre il recettore a riflettere. Emilia sarà la vittima - proprio come Lucrezia - sia del padre sia del principe, del privato e del pubblico, della violenza dell'etica patriarcale- qui borghese - ma anche di quella politica. Nella tradizionale, liviana, versione del mito lo stupro rappresenta la concreta, tangibile, ragione del suicidio di Lucrezia e della rivolta pubblica, nell'*Emilia*, invece, in quel gioco lessinghiano teso a occultare il messaggio, la violenza indosserà nuovi vestimenti: sarà la tirannia di chi comanda e pensa di poter ottenere tutto ciò che desidera in nome del potere che detiene, sarà l'oppressione di una morale patriarcale, sarà il pensiero della violenza ma anche il timore della seduzione di quel *Blut und Sinne* che richiama Agostino. La violenza percorre carsicamente tutta la tragedia e se non è uno stupro vero e proprio, tuttavia si dimostra capace di assumere altri volti parimenti forti da poter anch'essi indurre ad un tragico gesto come nel racconto mitologico.

Nel mito di Lucrezia romana le contraddizioni, le opposizioni, il pubblico e il privato trovano un loro risvolgimento nella morte della protagonista che, da un lato, perpetua il ruolo di *exemplum* che la matrona romana incarnava e dall'altro dà vita al cambiamento storico politico. Ma in *Emilia* tale risoluzione non c'è: il dubbio, il dualismo, investe anche l'ultimo estremo atto della protagonista: è omicidio o suicidio?

Le contraddizioni accumulate lungo l'intera azione dai personaggi (e non proprie della prospettiva dell'autore) culminano nella morte di Emilia. L'assurdità di questa morte vorrebbe spingere il recettore a porre in dubbio i

presupposti etico-sociali, culturali e politici di cui il gesto è conseguenza (Sanna 1987, p. 15).

Pubblico-privato, politica-etica, corte-borghesia, campagna-città, vizio-virtù, offesa-vendetta, uomo-donna, fino a pugnale-veleno, omicidio-suicidio vita-morte et cetera. L'*Emilia Galotti* è costellata di opposizioni, di coppie, di antinomie che, poste nella corretta successione, racconteranno gli eventi, i personaggi e le loro problematiche, in altre parole l'intera tragedia, dando forma a quell'opera d'arte che deve portare lo spettatore a riflettere. I due nuclei tematici sono dunque fortemente, prepotentemente, presenti ma sono rappresentati alla maniera di Lessing e, dunque, da decifrare. Sono loro la chiave di lettura dell'opera e la cifra che ne caratterizza non solo la struttura ma anche il significato: tutto è, per così dire doppio o meglio duplicato, raddoppiato. I personaggi sono complementari, funzionali l'uno alla comprensione dell'altro: il principe e Marinelli, Appiani e Odoardo, Odoardo e Orsina, Orsina ed Emilia. I luoghi sono contrapposti: campagna - città, Dosolo - Sabionetta.

Il dualismo, investe anche il tema mitologico che oscilla tra la vicenda di Lucrezia a quella di Virginia, tra l'impostazione pubblica e quella privata della vicenda. Quando Lessing, tra il 1756 ed il 1757, per la prima volta decise di affrontare il mito di Lucrezia aveva in mente una *antityrannische Tragödie*, intitolata *Das befreite Rom*, in cui la dimensione pubblico-politica era manifesta. In seguito, tornato sui suoi passi, egli decise di trasformare il dramma storico-politico in una tragedia di impostazione etico-privata che raccontava - e qui avviene il cambio di mito - una Virginia modernizzata e borghese. Nella stesura definitiva dell'*Emilia Galotti*, sebbene le più diverse e controverse interpretazioni e letture, nella sostanza, fosse anche solo - ma non è così - nell'ultimo estremo gesto di Emilia, c'è di nuovo Lucrezia e non Virginia. Quest'ultima rappresenta, si è detto in precedenza, una Lucrezia *in nuce*, non evoluta: Virginia non pronuncia alcuna parola è una *pavida puella stupente* come scrive Livio¹²³ e, insieme ad altre matrone, è parte di una rappresentazione corale del femminile. In lei non vi è dissidio, lacerazione, riflessione, lei è veramente un oggetto nelle mani del padre e del tiranno. Lucrezia, invece, è già nelle *Historiae* una figura completa, un personaggio autonomo che parla e agisce. Le numerose riletture di questo mito ne

¹²³ Liv. *Hist.* III, 44.

hanno messo in evidenza questi tratti e l'hanno nel contempo arricchita. Ed è così che la complessità dei temi, i contrasti, le opposizioni, l'autonomia e forza del personaggio che appartengono a Lucrezia diventano quelli di Emilia.

Ma Lucrezia, ferma nelle sue posizioni, fedele al ruolo di matrona romana, portatrice di tutti quei valori che la rendono un *exemplum* per e di quella società in cui vive - sia della dimensione privata che pubblica - si toglie la vita in nome di ciò che rappresenta, per rimanere quella che è. Nel suo gesto, le contraddizioni, le opposizioni trovano una loro risoluzione e la sua morte realizza un cambiamento storico politico. Emilia, invece è una donna chiusa, schiacciata fra due dimensioni diverse - una privata che aspirerebbe a diventare pubblica e l'altra che pubblica lo è già - Emilia non riesce ad appartenere pienamente a nessuna delle due e, nel contempo, di entrambe è prigioniera. In lei questi due mondi si scontrano, lei rappresenta il fallimento del passaggio dall'uno all'altro, forse anche una sorta di insospettata e inopportuna alleanza tra i due¹²¹ - cosa che può forse ravvisarsi anche nella "incompletezza" di Odoardo quale autentico *paterfamilias* -. In ultima analisi, la morte di Emilia rappresenta la sconfitta di entrambe le dimensioni sia quella pubblica sia quella privata: è un grido di aiuto che rimane inascoltato, è la mancata coincidenza o risoluzione di tutti i dualismi e opposizioni, è il fallimento della alternativa borghese - che dovrebbe essere rappresentata da quell'Odoardo di cui tutti vorrebbero essere figli e a causa del quale, in un modo o nell'altro, soccombono -. L'unica via di fuga per Emilia è, in ultima analisi, la religione che trascina il finale del dramma indietro verso il dramma barocco con i suoi protagonisti il cui eroismo risiede nell'assoluta sottomissione al sopramondano regno di Dio e alle sue leggi, mentre la malvagità si manifesta in una peccaminosa coscienza di sé. Il non cambiamento "pubblico" a seguito del gesto di Emilia pesa come un macigno, il significato politico della tragedia si fa sentire con tutta la sua forza proprio in virtù della sua apparente assenza. Questa Lucrezia non è affatto incompleta, priva della sua dimensione pubblica, anzi: è semplicemente il messaggio che lei porta ad essere mutato e celato in una immagine caleidoscopica che scaturisce da quel gioco di specchi e riflessi che Lessing aveva creato lasciando libero spazio all'immaginazione.

¹²¹ Simonetta Sanna (1987), p. 11.

CAPITOLO 4

I TRE AUTORI A CONFRONTO: CONCLUSIONI

I miti offrono una lente che può essere utilizzata per vedere l'identità umana nel suo contesto sociale e culturale - essi possono imprigionarci in reazioni banali, nel fanatismo e nella paura, ma non sono immutabili, e quando si scuciono, le storie possono condurre ad altre storie. I miti trasmettono valori aspettative che sono sempre in evoluzione, in via di formazione, ma - e questa è una fortuna - non prendono mai una forma tanto solida da non poter essere più modificati.

(Marina Warner, 1994)

Goldoni, Richardson, Lessing. Lucrezia, Clarissa ed Emilia. Lucrezia romana è ciò che li unisce. I tre autori rispettano il mito di Lucrezia, lo studiano e lo affrontano, ognuno a suo modo, lo scuciono, lo modificano e lo ricuciono trasmettendo valori e aspettative. Ma il rispetto che portano al mito fa sì che ne tengano in considerazione e rielaborino i tratti fondamentali e ineludibili ovvero i personaggi, le costanti e in alcuni casi le varianti, i due grandi nuclei tematici. Da queste loro rielaborazioni affiorano le relazioni, i nodi, le corrispondenze e le tensioni che legano gli autori al mito, ognuno di essi al proprio tempo e l'uno all'altro: «Only connect»¹²⁵ scriveva Forster nel 1910.

4.1. PERSONAGGI, COSTANTI, VARIANTI.

4.1.1. LA FAMIGLIA

Al centro di tutto sta la famiglia - il privato - da leggersi sia come quella di provenienza, patriarcale, sia come quella destinata a costituirsi per il tramite del vincolo matrimoniale. Nel racconto originario, quello dei classici, e nella tradizione

¹²⁵ «Only connect! That was the whole of her sermon. Only connect the prose and the passion, and both will be exalted, and human love will be seen at its height. Live in fragments no longer. Only connect, and the beast and the monk, robbed of the isolation that is life to either, will die.» (E. M. Forster, 1910, *Howard's End*, Ch. 22).

giuridica romana, queste due entità costituivano un *continuum* in cui la prima si protendeva e ricostituiva nella seconda. Nelle tre opere settecentesche il tentativo di interrompere o di mostrare l'irrealizzabilità di tale contiguità prende forma nello smontaggio della struttura familiare. Scardinata dai tre autori che ne scompongono, spostano e ricostruiscono gli elementi fino a creare un'immagine differente e personale. Come tessere di un mosaico, i membri della famiglia - anche *in absentia* - contribuiscono alla messa a fuoco della centralità di questo tema sia nel mito sia nelle riletture.

Se il concetto di madre assente è rispettato solo da Goldoni con il suo rifiuto assoluto della famiglia tradizionale, la rappresentazione delle madri in Richardson e Lessing si fa progressivamente più dura e complessa, così da raccontare un doloroso tentativo di trasformazione mancata. Goldoni rispetta in questo senso più di ogni altro la versione originale rispecchiando il racconto liviano sia nella prima rilettura sia drasticamente nella seconda, ma anche caricando al massimo di significato il peso di tale assenza. Richardson decide invece di porre l'accento il ruolo materno dipingendo Mrs. Harlowe come una donna impotente di fronte all'autorità patriarcale e incapace di sottrarsene anche per il bene della figlia.

Obedience is better than sacrifice. [...] Prepare yourself therefore to receive your father, when he visits you by-and-by, as he would wish to receive you. But on this one quarter of an hour depends the peace of my future life, the satisfaction of all the family, and your own security from a man of violence [...] (L:16)

La sua sofferenza troverà voce davanti al feretro di Clarissa mostrando la palese e dolorosa sconfitta del ruolo di madre, anacronistico e spietato, che il personaggio riveste:

The poor lady but just cast her eye upon the coffin, and then snatched it away, retiring with passionate grief towards the window; yet, addressing herself, with clasped hands, as if to her beloved daughter: O my Child, my Child! cried she; thou pride of my hope! Why was I not permitted to speak pardon and peace to thee! O forgive thy cruel mother! (L:500)

Con Claudia Galotti la posizione della figura materna si articola e complica ulteriormente. Sin dal principio la moglie si pone nei confronti del marito in una posizione contrastiva:

CLAUDIA So ganz sollen wir sie verlieren, diese einzige, geliebte Tochter?
ODOARDO Was nennst du, sie verlieren? Sie in den Armen der Liebe zu wissen?
 Vermenge dein Vergnuegen an ihr nicht mit ihrem Gluecke.—Du moechtest
 meinen alten Argwohn erneuern:—dass es mehr das Geraeusch und die
 Zerstreuung der Welt, mehr die Naehelikeit des Hofes war als die Notwendigkeit,
 unserer Tochter eine anstaendige Erziehung zu geben, was dich bewog, hier in
 der Stadt mit ihr zu bleiben—fern von einem Manne und Vater, der euch so
 herzlich liebet. (II.4)

E ancora: «Welch ein Mann! — Oh, der rauhen Tugend! — wenn anders sie diesen Namen verdienet. Alles scheint ihr verdaechtig, alles strafbar!» (II.5). Lei non è succube dell'autorità e dell'etica proprie del marito, come accade invece per Mrs. Harlowe. Claudia è, nelle parole di Odoardo «eine eitle, törichte Mutter», vittima del fascino di un certo tipo di pubblico, della corte con i suoi lussi. Claudia sarà in grado di cogliere e comprendere il funzionamento della macchina della corte, intenderà ogni cosa, le trame e i delitti del Principe e del Ministro Marinelli:

Es ist klar! Ist es nicht? Heute im Tempel! vor den Augen der Allerreinesten!
in der naehern Gegenwart des Ewigen! begann das Bubenstueck, da brach es
aus! (Gegen den Marinelli.) Ha, Moerder! feiger, elender Moerder! Nicht
tapfer genug, mit eigener Hand zu morden, aber nichtswuerdig genug, zu
Befriedigung eines fremden Kitzels zu morden! Morden zu lassen! Abschaum
aller Moerder! Was ehrliche Moerder sind, werden dich unter sich nicht
dulden! Dich! Dich! Denn warum soll ich dir nicht alle meine Galle, allen
meinen Geifer mit einem einzigen Worte ins Gesicht speien? Dich! Dich
Kuppler! (III.8)

Diventa una leonessa (*Loewin*) che vuole ruggire, ma il suo impeto si spegnerà presto, di modo che non darà quella zampata che le permetterebbe di salvare la sua prole. All'arrivo di Odoardo, «unser Beschuetzer, unser Retter» (IV.8), cede le armi e lascia la sorte nelle mani del marito, uscendo definitivamente di scena condotta in città dalla Contessa Orsina, «eine Dame von grossem Verstande» (IV.8), come dice Odoardo. Ora sarà con lui e senza la madre che si giungerà all'epilogo del quinto Atto. La mancata presenza delle madri nel mito e in Goldoni e i tristi ritratti che di queste

propongono Richardson e Lessing denunciano una posizione che trova nella tragica fine delle proprie figlie la più drammatica delle sconfitte, l'ennesima declinazione di un ruolo destinato a fallire.

Se le madri sono assenti o incapaci, in ultima analisi, di agire per la salvezza della propria prole lo devono anche a quei mariti e padri, funzionali alla rappresentazione del tema della famiglia ma devastanti. Irreperibili nella *Lugrezia Romana in Costantinopoli*, sono invece fortemente presenti tanto in *Clarissa* che in *Emilia*. Simboli di un'autorità opprimente e schiacciante, saranno all'origine dei mali delle proprie figlie, incapaci di capire e reagire all'anacronismo delle proprie posizioni, assisteranno all'emergere del loro fallimento nel momento in cui Clarissa ed Emilia si allontaneranno da loro e pur di fuggire, cercheranno la morte. James Harlowe veste i panni di un *paterfamilias* duro e intransigente, calato perfettamente nella settecentesca *middle class* inglese. Egli è determinato a trasmettere o imporre i propri principi a tutti i membri della famiglia: alla moglie, ai figli James e Annabella - che diverranno i suoi allievi migliori - e a Clarissa, in principio figlia prediletta. Uomo monolitico che non cederà mai davanti alla figlia, ma porterà ostinatamente avanti il suo progetto familiare fino alle estreme conseguenze.

Se James Harlowe rappresenta un *paterfamilias* settecentesco, Odoardo Galotti sembra uscito dalla Roma di Livio: la sua posizione appare ancora più radicata nel passato, in un passato antico. Egli rifiuta *in toto* la dimensione pubblica ma a differenza di James Harlowe, esprime sofferenza per la condizione tragica in cui la figlia precipita. Il suo patimento di fronte ad Emilia è sincero e tangibile - come quello del padre di Lucrezia davanti alla determinazione di quest'ultima di togliersi la vita - e purtroppo anche la sua mancata volontà di impedire la morte della figlia sarà quella dell'antico Tricipitino. Incapace di cambiare, egli non farà altro che lasciare che la storia, quella storia, si ripeta.

Gli altri uomini che completano il quadro familiare, i fratelli, i mariti, quelli predestinati o anche fugacemente immaginati, compongono un insieme eterogeneo, una categoria che si potrebbe definire mista: se il Collatino tradizionale è una figura spenta, schiacciata dal potere del *partefamilias*, ben altra cosa è il Colatino goldoniano che finalmente sganciato dal capofamiglia, può svilupparsi liberamente e assumere i panni di un marito "moderno." Clarissa Harlowe è innanzitutto vittima del padre, del suo significativamente omonimo James Harlowe jr. e del Collatino prescelto dal

tribunale familiare, ovvero Mr. Solmes. Questi condivide con il potenziale suocero e genero non tanto i principi morali quanto ben concreti interessi economici: figura scialba ma dai contorni talvolta foschi avrà un ruolo, in ultima analisi, poco rilevante pur se assolutamente funzionale ai progetti degli Harlowe ai quali prende parte. Lovelace, ovvero il Collatino sbagliato inizialmente intravisto da Clarissa, incarna la figura del libertino che in definitiva non può essere riformato. Personaggio sì negativo ma ricco di sfumature e portatore di molti messaggi, contribuisce alla definizione di personaggio complesso, tondo, cui miravano il romanzo realista e Richardson, di modo che il suo sviluppo è ricco di implicazioni in cui vi è tanto da leggere e interpretare. Ma anche questo secondo potenziale Collatino non è quello giusto, anzi, gradualmente si trasformerà nel Sesto Tarquinio di turno.

Anche il Conte Appiani condivide con il futuro suocero ideali e progetti: la sua idea di famiglia, che egli colloca nelle valli paterne in un contesto privato totalmente avulso dalla corte e dalla società, non è tanto forte da opporsi alla dimensione pubblica del Principe Gonzaga. Questi irromperà nell'idealizzato spazio matrimoniale di Emilia e Appiani nel peggiore dei modi, dimostrandone l'irrealizzabilità.

Famiglie, smontate, rinnovate o disgregate: sono vari e variati i modelli familiari che si presentano davanti agli occhi di spettatori e lettori. Nella rivoluzionaria versione goldoniana si assiste al netto rifiuto della struttura della famiglia patriarcale che si esplicita nella fuga dalla Roma di Bruto e di tutta la tradizione. Il risultato è la coppia assolutamente inedita composta da Lucrezia e Colatino: sono loro i veri e unici protagonisti della vicenda, né padri né madri. Coniugi e complici, alla fine avranno la meglio sull'esotico tiranno: fa la sua comparsa una Lucrezia/Lucrezia che se ad una prima occhiata può apparire una semplice e chiassosa caricatura di quella tradizionale, è in realtà portatrice di un messaggio preciso e profondo. Insieme a lei un marito, Collatino - o meglio Colatino - assolutamente nuovo, vivace, intraprendente e non allineato con il ruolo "classico" assegnatogli dalla tradizione. Insieme costituiscono una coppia speciale e rivoluzionaria e presentano una nuova ipotesi di famiglia, di nucleo essenzialmente composto da marito e moglie indipendenti dalla *patria potestas* e dalla società cui tale modello apparteneva. La trasgressione di Lucrezia e Colatino rispetto al modello tradizionale permetterà loro non solo di evitare la morte ma di rinnovare il vincolo matrimoniale e affacciarsi gioiosamente ad una nuova dimensione di vita.

E se Lucrezia e Colatino si rivelano essere precursori di strutture familiari moderne, ben altra cosa sono gli Harlowe, calco fedele della famiglia di Tricipitino e Lucrezia romana, in cui governa un padre autoritario con diritto di vita e di morte sui propri figli, affiancato da una moglie asservita al volere maritale e da due figli che promettono di essere degni eredi di tale tradizione. La prima alternativa alla famiglia tradizionale è suggerita dalla stessa Clarissa la quale si fa portavoce di un progetto di vita al femminile di stampo moderno, ovvero la possibilità di condurre una vita da donna nubile che si mantiene con i proventi della proprietà ereditata. Ancora più inconcepibile e inaccettabile tale proposta per gli Harlowe e ancora più drastica e violenta la loro reazione. Negata tale possibilità, la famiglia di Clarissa continuerà ancor più duramente la propria crociata. Ma di modelli familiari se ne incontrano altri in *Clarissa* e proprio alla famiglia della protagonista faranno da contraltare i coniugi Smith che accoglieranno Clarissa e la accompagneranno con affetto fino alla fine della sua vita (L:320): «The man's name at whose house I lodge, is Smith - a glove-maker, as well as a seller. His wife is the shopkeeper.[...] A matron-like woman, plain-hearted, and prudent. The husband an honest, industrious man. And they live in good understanding with each other.» Questa famiglia costituita da persone modeste e lavoratrici, con un rapporto coniugale caratterizzato, tra l'altro, dalla comprensione reciproca, la accoglierà come una figlia e sarà per lei un porto sicuro, anche se non la sua casa definitiva.

Se in *Lugrezia Romana* la famiglia patriarcale era definita e rifiutata *ab origine* e in *Clarissa* dolorosamente allontanata, in *Emilia Galotti* il nucleo familiare appare sfaldato sin dal rapporto tra Odoardo e Claudia: lui fermo nella sua posizione di patriarca, lei tentata dalle lusinghe della corte. Nel mezzo si trova Emilia: la scelta di una "nuova" dimensione familiare proposta dal promesso sposo il Conte Appiani (non si dimentichi però che egli è il figlio ideale di Odoardo) svanirà, fallirà con la morte di quest'ultimo per mano dei sicari del principe e per lei non resterà che la morte per mano del padre. L'incapacità di Odoardo e la sua titubanza nel prendere in mano il pugnale riassumono la debolezza di quei valori che egli dovrebbe e vorrebbe rappresentare e il loro fallimento. E anche e per Emilia non ci sarà scampo se non nella religione e nella morte.

Le nostre eroine non si trovano mai davanti all'uomo giusto che sia padre o marito, eccezion fatta per Lucrezia e il suo Colatino "riformato". Né le famiglie di

provenienza né quelle future, nel caso di Clarissa ed Emilia, sono in grado di proporre un modello valido: se si invertisse l'ordine cronologico delle tre opere si assisterebbe a un crescendo positivistico di un'idea di trasformazione della famiglia da patriarcale a nucleare ma, sfortunatamente, ciò non può essere e dunque la successione reale di queste propone piuttosto il consolidamento di una visione pessimistica che non lascia adito alla speranza di un mutamento autentico e definitivo.

Anche l'unica variante presa in considerazione in questo lavoro, quella relativa alla presunta gravidanza di Lucrezia, conferma e rafforza questa posizione legata come è al tema della famiglia. Goldoni tratta il delicato argomento in termini comico-scurrili attribuendo a una possibile gravidanza quel gonfiore di stomaco della protagonista che poi si rivelerà essere di ben altra natura:

LUGREZIA
Giù per il Tebro
in picciola barchetta
navigassimo in fretta
quando mi sopragionse un certo male
con dolori al ventre così atroci
che quasi mi pareva di esser incinta,
era il mio caro sposo confuso e agitato
ma tutto alfine si disciolse in flato
ALBUMAZAR
Oh che bel caso è questo! (L.8)

Se il povero Colatino è preoccupato per le condizioni della moglie, il Sovrano Albumazar in una sola battuta e con una chiarezza e schiettezza estrema polverizza il Sesto Tarquinio che minacciava la povera Lucrezia con il timore di una progenie che avrebbe contaminato l'onore suo e di tutta la famiglia.

Richardson affronta il tema da due differenti punti di vista: da quello della famiglia Harlowe e quello del libertino Robert Lovelace. La famiglia di Clarissa, ben ricalcando ancora una volta, la tradizione romana, vede nella possibile gravidanza quella contaminazione che faceva sì che il disonore dell'adultera si riflettesse su tutta la famiglia implicando delle conseguenze anche pubbliche di una questione così delicata che dovrebbe essere unicamente privata. D'altra parte Lovelace considera che Clarissa possa dagli un erede: «I am encouraged to hope, what it will be very surprising to me if it do not happen: that is, in plain English, that the dear creature is in the way to be a mamma» (L:371), ma nei suoi sogni rivelatori anche questo tema si declina dal punto

di vista del libertino che immagina di divenire padre non solo del figlio di Clarissa ma anche di quello dell'amica Anna Howe. Anche il tema della maternità è dunque fortemente intaccato e contaminato dalla dissoluzione e disgregazione di un determinato tipo di privato ma anche di pubblico.

Madri assenti o, comunque, tragicamente non dalla parte delle figlie, padri assenti o fermi in posizioni inamovibili, mariti, fidanzati, promessi sposi: il privato, non favorisce, anzi, impedisce la nascita di nuove generazioni. I nuclei familiari delle tre Lucrezie settecentesche non funzionano, falliscono e portano con sé violenza e morte.

4.1.2. LA VIOLENZA

La violenza costituisce il punto d'intersezione tra pubblico e privato, il momento in cui il primo irrompe aspramente nel secondo. Pur se con diverse sembianze questa costante del mito ritorna in tutte e tre le rivisitazioni. Declinata dagli autori in modi differenti, è sempre presente. Goldoni tocca l'argomento in entrambe le riletture proposte: è vero che il sovrano Albumazar non riuscirà nel suo intento di stuprare Lugrezia, ma l'intenzione c'è e se non porta a termine il suo piano è perché, in un certo modo, anche lui è travolto dalla novità goldoniana. La violenza è comunque presente, innanzitutto nella premessa con il racconto del mito tradizionale che rammenta agli spettatori la dolorosità della vicenda, per poi essere rivisitata in modo coerente al contesto. Il sovrano fingerà di essere Colatino, prenderà la protagonista per le trecce, la minaccerà e, davanti al rifiuto di lei, pronuncerà parole degne del Sesto Tarquinio liviano «Quel che aver non potrò colla dolcezza/otterrò colla forza» (III.1, 815-16). Se il dramma giocoso di Goldoni tende, anche per la sua natura, ad allontanare temi cupi quali la violenza e la morte, è pur vero che tale presa di distanza è resa con modalità che rivelano un fondamento serio. La sua rivoluzionaria rivisitazione del mito non prevede l'eliminazione *in toto* di determinati temi bensì la proposta di un'alternativa 'giocosa' ma che poi solo giocosa non è. Goldoni sembra sentire la necessità di portare in scena *tutti* gli elementi che compongono il mito anche quelli che potrebbero essere più scomodi e non confacenti a una riletture di questo tipo, e, in tal modo, mette il pubblico davanti alle diverse possibilità a una sorta di doppio sviluppo sul quale si dovrebbe riflettere seriamente.

La violenza assume molti volti, può essere fisica, verbale, psicologica et cetera e Richardson è maestro nel mostrare questa gamma di sfumature. La violenza di cui è

vittima Clarissa è multiforme. È quella psicologica, e talvolta anche fisica esercitata dal capofamiglia in nome dell'autorità attribuitagli, è quella più irruenta e fisica di James Harlowe, quella più stridula, petulante e acida di Annabella e, infine, quella più triste, sottomessa e dolente - ma comunque ferma nella sua convinzione di giustizia - che è quella esercitata da una madre sulla propria figlia. Ma la violenza è anche quella di un mondo esterno e sconosciuto se volge lo sguardo alla Londra di Mrs. Sinclair e alla sua casa di tolleranza. La violenza è Lovelace: lo stupro è l'apice di questo crescendo, è l'atto più concreto che riassume tutti gli altri e rafforza la loro gravità.

Anche Emilia Galotti è vittima di tante violenze che se pur non culminano nello stupro, percorrono, come si è scritto, carsicamente tutta l'opera con una forza e gravità di pari peso. Emilia è vittima del principe, di Marinelli e delle loro trame, è vittima di Claudia Galotti che la porta in una dimensione a lei non confacente ma, soprattutto, Emilia è vittima di suo padre, di Odoardo. Se è vero che non subisce la violenza concreta di uno stupro, è innegabile che soffra e muoia: vittima di una violenza per evitarne un'altra.

Lucrezia romana, Lugrezia, Clarissa ed Emilia, tutte desiderate, tutte vittime anche di un Sesto Tarquinio, di un'appartenente alla dimensione pubblica: Albumazar, Lovelace e il Principe Gonzaga sono i suoi eredi. Anche se con modalità differenti, appartengono tutti allo spazio pubblico, che contribuiscono a mostrare in accezione negativa. Ad essi si uniscono i loro "aiutanti": compagni di bagordi, disgraziati complici, ministri e servitori. Entrano in scena il Principe Maimut, la guardia Ruscamar, i libertini Richard Mowbray, Thomas Doleman, James Tourville, Thomas Belton i poveri delinquenti come il Capitano Tomlinson e Joseph Leman, il Ministro Marinelli con Pirro e Angelo.

Il Sultano Albumazar si presenta come il perfetto Sesto Tarquinio seppure destinato a soccombere non dinanzi al vendicatore Bruto, bensì all'energica Lugrezia e alla sua forza travolgente; Lovelace si paragona a un Sesto Tarquinio apparentemente dimezzato e privo di quel lato pubblico che aveva condotto alla rivoluzione;¹²⁶ il Principe Gonzaga, più vicino da un punto di vista formale alla figura tradizionale ma carente o meno dell'astuzia e determinazione che caratterizzavano Sesto Tarquinio,

¹²⁶ "[...] and when the man, however a Tarquin, as some may think me in this action, is not a Tarquin in power, so that no national point can be made of it [...]" (L:371).

preferisce delegare per il “lavoro sporco” il suo Ministro Marinelli portando alla luce del sole tutto lo squallore della macchina del potere.

4.1.3. LA MORTE

Dalla violenza, secondo le linee tradizionali del mito, discende la morte della protagonista, anche se è proprio in questa costante che le tre eroine si differenziano. La finta morte della Lucrezia goldoniana – che scardina e intacca, in questo caso in maniera dirimpente, il mito tradizionale, fino a questo punto rispettato nella prima lettura - rappresenta la chiave di volta dell’intera rivisitazione. Lucrezia rifugge la morte, la rifiuta e la allontanerà, per la seconda volta, con gaiezza nel coro finale:

TUTTI
El pensier de morir lassar andar
Bravi bravi ,viva viva
Che si goda, che si viva
Tutti assieme in allegria
Stiamo uniti in compagnia
Pace, pace e non più guerra
Che si goda, che si viva
Bravi bravi, viva viva. (III, ultima, 1074-81):

Clarissa, ricca di quella religione di cui la Lucrezia romana era priva e che invece pervade tutto il romanzo richardsoniano, cerca la propria fine. La morte, come dice Lovelace a Mr. Hickman, è il suo uomo preferito:

[...] but the wretch she so spitefully prefers to me is a misshappen, meagra varlet; more like a skeleton than a man! [...]the rascal has estetes in every country *in* England, and *out of Engalnd* too. [...] The lady had once thoughts of going abroad[...] we must surely have heard of him. Heard of him!Ay ,sir, we have all heard of him but none of us care to be intimate with him – except this lady – and that, as I told You, in spite to me – His name, in short, is DEATH! (L 346)

La mutazione del rapporto di Clarissa con la morte corre parallela all’*escalation* di violenza di cui è vittima. Lei diviene amica della morte, la cerca: nel corso dell’intera narrazione sembra essere l’unica risposta alla violenza, a tutte le violenze che subisce. Inizialmente Clarissa tenta di uccidersi con le proprie mani - come Lucrezia - chiede ai suoi carnefici di fornirle gli strumenti per raggiungerla, di

porre fine alle sue sofferenze ma questi, per mancanza di volontà o di coraggio, comunque non lo faranno. Capirà di poter trovare la pace solo quando sarà giunta nelle braccia del Signore. Tale percorso profondamente sofferto evidenzia la parabola della sua volontà che se, in maniera istintiva e naturale, la porta inizialmente a cercare il suicidio, gradualmente la condurrà a distinguere i volti degli autentici responsabili delle sue sofferenze fino a condurla alla decisione di abbandonarsi nelle braccia di Dio. La grandezza della morte di Clarissa è amplificata dal confronto con la morte di altri personaggi quali Belton e Mrs. Sinclair che vivono il distacco terreno in maniera drammatica e terribile. Per Clarissa non sarà così: come una martire cristiana vi si abbandonerà serenamente.

Se Clarissa si pone come una martire e la sua esistenza è fortemente caratterizzata dalla religione tanto che il suo approssimarsi alla morte è, per così dire, sereno, per Emilia Galotti, la cui devozione è altrettanto evidente sin dal principio, la religione sarà l'unica, ultima arma di ribellione. Emilia cerca la morte nelle mani del padre (che in fondo sono le sue) richiamandolo a quei miti che appartengono alla dimensione di Odoardo e inducendolo a compiere il gesto che secoli prima fu di Virginio. Ma a differenza del padre di Virginia, Odoardo non trova la forza e la fermezza in quei principi in cui tanto crede: la sua mano dovrà essere guidata dalla figlia. Per Emilia e il suo dover essere, ispirato da una rigida moralità, la religione sarà l'unica via d'uscita che le si apre innanzi e lei non potrà far altro che imboccarla, come Clarissa, sebbene più violentemente, più repentinamente creando un effetto di straniamento. Per Emilia, il tema religioso è un altro di quei fiumi sotterranei che scorrono silenziosi e che all'improvviso sfociano nella tragedia. Sia Clarissa sia Emilia giungono alla medesima conclusione, la prima lo fa più serenamente - da *exemplum* religioso - l'altra invece in maniera più disperata rendendo ancora più evidente e dirompente la propria impotenza. Il concetto di morte in queste tre opere sembra una lente d'ingrandimento puntata sugli autori: la non-morte di Lucrezia provoca riso, sorpresa, *Verwunderung*, quella di Clarissa ammirazione o *Bewunderung*, ed infine per Emilia si tratta di *Verfremdung*.

Ma ad un'azione corrisponde una reazione e nel mito tradizionale al suicidio di Lucrezia corrisponde la rivoluzione guidata da Bruto. Nelle tre opere settecentesche chi vendicherà la morte delle tre Lucrezie? La Lucrezia goldoniana non ha bisogno di nessuno, ha lasciato Bruto a Roma «a farne delle belle» (I.8, 280-4) mentre a

Costantinopoli a lei penserà il marito Colatino. In *Clarissa* il Colonnello Morden contravverrà alle richieste della nipote e sfiderà e ucciderà in duello il libertino Robert Lovelace. Nell'*Emilia* l'unica che tenterà la rivoluzione, pur se invano, sarà - evento fuori dall'ordinario - una donna, la Contessa Orsina (anagramma di *raison*). In lei convivono gli opposti, si infrange lo schematico vizio/virtù e si propone un tentativo di «superare in una proiezione politica i limiti di una vendetta personale» (Sanna, 1987, p. 8). Orsina spera - inutilmente - di trovare in Odoardo un alleato:

Mir—wird die Gelegenheit versagt, Gebrauch davon zu machen. Ihnen wird sie nicht fehlen, diese Gelegenheit, und Sie werden sie ergreifen, die erste, die beste—wenn Sie ein Mann sind.—Ich, ich bin nur ein Weib, aber so kam ich her! fest entschlossen!—Wir, Alter, wir koennen uns alles vertrauen. Denn wir sind beide beleidiget, von dem naemlichen Verfuehrer beleidiget. (IV./7)

Orsina offre le armi a Odoardo ma lui, tetragono, non capirà:

Und doch liess ich mich fortreißen: und von wem? Von einer Eifersuechtigen, von einer fuer Eifersucht Wahnwitzigen.—Was hat die gekraenkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen? Jene allein hab ich zu retten. (V.2)

Odoardo non accetterà il pugnale della Contessa, così come più avanti esiterà davanti a quello che gli offrirà Emilia. La rivoluzione non si potrà compiere.

4.2. I DUE NUCLEI TEMATICI

Pubblico/privato: i personaggi e i temi si muovono, si dispongono e si collocano in queste due dimensioni. Questa bidimensionalità del mito di Lucrezia genera coppie di termini che si pongono in posizione oppositiva: politico/etico, corte/famiglia, uomo/donna, vizio/virtù, angelo/demone, vita/morte et cetera. Le riletture del mito sono spesso caratterizzate da questa bipolarità che funge da catalizzatore di significato e da amplificatore dei valori tematizzati dalla vicenda mitologica narrata, ponendo in evidenza l'uno o l'altro termine.

Ma perché le due componenti di un binomio devono essere poste e proposte in maniera contrastiva o alternativa? Bisognerebbe evitare i binarismi troppo rigidi e non vedere in un termine la pienezza di senso, l'autenticità, la bellezza perduta e nell'altro l'esatto contrario. Converrebbe individuare il legame che esiste tra i due poli e sentire la necessità di integrarli. In tal modo pubblico e privato, politico ed etico, corte e famiglia, uomo e donna, vizio e virtù, angelo e demone, ma anche vita e morte si trovano a dialogare, a integrarsi, a costruire un *tertium non datur*, nuovo e certamente più complesso e articolato, con luci e ombre ma anche con quelle sfumature che rendono l'essere umano imperfetto o anche perfetibile, capace almeno del tentativo di conciliare ciò che sembra antitetico e incompatibile. Le tre riletture raccontano anche questo: mantenuto con maestria nei suoi tratti tradizionali e nelle sue costanti, il mito con i suoi valori e contenuti originari è smontato e ricucito dai tre autori settecenteschi con grande perizia per divenire veicolo del loro personale messaggio.

Nella versione tradizionale del mito la dimensione privata di Lucrezia è rappresentata dal suo essere donna, figlia, moglie esemplare che si sacrifica per mantenere alto il proprio onore e non intaccare quello della propria famiglia con la vergogna di uno stupro. Nel momento in cui lo spazio pubblico irrompe violentemente in quello privato, l'esemplarità di Lucrezia si ripercuote in quello pubblico consacrato dalla rivoluzione portata avanti da Bruto vendicatore dell'onore della matrona e della sua morte. Il risvolto fondativo della vicenda quasi attenua o, meglio, oscura la negatività di una dimensione privata che conduce direttamente alla morte della protagonista.

Privato è lo spazio familiare, ma privato è anche il proprio io, il proprio sentire, i desideri e le aspettative, così come per pubblico non si devono intendere unicamente le conseguenze politiche del gesto di Lucrezia. Lo spazio pubblico è molto di più di questo, è la società tutta con le sue leggi, le sue regole e le sue convinzioni. Entrambe le dimensioni si rintracciano nelle tre opere, ma i loro contorni divengono sempre più sfumati e i due nuclei si sovrappongono, talvolta l'uno mette in ombra l'altro, pur restando entrambi *sempre* presenti. Alla dimensione privata dovrebbero appartenere la Lucrezia e il Collatino della tradizione, Lucrezia e Colatino goldoniani, gli Harlowe e Clarissa, i Galotti, Emilia e Appiani, mentre in quella pubblica confluiscono, coerentemente con il mito, Sesto Tarquinio, il Sovrano Albumazar e il principe

Maimut, Robert Lovelace con tutti i suoi aiutanti - ma anche gli Smith - ed infine il Principe Gonzaga e Marinelli. Privato è Collatia, Harlowe Place, Sabionetta mentre pubblico sono Roma, Costantinopoli, Londra, Guastalla e Dosolo.

Ma i confini tra pubblico e privato non sono poi così netti e definiti: la famiglia anche quella “più privata”, non è forse una cellula sociale? La distanza tra pubblico e privato diminuisce sempre più: queste famiglie sono anche “pubbliche”, condizionate da schemi ormai arcaici oppure da nuovi interessi economico-sociali: così gli Harlowe e i Galotti si avvicinano loro malgrado a Lovelace e al Principe Gonzaga, proprio come Collatino che serviva il suo re Tarquinio e combatteva con il di lui figlio. Forse non lo sanno o non vogliono saperlo, ma quella dimensione non è poi così lontana da loro. I padri potrebbero essere il tramite tra pubblico e privato, essere artefici o quantomeno sostenitori di un certo passaggio, ma non vogliono o non sono in grado di farlo e falliscono.

In assenza di padri capaci di essere portatori di cambiamento, si fanno strada personaggi che si staccano dal contesto in cui inizialmente sono collocati, si evolvono, mutano la loro posizione e si fanno portatori di messaggi nuovi. Bruto si era dovuto fingere pazzo, avulso dalla realtà, per poi poter emergere e agire con forza, vendicare Lucrezia e guidare la rivoluzione. In Richardson oltre al Colonnello Morden, autore materiale della vendetta di Clarissa, compare Belford, amico di Lovelace che cerca di “riformare” il libertino senza successo e gradualmente da quest’ultimo si allontana per avvicinarsi sempre di più alla dimensione di Clarissa. Nell’*Emilia Galotti* si incontra la Contessa Orsina: in lei, che inizialmente si colloca nella dimensione tutta pubblica del Principe Gonzaga, la voglia di cambiamento, di denuncia dei vizi pubblici e del Principe è fortissima. Considerata semplicemente una donna pazza di gelosia, è portatrice di un messaggio ben diverso: vuole proclamare sulla pubblica piazza che il principe è un assassino: «Morgen will ich es auf dem Markte ausrufen» (IV.5). Ma i tempi non sono maturi e anche la rivoluzione di Belford, Morden e Orsina è rinviata.

4.3. I TRE AUTORI A CONFRONTO: CONCLUSIONI

La rivoluzione non si farà. Perché non si farà? Nel mito di Lucrezia, nei suoi nuclei, nelle antinomie si agita un nodo problematico dell’intero Illuminismo europeo

ovvero il rapporto fra moralità e politica. Nel gioco di messa in luce o in ombra di uno o dell'altro termine vi è il tentativo di gestire, affrontare la tensione tra due dimensioni.

Non è semplice: pubblico e privato coesistono, s'intrecciano, si scontrano nella *Lugrezia Romana in Costantinopoli* di Goldoni, nella *Clarissa* di Richardson ed in *Emilia Galotti* di Lessing. I tre autori creano un gioco di specchi in cui la vicenda privatissima di Lucrezia rimanda e riflette costantemente la dimensione pubblica, storica e sociale. Così emerge l'effettiva compresenza dei due nuclei tematici talvolta l'uno sovrasta e oscura l'altro, ma entrambi sono sempre presenti e esercitano tutta la forza e la carica di significato che possiedono. La Lucrezia romana è un *exemplum*, pubblico e privato. Ma cosa è un *exemplum*?¹²⁷ Quella che segue è la definizione tratta dal *Dizionario della lingua latina* di Georges-Calonghi (1921, pp. 985-86):

(=*exempulum* da *eximo*) propr. una cosa scelta da una quantità di cose omogenee, nella quale risultano evidenti le loro proprietà comuni; quindi I) come q.c. di simile imitato, [...] esemplare, copia, [...]. In arte=copia, ritratto nella pittura, impronta nella plastica, [...]; maniera, modo, guisa simile riguardo alle proprietà, qualità e al modo di operare [...]. II) Come q.c. da imitare=esempio, esemplare, modello, [...]. Sotto il riguardo intellettuale ed etico: I)esemplare, modello per la nostra condotta, [...] modo di fare, di procedere, contegno, uso determinazione, norma, [...]. Esempio per insegnare, ed ammonire, [...]. Esempio di punizione[...]. III) come q.c. che spiega, dimostra, conferma un caso simile (sin. di *documentum*).

Dunque l'*exemplum* sintetizza le qualità comuni di un insieme omogeneo, una copia, un ritratto, un'impronta, qualcosa da imitare, un modello per la nostra condotta, un modo di fare, una norma, un esempio per insegnare e ammonire, qualcosa che conferma ma anche una punizione. Lucrezia romana è stata raccontata nei secoli da molti autori che, di volta in volta, hanno scelto quale tra queste definizioni di *exemplum* essa dovesse incarnare. È stata ed è questo e molto altro ancora.

Ma per Goldoni, Richardson e Lessing, Lucrezia è anche e soprattutto un esempio inteso come punizione: Cicerone parla di «novissima exempla» (i più duri castighi), Cesare scrive «in aliquem omnia exempla cruciatusque edere» (far sopportare a qualcuno i più duri castighi e tormenti); Orazio afferma «exempla in eum fient» (verrà punito in modo esemplare).¹²⁷ La punizione di Lucrezia, Clarissa ed Emilia si

¹²⁷ Sempre da Georges-Calonghi (1921,p. 986)

basa su dei principi che non sono e non devono più essere attuali e realistici perché terribilmente drammatici. Le tre Lucrezie settecentesche ben rappresentano questo aspetto dell'essere esemplare in tutta la sua durezza, crudeltà e pesantezza. Sono *exempla* in cerca di una nuova forma e di una via d'uscita da quella che certo pubblico e privato gli impone.

L'assenza o l'incapacità delle madri, il fallimento dei padri, dei mariti, di quei personaggi che dovrebbero fungere da connettori tra pubblico e privato e condurre al cambiamento, porta le tre protagoniste ad agire e scegliere. Tutte e tre sceglieranno di fuggire, ognuna in modo differente: il tema della fuga è il loro grande tratto comune. La Lucrezia goldoniana scappa da tutto quello che è il passato - pubblico e privato - rifiuta il mito nella sua accezione tradizionale e con un movimento concreto prende le vie del mare con il marito e si trasferisce dalla Roma della Lucrezia classica nell'esotica Costantinopoli. Qui darà vita a un nuovo personaggio e a un innovativo concetto di famiglia in chiara opposizione a quello patriarcale. Anche Clarissa fugge: prima di tutto dal privato rappresentato da Harlowe Place e dai suoi inquilini con l'aiuto del compagno sbagliato ovvero Lovelace, ma poi deve allontanarsi anche da quest'ultimo e dal pubblico della Londra ostile della Sinclair e delle sue complici Ma nell'ostile Londra incontra - ecco un messaggio positivo e di speranza - gli Smith che con il loro affetto le accompagneranno per ciò che rimane della sua vita terrena: perché per Clarissa la destinazione ultima della sua fuga da pubblico e privato è la casa del Signore. Anche Emilia Galotti fugge ma, con movimento inverso, vorrebbe allontanarsi dal pubblico con il Conte Appiani per raggiungere le paterne valli. Questo suo primo tentativo fallisce drammaticamente e il suo tragitto è interrotto dagli appartenenti alla dimensione pubblica, ovvero i sicari assoldati dal Principe e dal suo ministro Marinelli. Emilia è di peso trasportata nello spazio pubblico nella sua versione degenerata e amorale ovvero quella del *Lustschloss* che è Dosolo. E qui rimarrà sino alla fine, sino alla sua morte per mano del padre, del privato dunque.

Tre donne in cerca di libertà, in fuga da un privato antico, opprimente e obsoleto ma anche da un pubblico ostile, da due dimensioni che non riescono ad integrarsi per creare qualcosa di veramente nuovo e nelle quali non si sentano costrette e sofferenti. La via di fuga ultima e definitiva delle tre eroine è la morte ed è una scelta comune, ma nel contempo differente per ciascuna di loro, originale, complessa e carica di significato. Lucrezia finge la morte, quella *mors mimica* così famosa nel

comico che spalancava le porte a una nuova vita: così sarà per lei, per il marito e per la nuova famiglia che costituiranno. Clarissa, coerentemente con il *religious novel* di cui è protagonista, cerca una nuova vita in un mondo ultraterreno e così anche Emilia, stretta tra padre e principe, troverà pace solo nella fede.

Sono tre ribelli che rifiutano le condizioni di figlia, moglie o amante che la famiglia (il privato) o la società (il pubblico) vorrebbe loro imporre. Non intendono accettare *quel* ruolo di *exemplum* a tutti i costi, di un certo tipo di *exemplum* dentro cui la famiglia e la società vorrebbero serrarle. Con loro il mito, il concetto di esemplarità, diventa veramente quella lente d'ingrandimento che fa vedere l'identità umana nel suo contesto sociale e culturale, di modo che i miti, nel loro essere cuciti e ricuciti, rivelano valori e aspettative sempre in evoluzione. È così che pubblico e privato si mettono in connessione denunciando il corto circuito che si può innescare se le basi su cui queste due dimensioni si fondano, sono improprie. Le tre Lucrezia fuggono, vorrebbero impersonare altri *exempla*, con diversi e nuovi significati e valori.

La modalità di insorgere di ognuna di loro è differente e condizionata dal contesto storico-culturale in cui vivono e agiscono. Ma se per un attimo si distoglie lo sguardo dai libri e ci si rivolge ai loro autori, al contesto storico letterario cui appartenevano e al genere di opera in cui hanno deciso di collocare le loro riletture del mito, si potrà compiere un ulteriore passo verso la comprensione delle loro Lucrezie. Goldoni sceglie di collocare la matrona romana in un dramma giocoso per musica bizzarro, bislacco, comico e dissacrante e grazie alla libertà che tale genere gli concede, può premettersi di compiere una variazione importante del mito che carica la ribellione della sua Lucrezia di forza, ironia ma anche di significati profondi tanto da farle rifiutare la morte. Richardson narra una ribellione nell'ambito del nascente romanzo realista, didascalico e religioso e, coerentemente con tutto ciò, la sua Clarissa, dopo il fallimento di una proposta di vita "moderna" quale è quella di una donna nubile che vorrebbe mantenersi da sé, non può che intraprendere la strada del martirio. Anche ad Emilia Galotti, al centro del dramma borghese e politico di Lessing, non rimane che affidarsi alla religione unica via di fuga da un contesto immobile.

Tre eroine, tre autori, tre generi che si trovano alle soglie del nuovo, del cambiamento: la riforma del teatro per l'italiano Goldoni, il nuovo romanzo per l'inglese Richardson e il dramma borghese-politico per il tedesco Lessing. Tre opere

che, non a caso, hanno provocato una ricezione tutta particolare: scarsamente considerate come nel caso di Goldoni; argomento di discussione tra autore e lettori come accadde a Richardson a proposito del mancato lieto fine di *Clarissa*; oggetto di interpretazioni controverse come nel caso dell'Emilia innamorata di Goethe.

Anche gli autori come le protagoniste delle loro belle opere si trovavano a un bivio, e che cosa meglio di quel mito di rivoluzione che è il mito di Lucrezia poteva esprimere una voglia, un desiderio di cambiamento? Sì, perché la storia di Lucrezia romana, quella tradizionale, non è unicamente un mito di rivoluzione storico-politica (dimensione pubblica), ma racconta anche il doloroso tentativo di una donna di uscire dalle costrizioni sociali e familiari (dimensione privata). Anche la Lucrezia romana è stretta tra due mondi e trova nella morte l'unico modo per dar voce alla sua sofferenza. Soffriva anche lei in quel ruolo di *exemplum*, che le stava stretto così come, più di duemila anni, dopo starà stretto a Lucrezia, Clarissa ed Emilia. E questo ciò che unisce le quattro Lucrezie: il rovescio della medaglia dell'essere esemplare e la sofferenza che deriva dal vedersi attribuire un ruolo che, per quanto sia motivo di orgoglio, può diventare soffocante fino a morire se chi lo impone non è in grado di capire la necessità di cambiamento e contribuirvi. Privato e pubblico si devono incontrare e svilupparsi congiuntamente, poiché in caso contrario le conseguenze saranno drammatiche. Questo è il messaggio che le quattro donne ribelli in cerca di libertà trasmettono con forza e questo, forse, era anche il pensiero dei tre autori quando hanno scelto proprio il mito Lucrezia per raccontare una necessità di rinnovamento, di nuovi spazi, di mutamenti.

Lucrezia romana è sorella di Lucrezia, Clarissa ed Emilia e tutte e quattro come simboli del pubblico e del privato cercano disperatamente di far giungere il loro messaggio complesso e moderno tramite quegli autori che sono capaci di coglierne e raccontarne tutta la profondità. Goldoni, Richardson e Lessing sono stati all'altezza delle aspettative delle loro eroine. Hanno saputo scorgere quel senso che non teme il tempo, i generi, le mode, le diversità e che si mantiene costante in un mito quando questo è veramente degno di tale nome: lo hanno narrato e profuso in esso la loro maestria e intensità.

APPENDICI

Queste quattro appendici intendono semplicemente proporre, in maniera non esaustiva, alcune delle tante suggestioni che sono emerse nel corso della ricerca. Stimoli, curiosità, sensazioni che hanno contribuito al lavoro di interpretazione del mito e delle sue riletture e che hanno confermato, ancora una volta, la forza della vicenda di Lucrezia romana, la sua capacità di rinascere, di rinnovarsi, di reinventarsi e di essere un mito in grado di attraversare i tempi, i generi letterari e artistici e di farli dialogare fra loro.

APPENDICE I

TAVOLE PITTORICHE

Questa breve e non esauriente galleria di rappresentazioni pittoriche aventi come soggetto Lucrezia, conferma l'intensa vita che il mito ebbe nella pittura, il fascino che la sua vicenda esercitò sui pittori che ne scelsero, di volta in volta, un particolare aspetto, un tema, uno o entrambi i nuclei, rivelando così il loro approccio al mito, sempre differente, sempre eloquente.

Le storie di Lucrezia di Sandro Botticelli ritrae quei due nuclei tematici che caratterizzano la vicenda di Lucrezia romana, le costanti della famiglia, della violenza e della morte ed il tema della rivoluzione. È presente tutta la storia della matrona romana, tutto il mito con le sue componenti. Analogamente, Botticelli nelle *Storie di Virginia* (opera che si fa risalire al medesimo anno delle *Storie di Lucrezia*) ritrae la giovane figlia di Virginio confermando il legame forte tra i due miti e l'esistenza spesso contigua che le due donne hanno condiviso.

Tiziano Vecellio sceglie invece di concentrare lo sguardo sulle figure di Lucrezia e di Sesto Tarquinio: la violenza del principe e la disperazione della sua vittima sono evidenti in *Tarquinio e Lucrezia*, mentre nel *Suicidio di Lucrezia* all'immagine di una Lucrezia in piena luce, determinata e ferma nella sua decisione è contrapposta quella di un Sesto Tarquinio che agisce nell'ombra, infido e nascosto.

Paolo Veronese offre un esempio di rilettura del mito secondo i canoni del proprio tempo: Lucrezia è qui trasformata in donna del Cinquecento, eppure la forza della sua storia non viene meno a conferma del fatto che i miti veri non prendono mai una forma tanto solida da non poter essere più modificati e le loro storie possono condurre ad altre storie.

Artemisia Gentileschi ha invece una storia particolare e significativa: fu una delle poche pittrici che riuscirono ad affermarsi in un ambito prevalentemente maschile e fu anche lei, come Lucrezia, vittima di uno stupro. La sua storia è terribile e affascinante nel medesimo tempo e l'idea che abbia scelto di raccontare con i suoi dipinti proprio Lucrezia conferisce ai suoi quadri una luce ed una suggestione uniche che forse solo una donna, ed in particolare una donna che ha condiviso le medesime sofferenze, può trasmettere.

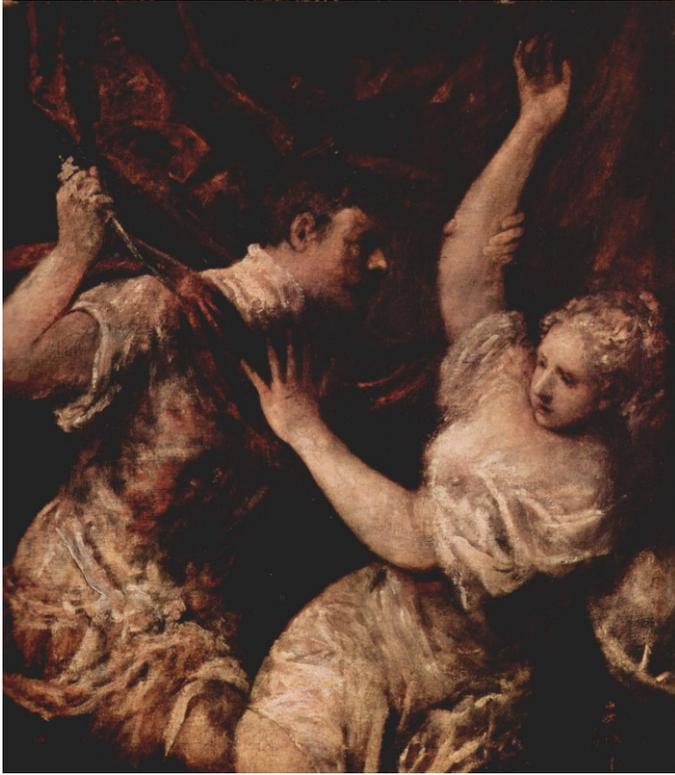
Si conclude con due dipinti del Settecento, secolo di Goldoni, Richardson e Lessing:. Il primo è *Tarquinio e Lucrezia* di Gianbattista Tiepolo che propone un primo piano del momento cruciale della vicenda, con i volti dei due protagonisti carichi di tutti i loro istinti e sentimenti, mentre con *La morte di Lucrezia* di Gavin Hamilton l'attenzione ritorna sul quadro di insieme in cui le componenti del mito raccontano tutta la vicenda, il pubblico e il privato.



1. Sandro Botticelli, *Storie di Lucrezia* (1500-1504)
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

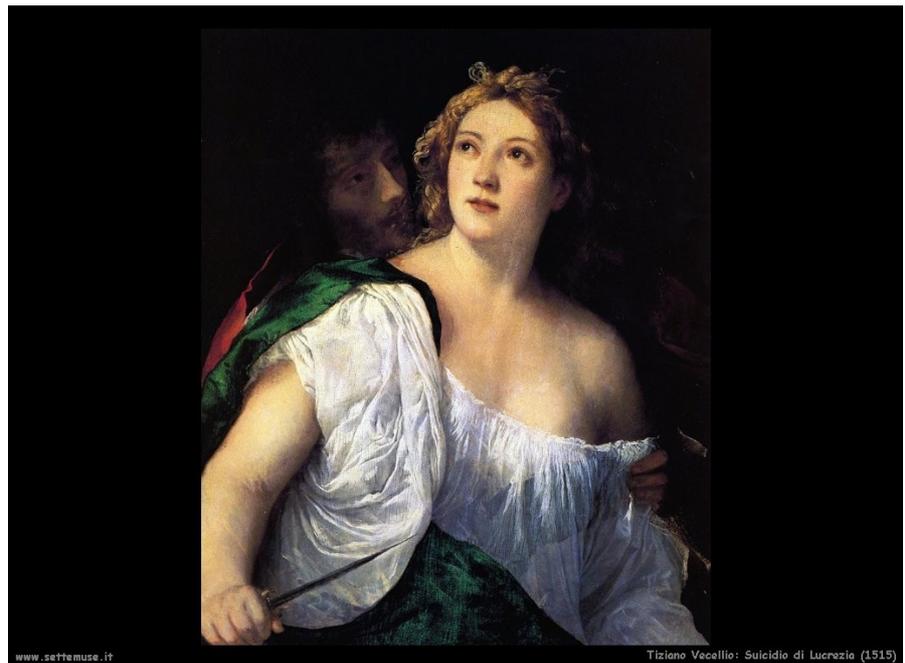
2. Sandro Botticelli, *Storie di Virginia* (1500-1504)
Accademia Carrara, Bergamo.





3. Tiziano Vecellio, *Tarquinio e Lucrezia* (1576)
Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie Vienna.

4. Tiziano Vecellio, *Suicidio di Lucrezia* (1515)
Kunsthistorisches Museum, Vienna.





5. Paolo Veronese, *Lucrezia*, (1585)
Kunsthistorisches Museum, Vienna.

6. Artemisia Gentileschi, *Lucrezia* (1642-43)
Museo di Capodimonte, Napoli.



7. Artemisia Gentileschi, *Suicidio di Lucrezia* (1642-43)
Museo di Capodimonte, Napoli



8. Gianbattista Tiepolo, *Tarquinio e Lucrezia*, (1745-50)
Staatsgalerie am Shaezler-Palais, Augsburg.

9. Gavin Hamilton, *The Death of Lucretia* (1763-67)
Yale Centre for British Art



APPENDICE II

ARIE DELLA *LUGREZIA ROMANA IN COSTANTINOPOLI*



10. *Opere teatrali*, Venezia, Antonio Zatta, 1794.

La musica della *Lugrezia Romana in Costantinopoli*, da attribuirsi probabilmente a Giacomo Maccari, è sfortunatamente andata perduta ma rimangono nel testo scritto, le arie cantate. L'ipotesi di una formazione musicale degli attori non proprio completa lascia supporre che l'apprendimento della melodia fosse prevalentemente affidato all'orecchio e alla memoria e, per questo motivo, la scrittura "con la parte" era molto frequente. Le arie sono brevi e ripetitive (spesso segnalate con un 'da capo') e cariche di onomatopee e tratti parodistici mentre i pezzi d'assieme si basano sulla rapida alternanza delle voci così da evitare eventuali e dannose sovrapposizioni. L'estensione maggiore e l'azione complessa della *Lugrezia romana in Costantinopoli* nell'ambito delle opere musicali di Goldoni, implicano una sovrabbondanza di recitativo e dunque di versi sciolti, presenti in misura simile nelle coeve opere serie rispetto alle quali l'aria solistica mantiene però un peso marginale. Dai duetti, in cui si alternano tutti i ruoli tranne Colatino, emerge l'idea di una gestualità caricata con un veloce scambio di imperativi, interiezioni, e onomatopee che valorizza al meglio la *vis* comica degli attori. Gli scarti ritmici, le batture di arresto e briose, i brani lirici soprattutto quelli a più alto tasso di esotismo musicale rendono ancora più viva, vivace e innovativa la rilettura goldoniana del mito di Lucrezia romana.

ELENCO DELLE ARIE

- Bacco, Cupido e Venere (a.III, s.VI, Collatino)
Bravi! bravi! (a.III, s.VIII, tutti)
Che crude fiere doglie (a.II, s.IV, Collatino)
Come in mar galere armate (a.II, s.V, Albumazar)
Contento? Marmeo (a.III, s.I, Lucrezia e Albumazar)
Dupraiosche aclà aclà (a.II, s.IX, tutti)
El traditor simioto (a.II, s.VII, Maimut)
Ferma. Mori (a.I, s.VI, Albumazar e Maimut)
Gallinetta che s'adira (a.I, s.III, Albumazar)
Giusto appunto come un gatto (a.I, s.XI, Mirmicàina e Lucrezia)
Ischinai scialacabalai (a.I, s.I, Maimut)
La voce sovrana (a.II, s.X, oracolo)
Mi me trovo in sto momento (a.II, s.VIII, Mirmicàina)
No, che lasciar non posso (a.II, s.III, Lucrezia)
Parto, non ho costanza (a.I, s.IX, Collatino)
Quel viso tondo (a.I, s.IV, Ruscamar)
Sallamica gnescapà (a.III, s.V, Maimut)
Son nassua con tanta grazia (a.I, s.V, Mirmicàina)
Sta il cacciatore (a.I, s.II, Lucrezia)
Tasér? Sopportar? (a.II, s.VI, Ruscamar)
Tiro. Oimè! (a.III, s.VII, Mirmicàina e Ruscamar)
Tremate, felloni (a.II, s.XI, tutti)

APPENDICE III

ODE TO WISDOM DA CLARISSA

Nella Lettera 54 Clarissa scrive ad Anna Howe:

I have been forced to try to compose my angry passions at my harpsichord; having first shut close my doors and windows, that I might not be heard below. As I was closing the shutters of the windows, the distant whooting of the bird of Minerva as from the often-visited woodhouse gave the subject in that charming ODE TO WISDOM, which does honour to our sex, as it was written by one of it. I made an essay, a week ago, to set the three last stanzas of it, as not unsuitable to my unhappy situation;

La poesia in questione fu scritta da Elizabeth Carter e inclusa da Richardson nella summenzionata lettera¹²⁸ facendo intendere che la stessa Clarissa ne possedesse una copia e conoscesse l'autore di sesso femminile: «[...] that charming *Ode to Wisdom*, which does honour to our sex, as it was written by one of it.» (L:54). Tramite un gioco intertestuale e un incrocio di arti e seduzioni, Richardson dimostra quali e quanti possano essere gli strumenti a disposizione di uno scrittore per caratterizzare e rendere complessi, ricchi e vivi i propri personaggi. Ed anche l'inserimento concreto di uno spartito nel testo letterario può risultare funzionale. Scrive Roger Chartier: «The meaning of a work depends always on the form in which it is offered to its readers, spectators or listeners» (1999, p. 36) e per forma si possono intendere molte cose. La musica in questione riguarda in particolare le ultime tre stanze dell'*Ode* anche se Clarissa riporta nella lettera ad Anna Howe l'intero testo che è quello che segue:

¹²⁸ E che fu, tra l'altro oggetto di una vivace polemica tra Richardson e l'autrice dell'Ode la quale rimproverò lo scrittore di aver inserito la sua opera senza chierne l'autorizzazione.

ODE TO WISDOM BY A LADY

I

The solitary bird of night
Thro' thick shades now wings his flight,
And quits his time-shook tow'r;
Where, shelter'd from the blaze of day,
In philosophic gloom he lay,
Beneath his ivy bow'r.

II

With joy I hear the solemn sound,
Which midnight echoes waft around,
And sighing gales repeat.
Fav'rite of Pallas! I attend,
And, faithful to thy summons, bend
At Wisdom's awful seat.

III

She loves the cool, the silent eve,
Where no false shows of life deceive,
Beneath the lunar ray.
Here folly drops each vain disguise;
Nor sport her gaily colour'd dyes,
As in the beam of day.

IV

O Pallas! queen of ev'ry art,
That glads the sense, and mends the heart,
Blest source of purer joys!
In ev'ry form of beauty bright,
That captivates the mental sight
With pleasure and surprise;

V

To thy unspotted shrine I bow:
Attend thy modest suppliant's vow,
That breathes no wild desires;
But, taught by thy unerring rules,
To shun the fruitless wish of fools,
To nobler views aspires.

VI

Not Fortune's gem, Ambition's plume,
Nor Cytherea's fading bloom,
Be objects of my prayer:
Let av'rice, vanity, and pride,
Those envy'd glitt'ring toys divide,

The dull rewards of care.

VII

To me thy better gifts impart,
Each moral beauty of the heart,
By studious thought refin'd;
For wealth, the smile of glad content;
For pow'r, its amplest, best extent,
An empire o'er my mind.

VIII

When Fortune drops her gay parade.
When Pleasure's transient roses fade,
And wither in the tomb,
Unchang'd is thy immortal prize;
Thy ever-verdant laurels rise
In undecaying bloom.

IX

By thee protected, I defy
The coxcomb's sneer, the stupid lie
Of ignorance and spite:
Alike contemn the leaden fool,
And all the pointed ridicule
Of undiscerning wit.

X

From envy, hurry, noise, and strife,
The dull impertinence of life,
In thy retreat I rest:
Pursue thee to the peaceful groves,
Where Plato's sacred spirit roves,
In all thy beauties drest.

XI

He bad Ilyssus' tuneful stream
Convey thy philosophic theme
Of perfect, fair, and good:
Attentive Athens caught the sound,
And all her list'ning sons around
In awful silence stood.

XII

Reclaim'd her wild licentious youth,
Confess'd the potent voice of Truth,
And felt its just controul.
The Passions ceas'd their loud alarms,
And Virtue's soft persuasive charms
O'er all their senses stole.

XIII

Thy breath inspires the Poet's song
The Patriot's free, unbiass'd tongue,
The Hero's gen'rous strife;
Thine are retirement's silent joys,
And all the sweet engaging ties
Of still, domestic life.

XIV

No more to fabled names confin'd;
To Thee supreme, all perfect mind,
My thought direct their flight.
Wisdom's thy gift, and all her force
From thee deriv'd, Eternal source
Of Intellectual Light!

XV

O send her sure, her steady ray,
To regulate my doubtful way,
Thro' life's perplexing road:
The mists of error to controul,
And thro' its gloom direct my soul
To happiness and good.

XVI

Beneath her clear discerning eye
The visionary shadows fly
Of Folly's painted show.
She sees thro' ev'ry fair disguise,
That all but Virtue's solid joys,
Is vanity and woe.

Richardson commissionò la musica ad un compositore che, sfortunatamente, rimarrà sconosciuto. Scritta in parte secondo i canoni del tempo, ovvero secondo lo stile della *strophic song*, per Thomas Mc Geary (2012, p. 436): «At a close reading at Clarissa's setting reveals it is much more sophisticated and occupies a more prestigious place in the field of musical production than the standard songs and ballads of the day», non ultimo per la scelta dell'argomento ben diverso da quello delle canzoni del tempo. Scrive ancora Mc Geary:

Richardson used the appropriate format [...] that conveys Clarissa not as a composer of *galant*, genteel, fashionable, pleasure- garden songs, but as a composer of vocal music of high sophistication in Britain – in many ways, as a musical equivalent to the gifted polymath Elizabeth Carter who provided the text to the *Ode to Wisdom*. (2012, p. 456)

The image shows a page of an engraved music plate for the play *Clarissa*. It features three systems of musical notation, each with a vocal line and a basso continuo line. The tempo is marked 'Andante'. The first system is labeled 'XIV.' and contains the lyrics: 'No more to fabled Names confin'd, To the Supreme all perfect Mind, My Thoughts direct their Flight. My Thoughts direct their Flight. Wisdom's thy Gift; & all her force From thee deriv'd Eternal Source of Intel-lectual Light. Of Intel-lectual light.' The second system is labeled 'XV' and contains the lyrics: 'Send her sure, her steady Ray, To regulate my doubtful Way, Thro' life's perplexing Road: The Mists of Error to controul, And thro' its Gloom direct my Soul To Happiness and Good?' The third system is labeled 'XVI' and contains the lyrics: 'Beneath, Her clear discerning Eye The visionary Shadows fly Of Folly's painted Show. She sees thro' ev'ry fair Disguise, That All but VIRTUE'S solid joys, Are Vanity and Woe?' The page is numbered 'Vol II. P. 50' in the top right corner and 'LETTER X.' in the bottom right corner.

11. Engraved music plate, first, 12° (duodecimo) edition, *Clarissa* (1747–48).

APPENDICE IV

LESSING E GLI ILLUSTRATORI DEL SUO TEMPO

Così il pittore Conti spiega al principe Gonzaga cosa è veramente importante nell'arte:

Aber, wie ich sage, daß ich es weiß, was hier verloren gegangen, und wie es verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich ebenso stolz und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lassen. (I.4)

È più importante quel che non si rappresenta, quello che il pittore sa di non aver riportato sulla tela piuttosto che ciò che le sue mani hanno dipinto e che è manifestamente sotto gli occhi di chi osserva. È lo stile "cifrato" di Lessing. È uno stile, un modo di trasmettere che va di pari passo con quel concetto di ricezione che costituisce un nodo fondamentale per la comprensione e interpretazione delle opere del drammaturgo tedesco.

L'arte non deve essere una mera copia di ciò che è già disponibile in natura ma deve dar vita al «libero gioco dell'immaginazione». La ricezione è un meccanismo che deve immancabilmente funzionare: è la ricezione di un testo, è la suggestione di un dipinto ma può anche essere anche il passaggio dal testo scritto ad una sua rappresentazione pittorica: è il modo in cui l'artista accoglie il significato di un testo e lo traspone in un dipinto, in incisione et cetera.

Il rapporto di Lessing con due artisti del Settecento, Chodowiecki e Miel, che riprodussero alcune sue opere, conferma l'importanza di quel flusso di significato che deve scorrere dall'autore al ricettore. Nel 1770 Lessing vide la sua *Minna von Barnhelm* riproposta in dodici stampe pubblicate nel *Berliner Genealogischer Kalender* ad opera di Daniel Nikolaus Chodowiecki. Quest'ultimo conobbe il successo proprio grazie all'illustrazione dell'opera di Lessing¹²⁹ e fu in seguito autore di numerosissime altre tra cui quelle di *Die Leiden des Junges Werthers* di Goethe (1774) e della *Clarissa* di Richardson. Chodowiecki illustrò la stanza di Werther,

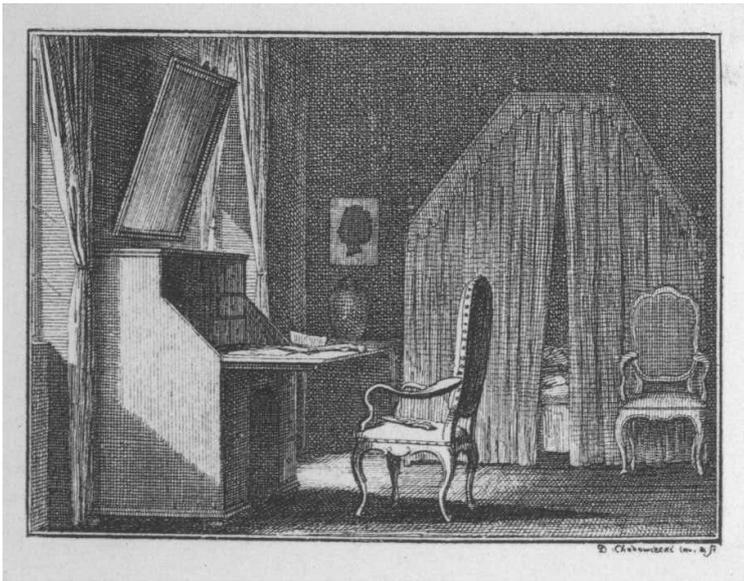
¹²⁹ L'edizione della commedia *Minna von Barnhelm*, Leipzig, Inselverlag, 1920, riproduce il testo della prima edizione ed è accompagnata dalle stampe di Chodowiecki.

proprio quella in cui si trovava il testo dell'*Emilia Galotti* e che diede origine alla famosa e controversa interpretazione del testo lessinghiano.

Nel caso della *Minna* e Chodowiecki il meccanismo della ricezione forse non funzionò se è vero che il drammaturgo tedesco non apprezzò particolarmente la rilettura proposta dall'incisore il quale, a sua volta, non si trovò in sintonia con Lessing a proposito del personaggio del pittore Conti, figura determinante per la comprensione dell'*Emilia* e della poetica lessinghiana *in toto*. Se la ricezione della *Minna* da parte di Chodowiecki non convinse Lessing, ben diverso fu il risultato quando si trattò dell'*Emilia Galotti* e di un altro artista tedesco: Johann Heinrich Meil. Nel medesimo almanacco del 1770 furono pubblicate alcune sue opere e Lessing ne divenne un tale estimatore che proprio a lui fu affidata la rappresentazione della sua opera più criptica: *Emilia Galotti*.

12. Daniel Nikolaus Chodowiecki
Aufführung der Minna von Barnhelm im Kuhstall. (1770)
(The New York Public Library)





13. Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Werthers Zimmer* (1776)



14. Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Clarissa*, (1785)

15. Johann Heinrich Meil (1730-1820)
Scene dall' *Emilia Galotti*



IMMAGINI

1. Sandro Botticelli, *Storie di Lucrezia* (1500-1504)
(<http://commons.wikimedia.org>)
2. Sandro Botticelli, *Storie di Virginia* (1500-1504).
(<http://commons.wikimedia.org>)
3. Tiziano Vecellio, *Tarquinio e Lucrezia* (1576)
(<http://commons.wikimedia.org>)
4. Tiziano Vecellio, *Suicidio di Lucrezia* (1515)
(www.settemuse.it)
5. Paolo Veronese, *Lucrezia*, (1585)
(www.settemuse.it)
6. Artemisia Gentileschi, *Lucrezia* (1642-43)
(www.settemuse.it)
7. Artemisia Gentileschi, *Suicidio di Lucrezia* (1642-43)
(<http://www.artemisia-gentileschi.com>)
8. Gianbattista Tiepolo, *Tarquinio e Lucrezia*, (1745-50)
(www.settemuse.it)
9. Gavin Hamilton, *The Death of Lucretia* (1763-67)
(<http://www.wikigallery.org>)
10. *Opere teatrali*, Venezia, Antonio Zatta, (1794)
(<http://www.librettidopera.it>)
11. Engraved music plate, first, 12° (duodecimo) edition, *Clarissa* (1747-48), 2:47-50.
(Courtesy of the University of Chicago Library Special Collections Research Center)
12. Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801)
Aufführung der Minna von Barnhelm im Kuhstall. (1770)
(The New York Public Library)
13. Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Werthers Zimmer* (1776)
(commons.wikimedia.org)
14. Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Clarissa* (1785)
(commons.wikimedia.org)
15. Johann Heinrich Meil. (1730-1820)
Scene dall' *Emilia Galotti*
(www.lebrecht.com)

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

CARLO GOLDONI

- Carlo Goldoni (1961), *Memorie*, Milano: Rizzoli.
ID. (1979), *Opere di Carlo Goldoni*, a c. di Gianfranco Folena e Nicola Mangini, Milano: Mursia.
ID. (2009) *Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a c. di Anna Vencato, Venezia: Marsilio.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

- Gotthold Ephraim Lessing (1954), *Gesammelte Werke, zweiter Band, Dramen, Dramenfragmente*, Berlin: Aufbau Verlag.
ID. (1961) *Emilia Galotti*, Torino: Einaudi.
ID. (1975), *Drammaturgia d'Amburgo*, a c. di Paolo Chiarini, Roma: Bulzoni.
ID. (1987), *Lessing Briefe*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1743-1770.
ID. (1988), *Lessing Briefe*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1770-1776.
ID. (1994) *Minna von Barnhelm, ovvero la fortuna del soldato*, Venezia: Marsilio.
ID. (2007) *Laokoon*, Palermo: Aesthetica.

SAMUEL RICHARDSON

- Samuel Richardson (1985) *Clarissa, or The History of a Young Lady* ed. by Angus Ross, London: Penguin.
ID. (1986) *Pamela*, London: Everyman's library.
ID. (2011), *Pamela o la virtù ricompensata*, Milano: Mondadori.
ID. (2009), *Lettere su Clarissa. Scrittura privata e romanzo nell'Epistolario di Samuel Richardson* a c. di Donatella Montini, Viterbo: Sette città.

FONTI SECONDARIE

- AA. VV. (1972), *Lessing e il suo tempo*, Cremona: Libreria del Convegno.
- AA. VV. (1986), *Acta Scaligeriana*, Agen, Société Académique.
- AGOSTINO (1997), *La città di Dio, Sant'Agostino*, a .c. di A. Pieretti, D. Gentili, F. Monteverde, Roma: Città Nuova.
- AA. VV. (2002), *Letteratura comparata*, a c. di Armando Gnisci, Milano: Mondadori.
- AA. VV. (2011), *Cultura tedesca, Lessing dall'Emilia al Nathan* in "Cultura tedesca" 39/ luglio-dicembre.
- ARANGIO RUIZ VINCENZO (1987) *Istituzioni di Diritto privato*, Napoli: Jovene.
- ASSMANN JAN (1997) *La memoria culturale, scrittura, ricordo e identità politica nella grandi civiltà antiche*, Torino: Einaudi.
- AUERBACH ERICH (2000), *Mimesis*, Torino: Einaudi.
- BACHTIN Michail (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino: Einaudi.
- ID. (2001), *Estetica e romanzo*, Torino: Einaudi.
- BAIONI GIULIANO (2006), *Il sublime e il nulla. Il nichilismo tedesco dal Settecento al Novecento*, Roma: Storia e Letteratura.
- BALDENSPERGER FERNAND, *La Littérature comparée. Le mot et la chose*, in "Revue de littérature comparée" (1921), trad. it *Letteratura comparata. Il nome e la cosa* in Gnisci A. e Sinopoli F. (1995), *Letteratura Comparata. Storia e testi*, Sovera, Roma.
- BANDELLO MATTEO (1974), *Novelle*, Torino: UTET.
- BARTHES ROLAND (2005), *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino.
- BASSNET SUSAN (1993) *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford: Balckwell Publishers.
- BEASLEY JERRY C. (1976), *Romance and "New" Novels of Richardson, Fielding and Smollet*, "Studies in English Literature", 1500-1900, 16:3,pp. 437-450.
- BEER GILLIAN (1968), *Richardson, Milton and the Status of Evil*, "Review of English Studies", New Series, Vol. XIX, no. 75, 1968, 261-270.

BELLAMY LIZ (1996), *Private Virtues, Public Vices; Commerical Morality in the Novels of Samuel Richardson*, "Literature and History", ser. 3:5:2 (1996: Autumn), pp. 19-36.

BERTINETTI PAOLO (2004), *Breve storia della letteratura tedesca*, Torino: Einaudi.

BESSIERE JEAN (1980), *Mythe, Symbole Roman*, actes du colloque d'Amiens, Presses universitaires de France, Paris.

BETTINI MAURIZIO (1986), *Antropologia e cultura romana*, Roma: Carocci.

ID. (1989), *La riscrittura del mito* in AA. VV, *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma: Salerno Editrice.

BIGAZZI Roberto (1996), *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa: Nistri Lischi.

BLOOM Harold (1996), *Il Canone Occidentale*, Milano: Bompiani.

BLUMENBERG HANS (2002), *Il futuro del mito*, Napoli: Medusa Edizioni.

BOCCACCIO GIOVANNI (1981), *Il Decameron*, Torino: Einaudi.

BOITANI PIERO, DI ROCCO EMILIA (2013), *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma-Bari, Laterza.

BONAFIN Massimo (2005), *Contesti della parodia*, Torino: UTET

BONO PAOLA, TESSITORE VITTORIA M. (1998), *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano: Mondadori.

BRITTEN BENJAMIN (2013), *The Rape of Lucretia*, Firenze: Giunti.

BRUNEL PIERRE (1995), *Dizionario dei miti letterari*, Milano: Bompiani.

BRUNEL PIERRE, PICHOIS CLAUDE, ROUSSEAU ANDRE M. (1983), *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris: Colin.

BURROWS DAVID J.(1973), *Myths and motifs in Literature*, Free Press, New York.

CANTARELLA EVA (1985a), *L'ambiguo malanno. La donna nell'antichità greca e romana*. Roma: Editori Riuniti.

ID. (1985b), *Tacita muta, la donna nella città antica*, Roma: Editori Riuniti.

ID. (1991), *I supplizi capitali in Grecia e a Roma*, Milano: Rizzoli.

ID. (2009), *Dammi mille baci. Uomini veri e donne vere nell'antica Roma*, Milano:

Feltrinelli.

ID., RICCA PAOLO (2010), *Non commettere adulterio*, Bologna: Il Mulino.

CECCHI EMILIO, SAPEGNO NATALINO (2005), *La letteratura italiana*, Milano: Rizzoli.

CHEVREL YVES (1991), *La letteratura comparata*, Carocci, Roma.

CHIUSI, TIZIANA J. (2011) *La fama nell'ordinamento romano. I casi di Afrania e di Lucrezia* in "Storia delle donne" 6/7 (2010/2011, no. 1), pp. 89-105.

CICU LUCIANO (2012), *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma: Casa editrice Università La Sapienza.

COMPAGNON ANTOINE (2000), *Il demone della teoria: letteratura e senso comune*, Torino: Einaudi.

COUPE LAURENCE (1999), *Il mito. Teorie e storie*, Roma: Donzelli.

CREUZER G. F. (1983), *Simbolica e mitologia. Descrizione generale dell'ambito del simbolico e mitico*, Milano: Spirali Edizioni.

CROCE BENEDETTO (1903) *La letteratura comparata*, in A. Gnisci, F. Sinopoli (1997) (a.c. di), in *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma: Meltemi.

CROCE BENEDETTO (1937), *Aneddoti di storia civile e letteraria. Intorno a Lucrezia nella poesia e nella casistica morale*, "La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia", 35 pp. 146.152.

ID. (1964), *La letteratura italiana*, Bari: Laterza.

DANTE ALIGHIERI (1921), *Tutte le opere di Dante Alighieri*, Firenze: G. Barbera Editore.

DELLA CORTE FRANCESCO (1971), *La presenza classica*, Genova: Bozzi.

DIDEROT DENIS (2005), *Elogio di Richardson di Diderot* a. c. Andrea Perego, Itinera, pp. 1-12.

ID. (2008), *Teatro*, Milano: Garzanti.

DONALDSON IAN (1982), *The Rapes of Lucretia, a Myth and Its Transformations*, Oxford: Clarendon Press.

DREBLER THOMAS (1996), *Dramaturgie der Menschheit - Lessing*, Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler.

DUBY GEORGES, PERROT MICHELLE (1990), *Storia delle donne. L'antichità*,

Bari: Laterza.

DURKHEIM ÉMILE (2007), *Il suicidio, studio di sociologia*, Milano: Rizzoli.

DÜRRENMATT FRIEDERICH (1982), *Lo scrittore nel tempo, scritti su letteratura, teatro e cinema*, Torino: Einaudi.

DUSSINGER JOHN A. (1967), *Richardson's Tragic Muse*, in "Philological Quarterly", 46: pp. 18-33.

ID. (1984), *Love and Consanguinity in Richardson's Novels*, in "Studies in English Literature, 1500-1900, 24:3, (1984: Summer), pp. 513-526.

EAGLETON TERRY (1986), *The Rape of Clarissa*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

FASCE SILVANA (2002), *Letteratura e psicologia: l'espressione del linguaggio interiore*, Genova: Compagnia dei librai.

FERRUCCI FRANCO (1986), *Il mito*, in *letteratura italiana, vol. v, le Questioni*, Torino: Einaudi. pp. 513-552.

FIDO FRANCESCO (2000), *Nuova guida a Goldoni, Teatro e società nel Settecento*, Torino: Einaudi.

FILOSA ELSA (2012), *Tre studi sul De mulieribus claris*, Milano: LED.

FLORA FRANCESCO, (1940), *Storia della letteratura italiana*, Milano: Mondadori.

FOLENA GIANFRANCO (1958), *L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, in "Lettere italiane", 10:1, (1958: genn./mar.), pp. 21-54.

ID., (1983), *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino: Einaudi.

FORSTER EDWARD MORGAN (1989), *Howard's End*, Harmondsworth: Penguin books.

ID. (2000), *Aspetti del romanzo*, Milano: Garzanti.

FUSILLO MASSIMO (2012), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena: Mucchi Editore.

ID. (2012), *Feticci*, Bologna: Il Mulino.

GALISNKI HANS (1932), *Der Lukretia Stoff in der Weltliteratur*, Breslau: Priebatsch.

GALLARATI Paolo (1984), *Musica e maschera. Il libretto italiano nel Settecento*, Torino: EDT.

- GARDNER JANE F. (1995), *Miti romani*, Milano: Mondadori.
- GARDINI NICOLA (2006), *Letteratura comparata, metodi periodi generi*, Milano: Mondadori
- GENETTE GÉRARD (1997), *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Torino: Einaudi.
- GEORGES-CALONGHI (1921) *Dizionario della lingua latina*, Torino: Rosenberg e Sellier, Torino.
- GIBELLINI PIETRO, COSSUTTA FABIO (a c. di) (2006), *Il mito nella letteratura italiana vol. II, dal Barocco all'Illuminismo*, Brescia: Morcelliana.
- GNISCI ARMANDO, SINOPOLI FRANCA (a c. di) (1995), *Letteratura Comparata. Storia e testi*, Sovera, Roma.
- GNISCI ARMANDO, SINOPOLI FRANCA (a. c. di) (1997) *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma: Melteni.
- ID. (1999), *Introduzione alla Letteratura Comparata*, Bruno Mondadori, Milano.
- GOETHE JOHANN WOLFGANG (1970), *I dolori del giovane Werther*, Torino: Einaudi.
- GUILLÉN CLAUDIO (1992), *L'uno e il molteplice, Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna: Il Mulino.
- HABERMAS, J. (1987), *L'intrico di mito e illuminismo. Osservazioni sulla dialettica dell'Illuminismo*, in J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Roma-Bari: Laterza, pp. 109-134.
- HUME DAVID (2008), *Sul suicidio e altri saggi morali*, Bari: Laterza.
- JESI FURIO (1972), *Mitologie intorno all'illuminismo*, Milano: Editori di Comunità.
- ID (1973), *Il mito*, Milano: ISEDI.
- ID (1981), *Letteratura e Mito*, Torino: Einaudi.
- JOHNSON GELN M, (1980), *Richardson's Editor in Clarissa*, in "Journal of Narrative Technique" 10:2 (1980: Spring), pp. 99-114.
- JUNG KARL GUSTAV, KERÉNYI KÁROLY,(1972), *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino: Boringhieri, Torino.
- KAFKA FRANZ (1988) *Lettere*, a c. di Ferruccio Masini, Milano: Mondadori.

- KERÉNYI KARL (1950), *Miti e misteri*, Einaudi: Torino.
- KNIGHT CHARLES A. (1969), *The Function of Wills in Richardson's Clarissa*, in "Texas Studies in Literature and Language", 11:3, (1969: Fall), pp. 1183-1190.
- KOŠENINA ALEXANDER (2014), *Bühnen-Bilder. Von den Grenzen der Malerei und Dramaturgie bei Lessing*, in "Lessing Yearbook/Jahrbuch" XLI, 2014, Göttingen: Wallestein Verlag.
- LEVER J. W., (1962), *Twentieth Century Studies in Shakespeare's Songs, Sonnets and Poems* in "Shakespeare's Survey", 15, pp. 22-25-
- LEVIN, HARRY (1972), *Comparing the Literature. Grounds for Comparison*. Cambridge, Mass. Harvard UP, 1972. (
- LEVIN RICHARD (1981), *The Ironic Reading of the Rape of Lucrece and the Problem of External Evidence*, in "Shakespeare's Survey", 34, pp. 85-92.
- LÉVI-STRAUSS C. (1980), *Mito e significato*, Milano: il Saggiatore.
- LILLO JOHN (1955), *Il mercante di Londra*, in *Teatro inglese della Restaurazione e del Settecento*, Firenze: Sansoni.
- LONGHI ROBERTO (2011), *Gentileschi padre e figlia*, Milano: Abscondita.
- LORAUX NICOLE, (1988), *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma- Bari: Laterza.
- LUCREZI FRANCESCO, BOTTA FABIO, RIZZELLI GIUNIO (2003), *Violenza sessuale e società antiche, profili storico-giuridici*, Lecce: Edizioni del Grifo.
- LUCREZI FRANCESCO, (2004), *La violenza sessuale in diritto ebraico e romano*, Torino: G. Giappichelli Editore.
- LUZZATO SERGIO (2001), *La mummia della repubblica*, Torino, Einaudi.
- MAGDALENA EDGARDO (1906), *Lessing e Goldoni* in "Giornale storico della letteratura italiana", 47, pp. 193-214.
- MANGINI NICOLA (1993), *Sulla fortuna del teatro goldoniano nei secoli XVIII e XIX* in "Annali d'italianistica", 1, Chapel Hill: University of North Carolina, pp. 15-23, pp. 17-23.
- McGEARY THOMAS (2012), *Clarissa Halowe's 'Ode to Wisdom': Composition, Publishing History, and the Semiotics of Printed Music*, in "Eighteenth Century Fiction", 24, no. 3 (Spring 2012), pp. 431-458.

- MERKER NICOLAO, (1991), *Introduzione a Lessing*, Roma-Bari: Laterza.
- MIOLA ROBERT (1983), *Shakespeare's Rome*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MIRCEA ELIADE (1993), *Mito e realtà*, Roma: Borla.
- MITTNER LADISLAO (1980), *Storia della Letteratura Tedesca*, vol. II *Dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Torino: Einaudi.
- MOORMANN ERIC M., UTTERHOEVE WILFIREN (2004), *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte e musica*, Milano: Mondadori.
- MURRAY DOUGLAS (1991), *Classical Myth in Richardson's Clarissa: Ovid Revised*, in "Eighteenth Century Fiction", Vol. 3: ISS. 2, Article 2, pp. 113-124.
- NEROZZI BELMANN, Patrizia (1980), *Un modello di libertino nella narrativa inglese del Settecento: il Lovelace di Samuel Richardson*, in "Studi di Letteratura francese", 6, pp. 105-117.
- ID. (2008), *Il romanzo inglese del settecento: la poetica alle origini della narrativa moderna*, Milano: Mondadori.
- NIEVO IPPOLITO (2011), *Le confessioni di un italiano*, Firenze, Milano: Giunti.
- ONOFRI MASSIMO (2001), *Il canone letterario*, Roma-Bari: Laterza.
- ID. (2009), *Il suicidio del socialismo. Inchiesta su Pellizza da Volpedo*, Roma: Donzelli.
- ID. (2011), *L'epopea infranta. Retorica e antiretorica per Garibaldi*, Milano: Medusa.
- OUTRAM DORINDA (2014), *l'Illuminismo*, Bologna: Il Mulino.
- PALMER WILLIAM (1973), *Two Dramatists: Lovelace and Richardson in Clarissa*, "Studies in the Novel", 5:1, (1973:Spring), pp. 7-21.
- PRAZ MARIO (1992), *La letteratura inglese dal Medioevo all'Illuminismo*, Milano: Rizzoli.
- PRAWER S. S. (1973), *Comparative Literary Studies. An Introduction*, London, Duckworth.
- PUBLIO OVIDIO NASONE (1969), *Fastorum. Liber secundus*, Paris: Presses universitaires de France.
- ROUSSET JEAN (1980), *Il mito di don Giovanni*, Parma: Pratiche.

- SAITO NELLO (1961) *Lessing e Lichtenberg*, Milano: Dante Alighieri.
- ID., (1975), *L'Emilia innamorata*, Roma: Bulzoni.
- SALVANESCHI ENRICA (1999), *Classicità e comparazione: fra metodo e mania*, in "Semicerchio", nn. 20-21.
- SANNA SIMONETTA (1983), *Minna von Barnhelm di G. E. Lessing: analisi del testo teatrale*, Pisa: Pacini. (1994, *Lessings Minna von Barnhelm im Gegenlicht, Glück und Unglück der Soldaten*, Bern-Berlin-Frankfurt a. M.-New York-Paris- Wien.)
- ID. (1987), *Attorno ad alcuni nodi irrisolti nell'interpretazione del teatro di Lessing*, in "AION, Studi Tedeschi" XXX, 1-3, pp. 7-29.
- ID. (1988a), *Die Thematik des Sehens und Hörens in Lessings Minna von Barnhelm*, in "Zeitschrift für Germanistik", 6, pp. 665-680.
- ID. (1988b), *Lessings Emilia Galotti. Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral and Politik*, Tübingen: Niemeyer.
- ID., (1992), *Lessing und Goldoni, Die Phasen eines Vergleichs* in I. M. Battafarano (hrsg. v.), *Deutsche Aufklärung und Italien*, Bern-Berlin-Frankfurt a. M.-New York-Paris- Wien: Lang, pp. 205-249.
- ID. (1993), *Streitkultur in Lessing Minna von Barnhelm. Minnas Fähigkeit vs. Franziskas Unfähigkeit zum Streiten als Movens von Handlungsentwicklung und Konfliktlösung* in Wolfram Mauser (hrsg. v.), *Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werke Lessings*, Tübingen: Niemeyer.
- ID., (1998), *Da Miss Sara Sampson a Emilia Galotti: le forme del mito di Medea nel teatro di Lessing*, Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici
- ID., (2005), *La tipologia dei personaggi nel teatro di Lessing* in "Annali dell'Università di Sassari", 3, 2003.
- ID., (2008) *Canone e interpretazione per una deontologia del dialogo letterario*, in "BAIG" I, pp. 8-13.
- ID (2010), *I personaggi di Lessing da Henzi a Nathan il Saggio*, in "Cultura Tedesca", 39, luglio/dicembre, pp. 15-39.
- ID., (2012), *Emilia Galotti tra Guastalla, Dosolo e Sabionetta* in *Atti del Convegno "L'Emilia Galotti e i suoi contesti Le fonti, l'ambientazione italiana, le figure, le trasposizioni nell'opera di Lessing"*, in corso di stampa.
- SCHILLER (1892-96) *Briefe*, ed. F. Jonas, Leipzig, VI.
- SCHMIESING ANN (2007), *Lessing and Chodowiecki*, in *Lessing*

“Jahrbuch/Yearbook” 2006-2007, pp. 151-164.

SEAGAL CHARLES (1994), *Classics and Comparative Literature* in “Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici”, 1984, n. 19, pp. 9-21.

SEIFERT SIEGFRIED (a. c. di) (1973), *Lessing Bibliographie*, Berlin-Weimar: Aufbau Verlag.

SHAKESPEARE WILLIAM (1922), *The Rape of Lucrece*, Edinburgh: Turnbull and Spears.

ID. (1960), *The poems*, ed. Prince, London:

STEINER GEORGE (1997), *Che cosa è la letteratura comparata* in *Nessuna passione spenta, saggi 1978-1996*, Milano: Garzanti.

STEVENSON JOHN ALLEN (1986), ‘*A Geometry of His Own*’: *Richardson and the Marriage-Ending*, in “*Studies in English Literature*”, 1500-1900, 26:3, (1986: Summer), pp. 469-483.

SULLIVAN J. P. (1977), *Il Satyricon di Petronio: uno studio letterario*, Firenze: La Nuova Italia.

TALAMANCA MARIO (1989), *Lineamenti di storia del diritto romano*, Milano: Giuffrè Editore.

TESSARI ROBERTO (2010), *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari: Laterza.

TEXTE JOSEPH (1898), *Introduction* in L. P. Betz, *La littérature comparée. Essai bibliographique* (1904), in GNISCI A. SINOPOLI F. (a. c. di), (1997) *Manuale storico di letteratura comparata*.

TITO LIVIO (1965), *Histoire romaine / Tite-Live*, Paris: Les belles lettres.

TROUSSON RAIMOND (1965), *Un problème de littérature comparée: les études des thèmes. Essai de méthodologie*, Paris: Minard.

ID (1964), *Plaidoyer pour la Stoffgeschichte*, in “*Revue de littérature comparée*”, XXXVIII, gennaio-marzo, n.1, pp. 101-114.

TUCCI Francesca (2005), *Le passioni allo specchio- -‘Mitleid’ e sistema degli affetti nel teatro di Lessing*, Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici.

VAN TIEGHEM PAUL (1931) *La Littérature Comparée*, Colin, Paris.

VEYNE, PAUL (1990), *La società romana*, Bari: Laterza.

WARD ADRIENNE (1993), "New Worlds" and Theatre: Goldoni's Exotic Comedies, "in *Annali d'italianistica*, 11, pp. 215-224.

WARNER MARINA (1994) *Managing Monsters: Six Myths of our Time*, London: Vintage.

WELLEK RENÉ, WARREN AUSTIN (1981), *Teoria della letteratura*, Bologna: Il Mulino.

WELLEK RENÉ (1959) *The Crisis of Comparative Literature* in W. P. Friederich (ed.), *Proceedings of the second congress of the ICLA*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, pp.149-159.

WATT IAN (1999), *Le origini del romanzo borghese: studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano: Bompiani.

ŽMEGAČ VIKTOR, ŠKREB ZDENKO, SEKULIČ LJERKA (1995), *Breve Storia della Letteratura tedesca, Dalle origini ai giorni nostri*, Torino: Einaudi.

RINGRAZIAMENTI:

Grazie di cuore a chi mi ha permesso di realizzare un sogno: al Prof. Massimo Onofri, uomo del novecento ma anche, e molto, del Settecento per la fiducia che mi ha concesso, per avermi insegnato ad approfondire l'importante legame tra letteratura e pittura e la contagiosa voglia di fare che mi ha trasmesso; alla Prof.ssa Simonetta Sanna per tutta la letteratura, cultura e per la passione al lavoro scientifico che mi ha regalato in tutti questi anni; alla Prof.ssa Annamaria Piredda che mi ha aperto le porte del mondo dei classici e della loro ricezione e mi ha sempre incoraggiato a coltivare i miei sogni; ed, infine, un grazie al Prof. Roberto Bigazzi che mi ha accompagnato insieme a miei tutor in questo meraviglioso viaggio letterario e non solo.