

Alfieri stravolto: su una Congiura de' Pazzi spagnola

Cristina BARBOLANI
Universidad Complutense de Madrid

RIASSUNTO

La tragedia spagnola *Lucrecia Pazzi* di Francisco Rodríguez de Ledesma, pubblicata e rappresentata nel 1805, viene presa in esame parallelamente alla *Congiura de' Pazzi* —a cui si è evidentemente ispirata— per verificarne la dose di «alfierianesimo». Dato che l'autore spagnolo è pressoché sconosciuto, in primo luogo si indaga attraverso i dati offerti dai suoi scritti (in mancanza di dati biografici) sulla sua attività di traduttore e scrittore impegnato, in cui la produzione creativa appare come un'esperienza non centrale, epperò di un certo rilievo. Il raffronto fra la tragedia spagnola e quella italiana viene realizzato su diversi aspetti, dalla scena ai personaggi, dall'utilizzazione della fonte comune (le *Istorie fiorentine* di Machiavelli) all'onomastica; ma attraverso queste analisi si cerca di individuarne soprattutto la diversissima impostazione ideologica, che permette di affermare che la tragedia spagnola ha una sua autonomia e originalità —a prescindere da considerazioni valutative— restando più vicina agli autori dell'illuminismo spagnolo che al radicalismo libertario della *Congiura de' Pazzi* alfieriana.

Parole chiave: Letteratura comparata, secolo XVIII, illuminismo.

ABSTRACT

The Spanish tragedy *Lucrecia Pazzi* of Francisco Rodríguez de Ledesma, published and represented in 1805, is analysed in parallel with *Congiura de' Pazzi* of Vittorio Alfieri, by which evidently it is inspired, to find out its degree of «alfierism». Since the Spanish author practically is not known, we investigated in the first place through the data offered by its writings (for want of biographical data) about its activity of translator and of committed writer, between who the creation work appears like a noncentral experience, but of certain relevance.

The comparison between the Spanish tragedy and the italian is made care of different aspects, from the scene to the characters, from the use of the common source

(the *Istorie fiorentine* of Machiavelli) to the onomastic; but through these analyses it is tried to detect, mainly, completely different ideological positions. It allows to affirm that the Spanish tragedy has its autonomy and originality, independently of other appreciations, being left more near the authors of the Spanish Illustration than of the libertarian radicalism of the *Congiura de' Pazzi* of Alfieri.

Key words: Comparative Literature, XVIII Century, Enlightenment.

1. UN INDIZIO TESTUALE

L'importanza della data 1805 come inizio della penetrazione di Alfieri in Spagna è già stata sottolineata molti anni fa da Antonio Prieto, benemerito pioniere di tali studi¹; e resta ancora un punto di riferimento assai utile, come ho già rilevato in un precedente saggio². Proprio in quell'anno si produce infatti una singolare coincidenza: sulle scene del teatro madrilenno de *Los Caños del Peral* le prime tre imitazioni spagnole del repertorio alfieriano si susseguono a due significativi titoli di *pièces* originali, cioè *El señorito mimado* di Iriarte e *El Pelayo* di Quintana, titoli che secondo il Prieto rappresenterebbero in Spagna, rispettivamente, il tramonto della commedia neoclassicista e l'inizio della tragedia preromantica³. In tale contesto irromperebbe dunque l'Alfieri della *Congiura de' Pazzi*, della *Virginia* e del *Saul*, con una contendenza davvero degna di attenzione.

Per chi studia la ricezione di Alfieri in Spagna risulta quindi doveroso soffermarsi sull'apparizione improvvisa⁴ di quelle tre imitazioni⁵, nell'intento di soppesarne, per così dire, la dose di alfierianesimo. Anzitutto non si tratta di un gruppo omogeneo: sarà il caso di distinguere nettamente, dal punto di vista della recensione critica, il caso delle due tragedie di Francisco Rodríguez de Ledesma (*Lucrecia Pazzi* e *Virginia*), che è ben diverso da quello del melodramma sacro *Saúl* di Francisco Sánchez Barbero. Quest'ultimo, già preso in considerazione da Meregalli, è stato in seguito definito, a ragion veduta, un

¹ Lo studio a cui ci riferiamo (Prieto 1962) è preposto ad introdurre l'edizione pregevole di tre opere alfieriane in traduzione spagnola: le tragedie *Merope* (versione di J. E. Hartzbusch) e *Mirra* (versione di S. Bruzzi e S. Infante de Palacios), e la *Vita* (prima traduzione moderna di Josefina Martínez Gastey).

² Cfr. Barbolani 2000: 572.

³ Cfr. Prieto 1962: 1433.

⁴ Esistono però alcune traduzioni manoscritte non datate che potrebbero essere anteriori al 1805 (al riguardo cfr. Barbolani 2000).

⁵ Ci riferiamo a Sánchez Barbero 1917 e Rodríguez de Ledesma 1805.^a Il volume di Rodríguez de Ledesma contiene: *Lucrecia Pazzi*. Tragedia original en tres actos (pp.4-73); *Virginia*. Tragedia original en tres actos (pp. 73-150), seguite da: *Leónida o el amor desgraciado*. Tragedia pastoral en dos actos. Il melodramma del Sánchez Barbero, in due atti, fu messo in musica da Esteban Cristiani e rappresentato il 6 marzo 1805.

«arreglo» da A. Illiano⁶. Vi si rileva un primo impulso di tradurre fedelmente il capolavoro alfieriano, presto abbandonato però durante una stesura frettolosa, che indulse a sviluppare le parti corali e in definitiva a trasformare l'opera in senso melodrammatico o metastasiano. Ci sarebbe forse da aggiungere come il Sánchez Barbero con la sua traduzione infedele restasse in realtà assai coerente con i propri *Principios de retórica y poética*, nei quali egli ribadisce la durezza dell'astigiano⁷. L'adesione ad Alfieri in questa singolare versione può essere considerata dunque tutt'altro che incondizionale.

Lo studio delle due tragedie di Rodríguez de Ledesma, autore pressoché sconosciuto⁸, ci sembra di gran lunga più urgente, in quanto la valutazione di esse è stata sbrigativa, forse influenzata dai suggestivi titoli, che nel loro accoppiamento evocano in modo fin troppo palese il repertorio alfieriano «di libertà». Citiamo da Antonio Prieto:

Y a la tragedia española [el *Pelayo* di Quintana] la sustituye, el ocho de febrero, la *Lucrecia Pazzi* de Rodríguez de Ledesma, que permanece en cartel durante tres días. *Lucrecia Pazzi*, «tragedia original en tres actos», no aludía para nada en su presentación a Alfieri, y, como en su otra tragedia, *Virginia*, tampoco al publicarse, en el *Argumento*, hablaba Ledesma del trágico italiano. Sin embargo, tanto una como otra obra de Ledesma son una perceptible imitación de *La conjiura de' Pazzi* y de la *Virginia* alfierianas y en ellas late la estática concepción política del autor de *Saul*⁹.

Quasi si trattasse di un furto non confessato, nella sua «perceptible imitación» Ledesma non menzionò l'antecedente alfieriano che presumibilmente era sotteso alle due tragedie.

Ma avrebbe dovuto farlo? Rimanderemo ad altra indagine il caso della *Virginia*, il cui assunto prelevato dalla storiografia romana, si badi, era già penetrato nella tradizione autoctona addirittura come tragedia-modello che uno dei più importanti teorici spagnoli del '700, il Montiano, aveva proposto in calce al suo fondamentale *Discurso sobre la tragedia*¹⁰. Ci interesserà per

⁶ Meregalli 1962: 103 n. 3 lo definisce «una mescolanza di elementi alfieriani e di elementi metastasiani»; Illiano 1979: 99, n.7 annovera questo *Saúl* fra gli «arreglos» o adattamenti, mentre l'unica traduzione vera e propria del *Saúl* alfieriano (seppure con modifiche notevoli) sarebbe da considerarsi quella del poeta cubano J.M. de Heredia. Peraltro Arce 1980: 23 n. 9, coincide con il giudizio di Meregalli, considerando questo dramma fra le «contradicciones del espíritu dieciochesco».

⁷ Sánchez Barbero 1805: 232: «Entre los italianos modernos se distingue Alfieri, su *Virginia* y el *Bruto primero* merecen particular atención: pero su estilo duro y desagradable es poco apto para el coturno, a pesar de que el autor se empeña inútilmente en sostener que es el que conviene a la tragedia».

⁸ Meregalli 1962: 103 n. «Nessuna notizia ho di Rodríguez de Ledesma».

⁹ Prieto 1962: 1433.

¹⁰ Cfr. Montiano y Luyando 1750.

ora la peculiare *Lucrecia Pazzi*, assai più degna d'attenzione per la scelta di un tema di storia italiana estraneo al repertorio ispanico, e quindi più aperta all'ipotesi di (almeno) una precedente lettura della prestigiosa *Congiura de' Pazzi* di Alfieri, edita pochi anni prima a Parigi e senz'altro nota allo spagnolo.

Su questo Francisco Rodríguez de Ledesma y Varado non troviamo dati nei repertori bibliografici attuali, neppure l'anno di nascita o di morte; dall'elenco dei suoi scritti possiamo però avanzare qualche ipotesi. Tradusse, ad esempio, due opere teatrali dal francese¹¹; ebbene, intorno ad esse osserviamo che la versione di una commedia del «ciudadano francés» J. N. Bovilly porta sul frontespizio il nome dell'autore dell'originale, mentre invece l'altra versione, del *Mahomet* di Voltaire, edita due volte, non fa il nome assai più prestigioso del grande illuminista francese, nè sul frontespizio nè nell'introduzione; ovviamente vi sono forti ragioni di censura¹². Le stesse ragioni, con tutta probabilità, lo avranno indotto a tacere anche sugli autori originali delle sue traduzioni inedite dall'italiano. Si tratta, nella fattispecie, di due manoscritti che poi non passarono alle stampe, per mancanza del corrispondente permesso, «traducidos del italiano», probabilmente versioni di opere di Mario Pagano e di Antonio Genovesi¹³.

Tralasciamo per ora lo studio dei manoscritti, che dovrà essere oggetto di più accurate ricerche, e atteniamoci alle opere stampate. Di esse le traduzioni dall'italiano rivelano ampiezza di interessi e una gamma assai variata che va da *Gli animali parlanti* di Casti¹⁴ alle *Notti romane* di Alessandro Verri¹⁵ al *Trattato elementare di economia politica* di Pietro Verri (Madrid, Espinosa 1820)¹⁶. L'introduzione a Casti è piena di sentiti accenti patriottici e

¹¹ Tutte le opere sono menzionate in Aguilar Piñal 1981-1995, tomo VII, pp. 253-255, numeri da 1752 a 1768; le date delle stampe vanno dal 1791 al 1820.

¹² Rodríguez de Ledesma 1794. L'edizione è preceduta da una *Carta dedicatoria a Juan de Morales Guzmán y Tovar*; in essa Ledesma menziona il fatto che la tragedia fu approvata dal papa Benedetto XIV, a scanso di responsabilità proprie sulla sua diffusione. Erano passati solo 4 anni dalla pubblicazione dell'ultimo *Indice* dei libri proibiti dall'Inquisizione (1790). Si veda Pinto 1984.

¹³ Catalogati da Aguilar Piñal fra i manoscritti: *Consideraciones sobre el proceso criminal*. Traducido del italiano. 1791. No consta la licencia de impresión Madrid, *Archivo Histórico Nacional*, Consejos 5556 (65); *Instituciones de filosofía moral*. Traducido del italiano. 1792. No consta la licencia. Madrid, *Archivo Histórico Nacional*, Consejos, 5558 (34). Quest'ultimo scritto potrebbe essere la traduzione della *Diceosima* di Antonio Genovesi, mentre il titolo del primo è identico a quello di un'opera di Mario Pagano.

¹⁴ Cfr. Rodríguez de Ledesma 1813. Si conserva solo un lacerto del volume, di VIII+ 47 pagine. Certamente il Ledesma tradusse l'opera intera ma ci restano solo questi primi due canti.

¹⁵ Cfr. Rodríguez de Ledesma 1814.

¹⁶ Da Aguilar Piñal: *Tratado elemental de economía política, dirigido a los Ministros de la Gobernación y de la hacienda Nacional. Escrito en italiano por el Conde Pedro Verri, miembro del Instituto de Bolonia, y traducido al español por el ciudadano Don Francisco Rodríguez de Ledesma y Varado*, Abogado del ilustre Colegio de esta Corte. Madrid, Espinosa, 1820 (*Biblioteca Nacional*, 3-2440).

antitirannici¹⁷, in consonanza con la menzione del Nostro come uno dei primi liberali nella *Historia de España* diretta da Menéndez Pidal¹⁸.

In quanto ai suoi scritti originali, controllando personalmente su quelli conservati alla Biblioteca *Nacional* ci appare come un esperto giurista, impegnato al servizio di cause tipiche dell'Illuminismo: è autore infatti di un catechismo laico¹⁹ e del vivace opuscolo *Discurso sobre el voto de Santiago* (1805)²⁰, scritto per eradicare secolari abusi fondati su superstizioni religiose. Non v'è dubbio che a tutt'oggi in Spagna la pubblicazione di un libello simile contro la più inveterata tradizione autoctona scatenerrebbe turbini di polemiche nell'opinione pubblica! Si tratta quindi di uno scrittore assai audace e tutt'altro che pacato.

Traduttore di ampia cultura dunque, e figura di un certo rilievo nel *pamphlet* e in scritti che rimangono ai confini della letteratura, Ledesma ci appare invece ben più modesto nella sua produzione creativa, contenuta quasi tutta, per quanto ne sappiamo²¹, nel volumetto di cui ci stiamo occupando nel presente studio. Le due tragedie «alfieriane» —non solo pubblicate, ma anche rappresentate durante tre giorni a Madrid²² e sottotitolate «originali»— sono

¹⁷ Cito da p. VI: «Pueblo Español! Tu has gemido largos años bajo las cadenas de la arbitrariedad, y de la mas dura opresion: lee pues este Poema, que en boca de los animales te pinta al natural los extravios de los hombres; y al paso que verás en el la deprobacion de un gobierno arbitrario, la venalidad servil de sus ministros, la baxeza de los viles y orgullosos cortesanos, y la voluptuosidad e intemperancia de todos estos actores, aprenderás a conocerlos, y a tantos otros sus auxiliares subalternos que concurrieron de acuerdo a forxar tus grillos pasados, y a tratarte como bestia de carga y freno, obstando a tus ojos la magnificencia y el vrillo que tanto has venerado, y que te deslumbraba y seducia, a pesar de haberse alimentado y sostenido a costa de tu sudor, de tu sangre y de tu vida».

¹⁸ Heredia Soriano 1989: 341 si riferisce «a una serie de escritos redactados generalmente con gran sencillez, destinados a divulgar aspectos varios de la nueva filosofía. Algunos permanecen aún inéditos y otros han visto la luz en tiempo posterior. Rafael Benítez, Antonio Puigblanch, Bolaños y Novoa, Alcalá Galiano, Rodríguez de Ledesma y Martínez Marina...son algunos nombres que conviene recordar, los cuales...constituyen una buena representación de la filosofía liberal en esta primera etapa».

¹⁹ Cfr. Rodríguez de Ledesma 1813. A p. IX del *Prologo* dichiara la sua intenzione di divulgare idee filosofiche non proprie: «no tengo la vanidad de que ella [la obra] sea solo el producto de mis propias ideas; la he compuesto sobre las págiunas de autores filosóficos del primer orden en la materia, copiando a veces a la letra periodos y aun articulos enteros ...».

²⁰ Rodríguez de Ledesma 1805 b. L'opuscolo fu seguito da una *Carta crítica al Dr. D. Pedro Antonio Sánchez* con la quale il Ledesma prendeva posizione contro le autorità ecclesiastiche in un dibattito che si protrasse a lungo.

²¹ Non va oltre una dignitosa correttezza d'occasione e l'espressione di sentimenti antiinglesi la canzone a Godoy (Rodríguez de Ledesma 1807). In 22 strofe di 8 versi (rimati ABaBCCDD) il dio Nettuno vi ricorda la battaglia di Trafalgar, le passate glorie militari spagnole e la libertà d' Europa acquistata con il trionfo dei Lumi.

²² Della *Lucrecia Pazzi* si conservano anche 3 copie manoscritte (Madrid, Municipal, 1-79-12) per la recitazione, che fu affidata a Isidoro Máiquez e Andrea Luna. Il Máiquez fu un famosissimo interprete di personaggi tragici di Alfieri (famoso il suo ritratto di Goya al museo del Prado di Madrid).

seguite dal dramma pastorale in due atti *Leónida o el amor desgraciado* che l'autore stesso riconosce di scarsa originalità dicendo che ha ripreso il tema da un *inimitable ingenio*²³. Il Nostro non ama far nomi; e risulta anche, in contrasto con le lunghe diatribe a carattere ideologico presenti nei suoi scritti, estremamente parco di indicazioni sul proprio gusto letterario. Nel già citato e assai succinto *Argumento* della *Lucrecia Pazzi* rileviamo come particolarmente interessante il criterio ivi esposto di ispirarsi nelle sue tragedie alla storia, modificandola però nelle parti accessorie²⁴; criterio ampiamente diffuso all'epoca in Europa e condiviso da Alfieri, ma non esclusivamente alfieriano²⁵. Allude inoltre alla sua fonte machiavelliana come ad una *Historia de Florencia* che suppone a tutti nota. Il suo silenzio su Machiavelli si spiega facilmente perchè si tratta di un autore considerato sospettoso²⁶. Il silenzio su Alfieri può essere dovuto anch'esso a cause esterne: prudenza politica (il 1805 è l'anno di Trafalgar; i francesi erano alleati degli spagnoli e non era il caso di evocare un autore recentemente morto in odore di misogallismo), o eventuale autocensura (è bene notare subito che dell'acceso anticlericalismo della *Congiura de' Pazzi* non resta alcuna traccia nella tragedia spagnola). Ma in ultimo termine l'affermazione di originalità potrebbe anche essere sincera. Come avremo modo di vedere, non vi è una forte ragione per scartare questa ultima ipotesi, da vagliare comunque mediante un ulteriore controllo sui testi.

Ma che cosa ci dice il raffronto puro e semplice delle due tragedie? Esiste nel testo spagnolo un indizio che indichi la «perceptible imitación» a cui si riferisce Prieto?

Sì e no. Non proprio una certezza assoluta, ma un'ipotesi più che plausibile ci viene offerta nella battuta finale di Laurencio di fronte alla protagonista abbracciata al padre morente:

El cielo ha sido justo. *Separadla*
al punto de ese monstruo. El tiempo solo
de su pecho podrá calmar las ansias,
la amargura y tormento, que la afligen.
 Y pues libre se mira nuestra patria

²³ Non possiamo identificare il modello dichiaratamente seguito in questa tragedia di violente passioni che, si afferma nel prologo, non risparmiano neppure le vite semplici dei pastori. Lope de Vega è in Spagna l'ingegno per antonomasia, ma l'argomento truculento del *Leónida* non sembra a prima vista lopesco. Cito da p. 155: «[...] no he hecho mas que seguir los pasos del *inimitable ingenio* que me ha suministrado la fábula, aunque variándola en los incidentes para verificar la integridad de la acción, y acomodarla al tiempo y lugar de la escena».

²⁴ *Argumento*, p. 5: «Aunque el Poeta no está obligado a seguir los hechos de la Historia, debe sin embargo conservar la verdad en cuanto al hecho y acción principal. Creo haber cumplido exactamente con este principio ...».

²⁵ Sull'importanza dell'argomento ricavato dalla storia all'epoca nel teatro spagnolo si veda anche Barbolani 1998.

²⁶ Si veda Maravall 1975.

De viles asesinos, mi ventura
 Florencia admire, y goze la paz santa²⁷

Abbiamo rilevato in corsivo le parole in cui è dato supporre un'eco dell'alfieriana *Congiura de' Pazzi*

.....Ma intanto
 Si stacchi a forza la dolente donna
 Dal collo indegno. Alleviar suo duolo
 Può solo il tempo. E avverar sol può il tempo
 Me non tiranno, e traditor costoro²⁸.

Malgrado la donna sia abbracciata al padre (anziché al marito come in Alfieri); malgrado dal punto di vista stilistico si possa rilevare, rispetto all'efficace laconismo alfieriano²⁹ una amplificazione traboccante di sentimentalismo («suo duolo» = las ansias, / la amargura y tormento que la afligen) e di orrore («collo indegno» tradotto con «monstruo»), non va sottovalutata, crediamo, l'importanza delle parole finali sul tempo riparatore pronunziate da Lorenzo/Laurencio proprio nell'*explicit* delle rispettive tragedie. Ci sembra anzi un indizio sufficiente ad incoraggiare il nostro studio, che prenderà le mosse proprio da questo suggestivo punto di partenza.

2. ARGOMENTO E AZIONE

Il passo appena citato evidenzia subito una vistosa differenza con la tragedia alfieriana: dopo aver ordinato di staccare la donna dall'abbraccio del padre, Lorenzo dei Medici annunzia la liberazione dai vili assassini e la pace fiorentina recuperata, anziché rinviare al giudizio della storia come in Alfieri. Come avremo modo di vedere, l'autore spagnolo ha una decisa propensione per i Medici, sebbene si tratti di un'adesione in gran parte esterna e, a nostro

²⁷ Rodríguez de Ledesma 1805: 70.

²⁸ Alfieri 1968, V, 6, vv. 262-266.

²⁹ Il laconismo era considerato come un pregio dagli spagnoli dell'epoca, ad esempio in Cadalso 1978: 200 si osserva che la decadenza della lingua spagnola è sopraggiunta con la privazione delle sue naturali bellezze, fra cui questo occupa il primo luogo: «han despojado este idioma de sus naturales hermosuras, cuales eran laconismo, abundancia y energía». Il laconismo veniva ammirato specialmente dai traduttori di Alfieri. Anche il Nostro cita il laconismo fra i tratti più apprezzati e difficili da conservare in una traduzione poetica nel suo prologo alla versione del *Mahomet* voltairiano: «en un poema como el presente, que por su naturaleza contiene un estilo grande, enriquecido de nobles pensamientos, expresiones enérgicas, y sentencias vigorosas, en donde las frases, locuciones extrañas e idiotismos juegan con mucha frecuencia, y hacen a veces casi imposible la versión, no encontrándose en nuestro idioma voces equivalentes, y expresiones de la misma fuerza y laconismo a que se agrega la esclavitud de la rima o consonancia, indispensable para la mejor armonía del verso y dulzura del oído».

avviso, non frutto di una scelta sofferta e meditata. Il divario Pazzi/Medici è stato spostato a favore di quello assai più banale e quasi scontato menzogna/verità. La congiura di per sé verrà presentata infatti come tradimento, come inganno vile, cui si contrappone l'amore fra Lucrecia e Laurencio come sentimento autentico, trasparente e sincero. In Ledesma non resta dunque neppure l'ombra di quei dubbi sull'equivalenza fra una famiglia e l'altra nell'esercizio del potere, dubbi che avevano sfiorato Alfieri e di cui troviamo traccia chiara³⁰ almeno due volte nella stesura definitiva della *Congiura de' Pazzi*, cioè nell'affermazione di Raimondo (in V, 5, v. 231) «il traditor..fia..il vinto» oltreché nell'*explicit* appena citato. Ledesma ha percepito forse questi dubbi in Alfieri, ma nella sua tragedia li ha risolti in modo inequivoco, inclinando la bilancia a favore dei Medici.

A questo punto non sembra inutile ricordare che una *Congiura de' Pazzi* promedicea, con l'inversione del punto di vista, (proprio quanto non esitò a fare lo spagnolo) era stata caldeggiata presso Alfieri dal Cesarotti, il quale in una lettera del 1783 suggeriva all'astigiano di seguire senz'altro la traccia della fama di splendore che la famiglia Medici aveva lasciato nella memoria storica³¹. Cesarotti avvertiva con disagio l'incertezza alfieriana sul partito da prendersi fra le due famiglie, ereditata forse da quella del Machiavelli³² e pretendeva di dissiparla con consigli amichevoli. Ma ci voleva altro. A posteriori, per l'Alfieri del 1778 non si trattava di una scelta fra uguali. Il ruolo dei Pazzi come cospiratori antitirannici e liberatori di Firenze poteva aspirare alla credibilità, se non altro in nome della licenza artistica, senza troppo scalfire il messaggio libertario, giacché tale famiglia era conosciuta nella storia fiorentina soprattutto per la fallita congiura. Invece l'esaltazione dei Medici, padroni di Firenze durante secoli, avrebbe comportato una grave forzatura nell'ideologia alfieriana, equivalendo praticamente ad accettare un dispotismo illuminato che in quegli anni egli sentiva radicalmente come tirannide mascherata. Una tirannide peggiore di quelle dichiarate e palesi, e dunque da combattere svelandone le lacrime e il sangue in una «virtuosa guerra di verità».

Pur restando la congiura necessario e legittimo atto di libertà per Alfieri, quella dei Pazzi non poteva apparirgli con la immediatezza di altre congiure tragediate³³ in cui era assai più agevole riconoscere l'oppresso dall'oppressore.

³⁰ Meno chiara ma presente anche nelle affermazioni di Salvati, in III, 3, vv. 235-253 e nel monologo di IV, 5 in cui si afferma che l'esercizio del potere corrompe.

³¹ Cfr. in Alfieri 1978: 503 il giudizio del Cesarotti: «[...] parmi che la sua tragedie rivolti più di quel che interessi. Essa ha per oggetto di far cadere l'odiosità sopra i Medici, e il favore per i Pazzi: non è questo un collocar l'interesse a rovescio dell'opinion generale? Ella ben rammenta il *Famam sequere* d'Orazio. I Medici (dico Lorenzo e 'l fratello) hanno imposto alla fama, essi lasciarono un nome non solo rispettato a Firenze, ma caro e venerato in Italia».

³² Mazzoni 1993: 251, n. 4 riassume la questione: «Giova forse ricordare che neppure agli studiosi moderni è chiaro l'atteggiamento di Machiavelli verso i Medici nelle *Istorie fiorentine*».

³³ Per la ricorrenza di questo tema nell'astigiano cfr. Alfonzetti 1994.

L'autore doveva in qualche modo intervenire sulla valutazione dei fatti, non aiutato da una leggenda nera come nel caso del *Filippo* o del *Don Garzia*, ma assumendo la responsabilità della propria posizione eccentrica. E su questa forse egli stesso nutriva qualche incertezza nel forzare il suo ideale «repubblicano»³⁴ a coincidere con una Firenze dominata dai Pazzi (e resta sottinteso che spesso quelle insicurezze alfieriane sono proprio i tratti che rendono ancora fruibili per noi le sue tragedie). Pare inoltre non gratuito, ma anzi sintomatico, il fatto che al personaggio di Bianca —figura complessa, nel punto d'intersezione fra le due famiglie rivali, sorella dei Medici e moglie di un Pazzi— e alla sua sensibilità candida, in consonanza con il nome³⁵, vengano affidate le riserve di carattere etico sulla congiura, che nella di lei ponderazione rischia di diventare tutt'altro che un'azione eroica (V, 4, p. 570, vv.184-185: versi in cui manca una chiara linea divisoria fra alta vendetta e vile tradimento). Ricordiamo, nella scena anteriore, l'accorato stupore di Bianca quando scopre che Raimondo ha usato il tradimento (V, 3, 153-54) «Il mio / Consorte or dunque...A tradimento...i miei?» a cui risponde Guglielmo «A tradimento, sì, versar lor sangue / Dobbiam noi pria, che il nostro a tradimento / Si bevan essi: e al duro passo, a forza, / Essi ci han tratti». La congiura dei Pazzi è dunque machiavelliana e machiavellica: si rifà alle *Istorie fiorentine* ma anche si palesa come frutto di procedimenti illeciti seppure usati per giusto fine. Raimondo lo aveva precisato in III, 84 «mezzo usar vile a generosa impresa», e Bianca, tenuta all'oscuro di tutto, quando le sarà rivelata la dura realtà del tradimento necessario, avrà la stessa chiaroveggenza. Ma allora verrà messa da parte (p. 552, v. 305, v. 308, 320 sgg., si noti la ripetizione di *sfuggire*; e in vv. 334-338 la consegna datale di accudire ai figlioletti): la sua presenza sarà di troppo, perché disturba come una sorta di scomodo rimprovero vivente. Va dunque mantenuta all'oscuro (V, 1 tutta la scena e V, 3, 140) perché il radicalismo che deriverebbe dalla sua posizione di innocenza è alieno dal mondo politico, fa parte di quello morale³⁶. A noi sembra chiaro (e forse in qualche misura anche ad Alfieri?) che il fatto che vi siano vittime come lei e i figlioletti contribuisca ad un ulteriore questionamento di tutta l'azione.

Azione, quella della *Congiura de' Pazzi*, che avrebbe dovuto sostenere una tragedia efficace «per virtù di soggetto», e invece si impelagava nelle secche dei dubbi, del dibattito e del contrasto di opinioni, territorio pertinente alla trattatistica. Fino al punto che l'autore, come si sa, si dimostrò scontentissimo di questa tragedia nel rispettivo *parere*, opinando che, eccetto nel terzo e nel quinto atto, nei tre rimanenti non si agisce ma vi «si chiacchera»

³⁴ Cfr. Di Benedetto 1998.

³⁵ Che però è storico e non inventato da Alfieri.

³⁶ Al posto di Bianca, Lucia Mondella avrebbe detto: «Se quanto si trama è un bene, perché non dirlo? Se è un male, perché farlo?».

soltanto³⁷. Si condivida o no questo suo giudizio³⁸, sappiamo bene però che quelle «chiacchiere», così chiamate da Alfieri con autoironia, erano proprio ineliminabili perchè essenziali al suo arrovellarsi a meditare, in modo tutt'altro che frivolo, sui sistemi politici del presente e del passato.

Il drammaturgo spagnolo volle evitare questo tipo di *impasse* che portava alla tragedia-trattato in detrimento dell'azione. Egli conobbe certamente la versione di Alfieri, e vi prese spunto per la sua propria, ma non seguì l'astigiano in tutti i meandri di riflessione politica che scaturivano dall'argomento. Perché? Per quanto sia elementare, non va dimenticato anzitutto che il parteggiare per l'una o per l'altra famiglia non si poneva come problema urgente nella *Lucrecia Pazzi*. La distanza dall'Italia infatti rende innecessario scavare profondamente in un conflitto del quale il pubblico spagnolo conosce assai poco; di esso si rileva, anzi, che dalla congiura risultò assai rafforzato il potere mediceo. *Argumento*, p. 4:

Aunque el éxito fue desgraciado para Julián, que murió a los atroces y violentos golpes del puñal de Jacobo Pazzi, fue sin embargo feliz para Laurencio; pues irritado el pueblo, no sólo le defendió del furor de los asesinos, sino que persiguió a estos, los despedazó por las calles y plazas, y proclamó a Laurencio Dictador, asegurándole de este modo un poder, que llegó a convertirse en soberanía perpetua, y Ducado de Florencia.

E non dimentichiamo che il prestigio dell'autorità ai suoi vertici non veniva questionato di solito nel teatro spagnolo, il quale era stato tradizionalmente, fin dal suo secolo aureo, strumento efficace di esaltazione del potere costituito. Data poi la fortissima censura assai attiva all'epoca di Ledesma, e l'ambizione a un teatro di pubblico ampio e non di *élites*, la prudenza più elementare dissuadeva dal proporre sulla scena questioni candenti come quelle sollevate dall'astigiano nei suoi trattati³⁹.

Eppure questa tragedia dista dalla neutralità. Se è vero che non vi si insiste sulla tirannide politica, è anche vero che la figura di Jacobo come tiranno familiare e odioso esecutore della propria volontà di potere, contro l'innocenza e la buona fede, risulta definita dall'imposizione del proprio piacere come legge. I, 7, p. 24:

³⁷ Alfieri 1978:300: «Il difetto è che la tragedia non ha che soli due atti; e sono il terzo, ed il quinto. Nei due primi non si opera nulla affatto; si chiacchiera solamente; onde la tragedia potrebbe con pochi versi d'esposizione di più cominciare al terz'atto».

³⁸ Lo condivide Mazzoni 1993: 232, che esamina accuratamente i difetti «nel soggetto» e «nella condotta» di questa tragedia sulla traccia del severissimo *Parere* alfieriano, assimilandone il termine «condotta» a quello odierno di «organizzazione strutturale».

³⁹ Con tutta probabilità Ledesma poté conoscere i trattati politici alfieriani nella polemica edizione del Molini.

Dentro de estos muros
 Yo soy el soberano que gobierna:
Es mi gusto la ley, y sin tardanza
 A Guillelmo Salviati mi promesa
 Será cumplida, porque yo lo quiero.

Ricordiamo che Alfieri in *Del principe e delle lettere*, I, cap. 2 così definiva il principe: «colui, che può ciò che vuole, e vuole ciò che più gli piace; nè del suo operare rende ragione a persona; nè v'è chi dal suo volere il diparta, nè chi al suo potere e volere vaglia ad opporsi» definizione riecheggiata nella *Congiura de' Pazzi* dal soliloquio di Bianca in II, 6 (il principe è incapace di sacrificare «di tutti al pianto una sua scarsa voglia»).

Nella tragedia spagnola, I, 6 Jacobo si dichiara pronto a usare la violenza quando non serve la persuasione (p. 19) e a diventare, da padre, carnefice della figlia (p. 20 «No seré tu padre! Tu verdugo seré!»). Questo abdicare dalle funzioni di padre rompe un vincolo reciproco annullando quindi il rispetto filiale: secondo il giudizio di Laurencio (dettato dalla ragione illuminista), Jacobo non merita più di essere giustificato da Lucrecia; III, 17, p. 69 «No es vuestro padre, / es un monstruo, un malvado...».

Nella Spagna dell'epoca era già assai audace, sotto un apparente conformismo politico, rivendicare i diritti della gioventù, combattere il principio di autorità, portare sulla scena un teatro cui erano sottesi principi razionalistici di provenienza francese. Nella data in cui si rappresenta e si pubblica la *Lucrecia Pazzi*, l'incipiente liberalismo (a cui secondo gli storiografi può essere ascritto Ledesma) non ha ancora una tendenza concreta e definita⁴⁰. Nel 1805 le questioni politiche più evidenti in pubblico (la punta dell'iceberg) sono gli intrighi di corte e le manovre intorno al matrimonio del giovane principe Fernando (il futuro Fernando VII): motivi entrambi non estranei a questa tragedia. S'intenda bene: non vogliamo forzarne l'interpretazione in modo così circoscritto, ma semplicemente rilevare che il contesto sociopolitico e culturale spagnolo aiuta a spiegare la peculiarità di questa *Lucrecia Pazzi*. Più incentrata nella congiura che nella sua discussione, procede senza soste verso la catastrofe. Ispirata ad Alfieri, e a Machiavelli, senza menzionare però nessuno dei due, rovescia la situazione alfieriana e sposta l'asse del conflitto dal piano politico a quello amoroso: denuncia una tirannide privata anziché pubblica, come avremo modo di vedere. Ci sembra insomma di percepire una profonda diversità, nonché una rivendicazione autoctona del tutto legittima nel sottotitolo «tragedia original en tres actos».

Anche i tre atti a ben vedere sono significativi. Fin dal Settecento tale opzione, assai frequente in Spagna (consentita ad esempio da Luzán⁴¹),

⁴⁰ Cfr. Dérozier 1987.

⁴¹ Cfr. Urzainqui 1997.

evidenziava, seppure nella forma esterna, la non totale accettazione del modello neoclassico di provenienza francese. Si seguiva in tal modo la tradizione di un teatro nazionale, criticato, sì, giudicato inferiore a quello straniero, riadattato e «regolarizzato», ma in definitiva mai del tutto rinnegato. Tali criteri erano affiorati anche nella proposta più valida del repertorio settecentesco spagnolo, ossia la *Raquel* di Vicente García de la Huerta (1764), anch'essa in tre atti. E notiamo che, proprio come l'autore della *Raquel*, Ledesma risolve la versificazione di questa *Lucrecia Pazzi* in modo ibrido: gli endecasillabi infatti sono bianchi solo al 50 per cento, poiché mantengono un'assonanza nei versi pari: *e-o* nel primo atto, *a-a* nel secondo, e nel terzo un alternarsi di entrambi i sistemi. Non si rinuncia quindi del tutto neppure alla tradizionale rima assonante del teatro illustre⁴².

La tragedia di Ledesma ci offre dunque un'ulteriore conferma del fatto che, malgrado la autocritica implacabile e il complesso d'inferiorità dei trattatisti spagnoli rispetto al teatro francese (considerato superiore), l'auspicata riforma si avvaleva spesso di soluzioni di compromesso che non facevano tabula rasa del passato. Del resto, non sempre si riconosceva la supremazia francese; in quanto alla scelta dei nuclei tematici, ad esempio, si ricordava volentieri che la fonte spagnola di un autore di second'ordine come Guillén de Castro non era stata aliena al successo clamoroso del *Cid* di Corneille⁴³. E, nel riesame del retroterra autoctono, la grande padronanza nel condurre a termine l'azione veniva ammirata come maestria in Lope de Vega, salvando così i grandi nomi e affiancando il teatro spagnolo a quello inglese. Giova ricordare che Moratín, che era un *afrancesado*, traduceva Shakespeare, seppure attraverso le versioni di Ducis. Su questi presupposti, il predominio dell'azione poteva essere inteso in Spagna anche come osservanza della unicità imposta dalle regole, ma in fondo seguiva la pratica di una tradizione teatrale «di fatti» e non solo di parole, nella quale la tragedia di tipo classicista aveva costituito una notevole eccezione⁴⁴. Situazione assai diversa da quella italiana, ancora fortemente condizionata dai modelli cinquecenteschi. Tutto questo può contribuire a spiegare che nella *Lucrecia Pazzi* l'azione si precipiti verso la catastrofe senza gli indugi alfieriani.

⁴² Cfr. Eximeno 1796.

⁴³ García de la Huerta 1786: LI (Prologo): «Su [dei francesi] gran Corneille no fue tenido por ellos en la reputación de Grande, hasta haber mal imitado una menos que mediana composición de uno de los más triviales de nuestros Poetas». Con questa premessa alla ingente raccolta di testi teatrali (14 volumi, 1.^a ed. 1785) Huerta entra in polemica con le opinioni avverse al teatro spagnolo provenienti dal Quadrio e dal Napoli Signorelli, ma anche dai francesi Voltaire e Linguet.

⁴⁴ Cfr. Hermenegildo 1963.

3. L'ALTROVE DELLA SCENA

La congiura dei Pazzi per Ledesma poteva dunque accentrare l'azione principale risolutiva dell'intreccio. Alla sua scenificazione però veniva imposto un limite ineludibile già presente in Alfieri. Il divieto ufficiale di far apparire sul teatro il luogo del delitto era un problema per entrambi.

Alfieri afferma nel relativo *Parere* (Alfieri 1978: 105):

La catastrofe, che per dover essere necessariamente eseguita in un nostro tempio, non si poteva esporre in teatro, mi ha anche molto sbalzato fuori della mia solita maniera, che è di por sempre sotto gli occhi e in azione tutto quello che por vi si può.

Ledesma nel suo *Argumento* (Rodríguez de Ledesma 1805: 5):

<...>y he puesto la escena en la casa de Jacobo, y no en el templo, porque no es lícito presentar a la vista y consideración de los espectadores una profanación tan sacrílega de los divinos Altares.

Osserviamo che Alfieri esprime al riguardo un certo rammarico, mentre invece Ledesma accetta tale limitazione ostentando un rispetto conformista per i luoghi sacri; ma il tempio come scena va comunque escluso. La scelta alternativa risulta opposta nelle soluzioni escogitate, come vediamo: in Ledesma verrà spostata nella residenza dei Pazzi, mentre Alfieri la situava nel palazzo della Signoria. Aggiungiamo dunque un altro rovesciamento a quello del partito preso dall'autore per i Medici, questione a cui ci siamo già riferiti.

Tale ribaltamento stabilisce un altro punto di contrapposizione fra le due tragedie, ma forse da non sopravvalutare. Per uno spagnolo si trattava di ambientazione comunque straniante ed esotica, data dalla già osservata distanza, oltretutto temporale, anche spaziale, nell'attingere alle *Istorie fiorentine* del Machiavelli. Questo esotismo ambientale verrà incrementato anche attraverso un complesso ridimensionamento dell'onomastica. Anche Alfieri aveva cambiato liberamente i nomi dei personaggi storici⁴⁵; Ledesma va oltre in questa operazione. Da una parte possiamo parlare di adattamento, in quanto i nomi che mantiene vengono tradotti e ispanizzati: Laurencio e Julián per i due Medici, Bandino per Bandini, Jacobo per Jacopo Pazzi (che nella stesura finale di Alfieri diventa Guglielmo); Guillelmo per Guglielmo Salviati, che Ledesma immagina pretendente della protagonista. Opposto a questo adattamento dell'onomastica risulta, invece, il nome straniante del personaggio

⁴⁵ Si veda al riguardo la *Nota* di L. Rossi all'edizione critica della *Congiura de' Pazzi* (Alfieri 1968: 11 nota 4).

femminile: la Bianca di Alfieri diventa Lucrecia. Nella storia della famiglia medicea⁴⁶ troviamo Lucrezia Tornabuoni (moglie di Piero, morto nel 1482) madre di Lorenzo, Giuliano e Bianca; un'altra Lucrezia, figlia di Lorenzo e di Clarice Orsini, andata sposa a Jacopo Salviati; e anche una figlia di Cosimo I andata sposa ad Alfonso II d'Este. Non sappiamo però da dove abbia preso Ledesma una Lucrezia Pazzi (inesistente all'epoca della congiura nei repertori da noi consultati). Ma probabilmente si tratta di un nome prestigioso che all'orecchio spagnolo ricordava l'eroina romana della castità, protagonista di una assai mediocre tragedia di Nicolás Fernández de Moratín; non dimentichiamo poi che a tutt'oggi tale nome evoca ancora chiaramente un rinascimento italiano dominato dagli intrighi di corte, forse anche per la fama di Lucrezia Borgia, di famiglia d'origine spagnola. Data l'importanza del personaggio femminile, già notevole in Alfieri e assai potenziata in Ledesma, l'ulteriore esotismo del nome così trasformato doveva forse suggerire fin dal titolo della tragedia spagnola un'aura eroica di sacrificio.

Ma l'esotismo e il distanziamento del tema della congiura contribuivano altresì, come si è detto, a un minore compromesso dell'autore, che non voleva o non poteva sentirsi chiamato in causa a meditare sui meccanismi di conservazione e di sovvertimento del potere. Pensiamo per esempio al particolare della «autoferita», puntualmente riferito nelle *Istorie fiorentine*⁴⁷:

<...> venne l'ora destinata; e Bernardo Bandini, con una arme corta a quello effetto apparecchiata, passò il petto a Giuliano, il quale dopo pochi passi cadde in terra; sopra il quale Francesco de' Pazzi gittatosi, lo empì di ferite e con tanto studio lo percosse, che, *obcecato da quel furore* che lo portava, se medesimo in una gamba gravemente offese.

Alfieri conserva tale fatto storico nel personaggio di Raimondo (ex Francesco). Ebbene, nello spagnolo, che pure per altri versi sembra seguire Machiavelli, questo particolare viene cambiato e banalizzato. Infatti Jacobo riferisce che nella mischia è rimasto ferito, ma non da se stesso, bensì da un altro pugnale traditore p. 68: «quando *en ira y atroz rabia / ciego en Julián los golpes repetía / mi puñal, esta herida que me mata / de un alevoso, de un traidor acero / recibí...*». Se pensiamo alla scelta alfieriana dell'argomento efficace «per virtù di soggetto», questa autoferita poteva significare in qualche modo una espansione della violenza a danno di chi la compie, qualcosa di «moderno» non certo fino al punto a cui giungono i pacifisti attuali (nel senso che tutte le guerre siano perdute anche dai vincitori), ma sintomo, forse, di un atteggiamento pensoso sullo scatenarsi del male che non trova facilmente limiti. Da Ledesma invece la congiura non viene vista con tali implicazioni e

⁴⁶ Dati offerti dalla Enciclopedia Treccani.

⁴⁷ Cfr. Machiavelli 1969: 652.

risvolti ideologici, ma semplicemente come vicenda catastrofica assai adatta al teatro tragico, argomento storico suscettibile di sviluppi suggestivi, azione in quanto tale; proprio nella linea che il Cesarotti escludeva per Alfieri con questo sprezzante giudizio (Alfieri 1978: 503):

Suppongo prima ch'a lei non basti di far una tragedia alla foggia di Shakespeare, vale a dire di mettere in azione ed in dialogo una storia atroce qualunque siasi lasciandola com'ella sta<...>.

Salvando le distanze da Shakespeare (senza scartarne però la possibile influenza su Ledesma), è proprio così che concepisce la sua tragedia il Nostro. La «storia atroce» non viene infatti giudicata, né questionata. Non se ne discute, ma la si prepara accuratamente (nel terzo atto vediamo riuniti Jacobo Pazzi, Salviati, Bandino, Galiato e Volterra a cospirare e ad organizzare il duplice magnicidio, noncuranti del popolo che sanno a favore dei Medici). La congiura incentra l'azione e ne costituisce il necessario sbocco violento, conseguenza della rivalità fra famiglie fiorentine irrimediabili, con tutto il carico di invidia, ambizione e odio che risultano *tópoi* impliciti nel concetto profondamente iberico del *menosprecio de corte*. E alla fine, il popolo contribuirà a fare giustizia, come nei migliori drammi spagnoli del *Siglo de oro*.

4. IL POPOLO SULLO SFONDO

La diversa considerazione del popolo ci sembra fondamentale per stabilire la distanza da Alfieri. Nella tragedia dell'astigiano, in consonanza con i due coevi trattati politici e soprattutto con *Della tirannide*, il volgo è di solito disprezzato, per bocca soprattutto dei due Pazzi. Raimondo in I, 54 suppone l'esistenza di un ideale *cives* fra gli abitanti di Firenze, che giudichi rettamente (e questo giudizio sarà proprio il dubbio essenziale di Alfieri). I, 54:

.....Il *cittadin* ci abborre
E a dritto il fa; siamo al tiranno affini;
Non ci odian più, ci sprezzano i tiranni;
E il mertiam noi, che *cittadin* non fummo.

Ma è questa l'unica volta. Raimondo pensa, da aristocratico, ad un volgo vile da cui conviene differenziarsi (I, 20: «al giogo, *al pari / d'ogni uom del volgo*, la cervice inchini?»; III, 266-71 «A mia vendetta / compagni io trovo, se di me sol parlo; / se della patria parlo, un sol non trovo: quindi, (ahí silenzio obbrobrioso e duro, / ma necessario pure!) io non mi attento / nomarla mai. Ma, *a te, che non sei volgo / poss'io tacerla? Ah no*»); con caratteristiche di inerzia e opacità opposte alla più elementare chiaroveggenza (III, 99 «ai servi pare / da

natura il servir»; III, 110 «ma il sol tiranno / s'odia, e non la tirannide, dai servi»); popolo di servi che attribuisce ai nobili le proprie indegne passioni (III, 90 «Di basso sdegno il volgo crederammi / acceso; ed anco, invidioso forse / del poter de' tiranni»). Da parte sua Guglielmo ribadisce tale concetto affermando perentoriamente che le cose non cambieranno mai perché un siffatto popolo merita invero la tirannide (III, 222 «mancan tiranni a schiavi?»). Anche Guglielmo insiste sulla incapacità del volgo a formulare su persone e cose un giudizio equitativo e razionale (IV, 24-25 «ma tanto / del volgo schiavo è il giudicar corrotto...»). Il popolo esprime le sue impennate sempre con violenza e precipitazione (IV, 238: «Noi scellerati irriverenti mostri / Ad alta voce griderà la plebe»), e il peggio è che tali giudizi hanno ripercussione sulla piega che prendono gli avvenimenti: IV, 240-42 «O torne il frutto, / o rovinar l'impresa or può quest'una / universale opinion....». Il giudizio popolare è esecrato ma anche temuto, e occorre dunque piegarlo ai propri interessi. Raimondo risponde infatti: «quest'una / giovarne può...».

Quest'ultima strumentalizzazione viene proposta anche dall'astuto Giuliano dei Medici, cui spetta profferire sui cittadini di Firenze un giudizio più equilibrato (II, 54 «È ver, del tutto / liberi mai non fur costor; ma servi / neppur di un solo») e soppesare l'importanza della *vox populi* in II, 222-23:

.....L'opinion del volgo
Che il nostro petto invulnerabil crede,
Il nostro petto invulnerabil rende.

Ma non è questo un atteggiamento proprio esclusivamente di cospiratori o politici astuti. Anche la dolce Bianca, il cui rilievo umano e poetico è fra i pregi più indiscutibili della tragedia, in I, 167 sgg. consiglia a Raimondo di non farsi illusioni sull'appoggio di un popolo che non agogna la «prisca intera libertà»:

.....Lusinga in core
Non accogliere omai: desio verace
Di prisca intera libertà non entra
In *questo popol vile*; a me tu il credi.
Credi a me; nata, ed allevata io in grembo
Di nascente tirannide, i sostegni
Io ne so tutti. A mille a mille i servi
Tu troverai, nel lor parlar feroci,
Vili all'oprar, nulli al periglio; od atti
Solo a tradirti.....

Tutt'altro avviene nella tragedia di Ledesma. Più che pronunziarsi a favore o contro la plebe, se ne tiene conto. Si insiste ad esempio sul fatto che i Medici, preferiti in definitiva ai Pazzi, governano grazie al favore del popolo

colmandone le aspirazioni. Lucrecia in I, (7) parla di Lorenzo «a quien el pueblo de Florencia / coronó de laureles...» (eco del favore popolare per il principe Fernando?) e dell'ultima restaurazione medicea come avvenimento auspicato dalla plebe unanime I, (8) «venciendo el voto de la plebe toda». Nel progettare la congiura, la reazione popolare di fronte al magnicidio è considerata importante da Bandino. III, (60): «Reflexionad que atrocidad tan rara / y alevosa, de horror cubrirá al pueblo, / y adquirimos el odio» ma sottovalutata da Salviati che gli risponde: «Importa nada / la opinión de la plebe». L'unico a disprezzare la plebe nella tragedia spagnola è dunque Guillelmo Salviati che, lo vedremo, è un personaggio del tutto spregevole. Ma proprio lo stesso popolo che accorre credulo e festoso alla cerimonia delle annunziate nozze fra Lucrecia Pazzi e Laurencio de Médicis (III, 62 riferisce Volterra che «Por la plaza / el pueblo expectador en tropel corre, / admirando la pompa y extremada / opulencia, que excede a quanto ha visto / Florencia en sus torneos...»), parteciperà con furore alla susseguente vendetta medicea sui congiurati (particolare delle *Istorie fiorentine* che Alfieri non aveva menzionato). Infatti alla fine della tragedia III, 70 Francisco Neri, amico e confidente dei Medici, informa della morte di Volterra e aggiunge che

Los demás conjurados, de la saña
Del pueblo horrorizado son despojo,
Y Dictador a voces os proclama,
Fugitivas las tropas, que el malvado
Anselmo en vuestro daño acaudillaba.

Pur restando sullo sfondo, il popolo di Ledesma contribuisce alla peculiare giustizia e ristabilisce l'ordine intervenendo direttamente nella «storia atroce» che Ledesma porta in teatro «lasciandola com'ella sta», proprio ciò che ad Alfieri —ma non ce n'era bisogno— veniva caldamente sconsigliato dal Cesarotti.

5. TEMI E PERSONAGGI

Da quanto finora esposto si può supporre con una certa fondatezza che Ledesma non dimenticò certo Alfieri, ma se ne distaccò consapevolmente, quasi cercasse di creare non tanto una antitesi, ma piuttosto un modello alternativo il quale conservasse ancora assai forte l'impronta del glorioso teatro nazionale. Ciò non significa però che questa tragedia rappresenti un tipo di arte fine a se stessa, impensabile fra Sette e Ottocento —e fors'anche per l'arte di tutti i tempi— e che quindi le faccia difetto quel carattere «moralista» inerente alla letteratura teatrale e considerato all'epoca particolarmente consono alla tragedia. Vi si percepiscono bene altri interessi, altri temi oltre a quelli relativi

all'intreccio della vicenda, il quale serve spesso come supporto di questi. A volte si tratta di motivi già presenti nella *Congiura de' Pazzi* alfieriana che Ledesma sistema assai diversamente, in quel capovolgimento dalle radici che ha come esponente principale, come si è visto, l'inversione del giudizio a favore dei Medici. Senza dimenticare, però, che una certa simpatia verso Lorenzo si può osservare anche nella tragedia di Alfieri poiché ivi, dei due Medici, Lorenzo rappresenta il tiranno impetuoso e forte del quale in IV, 5 Guglielmo, dopo un colloquio con lui, giunge a dire: «D'alti sensi è costui; non degno quasi / D'esser tiranno», mentre Giuliano vi appare calcolatore e interessatamente moderato.

Il dissidio generazionale, altresì, era presente nella tragedia di Alfieri con la duplicazione della vittima della tirannide in Pazzi padre (Guglielmo, prima Jacopo) e figlio (Raimondo), opponendo in tal modo l'insofferenza della schiavitù in un giovane impetuoso all'assuefazione rinunciataria e alle soluzioni di comodo proprie di chi ha troppo vissuto (il padre però nel suo retto giudizio si lascerà convincere ad assecondare l'azione ribelle). Se saggezza è soffrire (si veda l'*incipit* della tragedia: «soffrire, ognor soffrire?»), la vita non varrà la pena per Alfieri. Ledesma invece, meno incentrato nell'assunto politico, nel confronto fra generazioni riflette un problema di libertà privata in seno all'istituzione più traballante nel secolo XVIII: la famiglia tradizionale fondata sul principio di autorità. Si tratta di un vero e proprio *tópos*, forse il più diffuso nel teatro neoclassico spagnolo. Un anno dopo (1806) ne tratterà il capolavoro *El sí de las niñas* del miglior drammaturgo dell'epoca, ossia Leandro Fernández de Moratín; quest'ultimo fu preceduto però dal pieno successo proprio in quegli anni di altre commedie dello stesso come *El barón*, *La mojigata* e *El viejo y la niña*, tutte sulla libera scelta dello sposo da parte delle giovani protagoniste. Anche la tragedia di Ledesma difende il diritto al matrimonio per amore, conseguenza della libertà di Lucrecia, apertamente rivendicata, di scegliere lo sposo secondo i propri sentimenti (amore per Laurencio sorto spontaneamente). La scelta del nome e cognome del pretendente impostole dal padre, Guglielmo Salviati, ci fa soffermare di nuovo sull'onomastica. Ricordiamo che Guglielmo si chiamava il suocero di Bianca nella tragedia alfieriana e il reale suo marito nella storia. In quanto al cognome Salviati, corrisponde a quello dell'arcivescovo di Pisa che appare come intrigante fautore dei Pazzi nella fonte storiografica. Alfieri ne aveva fatto un personaggio minore, ma non scialbo: Salviati pronunzia massime politiche del più spietato cinismo nonché battute spesso ferocemente anticlericali⁴⁸, che in uno scrittore spagnolo dell'epoca sarebbero impensabili. Ledesma infatti non ne ha tenuto affatto conto (è scomparso parimenti, notiamo, qualunque accenno all'aiuto offerto dal re di Spagna ai congiurati). Lungi dal mettere in scena un arcivescovo; lungi dal manifestare apertamente, sul teatro destinato ad un ampio pubblico, le proprie posizioni illuministiche contrarie alle

⁴⁸ Ad esempio III, 2, vv. 234-253; ovvero III, 1, vv. 75-78; IV, 6, v. 290.

credenze religiose più tradizionalmente radicate in Spagna (ricordiamo l'opuscolo già citato contro il privilegio di Santiago); forse ha realizzato però una sottilissima «vendetta» letteraria, utilizzando proprio il cognome Salviati per il personaggio più vile e perverso.

Questo Guillelmo Salviati inventato da Ledesma, amico di Jacobo Pazzi e contrario ai Medici, subisce in Atto II, scena 9 l'umiliazione di vedersi rifiutato da Lucrecia, la quale gli confessa nobilmente il suo amore per Laurencio pienamente corrisposto. Di fronte alla sincerità di lei, reagisce con doppiezza: finge di comprenderla e simula un atteggiamento di riconciliazione. Doppiezza che Alfieri aveva attribuito ai Medici, soprattutto al carattere di Giuliano, su traccia del Machiavelli (*Istorie fiorentine*, Cap. VI, pp. 651-52: «Sapevano Giuliano e Lorenzo lo acerbo animo de' Pazzi contro di loro, e come eglino desideravano di tòrre loro l'autorità dello stato; ma non temevano già della vita, come quelli che credevano che, quando pure eglino avessero a tentare cosa alcuna, civilmente e non con tanta violenza l'avessero a fare; e perciò anche loro, non avendo cura alla propria salute, di essere loro amici simulavano»). Abbiamo quindi un altro rovesciamento nello stesso senso, con la funzione di rendere più odioso il nuovo personaggio. Questi attraverso la congiura porterà a termine una premeditata vendetta crudele sul rivale in amore; ad agire in tal senso sarà animato dalla fiera gelosia che si aggiunge alla sua cinica disposizione al tradimento.

In quest'ultimo aspetto si percepisce chiaramente la distanza che Ledesma intende prendere rispetto ai due principali pilastri di quello che era stato il teatro spagnolo tradizionale. Ci riferiamo, è ovvio, alla gelosia (*celos*) e all'onore femminile (*honor*)⁴⁹. La gelosia appare in questa tragedia come reazione incivile e feroce nel personaggio più odioso⁵⁰, e l'onore femminile non già come virtù ma come falso valore⁵¹ difeso da un malinteso paternalismo che, sotto pretesto di protezione, produce l'infelicità della giovane donna. Lucrecia infatti, assennata e padrona dei suoi sentimenti, saprebbe prendere da sé il partito migliore. Le sue sofferenze vengono provocate solo dalla rete di violenza e di intrighi da cui è circondata e impedita nella sua libertà.

La congiura sussiste dunque come azione principale e come catastrofe risolutiva, ma si intreccia assai strettamente con la vicenda di un amore

⁴⁹ Si noti che nella tragedia spagnola per Lucrecia si parla di *honor*, termine generico che la *Real Academia Española* considera nella sua 3.^a accezione «Honestidad y recato en las mujeres», mentre l'arcaico *honra*, più usato per le donne nel teatro tradizionale, comportava un senso più ristretto di pudore. Ancora oggi l'*Academia* considera come 5.^a accezione di *honra* quella di «Pudor, honestidad, y recato en las mujeres».

⁵⁰ II, 9, p. 38. «los zelos /que me abrasan», p. 40 «Atrozes zelos /despedazan mi alma, y de vengarnos / la ocasión se presenta».

⁵¹ Il primo dramma spagnolo che infrange queste convenzioni è *El delincuente honrado* di Jovellanos, scritto contro un sorpassato concetto medievale dell'onore che dà luogo alla pratica dei duelli. Scritto nel 1773 e pubblicato nel 1787, ha in esergo una frase di *Dei delitti e delle pene* di Beccaria.

impossibile fra membri delle due famiglie rivali, situazione che Ledesma ha ripreso da Alfieri —rovesciandola, come abbiamo visto— e ha sviluppato ampiamente, fino a far emergere nitidamente la protagonista femminile: il titolo infatti diventa *Lucrecia Pazzi*. E all'insegna di questa presenza femminile, nella tragedia spagnola i vari temi sottesi all'argomento della congiura, quali il razionalismo antiautoritario, la libertà personale, il civismo, il *menosprecio de corte*, risulteranno ben diversi da quelli alfieriani che si aggiravano, come sappiamo, intorno al radicalismo del messaggio libertario e all'impossibilità, nella tirannide, di una vita degna di essere vissuta e perpetuata nei propri discendenti.

Secondo un concetto di teatro più flessibile, più colorito⁵², che indulge a toni patetici e anche a qualche effettismo, ottenuto con tecniche dominate da secoli, questa tragedia vuol essere dunque *altra* rispetto all'esempio italiano. Il teatro spagnolo cercava, sì, nuove vie, ma non a prezzo di perdere il contatto con il pubblico. L'adesione degli spettatori, meta agognata in Italia dallo stesso Alfieri, in Spagna era invece un fenomeno scontato come punto di partenza, che condizionava e metteva a prova le innovazioni che venivano imposte da oltre i Pirenei. Un siffatto teatro, in crisi ma ancora non privo di una sua vitalità, doveva sentire le proposte alfieriane come nuove e audaci, ma al tempo stesso ne doveva percepire il rischio e i limiti.

Sappiamo infatti che non erano poche le critiche e le riserve sull'astigiano, che provenivano anche da scrittori di prestigio. Una di esse riguardava proprio l'esiguo numero dei personaggi, riprovato dal già citato Moratín: «Reducidas sus piezas [di Alfieri] a tan corto número de personas, carecen de variedad y movimiento; el diálogo, por consiguiente, es cansado y enojoso y se oye hablar de conjuraciones, tiranías, trastornos de imperios en un palacio desierto y estas grandes acaecimientos se verifican entre cinco o seis personas.»⁵³

Non a caso infatti nella tragedia di Ledesma viene pressoché duplicato (dai 6 alfieriani a 11) il numero totale dei personaggi, bensì in funzione della varietà e del dinamismo. La maggior parte di essi rappresentano ruoli secondari, mentre sono 5 le figure principali, delle quali 4 distribuite in simmetria numerica fra le famiglie rivali: i due fratelli Medici, nei quali entrambe le tragedie coincidono⁵⁴, più due Pazzi, cioè Jacobo padre e Lucrecia figlia. Come abbiamo già osservato, la protagonista femminile cambia non solo nome e cognome rispetto a quella di Alfieri (da Bianca dei Medici a Lucrecia Pazzi) ma anche stato civile: non già sposa e madre ma giovane innamorata; e su questo ci dovremo soffermare più innanzi. Come si è già visto, conseguenza di tale cambiamento è la creazione del quinto

⁵² Sulla difficoltà anche da parte spagnola ad accettare il «bianco e nero» alfieriano cfr. Barbolani 1997.

⁵³ Cfr. Barbolani 1999b.

⁵⁴ Abbiamo osservato anteriormente (paragrafo 4) come già in Alfieri Lorenzo era considerato, benché tiranno, in una luce più positiva.

personaggio del tutto nuovo, Guillelmo Salviati, il pretendente che il padre vuole imporre.

Fra i ruoli secondari, conferiscono varietà ma non hanno grande spicco i tre nobili fiorentini congiurati (Pedro Galiato, Bernardo Bandino, Antonio Volterra); ancora meno rilevante, anzi quasi muta la parte di un servo di Jacobo che si limita ad annunciare chi entra. Di maggiore importanza possiamo considerare invece i confidenti, uno per ogni famiglia. Francisco Neri, imparziale ma amico dei Medici, che difende l'amore dei due giovani (I, 7, p. 23) tenta una mediazione pacificatrice chiedendo a Jacobo la mano della figlia da parte di Laurencio. Da notare che il Neri nelle *Istorie* di Machiavelli viene ucciso dal Bandini⁵⁵, mentre nella tragedia spagnola sopravvive e nell'ultima scena confermerà al Medici il fallimento della congiura.

D'altro canto Sofia, nutrice e amica di Lucrecia, ha un ruolo di maggiore consistenza come confidente delle sue angosce e incondizionale sua complice. Oltre a consolare e rinfrancare la protagonista, si mostra assai attiva a diversi livelli: osserva le trame della congiura, porta messaggi, ascolta e riferisce, e mette in guardia la giovane contro le false parole di Guillelmo. In II, 4, p. 52 in un soliloquio di 26 versi raccoglie mentalmente le fila della trama e anticipa la fine tragica. Infatti ci informa di come i timori e i sospetti stanno prendendo corpo, si riferisce a Lucrecia come futura vittima ma anche al castigo divino che protegge l'innocenza e la virtù e punisce «el malvado, el asesino y el parricida». Il riferimento alla fiducia in Dio si trova anche in Lucrecia II, 13, p. 47 «Dios de bondad, a mis humildes votos /prestad oidos, pues que yo os venero».

La figura di Sofia rinforza decisamente la presenza femminile, che nella tragedia spagnola è assai più cospicua che in Alfieri. La protagonista vi appare non solo come vittima passiva della violenza e degli intrighi di corte, ma anche come portatrice di un messaggio proprio. A questa Lucrecia, riecheggiata da Sofia, spetta infatti di trasmettere una ideologia e una corrente di sensibilità assai diverse da quelle incarnate nella Bianca alfieriana.

6. L'AMORE EROICO

Alfieri aveva considerato necessario alla tragedia il legame familiare fra Pazzi e Medici, risolto attraverso Bianca Medici sposata Pazzi, personaggio storico. La conflittualità familiare di stampo classico (*Agamennone*, *Oreste*,

⁵⁵ Machiavelli 1969: 652: «E [Bernardo Bandini] non contento a questi duoi [di Giuliano e di Francesco Neri] omicidi, corse per trovare Lorenzo e supplire con lo animo e prestezza sua a quello che gli altri per la tardità e debilezza loro avevano mancato; ma trovatolo nel sacrario rifuggito, non potette farlo».

Polinice, etc.) sembrava rendere più drammatiche le tragedie di libertà. Secondo il parere di Alfieri⁵⁶ infatti

Le congiure sono forse ancor più difficili a ridursi in tragedia <...>; siccome i congiurati sono per ragioni private e pubbliche nemici del tiranno, e per lo più non ne sono parenti, né legati ad essi d'altro vincolo, non riesce cosa niente tragica, che l'un nemico faccia all'altro quanto più danno ei può, non ci essendo contrasto di passione, o di legami fra l'odio che vuole spento l'oppressore comune, e altro affetto, che lo volesse pur salvo.

In questa tragedia ho cercato di scemare in parte un tal difetto, facendo il principal congiurato Raimondo cognato dei due tiranni e amante molto della moglie, la quale lo è pure di lui assai, benché pur ami i fratelli.

La figura di Bianca, che in parte precorre la Micol del *Saul*⁵⁷, è una delle più suggestive della *Congiura de' Pazzi* alfieriana. Nell'intenzione iniziale riflessa sul parere dell'autore sembra sorgere quasi come espediente di comodo di cui egli non resta soddisfatto appieno, dato che sembra non sapere che tipo di grandezza attribuirle⁵⁸; ma è anche vero che, a parte l'eccessiva severità dell'autocritica, dopo oltre due secoli non condividiamo la poetica esplicita di Alfieri e riteniamo che Bianca sia un personaggio da cui non sapremmo prescindere. Meno rigida dei personaggi maschili, si presta a toni più sfumati perchè la sua condizione le consente di spostare il punto di vista e quindi di non lasciarsi trascinare nell'oltranzismo dalla parzialità e dall'odio. Il suo cuore diviso fra due amori d'indole diversa non le conferisce tanto tenerezza e patetismo, come avviene agli eroi metastasiani in situazioni analoghe, quanto una perplessità matura frutto della sofferenza (si pensi al *pianto* che la caratterizza, su cui insiste molto Alfieri), che la rende suscettibile di assumere su di sé alcuni dei dilemmi fra i principali della meditazione alfieriana intorno alla libertà. Tali il limite imposto all'azione (p. 532, v. 161), il vittimismo pessimista (p. 543, vv. 279-280), la chiaroveggenza lucida sui principi che informano la tirannide (p. 543, v. 292 esprime idee di *Della tirannide*), nonché la già citata constatazione dell'impreparazione del volgo alla libertà (p. 532, v. 170, p. 533, v. 213, etc.).

Raimondo Pazzi, eroe libertario e radicale, ha dunque il suo controcanto nella moglie Bianca, che costituisce, come abbiamo già rilevato, una specie di obiezione vivente (diversa dalle obiezioni accomodate del padre Guglielmo). Tenuta all'oscuro della congiura, intuisce e presente la tragedia e ne interroga ansiosamente Raimondo nel quinto atto, obbligandolo a chiudersi vieppiù nel

⁵⁶ Cfr. Alfieri 1978: 299.

⁵⁷ Cfr. Barbolani 1993: 134.

⁵⁸ Cfr. Alfieri 1978: 299-300: «Bianca è moglie, madre, e sorella, ma non le ho potuto, o saputo dare quella grandezza, che non dovendo pure esser romana, e non potendo indovinare di quale fosse pur suscettibile, si è perciò o tralasciata, o mal eseguita».

suo segreto (e in queste battute si precorre chiaramente la *Mirra*⁵⁹). Ma, oltre che sposa, Bianca è anche madre. Questa maternità, sebbene a volte non sia esente da atteggiamenti borghesi (come quando cerca di calmare il marito mandandolo a baciare i pargoletti⁶⁰), significa soprattutto condividere con il consorte la responsabilità di aver messo al mondo dei figli nella tirannide, *punctum dolens* per Alfieri in quegli anni (si veda il corrispondente capitolo di *Della tirannide* I, 14). È forse l'unica volta che in una tragedia di Alfieri si parla di bambini, cioè di un futuro su cui proiettare l'utopia, che trascende il nostro orizzonte personale: futuro terribile perché non vago, ma fatto di carne e di sangue innocente.

La gravidanza e la forza del personaggio di Bianca non poterono sfuggire al tragediografo spagnolo, senz'altro attento lettore (a questo punto ci permetteremo di non chiamarlo imitatore!) di Alfieri. Dietro sua suggestione, probabilmente, Ledesma cambia il titolo della tragedia, e sviluppa fino al protagonismo la figura femminile. Ma sostituisce il di lei rapporto di parentela con entrambe le famiglie nemiche — sorella di Medici e moglie di Pazzi — con quello di giovane innamorata di un membro della famiglia rivale, rapporto totalmente nuovo (infatti nella tragedia di Alfieri Bianca è stata data in sposa a Raimondo e lo ama, ma non vi si dice che lo amasse prima di sposarlo). Fin dalla prima scena del primo atto la protagonista spagnola si presenta come appassionata amante. Lucrecia confida alla nutrice tutto il processo dell'amore reciproco con corteggiamento, assenza, fedeltà, promesse. Il *romance* domina quindi proprio in apertura dal momento che la protagonista attribuisce a se stessa un cuore sensibile (*sensible corazón* I, 1, p. 7) che apprezza e ricambia con Laurencio le diverse *finezas de amor* (I, 1, p. 8). Tale priorità del *romance* cambia notevolmente tutta la fisionomia della tragedia. A ben vedere infatti il futuro, cioè il matrimonio a cui aspira la giovane coppia, che avrebbe come conseguenza la pace di Firenze, è un avvenimento possibile e in fondo non negato: anche se sulla scena non si assiste precisamente a un cosiddetto lieto fine, resta il fatto che i protagonisti Laurencio de Medicis e Lucrecia Pazzi in definitiva sono sopravvissuti all'eccidio. Poi il tempo, come si è visto, lenirà il dolore di aver perduto tragicamente, lui il fratello, lei il padre. E parimenti, in mezzo a tanti lutti, viene profetizzata la pace di Firenze. La sopravvivenza è dunque una sorta di vittoria e la morte del tiranno quasi un castigo provvidenziale.

Lucrecia è depositaria di una verità consistente in un sentimento autentico, a cui sono estranei l'interesse, l'odio, la superbia e che tende a rendere felici - così definisce al padre il loro amore in I, 5, p. 18: «el trato /una conformidad, correspondencia / mutua en las almas la pasión produce /que conducirnos a

⁵⁹ Ci riferiamo alle battute di Raimondo in V, 1, vv.14-18; vv.31-32; vv. 43-49, in cui la reticenza di fronte alle interrogazioni di Bianca è assai simile a quella di Mirra.

⁶⁰ I, 222 sgg.

himeneo puede / para hacernos felices» (ricordiamo che anche Laurencio definisce l'amore come atto di libertà⁶¹); è capace di difenderla a oltranza, fino alla morte a cui si dichiara pronta II, 7, p. 29 «Antes veréis morir a vuestra hija / de un agudo puñal al golpe fiero». Parimenti è disposta a morire, quando ha il presentimento della congiura, offrendosi come scudo davanti all'eventuale uccisore dell'amato in III, 5, 56 «Mas Laurencio / no morirá. Los golpes que a él dirijan, / antes descargarán sobre este pecho, / que su escudo ha de ser» (e ricordiamo che Bianca in V, 4, 176 dice «Questo fia il petto, che colà frapposto / può il sangue risparmiare...»). Contro le turpi manovre che cercano di farla dubitare circa le serie intenzioni dei Medici, e contro un matrimonio impostole per cooperare alla rovina di tale illustre famiglia, Lucrecia assumerà un atteggiamento coraggiosamente difensivo, soprattutto nella scena I, 5 cioè nel colloquio con il padre. Davanti a questo, si manifesta incapace di fingere e gli ricorda che proprio lui l'ha educata «a detestar el fraude y el engaño» (I, 5, p. 18). Frode, inganno (cioè la congiura) sono l'opposto dell'amore autentico e sincero e obbligano anzi la figlia a giudicare il comportamento paterno. In II, 6, p. 56, quando da Sofia le viene rivelata chiaramente la trama dei congiurati, inorridisce pensando che vi è implicato suo padre «Capaz, padre, seréis de atroz venganza / y de tan vil trayción!... Ah! No es de pechos / nobles y generosos». In questo momento è inevitabile ricordarsi dell'orrore già menzionato della Bianca alfieriana (v. sopra, paragrafo 2) e della sua incerta e irrisolta funzione di «rimorso di coscienza» dei congiurati⁶². Funzione che è stata invece potenziata al massimo nella tragedia spagnola con l'aperta opposizione fra verità e inganno, con la ragione dalla parte dei Medici e la colpa da quella di chi tende loro vili insidie a tradimento.

Forte di questo possesso della verità, Lucrecia rivendica apertamente i propri diritti. Quando il padre, per convincerla con buone parole, si autogiustifica facendo leva sul pericolo che corre l'onore di una giovane minacciata dalla tirannia dei Medici I, 5, p. 16 («desamparada, y sin apoyo, expuesta / al capricho serás de estos tiranos») lamentandosi di non avere avuto figli maschi —i quali, come in un dramma spagnolo tradizionale, avrebbero protetto la sorella— lei lo consiglia allora di meditare meglio il suo argomento. Riferirsi ad una debolezza propria del sesso, infatti, per Lucrecia è fuori luogo, anzi un triste pregiudizio sulla diversa valutazione della discendenza maschile o femminile (I, 5, p.17). In questa sorta di femminismo illuminista consapevole del diritto ad assecondare le inclinazioni naturali e la reciprocità dei sentimenti, si inserisce però anche una ferma convinzione di tipo «politico»: per la giovane il tiranno (nella fattispecie, suo padre) è chi impone i propri criteri con la forza. Si sottintende che si deve vincere invece persuadendo con la ragione.

⁶¹ Atto II, 4, p.32: «El Dios de amor dicta a las almas / la libertad, que es propia de su imperio».

⁶² Si vedano le già citate parole di Bianca in V, 4, vv 184-185: «D'alta vendetta io ti credea capace; / Non mai di un vile tradimento, mai...».

Sembra di essere in piena sintonia con il dispotismo illuminato, ma non del tutto: in questa chiaroveggenza lucida sulla forza opposta alla lealtà e alla verità, la giovane Lucrecia è un personaggio, a suo modo, alfieriano. Importanti anche le sue parole alla nutrice in V, 5, pag. 55 sulla schiacciante cappa di timore che sovrasta il palazzo, in cui non è dato trovare un solo fedele perchè vi dominano la paura, il terrore che rende schiavi e pusillanimi: «... Como en el seno / de este palacio hallar un alma quieres / leal, que sin peligro de vendernos / vaya a dar el aviso? *Todos, todos / esclavos del temor*, del duro y fiero / carácter de mi padre, de mi amante / espías y enemigos los contemplo. / En situación tan bárbara socorro / ninguno ya nos queda: no lo encuentro. / *Morir es el destino* que prepara / la venganza de un padre...» parole che richiamano il concetto alfieriano della tirannide che si sostiene con la universale paura (si veda il cap. III di *Della tirannide*) e che coincidono con la situazione denunciata da Bianca sul *popol vile* di Firenze nel passo già citato I, 3, 173-76 «A mille a mille i servi / tu troverai, nel lor parlar feroci, / vili all'oprar, nulli al periglio; od atti / solo a tradirti»).

7. LA TENEREZZA FEMMINILE

Sicura di sé; dotata di un «forte sentire» amoroso e di energica personalità, atteggiata al supremo sacrificio in situazioni estreme, Lucrecia Pazzi a ragione può essere considerata un'eroina tragica. Non si creda però che assurga alla fermezza di figure alfieriane quali Antigone o Merope o Virginia (per limitarci a citare quelle femminili più rilevanti). Abbiamo già menzionato l'importanza del *romance* e dobbiamo insistervi, dato che la tenerezza è un ingrediente che l'autore ha voluto consapevolmente introdurre nella tragedia. *Argumento*, p. 4:

...dando al Drama cierto interés de ternura que le faltaría sin este recurso en una acción tan sangrienta y terrible.

Abbiamo visto, nel passare da Bianca a Lucrecia, che lo spagnolo ha sostituito la sposa e madre e sorella con la giovane audace che rifiuta di venire condizionata da legami esterni o imposti. Ora dobbiamo osservare come Ledesma l'abbia resa anche tenera secondo il parametro già menzionato dell'*âme sensible*. Lucrecia, benché forte, partecipa della fragilità intrinseca alla condizione femminile. Quando i tristi presentimenti e sogni angosciosi («ideas de terror, de sangre y duelo») rischiano di avverarsi e si avvicina il momento della catastrofe, nell'atto III scena 5, perde la conoscenza e delira. Quando ritorna in sé, Sofia le spiega che è svenuta di dolore e di terrore. E a ciò risponde non riprendendo coraggio, ma con autocompassione, sospirando per la lentezza della sua tortura:

Ah! Día perezoso, lentas horas,
Que dilatáis mi mal y mi tormento!

In questa scena l'eroina appare mesta, per dirla alfierianamente, come se la mestizia fosse in lei natura, e lamentandosi ormai, non tanto del male, che è irreversibile, ma dello stillicidio del dolore, proprio come Mirra («Ahi lento troppo, ancor che immenso, è il duolo»). Ecco che scopriamo, a colloquio con la nutrice-confidente, una Lucrecia assai diversa da quella a colloquio con il padre (I, 3). Ci allontaniamo dunque dall'Alfieri di libertà e dalla sua congiura de' Pazzi tragediata per avvicinarci semmai all'Alfieri della *Mirra*, ma interpretata da una sensibilità più molle, più patetica.

Non sarà inutile ricordare che E. Burke nella sezione IX della terza parte del suo *Philosophical Enquiry* sostiene che l'idea della bellezza nel sesso femminile comporta sempre un senso di debolezza e imperfezione che le donne, anche le più forti e intelligenti, sono solite esibire. Lucrecia non sfugge a questo prototipo, soprattutto per la sua condizione di inferiorità che le conferisce meno forza, ma più intensa intuizione. In preda a un timore fondato perché prevede la catastrofe, viene tenuta all'oscuro della congiura, ma presagisce il peggio, con pertinace pessimismo. Invano la nutrice Sofia, che spiando ha saputo della trama vile, cerca di indurla a cambiare il corso degli eventi con espedienti teatrali esterni, proponendo di avvertire Lorenzo attraverso un servo fedele. Lucrecia non solo ribatte —l'abbiamo già visto— con la constatazione che non vi è nessun fedele, ma anche accettando la fatalità della catastrofe prossima («La suerte ya se echó»), chiaramente come eroina della sventura e della sofferenza.

E proprio in quanto tale la dovremo abbandonare perchè rimane fuori dal nostro *excursus*; in questo aspetto degli oscuri presentimenti (II, 13, p. 47), del tremore (III, 6, p. 57), delle visioni spettrali, dei tristi fantasmi e paurosi sogni (tutta la scena III, 5) che perseguitano l'animo di Lucrecia, così razionale e lucido in altri momenti, Ledesma si allontana palesemente dalla *Congiura de' Pazzi* di Alfieri. E la sua tragedia fallisce forse per questo punto debole: la protagonista non amalgama cioè del tutto la sua contraddittoria oscillazione fra forza e fragilità. Come anche, a ben vedere, irrisolta e alquanto forzata risulta l'inserzione della vicenda amorosa in quella politica, obiettivo che era stato pienamente raggiunto nella *Raquel* di Huerta o in un'altra tragedia recentemente rivalutata e cronologicamente più prossima a quella di cui ci occupiamo, cioè *El Numa* di Juan González del Castillo (1799)⁶³. Un diverso gusto, languido e morbido, per lo spettrale si stava introducendo in Spagna⁶⁴;

⁶³ Cfr. Caso González 1987: 589, che la trova «posiblemente la mejor tragedia de este período».

⁶⁴ Ne è un chiaro esempio la tragedia in tre atti *El duque de Visco* di M. J. Quintana, che riecheggia le tesi antitiranniche alfieriane in un ambiente ispirato a *The Castle Spectre* (1797) di Matthew-Gregory Lewis (1775-1818).

non a caso pochi anni dopo (1814) lo stesso Ledesma avrebbe pubblicato la traduzione spagnola delle *Notti romane* di Alessandro Verri⁶⁵.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGUILAR PIÑAL, F. (1981-1995): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 8 vols.
- ALFIERI, V. (1968): *Congiura de' Pazzi*, ed. critica di L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI, V. (1978): «Lettera su La congiura de' Pazzi» in *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, pp. 503-504.
- ALFONZETTI, B. (1994): «La congiura come “genere”: esempi alfieriani», *La Rassegna della Letteratura Italiana*, VIII, 3, 1994, pp. 56-75.
- ARCE, J. (1980): *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra.
- BARBOLANI, C. (1993): «Il Saul alfieriano fra inconsistenza del potere e sogno della ragione», in DOLFI, A. (ed.) *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 131-148.
- BARBOLANI, C. (1997): «En torno a las traducciones de Alfieri en España», *I Quaderni di Gaia*, VIII, pp. 111-120.
- BARBOLANI, C. (1998): «Tragedia como ficción de la historia a finales del siglo XVIII: el caso de *Sofonisba*», *Epos*, XIV, pp. 515-525.
- BARBOLANI, C. (1999a): «Un Alfieri con retoques heroicos (Notas sobre una traducción de *Sofonisba*)», in LAFARGA, F. (ed.): *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lérida, Universitat, pp. 453-462.
- BARBOLANI, C. (1999b): «L'unità di luogo nella scena tragica alfieriana», *Cuadernos de Filología italiana*, 6, pp. 173-185.
- BARBOLANI, C. (2000): «Un alfieriano militante in Spagna: Antonio Saviñón», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXXVII, 580, pp. 570-593.
- CADALSO, J. (1978): *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. de J. Arce, Madrid, Cátedra.
- CASO GONZÁLEZ, J. M. (1987): «La literatura de 1759 a 1808», in *Historia de España fund. Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa-Calpe, tomo XXXI, pp. 543-598.

⁶⁵ Citiamo la frase iniziale del prologo (Rodríguez de Ledesma 1814): «Esta obra hija de la imaginación más feliz, como de un conocimiento profundo de la historia Romana, presenta entre las gracias de la poesía y las de la elocuencia un cuadro estenso de los personajes que figuraron en el gran teatro de Roma, por sus virtudes y sus vicios, desde su humilde y obscuro origen, hasta los tiempos de su mayor grandeza, y de su decadencia y ruina; y volviéndolos el autor como a la vida, hace salir sus sombras de los tenebrosos sepulcros en aquel de los Escipiones, descubierto en 1780, y en coloquios interesantes entre unas y otras, y con el mismo autor, se desenbuelben los hechos principales de los tiempos gloriosos de la libertad de tan heroico pueblo, las empresas de su orgullo dominador, sus guerras crueles y extraordinarias conquistas, y las rivalidades de sus guereros, que tantas calamidades de opresión y despotismo, y tantas desolaciones acarrearón a la misma ciudad de Roma y a las provincias confederadas baxo pactos, que ominosos a veces a todas ellas, como no cumplidos, siempre que no placía a la soberbia del Senado, o a la de sus dominadores, produxeron las horrorosas concusiones y depredaciones en todas partes por sus Cónsules y pretores, cuya infidencia a sus promesas causó exterminios atroces de millones de víctimas, sacrificadas a la loca ambición y a la codicia».

- DÉROZIER, A. (1987): «Los orígenes del pensamiento liberal», in *Historia de España* fund. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, tomo XXXI, pp. 915-961.
- DI BENEDETTO, A. (1998): «La «repubblica» di Vittorio Alfieri», *Studi italiani*, X, 1, pp.53-78.
- EXIMENO Y OUJADES, A. (1796): *Del origen y reglas de la música*, Madrid.
- GARCÍA DE LA HUERTA, V. (1786): *Theatro Hespáñol* de Vicente García de la Huerta, in *La escena hespañola defendida en el Prólogo del Theatro Hespáñol de D. Vicente García de la Huerta y en su Lección crítica*, Segunda Impresión con Apostillas relativas a varios folletos posteriores, Madrid, en la Imprenta de Hilario Santos.
- HEREDIA SORIANO, A. (1989) «La filosofía. Labor programática y orientación doctrinal» in *Historia de España* fund. Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, tomo XXXV, pp. 340-343.
- HERMENEGILDO, A. (1963): *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcellona, Planeta.
- ILLIANO, A. (1979): «José María de Heredia e Alfieri», *Studi piemontesi* (marzo 1979), vol. VIII, fasc. 1, pp. 95-100.
- JURETSCHKE, H. (1989): «El problema de los orígenes del Romanticismo español» in *Historia de España* fund. Menéndez Pidal, tomo XXXV, 1.^a parte, pp. 3-209.
- MACHIAVELLI, N. (1969): «Istorie fiorentine», in *Opere* a cura di E. Raimondi, Milano, Mursia.
- MAZZONI, G. (1993): «L'influenza di Machiavelli sulla *Congiura de' Pazzi* di Alfieri», in A.A.V.V.: *Riscrittura, intertestualità, transcodificazione*, Atti del Seminario di Studi, Pisa 1991, Tipografia Editrice Pisana, pp. 231-260.
- MARAVALL, J. A. (1975): «Maquiavelo y maquiavelismo en España» in *Estudios de Historia del pensamiento español*, Madrid, Ed. Cultura hispánica, pp. 39-77.
- MEREGALLI, F. (1962): *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna*, parte III, Venezia, Libreria Universitaria.
- MONTIANO Y LUYANDO, A. (1750): *Discurso sobre la tragedia* de Agustín Montiano y Luyando, de el Consejo de S.M. Su Secretario /de la Cámara de Gracia y Justicia y Estado de / Castilla, Director perpetuo por S. M. de la Real Academia de la Historia, y Académico de la / Real Academia Española / Segunda impression / En Madrid: En la Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, calle de las Infantas.
- PINTO, V. (1984): «La censura: sistemas de control e instrumentos de acción» in ALCALÁ, A. (ed.): *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 269-283.
- PRIETO, A. (1962): «El individualismo prerromántico de Alfieri» in *Maestros italianos*, Barcellona, Planeta, t. I, pp. 1393-1478.
- RODRÍGUEZ DE LEDESMA, F. (1794): *El falso profeta Mahoma*, Tragedia en cinco actos, traducida del francés en verso castellano por el L. D. F. R. de L. y V., Madrid MDCCXCIV, por la Viuda de D. Joaquín Ibarra.
- RODRÍGUEZ DE LEDESMA, F. (1805a): *Poesías dramáticas*, Madrid, Imprenta de Sancha.
- RODRÍGUEZ DE LEDESMA, F. (1805b): *Discurso sobre el voto de Santiago o sea Demostración de la falsedad del privilegio en que se funda, y de la injusticia de su exacción, para precaver de error a los que, sin tener noticia de los hechos, y reflexiones que en él se reunen, leyeren la obra que con el título de Diploma de Ramiro I ha publicado E.P.M.F.P.R.*, Madrid, Sancha.
- RODRÍGUEZ DE LEDESMA, F. (1807): *A su Alteza Serenísima /el Señor / Príncipe de la*

Paz / Generalísimo / En su feliz exaltación / a la dignidad / de Grande Almirante / de Mar y Tierra, Madrid, Sancha.

- RODRÍGUEZ DE LEDESMA, F. (1813): *Los animales hablando, poema épico dividido en veinte y seis cantos, de Juan Bautista Casti*, traducido del italiano por el ciudadano D. Francisco Rodríguez de Ledesma, Abogado del Colegio de esta Corte, Madrid, Imprenta de Espinosa, 1 vol. [Comprende los dos primeros cantos].
- RODRÍGUEZ DE LEDESMA, F. (1813): *Catecismo de la moral civil o exposición elemental de las facultades físicas y morales del hombre, de sus necesidades, de sus derechos y deberes en el estado natural y social, y el de las naciones entre sí. Escrito para la instrucción de la juventud por el ciudadano Francisco Rodríguez de Ledesma*, Abogado del Colegio de Madrid. Madrid, Imprenta de Espinosa.
- RODRÍGUEZ DE LEDESMA, F. (1814): *Las noches romanas en el sepulcro de los Escipiones* traducidas del idioma italiano por el Licenciado Francisco Rodríguez de Ledesma, Madrid, Imprenta que fue de García.
- SÁNCHEZ BARBERO, F. (1805): *Principios de Retórica y Poética* por Don Francisco Sánchez Barbero, entre los Arcades Floralbo Corintio, Madrid, En la Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- SÁNCHEZ BARBERO, F. (1917): «Saúl, Melodrama sacro en dos actos» in A.A.V.V., *Poetas líricos del siglo XVIII*, Biblioteca de Autores Españoles, LXIII, Madrid, Sres. de Hernando, pp. 633-641.
- URZAINQUI, I. (1987): «Aspectos de la diversidad de la crítica teatral del neoclasicismo español», in A.A.V.V., *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 1293-1319.