

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

NUMERO SPECIALE

“TAVOLOZZA TEATRALE ALL'ITALIANA:

OMAGGIO A DARIO FO”

NOVEMBRE 2016

ISSN 2280-6849

Vittorio Criscuolo

Da regalista a giacobino: l'itinerario culturale di Francesco Saverio Salfi

Abstract

Nel complesso panorama della cultura italiana sette-ottocentesca Francesco Saverio Salfi occupa un posto di primo piano perché il suo lungo itinerario letterario rappresenta emblematicamente l'inquieta ricerca di molti intellettuali, formati nell'ambito di un classicismo di ascendenza illuminista, aperto tuttavia ad istanze romantiche e rivoluzionarie. Attraverso alcuni lavori teatrali del Salfi, si offrirà un'articolata riflessione per scandire le tappe principali di questa parabola culturale.

Francesco Saverio Salfi was a playwright between the XVIIIth and the XIXth centuries. The differences with the curia of Cosenza led him to move to Naples in 1785. He became very active in promoting the interests of the king. Then, he joined many patriotic associations to create the Republic, becoming a suspicious figure. This article provides the main stages of his intellectual and theatrical life.

Parole chiave	Contatti
Salfi, Teatro, riformismo illuminato, giacobino	vittorio.criscuolo@hotmail.it

Stanco della cultura stagnante e «ammuffita» degli ambienti cattolici e delle Accademie cosentine spinto dal desiderio di rinnovare la sua formazione, Francesco Saverio Salfi (1759-1832)¹ decise di lasciare la Calabria nel luglio del 1785, dando inizio a quel viaggio verso Napoli, destinato presto a rivelarsi una tappa fondamentale della sua parabola intellettuale e creativa.

Trasferitosi nella città partenopea, Salfi fu presto introdotto nei circoli letterari più elitari, consolidando, attraverso i fecondi contatti con l'intellettualità meridionale, attiva nella capitale, il suo iniziale orientamento illuministico. Sostenuto e incoraggiato da numerosi estimatori, non solo diede alle stampe un opuscolo di "pratica utilità", il *Saggio dei fenomeni antropologici relativi al tremuoto* (1787), ma si distinse anche per un'intensa attività politica. Appoggiando il giurisdizionalismo di Ferdinando IV, inteso a rivendicare i diritti dello stato contro i secolari privilegi della Chiesa di Roma, si inserì, infatti, nel dibattito anticuriale con la realizzazione di un provocatorio *pamphlet*, l'*Allocuzione del Cardinale N. N. al Papa* (1788), in cui invitava il Pontefice a ritornare alla purezza e alla povertà di ispirazione evangelica, per abbandonare definitivamente il potere temporale.

In verità, gli studi politici e antropologici non costituirono l'unica occupazione del nostro scrittore: a Napoli egli diede inizio anche ad un'intensa attività teatrale, sostenuta da una concezione del palcoscenico, non come mezzo di mero intrattenimento, ma come terreno ideale di un'azione politica e di un processo educativo diretto, capace di coinvolgere un pubblico sempre più ampio da istruire. La passione per il mondo della scena fu coltivata con lo studio della drammaturgia antica e moderna e fu così tenace da sopravvivere alle continue difficoltà e agli spostamenti della sua avventurosa e difficile vita.

Salfi non era certo un esordiente nel campo teatrale: egli aveva già composto nella sua giovinezza due drammi, *Amurat Agadiscio* e *Aminta* e nel *Saggio dei fenomeni antropologici* aveva dedicato alcune pagine ai «giuochi teatrali e agli spettacoli pubblici», utili ad «alienare i timori tremuotici che tanto infelicitano i cittadini»². In particolar modo,

¹ Per un profilo della vita e dell'opera di Francesco Saverio Salfi cfr. A. M. Renzi, *Vie politique et littéraire de F. S. Salfi*, Fayolle, Paris 1834; L. M. Greco, *Vita letteraria ossia analisi delle opere di F. S. Salfi*, Migliaccio, Cosenza 1839; C. Nardi, *La vita e le opere di F. S. Salfi*, Libreria Editrice Moderna, Genova 1925; Id., *F. S. Salfi nella Cisalpina*, in «Archivio Storico per la Calabria e Lucania», 32 Fasc. 3-4; B. Barillari, *Il pensiero politico di F. S. Salfi*, Palomba, Torre del Greco 1958; G. B. De Sanctis, *Francesco Saverio Salfi, patriota, critico, drammaturgo*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 1790; P. de Lisio, *F. S. Salfi, un calabrese per l'Europa*, Società ed. Napoletana, Napoli 1981.

² F. S. Salfi, *Saggio dei fenomeni antropologici relativi al tremuoto ovvero riflessioni sopra alcune opinioni pregiudiziali alla pubblica e privata felicità fatta per occasion de' tremuoti avvenuti nelle Calabrie l'anno 1783 e seguenti*, Presso Vincenzo Flauto, Napoli 1787, p. 145.

ispirandosi al pensiero di Voltaire e di d'Alembert, nel XIII capitolo del saggio aveva sostenuto che le funzioni del teatro assumevano «i valori della filosofia dell'utile e della pubblica felicità»³ e aveva indicato al “poeta filosofo” la strada per realizzare, attraverso la composizione di *pièces* comiche, la trasformazione del palcoscenico in una scuola accessibile al popolo:

Noi ne abbiamo dato un saggio forse libero e ragionato. Ma delle commedie costruite a questo fine toccherebbero con più successo la moltitudine. Le cattedre non sono state istituite, che per pochi talenti; i soli teatri sarebbero la scuola più acconcia al fare de' popoli. Quelle al più convincono la ragione di pochi; e questi per l'opposto fermentano delle generali rivoluzioni.⁴

Così, convinto della funzione pedagogica del teatro e certo oramai dell'esaurimento delle forme sceniche tradizionali, promosse dai ceti emergenti, tentò di trasferire a Napoli il processo di rinnovamento che aveva investito l'Europa illuminista e i suoi palcoscenici. Per attuare questo ambizioso programma decise di accostarsi prima alla tragedia, non solo per la forte suggestione che essa esercitava in quegli anni, ma anche perché appariva come il genere più adatto a scuotere le coscienze e ad agitare questioni politiche e sociali, sull'esempio dei classici francesi di fine secolo e di Vittorio Alfieri. Con volontà programmatica e severo impegno, realizzò tra il 1789-1791 una serie di opere conformi alla prassi riformistica e anticuriale della monarchia borbonica⁵.

La prima tragedia, intitolata *Corradino* e pubblicata con l'etichetta editoriale Londra 1790, senza il nome dell'autore sul frontespizio, si ispira alla figura leggendaria del principe svevo, giustiziato barbaramente nella Piazza Mercato di Napoli, ed entrato nell'immaginario culturale collettivo come simbolo della sofferenza e della sventura umana, causate dalle trame e dalle ingerenze del Papato nella vita politica del Regno di Sicilia. Per quest'opera, come per quelle della maturità, Salfi scelse un argomento di storia nazionale recente, senza però rinunciare al classicismo della struttura. In essa, infatti, seguì il modello alfieriano da un punto di vista tematico, linguistico e stilistico. Anche l'abate calabrese considerava il teatro un'alta scuola di formazione e predilesse quell'essenzialità tacitano-alfieriana utile a catturare lo spettatore con uno svolgimento rapido e serrato delle azioni. Certamente egli conosceva la seconda, e per allora, completa edizione delle tragedie del poeta astigiano e i tristi casi di Corradino gli offrivano la possibilità di muoversi entro schemi alfieriani, portando sulle scene il classico conflitto eroe-tiranno.

Questa contrapposizione, però, non si traduce come nell'Alfieri nel rapporto frontale fra despota e uomo libero, ma nello scontro tra due diverse concezioni di potere assoluto: il buon governo del leale principe ghibellino e quello empio e ligio alla Santa Sede dell'usurpatore Carlo. In quel tumultuoso 1790, Salfi mostra ancora di credere che ci sia un futuro per la monarchia illuminata, il palcoscenico diventa, quindi, un «pulpito laico»⁶, dal quale lanciare un monito al suo Re, affinché il suo modello di governo si ispiri alle

3 B. Alfonzetti, *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi*, Franco Angeli, Milano 1994, 25.

4 F. S. Salfi, *Saggio dei fenomeni antropologici*, cit., p. 151.

5 *Corradino*, *Giovanna I* e *Lo spettro di Temessa* sono le tragedie del primo soggiorno napoletano dello scrittore.

virtù e non alle arti fallaci, che nutrono soltanto la sete di un potere illimitato e non considerano il bene pubblico.

Tuttavia il *Corradino*, pur portando i segni evidenti di questa funzione civile e pedagogica, fu accolto negativamente dal pubblico e Salfi, addolorato ma non sconfitto da tale insuccesso, a distanza di un anno, si dedicò alla preparazione di una nuova tragedia su Giovanna I d'Angiò, la cui storia aveva già ispirato molti drammaturchi italiani e stranieri⁷. Del resto quell'esistenza intensamente vissuta tra amori clandestini, matrimoni di stato, mancate maternità, intrighi e congiure di palazzo non solo si prestava naturalmente ad essere sceneggiata, ma permetteva di riflettere nel gioco scenico un discorso di ordine temporale, che toccava temi ricchi di attualità, quali l'origine del potere regale, il rapporto tra religione e politica, l'ereditarietà del trono, tra diritti di sangue ed eleggibilità del successore e i legami del sovrano con i suoi sudditi.

La *Giovanna I*, composta da Salfi nell'ottobre del 1790 e rimasta fino ad oggi inedita, è giunta a noi grazie ad una serie di manoscritti autografi⁸ che ne consentono una lettura integrale, grazie alla quale risulta evidente che la scelta dell'intellettuale calabrese cadde su questo personaggio, come avevano fatto Lope de Vega, La Harpe e Magnon, non per rievocarne le vicende amorose e giovanili, ma per comunicare alla platea, un ultimo messaggio di fede nei confronti della monarchia e contemporaneamente denunciare l'uso talvolta arbitrario del potere papale e regio. Ne nasce un'opera intensa e originale perché i contenuti ideologici che offre documentano le iniziali perplessità del drammaturgo sul riformismo illuminato dei Borboni.

Difatti quando il fragore della rivoluzione francese giunse a Napoli, la corte assunse un atteggiamento decisamente ostile nei confronti di quegli «spiriti colti»⁹, che fino a quel momento erano stati di sostegno all'offensiva giurisdizionalista. Al decreto del 3 ottobre 1789, che condannava qualsiasi società patriottica, comprese quelle massoniche, seguì un drastico cambiamento dell'atteggiamento del regno verso la Santa Sede. Infatti, il 20 aprile 1791 Ferdinando e Carolina, di ritorno da Vienna, sostarono a Roma per omaggiare Pio VI, in palese contraddizione con l'antica freddezza mostrata nei riguardi della corte papale. Dopo questo incontro fu firmato un concordato che aboliva definitivamente il privilegio della China, stabiliva i termini di una nuova alleanza e, di conseguenza, l'abbandono di una politica anticuriale¹⁰. Tali eventi spinsero inevitabilmente Salfi ad un ripensamento delle sue concezioni politiche: il filantropo illuminista e fedele servitore

6 P. De Lisio, M. Scotti, *Per un'edizione delle opere di F. S. Salfi*, «Misure Critiche», 1977, a. VII, fasc. 25, pp. 91-103.

7 Il primo a portare sulla scena la triste storia di Giovanna I fu Lope de Vega, seguito da J. Magnon, M. De La Harpe, Antonio Ghisilieri. Cfr. la recensione di A. Farinelli ad alcuni lavori del Croce, in «Rassegna bibliografica della lettura italiana», 1985, III, n. 2, pp. 37-43 e B. Croce, *Storie e leggende napoletane*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, pp. 305-310.

8 L'inedito della tragedia è conservato presso il Fondo Salfi della Biblioteca Nazionale di Napoli, *Carte Salfi*, ms. XX, 50 e sta per essere pubblicato in V. Criscuolo, *La penna armata contro la «vil superstizione e la feroce tirannide»*. *Studi sul teatro di Francesco Saverio Salfi*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2016.

9 M. Schipa, *Il regno di Napoli sotto i Borboni*, Piero, Napoli 1900, p. 39.

10 T. Pedio, *Massoni e giacobini nel Regno di Napoli: Emmanuele de Deo e la congiura del 1794*, Levante, Bari 1986, pp. 63-86.

della monarchia assoluta si trasformò in un rivoluzionario democratico egualitario, proteso all'azione.

Benché fosse sconvolto da quello che stava accadendo, il letterato cosentino, sorvegliato, ma non ancora completamente compromesso, accettò l'incarico ufficiale di scrivere per un teatro lirico sotto controllo della polizia, cogliendo l'occasione di far giungere il suo messaggio di libertà e di uguaglianza anche a coloro che erano esclusi dal dibattito politico, dal momento che guardava ormai ad un destinatario diverso da quello ristretto per il quale aveva scritto le sue prime tragedie. Prende, così, inizio lo speciale rapporto che Salfi ebbe con il melodramma, un genere teatrale da secoli legato a istituzioni aristocratiche, ma così diffuso in tutta la società napoletana di fine Settecento, da essere un potenziale strumento di diffusione delle nuove istanze socio-culturali di carattere rivoluzionario. L'attenzione di Salfi si concentrò oltre che sugli aspetti tecnici, anche su una revisione ideologica, al fine di rimuovere il carattere sfarzoso, celebrativo dello spettacolo operistico. Ed ecco allora comparire all'interno di un tessuto melodrammatico metastasiano incitamenti al regicidio, rivolte sanguinose, uccisioni e suicidi sulla scena, visto che il Borbone, assunto il ruolo di tiranno non fa che meritare odio e disprezzo da parte dei suoi sudditi.

Con questi propositi Salfi si dedicò, dunque, alla realizzazione di melodrammi¹¹, in cui si evince che la sua ideologia laica e libertaria si è ormai evoluta verso le posizioni democratico-gicobine delle logge massoniche e della Società Patriottica Napoletana.

Il *Saulle*, rappresentato al cospetto dell'«amabilissimo Ferdinando IV» con musiche di G. Andreozzi, la sera del 9 marzo della stagione quaresimale del 1794, documenta proprio quest'importante cambiamento concettuale del drammaturgo cosentino. Il melodramma si ispira alla figura del primo re d'Israele, la cui storia, ripresa sin da Dante nel primo girone del *Purgatorio* come esempio di superbia (XII, vv. 40-42), aveva goduto di grande popolarità nel tempo, offrendo molti spunti per numerose elaborazioni sceniche, come testimoniano le *pièces* di Jean de la Taille (1572), Claude Billard (1608), Pierre du Ryer (1639), A. Nadal (1705), Voltaire (1763) e Alfieri (1782)¹². La "teatralità" della vicenda di Saul era dunque garantita da una tradizione secolare, molto prima che Salfi, durante il suo primo soggiorno partenopeo, appassionatosi alla lettura del *Primo libro dei Re*, subisse il fascino del sovrano maledetto da Dio, pensando di denunciare sulle scene, controllate da attenti censori, filtrata dalla trama biblica, proprio l'involuzione reazionaria della monarchia borbonica. Non a caso il patriota cosentino decise di accompagnare il testo con oltre settanta note per dimostrare di essersi attenuto fedelmente nello sviluppo delle vicende alla sacra scrittura, garantendo così al suo componimento pericolosamente "allusivo" di essere stampato e rappresentato in un teatro pubblico.

11 Salfi scrisse quattro melodrammi: *Calliroe e Coreso*, *Ester*, *Saulle* e *Ero e Leandro*. Il primo è ancora inedito ed è conservato presso il Fondo Salfi della Biblioteca Nazionale di Napoli, *Carte Salfi*, ms. XX, 51. Il testo di quest'inedito sta per essere pubblicato in V. Criscuolo, *La penna armata contro la «vil superstizione e la feroce tirannide»*. *Studi sul teatro di Francesco Saverio Salfi*, cit.

12 Su Saul personaggio letterario si vedano M. Baldini, *La genesi del "Saul" di Vittorio Alfieri*, Le Monnier, Firenze 1934; M. Fubini, *Saul*, in *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi*, vol. VIII, Milano 1952, pp. 763-764; G. Getto, *Saul*, in *Tre studi sul teatro*, Palermo 1976, pp. 7-85; E. Ghidetti, *Saul*, «La rassegna della letteratura italiana», 2003, IX, n. 2, pp. 637-655.

In verità, oltre alla Bibbia, Salfi nella stesura del suo melodramma si ispira anche alla tragedia omonima dell'Alfieri, ma poi se ne allontana profondamente nello spirito, visto che il nucleo dell'azione non è dato dal dramma di una personalità divisa tra innocenza e colpevolezza, ma da quello di un popolo oltraggiato da un sovrano tiranno e crudele, come si evince dal breve intreccio riportato di seguito.

Il re, alla vigilia dello scontro decisivo con i Filistei, è angosciato da insensate paure di attentati e congiure e, consigliato dal crudele Abner, cade in baratro di delitti e persecuzioni. Lo sposo della figlia Micole, Davidde, l'unico che riesce a rasserenarlo con la sua arpa, è costretto a fuggire, perché accusato di aver complottato con il nemico contro di lui. Achimelecco, sospettato anch'egli di cospirazione è fatto uccidere. Intanto comincia la battaglia: con l'aiuto del valoroso Davidde gli Israeliti riescono a sconfiggere i nemici, ma Saulle, dopo aver visto Gionata morire in un combattimento, si toglie la vita per non cadere vivo in mano al nemico.

Sulla scena del melodramma salfiano ritroviamo, dunque, gli stessi personaggi del capolavoro alfieriano: l'esiguità del loro numero dipende qui, come nel tragediografo astigiano, dalla convinzione che questa scelta determini una profonda concentrazione degli eventi, ritenuta congeniale a suscitare la maggior emozione e partecipazione possibile negli spettatori. Ai personaggi principali il Salfi aggiunge poi delle comparse che, oltre a ricoprire un ruolo importante nel corso della vicenda, sono introdotte anche per avvicinare l'opera al gusto del pubblico (il popolo, i Leviti, la Pitonessa e le sue ministre, l'ombra di Samuele, i soldati ebrei e i Filistei). L'intellettuale cosentino, a differenza di Alfieri, che ambienta la tragedia solo nel campo degli Israeliti, presso Gelboè, immagina che l'intreccio si svolga tra la città di Gaaba e nei suoi dintorni, in quanto la sua rappresentazione punta all'azione e al movimento, mentre nell'opera alfieriana l'azione esterna è quasi inesistente poiché il conflitto tragico, che tradizionalmente opponeva l'eroe a forze esterne, si interiorizza nell'intimo della psiche del protagonista.

Nel *Saul* (1782) l'exasperato individualismo alfieriano e il vagheggiamento di una titanica, superumana grandezza eroica entrano definitivamente in crisi. Il re d'Israele si rivela, così, una creatura tragica, che vive nella sua interna lacerazione una condizione tutta intima e personale, nella quale il «tiranno è lui stesso [...] la vittima di una situazione che lo trascende, subita con lucida ma inerme follia»¹³. Mentre il Saulle salfiano, ben lontano dalla complessità psicologica del personaggio alfieriano, incurante delle sofferenze del suo popolo, è semplicemente il termine negativo di una visione manicheistica della realtà. La natura della sua colpa, la sua tracotanza sono evidenti fin dalla prima scena del melodramma, nel dialogo di apertura di Gionata e Micole, perché l'autore sembra solo interessato a irrigidire la figura del re ebreo in quella monocorde di un tiranno empio e crudele, accogliendo solo gli aspetti negativi del personaggio alfieriano e scartando temi, quali la senilità, la deprimente solitudine e la paternità fallita, utilizzati dall'astigiano per rendere meno colpevole il protagonista:

Mic. E sarà ver, che il Cielo
Del nostro lungo affanno
Più non senta pietà? Lontana ognora
Dal mio fedel Davidde, in pianto amaro
Voglio le notti, e sol ne odo la voce

13 G. Nicastro, *Vittorio Alfieri*, in *La letteratura italiana. Storia e Testi*, vol. VI, Tomo II, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 601.

Che dolente mi suona “*aita, aita, cara Micole*”; e pur lo stato mio
 Non fa pietade al genitor, che abborre
 Davidde ognor, quanto ei più l’ama!... Amici,
 Gionata, Achimelecco, ov’è la reggia
 Del gran Saulle? il popolo lo sprezza,
 Il Filisteo l’insulta; eppur di speme
 Raggio non spunta infra cotanti orrori!

Gio. Tu le pene rammenti, e non gli errori?
 Con quanti eccessi non abbiam di Dio
 Meritato il rigor? Chiamato al trono,
 Come à Saul risposto
 Alla scelta del Ciel? Lo dica appieno
 L’infido Amalecita,
 Da lui serbato in vita; e questa il dica
 Eletta gente, ognor dal padre odiata,
 Perseguitata, oppressa. E forse ancora
 Un asilo non trova il buon Davidde,
 Il fido amico, il tuo diletto sposo...

Ne consegue che le preoccupazioni del sovrano non sono dovute come accadeva nella tragedia alfieriana alla nostalgia dei trascorsi tempi, ma alla convinzione che il suo trono fosse oggetto di invidia e di complotti, orditi contro la sua persona dalla «perigliosa setta» di Achimelecco, temuto quale perfido seduttore di Davidde, dei sudditi ribelli e forse degli stessi figli. Non può passare inosservata l’allusione alla politica regia borbonica, sospettosa per i progetti sovversivi e rivoluzionari dei giacobini, e ormai avviata alla repressione:

Sau. [...] Veggio dunque intorno
 Perigli, insidie, morte... Ah, sì nimici
 Tutti vi temo, e tali appien vi merto.
 Ecco il mio stato! Ecco la vita orrenda
 Di un felice re! [...]
 Sì, per me perigliosa
 È la tua vita e la tua setta. Appieno
 Ti conosco, fellon. Quel tu non sei,
 Che all’infedel Davidde
 Asilo offristi, e gli cingesti il brando
 Dell’estinto Golia?... E forse or tenti
 Sedurmi i figli?... E voi con esso!...
 (a Gionata e Micole) Ed io
 lo soffro ancor? Né vi punisco appieno?...
 (*smanioso*) (Atto I, sc. II)

Ma il forte contenuto ideologico del libretto si coglie nell’epilogo, che si discosta completamente da quello alfieriano, perché è contraddistinto da un lieto fine: l’empio oppressore, caduto in un baratro di delitti, d’angosce e persecuzioni, è punito dal cielo con la morte e il popolo giusto e innocente ottiene in premio la vittoria sul nemico, grazie all’impresa eroica di Davidde. Invece nello scioglimento della tragedia il protagonista, dettate le sue ultime volontà, si uccide in un gesto di eroica difesa della propria dignità umana e regale, mentre i nemici irrompono trionfanti sul palcoscenico. Il suicidio sulla scena di Saul mirava a suscitare «compassione» nello spettatore, come sottolineava lo

stesso Alfieri nel *Parere* sulla tragedia, evidenziando la simultaneità fra l'insorgere di questo sentimento e l'immediata chiusura dell'azione¹⁴. Nel melodramma Salfi evita di mostrare alla platea questa drammatica sequenza, in quanto il gesto estremo del re non doveva contribuire in alcun modo ad assolvere il personaggio dai suoi peccati, né a suscitare alcuna forma di pietà nei suoi riguardi, al contrario serviva a evidenziare l'inevitabile punizione sopraggiunta a causa degli errori commessi ai danni degli innocenti.

Poco tempo dopo l'allestimento del *Saulle*, iniziò per Salfi una vita da esule e perseguitato. Smesso l'abito talare, riuscì nei primi mesi del 1795 avventurosamente a giungere a Genova, punto d'incontro per gli esiliati meridionali. Costituita la prima repubblica Cisalpina, pieno di entusiasmo si trasferì a Milano, dove collaborò assiduamente al «Termometro Politico della Lombardia» con l'intento di «former l'esprit public»¹⁵. Nel frattempo continuò a svolgere un'intensa attività teatrale, mirando ad avvicinare il popolo ai nuovi ideali repubblicani, come aveva cercato di fare nel periodo napoletano: il palcoscenico – scrisse in un articolo del 1796 – «non era stato fin ora adoperato per un oggetto così grande qual è la libertà d'una nazione. Esso era degenerato dalla sua origine. La tirannia e la superstizione lo avevano ancora imprigionato ed avvilito. Egli è tempo che ripigli i suoi diritti, che si vendichi dei suoi torti, che concorra alla tranquilla rivoluzione della Lombardia. Io non conosco un mezzo più adatto per svilupparla, per eseguirla, per confermarla»¹⁶. Prospettò di conseguenza l'opportunità di costituire un repertorio moderno, ricorrendo prima a opere tradotte o adattate dal francese¹⁷ e poi a testi originali di cui egli stesso diede l'esempio con *La congiura pisoniana*¹⁸, melodramma andato in scena nel 1797 alla Scala con musiche di A. Tarchi: la datazione del calendario rivoluzionario e la dedica «Al popolo di Milano» fanno intuire che siamo oramai di fronte ad un vero e proprio dramma patriottico.

L'opera prende le mosse dalla tragedia di Gabriel M. Legouvé, *Épicaris et Néron*, allestita al teatro della Repubblica di Parigi in pieno terrore il 3 febbraio 1794 e drammatizza, manipolando i fatti narrati da Tacito nel quindicesimo libro degli *Annali*, l'episodio della cospirazione ordita contro Nerone da una parte della nobiltà senatoria e degli alti gradi dell'esercito. Difatti, a differenza della fonte storica il librettista sostituisce il tragico epilogo¹⁹ con il sogno e l'utopia: il despota, di fronte all'insurrezione del popolo, si toglie la vita, donando così l'indipendenza ai cittadini. Questo finale ad effetto non solo era idoneo a interessare gli spettatori, ma era anche capace di riflettersi nel presente, visto il riferimento sottinteso alla congiura borbonica del 1794, che fu scoperta e repressa brutalmente. Quello che emergeva tra le righe del *Saulle* ora in quest'opera del

14 V. Alfieri, *Parere dell'autore su le sue tragedie*, in *Tragedie*, a cura di U. Brilli, Sansoni, Firenze 1975, p. 43.

15 A. M. Renzi, *Vie politique et littéraire de F. S. Salfi*, cit., pp. 16-17.

16 «Termometro politico», I termidoro VI Repub. (19 luglio 1796), in *Il teatro italiano-La tragedia dell'Ottocento* (tomo V), a cura di E. Faccioli, Einaudi, Torino 1981.

17 Dal francese tradusse dal francese le tragedie *Carlo IX* e *Fénelon* di G. M. Chénier.

18 *La congiura pisoniana / Dramma per musica / da rappresentarsi / al Teatro alla Scala / il Carnevale 1797. / sotto gli auspici della Repubblica Francese. / In Milano*. Il testo è riedito in *Salfi librettista. Studi e testi*, a cura di F. P. Russo, pp. 311-339.

19 Lo storico racconta che la cospirazione fu scoperta e Nerone si vendicò dei congiurati.

1797 si manifesta esplicitamente: al lento gradualismo del riformismo illuminato subentra l'eroismo rivoluzionario, per conquistare l'uguaglianza e la libertà, beni supremi realizzabili solo con lo sterminio di «qualunque tiranno, sia Aristocratico, sia Monarchico, sia Democratico»²⁰. Non sarà un caso che il momento centrale del melodramma sia costituito proprio dalla scena decima del I atto, in cui i congiurati raccolti intorno «all'altare sacro della Vendetta»²¹, prendono parte al solenne giuramento, alludendo in questo modo alle cerimonie massoniche, a cui Salfi partecipò spesso nel tentativo di rovesciare l'*Ancien Régime*:

Ordinandosi intorno l'ara co' pugnali puntati verso di essa.

Per quest'ara sanguigna, terribile

Nudo il fero giuriamo d'immergere

Tutto in seno del vile, del perfido,

Di cui pari la terra non ha. (Atto I, sc. X)

Il rapporto sereno con i governanti durò però per poco tempo: il nostro patriota vide infatti ben presto nella soffocante e interessata tutela della Francia del direttorio sulle repubbliche sorelle un tradimento delle istanze di libertà e di democrazia professate dal Bonaparte. Queste riflessioni possono essere colte nella *Virginia bresciana*, scritta nella metà del 1797, allestita e poi subito edita nel dicembre del 1798 a Brescia, dove Salfi si era trasferito in seguito al decreto di espulsione degli stranieri dalla Cisalpina. Tale tragedia, la più nota di quelle rappresentate durante il triennio giacobino, porta sulle scene la storia di Scomburga, fanciulla bella e virtuosa, uccisa dal proprio padre per evitare che fosse infamata dal tiranno di turno, il franco Ismondo, luogotenente di Carlo Magno, in un'atmosfera di fermenti patriottici che ricordano più l'episodio dei Vespri siciliani, che non quello della Virginia di Tito Livio. Difatti l'autore in una prefazione alla sua creazione dichiara di non voler drammatizzare le tradizioni romane che «sovente per la loro altezza, quanto più sorprendono gli animi, tanto meno commovono i cuori», ma dipingere «alla meglio i costumi di un picciolo popolo dell'Italia del secolo VIII»²², perché più vicini alla sensibilità e all'interesse dell'Italia giacobina.

Secondo Guido Mazzoni in queste affermazioni si sente la «voce del crescente romanticismo»²³, presente anche nella conclusione della *pièce*, dove l'autore sembra presagire la futura libertà dell'Italia nella sollevazione del popolo bresciano, contro un tiranno che non è più interno alla comunità, ma è lo straniero che ha conquistato la città, instaurandovi un potere che oltraggia i cittadini nella loro vita personale, perciò, l'onore difeso da Doduno non è quello repubblicano, bensì quello nazionale²⁴. Non sarà un caso che la vergine Scomburga²⁵ torni a ripresentarsi alla fantasia di un poeta di primo Ottocento per la realizzazione di una novella in versi, genere assai diffuso e popolare nell'epoca romantico-risorgimentale.

20 T. Pedio, *Massoni e giacobini nel Regno di Napoli: Emmanuele de Deo e la congiura del 1794*, cit., 1986, p. 298.

21 Così recita la didascalia.

22 F. S. Salfi, *Tratto di storia Bresciana riguardante la presente tragedia*, in *Teatro giacobino*, a cura di R. Serpa, Palomba, Palermo 1975, p. 43.

23 G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Tomo I, Vallardi, Milano 1960, p. 153.

24 V. Criscuolo, *Libertà, eros e thanatos: la Virginia bresciana di Francesco Saverio Salfi*, «Annali-Sezione romanza», LV, 1, Napoli 2013, pp. 91-104.

Nonostante l'accoglienza ricevuta dai bresciani, Salfi, desideroso di impegnarsi ancora in prima persona per la libertà del Meridione, ritornò a Napoli, quando i patrioti proclamarono la nascita della Repubblica Partenopea. Dopo la nomina a segretario generale del governo provvisorio, il tragediografo cosentino si accorse che ogni sua iniziativa veniva fermata dal «dispotisme du pouvoir militaire»²⁶, esercitato dal generale MacDonald per conto del Direttorio e quando le repubbliche francesi crollarono²⁷, e gli antichi governi tornarono al potere, fu costretto a fuggire nuovamente dall'inquisizione borbonica, riparando prima a Marsiglia e poi a Lione, dove scrisse la tragedia *Pausania*, pubblicata nel 1801, ma è nei *Plateesi*²⁸ che l'autore racconta, attraverso le vicende dell'assedio di Platea da parte dell'esercito spartano, i tristi giorni d'agonia della Repubblica Partenopea, rappresentando nella figura di Nauclide Ferdinando IV, che usava il «privilège qu'ont les souverains de trahir les peuples, [...] viola la capitulation»²⁹.

Benché mantenesse un atteggiamento critico nei confronti del regime napoleonico³⁰, ottenne la nomina di presidente del Teatro patriottico di Milano, per il quale mise in scena il suo ultimo melodramma *Clitennestra*, rappresentato ancora alla Scala, nel Carnevale del 1801, con le musiche di N. Zingarelli. L'opera, pur risentendo l'influenza delle *pièces* di Voltaire e di Alfieri, ha una sua particolare autonomia nel quadro delle vicende della famiglia degli Atridi. Infatti il percorso di Egisto sembra proprio ripercorrere quello del dramma massonico, un lungo itinerario scandito da prove ordite e protette dal Cielo e poi l'ammonizione contro tutti i tiranni da parte dei Sacerdoti, nelle battute conclusive dell'opera, non lasciano dubbi sul nuovo orientamento ideologico dell'autore:

Perfidi re, tremate,
O non regnate almen;
Sul trono, ah non sperate
Di aver mai pace in sen. (Atto III, sc. VIII)

25 A. Alessandrini, *Scomburga - Novella storica bresciana*, Coi tipi della ditta Pogliani, Milano 1838.

26 A. M. Renzi, *Vie politique et littéraire de F. S. Salfi*, cit., p. 26.

27 Inghilterra, Turchia, Russia e Austria formarono una coalizione per frenare l'espansionismo francese e la diffusione delle idee rivoluzionarie. Poiché tutta l'Italia si trovava sotto il controllo della Francia, la coalizione attaccò le armate francesi, le sconfisse e le obbligò ad abbandonare la penisola.

28 Tragedia edita in, *Teatro giacobino*, cit.

29 A. M. Renzi, *Vie politique et littéraire de F. S. Salfi*, cit., p. 27.

30 Dopo essere rientrato dopo il 18 brumaio a Milano cominciò a cospirare contro il governo tirannico del sovrano.

Anche durante l'esilio parigino³¹ Salfi non trascurò la passione per il mondo della scena³². Nella capitale francese per consiglio del Ginguené, tornò al teatro con il rifacimento, nel 1831, della sua prima tragedia *Corradino*³³ e con la realizzazione, nel 1832, della *Francesca da Rimini*³⁴, composta per risvegliare nel suo popolo una coscienza nazionale. Se nella *Virginia bresciana* era avvertibile una sensibilità tipicamente ottocentesca, nella sua ultima *pièce* sono ormai evidenti gli influssi del clima romantico italiano, di cui l'infaticabile scrittore conosce i principi, che divulga peraltro in terra straniera, attraverso i numerosi interventi pubblicati sulla «Revue Encyclopédique».

Il drammaturgo calabrese, sulla scorta di molti novellieri e tragediografi, rielabora la storia toccante e coinvolgente narrata da Dante nel V canto dell'*Inferno* per poter veicolare messaggi romantico-risorgimentali. A tal proposito Clara Borrelli sottolinea che la *Francesca*, più che prodotto che segue passivamente la moda del dramma italiano patriottico, «è tragedia politica, il testamento di uno dei più fervidi e convinti patrioti unitari»³⁵. Infatti Salfi non disegna Paolo come un mite e lacrimoso amante che resta nell'ombra mentre l'amata riferisce la sua drammatica storia all'Alighieri, ma ne fa un rappresentante della politica nazionale, proiettando in lui un chiaro e profondo sentimento di italianità. Però il patriota cosentino, pur volendo porre in primo piano l'elemento ideologico che la vicenda offriva, non tralascia nemmeno il tema leggendario tra il giovane Malatesta e la figlia di Guido da Polenta, anzi questo sentimento romanticamente impossibile consente all'autore di polemizzare contro l'uso assi diffuso nelle famiglie aristocratiche del tempo di imporre matrimoni di convenienza ai propri figli, reprimendone le libere scelte affettive.

31 Nel luglio del 1814 Salfi, dietro suggerimento di Guglielmo Pepe, accettò l'insegnamento della cattedra di Storia e Cronologia, presso l'Università di Napoli, solo con lo scopo di spingere Giocchino Murat a concedere invano la Costituzione. Dopo la sconfitta di Tolentino (1815), deluso abbandonò definitivamente Napoli e partito per l'esilio giunse a Parigi.

32 Strinse inoltre in questo periodo vivaci rapporti intellettuali con gli esponenti della cultura francese, frequentando il salotto della vedova Condorcet e gli ideologi che collaboravano con lui alla *Biographie universelle* e alla «Revue encyclopédique», come il Michaud, il Guizot, il Fauriel e il Sismondi. Di lui, oltre al citato opuscolo su *L'Italie au dix-neuvième siècle*, sono di quest'ultimi anni *La storia dei greci* (1817), il saggio *Du génie des Italiens et de l'Etat actuel de leur littérature* (1819), una entusiastica recensione al *Conte di Carmagnola* del Manzoni (1820), un *Eloge de Filangieri* (1822), il completamento dell'*Histoire littéraire d'Italie* del Sismondi, un *Résumé de l'histoire de la littérature italienne* (1826), una *Notice sur Ugo Foscolo* (1827), una recensione per nulla benevola, benché moderata, sui *Promessi sposi* (1828), un *Saggio storico-critico della commedia italiana* (1829) premesso a un'edizione delle commedie di Alberto Nota, alcune sue riflessioni sulla rivoluzione francese del luglio 1830, *Les trois journées de Paris* (1831), e la stesura definitiva di un saggio *Della declamazione* a cui aveva messo mano fin dai tempi di Brescia, pubblicato postumo nel 1878.

33 Il testo del rifacimento del *Corradino* è stato pubblicato da N. Galizia in «Otto-Novecento», VI, 1982, N. 3-4, p. 129.

34 La *Francesca da Rimini* è ancora inedita.

35 C. Borrelli, *La Francesca da Rimini nella fruizione ottocentesca mediata da Francesco Saverio Salfi*, in *Miscellanea di studi in onore di Raffaele Sirri*, a cura di M. Palumbo e V. Placella, Federico & Ardia, Napoli 1995, p. 60.

Tra la prime opere teatrali e la sua ultima tragedia, dunque, qualcosa è cambiato, soltanto l'assetto formale è rimasto intatto. La lingua di Salfi è ancora letteraria, libresca, caratterizzata da frequenti arcaismi e dal rifiuto, nelle scelte lessicali e sintattiche, di compromessi col parlato e col quotidiano. Lo stile è in genere aulico ed essenziale, eppure l'autore riesce talvolta a costruire versi dalla cadenza melodica, grazie alla presenza di stilemi melodrammatici («Ah», «Deh», «Oh ciel», «Oh»), che gli derivano dalla familiarità con il teatro francese, e all'uso continuo di monosillabi («Or», «Pur», «Tal»). Ma il tono, lungi dall'essere patetico e sentimentale, è alfieriano per l'insistenza di soluzioni tipiche del discorso tragico dell'astigiano. Non sono rari, infatti, «l'ingrovigliarsi di enjambement fortemente inarcati [...], gli incisi»³⁶, la spezzatura dell'endecasillabo in più battute di dialogo e l'utilizzo sapiente e dosato della punteggiatura, che dà pause e sospensioni in vista di una pronuncia teatrale fortemente declamatoria.

Alla luce delle considerazioni fin qui fatte sulla vita e sulle opere di Francesco Saverio Salfi, si può trarre la conclusione che ripercorrere l'itinerario letterario di questo scrittore non è assolutamente un'operazione sterile, anzi ci permette di far chiarezza su un momento storico di grande vivacità artistica e politica, che segna il tramonto dell'età dei lumi e origina una crisi capace di condurre al rinnovamento, alla "modernità".

³⁶ G. L. Beccaria, *I segni senza ruggine. Alfieri e la volontà del verso tragico*, «Sigma», 1976, p. 120.