

Ignazio Castiglia

Tra alfierismo e romanticismo: il *Dante in Ravenna* di Antonio Morrocchesi

Antonio Morrocchesi, noto soprattutto come geniale interprete alfieriano, fu anche prolifico drammaturgo, ed in questa veste nel 1822 diede alle stampe la sua opera più importante, il *Dante in Ravenna*. Concepita come un *sequel* della *Francesca da Rimini* del Pellico, questa tragedia, pur con i difetti in essa ravvisabili, mette in evidenza la contraddittorietà dei cambiamenti intervenuti nella cultura italiana del tempo.

Antonio Morrocchesi, best known as a brilliant interpreter Alfieri's Theatre, was also a prolific playwright, and in this capacity in 1822 he published his most important work, *Dante in Ravenna*. Conceived as a sequel to the Pellico's *Francesca da Rimini*, this tragedy, despite the defects in it, highlights the contradictory nature of the changes in the Italian culture of the time.

Parole chiave

Tragedia, eroismo, patetismo.

Contatti

ignazio.castiglia@gmail.com

Salve o sommo da Asti genio immortale, alle cui immagini peregrine, forti e sublimi concetti rispondono in guisa, che da angelica mente ispirati somigliano! Tu il primo alla tragedia italiana desti la vita, tu il primo degnamente calzato il coturno, con invid'occhio dal Franco e dall'Anglo ammirar ti facesti, e per la contesa melpomenica palma, il primo tu fosti a far loro nel seno palpitare le fibre. Salve o gran Vittorio, ripeto di tutto cuore, Salve, Salve¹.

È intonando questo peana a Vittorio Alfieri che, significativamente, il celebre attore Antonio Morrocchesi (1768-1838), ormai vicino alla morte, sceglie di concludere il *Discorso sulla tragedia* all'interno di quello che va annoverato come il suo più prezioso lascito artistico, le *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* pubblicate a Firenze nel 1832². Dopo aver mietuto allori calcando i principali palcoscenici d'Italia sotto le spoglie di Saul, Bruto, Filippo e di numerosi altri personaggi usciti dalla penna del «fero Allobro-

¹ A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Tipografia all'insegna di Dante, Firenze 1832, pp. 95-96.

² Il trattato raccoglie i precetti della "Antica rappresentativa", della quale Morrocchesi era stato l'ultimo grande esponente. Si rinvia in merito al fondamentale studio di A. Sica *La drammatica – Metodo italiano. Trattati normativi e testi teorici*, Mimesis, Milano-Udine 2013. Circa la figura di Morrocchesi e gli aneddoti relativi alle sue leggendarie *performance*, si vedano L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, II, Francesco Lumachi, Firenze 1905, pp. 162-168, S. Geraci, *Comici italiani: la generazione "alfieriana"*, in «Teatro e Storia», 4 (1989), n. 2, pp. 215-243, e M. Pieri, *Ossessioni, deliri e trance: la recita della pazzia nel teatro borghese italiano*, in *Follia, follie*, a cura di M. G. Profeti, Alinea Editrice, Firenze 2006, pp. 348-349.

go», Morrocchesi, nominato nel 1811 professore di declamazione e d'arte teatrale presso l'Accademia di Belle Arti fiorentina, affianca e progressivamente sostituisce alla sua instancabile attività di interprete quella di pedagogo prima e di drammaturgo poi, arrivando a comporre un buon numero di tragedie che, tuttavia, se all'epoca non hanno contribuito in alcun modo a consolidarne il mito, successivamente sono state oggetto di impietose stroncature assai prossime al dileggio³. Il limite di questa produzione s'intuisce già in parte dalla lettura del succitato panegirico al grande Astigiano, in cui la venerazione quasi idolatrica dell'insigne poeta lascia intravedere una sudditanza totale ed esclusiva nei suoi confronti, tale da fare di Morrocchesi più un epigono dell'alfierismo che un autore originale e innovativo: eppure, a ben vedere, i suoi testi, al di là delle dichiarazioni ufficiali, tradiscono una plurireferenzialità di modelli che attesta la complessità e la contraddittorietà dei cambiamenti intervenuti nella cultura italiana d'inizio Ottocento.

Si consideri anzitutto che, secondo quanto si legge nelle *Lezioni*, la tragedia, onde suscitare – conformemente alla precettistica peripatetica – pietà e terrore, non dovrebbe mai fare a meno di due elementi fondamentali, l'eroismo e il patetismo. Di primo acchito, ciò farebbe pensare a un'adesione di fatto di Morrocchesi alle poetiche romantiche allora in voga, posto che nella *Francesca da Rimini* e nei successivi lavori del Pellico, ad esempio, la celebrazione degli eroi patri e il sentimentalismo sono componenti essenziali⁴. Sennonché l'eroismo di cui il Nostro parla è genericamente inteso come «un coraggio, un valore, una generosità al di sopra delle anime volgari»⁵, ben lontano da quelle contingenze politiche (realizzazione dell'unità nazionale, lotta contro il servaggio straniero, deprecazione delle contese intestine) che per il Saluzzese sono indispensabili perché il dramma realizzi lo scopo parentetico e didascalico che ne costituisce la ragion d'essere stessa. Tale finalità pedagogica è totalmente estranea all'orizzonte ideale di Morrocchesi, tanto che, a suo dire, persino «i vizi [...] possono entrare nell'idea di questo eroismo di cui si parla. Un poeta può rappresentare Nerone, se non come eroe, come un uomo almeno d'una crudeltà straordinaria, e se è permesso dirlo, in qualche modo eroica; perloché in generale i vizi sono eroici, quando hanno per principio qualche qualità che suppone un ardire e una fermezza poco comuni agli altri»⁶; ciò che non fa che ribadire l'efficacia di quanto già compiuto da Alfieri coi suoi numerosi tiranni. Non solo. Anche dell'elemento patetico nelle *Lezioni* si dà un'interpretazione assai più sfumata e generica di quella dei romantici:

La tragedia [...] è il regno delle passioni, e noi vi andiamo per essere commossi. La giudiziosa condotta di un autore d'un dramma, la moralità nelle massime, l'eloquenza e forza dello stile, a nulla, o a poco varranno senza il patetico: gli spettatori ritorneranno freddi e disgustati della rappresentazione, e non più si cureranno di vederla⁷.

³ Le stesse doti attoriali di Morrocchesi, con l'avvento della seconda fase della drammatica, la "romantica", furono da più parti messe in discussione: infatti, come scrive A. Sica, fatta salva la sua capacità di penetrare ben addentro nei pensieri dell'Alfieri, «gli attori che seguirono il modello della Rappresentativa riformata da Gustavo Modena sostennero che la recitazione di Morrocchesi, nonostante apparisse imponente e grave, presentava una grande debolezza nell'analisi dei caratteri, e che il suo maggiore difetto dipendeva da una applicazione scorretta dei principî della drammatica» (*La drammatica – Metodo italiano*, cit., p. 25).

⁴ Ci sia consentito rinviare in merito al nostro recente vol. *Sull'orme degli eroi. Silvio Pellico e il teatro romantico*, Kalós, Palermo 2015, pp. 19-23 e 67-75.

⁵ A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, cit., p. 85.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, pp. 93-94, *passim*.

Il conflitto tra passione e dovere, tra affetti privati e ideali civili, ovvero quei «contrasti fra la volontà e la coscienza»⁸ nei quali Ermes Visconti già nel 1818 ravvisava uno dei capisaldi della cultura romantica, lasciano dunque indifferente Morrocchesi, il quale, se da un punto di vista stilistico-espressivo ribadisce la sua incrollabile fedeltà al verbo alfieriano appropriandosi dei tratti esteriori del suo modello (uso intensivo della spezzatura e dell'aposiopesi, tono concitato e vibrante, ovvero quell'«espressione forte, ma inceppata, e anche dura dantesca»⁹, come la chiamava Calzabigi), nella poetica degli affetti sembra riprendere quanto asserito parecchi anni prima dal Monti nel suo *Esame critico sopra l'Aristodemo*:

Donde dunque è venuta all'*Aristodemo* questa fortuna? È venuta da questo, che la tragedia aveva altronde dei compensi non piccoli, delle situazioni patetiche ed evidenti. Io mi sentii commosso più d'una volta nell'atto di scriverla. Era giusto dunque che la mia commozione non dovesse morire sul mio tavolino, ma che passasse poi anche nell'animo dello spettatore. Le critiche sono un sillogismo, le lagrime una sensazione. Quella è una fredda e lenta operazione dello spirito; questa è del cuore, ed è calda e rapidissima; [...] e in materie di sentimento val più molto il giudizio del modesto artigiano che dell'indocile letterato [...]; e un asciugarsi d'occhi della femminetta nel *parterre* compra tutte le censure di qualche palco ove si ciarla moltissimo e s'ascolta pochissimo¹⁰.

Logico e naturale sarebbe, a questo punto, ravvisare in Morrocchesi l'irriducibile propugnatore d'un teatro obsoleto tanto nei contenuti quanto nel linguaggio, un nostalgico passatista avverso a ogni contaminazione col presente, se non fosse che l'analisi diretta della sua produzione drammatica ci pone dinnanzi a una realtà ben più articolata e contraddittoria. Si legga con attenzione, in particolare, la sua più famosa tragedia, il *Dante in Ravenna*, del 1822¹¹, prescindendo sia da ogni considerazione relativa alla tragediabilità o meno di una vicenda che vede protagonista il nostro maggior poeta (cosa che ha fatto storcere il naso a più d'un critico)¹² sia dalla plausibilità (invero assai scarsa) dell'intero

⁸ E. Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica*, in *Momenti del Romanticismo italiano*, a cura di M. Scotti, Elia, Roma 1974, p. 169.

⁹ *Lettera di Ranieri de' Calzabigi all'autore sulle quattro sue prime tragedie*, in V. Alfieri, *Tragedie*, a cura di G. Zuradelli, II, UTET, Torino 1973, p. 1817.

¹⁰ V. Monti, *Esame critico dell'autore sopra l'Aristodemo*, in Id., *Poesie scelte*, a cura di F. Carlesi, Cremonese, Roma 1955, p. 373, *passim*.

¹¹ La prima edizione fu pubblicata a Firenze, presso Leonardo Ciardetti, nel 1822. Noi citeremo sempre dall'unica ed. novecentesca della tragedia, contenuta nella raccolta *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, a cura di C. Del Balzo, IX, Forzani e C. Tipografi del Senato, Roma 1905, pp. 262-344.

¹² Si segnalano, in tal senso: C. Del Balzo, *Dante nel teatro*, in «Nuova Antologia», 189 (1903), pp. 389-415; C. Levi, *Le "sfortune" di Dante sul teatro*, in «Il Marzocco», 19 settembre 1920, p. 2; M. Ferrigni, *Dante e il teatro*, in «Annali del teatro», 1 (1921), pp. 1-23; G. Antonucci, *Teatro*, voce dell'*Enciclopedia Dantesca*, dir. da U. Bosco, V, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1984, p. 530-533. L'errore di questi critici ci sembra soprattutto quello di pretendere dai vari drammaturghi che hanno fatto calzare il coturno all'Alighieri (V. Pieracci, L. Forti, G. C. Cosenza, per non citare che i più noti) una fedeltà assoluta alla verità storica, gridando, in assenza di questa, al sacrilegio e allo scempio: è invece ragionevole valutare la qualità di questi testi su parametri di ordine esclusivamente estetico e drammaturgico: la psicologia dei personaggi, la qualità dell'ordito, il contrasto fra i caratteri, l'efficacia dello scioglimento, la nobiltà dei versi, ecc. Si noti, fra l'altro, che nessuno dei summenzionati studiosi mostra d'aver conosciuto il capolavoro del genere, l'*Adella* di Silvio Pellico, la cui lettura sarebbe stata sufficiente a spazzar via ogni pregiudizio. Per ogni approfondimento sul tema, si rinvia a quanto da noi più estesamente scritto prima in *Dante e il coturno: l'"Adella" di Silvio Pellico*, in «In Verbis», 4 (2014), n. 2, pp. 155-165, e poi in *Sull'orme degli eroi*, cit., pp. 88-101.

plot, che ruota intorno al conflitto tra Guido Novello da Polenta, qui immaginato padre della defunta Francesca, e il suo ex genero Lanciotto Malatesta, conflitto sedato alla fine grazie ai buoni auspici del «ghibellin fuggiasco», ospite del podestà ravennate. Già da questi pochi elementi si comprende facilmente come l'opera altro non sia che un *sequel* della *Francesca da Rimini* del Pellico, trionfalmente rappresentata appena sette anni prima a Milano e divenuta in poco tempo la *pièce* col più alto numero di allestimenti in Italia. Onde sfruttarne il successo, Morrocchesi non esita, con fare assai pragmatico e spregiudicato, a mettersi sul sentiero aperto dal giovane drammaturgo, ma lo fa impostando il suo lavoro su basi poetiche e ideologiche affatto differenti, andando così incontro a un inevitabile disastro: sì, perché, a parte l'assenza di qualsivoglia spunto di matrice risorgimentale, qual era invece la «parlata sopra l'Italia»¹³ di Paolo, comprensibilmente fonte di «entusiasmo [...] indicibile»¹⁴ da parte del pubblico, ciò di cui maggiormente s'avverte qui l'assenza è quel contrasto fra doveri coniugali e attrazione amorosa che, dal Pellico in poi, è fra i principali *Leitmotiv* del teatro romantico. A ciò il nostro autore ritiene di poter supplire coi reiterati scambi di tenerezze tra Guido e l'unica figlia rimastagli, Placidia, in tal modo facendo propria la convinzione del Maffei che possa essere «accetta e gradita una Tragedia senza amoreggiamenti»¹⁵ laddove a questi si sostituiscano gli affetti familiari, come già dimostrato con la *Merope*. E proprio in tali effusioni Morrocchesi dà prova di un empito lirico non comune allorquando i due Polentani, con commossi accenti, rievocano i lutti numerosi e recenti da essi subiti, sventure che hanno viepiù avvicinato padre e figlia legandoli d'amore inestinguibile:

PLACIDIA

È desso... Ohimè, sempre agitato!... Padre?
Padre? – Tu non rispondi? Ognor degg'io
viver miseramente? Il tuo m'opprime
fatto crudele, ed amareggia gli anni
dell'età mia primiera! Ah sorgi omai
dal duolo in che, morendo, ognor tu vivi,
se estinta non mi vuoi...
[...]

GUIDO

Oh solo
conforto, che alla mia senile etade
serba il ciel; qui, finch'io dell'alma luce
godrò del dì, qui nel mio sen starai.
[...]
Io di tre lune, il sai, nel breve giro
(e un anno intero non è volto ancora)
sposa perdei, germano, e il sol ch'io m'ebbi
frutto del miglior sesso. Indi Francesca...
Ahi lasso me!
[...]

PLACIDIA

Di te al paro,

¹³ S. Pellico, *Lettere milanesi (1815-'21)*, a cura di M. Scotti, Loescher, Torino 1963, p. 20 (trattasi della lettera al fratello Luigi del 21 agosto 1815).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ S. Maffei, *Proemio alla "Merope" (1745)*, in Id., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. Sannia Nowé, Mucchi, Modena 1988, p. 84.

que' dolci oggetti, che nomasti, forse
amava io meno? e puoi credere, o padre,
che men viva di te memoria io n'abbia?
Oh! se veder per un istante solo
tu potessi il mio cor, pietade al certo
sentiresti di me: dovunque io vada,
la squallid'ombra ognor sugli occhi stammi
d'una madre amorosa, che m'addita
del picciolo fratel l'estinta salma,
cagion del suo morire. Oh! troppo bella
alma gentile, del dolor materno
vittima sventurata, entro il sepolcro,
perché la figlia tua pur non traesti? (I II, pp. 264-268, *passim*).

D'altra parte, l'ossessione con cui Guido rievoca la morte di Francesca, di cui sente di portare tutta intera la colpa per averle imposto le infauste nozze col suo futuro carnefice, e i disperati quanto vani tentativi di Placidia di scacciarne i mesti pensieri rimandano manifestamente all'Aristodemo montiano, anch'egli assillato dalla tormentosa rimembranza dell'estinta Dirce che nemmeno le tenere cure dell'incognita figlia Cesira valgono a dissipare¹⁶:

Oh! bella pace, universal desio,
dell'uom prima letizia. Da me lunge
ne andasti tu sin da quel fero giorno
in cui si giacque... ahi rimembranza! estinto
il dolce pegno del mio casto amore.
L'immagin sua di sangue ancor stillante,
e d'ira accesa, ognor su gli occhi stammi!...
[...]

Oh figlia!

Tu mel dicevi, il dì ch'io quasi a forza
traevati all'altar, ch'entro la tomba
pur anco ti spingea!... Quando il rimembro,
sento lo strazio de' rimorsi, ed erro
furibondo, dolente, ed odioso
ai congiunti, a gli amici, al mondo, al cielo (I I, pp. 263-264, *passim*).

Ma non basta. Se di per sé la figura di Guido, signore leale e generoso, sollecito dei deboli e degli indifesi, giusto e al contempo caritatevole, appare *ab initio* debitrice dei ritratti idealizzati dei sovrani metastasiani, tale affiliazione si fa indubitabile allorché questi si produce in un tipico raffronto tra la «bella, e dolce / condizion dell'uom privato» e la continua angoscia in cui vive il «regolator de' troni», raffronto che sembra prelevato tale e quale dalla *Clemenza di Tito* o dal *Re pastore* del poeta cesareo¹⁷:

Oh bella, e dolce
condizion dell'uom privato. Ei d'altro
che pel ben di sue genti non s'affanna,
dall'apparir del giorno, in fino a sera.
Con piacer sempre nuovo, or questo figlio,

¹⁶ Cfr. V. Monti, *Aristodemo*, II IV, III III, IV II.

¹⁷ Cfr. P. Metastasio, *La clemenza di Tito*, III IV, e *Il re pastore*, III I e sc. ultima.

desola le città, devasta i regni,
distrugge umanità, d'orror, di lutto,
di miseria, di lacrime, di rabbia
le case, i campi, e fin le selve inonda (II IV, pp. 282-283);
Dall'esempio de' tristi, un cor gentile
norma non prende mai (III II, p. 297).

Di fatto, questo dramma è quanto di più lontano si possa immaginare dal collaudato schema della tragedia di libertà alfieriana, tanto più che la stessa contrapposizione fra i due diversi tipi di governanti, uno amante della giustizia e della concordia, l'altro dispotico e bellicoso, viene smorzata alla fine con l'inopinata riconciliazione fra i contendenti. L'indomito spirito libertario dell'Astigiano, la sua ferma ribellione contro il potere dell'oppressore tramite il tirannicidio e l'estremo sacrificio di sé paiono assai distanti dall'orizzonte ideale del suo discepolo, decisamente più incline a un accomodamento bonario delle controversie politiche.

Fin qui, ad ogni modo, i conti sembrano tornare. Ma è nei dettagli, come si sa, che il diavolo s'annida, sicché, se si esamina più in profondità l'ordito, ci si avvede di quante ingenuità sia esso costellato. Basti dire che Lanciotto giunge a Ravenna sotto le mentite spoglie di un ambasciatore riminese per non farsi ravvisare dai suoi ex congiunti, evidentemente ritenendoli poco avveduti oppure sventati al punto da non riconoscerne la voce – riconoscimento che puntualmente ha luogo, infatti. Ma ben più della magra figura rimedia dal Malatesta, quel che appare davvero risibile è lo scopo della missione che lo ha condotto in incognito a Ravenna, ovvero la cattura del «citaredo etrusco», dal quale ritiene d'esser stato gravemente offeso in quanto «con sue rime / scusò il gran fallo» compiuto dalla defunta consorte e «condannò colui, / che lo punì meritamente» (II VI, p. 291). Un uomo quanto mai suscettibile, non v'è dubbio, se arriva a minacciare di muover guerra al buon podestà in caso di diniego all'extradizione richiesta. E non è tutto. Dante ha al suo fianco un inseparabile compagno, un suo concittadino come lui esule, Opizo, nel quale ha cieca fiducia, al contrario di Placidia, la quale, provvista, si direbbe, di miglior intuito, diffida di lui fin dal principio; e i fatti finiranno col darle ragione, dal momento che, dopo aver finto di rinunciare ai suoi propositi di vendetta, Lanciotto lo istiga a somministrare un narcotico all'amico per dargli agio di entrare nelle sue stanze e ucciderlo. Senonché, in una scena finale al buio da commedia degli equivoci alla Beaumarchais o alla Goldoni, avendo l'Alighieri mangiato la foglia e costretto Opizo a bere il sonnifero, per un tragicomico scambio di persona il Malatesta trafugge il suo malaccorto complice in luogo della vittima designata. Ma è nel fulmineo e inaspettato ravvedimento dell'assassino e nella festosa riconciliazione finale (mentre Opizo, del quale nessuno sembra darsi pensiero, giace esanime sulla scena) che la tragedia tocca i suoi esiti peggiori:

GUIDO
Soldati, or tosto
trafiggete costui.
DANTE
Prence!
GUIDO
Eseguite.
DANTE
Il mio soltanto, il mio si versi.
GUIDO
Ah che odo!

Tu il comune implacabile nemico
difendi, oh Dante!

DANTE

Io l'onor tuo difendo;
qual messaggier nella tua corte stassi,
ed ospite non men. Qual messaggiero
fa ch'egli parta da Ravenna; il vuole
il dritto delle genti e la tua fama.

[...]

Per un messaggio, ed ospite qual sia,
vuolsi moderazion d'alma gentile,
noncuranza, grandezza, e oblio profondo.
Questo sol, questo è di punirlo il modo.
Vorresti, dimmi, pareggiarti ad esso,
nel limo discendendo ov'ei bruttosi?
Ten guardi il ciel, l'opprimi col perdono.

PLACIDIA

Degno di mille imperi!

GUIDO

Ah chi mai puote
voler ciò che non vuoi? M'arrendo: ei viva.
[...]

LANCIOTTO

(La virtù di costui, sebben m'offenda,
scosseme, ed oh quanto rossor sul volto
ascender fammi!)
[...]

Tua destra.

DANTE

Prendi.

LANCIOTTO

Io giuro
su questa, come sovra ara di pace,
seppur t'aggrada, esserti amico vero
non men che difensor fino alla tomba.
[...]

PLACIDIA

Motto più omai
del passato non facciasi, ed in calma
poiché, mercé Alighier, nostr'alme or sono,
non rimembriam cose funeste.

DANTE

E l'odio

si bandisca da noi.

GUIDO

Per sempre.

LANCIOTTO

Io il giuro (V IX, pp. 340-342, *passim*).

Di fronte all'incongruo sovrapporsi di modelli e istanze culturali tanto differenti, saremmo tentati di dar ragione tanto a Del Balzo nel liquidare questo lavoro come un «pa-

sticcio romantico»¹⁹ quanto ad Antonucci nel bollarlo come «caotico e romanzesco»²⁰: più propriamente, però, sarebbe corretto definirlo un *pastiche*, nel senso che Morrocchesi, sostanzialmente privo di una forte identità letteraria e incapace di elaborare una poetica sua propria, si comporta come un'ape che sugge e mesce le essenze dei vari fiori su cui si posa. In tal senso, ogni confronto coi grandi drammaturghi del suo tempo, da Foscolo a Monti, da Pellico a Niccolini, risulterebbe, oltre che eccessivamente penalizzante per il Nostro, persino inutile, in assenza di principî drammaturgici davvero cogenti. E se già la *Francesca da Rimini*, a detta di Pullini, era una «impalcatura alfieriana svuotata del fremente empito che dall'interno la riscaldava»²¹, il *Dante in Ravenna* appare come il residuo, scheletrico e disastroso, di una impalcatura più volte riciclata e oramai destinata al definitivo smantellamento. Quanto invece alla illogicità del soggetto e alla incoerenza della trama, sarà opportuno riflettere su un dato di fatto: poiché, come osservava Vincenzo Monti, «il primo ad accorgersi dei difetti di un'opera è l'autore medesimo, se non è pazzo del tutto»²², ci pare assai improbabile che Morrocchesi, col suo bagaglio d'esperienza, non si sia avveduto di tali falle, mentre è verosimile, piuttosto, che non si sia curato di emendarle, preoccupato soltanto che la singola scena risultasse coinvolgente e ricca di *pathos*. Sicché, se alla fine non tutte le tessere trovano il giusto posto nel mosaico (e non c'è dubbio che parecchie non lo trovino), poco importa, l'essenziale è l'effetto di volta in volta prodotto nel pubblico dai diversi momenti del dramma. Oltretutto, da navigato uomo di teatro, egli sa bene che, anche in presenza di un'opera imperfetta, la gran parte del successo di questa dipende da una buona interpretazione, che può addirittura supplire alle sue pecche. Infatti, «come il causidico nelle sale di Temi più col soccorso della declamazione, che col valor della scienza, persuade e convince», così «il poeta magnifica in virtù della bella declamazione le proprie composizioni molto al di sopra del loro intrinseco valore, e facilmente si appiana lo spinoso sentiero, che al tempio della fama lo conduce»²³.

¹⁹ C. Del Balzo, *Dante nel teatro*, cit., p. 393.

²⁰ G. Antonucci, *Teatro*, cit., p. 531.

²¹ G. Pullini, *Teatro italiano dell'Ottocento*, Vallardi, Milano 1981, p. 66.

²² V. Monti, *Esame critico dell'autore sopra l'Aristodemo*, cit., p. 374.

²³ A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, cit., p. 15.