

LADISLAO, FISEDIA DI ARGOMENTO UNGHERESE DEL CONTE ALESSANDRO PEPOLI

Nella chiesa della Santa Trinità a Firenze, nella terza cappella a destra, è sepolto il conte Alessandro Pepoli, personalità bizzarra della letteratura italiana della fine del secolo XVIII, il quale oggi viene ricordato soltanto, in generale, come un emulo di Vittorio Alfieri. Sulla tomba, la madre del Pepoli fece porre una lapide, la cui iscrizione, secondo l'Alfieri «*meriterà d'esser letta più assai che le di lui opere.*»¹ Essa infatti afferma cose sorprendenti riguardo al defunto, dicendo fra l'altro: «ALEXANDRO. PEPOLI..... OMNI. SCIENTIARUM. GENERE PERITISSIMO. TRAGOEDIARUM. ET. COMOEDIARUM. AUCTORI. CLARISSIMO. ODECHOREUTRICAЕ. ET. PHYSEDIAE. APUD. ITALOS. INVENTORI!».²

Dall'iscrizione, che secondo Ernesto Masi vorrebbe dire semplicemente: «*qui giace un bel matto!*»³, risulta che il Pepoli avrebbe arricchito la letteratura italiana di due generi, cioè della odecoreutrica e della fisedia. La prima era di poca importanza e servì soltanto a far brillare il talento dell'amante del Pepoli, la famosa Teresa Venier de Petris, e non diede troppo lavoro alla fantasia dei critici; ma la fisedia (canto della natura), la quale volle rinnovare il teatro italiano sulle orme dello Shakespeare, destò grandissimo interesse, e oltre ai punti di vista generali della storia letteraria, per noi ha una speciale importanza essendo il *Ladislao*, suo modello di fisedia, di argomento ungherese.

Prima di trattare del *Ladislao*, riteniamo opportuno dare uno sguardo più da vicino al Pepoli, tanto più che questa fisedia, che è l'ultima tappa della sua carriera letteraria, si spiega con la vita, col modo di pensare e con le ambizioni dell'autore.

Alessandro Pepoli nacque a Venezia nel 1757. Da parte del padre, Cornelio, fu senatore bolognese, mentre da parte della madre, Marina Grimani, fu patrizio veneziano. Spinto dalla sete di gloria e dalla sua tendenza verso lo straordinario, pose mano

a innumerevoli imprese. Le sue sterminate ricchezze e il suo fisico eccezionale accrescevano le sue ambizioni e quasi non vi fu campo in cui non si volesse distinguere. La sua generosità attirava numerosi lusingatori, i quali lo rafforzavano nell'illusione del proprio eccezionale talento. Uno di essi, Antonio Longo, descrive così l'attività della sua giornata, mettendo in luce le tendenze stravaganti del suo mecenate: «...vedevasi in un sol giorno poeta tragico, comico, drammatico, epico, ballerino serio, grottesco, da corda, guidatore di cavalli, remigante, musico, suonatore di flauto, lacché, declamatore, giuocatore di cavallo, di scherma, di bigliardo, di bandiera, e negli ultimi momenti della sua vita persino di lotto».⁴

Il Longo veramente non esagera. A tutto ciò possiamo aggiungere ancora che il Pepoli fondò nel 1794, a Venezia, la tipografia «Pepoliana», la quale eternò il suo nome con numerose e preziose edizioni, tradusse dal francese e dall'inglese (fra l'altro una parte del *Paradiso perduto* di Milton), ebbe teatri propri a Venezia, a Bologna e persino a Ferrara, nel palazzo di un suo parente⁵ e si occupò, in teoria, anche di politica.⁶ Prediligeva le stravaganze e la vita pericolosa. La sua immatura morte, avvenuta il 12 dicembre 1796 fu causata appunto da una bizzarria: egli volle dimostrare di superare nella corsa anche i più veloci dei lacché, ma contrasse un attacco polmonare che lo finì.⁷

Al centro della sua multiforme attività letteraria sta la tragedia. Come altri scrittori dell'epoca, anch'egli si prefisse lo scopo di dare un teatro tragico all'Italia, scopo pel quale sentiva, secondo lui, una grande vocazione, proclamata non senza vanità. I successi dell'Alfieri lo riempivano di gelosia ed egli si sforzava di sopraffare l'Astigiano in ogni campo, cominciando dai cavalli fino alla tragedia. Questo desiderio di emulazione lo accompagna in tutta la sua carriera di drammaturgo.

Pubblicò le sue prime tragedie nel 1783, a Parma, con i tipi della Bodoniana.⁸ Già il titolo del volume «*I Tentativi dell'Italia*» rivela le pretenziose ambizioni e la non esigua modestia del Pepoli il quale, nella prefazione, dopo essersi espresso con poca stima riguardo ai tragedi italiani dell'epoca, fra i quali anche l'Alfieri, afferma, con una franchezza sorprendente: «Posso vantarmi... d'essere nato Poeta».⁹ Ciò non ostante, le quattro tragedie contenute nel volume, benché brulichino di stravaganze (alla *Cleonice*, p. es., sono allegate quattro brevi sinfonie per raffigurare i principali stati d'animo nella tragedia, fatto tanto più strano in quanto

il Pepoli volle seguire la riforma del Calsabigi, cioè liberare la poesia dal dominio della musica), non si elevano dalla mediocrità e già nel 1784 un giornalista, il Ristori, consigliò, non senza sarcasmo, di battezzare piuttosto il volume «*I Tentativi del conte Pepoli*»¹⁰

Il duello unilaterale con l'Alfieri si iniziò nel 1784, quando il Pepoli pubblicò la tragedia intitolata *Don Carlo*¹¹ e nella lettera di prefazione, indirizzata al Calsabigi, criticò aspramente le prime quattro tragedie dell'Alfieri e condannò non soltanto quello ma tutti i tragedi italiani, risparmiando soltanto il Metastasi. *Don Carlo* è il contrapposto del *Filippo* alfieriano, con cui però non ottenne altro successo se non quello di essere citato ancor oggi per la sua speciale soluzione. Filippo non vuol dare Isabella sua moglie e Don Carlo suo figlio nelle mani del carnefice, poiché tutti due di sangue reale, ma fa saltare in aria il carcere che seppellisce sotto le sue rovine i due innamorati. Pepoli, nelle sue istruzioni scritte per gli attori, raccomanda che il fragore dell'esplosione «percuota l'udito terribilmente»,¹² e spiega particolareggiatamente come devono essere costruite le quarte per dare l'effetto della realtà. Tutto ciò non è altro che una filiazione diretta degli spettacoli di tipo Abbate Chiari. La tragedia, dal punto di vista della composizione, dei caratteri e della forza tragica non si avvicina neppure al *Filippo*, e benché il Pepoli in una commediola di scarso valore, ne *Gli autori teatrali*, avesse messo in ridicolo la lingua alfieriana, scrive a sua volta mostruosità come questa: «...Forse di lui l'amico (Più recente contezza a te potuto) Avrebbe dar.»¹³ *Don Carlo*, come pure tutta la seguente emulazione del Pepoli, lasciarono indifferente l'Alfieri, il quale fece soltanto la seguente breve postilla in un esemplare della prima edizione (Siena, 1783) del suo *Filippo*:

*Filippo, abbozzo sudicio qual sei
D'ogni pepoleo Carlo rider dei.*¹⁴

Don Carlo fu soltanto il primo atto della strana gara, seguito dagli altri a intervalli più o meno lunghi. Non bisogna credere però che l'unico scopo del Pepoli fosse quello di mettere l'Alfieri con le spalle a terra. Egli svolse una vastissima attività, caratterizzata perfettamente dalle parole sopra citate del Longo, e dalla sua penna uscivano a getto continuo opere originali e traduzioni. Scrisse alcuni melodrammi, fra cui vale la pena di citare *I Giuochi di Agrigento* musicati da Paisiello. Lavorava con estrema

facilità, e la fecondità gli parve un segno di vero talento poetico. Era convinto di essere stato scelto dal destino per la creazione della tragedia italiana, e in questa sua illusione venne rafforzato non solo dalla folla dei parassiti, ma anche dall'opinione di alcuni scrittori e letterati di grido. Così, p. es., Calsabigi e Cesarotti lo prendevano sul serio, lo lodavano e aspettavano molto da lui, mentre il Napoli-Signorelli, autore della *Storia critica dei teatri ecc.* in un «*Discorso sopra varie tragedie di Agamennone*» fra l'Alfieri e il Pepoli diede il primato a quest'ultimo.¹⁵

E così, attraverso varie tragedie che avrebbero voluto gareggiare con quelle alfieriane (il già menzionato *Agamennone*, *Il sepolcro della libertà* contro il *Bruto secondo* dell'Alfieri) arriviamo all'invenzione pepoliana, alla fisedia, che è l'ultima tappa della gara, e probabilmente non ebbe altro scopo se non quello di soppiantare l'*Abele*, tramelogedia dell'Alfieri.

Questi, secondo la propria confessione, non volle creare un nuovo genere con la tramelogedia, sapendo bene che «la vera palma letteraria si acquista col perfettamente eseguire nei generi di già ritrovati; e non mai coll'inventarne, peggiorando, dei nuovi».¹⁶ La scrisse semplicemente perché il pubblico italiano era troppo preso dalla passione per l'opera musicale, ed egli, mischiando gli elementi della tragedia e dell'opera in questo genere strano, volle abituare gradatamente i suoi connazionali a gustare la vera tragedia.

Pepoli battè altre vie. Mentre l'Alfieri, coscientemente, non leggeva il «barbaro» Shakespeare per sottrarsi alla sua influenza, il Pepoli volle seguire il grande tragico inglese nell'invenzione della fisedia. Se è riuscito o no in questo suo proposito, vedremo più tardi.

La quintessenza della fisedia, il *Ladislao*, fu pubblicato per la prima volta nel 1796 dalla «Pepoliana», dopo aver ottenuto grandiosi successi cominciando dal 5 gennaio dello stesso anno, nel teatro San Luca a Venezia.¹⁷ L'autore sapeva che il nome strano avrebbe suscitato grande sorpresa nell'ambiente letterario, e per giustificare sé stesso e per rilevare meglio l'importanza del rinnovamento originale, premise alla sua fisedia una «*Breve dissertazione sull'utilità, sull'invenzione, e sulle regole della fisedia*».¹⁸

Secondo lui, occorreva l'invenzione di un nuovo genere, il quale, libero dai legami della tragedia e della commedia, potesse unirne in sé gli elementi, e i cui personaggi potessero essere regnanti e semplici mortali nello stesso tempo. Poiché questo

genere avrebbe abbracciato tutta la natura, la denominazione più giusta sarebbe stata *fisedia*, ossia canto della natura. Nella speranza che questa avrebbe avuto un luminoso avvenire, il Pepoli pubblicò le regole da seguire, in tutto diciassette. Vediamo le più importanti.

«Conservare scrupolosamente l'unità d'azione, liberandosi dal giogo dell'altre due di tempo e di luogo» dice nella prima legge,¹⁹ ma più tardi aggiunge che però l'azione deve svolgersi entro un anno²⁰ e possibilmente entro i confini di una provincia o al massimo di un paese.²¹ È contrario al genere spettacoloso, proscrivendo il meraviglioso e l'improbabile, e bandendo «tutto quello che suol farsi accadere per macchina».²²

Nella *fisedia*, senza differenza di ranghi, possono agire tutti, non tutti però possono parlare lo stesso linguaggio. Bisogna «Servirsi alternamente della prosa e del verso, a norma delle circostanze, della natura, e del grado di passione dei personaggi che parlano. Sarebbe cosa ridicola che il pastore ed il re... parlassero lo stesso linguaggio. In qualche momento però lo slancio della passione può fare che il pastore parli da re, come la poca importanza del soggetto... può far parlare il re da pastore».²³ Fra tutte le innovazioni, a prima vista questa è quella che più colpisce e che diede occasione a molte critiche maligne. Del resto, come vediamo, egli si esprime molto cautamente su questo punto.

Sono essenziali ancora la mescolanza di elementi tragici e comici, che fece nascere scene disarmoniche, e il possibilmente «prospero fine»²⁴ dell'azione. E ora vediamo quale opera sia nata in base a queste leggi che il Pepoli dice di aver «cercato di osservare e di conciliare nella composizione del... *Ladislao*».²⁵

L'azione della *fisedia* in quattro atti si svolge in Ungheria. Per poter trattare meglio le questioni che si presenteranno ad una ad una, esponiamo brevemente l'argomento: Il boemo Otojár ha cacciato con violenza dal trono Ladislao re d'Ungheria, il quale, con la figlia Sofia si è rifugiato nei Carpazi. In occasione di una caccia, Rodolfo, giovane aristocratico ungherese, si innamora di Sofia, e più tardi, venuto a conoscere il segreto di Ladislao, gli giura fedeltà. Nel frattempo l'usurpatore vuol costringere Adelarda, la regina rimasta a Buda, a sposarlo. Essa lo respinge, tanto più che viene a sapere da Rodolfo e poi da Sofia, la quale si presenta travestita, che suo marito vive. Con l'aiuto di Rodolfo vogliono fuggire da Buda, ma il progetto viene scoperto. Rodolfo e Adelarda si rifugiano nei Carpazi, mentre Otojár li

insegue con Sofia fatta prigioniera. L'usurpatore viene vinto, Ladislao può rioccupare il trono, e Rodolfo sposa la figlia del re.

La prima scena ci porta subito nel bel mezzo dell'invenzione pepoliana. Due persone semplici, Gisa serva di Sofia e Bela veterano di Ladislao, fanno all'amore, naturalmente in prosa, mischiando elementi goffamente comici nel dialogo. Entra Sofia e viene a sapere da Bela che Otogár vive ancora, «ma è detestato... da tutti gli ungheri»²⁷ e si appresta a un nuovo misfatto. Vuol costringere la regina vedova (Ladislao è creduto morto) a sposarlo.

Ladislao chiama dalla spelonca dov'è rifugiato, poiché vuol sapere di chi sia la voce sconosciuta. Bela viene fatto allontanare, il re appare e si scopre che il possessore della voce sconosciuta è uno «tra i più fidi»²⁸ suoi. Allora il re scopre l'esser suo a Bela che lo informa dei nuovi intrighi di Otogár. Ladislao si lamenta disperatamente, tormentato oltre che dalla propria miseria dal pensiero che a sua figlia deve lasciare «Per reggia un antro, e per consorte un bosco.»²⁹ Quest'ultima metafora non è delle più fortunate, e benché, secondo Gisa, i lamenti del re infelice muoverebbero al pianto anche le pietre, di fronte allo spettatore fanno al massimo vacillare la già malsicura serietà del carattere del protagonista.

Squilla una tromba segnalando l'arrivo dei cacciatori che appaiono periodicamente in quella regione. Ladislao si ritira nella spelonca, mentre Sofia saluta con gioia Rodolfo, «uno de' primi grandi dell'Ungheria»,³⁰ che l'ama già da due anni senza sapere il vero essere suo. Spinto dalla curiosità, egli insiste tanto, finché Sofia rivela il grande segreto, e tranquillizzata dai giuramenti e dalle promesse di Rodolfo, chiama suo padre dalla grotta. Ladislao prima trasale alla vista dello sconosciuto e rimprovera sua figlia, ma poi perdona, dopo che i due giovani hanno rivelato il loro amore e Rodolfo gli ha giurato fedeltà contro l'usurpatore. La scena che nelle mani di un autore più abile poteva riuscire efficacissima, si appiattisce, e il dialogo troppo staccato la rende insipida.

I compagni di Rodolfo ritornano. Il padre e la figlia devono nascondersi di nuovo nella spelonca, mentre la compagnia dei cacciatori, al suono vivace di una marcia, si allontana.

Il secondo atto si svolge a Buda, nel palazzo reale. Otogár sta consigliandosi col suo ministro Cuten, e quando viene a sapere che «...mormora ognuno! L'abborre ognun! L'ungarica corona (Sul suo capo vacilla!)» ... e che «Ama ognuno Adelarda,

ognun compiangere) L'estinto Ladislao»,³¹ delibera di costringere Adelarda, anche con la violenza, se occorre, a prenderlo per marito, per rafforzare la sua posizione. Dopo un colloquio col suo astrologo, il pesantemente comico Alessio, fa chiamare Adelarda, la quale inveisce aspramente contro il tiranno e non vuol saperne di matrimonio. Otogár, incomprendibilmente, offre in prosa il suo amore alla regina, la quale reagisce in versi ornati, e non ostante tutti gli sforzi del re, rimane inflessibile.

Rodolfo, dopo un mese di tentativi inutili, finalmente arriva a parlare con la regina e le fa sapere che suo marito e sua figlia vivono. La scena manca di una vera forza drammatica. Il giovane, invece di comunicare brevemente la lieta notizia ad Adelarda che sta in lutto da due anni e mezzo, e invece di accordarsi sul da fare, sapendo quanto sia pericolosa la sua missione di ripristinare il dominio di Ladislao, descrive con ampollosità liricheggiante la storia della sua conoscenza con Sofia. Ci aspettiamo che la regina esprima almeno con qualche parola efficace la sua gioia infinita, ma — strano contrasto con l'ampollosa loquacità di Rodolfo — da lei udiamo soltanto «...il gaudio d'una madre / Immaginar tu puoi, quel d'una sposa». ³² Un vero drammaturgo non può, con simili soluzioni, affidare al pubblico di immaginarsi lo stato d'animo dei protagonisti, in base a qualche parola generica gettata là a casaccio.

Rodolfo ha il progetto pronto per la fuga di Adelarda e per detronizzare Otogár, ma non può quasi neanche aprir bocca, e già appaiono Bela e Sofia travestiti da pastore e pastorella. Questa apparizione è inverosimile, ma ha la sua ragione, dato che Sofia, non avendo visto il suo innamorato da sei settimane ed essendo senza notizie della madre, si è messa in viaggio sfidando ogni pericolo. L'incontro fra madre e figlia senza dubbio poteva commuovere il pubblico, il quale aveva ben diritto di domandarsi come mai i semplici pastori avevano potuto entrare nel palazzo severamente custodito del tiranno, specialmente se consideriamo che Rodolfo, uno degli aristocratici più fidati, aveva dovuto adoperarsi un mese per raggiungere lo stesso scopo.

Secondo il progetto di Rodolfo, di notte fuggiranno dalla reggia, varcheranno il Danubio, e con truppe fedeli già apprestate, pareggeranno i conti con Otogár. Il programma ben elaborato è compromesso dalla nuova della ribellione in Boemia. Otogár viene in persona per mandare Rodolfo, alla testa dell'esercito, a domare i ribelli, e sebbene si accorga dei due sconosciuti, i suoi

sospetti non vengono ridestati. La triste notizia annienta le speranze di Adelarda e di Sofia, che ora sono in preda alla più nera disperazione.

Al principio del terzo atto siamo ancora nella reggia. Rodolfo, obbedendo apparentemente al re, informa Adelarda che l'aspetterà al luogo convenuto. Questa, per deviare il probabile sospetto di Otogár, si dimostra propensa al matrimonio. Tutto ciò accade la sera della fuga, nelle prime quattro scene. Nella quinta si ha un mutamento totale e lo spettatore, senza alcuna transizione si trova in riva al Danubio, di fronte alle mura della fortezza di Buda. Dal colloquio di Adelarda col re non erano potuti trascorrere neanche cinque minuti, e già la regina in abiti maschili e con la spada sguainata, seguita da Sofia e Bela, appare sulla rocca per fuggire con l'aiuto di Rodolfo e dei suoi fedeli. Per mezzo di una corda riesce a scivolare giù, ma Bela casca, fa un gran chiasso, e i soldati e Cuten accorsi al grido della sentinella prendono Sofia. Rodolfo vuol aiutarla, ma ecco apparire Otogár che ordina la cattura del giovine balbettante come un bambino colto in fallo. Questi si difende disperatamente «rinculando verso il Danubio».³³ Riesce a saltare in un canotto, e varca il fiume. La scena poteva essere molto pittoresca ed emozionante, ed è un peccato che non abbiamo a disposizione nessuna illustrazione riguardo alla messinscena, poiché, secondo le didascalie, si poteva vedere come Rodolfo dopo qualche secondo raggiungesse l'altra riva. Chi sa che idea aveva Pepoli del Danubio?

La prigioniera Sofia confessa al re che suo padre, Ladislao, vive, ma non è disposta a rivelarne il nascondiglio. Otogár, infuriato, ordina la partenza per i Carpazi, dove vuole farla finita col suo rivale.

Col quarto atto ritorniamo nei Carpazi. Ladislao appare davanti alla sua spelonca — e sebbene il Pepoli fosse contrario ai monologhi, stimandoli cose innaturali — in un lungo soliloquio lirico si rivolge al sole. La sua meditazione viene interrotta da Gisa, la quale annuncia l'avvicinarsi di Bela e di uno sconosciuto. Quest'ultimo «che ha una certa fisionomia equivoca... che... par d'uomo e di donna nel tempo stesso»³⁴ è Adelarda, vestita da uomo, che rivede con indicibile commozione suo marito. La loro felicità è turbata soltanto dal fatto che Sofia si trova in potere del tiranno.

Alla testa dei suoi prodi arriva Rodolfo. Siccome si ode già la musica guerriera dell'esercito inseguitore, egli consiglia

Ladislao, affinché la sua vita non sia in pericolo, di ritirarsi nel solito nascondiglio. In sua vece combatta Adelarda, che arde dal desiderio di vendetta e dalla sete di battaglia. Ladislao, dopo un'unica e debole protesta — pronunciata in prosa, in sorprendente contrasto con l'elevatezza e sublimità della scena — segue il consiglio del giovane. Questi istruisce Bela sul piano di una imboscata, poi la scena si vuota.

Irrompe Otogár con le sue truppe ungheresi e boeme, e minaccia di morte Sofia se non rivela il segreto. Nel momento critico Bela dà il segnale, accorrono i soldati di Rodolfo e si inizia una lotta furiosa. Nell'apertura della grotta appare anche Ladislao e osserva con entusiasmo la prima fase della battaglia, che finisce con la momentanea ritirata del nemico e con la liberazione di Sofia. Ladislao stesso vorrebbe partecipare alla lotta, ma poi ci ripensa: «...ma si rispetti/De'miei fidi il consiglio...»³⁵ e insieme alla figlia si nasconde di nuovo, tanto più che il rumore torna ad avvicinarsi.

Adelarda e Otogár duellano acciecati dall'odio, ma ciò non impedisce loro di accompagnare ogni colpo con frasi altisonanti. La spada della regina si rompe e Otogár quasi trionfa, quando Rodolfo lo disarmo e lo mette in catene.

La vittoria è decisiva. Ladislao lascia per sempre la spelonca, ringrazia i suoi fedeli, dà la figlia in sposa a Rodolfo (mentre Bela sposa Gisa) e dopo ch'egli davanti a Otogár, «di Boemia e d'Ungheria flagello,/Fiero nemico, usurpator superbo»³⁶ ha spiegato la morale, cioè che la scelleratezza dev'essere punita, si forma un corteo spettacoloso, il quale «al suono d'una giuliva marcia militare»³⁷ fa due o tre giri sul palcoscenico e poi parte.

Da questa breve esposizione i lati deboli dell'opera risaltano evidenti, benché non li abbiamo sottolineato con la malizia del *De Sanctis* (vedi nota 26), il quale voleva far meglio risaltare la grandezza dell'Alfieri.

Il disegno dei caratteri non era il forte del Pepoli. Ladislao, re d'Ungheria, — come osserva giustamente il *De Sanctis* — «è un fantoccio che non ha altro ufficio che quello d'entrare e d'uscire da una spelonca».³⁸ Dobbiamo aggiungere ancora che la sua inattività morbosa qualche volta rasenta addirittura la codardia. Quando avrebbe occasione di combattere con l'usurpatore del suo trono, col tormentatore di sua moglie, e di liberare sua figlia, obbedisce alla ragion di Stato (oppure a un'altra cosa) e si rifugia subito nella spelonca, ma ritiene naturale, senza batter

ciglio, che Adelarda combattendo rischi la vita. È una figura snervata, untuosamente moraleggiante, tutt'altro che adatta a destare simpatia.

Adelarda, in cui riecheggiano assopite reminiscenze mero-piane, lascia presto la parte della regina oltraggiata e insidiata, per vestirsi da uomo e, con indubbio spasso del pubblico del loggione, per combattere da amazzone Otogár e i suoi soldati. Il suo comportamento, entro i limiti offertile dalla fisedia, al massimo doveva destare ilarità.

Otogár, l'usurpatore e il tiranno crudele, da cui con poca fatica si sarebbe potuto cavare un personaggio verosimile, si accontenta di ruminare progetti oscuri, e di tenere grandi tirate sull'utilità del terrore. È pietosamente superstizioso, gabbato e menato pel naso dal suo astrologo.

Neanche gli altri sono molto migliori. Rodolfo sarebbe il modello del nobile cavaliere, ma quantunque messo in primo piano, appare solo quale strumento cieco del destino. Figura incolore, il suo amore per Sofia sembra piuttosto un sentimento tiepido e non influenza in nessun modo lo svolgersi dell'azione. Nella sua semplicità e con i suoi miti sentimenti sempre alla stessa temperatura, è forse l'ingenua Sofia il carattere più riuscito in tutta la fisedia. Dei personaggi secondari non val la pena neanche di parlare.

Non è senza interesse indugiare un po' sulla questione se il Pepoli veramente abbia osservato le famose diciassette leggi. Abbiamo già visto che egli si è liberato dal «giogo» dell'unità del tempo e del luogo, anzi dell'ultima nello spazio di un solo atto. Bandì gli elementi meravigliosi, è vero, e con ciò tutto quello che si fa mediante macchine. D'altra parte però, nella sua Legge XIII fece delle concessioni in favore del «ragionevole spettacolo».³¹ Ora è facilissimo rispondere alla domanda se sia «ragionevole spettacolo» che alcuni personaggi della fisedia, compresa la regina diventino funamboli e con l'aiuto di una corda scendano dalla rocca di Buda; che Rodolfo, davanti agli occhi del pubblico varchi in pochi momenti il Danubio, e che finalmente le truppe dell'usurpatore vengano debellate in una battaglia in cui la regina ha una parte principale.

La legge meno osservata è quella della lingua. Quantunque il Pepoli — data la sua cautela — non avesse le mani troppo legate, anche così fece crollare innumerevolmente i limiti da lui stesso

stabiliti. I suoi personaggi parlano molte volte in prosa, quando il «grado di passione» richiederebbe dei versi. Citando solo gli esempi più salienti, basti ricordare che Sofia, con i suoi elevati sentimenti si rivolge spesso in prosa a suo padre, che Otogár offre in prosa il suo cuore ad Adelarda, e che Ladislao protesta nello stesso modo per non poter entrare nella mischia (si direbbe che il «grado di passione» non fosse troppo alto nel re abituato alla vita romita).

Pepoli credeva di raggiungere altezze shakespeariane mischiando i versi e la prosa, gli elementi tragici e comici, ma non vide che il «Dio della scena inglese» istintivamente passava dalla prosa ai versi con l'aumentare della passione, e che gli elementi comici, in una meravigliosa sintesi accentuavano la tragicità. Nella fisedia invece la prosa e i versi si mischiano senza alcun criterio, e le scene comiche rompono l'unità dell'interesse. L'autore, quantunque si compiacesse di aver rinnovato il teatro italiano sulle orme dello Shakespeare, in ultima analisi restò nella cerchia dei drammi lagrimosi francesi e dei drammi romanzeschi tipo Abbate Chiari.⁴⁰

E ora vediamo l'argomento dal punto di vista della storia. Secondo le didascalie, «La scena è ora in Buda, ora nelle montagne del Crapac» (!)⁴¹ (è incomprendibile donde abbia preso Pepoli questo nome) e gran parte dei personaggi, come Ladislao, Otogár, Bela, Cuten e Rodolfo, sono nomi conosciuti della storia ungherese del secolo XIII. Al Pepoli non erano estranei gli argomenti storici. Non è improbabile che gli sia capitata fra le mani la storia del Bonfini o qualche altra opera storica ungherese, ma è certo che, quanto alla verità storica, agì con la massima libertà. Nella realtà, Ottocaro ottenne dei successi militari contro Béla IV, ma nel 1278 fu sconfitto dagli alleati Ladislao IV e Rodolfo d'Asburgo e, quanto si dice, ucciso dal re d'Ungheria, rimase sul campo.

Come vediamo, il Pepoli da una parte esagera l'importanza di Ottocaro nella storia ungherese, ed anzi inventa fatti mai accaduti, d'altra parte però, sia nel duetto Ladislao-Rodolfo che nella soluzione finale, per quanto modificata, è impossibile non riconoscere i fondamentali motivi storici. I nomi dei personaggi secondari, Bela, ma specialmente Cuten, rendono sicura la conoscenza da parte del Pepoli di qualche cronaca ungherese.

Nella fisedia si menzionano largamente Buda, il Danubio e gli «ungheri», ma tutto ciò serve soltanto a dare un certo color

dell'epoca, Bettinelli e Alfieri, si espressero sfavorevolmente nei suoi riguardi.

Bettinelli, in un suo *Dialogo fra Amore e la Tragedia* dà una stoccata sarcastica al Pepoli. Basti citare le seguenti due battute :

«*Amore*: ...scrivendo ognuno in ogni genere qual maestro a discepoli, massimamente ne manifesti, prefazioni, e complimenti al lettore per le venete stampe e ristampe inondanti sino alle *Fisedie*, ed altri mostri...

Tragedia: Io ne sono affogata. Certi tragici pigmei empion volumi, e volumi con lieve studio, e gran vanto, e da Trento a Palermo han proprj teatri, sono essi stessi attori, cantanti, ballerini, e tutto sino al mestier di libraj, benché nati a tutt'altro, e l'incenso gli accieca dato alla lor borsa, ch'è detta gran talento...»⁴⁸

Alfieri poi, nella prefazione dell'*Abele*, datata del 25 aprile 1796 (cioè dopo il successo della fisedia) dichiara che non scrisse quell'opera per «La stolta e puerile vanità di voler essere riputato l'inventore di un nuovo genere drammatico...».⁴⁹ Benché per lunghi anni non avesse curato le ostilità del Pepoli, dopo la morte di questi, in una sua postilla manoscritta, saldò i conti con lui per sempre : «Questo buon signore, sopravvissuto di molti anni a questa (*Don Carlo*) e tutte l'altre opere sue, cessò interamente di vivere in Firenze il dì 12 dec. 1796. Dio l'abbia in gloria. Vittorio Alfieri gli perdona tutto il male che non gli ha potuto fare : e la posterità gli perdona tutto il male che egli ha fatto a sé stesso : né dell'un né dell'altro si terrà conto».⁵⁰

In questo l'Alfieri ebbe torto ; perché se oggi ci si occupa del Pepoli, di questo strano personaggio non senza talento e pieno di progetti grandiosi e di vanità, si è appunto perché fu emulo dell'Astigiano ; e non è del tutto dimenticato come inventore della fisedia che abbiamo voluto ricordare per le sue relazioni ungheresi.

ARTURO NAGY

NOTE

¹ *Teza, Emilio*: Sui manoscritti di Vittorio Alfieri nella Laurenziana in *Vita Giornale Lettere di V. A. Firenze* 1861 ; p. V.

² Del 1797. Riportata in *Op. cit.* p. V.

³ *Masi, Ernesto*: La vita i tempi gli amici di Francesco Albergati etc. Bologna 1878. p. 417. Più tardi lo chiama «*questo pazzo*» p. 421. Il «*bel matto*» è ripetuto anche da *Guido Mazzoni* ne *L'Ottocento*. Milano. 1934 3^a ed., p. 160.

⁴ *Longo, Antonio*: Memorie della vita di A. L. Veneziano etc. Venezia, 1820. Vol. I, p. 118.

⁵ *De La Lande*: Voyage en Italie. Genève 1790. Vol. II, p. 105.

⁶ Abbiamo di lui un *Saggio di libertà sopra varii punti*. Ginevra 1783.

⁷ *Foscolo, Ugo*: Opere edite e postume. Firenze 1862. Vol. XI, p. 251. (Saggio sullo stato della letteratura italiana.)

⁸ *I Tentativi dell'Italia*; cioè Eduigi, Cleonice, Irene e Don Rodrigo. Tragedie del conte Alessandro Pepoli. Parma 1783.

⁹ Op. cit. Preliminare p. IV.

¹⁰ *Memorie Enciclopediche* (giornale) Numero XXXI. Ottobre 1784.

¹¹ *La gelosia snaturata* o sia Don Carlo Infante di Spagna. Napoli 1784.

¹² Op. cit., p. 114.

¹³ Op. cit., p. 132.

¹⁴ *Teza*: Op. cit., p. IV.

¹⁵ *Napoli—Signorelli Pietro*: Opuscoli varj. Napoli 1792—95. Vol. IV., pp. 98—123.

¹⁶ *Alfieri Vittorio*: Tragedie. Firenze 1855. Vol. II, p. 341.

¹⁷ *Ladislao Fisedia* di Alessandro Pepoli in atti quattro. Preceduta da una dissertazione del medesimo. Venezia, 1796. La seconda edizione in *Teatro Moderno Applaudito*, Vol. XLI. Venezia, 1799. Nella citazione del testo usiamo quest'ultima.

¹⁸ *Edizione prima*, pp. 3—16. Anche in *Mercurio d'Italia storico-politico letterario per l'anno 1796*. Venezia, pp. 84—96. (Ha circa due pagine di prefazione di meno.)

¹⁹ *Breve dissertazione etc.*, p. 11.

²⁰ Op. cit., p. 14. Legge XI.

²¹ Op. cit., p. 14. L. XII.

²² Op. cit., p. 12. L. V.

²³ Op. cit., p. 12. L. VI.

²⁴ Op. cit., p. 14. L. XIV.

²⁵ Op. cit., p. 16.

²⁶ La fisedia è abbastanza largamente trattata da *Natale De Sanctis* in *Un emulo di Vittorio Alfieri*. Catania, 1901.

²⁷ *Ladislao*, seconda edizione, p. 5.

²⁸ Op. cit., p. 7.

²⁹ Op. cit., p. 9.

³⁰ Op. cit., p. 11.

³¹ Op. cit., p. 14.

³² Op. cit., p. 27.

³³ Op. cit., p. 41.

³⁴ Op. cit., p. 47.

³⁵ Op. cit., p. 55.

³⁶ Op. cit., p. 59.

³⁷ Op. cit., p. 59.

³⁸ *De Sanctis*: Op. cit., p. 20.

³⁹ *Breve dissertazione etc.*, p. 14.

⁴⁰ Vedi fra altri: *Nulli Siro Attilio*: Shakespeare in Italia. Milano, 1918, pp. 39—42.

⁴¹ *Giornale dei Teatri di Venezia*. Anno Primo Numero II. Venezia 1796, pp. 7—14. (Erroneamente segnala ventisei repliche.)

⁴² *Mercurio d'Italia etc.*, p. 124.

⁴³ *Giornale dei Teatri etc.* Anno Primo Numero III. 1796, pp. XXI—XXII.

⁴⁴ Riguardo al Pellerini, al Bossi, alla Bruni e alla Checcati vedi pure: *Rasi Luigi*: I comici italiani. Firenze, 1897—1905. Vol. II, p. 253, Vol. I, p. 494, pp. 525—26 e p. 646.

⁴⁵ *Giornale dei Teatri etc.* Anno VI. Num. I. Parte I (1800), p. 2 non numerata.

⁴⁶ *Notizie storico-critiche sopra Ladislao.* (Seconda edizione del *Ladislao*) p. 60.

⁴⁷ *Moschini Giannantonio:* Della letteratura veneziana del secolo XVIII. etc. Venezia, 1806—08. Vol. II, p. 128.

⁴⁸ *Bettinelli, Saverio:* Opere edite e inedite etc. 2^a ed. Venezia, 1799—1801. Vol. VI, pp. 34—35.

⁴⁹ *Alfieri:* Tragedie (Op. cit.). Vol. II, p. 341.

⁵⁰ *Teza:* Op. cit., pp. IV—V.

