

LA CONGIURA DI MILANO: VIOLENZA ED ETICA DELLA RESPONSABILITÀ
IN UN DRAMMA DI ALESSANDRO VERRI

Renata Cotrone

Come non mai nel secolo dei Lumi, in cui il principio di razionalità sembra stabilizzare in maniera inedita il rapporto fra virtù e azione politica, si fa cogente e acquista evidenza l'interrogativo: quale diritto di cittadinanza, di reintegrazione-partecipazione alla cosa pubblica conserva ancora chi scientemente e volutamente infrange il vincolo che lega l'uomo alla comunità organizzata? Quale accoglienza può quindi essere riservata a chi rifiuta la razionalità superindividuale della legge, per onorare e sacralizzare un concetto di legalità concepito come propria edificazione personale, assumendo quindi l'*habitus* del ribelle, del congiurato, del tirannicida, o, per usare la celebre espressione di Schiller, del 'masnadiere'?

Il problema o cruciale nodo problematico – che coinvolge istanze filosofiche, morali, culturali, antropologiche in senso lato – ha radici lontane: e il binomio Stato-comunità, eticità-legge sembra contenere già nella sua genesi il germe della sua contraddizione, della sua non armonizzata risoluzione. Altrimenti, quale peso attribuire alle parole di Aristotele, quando contesta la repubblica ideale di Platone per il suo essere fortemente segnata da elementi monistici, che inevitabilmente fanno velo all'idea di *pluralità* che ad essa deve inerire. Queste le osservazioni del filosofo nella *Politica*:

... dico che se uno stato nel suo processo di unificazione diventa sempre più uno, non sarà neppure più uno stato, perché lo stato è per sua natura pluralità e diventando sempre più uno si ridurrà a famiglia da stato, e a uomo da famiglia [...] di conseguenza chi fosse in grado di realizzare tale unità non dovrebbe farlo, perché distruggerebbe lo stato¹.

Nel Settecento, per restringerci all'ambito che qui ci interessa – e dopo lo spazio infinito di due millenni – rimane invariata questa doppiezza, questa sovrapposizione di cui si nutrono le classiche antinomie libertà-tirannide, individuo-comunità, e che rimane il prezzo da pagare in ogni ipotesi contrattualistica.

Sarà proprio il teorico del *Contratto sociale*, Jean-Jacques Rousseau, a segnalare la crucialità di questo equilibrio: in un passo non secondario dell'*Emilio* egli dichiara che l'individuo, costantemente conteso fra gli opposti principi della soggettività e dell'alterità, raddoppia il suo conflitto quando deve entrare in contatto con l'interesse del corpo sociale e della forza che lo sostiene, con l'inevitabile conseguenza di trasformarsi da soggetto intero in «unità frazionaria». Afferma infatti:

Le buone istituzioni sociali sono quelle che sanno meglio snaturare l'uomo, togliendogli la sua esistenza assoluta per dargliene una relativa e per trasportare l'*io* nell'unità comune; in modo che ogni particolare individuo non si creda più uno, ma parte dell'unità, e non sia più sensibile se non nel tutto. [...] Colui che nell'ordine civile vuol conservare la prevalenza ai sentimenti della natura non sa quello che vuole. Sempre in contraddizione con se stesso, sempre titubante fra le sue inclinazioni e i suoi doveri, egli non sarà mai né uomo né cittadino; egli non sarà buono né per sé né per gli altri².

Tornando al nostro discorso, che riguarda soprattutto la rappresentazione scenica di questo conflitto, è forse il caso di fare un accenno alla vicenda dell'*Antigone* sofoclea, che della condizione eroica e tragicamente scissa del ribelle, di chi contesta l'autorità, costituisce indubbiamente un antefatto e un esempio fondativo.

Quando la protagonista della tragedia, dopo aver dato sepoltura al corpo del fratello Polinice, si presenta a testa bassa di fronte al signore di Tebe, già nella sua dimensione scenica e comportamentale reca visibili i segni di un destino di isolamento ed ombra.

¹ Aristotele, *Politica*, II, 2, 1261a.

² J.J. Rousseau, *Emilio*, trad. it. di L. De Anna, in Id., *Opere*, a cura di P. Rossi, Sansoni, Firenze 1972, p. 353.

«E tu, che te ne stai lì ferma / con gli occhi al suolo, hai ciò davvero compiuto? / Neghi od affermi?»³: così la apostrofa Creonte che codifica in termini inappellabili la colpa e la relativa sanzione (la morte, appunto, per chi rende onori funebri ai traditori della patria).

Inutile da parte della fanciulla evocare a propria discolpa l'osservanza dei valori che precedono l'ordine civile e costituiscono l'unicità umana – gli imperativi del cuore e della sensibilità, per usare una terminologia settecentesca –. Di qui la celebre asserzione: «Non nacqui io d'odii, ma di amor compagna»⁴. Decisiva e perentoria la risposta di Creonte, che non tollera momenti disgreganti della propria autorità e sarcasticamente rovescia in negativo la direzione dei desideri della fanciulla: «Bene; e chi devi, or amerai giù in Ade»⁵.

A questo punto lo spazio scenico diviene il campo di un confronto senza resti: Creonte e Antigone sono portatori di valori inassimilabili e mutuamente escludentisi. Il primo rappresenta lo Stato, l'istanza politica che esige il sacrificio delle istanze individuali e decreta l'*espulsione* di chi oppone *diversità* a *conformità*; la seconda invece, consapevole dell'isolamento e noncurante della sanzione, si appella alla 'legge non scritta', dettata in questo caso dagli dei, che trascende e sospende l'autorità umana.

La logica di entrambi i personaggi, così ricca di riferimenti politici, civili, ma anche esistenziali (in fondo il vero vivere per Antigone non è nel morire?), riesce a scuotere, a colpire, a dividere il cuore dello spettatore e nel tempo avrà una estensione significativa fino a costituirsi quale *topos* tematico e rappresentativo di molte tragedie.

Nel Settecento, com'è noto, molte tragedie a soggetto storico riconvocano e mettono a tema lo stesso argomento – basti pensare al nome di Bruto, figura libertaria e contestativa per eccellenza, e alla frequenza con cui ricorre nella intitolazione o nella trama di tante rappresentazioni sceniche (quelle del Conti, del Voltaire e in particolare dell'Alfieri) –: con la variante, comunque, che nell'epoca del dispotismo illuminato è il *sapere* a legittimare in via prioritaria il *potere*. La ragione filosofica si pone al servizio dell'autorità, anzi è la parola del suddito, fiducioso nei principi delle *lumières*, a conferire valore autorizzante all'azione sovrana del monarca e dargli mandato di realizzare, nei fatti, quell'equazione potere-virtù-felicità già enunciata a livello delle idee. Prima ancora degli accessi e totalizzanti proclami degli enciclopedisti, fu il Muratori, nel trattato *Della pubblica felicità oggetto dei buoni principi* (scritto che ha quasi valore testamentario nella lunga militanza etico-civile dell'autore) a ridisegnare la figura di un regnante che avesse come sollecitudine esclusiva quella di propiziare il bene e la prosperità dei sudditi.

Una tale posizione ideologica favoriva poi in molti intellettuali *fin de siècle* (Alfieri, Ippolito Pindemonte, Alessandro Verri, per fermarci ai nomi più noti) quel diffuso e sofferto processo di ripensamento sulle effettive capacità trasformatrici ed emancipatrici della contemporanea *philosophie*. I molti dubbi ricorrenti nel dibattito sul *bonheur social*, che investivano la pratica di eudemonismo accentuatamente razionalistico delle *lumières*, diventano tragica certezza nel tempo del Terrore, quando la ragione giacobina si scopre come ragione armata, come forza eversiva del pensiero che necessita della violenza per affermarsi. In Montesquieu la paura e il terrore sono elementi tipici dei governi dispotici; per Marat, al contrario, la «voce della ragione» impone «la crudele necessità» del massacro⁶.

Siamo dunque in presenza di un deciso capovolgimento degli assiomi fondativi della *philosophie* illuministica, che mostra il lato debole della grammatica concettuale della *raison*: nel momento in cui non esiste più una chiara linea di demarcazione fra il bene e il male, fra il diritto e la violenza, diventa sempre più difficile stabilire criteri valutativi e codici comportamentali definiti e universalmente condivisi. Come già si era espresso Pindemonte attraverso la riflessione di Dinato – una delle tante figure di saggio presenti nel romanzo *Abaritte. Storia verissima* –, i moderni progetti di emancipazione dell'individuo rendono sempre più visibile l'insanabile dissidio fra il conoscere e il praticare l'idea del bene, fra la chiara enunciazione dei principi e l'oscuro dominio della prassi⁷.

Ora la tragedia di cui ci occupiamo, scritta da Alessandro Verri nel 1779 – quando erano oramai distanti gli anni di attiva militanza nel «Caffè» e si radicalizzava sempre più da parte dell'autore la scelta di

³ Sofocle, *Antigone*, versione poetica di E. Della Valle, Laterza, Bari 1954, vv. 441-443, p. 33.

⁴ Ivi, v. 523, p. 38.

⁵ *Ibidem*, v. 524.

⁶ Cfr. J.-P. Marat, *L'Ami du Peuple*, 15 febbraio 1791.

⁷ Cfr. I. Pindemonte, *Abaritte. Storia verissima*, a cura di A. Ferraris, Mucchi, Modena 1987, pp. 32-33, dove si legge: «non si tratta soltanto di conoscere la verità; converrebbe amarla. E per amarla non basta conoscerla? interrompe Abaritte. Non basta per la più parte degli uomini, i quali si lasciano guidare alle lor passioni molto più che alle cognizioni loro, e commettono il male, benchè veggano il bene, e l'approvino ancora».

literata solitudo, di dignitosa appartatezza entro cui coltivare i propri studi – contiene tutti i prerequisiti per soddisfare, nell’impianto scenico come nella tramatura ideologica, a questa alta temperatura filosofica ed emotiva, a questo clima di crescente perplessità nei confronti di una situazione politico-sociale dagli esiti incerti e imprevedibili. L’opera presenta non pochi elementi di singolarità e di interesse, rivenienti non solo dalla scelta dell’argomento – non a caso tratto dalle *Istorie fiorentine* del Machiavelli (altra fonte ne fu *La Storia di Milano* del Corio) – ma anche dall’insistita attenzione riservata agli aspetti eminentemente tecnici e strutturali della messa in scena teatrale.

Basti dire che Alessandro definisce «tentativi drammatici» le sue scritture teatrali – la *Pantea* e la *Congiura di Milano* – e sceglie di editarle prima ancora di averle sottoposte alla prova del palcoscenico, in quanto perfettamente consapevole delle ataviche debolezze della tradizione drammatica italiana. Criticità che egli così riassume: mancanza di attori professionisti (che agivano invece sulle scene europee) e mancanza di un pubblico competente, ancora legato dunque ai lasciti della commedia dell’arte, alle «facezie – come egli stesso precisava – d’Arlecchino e di Pulcinella»⁸. Le perplessità diventano poi ancora più cogenti quando investono direttamente il tema della versificazione, che in ambito italiano presentava larghi margini di incertezza, per il deficit di codificazione toccato alla forma tragica. Al fratello Pietro, che aveva manifestato pieno consenso al lavoro anche in virtù dei contenuti eroici e libertari e che comunque lo esortava a impegnarsi ancora in un genere di «entusiasmo estremo» quale il tragico, Alessandro – che ha già composto la sua *Saffo* – così risponde:

... ti dirò che avrei avuto assai maggior soddisfazione se fossi riuscito ne’ drammi, perché è un genere di prima classe, e che produce gloria assai maggiore [...]. Sempre nondimeno dubitavo dello stile e della versificazione, nella quale non sono niente sicuro, a motivo che non abbiamo modello alcuno di vero stile tragico italiano, onde bisognava tentare d’inventarlo⁹.

Molto ci sarebbe da dire su queste affermazioni, che lasciano trasparire una opzione netta a favore del genere romanzo, il cui andamento piano e diegetico si dimostrava più idoneo a far rivivere – in un quadro di esemplarità alternativa rispetto alla dissonanza del tragico – la perfezione e l’armonia totalizzante della forma, winckelmannianamente intesa come «risorgimento di antichità disotterrata»¹⁰.

In ogni caso Pietro ribadisce più volte il suo sostegno e il suo entusiasmo per questo lavoro, anzi interviene ripetutamente durante la stesura, proponendo suggerimenti e correzioni, e coinvolgendo in tale impegno di revisione anche gli antichi sodali del «Caffè» (Frisi, Carli e Beccaria): egli era convinto che il soggetto tipico del tirannicidio venisse qui trattato e riconfigurato nei termini di un’ottica inedita, al riparo cioè dagli enfatici *cliché* eroici consacrati dalla tradizione ed entro una visività prismatica e complessa, che rendeva noti e a volte radicalizzava gli aspetti di indecidibilità o di vera e propria irresoluzione rivenienti dal classico quesito: *an liceat occidere tyrannum*.

La vicenda del dramma, come si è detto, è integralmente storica e fa riferimento alla congiura organizzata a Milano nel 1476 contro il dispotico signore della città, Galeazzo Sforza: con la significativa variante, comunque, rispetto alla cronaca del Machiavelli e del Corio, che Cola Montano, l’ideologo ispiratore del tirannicidio, qui ne è anche il convinto e coraggioso esecutore. Di sicura forza mimica ed espressiva risulta già la prima scena, dove l’intellettuale repubblicano si presenta in tutta la sua monumentale solitudine, circondato da molti libri (ha il testo di Livio fra le mani) con i quali istituisce un ideale colloquio e attraverso i quali è in grado di misurare l’incolmabile distanza fra i valori vigenti nel passato (le alte idealità del governo repubblicano) e i disvalori operanti nel presente (le efferatezze del dominio dispotico). Queste le sue parole:

... Oh patria già sì illustre,
sì temuta repubblica, di tanto

⁸ Cfr. *Prefazione ai Tentativi drammatici del C.A.V.*, Falorni, Livorno 1779; ora in *Tragedie del Settecento*, a cura di E. Mattioda, t. II, Mucchi, Modena 1999, p. 233.

⁹ Cfr. *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri dal 1766 al 1797*, a cura di F. Novati, E. Greppi, A. Giulini, G. Seregini, Cogliati, poi Milesi e Giuffrè, Milano 1910-1942, vol. XII, p. 163 (lettera del 16 gennaio 1782).

¹⁰ Ivi, p. 164.

splendor che ti rimane fuorché l'ombra!

[...]

Oh Italia, Italia, luttuosa arena
di spettacoli atroci, di te nulla
fuorché il nome salvossi!

[...]

E che altro sei

fuorché l'asilo de' tiranni!¹¹

Gli evidenti echi petrarcheschi si fondono con la tramatura ideologica del testo liviano e rendono ancora più cogente il senso di isolamento dell'intellettuale libertario. Ma la scena si popola progressivamente di confortanti e amicali presenze: sono i suoi discepoli e futuri cospiratori – Lampugnano, Visconti, Olgiato – altrettanto delusi e preoccupati per le sorti del principato. Fortemente allarmati per le scelleratezze e la follia omicida del tiranno, cominciano a enumerarne, in un crescendo di particolari cupi e sanguinosi, i tanti crimini e gli impuniti atti di violenza, soffermandosi sui disumani trattamenti riservati alle innocenti vittime: a un tale vengono amputate le mani, un altro viene sepolto vivo, a un altro ancora viene inferta una lenta agonia per fame con conseguente sbranamento delle proprie carni; c'è inoltre chi muore per soffocamento, indotto dall'ingestione forzata di animali crudi – pena prevista come crudele contrappasso per la caccia di frodo – e via discorrendo. La semplice vita quotidiana dunque è contrassegnata dagli eccessi del duca: egli è forte coi deboli, ma disposto a dimenticare le vere effrazioni alla legge se lautamente compensato con moneta sonante; incurante di ogni limite, arriva a stuprare mogli e sorelle degli stessi amici, per poi macchiarsi del delitto più orrendo: il matricidio.

Galeazzo Sforza è dunque l'emblema dell'uomo *eslege*: ama il male e gode della spettacolarizzazione del male: le pene da lui decretate vengono sempre inflitte in pubblico, tranne poi, nei momenti privati, provare «delizia orrenda»¹² nel vagare nottetempo fra i sepolcri guardando i miseri resti dei corpi umani.

A questo punto Montano interrompe l'esposizione delle seriali efferatezze riportate dai giovani (evocate in un'atmosfera da *horrid picture* – secondo lo stile del Gibbon – già sperimentata da Alessandro nelle pagine della giovanile e incompiuta *Storia d'Italia*, dedicate alle consimili efferatezze di Ezzelino da Romano) e si chiede se l'atteggiamento di sofferta passività ormai invalsa negli animi, la disposizione a subire senza reagire, non sia un involontario contributo alla perpetuazione del crimine. Così apostrofa gli amici: «e voi tranquilli l'onte / domestiche soffrite e, le comuni / calamitati con femmineo lutto / inettamente deplorando, come / e quando finiran tante sciagure / a me chiedete?»¹³.

Con atteggiamento abilmente maieutico, il maestro fa leva sull'impulso alla ribellione e al cambiamento, che, seppure sopito, persiste nell'animo dei suoi allievi e, per riattivarne gli entusiasmi spenti, evoca le figure di Bruto e Cassio, quali emblemi di *virtus* repubblicana e di dedizione al sacrificio:

Oh Bruti, oh Cassii! nomi augusti ovunque
riman scintilla di virtù: tremendi
nomi a' tiranni, qual mai segno od orma
di voi più si ritrova?

[...]

Eh, che alle offese
avete duri i petti. Omai lung'uso
ve n'ha tolto il dolor.

[...]

Dove or si trova un Bruto?¹⁴

¹¹ Cfr. A. Verri, *La Congiura di Milano*, I, vv. 3-5; vv. 12-14 e vv. 18-19, p. 237 (le relative citazioni sono tratte dalla moderna edizione curata da E. Mattioda, in *Tragedie del Settecento*, cit., pp. 233-352).

¹² Ivi, I, v. 172, in *Tragedie del Settecento*, cit., p. 244. E in seguito si precisa: «...i crani e l'ossa, / quel ch'è orrido al pensiero, ei per trastullo / contempla e scherza intanto, le pupille / curiose pascendo e fino dentro / il capo innoltra per viepiù gustare» (*ibidem*, vv. 180-184).

¹³ Ivi, vv. 491-496, p. 257.

¹⁴ Ivi, vv. 446-449; vv. 463-465 e v. 480, pp. 255-256.

Si avverte chiaramente in questo contesto la suggestione shakespeariana e il *Julius Caesar* costituisce l'indiscusso archetipo di questo dramma, non solo per l'esemplarità del soggetto repubblicano, ma soprattutto in virtù dell'ammirazione che il più giovane dei Verri tributava al drammaturgo inglese, di cui apprezzava l'originalità, la massima libertà formale e la rappresentazione fortemente vitale ed energica delle passioni umane¹⁵.

Più di una convergenza tematica e lessicale è dato cogliere nelle due opere, ma anche qualche significativa differenza, che mette in chiaro il netto spostamento di prospettiva con cui l'autore settecentesco guardava al rapporto potere/confitto, giustizia/diritto, convinto com'era del destino fallimentare di ogni azione eversiva – realizzata in forma di violenza – nei confronti dell'ordine costituito. Nel lavoro verriano, ad esempio, torna il tema tipico del giuramento, che costituisce una sequenza strutturale in tutte le vicende cospirative e impone anche a livello sintattico il ritmo franto ed essenziale della formula rituale e ossessivamente iterativa che sancisce l'impegno solenne e ultimativo dei congiurati: «E che giurar si deve?», «muora», «sì muora!», «muora il traditore», oppure «giuro», «il giuro», «l'inferno si spalanchi e ingoi quel scellerato che sarà spergiuro»¹⁶. Ma soprattutto è importante notare che in entrambe le tragedie le modalità di uccisione del tiranno sono ispirate a un sentimento e a uno stile comportamentale – che è portato diretto dell'eticità del fine – altamente umano e responsabile: va ucciso solo il tiranno, risparmiando i suoi amici e i suoi parenti più vicini. Il tirannicidio insomma è un atto politico, non una mattanza. Così si esprime Bruto nel *Julius Caesar*:

Dobbiamo essere sacrificatori, ma non macellai.
E, gentili amici,
uccidiamolo coraggiosamente, ma non rabbiosamente;
dobbiamo scalcarlo come un piatto degno degli dei,
non maciullarlo come una carcassa degna dei cani.
[...]
Questo renderà
il nostro intento necessario, e non maligno,
e, così apparendo agli occhi della gente,
saremo chiamati purificatori, non assassini¹⁷.

Analogamente, i congiurati milanesi decideranno di colpire soltanto Galeazzo, risparmiando gli «innocenti petti» dei familiari. Come afferma Olgiato: «Se il reo soltanto / condanna il cielo, noi, puri ministri / dello sdegno di lui, chi non ha colpa / trarremo a morte?» E ancora Lampugnano: «Scellerata insania / il farsi iniqui in giusta impresa!»¹⁸.

Insomma nessun eccesso soggettivo o errore di valutazione deve macchiare l'eroica decisione che ossimoricamente ristabilisce il diritto con la violenza: questa marca genetica di purezza che relega la decisione ultimativa dell'eroe libertario nell'ambito della necessità e non dell'arbitrio avrebbe dovuto garantire – nell'ottica dei congiurati – non solo il successo dell'iniziativa, ma soprattutto l'accoglimento positivo ed entusiastico da parte dell'intera popolazione. E infatti così crede Montano: «Le destre armate che

¹⁵ In argomento cfr. F. Cicoira, *Alessandro Verri. Sperimentazione e autocensura*, Pàtron, Bologna 1982, in particolare le pp. 45 sgg. Più specificamente, sull'interesse del Verri per il teatro shakespeariano si veda S. Colognesi, *Shakespeare e Alessandro Verri*, in «Acme», XVI, 1963, pp. 183-216 e A. Iacobelli, *Alessandro Verri traduttore e interprete di Shakespeare: i manoscritti inediti dell'“Othello”*, in AA.VV., *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, Congedo, Galatina 2006, pp. 205-228.

¹⁶ *La Congiura di Milano*, IV, vv. 184-185, in *Tragedie del Settecento*, cit., p. 319. Sul tema del giuramento cfr. B. Alfonzetti, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Bulzoni, Roma 2001.

¹⁷ W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, Introduzione di N. D'Agostino, Prefazione, traduzione e note di A. Serpieri, Garzanti, Milano 1993, II, I, p. 57.

¹⁸ *La Congiura di Milano*, IV, vv. 229-231 e 232-233, in *Tragedie del Settecento*, cit., p. 321.

saranno pie / anche uccidendo, [...] faranno lieti i buoni e tristi i rei»¹⁹, per poi confermare: «Vedrete quanti / seguaci occulti scopriransi: l'odio / universal, ch'ora tacendo freme, / prorumperà in applausi [...]»²⁰.

Così non avvenne in entrambe le tragedie: i cospiratori non ottennero i favori del popolo e furono messi al bando quali incauti e avventurosi eversori dell'ordine pubblico.

Nella vicenda shakespeariana è la *vis* oratoria di Antonio a risolvere il conflitto fra le due antitetiche ed egualmente esemplari visioni del mondo (l'ordinamento repubblicano e il cesarismo che si consolida in impero) che ai tempi del grande tragediografo trovavano una loro attualità nel confronto fra le due possibili modalità di esercizio del potere: quello monarchico, ritualistico e cerimoniale, sostenuto dall'autorità divina, e quello laico, garantito in maniera dinamica dal popolo e dai suoi rappresentanti. L'eloquenza pubblica di Antonio si insinua in maniera graduale e sottilmente seduttiva nella mente degli ascoltatori fino a convincerli che l'azione cospirativa ha in fondo colpito un giusto e non un nemico della patria. A questo punto anche per l'ultimo plebeo è facile capovolgere il gioco delle ironiche simmetrie prospettate dal sagace oratore: i presunti «uomini d'onore» diventano dei traditori e Cesare invece, come dimostrano i lasciti testamentari, è l'uomo che ha pensato con generosità e magnanimità al suo popolo. Com'è stato giustamente detto, la «forza della parola» fa la storia e paradossalmente decreta il ritorno del cesarismo²¹.

Nella tragedia del Verri logica avrebbe voluto – data la natura inequivocabilmente malvagia del duca – che la folla accogliesse con gioia e sollievo i novelli Bruti: incontreranno invece l'indifferenza del popolo e sarà il ministro Simonetti con una dura e impietosa requisitoria a misconoscere la qualità morale e razionale della loro azione politica, decretando l'ambigua equivalenza fra passione libertaria e insano delirio, fra tensione al cambiamento ed egotica irresponsabilità. Il progetto degli uomini virtuosi insomma risulta alla fine un mero inganno e reca in sé lo stigma tetro e ferale della tirannide che pure si voleva contrastare:

... Quale
furia vi ha spinti in così mite etade
a superarla co' delitti?
[...]
Quai pensier grandi in vile impresa! Nati
all'opre eccelse, in tradimento infame
impiegaste il valor!
[...]
Ancor se Galeazzo
fu prence non pietoso, voi morendo,
stolta ribellione a maggior danno
esponeste la patria che pur tanto
vi vantate d'amar. Son le congiure
sovente più crudeli che i tiranni,
e sempre sventurate.
[...]
Nel delirio atroce
ebbra la mente libertà confuse
col reo furor di forsennata impresa²².

Cosa pensare di questa apologia del limite e della misura insita nelle severe parole del ministro, il quale facendo professione di indifferentismo etico difende un assetto di potere che è solo la maschera deformata del diritto e della verità? Non è un caso che Pietro Verri consigliasse al fratello di sopprimere

¹⁹ Ivi, vv. 194-195 e v. 198, p. 320.

²⁰ Ivi, vv. 264-266, p. 323.

²¹ Cfr. la convincente analisi condotta da A. Serpieri, in W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, Prefazione, cit., pp. XLVI sgg.

²² *La Congiura di Milano*, V, vv. 345-347; vv. 444-446; vv. 450-456 e vv. 463-465, in *Tragedie del Settecento*, cit., pp. 348 e 352.

l'intera scena, e di concludere la tragedia col gesto eroico di Montano²³, il quale, umiliato e contristato dall'incomprensione dei suoi concittadini, si dà la morte e invita i suoi discepoli a seguirlo nel deserto di silenzio ed ombra delle comuni e inappagate aspirazioni.

Certo le parole del ministro alludono alle mutate convinzioni politiche dell'autore, ispirate ormai, nel tranquillo contesto della Roma dei papi, a criteri di scetticismo e moderazione; ma sono anche il segno di una sconfitta epocale, riferita al potere dirimente e risolutivo della ragione illuministica, che – come si è detto – si dimostra inadeguata a recepire/risarcire l'imponderabile della storia. La funzione rischiaratrice della nuova filosofia non riesce ad arginare il disordine latente della natura umana (la sua persistente volontà di sopraffazione, di dominio, di violenza) e il dato enigmatico e irrazionale della soggettività emerge a dispetto di ogni istanza legislatrice, di ogni criterio obiettivante del pensiero morale e scientifico.

Il Verri dunque, in un quadro di pensieri molto prossimi alla epistemologia humiana, metteva al centro dei propri interessi l'ambiguità assiologica della natura umana, governata dalle passioni e refrattaria a restringersi in una zona di obbligatorietà: di fatto le passioni, comprese quelle determinanti la condotta sociale, non si lasciano irreggimentare, non hanno uno statuto fisso, governabile, disciplinabile.

Sarà proprio questa linea confinaria, questo crinale incerto che separa passione e ragione, tenebra e luce, arretramento e progresso a imporsi quale materia di riflessione, o sfida conoscitiva, in tante opere settecentesche, che esibiscono singolari figure di anti-eroi, in bilico fra il bene e il male, fra la grandezza e la perdizione. Pensiamo al Prometheus di Goethe, o al Karl Moor di Schiller, personaggi segnati da una autonomia individualistica assoluta, costretti a forzare i limiti della morale corrente, per imporre un criterio non formale di giustizia e legalità. Relativamente al *Die Räuber*, dramma per eccellenza dell'esclusione – data la natura costitutivamente *eslege* del masnadiere – è il caso di segnalare alcune sorprendenti similarità – tematiche ed ideologiche – col dramma verriano. Anche qui il protagonista, per smodato amore di giustizia, è costretto a violare l'ordine della *polis*: e da fuorilegge, paradossalmente, ristabilisce il diritto, scaccia l'usurpatore del trono, che è il suo indegno fratello, e salva il padre ingiustamente spodestato, restituendogli il legittimo ruolo di regnante. Ma, come nell'*Antigone*, come nella *Congiura di Milano*, l'azione riparativa dell'ingiustizia verrà considerata delittuosa: sarà lo stesso padre di Karl Moor a condannare l'impresa del figlio e a bandirlo dalla contea. Quest'ultimo accetta la condanna e il conseguente imperativo morale che kantianamente sancisce la priorità del dovere sull'inclinazione soggettiva. Alla fine troverà pace proprio nel rifiutare l'assolutezza del suo gesto anarchico, riconsegnandosi così alla memoria della propria responsabilità. Queste le sue ultime parole che sono una inequivocabile difesa della socialità organizzata e che ricordano, sia pure entro l'ottica reclinata e perdente dell'esule, la ferrea logica del ministro Simonetti:

Folle che sono stato, a sognare di migliorare il mondo commettendo atrocità, e di dar saldezza alle leggi con l'illegalità! Lo chiamavo rivalsa, diritto; [...] Vanità puerile! Ed ecco che sono giunto al limite di un'orrenda vita e comprendo con grida e stridor di denti che uomini come me scardinerebbero dalle basi tutto l'edificio del vivere civile. [...] Certo non è più in mio potere riparare al passato. Ciò che è rovinato è rovinato per sempre; ciò che io ho abbattuto non si risollewa. Ma ho anche il mezzo di riconciliare le leggi offese, di sanare l'ordine maltrattato. Occorre un olocausto perché esso torni a spiegare davanti al mondo la sua invulnerabile maestà: quest'olocausto son io. Per esso devo morire²⁴.

²³ Cfr. *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri...*, cit., vol. X, p. 389, dove si legge: «Se al momento in cui Montano si uccide e che vengono presi e disarmati i giovani calasse il sipario ne resteresti contento? [...] io vorrei finire nel momento della somma energia» (lettera del 2 ottobre 1779).

²⁴ F. Schiller, *Die Räuber*, V, II; si cita dalla trad. it. Di B. Allason, *I masnadieri*, Einaudi, Torino 1969, p. 130.

