

SILVIA ZOPPI GARAMPI

*Note su L'Agamennone, monodramma-lirico di Francesco Mario Pagano*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SILVIA ZOPPI GARAMPI

*Note su L'Agamennone, monodramma-lirico di Francesco Mario Pagano*

*Nel 1787 esce a stampa, dopo la fortunata rappresentazione in un piccolo teatro napoletano, L'Agamennone, monodramma lirico di Francesco Mario Pagano. Si tratta della terza prova drammaturgica dell'autore. Se le Considerazioni sul processo criminale, pubblicate da Pagano nello stesso anno, vedono una immediata diffusione europea attraverso traduzioni in francese e in tedesco, l'opera letteraria si dichiara debitrice di esperienze straniere. Nella comunicazione si esamina il denso avviso Al Lettore, scritto da Pagano come premessa al monologo lirico, nel quale sono indicate le influenze straniere e volontà di riscrivere un genere poco noto. Si prendono quindi in considerazione le note al testo e le note che esprimono il pantomimo, infine la musica che accompagna il testo. Nel 1787 il monodramma vede due edizioni distinte con diverse varianti. Successivamente l'unica stampa resta quella curata da Vittorio Imbriani nel 1885, molto interessante principalmente per ragioni di storiografia filologica. Infatti Imbriani collaziona le due edizioni del 1787, indica le varianti testuali e paratestuali, menziona i propri interventi nella numerazione dei paragrafi e sulla punteggiatura, infine ricostruisce puntualmente il rapporto con le fonti straniere.*

Nel 1787, lo stesso anno in cui Pagano pubblica le *Considerazioni sul processo criminale*, che ebbero una immediata diffusione fuori Italia grazie a numerose traduzioni, contribuendo in Europa alla nascita della scienza del diritto e della legislazione penale, vede la luce, in due edizioni distinte con diverse varianti, il monodramma lirico *L'Agamennone*.

Si tratta della terza prova drammaturgica di Pagano.<sup>1</sup> La prima edizione è in volume e comprende *Il Gerbino tragedia* e *L'Agamennone monodramma-lirico* dell'avvocato Francesco Mario Pagano Regio Professore di Diritto Criminale nell'Università napoletana, presso i Fratelli Raimondi a Napoli. Le pagine preliminari contengono la dedica «A S. M. La Sovrana delle Due Sicilie». Il testo de *L'Agamennone* è poi preceduto da un'introduzione *Al Lettore*, nella quale l'autore dichiara di rifarsi a un «nuovo e meraviglioso genere drammatico», inaugurato da Rousseau con il *Pigmaliione*<sup>2</sup> ed emulato in Germania con l'*Arianna* di Engel e Brandes e con la favola di *Medea* di Gotter; un genere nel quale la

---

<sup>1</sup> La prima fu *Gli esuli tebani* (1782). Segue, in un'unica edizione, *Il Gerbino tragedia e l'Agamennone Monodramma-Lirico* dell'avvocato Francesco Mario Pagano Regio Professore di Diritto Criminale nell'Università napoletana, Napoli, presso i Fratelli Raimondi, 1787. L'edizione in estratto è senza frontespizio e riporta solo la dicitura: *L'Agamennone Monodramma lirico di Francesco Mario Pagano*. Per la biografia, per l'esperienza teatrale di Pagano nel contesto napoletano e per la descrizione delle edizioni delle opere si veda G. SOLARI, *Studi su Mario Pagano*, a cura di L. Firpo, Torino, Giappichelli, 1963. I saggi che risalgono agli anni Trenta del Novecento comprendono una biografia di Pagano e quattro studi critici oltre a una terza parte, *Le opere di Mario Pagano. Ricerche bibliografiche*, dedicata alla schedatura analitica di tutte le edizioni delle opere di Pagano. Per il teatro si vedano le pp. 78-98, mentre le schede delle opere drammatiche sono alle pp. 366-372. Su Pagano si veda anche la *Nota introduttiva* di F. VENTURI all'antologia da lui curata di Pagano negli *Illuministi italiani*, t.V, *Riformatori napoletani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, 785-833. Utile, per una prospettiva storiograficamente aggiornata che sebbene non riguardi specificamente Pagano documenta le aspirazioni e le pratiche teatrali della Napoli nel passaggio dal riformismo alla rivoluzione, è la lettura di B. ALFONZETTI, *Teatro e Tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi 1787-1794*, Milano, Franco Angeli, 1994. Ancora sul teatro di Pagano si veda A. QUONDAM, *Il teatro senza rivoluzione: politica e sentimento nelle opere drammatiche di Francesco Mario Pagano*, in «Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche. Società nazionale di scienze lettere e arti in Napoli», LXXXVI, 1975, Napoli, Giannini, 1976, 347-371.

<sup>2</sup> Il *Pigmaliion* di Rousseau era stato rappresentato al Teatro de' Fiorentini a Napoli all'inizio del 1773 da una compagnia di comici francesi. Sulla diffusione a Napoli dell'operetta di Rousseau e del monodramma si veda L. TUFANO, *Teatro musicale e massoneria: appunti sulla diffusione del melologo a Napoli (1773-1792)*, in A.M. Rao (a cura di), *Napoli fra storia e storiografia*, Napoli, Vivarium, 2002, 597-631. Al soggetto del Pigmaliione si faceva frequente ricorso in Francia già prima di Rousseau, cfr. A. BASSO, *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Milano, Garzanti, 1994, 130.

declamazione è interrotta dal pantomimo, accompagnato da musica strumentale: «Felice invenzione, che la musica, alla declamazione, in nuova guisa, innesta: dandole, così, un'indicibile forza, onde l'animo, più, profondamente, riceve le vive e tenere impressioni degli affetti». Ma nelle righe seguenti Pagano si appresta a correggere il tiro, e rivela con spirito patriottico che Giuseppe Malatesta aveva preceduto il ginevrino, stampando a Roma nel 1677 il monologo in tre atti *Il Rodrigo* che già Leone Allacci aveva definito, nella sua *Drammaturgia*, «unico, in suo genere». Emerge l'aspirazione di Pagano a essere il primo a diffondere nella sua patria «una bellezza nata in suolo straniero» o piuttosto a coltivare un germe che allignò prima in Italia, la terra che ha sempre offerto esempi originali in ogni espressione letteraria. Pagano tuttavia precisa che *Il Rodrigo* era tutto cantato tanto da essere definito un 'dramma, per musica'. L'introduzione prosegue giustificando la scelta del verso sciolto ritenuto più coerente, rispetto alla prosa del *Pigmaliione*, con l'armonia delle pause musicali. Infine, sottraendosi all'elogio del monodramma, asserisce: «All'opposizioni, che se gli fanno, in iscritto, risponde il fatto. [...] E tutto ciò, che, sulle scene, interessa, disprezza la fredda critica, e vien applaudito, da coloro, che accoppiano mente e cuore. Ma, di ciò, nulla di più: avendone, diffusamente, ragionato, nel discorso, sul teatro, che non è, per anche, impresso. Soggiungo, soltanto, che hammi animato, a dar fuori, questa mia qualsiasi produzione, una pruova, che, in un picciol teatrino, ne feci».<sup>3</sup>

La seconda edizione è in veste autonoma senza annotazioni tipografiche, ma anch'essa napoletana.<sup>4</sup> Presenta varianti sia testuali che paratestuali. L'introduzione *Al Lettore* è ora seguita da un *Avvertimento* nel quale Pagano segnala: «Le note sotto al testo, additano l'azione, che deve accompagnar la declamazione. Le note, frammezzate, nella poesia, esprimono il pantomimo. La musica, che l'accompagna, è del signor Cinque». In effetti nella prima stampa tutte le note risultavano, senza distinzione, all'interno dei versi.

Come ci ha documentato Solari, la composizione delle tragedie procura a Pagano l'ostilità e le ire dei letterati contemporanei, «colpiti nella loro vanità, nelle abitudini mentali». Era inaccettabile che un giurista di successo, «la mente meglio preparata a dirigere il movimento di riforma», togliesse spazio alla fama e alla notorietà dei letterati di professione: a Napoli negli ultimi due decenni del secolo dominava incontrastato la scena della critica letteraria e drammatica lo scrittore e storico del teatro Pietro Napoli-Signorelli, che osteggiò e denunciò Pagano con tutti i mezzi che aveva a disposizione.<sup>5</sup> Poi nell'Ottocento principalmente si è celebrato il Pagano martire della rivoluzione napoletana del '99 tralasciando lo studio e la diffusione delle sue opere teatrali; una sorte simile a quella riservata nello stesso secolo al filosofo nolano da quel fenomeno fomentato dall'anticlericalismo ufficiale che ha preso il nome di 'brunomania'. Pietro

<sup>3</sup> Come sappiamo non è stato rinvenuto un saggio autonomo di Pagano sul teatro. Più avanti mi soffermerò su alcune riflessioni dedicate alla poetica e alla rappresentazione scenica contenute nei suoi *Saggi politici*, si veda *infra* la nota 24. In merito alla rappresentazione della breve opera, Solari scrive: «Non abbiamo notizia che l'*Agamennone* sia stato rappresentato. Il contemporaneo C. De Nicola nel suo *Diario* (vol. I, p. 360, nota) scrive del Pagano che, "invaso dalla mania di esser poeta tragico e comico", si fece piantare un teatrino su di un casino [all'Arenella], ove faceva rappresentare le sue tragedie e commedie nei mesi di villeggiatura» (SOLARI, *Studi...*, 83, nota 87).

<sup>4</sup> *L'Agamennone*, monodramma lirico di Francesco Mario Pagano. Il titolo è seguito dal verso: «Tant'empietà falsa pietà produce».

<sup>5</sup> Solari ricostruisce le fasi del rapporto di Napoli-Signorelli con Pagano: un primo periodo, dal 1783, anno in cui Signorelli torna a Napoli dopo una permanenza ventennale a Madrid, al 1787, caratterizzato da rispetto, e uno successivo di ostilità, ripetutamente confermata tanto verso la produzione letteraria che verso il pensiero di Pagano (cfr. SOLARI, *Studi...*, 84-98).

Borsieri, nelle *Avventure letterarie di un giorno, o consigli di un galantuomo a vari scrittori* del 1816, cita Pagano come pensatore nei *Saggi politici* e martire, insieme a Genovesi, Filangeri, Beccaria, Longano e Cuoco per pronunciare polemicamente che bisognerebbe dedicare recensioni sui giornali a questi autori che sono letti in tutta Europa e poco in Italia.<sup>6</sup>

A influire negativamente sulla diffusione dei suoi scritti letterari possono aver contribuito altri due fattori che è sempre Solari a indicare: «Pochi scrittori furono più trascurati del Pagano nella preparazione, composizione, pubblicazione delle sue opere. Le scorrettezze di stile, di espressione, di punteggiatura, oltre che quelle tipografiche, facevano inorridire il Tommaseo».<sup>7</sup> «Si aggiunga che il Pagano scriveva a intervalli, negli ozi che la professione forense gli concedeva, sotto lo stimolo di circostanze esterne, senza preoccupazione di successo, per finalità non teoretiche, ma di educazione e di riforma civile e politica».<sup>8</sup>

Bisogna attendere il 1885 per vedere ristampato *L'Agamennone* ad opera di Vittorio Imbriani, edizione sulla quale vale la pena soffermarsi.<sup>9</sup> Imbriani lo pubblica un anno prima della propria morte, in un'occasione significativa, il ricordo del compleanno del figlio Paolo Emilio II, perduto da cinque anni ad appena sedici mesi. Si tratta di una pubblicazione autonoma conservata oggi in pochi esemplari dei cento venti stampati.<sup>10</sup>

L'edizione è ragguardevole per ragioni di storiografia filologica. Imbriani nella dedica *Al lettore di questa ristampa*, senza rinunciare alla sua prosa impertinente e non priva di punzecchiature, collaziona le due edizioni del 1787, riporta tutte le varianti lessicali, menziona i propri interventi nella numerazione dei paragrafi e sulla punteggiatura, infine ricostruisce il rapporto con le fonti straniere indicate da Pagano. Imbriani di solida formazione mitteleuropea e appassionato del Settecento, autore tra l'altro di un

---

<sup>6</sup> «Chi lo impedisce di volgere uno sguardo addietro, e di richiamare l'attenzione degli Italiani sui buoni scritti comparsi già tempo sia di letteratura sia di scienze morali, che sono colla letteratura strettamente congiunte, e che sole possono conferirle e sostanza e vigore? Perché non darci cinque o sei belli articoli sul Genovesi, sul Beccaria, sul Filangeri, opere tutte non anche degnamente esaminate in Italia? Perché non darci dei commenti non grammaticali, ma filosofici e letterari, dei poemi immortali, o se non de' poemi, de' più bei tratti di Tasso, d'Ariosto, di Petrarca, di Dante, che non sono ben conosciuti, poiché non sono dai viventi bene emulati o almeno imitati? Perché non riaccendere in tutti il desiderio di alcune opere che si leggono da pochi; analizzando per esempio l'*Uomo morale* di Longano, allievo del Genovesi ed autore d'una *Logica* eccellente; o i *Saggi Politici* di Mario Pagano, che scrisse come un pensatore, e morì come un martire; o il *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco, libro che cede all'*Anacarsi* in erudizione, ma lo supera in forza di pensiero, e nel quale l'antica filosofia italiana viene alle prese colla filosofia greca?» (P. BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno, o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, a cura di W. Spaggiari, Modena, Mucchi Editore, 1986, 35).

<sup>7</sup> Solari, *Studi...*, 340-341.

<sup>8</sup> Ivi, 342.

<sup>9</sup> L'esemplare consultato è custodito nella Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III.

<sup>10</sup> A p. 2 all'interno di un fregio: «Ristampa di centoventi esemplari fuori commercio, non venali»; a p. 3: «XXX giugno MDCCCLXXXV. Vittorio e la Gigia Imbriani rammentano agli amici il quinto anniversario della nascita del loro Paolo-Emilio II che perdettero il XXVI ottobre MDCCCLXXXI»; a p. 4 sono elencate le «precedenti pubblicazioni commemorative». Le pp. 5-9 sono occupate dalla lettera *Al lettore di questa stampa* scritta da Imbriani. A p. 10 vi è una citazione della *Cassandra* di Licofrone nella versione di O[nofrio] Gargiulli; quindi alle pp. 11-13 l'introduzione *Al Lettore* di Pagano sempre a p. 13 segue l'*avvertimento*, di cui ho già ricordato il contenuto. Il testo de *L'Agamennone* (pp. 14-26) è seguito dalle *Postille* di Imbriani (pp. 27-30), che terminano con il colophon che riporta le indicazioni tipografiche (Napoli, A. Morano, 1885). La *Tavola*, cioè l'indice, è a p. 31 e nell'ultima pagina è riprodotta la vignetta di Niccolò Pesce seguita da tre quartine di versi sdrucchioli. Firpo, nel volume da lui curato degli *Studi* di Solari, segnala che l'edizione appare nel 1885 anche sul «Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche» (SOLARI, *Studi...*, 371-372).

saggio intitolato *Del valore dell'arte forestiera per gli Italiani*,<sup>11</sup> riconosce nell'*Idea della bella letteratura alemanna* di Aurelio de' Giorgi Bertola, stampata a Lucca nei primi anni Ottanta del Settecento,<sup>12</sup> l'opera di cui si era servito Pagano nell'allestire il suo *Agamennone*. Imbriani, acutamente, nel citare i brani del testo bertoliano, ci fa intendere come con quei principi e scritti Pagano dialoghi e si confronti e non ha dubbi sulla conoscenza diretta tra i due intellettuali. Infatti il riminese Bertola nel 1776 era stato chiamato alla cattedra di storia e geografia nell'Accademia di marina di Napoli dove resta fino al 1783. Il suo ingegno brillante, le sue doti di improvvisatore, il suo notevole fascino gli aprono le porte dell'aristocrazia napoletana, che si ritrova nella villa, situata tra Mergellina e Posillipo, di Antonio di Gennaro, duca di Belforte<sup>13</sup> in cui Pagano era di casa.

Imbriani, dopo aver circoscritto nell'opera di Bertola il capitolo sulle *Riflessioni sopra il monodramma*, approntate nel 1782,<sup>14</sup> e menzionato le sue traduzioni delle operette tedesche citate da Pagano, riporta lunghi passi del Riminese, a testimonianza del vivace dibattito contemporaneo sorto principalmente intorno ai concetti di *naturalezza* e di *verosimiglianza*. A chi accusava il monodramma di scarsa attinenza al vero, Bertola rispondeva con le parole pronunciate da Marmontel nella sua *Poétique française* pubblicata nel 1763, e ribatteva che grazie a un'esposizione logica e chiara, alla verità delle passioni, a una rappresentazione naturale e interessante il monodramma è in grado di produrre quella illusione scenica che è causa del più delicato dei piaceri. Ma come se non bastasse il Riminese, nel ribadire, contro i denigratori, la plausibilità, la vicinanza con la realtà della recitazione dei monodrammi finora rappresentati, raccontava di avere assistito per la strada al disperato soliloquio di un uomo semplice, dopo avere appresa la morte del figlio prediletto: un monologo durato due ore che per la naturalezza e la lucidità del dettato lo aveva talmente scosso da riferirlo subito al duca di Belforte. La morte di un figlio nella vita e dalla vita alla scena: e allora come non pensare al piccolo Paolo Emilio II, e poi al figlio dell'uomo del volgo e infine a Ifigenia, protagonisti tra finzione e cronaca di un drammatico gioco speculare che accomuna Imbriani, Bertola e Pagano.

La dotta curatela di Imbriani è rimarchevole inoltre per il giudizio positivo che il severo ed esigente letterato esprime sull'*Agamennone*: «M'è parso, bene, disotterrare, dopo novantott'anni, questo capriccio di uno scrittore, più lodato, al solito, che letto. [...] non ce n'è, ancora, ch'i' mi sappia, stato uno, che ricordasse l'operosità sua artistica, i suoi tentativi poetici, i lavori teatrali».<sup>15</sup> Imbriani dedica ogni premura alla pubblicazione

<sup>11</sup> *Del valore dell'arte forestiera per gli italiani*, prolusione ad un corso di letteratura tedesca detta nella Regia Università di Napoli addì 13 febbrajo 1863 da Vittorio Imbriani, Napoli, stamp. dell'Iride, 1863.

<sup>12</sup> Imbriani sospetta che la città dove venne stampata nel 1784 l'opera in due volumi fosse Napoli e non Lucca; a Napoli presso Raimondi era uscita nel 1779 una prima edizione ridotta col titolo *Idea della poesia alemanna*.

<sup>13</sup> «Nel 1783 Bertola lascia Napoli di propria volontà per raggiungere Vienna, richiamato dalla presenza del suo concittadino monsignor Giuseppe Garampì, nunzio apostolico presso la corte imperiale. E in effetti, per interessamento del Garampì, gli è accordato di cambiare la condizione di monaco olivetano in quella, assai più libera, di prete secolare, e gli è affidata la cattedra di storia universale nell'università di Pavia, dove comincia ad insegnare nel 1784». Si veda la voce di E. BIGI nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9, 1967, [http://www.treccani.it/enciclopedia/bertola-de-giorgi-aurelio\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bertola-de-giorgi-aurelio_%28Dizionario-Biografico%29/).

<sup>14</sup> Sull'argomento si veda E. MATTIODA, *Monodramma e melodramma*, in A. Battistini (a cura di), *Un Europeo del Settecento. Aurelio de' Giorgi Bertola riminese*, Ravenna, Longo Editore, 2000, 305-315.

<sup>15</sup> E all'*Agamennone* Imbriani affianca nell'elogio la commedia di Pagano *L'Emilia* (1792). Testi, entrambi, piuttosto rari, dell'*Emilia* sono oggi segnalati pochissimi esemplari nelle biblioteche italiane, che seguendo

che doveva stargli molto a cuore. Per conferire una sorta di circolarità al paratesto dell'edizione – in simmetria con l'autocompiacimento, posto in apertura, per aver riscoperto il monodramma di Pagano –, nell'ultima pagina fa imprimere la vignetta del leggendario Niccolò-Pesce, uomo villosso con un pugnale in mano, seguita da dodici versi sdruciolati che ricordano il mitico personaggio dei fondali marini, abile nel riportare alla luce tesori nascosti. Arricchendo il valore allegorico della leggenda, si paragona a Niccolò-Pesce:<sup>16</sup> «[...] Da' tenebrosi, muti abissi e gèlidi / Sorgea, livido, esausto, alfin, sul màrgine, / Niccolò-Pesce, stringendo ori e ninnoli, / Su cui, l'onde richiuse eran, da sècoli. // Tal, palombaro letterario, il critico / Scritti illustra e scrittori, onde, ormai, sùpera / Nulla o 'l sol nome; ed improbi oblii vèndica: / E d'ardua preda altri allegrar, gli è prèmio».

Imbriani regalò una copia dell'*Agamennone* a Benedetto Croce autore in quello stesso anno del saggio *La leggenda di Niccolò Pesce*.<sup>17</sup> Nel cogliere tra i due intellettuali «una segreta consentaneità, nella forma di un mutuo scambio di emblemi omogenei», Emma Giammattei ci illustra come «all'Imbriani che gli proponeva l'immagine del critico come quella di un “palombaro letterario” che “improbi oblii vendica”, Croce [...] evocava quella, strettamente complementare, del navigatore controcorrente» e infatti nella lettera di ringraziamento del 15 ottobre 1885 il filosofo rispondeva: «Senza dubbio ciascuno di noi ha un po' in sé del Cristoforo Colombo».<sup>18</sup>

*L'Agamennone* non ha avuto successive ristampe e sarebbe caduto nell'oblio, già profetizzato da Imbriani, se negli ultimi decenni non fosse stato oggetto di studio, insieme al resto della produzione teatrale di Pagano, da parte di quegli storici che ne hanno valutato il pensiero e le posizioni politiche attraverso la lettura di tutta l'opera.<sup>19</sup> Inoltre i nessi emersi tra la massoneria, alla quale Pagano era affiliato sin dalla fine degli anni Settanta,<sup>20</sup> e il monodramma, o molologo come oggi viene chiamato, hanno posto

---

il consiglio di Imbriani varrebbe la pena dissotterrare, continuando il lavoro iniziato nel 1994 da Grazia Distaso con l'edizione del *Corradino* (Bari, Palomar, 1994).

<sup>16</sup> Per una dettagliata storia della leggenda sin dal suo sorgere in epoca medievale si veda l'*Introduzione* di M. D'AGOSTINO a *La leggenda di Cola Pesce. Una versione spagnola del secolo XVII*, Roma, Salerno Editrice, 2008, 17-75.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, 17-21.

<sup>18</sup> E. GIAMMATTEI, *Croce e la funzione Imbriani*, in R. Franzese e E. Giammattei (a cura di), *Studi su Vittorio Imbriani*, Atti del «Primo Convegno su Vittorio Imbriani nel Centenario della morte», Napoli, 27-29 novembre 1986, Napoli, Guida, 1990, 513-544: 514 e 527.

<sup>19</sup> Scrive Vincenzo Criscuolo a sostegno di un'interpretazione che anticipa alla prima edizione dei *Saggi politici* le premesse del giacobinismo di Pagano: «Un esempio particolarmente significativo della necessità di superare una prospettiva storiografica che si ostina a considerare l'assolutismo riformatore come il principale orizzonte ideologico-politico del pensiero di Pagano ci è offerto dall'analisi della sua produzione teatrale. Al riguardo è emblematico il giudizio di Franco Venturi, che interpreta tutti i conflitti politici ed umani vissuti dai personaggi messi in scena dal filosofo lucano alla luce delle aspirazioni e delle problematiche che caratterizzano l'età delle riforme promosse dai sovrani settecenteschi: “Il teatro di Pagano [...] non è soltanto ‘filosofico’ come egli voleva, è il teatro del dispotismo illuminato, delle sue speranze e debolezze, della sua esaltazione e delle sue impotenze”. [...] tutte le tragedie del filosofo di Brienza contengono un germe di rottura radicale rispetto alla realtà politica del proprio tempo che travalica nettamente l'esperienza del Settecento riformatore» (V. CRISCUOLO, *L'esperienza della Repubblica napoletana nel quadro del triennio 1796-1799*, in A.M. Rao (a cura di), *Napoli fra storia e storiografia...*, 242-294: 258-259).

<sup>20</sup> Si veda G. GIARRIZZO, *L'ideologia massonica di Mario Pagano*, in *Studi in onore di Antonio Petino*, II voll., Università di Catania, 1986, I, 693-700. A p. 694: «la Napoli di Planelli, Pagano, e Calzabigi avrebbe dato a questa riflessione sulla riforma del teatro in musica un contributo non provinciale, in cui si ritrova il singolare intreccio tra rivendicazioni di umani archetipi e ricerca di “patriottiche” identità che segna col carattere di una svolta la cultura dell'Europa dopo la guerra dei 7 anni. Il filellenismo del Pagano di questi

*L'Agamennone* in una posizione privilegiata favorendone una interpretazione persuasiva.<sup>21</sup> La recente attenzione rivolta a tale genere teatrale si è quindi soffermata sulle caratteristiche che lo rendevano nel momento stesso del suo sorgere uno strumento di comunicazione particolarmente efficace.<sup>22</sup> Rispetto all'opera cantata, al melodramma che in Italia con Metastasio aveva avuto grande diffusione, nel monodramma la musica rappresentava una pausa autonoma tra brevi monologhi recitati, cinquantanove quelli dell'*Agamennone*, che potevano essere seguiti dal pubblico nella loro dimensione naturale. Inoltre il pantomimo che accompagnava gli inserti musicali creava dei veri e propri *tableaux vivantes*, procurando forti suggestioni nello spettatore. Il dettato della scena insomma giungeva con nitore agli orecchi del pubblico in un contesto costruito con raffinata eleganza.<sup>23</sup> Pagano – che nella prima edizione dei *Saggi politici*<sup>24</sup> aveva spiegato l'origine della poesia accompagnata dal canto ma anche dalla danza, esponendo come quest'ultima rispondesse a un'esigenza connaturata all'uomo espressa dai salti dei fanciulli – individua nell'allestimento del monodramma un genere pienamente confacente alle teorie espresse nella sua opera di maggior respiro. Scrive Pagano nel capitolo *Dell'origine della pantomimica, del ballo, e della musica*: «Onde sorse la doppia imitazione vocale e muta. Il verso imitava colle parole: co' gesti, atteggiamenti, moti, e suoni feron l'istesso l'altre germane della poesia»,<sup>25</sup> e ancora nel capitolo intitolato *Della tragedia* sostiene: «La musica, la poesia, il ballo, la pantomimica, tante bell'arti unite

---

primi anni '70 ne è ulteriore documento: la Grecia, per cui – appresso ai Gicca e ai Panajotti – egli chiede libertà e indipendenza di nazione, è al tempo stesso una patria e un archetipo di universale umanità. Su questo terreno culturale, elettivamente “massonico”, Pagano continuerà a lavorare in quegli stessi anni come membro della eccezionale fratellanza che i Di Gennaro adunano nella loro villa di Mergellina [...]».

<sup>21</sup> Si veda L. TUFANO, *Teatro musicale e massoneria...*, 597-631.

<sup>22</sup> «Quest'ultimo tipo di produzione scenica [il melologo] era divenuto un affascinante strumento d'intrattenimento teatrale, trovando una particolare e specifica attenzione proprio presso i compositori di estrazione massonica. Avviato da un intellettuale assai vicino agli ambienti della massoneria quale era Jean-Jacques Rousseau, cui si deve quel *Pygmalion* (rappresentato all'Hôtel de la Ville di Lione nel maggio 1770 con musiche di Horace Coignet e un paio di pagine musicali dello stesso Rousseau) che subito entrò in circolo in tutta Europa, il nuovo “ibrido” teatrale era stato recepito da alcuni dei compositori latomisti più in vista, come Georg Benda, Christian Gottlob Neefe, Johann Friedrich Reichardt, Johann Rudolf Zumsteeg, Ignaz Xavier von Seyfried, Johann André, Peter von Winter, Georg Joseph Vogler. Non di semplice coincidenza dovette trattarsi, bensì di un piano organico o, meglio, dello sviluppo di un'idea secondo la quale era alla parola recitata e declamata, alla parola percepita dallo spettatore nella sua dimensione integrale, e non nascosta e resa inintelligibile dalle pieghe del canto, che occorreva rifarsi perché la forza educativa del teatro, vero tempio della virtù piuttosto che del vizio, emergesse in tutta evidenza col sostegno esortativo, stimolante, commovente della musica, col “commento” in ultima analisi della musica. [...] i musicisti dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento trovarono nel melologo il mezzo più attuale e convincente per celebrare l'ottimismo illuministico di cui la massoneria era interprete fedele. E il movimento massonico finì per riconoscere nel melologo un veicolo adatto a trasmettere – si potrebbe dire, quasi in codice – i propri platonici messaggi di libertà, di tolleranza, di fraternità» (A. BASSO, *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi...*, 470).

<sup>23</sup> Tale sperimentazione teatrale fu provata a Napoli oltre che da Pagano anche da altri due ‘fratelli’ come Francesco Saverio Salfi e Antonio Jerocades, cfr. L. TUFANO, *Teatro musicale e massoneria...*, 621-628.

<sup>24</sup> Nella prima stesura *De'saggi politici*, come *Appendice al primo Saggio*, troviamo *Il discorso sull'origine e natura della poesia*, composto di 23 capitoli (*De'saggi politici*, volume I, *Del civile corso delle nazioni o sia de' principi, progressi, e decadenza delle società*, in Napoli, presso Gennaro Verriento, 1783, 1-82, con paginazione autonoma). Nella seconda edizione dei *Saggi* (1791-1792), *Il discorso* avrebbe dovuto trovare posto in un quarto volume mai pubblicato. Cito da *De'saggi politici. Ristampa anastatica della prima edizione (1783-1785)*, a cura di F. Lomonaco, presentazione di F. Tessitore, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000.

<sup>25</sup> Ivi, 214.

insieme qual illusione e qual magico incanto non dovean produrre sullo spirito degli spettatori?».<sup>26</sup>

La materia scelta da Pagano con al centro il dramma di Agamennone costretto a sacrificare l'amata figlia Ifigenia a causa di un volere divino si presenta come un'accorata condanna verso una religione oppressiva, che induce a false superstizioni; in questo senso l'opera attraverso la drammatica rappresentazione di una inaudita quanto inutile sofferenza assume un significato politico e pedagogico preciso. Nel destare gli affetti e nel determinare all'azione Pagano, nei *Saggi politici*, aveva indicato la ragione dell'arte.

Il soggetto omerico di Agamennone era già comparso nel *Discorso sull'origine e natura della poesia* come documento della nascita del genere tragico:

Di fatti se volgansi dall'Iliade di Omero le narrazioni del poeta, rimarrà una vera e maestosa tragedia. Così il primo libro dell'Iliade compirebbe un atto, di cui la prima scena può contenere le preghiere di Crise e la risposta di Agamennone; la seconda il dialogo di Achille, Calcante, ed Agamennone. E l'altre scene verranno formate dalle seguenti e spesse concioni.<sup>27</sup>

Ma è nel IV saggio dei *Saggi politici* – intitolato *Del progresso delle barbare società. Del terzo ed ultimo periodo* – che Pagano, parlando della religione degli antichi uomini, preannuncia e al contempo chiarisce il messaggio che esprimerà nel monodramma:

Gli dèi de' selvaggi cacciatori richiesero l'umane vittime ([nota] Euripide, nell'*Ifigenia in Aulide*, scen. 2, att. II, dice che i selvaggi attribuirono ai dèi i loro ferini costumi, onde nacquero le vittime umane.); gli dèi de' pastori si contentarono dell'offerta degli animali; gli dèi degli agricoltori accettarono il sacrificio delle biade. [...]. Il divoto mortale, meno feroce e più sensibile, con orrore vedea bagnate l'are del sangue dell'uomo; e quindi erano più rari gli empîi sacrificîi. Ma se tonava l'imperiosa voce di un fanatico crudel ministro del Cielo, che in nome de' numi ordinava l'orrendo sacrificio dell'infelice Ifigenia, l'atterrito cittadino, l'infelice padre piangeva, ma, piangendo, sull'ara recava ei stesso l'innocente figlia. Era al seguente periodo della sorgente coltura riserbato il dissipare all'intutto le funeste tenebre della micidiale superstizione. [...]

Or noi siam giunti al punto, nel quale l'aurora di questo dì già spunta nel cielo, che più sereno e lieto ci fa omai sperare i ridenti giorni della colta e polita società.<sup>28</sup>

Più volte è ricorso il lemma illusione: prima nel testo di Bertola, ora in quello di Pagano, impiegato per descrivere un'esperienza estetica capace di destare gli affetti e produrre i più delicati piaceri, entrambi presupposti necessari perché i messaggi trasmessi dall'azione abbiano la loro efficacia. Nel *Discorso sull'origine e natura della poesia*, al capitolo *Della qualità patetica dell'antica poesia, e de' colori dello stile*, leggiamo:

Ma non solo la verità delle cose, ma l'imitazione eziandio ci produce i medesimi effetti: essendo che questa potentissima maga faccia allo spirito presente ciocchè non è del modo istesso, che fosse a sensi sottoposto. Grande felice piacevole illusione! Quindi rappresentandoci la poesia gli uomini nello stato delle loro più forti e vive passioni, noi entro di noi proviamo quelle di loro medesime tempeste del cuore.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Ivi, 235.

<sup>27</sup> Ivi, 224.

<sup>28</sup> Cito ora dall'edizione critica dei *Saggi politici. De' principî, progressi e decadenza delle società*, vol. I, edizione seconda, corretta ed accresciuta (1791-1792), a cura di L. Firpo e L. Salvetti Firpo, Napoli, Vivarium, 1993, 292-293.

<sup>29</sup> *Il discorso sull'origine e natura della poesia...*, 202.



Non sarà inutile sottolineare, per definire il valore che Pagano assegna al suo teatro, il significato che egli conferisce al termine illusione. Un'accezione che ribalta quella esposta nel Vocabolario degli Accademici della Crusca ancora nella quarta impressione (pubblicata tra il 1729 e il 1738), dove alla voce *illusione* si indica: «rappresentamento falso, finto, ingannevole», mostrandosi in linea, come la citazione della *Poétique française* di Marmontel annunciava, con il punto in cui il lemma *illusion*, apparso anonimo nell'ottavo volume della monumentale impresa di Diderot e di D'Alembert, accenna al legame tra illusione e arte:

L'orateur conduit la persuasion; *l'illusion* marche à côté du poète. L'orateur & le poète sont deux grands magiciens, qui sont quelquefois les premières dupes de leurs prestiges. Je dirai au poète dramatique: voulez-vous me faire *illusion* que votre sujet soit simple & que vos incidents ne soient point trop éloignés du cours naturel des choses, ne les multipliez point, qu'ils s'enchaînent & s'attirent; méfiez vous des circonstances fortuites & songez sur tout au peu de temps & d'espace que le genre vous accorde.<sup>30</sup>

L'illusione non ha più come nell'estetica barocca la finalità di meravigliare gli spettatori, quanto piuttosto di immedesimarli nella rappresentazione, affinché possano trarne giovamento.<sup>31</sup> Il valore si sposta da quello di incanto prodotto dall'irreale e fantastica messa in scena a quello di finzione del vero, generato da una naturale imitazione della realtà. Pagano appassionato studioso di miti antichi e favole moderne sapeva bene che essi nell'arte si riproponevano lungo i secoli, e che il loro interesse poteva venire assicurato dalla novità dell'interpretazione e della rappresentazione. Nella capacità di intuire le mutate sensibilità e i bisogni del pubblico si sostanzia il programma drammaturgico di Pagano che conciliando razionalità e affetti, ordine e bellezza costituisce la tessera di un progetto che rispecchia l'impegno di tutta una vita, portandolo a essere innovatore radicale, tanto nel disegno dei regimi quanto nelle scelte amministrative ed economiche.

<sup>30</sup> *Illusion*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers*, seconde édition enrichie de notes & donnée au public, Luques, chez Vincent Giuntini imprimeur, MDCCLXVI, vol. VIII, 459.

<sup>31</sup> Prima che in Pagano l'influenza delle teorie estetiche illuministe era penetrata negli scritti teatrali dei riformatori lombardi, si veda la ricostruzione, incentrata principalmente sui testi apparsi sul «Caffè» di Alessandro Verri, offerta da E. BUFACCHI, *Illusione e disillusione teatrale nell'illuminismo lombardo*, in S. Zoppi Garampi (a cura di), *Illusione. Primo colloquio di Letteratura italiana*, Napoli, Cuen, 2006, 235-254. Sulle diverse interpretazioni dell'idea di illusione nel Settecento si veda L. SOZZI, *Il paese delle chimere*, Palermo, Sellerio, 2007.