Il principio di autorità in tre tragedie di Antoine- Marin Le Mierre

Wilma Proglio

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/28567>

DOI: 10.4000/studifrancesi.28567

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 décembre 2006

Paginazione: 333-339

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Wilma Proglio, « Il principio di autorità in tre tragedie di Antoine-Marine Le Mierre », *Studi Francesi* [Online], 149 | 2006, online dal 30 novembre 2015, consultato il 08 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/28567> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.28567>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Il principio di autorità in tre tragedie di Antoine-Marin Le Mierre

Antoine-Marin Le Mierre nacque a Parigi nel 1733¹. Di umili origini, ricevette una buona istruzione grazie ai sacrifici della sua famiglia. Dopo aver studiato presso il *Collège Louis Le Grand*, dove fu allievo del celebre Padre Poré, ottenne la protezione dell'appaltatore d'imposte Dupin, del quale divenne il segretario. Nel salotto di Dupin Le Mierre conobbe Rousseau, che nelle *Confessions* ricorda di aver incontrato l'allora giovane scrittore, definendolo semplicemente *scribe* di Dupin. Le Mierre fu un poeta apprezzato, insignito per quattro volte del premio dell'*Académie Française* per i poemi *La tendresse de Louis XIV pour sa famille*, *L'Empire de la mode*, *Les hommes unis par les talents* e *Le Commerce*. Le Mierre scrisse anche due poemi didascalici, *La Peinture* (1769) e *Les Fastes* (1779), ma è come tragediografo che ottenne i maggiori consensi. Nel 1781, alla morte dell'abate Batteux, venne accolto all'*Académie Française*. Le Mierre morì nel 1793, in seguito a un progressivo declino psico-fisico, dovuto alla sofferenza causatagli dagli eccessi di violenza e orrore della Rivoluzione². A chi lamentava la sua improduttività artistica, il poeta rispondeva che ormai non era più necessario scrivere tragedie poiché, diceva, «la tragédie court les rues»³. Il dolore mortale provato dal poeta a causa della Rivoluzione è di per sé decisamente indicativo di quanto gli stessero a cuore le vicende storiche e politiche e, più in generale, i rapporti con il potere. Nelle sue tragedie egli prese di mira differenti tipologie di autorità, in particolare quella paterna, quella politica e quella religiosa. Ogni forma di *auctoritas* da lui attaccata coinvolge anche le altre, trascinando con sé una crisi generale degli equilibri di potere. La forza, esercitata nelle sue molteplici sfumature, investe infatti tutte le sfere di vita e di attività dell'uomo.

La prepotenza della *patria potestas* è al centro dell'*Hypermnestre*, tragedia in cinque atti del 1758. In Francia quest'opera fu accolta con entusiasmo e in Italia venne tradotta e pubblicata a Bergamo e poi messa in scena nella stessa città, dalla contessa Paolina Grismondi⁴, ottenendo elogi e apprezzamenti. Re Danao, per vendicarsi del fratello Egitto, colpevole di aver usurpato un trono che gli apparteneva, concede in matrimonio le sue cinquanta figlie ai nipoti, figli di Egitto stesso, ordinando alle fanciulle di uccidere i loro mariti la prima notte di nozze. Al fine di convincere le spose della necessità di consumare tali atroci delitti, Danao inventa un oracolo, secondo il

(1) Per una biografia completa di Le Mierre si consulti A.-M. LE MIERRE, *Œuvres complètes précédées d'une notice sur la vie et les ouvrages de cet auteur* par R. Perin, Paris, Maugere, 1810, tome I.

(2) Ecco quanto scrive a tal proposito il suo biografo René Perin: «les horreurs de la Révolution Française le frappèrent d'épouvante et il mourut avec le regret d'avoir eu besoin de cette fatale expérience, pour connaître combien les principes de la philosophie moderne sont dangereux, lorsque le peuple, devenu souverain, se charge d'en tirer toutes les conséquences» A.-M. LE MIERRE, *op. cit.*, p. CLIX.

(3) P.-A. VAILLARD, *Notices biographiques sur Le mercier et Lemierre*, Paris, Duverger, 1842, p. 7.

(4) Con questa nobildonna, meglio nota con lo

pseudonimo arcade di Lesbia Cidonia, Le Mierre intrattenne una cordiale corrispondenza epistolare tra il 1776 (anno della rappresentazione dell'*Ipermestra*) e il 1788. Essi, inoltre, ebbero modo di incontrarsi durante il viaggio della contessa a Parigi, nel 1778. In occasione della felice rappresentazione della propria tragedia sulle scene bergamasche, Le Mierre dedicò a Paolina i seguenti versi: «Illustre et divine inconnue | mes vers sont embellis par vous | je porte mon front dans la nue | vous m'aurès fait mille jaloux. | Recevès mon hymne, elle est due | A des talens si précieux | Loin de moi le Ciel Vous fit naître | Soyès pour moi semblable aux Dieux | Qu'on adore sans les connoître». Foglio conservato alla Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, nel fondo manoscritti della contessa Grismondi.

quale egli dovrà perire per mano di un genero. Solo Ipermestra rifiuta di obbedire all'ordine del padre. A determinare le sorti della vicenda interviene il popolo, che con una sommossa libera i due giovani e induce il sovrano a darsi la morte. L'intera storia è contenuta nelle *Heroides* di Ovidio, in una lettera di Ipermestra al marito Linceo. Anche Metastasio scrisse un'*Ipermestra*, nel 1744, ma la sua opera presenta tratti molto diversi da quella di Le Mierre. Nel dramma dell'autore italiano, infatti, la minaccia dell'oracolo che incombe su Danao è autentica e lo scontro tra Ipermestra e il padre è poco marcato. Si leggano, ad esempio, le seguenti parole che l'Ipermestra metastasiana rivolge al genitore:

Signor, se giova
che tutto il sangue mio per te si versi;
se i popoli soggetti,
se la patria è in periglio, e può salvarla
il mio morir, vadasì all'ara: io stessa
il colpo affretterò; non mi vedrai
impallidir sino al momento estremo.
Ma, se chiedi un delitto, è vero, io tremo⁵.

Essa non abbandona mai il suo contegno e il suo ossequio nei confronti di Danao e, combattuta tra un'abborrita obbedienza al padre e l'amore per lo sposo, non prende posizioni nette. Nell'incertezza evita il dialogo con Linceo, fino ad arrivare a farlo dubitare dei suoi sentimenti e a suscitare in lui un'immotivata gelosia, fomentata da Danao stesso nell'intento di depistare il genero. L'Ipermestra di Le Mierre, invece, osa opporsi manifestamente al padre e alla brutalità di quanto egli esige:

Qui? moi, croire servir mon pere
En levant sur Lyncée une main meurtrière?
La nature m'armer contre l'hymen? ah! dieux!
Je serois à la fois l'opprobre de tous deux.
[...]
Quoi! prendre sans pitié vos gendres pour victimes!
Quoi! demander, pour mieux assurer leur trépas...
Non, vous-même, seigneur, ne vous connoissez pas:
Sans reculer d'horreur me verriez-vous sanglante
Du flanc de mon époux retirer dégouttante
La main, la même main qu'aux yeux des immortels
Je lui viens d'engager par des nœuds solennels?

Quel calme attendez-vous de cet affreux carnage?⁶.

La conclusione del dramma di Metastasio è molto meno amara di quella della tragedia francese. Mentre il Danao di Le Mierre, infatti, si uccide per orgoglio, il Danao metastasiano si lascia commuovere dai buoni sentimenti della figlia e del suo sposo e cede loro la corona. Nel dramma italiano, inoltre, manca l'azione omicida delle sorelle di Ipermestra e non c'è traccia di insurrezione del popolo contro re Danao. L'Ipermestra di Le Mierre, a differenza di quella di Metastasio, è una donna volitiva e determinata. Essa è la prima a non credere all'oracolo e afferma che il futuro non

(5) P. METASTASIO, *Opere*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1914, vol. 4, p. 257. Metastasio scrisse l'*Ipermestra* a Vienna, in occasione delle nozze di Marianna, arciduchessa d'Austria, con il principe

Carlo di Lorena.

(6) A.-M. LE MIERRE, *Œuvres choisies*, Paris, Didot, 1811, tome I, p. 20.

si deve scrutare nel volo degli uccelli o nelle interiora degli animali sacrificati, bensì negli occhi e nel cuore degli uomini:

Dans le flanc des taureaux l'œil est trop abusé,
C'est au front des mortels ouvert ou déguisé
Que toute vérité se cache ou se présente,
Et qu'on doit de son sort déterminer l'attente⁷.

Lo stesso Danao non crede nel valore delle profezie, poiché la stessa che lo riguarda è in realtà una sua invenzione, necessaria per legittimare agli occhi delle figlie e poi del popolo l'omicidio dei cinquanta generi. L'oracolo è dunque uno strumento del quale il re si serve per governare, anche se ciò apparentemente lo fa sembrare ingenuo come un qualsiasi uomo del popolo:

J'ai le peuple à tromper encor plus que mes filles:
Pour subjuguer le peuple et pour mieux l'aveugler,
Souvent en apparence il faut lui ressembler⁸.

Questo tipo di potere politico, fondato sull'inganno e sulla prevaricazione, presenta forti analogie con quello esercitato da Gessler nella tragedia *Guillaume Tell*. Di essa esistono più versioni (1766, 1776, 1786, 1793), ma qui si prenderà in considerazione solo la prima. Questa tragedia ha per oggetto l'insurrezione che il popolo svizzero condusse, nel XIV secolo, contro la dominazione austriaca. L'imperatore Alberto pose come governatore della Svizzera lo spietato Gessler, che incuteva terrore alla popolazione con il suo inflessibile dispotismo e le sue leggi arbitrarie. L'infallibile arciere Guglielmo Tell si mise dunque alla guida di un gruppo di congiurati, decisi a liberarsi a ogni costo dal giogo della tirannia. Sospettando una potenziale ribellione della popolazione, Gessler strinse ancor di più il pugno e pose il suo cappello al centro della piazza di Altdorf, imponendo alla cittadinanza di prostrarsi di fronte a esso. Avendo rifiutato di sottostare a questo comando capriccioso, Tell venne arrestato e sfidato dal governatore, il quale gli promise di rilasciarlo qualora egli, in virtù della sua fama di arciere, fosse riuscito a trafiggere con una freccia una mela posta sul capo di suo figlio. Superata la prova, Tell minacciò di voler uccidere il tiranno, il quale si vendicò, facendo condurre l'arciere in una prigione al di là del lago. Durante la traversata, tuttavia, si scatenò una terribile tempesta e Gessler si trovò costretto a cedere il comando della barca a Tell, abile timoniere, per impedire alla barca di affondare. Una volta in salvo sulla riva, Tell scoccò una freccia che raggiunse mortalmente il governatore.

La prima versione di questa tragedia venne accolta freddamente, mentre riscosse un grande successo quando venne riproposta sulle scene nel 1786. La ragione di questo mutamento di opinione da parte degli spettatori è da ricercarsi nell'istinto drammatico di Le Mierre, il quale in quell'occasione fece trepidare di emozione il suo pubblico, dal momento che «[il] eut l'idée de représenter sur le théâtre Guillaume Tell abattant la pomme sur la tête de son fils»⁹.

Sappiamo che Le Mierre si pentì di aver scritto questa tragedia, poiché a suo dire essa contribuì ad alimentare lo spirito rivoluzionario francese. Il biografo Fayolle scrisse a tal proposito: «au commencement de 1793 il [Le Mierre] disoit "je me re-

(7) *Ivi*, p. 16.

(8) *Ivi*, p. 13.

(9) E. FAGUET, *Histoire de la poésie française de*

la Renaissance au Romantisme, Paris, Boivin et C.ie, 1935, tome IX, p. 173.

pentirai toute ma vie d'avoir fait Guillaume Tell; cette pièce est une des principales causes de la Révolution; j'en mourrai de chagrin"»¹⁰. Lungi dall'attribuire una tale responsabilità a questa *pièce*, occorre comunque riconoscere che in certi passaggi Le Mierre sembra essere stato quasi profetico. Si leggano ad esempio i seguenti versi, nei quali non è difficile ravvisare una prefigurazione del periodo rivoluzionario, in particolare del Terrore:

Loin des troubles civils qui perdent les états,
 Nous ne livrerons point de ces tristes combats
 Où les concitoyens, les amis, et les frères,
 Sont jetés au hasard dans des partis contraires,
 Où, pour voir triompher un généreux dessein,
 Dans un sang que l'on aime il faut plonger sa main;
 Ici, la même cause et nous arme et nous lie,
 D'un côté, nos tyrans, de l'autre, la patrie;
 Et, loin que nos combats doivent la déchirer,
 C'est au bruit de nos coups qu'elle va respirer¹¹.

Il *Tell* di Le Mierre evidenzia in effetti una grande ansia di libertà da parte del popolo svizzero e una totale insofferenza nei confronti del potere arbitrario e capriccioso del governatore Gessler. A partire dalla seconda metà del Settecento, Guglielmo Tell fu oggetto di numerosi studi storici. Anche Voltaire se ne occupò nell'*Essai sur les mœurs*, affermando di non ritenere vere le leggende che riguardavano questo eroe. Nel 1804 venne messo in scena il *Wilhelm Tell* di Schiller, caratterizzato da tratti completamente diversi da quello di Le Mierre. Proprio per evitare di far assumere al personaggio le caratteristiche di un paladino rivoluzionario, Schiller lo rese un eroe suo malgrado, calandolo in una serie di eventi che lo indussero ad agire esclusivamente per difendere se stesso e i suoi cari. La sua lotta contro il tiranno non ha come scopo la salvezza pubblica, essendo mossa, al contrario, da ragioni del tutto private. Volitivo ed eroico è invece il Guglielmo Tell dell'omonima opera di Rossini (1829), su libretto dei francesi Jouy e Bis. Mentre il Guglielmo di Schiller non è un congiurato, quello di Le Mierre e di Rossini ha un ruolo guida nel coordinare l'azione degli alleati nella causa comune contro la dominazione austriaca. La dimensione corale, che inserisce l'individuo all'interno di un contesto sociale e lo rende partecipe delle vicende storiche, è un altro tratto caratteristico delle tragedie di Le Mierre, il quale nutre una grande fiducia, e anche un certo timore, nei confronti delle insospettabili risorse delle masse. Nell'*Hypermnestre* è proprio la sollevazione popolare contro Danao a salvare Linceo e la sua sposa; nel *Guillaume Tell* è una rappresentanza della collettività di tre cantoni della Svizzera a congiurare contro Gessler e infine nella *Veuve du Malabar* la dimensione corale si amplia fino a diventare incontro-scontro di due civiltà.

La *Veuve du Malabar, ou l'empire des coutumes*, di cui esiste una versione del 1770 e un'altra del 1780, è la tragedia che Le Mierre amava di più. In essa è contenuta l'invettiva del poeta contro il fanatismo e la superstizione, in linea con il pensiero illuministico al quale egli aderì¹². La protagonista della vicenda è la giovane indiana Lanassa, andata in sposa a un suo concittadino, pur non avendo mai dimenticato il suo grande amore, il generale francese Montalban. Alla morte del marito, la giovane

(10) A.-M. LE MIERRE, *Œuvres choisies*, cit., p. XVIII.

(11) *Ivi*, p. 72.

(12) Di questa tragedia esiste una traduzione italiana, eseguita da Francesco Albergati Capacel-

li, pubblicata a Venezia nel 1798. Per uno studio approfondito di questo interessante personaggio si rimanda a E. MATTIODA, *Il dilettante "per mestiere"*. F. Albergati Capacelli commediografo, Bologna, il Mulino, 1993.

vedova è chiamata a sottomettersi all'usanza locale, secondo la quale la donna deve essere arsa sul rogo per seguire il consorte defunto. Un anziano bramano la esorta a sottomettersi di buon grado alla tradizione, mentre un giovane sacerdote, che si scoprirà essere fratello di Lanassa, tenta di far riflettere il maestro sulla crudeltà di tale costume e di convincerlo ad avere pietà della donna. Per non gettare la sua famiglia nello scandalo, la vedova decide di piegarsi all'usanza. Mentre si sta allestendo il rogo, giunge sulle coste del Malabar una guarnigione francese, guidata da Montalban. Egli, apprendendo la sorte che attende la sua amata Lanassa, cerca di persuadere il bramano anziano ad avere clemenza, ma non ottenendola interviene direttamente, rapendo a sorpresa la vedova dal rogo. La prima versione della *pièce* non riscosse molto successo di pubblico mentre, come per il *Guillaume Tell*, la seconda fu un vero trionfo, poiché Le Mierre espose in scena l'intervento di Montalban e dunque il sorprendente rapimento di Lanassa¹³.

Il bramano anziano, che difende strenuamente i costumi del suo popolo (ammettendo però che essi sono semplicemente uno strumento per mantenere salda e intatta la società), è in realtà la raffigurazione degli esponenti del clero, come evidenziano le recensioni del tempo di questa tragedia. Infatti, in un articolo pubblicato su «Ephémérides» nel 1770, Jean Bernard, dopo aver esposto la trama della *pièce*, scrive: «tout cela n'est qu'un prétexte à des déclamations contre la barbarie et le fanatisme. Lemierre, qui était du parti des philosophes, vitupère les prêtres; il se sert des brames pour montrer leur intolérance; en réalité ce sont les prêtres du XVIII^{ème} siècle qu'il vise»¹⁴. Sono due i personaggi che salvano la vedova da una morte terribile e assurda: il giovane bramano e il generale Montalban. L'opposizione all'autorità della superstizione e delle credenze religiose porta dunque con sé due tipi di scontro, uno di carattere generazionale (tra il vecchio e il giovane sacerdote) e un altro di natura sociologica, dal momento che sono messe a confronto due diverse civiltà. Emergono quindi due poli: quello positivo e illuminato del conquistatore europeo, portatore di giustizia e umanità e quello oscurantista del fanatismo e della superstizione, incarnato dal costume indiano. Quest'ultimo però non è altro che la metafora di ogni forma di intolleranza e di persecuzione. Si può dunque affermare che con questa tragedia Le Mierre ha pagato il suo tributo all'Illuminismo. Altra caratteristica che contraddistingue tale *pièce* è il frequente ricorso alla parola *loi*, usata con diverse accezioni. Questo termine, infatti, è spesso sulla bocca del bramano anziano, che lo utilizza come sinonimo di costume, tradizione, imposizione. Ecco, ad esempio, un discorso pronunciato dal sacerdote sulla necessità di mantenere intatta l'usanza dei roghi:

Et la loi des bûchers une fois rejetée,
Où s'arrêteroient-ils une coutume ôtée,
L'autre tombe; nos droits les plus saints, les plus chers,
Nos honneurs sont détruits, nos temples sont déserts:
Plus la coutume est dure, et plus elle est puissante.
Toujours devant ces lois de mort et d'épouvante
Les peuples étonnés se sont courbés plus bas¹⁵.

(13) «En 1770, le bûcher de la veuve était figuré par un peu de fumée s'échappant d'un coin caché de la scène; en 1780, les spectateurs purent voir la veuve monter sur un bûcher massif et monstrueux» (J. FAGUET, *op. cit.*, p. 174); «tout Paris voulut voir cet enlèvement; c'était un genre de beauté à la porté de tout le monde» (J.-F. DE LA HARPE, *Lycée*

ou cours de littérature ancienne et moderne, Paris, Agasse, 1799, tome XI, 1^{ère} partie, p. 254).

(14) J. BERNARD, *La veuve du Malabar*, «Ephémérides», 30 juillet 1770.

(15) A.-M. LE MIERRE, *Œuvres choisies*, cit., p. 132.

La parola *loi* è molto spesso anche sulla bocca del giovane bramano e della vedova, con l'accezione però di legge di natura, che impone l'amore e il rispetto e dovrebbe dunque impedire all'uomo di procurare, a se stesso e agli altri, più sofferenze di quante la natura stessa già infligge agli esseri viventi:

D'inexplicables lois, par de secrets liens,
 Sur la terre ont uni les maux avec les biens;
 Mais de l'insecte à l'homme on peut assez connoître
 Que le soin de soi-même est l'instinct de chaque être¹⁶.

Nelle tragedie di Le Mierre la donna riveste sempre ruoli chiave. L'abate Delille, durante il discorso tenuto in occasione dell'accoglienza del poeta all'*Académie*, affermò che buona parte del successo delle sue *pièces* venne decretato proprio dal pubblico femminile e che Le Mierre sembra aver messo l'*Hypermnestre* e la *Veuve* proprio sotto gli auspici delle sue ammiratrici¹⁷. In queste tragedie, infatti, la donna è spesso colei che, grazie alla sua capacità di temperare le ragioni del cuore con quelle del quieto vivere sociale, è allo stesso tempo ago della bilancia e forza dirompente di cambiamento. Contesa tra sentimenti contrapposti, tra antico e nuovo, tra la difesa della famiglia e dei sentimenti e un ordine sociale che vorrebbe contribuire a riformare, la donna di Le Mierre sa essere figlia, moglie, madre e cittadina che alza la testa e non rinuncia a manifestare ciò in cui crede. Si prenda come esempio Cleofe, moglie di Guglielmo Tell. Essa è una figura lungimirante e coraggiosa, la quale comprende che il marito sta tramando ai danni del governatore della Svizzera, nonostante Tell e i suoi compagni vogliano tenere le donne all'oscuro dei loro piani. Cleofe induce Tell a riflettere sui rischi che la ribellione porta con sé, ma allo stesso tempo si dichiara concorde con il marito nel desiderare libertà e rispetto dei diritti inviolabili dell'uomo:

Ah! Cher Tell! Avec moi bannis les défiances.
 J'ai vu depuis un temps ton secret embarras;
 Tu m'évitois en vain, j'observois tous tes pas;
 Soigneux de te cacher d'une épouse qui t'aime,
 Tu t'es enfin trahi par ta prudence même:
 Eh! pouvois-tu tromper mes regards pénétrants?
 Je déteste avec toi l'orgueil des tyrans;
 A leur lâche fureur mon pays est en butte,
 Nul ne fait dans Altdorf plus de vœux pour leur chûte;
 Mais quel est ton espoir? où vas-tu t'engager?
 [...]
 Je sais qu'un citoyen, sous le joug d'un pervers,
 Ose tout hasarder pour sortir de ses fers;
 Mais tu vois de Gessler le pouvoir et la haine;
 Ah! crains de resserrer encor plus notre chaîne
 [...]
 Je sais que, pour compter sur un heureux succès,
 Trop peu de citoyens secondent tes projets.
 [...]

(16) *Ivi*, p. 128.

(17) «Des Tragédies pleines de la connoissance des effets du Théâtre, vous ont donné parmi vos rivaux un rang distingué. Dans le choix de quelques-uns de vos sujets, vous avez intéressé aux succès de vos Tragédies ce Sexe dont la sensibilité,

plus facile à émouvoir, est pourtant si flatteuse. C'est sous sa protection que vous semblez avoir mis *Hypermnestre* et la *Veuve du Malabar*», *Discours prononcés dans l'Académie Française à la réception de M. Le Mierre* (jeudi XXV janvier, 1781), Paris, Demonville, p. 21.

Et s'il est un remede, il doit venir de tous¹⁸.

Lanassa, protagonista della *Veuve*, accetta di sottomettersi al costume indù che impone alle vedove di morire sul rogo, ma ammette di farlo solo per impedire che la sua famiglia cada nel disonore e chiede al sacerdote di essere l'ultima vittima di quest'usanza. Ipermestra, infine, è colei che, contesa tra affetti e sentimenti di diversa natura, non rinuncia ad affermare la propria volontà, osando mettere in discussione la parola e la buona fede del padre.

Alle *pièces* di Le Mierre viene spesso assegnata la definizione che di esse diede La Harpe nel *Lycée*, di «tragédies faites à peindre»¹⁹, in virtù del loro grande impatto scenico, fattore determinante del successo di alcune di esse. Forse proprio la memoria dei grandi *décors* e delle trovate sceniche di notevole intensità emotiva (Tell che abbatte la mela sulla testa del figlio, la vedova che sale sul rogo e viene liberata dal generale francese), ha fatto passare in secondo piano i contenuti di queste tragedie, le quali meritano invece di essere sottoposte a nuove riletture. Da quest'analisi, per esempio, emerge come il tema dell'autorità in senso lato, ma specialmente politico, stesse molto a cuore a Le Mierre. L'insistenza letteraria del poeta su questo argomento riflette evidentemente la sua preoccupazione di fondo per il potenziale esito delle tensioni sociali che egli avvertiva. La responsabilità di cui si sentì investito in quanto uomo di lettere indusse il poeta a non voler dare alle stampe la sua tragedia *Virginie* «dans la crainte de donner une nouvelle excitation aux passions révolutionnaires»²⁰. L'insofferenza all'autorità, della quale egli presentava i fermenti nella società, si sarebbe in effetti manifestata di lì a poco con gli eventi rivoluzionari, che non solo sconvolsero la realtà politica, ma destrutturarono anche i rapporti familiari e abbatterono inveterati sistemi di credenze e convinzioni, determinando un'onda d'urto che avrebbe cambiato il corso della storia e dei costumi occidentali.

WILMA PROGLIO

(18) A.-M. LE MIERRE, *Œuvres choisies*, cit., pp. 69-72.

(19) J.-F. DE LA HARPE, *op. cit.*, p. 255.

(20) P.-A. VEILLARD, *op. cit.*, p. 7.