

GIOVANNI SCALIA
Socio corrispondente

VITTORIO ALFIERI E LA VIRTU' SCONOSCIUTA

*IRATO AI PATRII NUMI
ERRAVA MUTO
Foscolo*

INTRODUZIONE

C'è nell'opera alfieriana una linea che tutta la percorre, dagli scritti minori e poco conosciuti fino ai capolavori della produzione tragica, dall'*Antigone* al *Saul*, alla *Mirra*: si tratta di quella tensione morale mai appagata e che sfocia nell'equilibrio estremo della tragedia; dell'incapacità di scendere a compromessi col potere, specie se si estrinseca nella forma crudele della tirannide; dell'esigenza di essere uomini fino in fondo; di quella *virtù*, insomma, che è consustanziale dell'uomo superiore, di colui che soffre il disagio della mediocrità, che è dotato di una incompresa sensibilità che, pertanto, non può essere disvelata a chiunque e deve di necessità restare *sconosciuta*.

C'è un'operetta che Vittorio Alfieri scrisse in soli otto giorni, nel gennaio del 1786, e che reca il titolo: "*La virtù sconosciuta*"¹. Da essa muove il presente lavoro che si propone come scopo quello di mettere in luce i motivi di fondo che legano in unità l'opera dell'Astigiano e ne fanno una produzione di rara intensità artistica, profondamente attuale in tempi, come i nostri, che sembrano smarrire, al di là di ogni facile moralismo, il senso della dignità dell'uomo, ad onta di tante di-

¹ V. ALFIERI, *La virtù sconosciuta*, a cura di A. Di Benedetto, Nicola Editore in Torino, 1991. Cfr. anche *Della tirannide; Del principe e delle lettere; La virtù sconosciuta*, Edizione critica a cura di Pietro Cazzani, Edizione Astense del Bicentenario, vol. III: V. ALFIERI, *Scritti politici e morali*, I, Asti, Casa d'Alfieri, 1951; poi Rizzoli BUR, 1996.

chiarazioni di principio sia sul piano morale e religioso che su quello politico e sociale.

La tensione tragica del pensiero alfieriano bene si esprime in due dichiarazioni presenti in *Del principe e delle lettere*: “Gli scrittori, per quanto esser possano caldi ed anche entusiasti, rarissimamente sono da temersi per se stessi. (...) Si parla si legge e si scrive in Parigi; e ci si obbedisce pure finora, quanto e più che a Costantinopoli, dove nessuno scrive e pochi san leggere. (...) Ogni buon libro, che non sia però di scienze esatte, dee necessariamente in quasi tutti i suoi principii offendere l'autorità illimitata”. Da una parte l'Autore è consapevole dei limiti della letteratura; dall'altra la necessità che la letteratura si ponga come negazione assoluta dell'arbitrio. Manca in Alfieri quell'ottimismo illuministico che aveva cercato la sia pur difficile convergenza dell'intellettuale col potere, mentre si proclama l'assoluta contraddizione tra debolezza politica del letterato ed incoercibile esigenza etica che fa della produzione letteraria un'implacabile offesa dell'autorità illimitata.

Nella stessa biografia alfieriana, del resto, è ravvisabile una costante insofferenza verso l'arbitrio ed il potere che si pone come soffocamento della dignità e della libertà dell'uomo. Da famiglia patrizia nacque, il 16 gennaio 1749, in Asti Vittorio Alfieri da Antonio Amedeo Alfieri Bianco, conte di Cortemilia, che morì ben presto, e Monica Maillard di Tournon, originaria della Savoia, che si rimaritò². Vittorio, ancora bambino (aveva circa dieci anni), fu iscritto all'accademia militare di Torino, donde venne fuori nel 1766 col grado di “porta insegna” del reggimento provinciale di Asti. Nella sua autobiografia (la *Vita scritta da esso*) l'Alfieri definisce questi otto anni come periodo *d'ineducazione* e di sofferenza a causa della mancanza di libertà e dell'imposizione di una disciplina severa che mal si armonizzava col carattere fiero ed irrequieto del ragazzo. L'indole ribelle lo indusse, dopo un breve servizio militare, a chiedere al re il congedo ed il permesso di viaggiare³.

² R. CESERANI - L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario*, Torino, Loescher, 1981, vol. 6, p. 758.

³ V. UBERTONE, *Vittorio Alfieri - Note biografiche*, edizione elettronica, <http://www.atasti.it/alfieri/bio.htm>

Seguì un periodo inquieto di vagabondaggio, d'avventura, di assenza d'equilibrio interiore, d'insoddisfatta brama di vivere che gradualmente fecero posto al formarsi di una risentita coscienza che lo portò a disprezzare Luigi XV, Federico II e il Metastasio colto nell'atto di fare *la genuflessioncella d'uso* a Maria Teresa d'Austria.

Non mancarono le passioni travolgenti e impetuose: "Per un amore deluso, in Olanda, tenta il suicidio; per Penelope Pitt, a Londra, deve battersi in duello, con un marito deciso a vendicarsi"⁴. Tornato a Torino nel 1772, cominciò a scoprire, sia pure disordinatamente e quasi per caso, la sua vocazione di scrittore e poeta tragico: nel 1774, infatti, Vittorio era incappato per la quarta volta in un "intoppo amoroso" e si era ritrovato "servo" della marchesa Gabriella Falletti di Villafalletto, moglie del marchese Turinetti di Prié. "Una sera, mentre assisteva quella signora ammalata, mosso dal tedio, ricordando alcuni arazzi, che era solito vedere nella casa di lei, rappresentanti fatti di Cleopatra e Antonio, incominciò a *schiccherare*, prima in prosa (nonostante quanto afferma nell'autobiografia) e poi in versi italiani, alcune scene intorno a tale soggetto"⁵. Sia pure a fatica e con *arrabbiata pazienza*, portò a termine la stesura della tragedia, ma – quel che più conta – stabilì un rapporto analogico tra la propria condizione di innamorato e quella di Antonio verso Cleopatra per cui "scorse nell'atto stesso della stesura – nel mutarsi della sua passione in una forma d'arte – la via per sottrarsi a una situazione che gli riusciva gravosa e umiliante"⁶.

Scrisse poi nella *Vita* che la *Cleopatraccia*, rappresentata, per a liro, con successo al teatro Carignano di Torino nel mese di giugno del 1775, gli infuse "in ogni vena un sì fatto bollore e furore di conseguire un giorno meritatamente una vera palma teatrale, che non mai febbre alcuna di amore mi avea con tanta impetuosità assalito". Trovò così la sua vera via che si dispiegò in quel periodo di febbrile attività compositiva che va dal 1775 al 1790.

⁴ G. GETTO *et alii*, *Antologia e storia della letteratura italiana*, Brescia, La Scuola, 1981, vol. 2, p. 471.

⁵ V. UBERTONE, *Note biografiche* cit.

⁶ C. SEGRE - C. MARTIGNONI, *Leggere il mondo (letteratura, testi, culture)*, Milano, Paravia-Bruno Mondadori Editore, 2001, vol. 4, p. 429.

Si mise a studiare: conosceva un po' di latino, aveva letto l'Ariosto e il Metastasio, qualche romanzo francese e *Le mille e una notte*. Lesse gli Enciclopedisti, Rousseau e Voltaire, si diede alla lettura di Montaigne e di Plutarco da cui desunse in gran parte l'ideale eroico che caratterizza la sua vita e le sue opere. Studiò grammatica latina e italiana, lesse le opere del Tasso, di Dante e di Petrarca: tradusse molto dal latino e nel 1776 si recò in Toscana per *spiemontizzarsi* e abituarsi a *parlare, udire, pensare e sognare in toscano, e non altrimenti mai più*.

A Siena, nel 1777, conobbe Francesco Gori Gandellini che lo indusse a leggere le pagine delle *Istorie fiorentine* del Machiavelli intorno alla Congiura dei Pazzi, per trarne poi una tragedia. La lettura di quel *divino autore* lo prese a tal punto che si sentì come *ispirato e forzato a scrivere d'un sol fiato i due libri "Della tirannide"* e a ideare subito la tragedia. Nell'autunno dello stesso anno l'Alfieri s'innamorò, a Firenze, della principessa prussiana Luisa von Stolberg-Gedern, moglie e poi vedova di Carlo Edoardo Stuart, conte d'Albany, pretendente di parte cattolica al trono d'Inghilterra. "Nel maggio del 1783 il cardinale di York, cognato dell'Albany, scoperta la vera natura dei legami che univano la contessa ad Alfieri, fece sì che questi fosse indotto a lasciare Roma"⁷. La ritrovò nell'agosto dell'anno dopo a Colmar, in Alsazia e, poi, nel 1787 a Parigi.

Mentre si trovava nella capitale francese per l'edizione definitiva delle sue Tragedie, fu sorpreso, nel 1789, dallo scoppio della rivoluzione francese: s'inflammò in nome della libertà e della fine della tirannide⁸, così come si era entusiasmato per la rivoluzione americana⁹, ma di fronte all'empietà sanguinaria della plebe divenuta tiranna, fu colto dalla delusione e, insieme alla sua compagna, nell'agosto del 1792 fuggì da Parigi per Firenze dove studiò da autodidatta il greco e tradusse in parte Omero, Eschilo, Euripide, Sofocle ed Aristofane.

L'otto ottobre 1803 morì nel capoluogo toscano. La contessa d'Albany, sua erede universale, gli fece erigere, ad opera del Canova,

⁷ CESERANI cit., p. 759.

⁸ *Parigi sbastigliato*, 1789.

⁹ *America libera*, 1781.

un solenne monumento nel quale, insieme ai grandi cantati dal Foscolo nei *Sepolcri*, abita eterno¹⁰.

1. LA VIRTU' SCONOSCIUTA

Nell'agosto del 1784 Alfieri, come s'è detto, si era ricongiunto alla donna amata: i due si erano ritrovati in Alsazia, a Colmar, nell'albergo delle Due Chiavi: "17 Agosto alle otto mattina in Colmar, alle due chiavi, la rividi, e dalla gran gioia rimasi muto", incapace cioè di poetare, dato che si era interrotto il flusso dei versi che si era determinato come elemento sostitutivo dell'oggetto d'amore. L'idillio, però, fu bruscamente spezzato dalla notizia della morte di Checco, l'amico senese Francesco Gori Gandellini. Nacque subito nel Poeta il proposito di celebrare l'amico scomparso: "Il 17 dicembre, a Mario Bianchi e a Teresa Regoli Mocenni scriveva: 'Io certamente consacrerò gran parte del tempo che mi resta, e del poco ingegno che posso avere, a far conoscere le sue alte virtù, e in prosa e in rima, e in ogni maniera ch'io saprò, e ad ogni occasione che mi si affaccerà'. E circa un mese dopo, con meno enfasi, ancora a Bianchi: 'Spero ch'io potrò parlar di lui in carta, almeno con sovrabbondanza d'affetto e di vera stima per le sue alte virtù, se non con eleganza'¹¹.

Fu così che nel gennaio del 1786 Alfieri compose *La virtù sconosciuta*, dialogo tra *Vittorio* e l'ombra di *Francesco*, cui sono allegati cinque sonetti: nel primo (*Posto avea di mia vita assai gran parte \ nella soave tua schietta amistade*) si lamenta la morte improvvisa dell'amico e si esaltano le sue virtù; il secondo (*Oh più assai che Fenice amico raro, \ che amavi me, nulla da me volendo*) viene espresso il desiderio di tramandare ai posteri il suo nome. Che la morte del fratello abbia costituito la causa di quella di Francesco è detto nel terzo sonetto (*Oltre all'ottavo lustro un anno appena*) mentre il quarto (*Era l'amico che il destin mi fura, \ picciol di corpo, e di leggiadre forme*) disegna il suo ritratto fisico e morale. Il quinto, infine (*Deh! Torna*

¹⁰ U. FOSCOLO, *Dei sepolcri*, v. 197.

¹¹ A. DI BENEDETTO, *Virtù e dissimulazione*, in V. ALFIERI, *La virtù sconosciuta* cit., pp. 7-8.

spesso entro a' miei sogni. o solo \ vero amico ch'io avessi al mondo mai) esprime il desiderio allucinato ch'egli faccia ritorno dal sepolcro e stia insieme a Vittorio e alla sua donna: *Fra noi ti alberga, ombra adorata. allora. \ Calda memoria in noi mai non assonna: \ che. te vivo. in tre corpi un'alma fora.* Quest'ultima notazione potrebbe apparire, invero, esagerata ma essa va iscritta nel contesto di esaltazione quasi mistica che pervade l'intero dialogo.

Il quale presenta, nell'edizione originale del 1786, il seguente frontespizio:

LA VIRTU' SCONOSCIUTA
DIALOGO
DI VITTORIO ALFIERI
DA ASTI

*Paulum sepulchrae distat inertiae
Celata virtus.*

ORAZIO, Ode 9, Libro 4

DALLA TIPOGRAFIA DI KEHL,
CO' CARATTERI DI BASKERVILLE,
MDCCLXXXVI

L'epigrafe oraziana può essere compresa appieno se viene collocata nel suo contesto: isolata, infatti, dice soltanto che *la virtù nascosta poco si differenzia dall'inerzia occultata*, ovvero che *la virtù e la viltà non differiscono molto se sono ignote*¹². Si tratta dei vv. 29-30 dell'ode IX del libro IV dei *Carmina*, in cui il Poeta venusino, rivolgendosi a Marco Lollio, ministro di Augusto e console, insieme a Lepido, nel 21 a.C., afferma che i propri versi non possono morire e che le gesta eroiche durano eterne se non manca il poeta che le canta¹³:

¹² ORAZIO, *Tutte le opere*, testo latino a fronte, a cura di M. Scaffidi Abbate, traduzioni di R. Ghiotto e M. Scaffidi Abbate, Roma, Newton Compton Editori, 1992, p. 193.

¹³ Lollio, in realtà, contrariamente all'immagine tramandataci da Orazio, fu avido ed intrallazzatore (Tacito, Plinio): si suicidò nel 2 a.C.

Vixere fortes ante Agamemnona
 multi; sed omnes inlacrimabiles
 urgentur ignotique longa
 nocte. carent quia vate sacro.
 Paulum sepultae distat inertiae
 celata virtus. Non ego te meis
 chartis inornatum sileri
 totve tuos patiar labores
 inpune, Lolli, carpere lividas
 obliviones¹⁴.

Il motivo della poesia eternatrice corre trasversalmente, come è noto, dalle letterature antiche fino all'Alfieri e al Foscolo delle *Odi* e dei *Sepolcri*. Già Orazio supera l'ideologia romana della prassi, onde l'azione bellica e la pratica politica godono della suprema considerazione: Alfieri poi, sebbene nella *Tirannide* (II, 3) abbia sostenuto che la poesia non può sostituire l'azione, nel trattato *Del principe e delle lettere* (ultimato appena tre giorni prima di dare inizio alla composizione della *Virtù sconosciuta*) giunge alla proclamazione dell'equazione tra il dire e il fare per cui lo scrittore libero non è inferiore a chi per la libertà combatte con l'azione. D'altra parte le lettere spesso sono l'unica azione libera che sia concessa agli uomini:

“E a voler provare questa primazia delle lettere, non solo su le arti mute, che troppo chiara cosa ella è, ma anche su tutte le cose grandi e grandissime che gli uomini possono eseguire, si dimostri soltanto che lo scrivere è la sola arte che basti a se medesima, e il di cui artista ritrovi tutta in se stesso la materia per eseguire. (...) ...le alte e sacre lettere sdegnino, abborriscono e sfuggano ogni protezione, come a loro mortifera¹⁵.”

¹⁴ “Già molti eroi prima di Atride vissero, ma sono oscuri e illacrimati languono in una notte senza fine perché non hanno un sacro poeta. \ La virtù e la viltà non differiscono molto se sono ignote, ed io non tollero che tu non sia cantato, o Lollo, dai miei versi e che il livido oblio \ sotterri impune le tue gesta eroiche (trad. di M. Scaffidi Abbate cit.).

Alle lettere, dunque, spetta il compito di lottare contro il despota. Lo scrittore, dal canto suo, “dovrà rivolgersi a una ristrettissima cerchia di uomini economicamente indipendenti, quindi nobili, resisi liberi dalle cariche di corte e da quelle militari”¹⁶. Donde l’esaltazione dell’amicizia e delle affinità elettive, così come emerge anche dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo¹⁷.

Il dialogo alfieriano, donde prende avvio la presente indagine, si apre con toni enfatici e chiaramente retorici:

Vittorio: “Qual voce, qual improvvisa e
viva voce dal profondo sonno
mi appella e mi trae? Ma, che
veggio? Al fosco e muto ardere
della notturna mia lampada un
raggiante infuocato chiarore si
è aggiunto! Soavissimo odore
per tutta la cameretta diffondesi...
Son io, son io ben desto o in
dolce sogno rapito?”

Francesco: E che? Non conosci la voce,
l’aspetto non vedi del già dolce
tuo amico del cuore, e dell’animo?”

Ben presto, però, il tono diventa più intimo e confidenziale e dall’eco solenne dell’*Eneide* evocata nel momento in cui lo spirito di Francesco si manifesta alla maniera di una divinità¹⁸, si passa alla reminiscenza più colloquiale degli *Epigrammi* di Marziale¹⁹.

Attraverso le parole di Francesco viene posto il problema fondamentale del dialogo:

¹⁵ V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, 1789.

¹⁶ A. DI BENEDETTO, *op.cit.*, p. 10.

¹⁷ S. CENTANIN, *L’ “Ortis” foscoliano e “La virtù sconosciuta” di V. Alfieri*, in “Lettere Italiane”, XXIX, 1977.

¹⁸ *Aeneidos*, I, 402-404: ...*rosea cervice refulsit ambrosiaequae comae divinum vertice odorem spiravere...*

¹⁹ *Epigrammaton*, X, 47, 13: *Summum nec menus diem nec optes.*

“Privato ed oscuro cittadino nacqui io di picciola, e non libera citade: e, nei più morti tempi della nostra Italia vissuto, nulla vi ho fatto né tentato di grande: ignoto agli altri, ignoto quasi a me stesso, per morire io nacqui, e non vissi; e nella immensissima folla dei nati-morti non mai vissuti, già già mi ha riposto l’oblio”.

L’assenza, dunque, di gesta eroiche e gloriose condannerebbe all’oblio perpetuo anche lo spirito più sensibile e generoso che addirittura si confonderebbe con l’immensa ed amorfa folla dei *nati-morti*. Questo è il problema: contano solo i fatti o hanno uguale dignità anche le parole? Francesco, tuttavia, sebbene dotato di altissime virtù e spirito generoso, non solo non ha potuto agire a causa dei *presenti vili governi*, ma non ha neppure affidato alle lettere il suo pensiero. E’ perciò condannato a una sorta di *morte seconda*²⁰, nonostante sia nato *nel più puro grembo della tosca favella*?

Eppure il rimedio esiste: Vittorio potrebbe scrivere una “Vita” di Francesco. Per altro in Alfieri c’è una “spiccata vocazione”²¹ per la biografia e l’autobiografia, come si può desumere dalle *Rime* e dalla *Vita*. Alcuni studi della seconda metà del secolo XX hanno affrontato seriamente il problema critico dell’autobiografia²² e hanno individuato gli elementi strutturali caratterizzanti l’autobiografia e la biografia. Non c’è bisogno, tuttavia, di approfondimenti particolari per osservare il posto di primo piano che alle composizioni biografiche ed autobiografiche fu attribuito nel secolo XVIII: basti pensare alla grande fortuna che ebbe allora la *Vita* del Cellini, che fu addirittura tradotta in tedesco da Goethe (1796), alle *Confessions* di Rousseau (1782, 1789), ai *Mémoires* di Goldoni (1787) e alla *Vita*, per l’appunto, dell’Alfieri (1804).

Si può, in tal modo, comprendere meglio l’offerta alfieriana: “... a quel tuo brevissimo scritto²³ disegnava io di far precedere una tua brevissima vita, in cui dimostrato avrei, ma con modeste parole, del pari il tuo raro valore, e la mia calda amicizia e ammirazione vera per te”.

²⁰ DANTE, *Inferno*, I, 117; *Paradiso*, XX, 116. FRANCESCO D’ASSISI, *Laudes creaturarum*, v. 31.

²¹ SEGRE - MARTIGNONI, *op. cit.*, vol. 4, p. 433.

²² PH. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

²³ Alfieri aveva trovato alcune carte del Gandellini sulla pittura senese.

Ma Francesco prontamente si schernisce: “Vita? Che dici? Per la nostra amicizia, caldamente ten prego, nol fare. (...) Lo scriver la vita di uno che nulla ha fatto, e che nessuno sa che sia stato, sarebbe giustamente reputato espressa follia”.

Viene ripreso e approfondito, a questo punto, il problema cruciale che, come si vedrà, non riguarda solo il presente dialoghetto, ma l'intera produzione alfieriana: il problema, cioè, del rapporto tra *virtù*, *scrittura* e *pratica di vita*:

“Quelle virtù che a me presti²⁴, poiché si ben le conosci ed apprezzi, fa che sian tue; e non nel tuo scrivere soltanto, ma nella pratica della vita, per quanto i tempi il comportano”.

Non basta, dunque, la parola, sia pure schietta e coraggiosa e non adulatrice del tiranno: vera virtù è quella che, al di là della parola, si traduce nell'azione sebbene essa non possa non essere condizionata dalla qualità dei tempi. Non si creda, d'altra parte, che il pensiero alfieriano si acquieti e si compiaccia della verità raggiunta, ché anzi tutta l'opera dell'Astigiano continuamente oscilla tra il desiderio dell'azione e la fede nella forza rivoluzionaria della parola: si tratta di “un'oscillazione continua e irrisolta tra il desiderio dell'azione e il sentimento del ‘disinganno’ (come scriverà nella *Vita*), che lo spinge al compiacimento malinconico, alla fuga dalla vita attiva e dalla storia”²⁵. Da una parte, dunque, l'alta coscienza della dignità dell'uomo che mai può essere conculcata e tenuta in dispregio, massime da chi governa (dove la necessità della lotta senza quartiere contro il tiranno); dall'altra il non poter calarsi nell'azione politica concreta che costringe a scendere a patti con individui spesso meschini e non animati da ideali superiori, tanto che la virtù non può essere facilmente esternata e i pochi eletti non possono che comunicare all'interno della loro ristrettissima cerchia. Necessità e impossibilità dell'azione nel medesimo tempo. Solitudine dell'eroe che non può che combattere e morire da solo. Uso dell'unica arma possibile per il letterato: la parola. Ecco perché “una siffatta concezione politica, o per meglio dire antipolitica, è assolutamente negativa, incapace di sviluppi e di soluzioni concrete

²⁴ Sono parole di Francesco.

²⁵ SEGRE – MARTIGNONI, cit., p. 430.

sul terreno storico”²⁶: ecco perché Alfieri fu spinto “a porsi fuori della concretezza storica: rispetto alle forze in gioco nel presente egli non aveva infatti soluzioni realistiche da proporre”²⁷.

I due protagonisti del dialogo sono accomunati dall’insofferenza di qualsiasi dispotismo e dal culto dei classici dei quali viene elogiata la morale eroica. D’altra parte “dopo Rousseau e dopo Winckelmann quel culto aveva preso, per molti, una coloritura spiccatamente repubblicana”²⁸.

Altro carattere legato all’esercizio della virtù in epoche e ambienti incapaci d’intenderla è quello della *dissimulazione*. Alfieri dovette ricorrere ad essa per non svelare la relazione con l’Albany, così come la raccomandò nel trattato *Della tirannide* e nell’epigrafe preposta al sonetto XXVI del *Misogallo*: “Ed è forza il tacersi, non pur con la lingua, ma vieppiù con l’animo”. Non è possibile, infatti, piacere a tutti: è sufficiente avere l’amore e la stima di pochissimi capaci di apprezzare la virtù. Del resto la maggior parte degli uomini non è capace di uscire dal bozzolo meschino in cui s’illude di vivere a proprio agio: “Vi era in Alfieri un pessimismo ontologico che lo tenne fuori dal vero aringo politico”²⁹.

I classici, dal canto loro, avevano indicato delle vie difficilmente percorribili dall’Astigiano: Tacito aveva prospettato una sorta di compromesso, una via di mezzo tra il fiero sdegno e il basso servilismo, *inter abruptam contumaciam et deforme obsequium*³⁰; l’insegnamento tacitano fu ripreso, in età moderna, da illustri autori, come Guicciardini, Bacone, Vico e Diderot³¹ il quale pervenne alla distinzione tra l’agire del *philosoph* e quello del cortigiano³².

²⁶ N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1941, 1964 & 1989, vol. 2, p. 440.

²⁷ R. CESERANI - L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l’immaginario. Manuale e laboratorio di letteratura*, Torino, Loescher, 1992, vol. 3, p. 867.

²⁸ A. DI BENEDETTO, *op.cit.*, p. 12.

²⁹ Ivi, p. 15.

³⁰ *Annales*, IV, 20.

³¹ A. LA PENNA, *Vivere sotto i tiranni: un tema tacitano da Guicciardini a Diderot*, in *Aspetti del pensiero storico latino*, Torino, Einaudi, 1978.

³² *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, 1778.

La virtù, dunque, è corredo consustanziale dell'uomo superiore ma egli non può esternalarla che ai suoi simili che sono pochissimi e fidati amici, donde la necessità di restare inoperosi oppure di sdoppiarsi: *il faut faire dans son existence deux parts: vivre en bourgeois et penser en demi-dieu*³³. Si determina in tal modo una condizione che caratterizzerà l'intellettuale nell'età romantica e nel secolo XX: "l'isolamento dell'uomo superiore nella società moderna"³⁴. Del resto già Cartesio aveva lapidariamente scolpito il concetto nell'incisivo motto: *BENE VIXIT BENE QUI LATUIT*.

Anche l'immagine femminile, al di là della bellezza fisica, acquista valore se è portatrice di virtù. Si ricordino, a tal proposito, le parole di Francesco: "E molto mi piace che dell'amata tua donna, più assai che i crin d'oro e i negr'occhi, ne vai laudando la candidissima alma, il dolce costume, gli alti sensi, e il nobile acuto e modesto ingegno".

La parte finale del dialogo presenta cinque domande che Vittorio rivolge a Francesco: quale atteggiamento egli abbia assunto nei riguardi dei nobili; come sia riuscito ad essere umano con tutti, anche con gli ignoranti; se la morte del fratello non abbia in qualche modo provocato la sua. La quarta domanda introduce un motivo, quello sepolcrale, che ben s'inquadra nella sensibilità preromantica e che magnificamente in seguito verrà sviluppato dal Foscolo. Vittorio chiede se Francesco *non isdegnerebbe una semplice marmorea lapide*. La risposta dell'ombra dell'amico è lapidaria: "Nulla rimane di chi nulla fece". Vivrà egli nell'animo di chi lo amò, ma nessuna lapide potrebbe immortalarlo nel cuore di chi non lo conobbe. L'ultima domanda riguarda la dedica a Francesco della *Congiura de' Pazzi*, la tragedia che, come s'è detto, Alfieri scrisse spinto dall'amico: l'ombra accetta la dedica, "purché con troppe laudi non vogli in quella dedica più onore né parte ascriverne a me, di quello che a me se ne aspetti".

L'operetta alfieriana, talora disconosciuta, altre volte a stento citata nei manuali di letteratura italiana, non solo occupa, come meglio si vedrà in seguito, un posto rilevante nella produzione dell'Astigliano,

³³ "Bisogna dividersi nella propria esistenza in due parti: vivere da borghesi e pensare come semidei" (G. Flaubert, *Lettre à Mme Colet*).

³⁴ G. COLLI, *Per una enciclopedia di autori classici*, Milano, Adelphi, 1983, p. 77.

quale nucleo addensatore dei motivi che in essa si dispiegano. ma introduce elementi. come il valore del sepolcro. la funzione della memoria e il valore delle illusioni. che caratterizzeranno la cultura del preromanticismo e del romanticismo. da Foscolo a Leopardi e Manzoni: di quest'ultimo si ricordi il carme *In morte di Carlo Imbonati* (1806) in cui ricorre la struttura dialogica con l'ombra di un morto e nel quale non mancano tracce alfieriane: "...conservar la mano\pura e la mente: de le umane cose\tanto sperimentar, quanto ti basti\per non curarle: non ti far mai servo: non far tregua coi vili..."³⁵

2. L'IDEOLOGIA ALFIERIANA

"Poeta puro. al di fuori e al di sopra di tutte le ragioni e le preoccupazioni letterarie"³⁶, Vittorio Alfieri vide il fondamento ideologico che attraversa ed amalgama l'intera opera sua nell'irrimediabile e necessario conflitto fra tiranno e antitiranno, "un conflitto che non ammette né mediazioni né conciliazioni, ma soltanto scontri violenti e totali"³⁷ la cui connotazione è *politica* solo in apparenza. dato che lo scontro *tragico* si determina nella necessità esistenziale per cui chi è dotato di profondo sentire non può scendere a compromessi con i meccanismi che generano il potere e nella *relazione*³⁸ con esso non può che distruggerlo o soccombere. "L'interesse dell'Alfieri si appunta non sulle istituzioni meglio atte a garantire la libertà, anche se egli riecheggia nel suo discorso concetti vulgati sui tre poteri, sulla loro necessaria separazione ecc., bensì sull'individuo, sugli effetti della soggezione

³⁵ Un parallelo tra il dialogo alfieriano e il carme del Manzoni si trova in A. MANZONI, *Tutte le poesie* a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azolini, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 232-234.

³⁶ N. SAPEGNO, *op.cit.*, p. 435.

³⁷ R. CESERANI - L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario* (ed. blu), cit., p. 866.

³⁸ C. RAFFESTIN, *Per una geografia del potere*, Milano, Unicopli, 1981, (l'autore sostiene e dimostra che *il potere sta nella relazione* che si determina tra due o più agenti e che essa è quasi sempre asimmetrica. per cui dalla relazione scaturisce sempre di per sé un qualche elemento di sofferenza e di dramma).

sua ad una volontà altrui onnipotente ed arbitraria, sulla possibilità che egli ha di staccarsene salvando l'integrità del proprio essere, sul dovere prima che sul diritto che ogni uomo ha, e più di altri chi altamente sente di sé e della propria umanità, di essere libero. Lo soccorre, nell'esame che egli fa dell'animo dei sudditi come di quello del tiranno, parimenti avviliti dall'esercizio di un potere arbitrario, la letteratura politica del secolo. ma più ancora un abito non comune d'introspezione. per cui si direbbe che non fuori di sé. negato com'egli era alla pacata osservazione, insofferente come pochi nel suo secolo degli studi storici. ma dentro di sé egli abbia scoperto e il tiranno e i servi e l'uomo libero, mettendo in luce il male intrinseco in ogni soggezione dell'uomo all'uomo"³⁹.

C'è nell'ideologia alfieriana, così come si può desumerla dalle opere e dalla sua stessa vita. una certa dose di *ambiguità*: da una parte l'elogio puro, astratto. astorico della libertà; dall'altra il rifiuto netto e deciso di qualsiasi possibilità di mediazione. la respinzione e l'incomprensione del processo riformatore che era stato intrapreso dal dispotismo illuminato. Il pensiero alfieriano non poteva apprezzare timide riforme: c'era in esso l'esigenza di una libertà assoluta, di un totale abbattimento della "tirannide". E ciò non era possibile in quel contesto storico, l'azione stessa era inibita, la parola poteva essere espressa ma solo pochi potevano comprenderla, la virtù doveva restare sconosciuta.

Dati questi limiti. l'opera alfieriana non poteva realizzarsi come guida delle masse diseredate né poteva organizzare un partito di concreta lotta politica. "La relativa novità dell'Alfieri va misurata invece proprio nell'ambito di una cultura letteraria, che egli riassume in sé nelle sue generose intenzioni morali e riformatrici. da troppo tempo dimesse e trascurate, e al tempo stesso rinnova col restituirle il senso della sua funzione aggressiva e stimolatrice. Nell'aver assunto coraggiosamente questa eredità intellettuale. rifacendosi alle radici, restaurando il culto di Dante e degli altri maggiori poeti, rivalutando Machiavelli come maestro di coscienza politica e di italianità, riprendendo i motivi secolari della polemica contro la chiesa e la religione cat-

³⁹ M. FUBINI, *Alfieri Vittorio*, in DBI, II, pp. 287-288.

tolica 'incompatibile quasi col viver libero'. sta il momento veramente nuovo, nei suoi limiti. della battaglia combattuta dall' Astigiano"⁴⁰.

Anche se Alfieri non elaborò mai una compiuta teoria estetica, è pur vero che egli ritenne che la poesia fosse *del più forte sentir più forte figlia* e che perciò essa nascesse dal desiderio irrefrenabile della libertà e dall'incapacità di sopportare qualsiasi limitazione stabilita dal potere tirannico: l'arte dunque non può essere inscritta entro gli schemi della razionalità delle ideologie illuministiche, ma deve liberamente esprimersi seguendo l'impulso individuale e soggettivo di chi è dotato di profondo e nobile sentire. "La stessa idea antitirannica – così fondamentale nello sviluppo della sua poetica. – se negli illuministi si collocava alla base di un progetto concreto, per Alfieri tende a porsi come fondamento della sua ribellione individuale, risolvendo una delle aspirazioni fondamentali della cultura settecentesca in un prepotente, radicale individualismo. (...) Rifiutando ogni forma di mecenatismo ed esprimendo il suo pieno disprezzo per la figura del letterato cortigiano, Alfieri giunge ad assegnare alle lettere, e in particolare alla poesia, un compito nobilissimo, quasi eroico, che può essere svolto soltanto in condizione di indipendenza, e quindi nell'isolamento assoluto. Incapace di mediazione e di dialettica, Alfieri afferma così la totale compenetrazione tra l'opera e il suo creatore, e qualifica il proprio lavoro letterario come un vero e proprio momento d'azione politica: il poeta è insieme poeta e martire, profeta ed educatore"⁴¹. Ecco perché la sensibilità alfieriana è tutta proiettata verso il romanticismo e soffre già del contrasto drammatico fra reale ed ideale: in tal senso l'opera dell'Alfieri bene esprime la complessa temperie culturale degli ultimi decenni del Settecento in cui contraddittoriamente convivono le ideologie dell'illuminismo, il gusto classico e la sensibilità per il primitivo così come era stata espressa da Giambattista Vico. Anche il classicismo assume in Alfieri caratteri peculiari: in Plutarco e nei tragici greci egli non cerca la lezione stilistica, ma il modello umano fatto di passione e dignità, così come dalle opere degli illuministi egli

⁴⁰ N. SAPEGNO, *Alfieri politico*, in *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*, Bari, Laterza, 1961, p. 46.

⁴¹ C. SEGRE - C. MARTIGNONI, *Testi nella storia*, Milano, B. Mondadori, 1992, vol. 2, p. 1404.

trae gli elementi per la sua polemica violentissima contro ogni forma di autorità assoluta. Basta, del resto, leggere la pagina iniziale della *Vita scritta da esso* per scoprire la commistione di elementi classici e precocemente romantici: ribellismo, titanismo e narcisismo:

“Il parlare, e molto più lo scrivere di se stesso, nasce senza dubbio dal molto amor di se stesso. Io dunque non voglio a questa mia Vita far precedere né deboli scuse, né false o illusorie ragioni. le quali non mi verrebbero a ogni modo punto credute da altri: e della mia futura veracità in questo mio scritto assai mal saggio darebbero. Io perciò ingenuamente confesso, che allo stendere la mia propria vita inducevami, misto forse ad alcune altre ragioni, ma vie più gagliardo d’ogni altra, l’amore di me medesimo: quel dono cioè, che la natura in maggiore o minor dose concede agli uomini tutti, ed in soverchia dose agli scrittori, principalissimamente poi ai poeti, od a quelli che tali si tengono. Ed è questo dono una preziosissima cosa: poiché da esso ogni alto operare dell’uomo proviene, allor quando all’amor di se stesso congiunge una ragionata cognizione dei propri suoi mezzi, ed un illuminato trasporto pel vero ed il bello, che non son se non uno...”.

Un uomo così non poteva né cercare né ottenere molti consensi: chi è consapevole della propria irriducibile “diversità” e dei “limiti” oggettivi che la condizione esistenziale comporta, deve di necessità “scegliere” la solitudine e disdegnare la ricerca del consenso: ...*ma non mi piacque il vil mio secol, mai*. “Nella poesia alfieriana si riversa dunque una passione insoddisfatta che cela, come in penombra, uno spasmodico protendersi verso un mondo sognato ed eroico”⁴².

Oltre che nel dialogo *La virtù sconosciuta*, l’ideologia alfieriana viene esposta nei trattati *Della tirannide e Del principe e delle lettere* e nel *Panegirico di Plinio a Traiano*. La tensione ideologica, tuttavia, è sottesa nell’intera produzione dell’Astigiano: scopo di questo lavoro è l’identificazione di tale impalcatura che rende unitaria l’opera dell’Alfieri⁴³ e la proietta, al di là della temperie culturale

⁴² M. MARTI *et alii*, *Problemi e testimonianze della civiltà letteraria italiana*. Firenze, Le Monnier, 1976, vol. 4, p. 616.

⁴³ M. BARATTO, *Tyrannie et liberté dans la tragédie d’Alfieri*, in “Le théâtre tragique”, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1962.

dell'illuminismo, verso l'inquietudine e l'exasperazione dello *Sturm und Drang* e del romanticismo.

Il trattato in due libri *Della tirannide* fu steso di getto nel 1777 e pubblicato, dopo un'attenta revisione, a Parigi tra il 1800 e il 1801 contro la volontà dell'autore che non riteneva più opportuno pubblicarlo, dopo gli avvenimenti rivoluzionari. L'opera risente delle letture delle *Vite parallele* di Plutarco, del *Principe* e delle opere storiche di Machiavelli e degli scritti polemici di Montesquieu, Voltaire, Helvétius e Rousseau. Alfieri indica, con il termine *popolo*, la classe dei possidenti (*quella massa di cittadini e contadini più o meno agiati, che posseggono proprj lor fondi o arte*), mentre disprezza la plebe nullatenente e che deve essere trattata con durezza, anche da un regime pienamente democratico, se non si vuole correre il rischio del sovvertimento e della distruzione dello stato⁴⁴. Dopo di che giudica deleteria per qualsiasi società la presenza di una nobiltà ereditaria; tuttavia solo i nobili possono avere coscienza della tirannide e combatterla; ecco perché il tiranno cerca di corrompere la nobiltà e di diminuirne il potere, con grande soddisfazione del popolo. Il tiranno, allora, se ne sta tra popolo e nobiltà, "distribuendo ad entrambi a vicenda, frammitte a molte battiture, alcune fallaci dolcezze: e così vie più sempre corrobora egli e perpetua la tirannide"⁴⁵. La quale può essere abbattuta solo da quei "pochi" in cui si matura la coscienza della intollerabilità di essa e che poi sono costretti a imporre un governo forte ai "molti" che non sono in grado di garantire la libertà. Come si vede, Alfieri non si allontana dalle posizioni conservatrici che nutrono diffidenza per le classi popolari e vede solo nei nobili i possibili oppositori del potere tirannico, donde scaturisce l'ambiguità della trattazione.

La più sistematica ed esauriente delle opere politiche dell'Alfieri è senza dubbio il trattato *Del principe e delle lettere*, concepito nel 1777, rimaneggiato diverse volte e infine stampato nel 1789, l'anno della rivoluzione francese. L'opera è divisa in tre libri: nel primo si rivolge *Ai principi che non proteggono le lettere*; nel secondo *Ai pochi letterati che non si lasciano proteggere*; nel terzo, infine, *Alle ombre*

⁴⁴ V. ALFIERI, *Della tirannide*, I, VII, in "Scritti politici e morali", a cura di P. Cazzani, Asti, Centro nazionale di studi alfieriani, 1951, I, p. 41.

⁴⁵ *Ivi*, p. 66.

degli antichi liberi scrittori. La tesi fondamentale del trattato si colloca in aperta polemica con la consuetudine cortigiana secondo la quale l'arte e la letteratura possono prosperare solo se si trovano in accordo con il potere; Alfieri, invece, sostiene che la letteratura, se vuole veramente essere efficace e raggiungere la perfezione, non deve in alcun modo essere protetta. Lo scrittore deve essere assolutamente libero, se vuole che l'opera sua divenga il modo più alto e sicuro di agire: egli fonda la propria produzione artistica sul forte sentire e in essa stessa trova la propria soddisfazione, non nell'approvazione dei potenti e del pubblico. In tal modo è possibile raggiungere la gloria, realizzare la libertà senza limiti e l'azione pura, tramandare ai tempi più lontani l'altissima immagine che ha saputo creare. La poesia, dunque, s'identifica con la libertà: ecco perché il trattato, ad imitazione del *Principe* di Machiavelli, si conclude con una *Esortazione a liberar la Italia dai barbari*.

L'arte letteraria è *la sola azione libera concessa*:

“Io perciò credo che lo scrittore grande sia maggiore d'ogni altro grand'uomo”.

In seguito Alfieri distingue tra le arti che sono *opera di mano*, che cioè abbisognano di materiale e di esecutori (pittura, scultura, architettura, musica) e di conseguenza di finanziamenti e protezione, e le lettere che invece richiedono *poca carta, inchiostro ed ingegno*:

“Si lascino dunque proteggere dai principi queste quattro arti, che per se stesse o sussistere non possono o non abbastanza fiorire; e che, anzi, dalla protezione e dai premi ottengono incoraggiamento e miglioramento, senza che all'artefice ne scemi punto la fama. Ma le alte e sacre lettere sdegnino, aborriscono e sfuggano ogni protezione, come a loro mortifera, poiché pur tanto debbono elle scapitarvi, e per se stesse e per gli artefici loro”⁴⁶.

Nel *Panegirico di Plinio a Traiano* (1785) viene presentato il paradosso del principe invitato dal letterato a rinunciare ai propri diritti per

⁴⁶ V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, II, in “Scritti politici e morali” cit., I.

dare libertà al popolo⁴⁷. Si tratta di uno scritto che esprime la “coscienza della missione del letterato”⁴⁸ mediante l’artificio del rifacimento del *Panegirico di Traiano* che Plinio il Giovane, all’inizio del suo consolato (100 d.C.), aveva tenuto in onore dell’imperatore del quale aveva celebrato le imprese e il valore. Adesso Alfieri, sdegnato dell’adulazione pliniana, lo rifaceva immaginando che l’antico oratore si presentasse a Traiano come maestro di virtù e di libertà. “Non importa se poi, Roma, così liberata da Traiano e privata degli eserciti stanziati, fedele sostegno della tirannide, vedrà l’impero invaso dai nemici e i barbari alle porte della città; la sua difesa sarà allora riposta tutta ‘nella disperazione stessa’: e ‘se Roma finir pur dovesse, qual fine sarebbe il più degno di lei?’. Veramente strana, anzi assurda, concezione, che esalta l’eroismo individuale anche a prezzo della vita di tutto lo stato”⁴⁹. Si tratta di una concezione estrema, astratta, astorica nella sua purezza, dell’espressione di un temperamento irriducibile nell’ambito di qualsiasi regola e norma. “di una volontà aspra e ribelle, tesa fino a spezzarsi”⁵⁰, dell’affermazione di una “libertà non liberale, e cioè contenuta nelle leggi, bensì libertaria e disumana, al di fuori e al di sopra di ogni legge, ‘pura nella sua immensità’”⁵¹.

⁴⁷ E. BONORA, *Storia della letteratura italiana*, Torino, Petrini, 1976, p. 482.

⁴⁸ M. SANTORO, *Le stagioni della civiltà letteraria italiana*, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 420.

⁴⁹ N. SAPEGNO, *Compendio cit.*, vol. 2, p. 442.

⁵⁰ *Ivi*, p. 439.

⁵¹ *Ivi*, p. 440.

3. LA VIRTUS ALFIERIANA NELLE TRAGEDIE

Qual è, allora, il compito dello scrittore? “Volendo sotto qualunque velo *insegnar la virtù* è dunque sforzato lo scrittore a cercarla dove ella è stata, ad indagarne o accennarne le cagioni; a narrarne gli effetti e ad incoraggiare in somma i lettori alla imitazione di essa. Perciò non mi pare che abbisogni di prove l’asserire che libro di sane letture non vi può essere, il quale, per qualunque mezzo vi arrivi, non abbia però sempre per fine principalissimo ed unico *l’insegnar la virtù*. E *intendo qui per virtù quella nobile ed utile arte per cui l’uomo, col maggior vantaggio degli altri, procaccia ad un tempo la maggior gloria sua*.⁵²

Ne segue di necessità che i buoni libri, a meno che non riguardino le scienze esatte o la poesia puramente amorosa e pastorale, debbono *offendere l’autorità illimitata o assoluta*.

“Un simile impegno teoretico non apre spazi alla considerazione politica, bensì circoscrive le ragioni di un fare letterario che intende costituirsi al di là della politica, in una dimensione dove, pur sapendo che non è possibile incidere direttamente sulla storia, sia possibile levare di contro alla storia il fantasma di una libertà senza limiti”⁵³. Alfieri doveva pertanto scegliere una forma letteraria, un “genere” che gli consentisse di esprimere l’alto ideale che gli bruciava in petto e che fosse nello stesso tempo antico e moderno, che si facesse strumento di armonia e di plasticità secondo i canoni dell’opera classica e, contraddittoriamente, dell’urgere della tempesta passionale alla maniera dei romantici inglesi e tedeschi. In tal senso la “tragedia” gli forniva la forma eletta e gli consentiva nel contempo di cimentarsi eroicamente con quel genere che la letteratura non era riuscita a ricreare in Italia e che, tuttavia, sembrava fatto apposta per manifestare il groviglio inestricabile delle umane passioni nel loro porsi al di là di ogni schema e di ogni limite, tese fino allo spasimo doloroso della rottura, scheggiate dal parossismo dell’endecasillabo proteso verso il massimo dell’essenzialità espressiva.

C’è un documento di poetica, spesso trascurato dagli studiosi, nel quale Vittorio Alfieri espone la sua concezione teatrale: si tratta della

⁵² V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere* cit., I, X.

⁵³ G. GETTO *et alii*, *op.cit.*, p. 479.

Risposta dell'autore alla "Lettera" di Ranieri dei Calsabigi: costui nel 1783 aveva inviato al Nostro una lettera in cui esprimeva apprezzamento per le tragedie pubblicate in quell'anno (*Filippo, Polinice, Antigone. Virginia*) ma al tempo stesso chiedeva spiegazioni su alcuni elementi che gli erano apparsi necessari di discussione. L'Astigiano, anzitutto, rivendica lo spazio teatrale come tecnica particolare ed elemento specifico dell'opera tragica e lamenta l'assenza in Italia di un teatro stabile e la dipendenza della realizzazione teatrale dal sostegno del principe. Quindi passa alla trattazione dello stile che nella tragedia non può indulgere all'armonia e alla musicalità:

"Un breve esempio gli ne addurrò. Nell'Antigone, atto terzo, verso 43, io ho fatto dire a Creonte contro l'uso della sintassi comune:

l' lo tengo io finora
Quel, che non vuoi tu, trono.

E questa è una delle più ardite trasposizioni ch'io abbia usate. Ella può credere, che io sapea benissimo che si sarebbe più pianamente detto: *Quel trono, che non vuoi*. Pure nel recitare io stesso ben cinque sere questi due mezzi versi, sempre badai se ferivano gli orecchi del pubblico; e non li ferivano, ma bensì molta fierezza si rilevava in quel breve dir di Creonte: e nascea la fierezza in parte, se pure non in tutto, dalla trasposizione di quel *trono*, che in quel periodetto era la sola importante. A me parve, ed ancor pare, che ci stia bene, non armonicamente, ma teatralmente; e vorrei lasciarvela finché ad altra qualunque recita accurata teatrale (se mai si farà), io sappia che il pubblico intero l'abbia replicatamente disapprovata per modo duro ed oscuro. Due versi di seguito che abbiano accenti sulla stessa sede, parole fluide, rotonde, e cantanti tutte, recitati in teatro generano cantilena immediatamente; e dalla cantilena l'inverisimiglianza, dalla inverisimiglianza la noia. Giudicar dunque dei versi tragici con l'armonia dei lirici negli orecchi rombante, non si può, o mal si può".

Come si vede, Alfieri dimostra un'esperienza che si potrebbe definire di regia e di recitazione personale dei propri testi: su questa base egli stabilisce con precisione la differenza tra testo letterario e opera drammaturgica. Non si può non citare, infine, a esemplificazione estrema della durezza spezzata dell'endecasillabo alfieriano, il famoso verso dell'*Antigone*:

Creonte	<i>Scegliesti?</i>	
Antigone		<i>Scelsi.</i>
Creonte		<i>Emon?</i>
Antigone		<i>Morte.</i>
Creonte		<i>L'avrai.</i>

Nelle "tragedie" la *virtù* si configura quasi sempre in chiave politica, secondo la struttura dualistica che vede in opposizione irrimediabile e definitiva il *tiranno*, detentore di un potere arbitrario e privo di legittimità, e colui che alla tirannide si oppone, incapace di sopportarla, sempre votato alla sconfitta e alla morte. Le vicende, tratte dalla storia, specie quella greca e romana, e dalla mitologia, vengono collocate in una dimensione temporale remota e in un contesto spaziale limitato sì che il personaggio risalti nella sua grandezza, spesso cupa e sinistra, ed emerga come gigante nella solitudine della sua condizione presentata senza ornamenti, nei tratti essenziali della sua tragicità⁵⁴. La morte dell'eroe, per altro, acquista il valore di una denuncia di ordine morale, l'unica possibile in un contesto di sopraffazione e violenza.

I conflitti alfieriani, però, a ben guardare sono politici solo in apparenza: infatti la tragicità diviene il segno, specie nelle tragedie in cui l'analisi psicologica è più avvertita (si pensi al *Saul* e alla *Mirra*), di un insanabile dissidio interiore che va esplorato e interpretato in chiave esistenziale per cui lo scontro si determina tra il personaggio e la necessità da cui è dominato⁵⁵: anche il conflitto "politico", però, può risolversi in un dissidio insanabile: nel *Filippo*, per esempio, una volta che il tiranno accetta il proprio ruolo da cui viene agito, il conflitto si stabilisce tra il tiranno e la stessa tirannide che da lui esige un comportamento disumano e generatore di morte. "Il conflitto tragico fra tiranno e tirannide è dunque insolubile. La ragion di Stato lo suscita per poi annullarlo: essa si configura come il *fato* del mondo moderno: stabilisce per sempre il destino dell'individuo che ne è portatore"⁵⁶. A

⁵⁴ M. FUBINI, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

⁵⁵ G.A. CAMERINO, *Elaborazione dell'Alfieri tragico*, Napoli, Liguori, 1977.

⁵⁶ BARATTO, *op. cit.*, p. 297.

una attenta analisi non può sfuggire il fatto che, in fin dei conti, le due personalità antagonistiche giungono a equivalersi dato che vogliono affermare ad ogni costo la propria individualità: "Si giunge così a un punto cruciale dell'opera tragica di Alfieri: all'ambivalenza, per così dire, morale del tiranno e dell'eroe della libertà, che si comincia a discernere al di sotto dell'opposizione politica. Ambivalenza che ci riconduce al centro della personalità di Alfieri, al suo bisogno di affermazione assoluta al di là del dilemma rigido fra tirannide e libertà. Che si tratti di uomo libero o di tiranno, ciò che risulta per lui essenziale è subire o dominare tutta la realtà con la *sua* propria realtà"⁵⁷. La *virtus* alfieriana consiste dunque nell'affermazione della personalità individuale a qualsiasi costo, anche al di là della lotta per la libertà e contro la tirannide: c'è un punto di non ritorno, un limite al di là del quale il personaggio non può dialogare, non può trovare l'incontro, non può retrocedere dalle sue posizioni, non può scendere a patti nemmeno con se stesso, non trova più alcun margine di movimento sì che la morte diviene l'unica soluzione possibile.

Alla stessa maniera in cui la morte diviene necessaria e assoluta per il personaggio alfieriano che in essa trova la cifra che accomuna il tiranno e il suo oppositore, la drammaturgia si presenta allo scrittore come il livello più alto di composizione letteraria, come la dimensione elitaria dell'arte. Alfieri aveva un'idea chiara di quel che doveva essere tragedia: "La tragedia di cinque atti, pieni, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto; dialogizzata dai soli personaggi attori, e non consultori o spettatori; la tragedia di un solo filo ordito; rapida per quanto si può servendo alle passioni, che tutte più o meno sogliono pur dilungarsi: semplice per quanto uso d'arte il comporti: tetra e feroce per quanto la natura lo soffra; calda quanto era in me"⁵⁸.

"Queste esigenze di unità, di rapidità, di semplicità, di drammaticità, di calore corrispondono perfettamente alla genesi più schietta e poetica della tragedia alfieriana, la quale nasce in un punto di estrema tensione del sentimento, ci porta fin dall'inizio nel clima e nell'attesa imminente della catastrofe, tende a condensarsi tutta nell'impeto lirico

⁵⁷ Ivi, p. 313.

⁵⁸ V. ALFIERI, *Risposta dell'autore alla "Lettera" di Ranieri dei Calsabigi* cit.

di un solo personaggio"⁵⁹. Ora, in Italia mancava l'esperienza del teatro tragico: infatti, se si esclude qualche tentativo rinascimentale e Federico della Valle nel Seicento, il teatro si era limitato alla commedia e al melodramma. La stessa *Merope* (1713) di Scipione Maffei peccava, secondo Alfieri, nella capacità espressiva delle passioni e dei sentimenti: occorreva perciò inventare, in certo modo, la tragedia in Italia e Alfieri, pur ispirandosi al teatro classico del quale mantiene la struttura fondamentale quanto alla forma, innova profondamente nella sostanza quando scava nel mondo passionale del personaggio, riduce all'essenziale la vicenda e l'apparato scenografico, prepara l'epifania del protagonista che, in genere, fa il suo ingresso nel corso del secondo atto, quando l'atmosfera tragica è già stata interiorizzata dal pubblico.

Credo opportuno, a conclusione di questo capitolo, verificare quanto è stato esposto mediante l'analisi di alcune opere. La più complessa e riuscita tragedia alfiariana certamente è la *Saul*: in essa lo scontro si struttura non tra due uomini, sebbene sia presente il contrasto con David, ma tra l'uomo e la divinità: Saul giganteggia cupamente nella sua impossibile collocazione contro l'ira arcana e imperscrutabile di Dio, la *virtù* del personaggio diventa titanismo votato alla morte che si realizza nel suicidio e nella protesta orgogliosa verso la divinità: "Sei paga'd'inesorabil Dio terribil ira?"⁶⁰. L'analisi psicologica è insistita in questa tragedia che "mostra come la smisurata grandezza del protagonista sia tutt'uno con la sua follia (la 'passione' predominante); e l'azione si sviluppa tutta nella continua oscillazione tra i cedimenti della sua umanità e gli sforzi che gli impone il suo 'io' di tiranno, al punto che la conclusione con il suicidio suona come l'atto grandioso dell'unica possibile riconquista di sé"⁶¹.

Tratta da Ovidio⁶² e dedicata alla contessa d'Albany, la *Mirra* è tragedia particolarissima in cui la *virtù* è analizzata esclusivamente in chiave psicologica e all'interno del personaggio in cui si determina un

⁵⁹ N. SAPEGNO, *Compendio* cit., p. 449.

⁶⁰ V. ALFIERI, *Saul*, atto V, scena V, vv. 218-219.

⁶¹ SEGRE-MARTIGNONI, *Leggere il mondo* cit., p. 432; G. GETTO, *Struttura del "Saul"*, in "Lettere italiane", XXIV, 1972, pp. 448-498.

⁶² OVIDIO, *Metamorfosi*, libro X, vv. 298-518.

dramma oltremodo angoscioso e incomunicabile, oscuro e incontrollabile che non può che sfociare in un suicidio che stavolta non è catartico, non riabilita l'eroina, ma ne dichiara la fragilità e la sconfitta⁶³. Si potrebbe affermare che in questo caso la *virtù* viene passata al setaccio della tragedia esistenziale che costringe il personaggio a lottare contro forze oscure e malvage che non si trovano più fuori di esso, ma lo dilanano e lo annullano dal di dentro, da quelle profondità insondabili e sconosciute che porteranno, un secolo dopo, alla scoperta psicoanalitica dell'inconscio⁶⁴. In essa non c'è la rappresentazione dell'amore incestuoso, ma la drammatizzazione di un amore che nello stesso tempo è innocente e colpevole, generatore di angoscia e di morte.

Il valore artistico della produzione tragica alfieriana non è omogeneo: il *Saul* rappresenta il culmine di un itinerario che muove da tentativi poco riusciti come l'*Agamennone* e la *Merope*, l'*Agide* e la *Sofonisba*. Fa eccezione la *Mirra*, come s'è visto e le cosiddette *tragedie di libertà* come la *Virginia* e *La congiura dei Pazzi*: quest'ultima, dedicata, come sappiamo, all'amico Gori Gandellini, al motivo eroico unisce quello lirico sì che raggiunge risultati apprezzabili. Il filo che tutte le unisce, però, è l'esaltazione di quella *virtus* che, manifesta o sconosciuta, costituisce il nerbo dell'ideologia e dell'opera dell'Alfieri: una *virtù* che, anche quando assume connotazioni "politiche", non scende mai sul terreno concreto della lotta per il potere, ma assume il valore astratto ed emblematico della rivendicazione della libertà assoluta contro la tirannide sia esterna che interiore, di una lotta sovrumana e solitaria che trova nella morte il suo sigillo.

4. LE OPERE MINORI

E' veramente sorprendente scoprire come il motivo della *virtù*, intesa come qualità che contraddistingue il pensiero e l'operare degli uomini, come coscienza della dignità umana che deve essere perennemente affermata e rivendicata per non cadere sotto il controllo e il

⁶³ A. SIGNORINI, *Individualità e libertà in Vittorio Alfieri*, Milano 1972.

⁶⁴ E. JONES, *Che cosa è la Psicoanalisi?*, Firenze, Giunti, 1968.

dominio della *tirannide*. in qualsiasi forma essa si manifesti; costituisca una sorta di comune denominatore che rende unica ed omogenea l'opera alfieriana.

Sebbene non sia dotato di grande valore letterario. il poemetto *Etruria vendicata* (1778-1784) va ricordato per lo spirito ribelle e indomito che in esso si esprime. Viene celebrato il tirannicidio di Lorenzino de' Medici. "mescolando colori tragici, di intonazione lugubre e ossianesca. con aspre note satiriche"⁶⁵.

Il chiuso pessimismo dello scrittore, il suo lato più oscuro e risentito, la sua indole fiera e battagliera magnificamente si esprimono nelle *Satire*. Ricordiamo i *Re*, i *Grandi*, la *Milizia*, le *Leggi*, l'*Educazione*. il *Commercio*. la *Plebe*. la *Sesquiplebe*, composizioni in cui si manifesta il sarcasmo dell'autore in forme rabbiose ed aperte. Contro l'umanitarismo e il razionalismo dei filosofi dell'illuminismo. avvertiti come falsi e inconsistenti. si appuntano l'*Antireligioneria* e la *Filantropineria*; una caricatura degli ambienti massonici, infine, si trova nelle *Imposture*.

Misto di prosa e di versi è il *Misogallo*. in cui s'accampa un odio grande. smisurato contro l'appiattimento illuministico e borghese. contro i vincitori e i vinti. tutti ugualmente incapaci d'indicare la grandezza dell'uomo e di rivendicarne la libertà. Colui che possiede una *virtù* non comune e non compresa. non potendo manifestarla a chi non è capace di dividerla. deve combattere da solo la propria battaglia e sperare di poter vedere, in un giorno non lontano. l'Italia "virtuosa. magnanima. libera ed una".

Anche gli *Epigrammi* e le *Commedie* (*L'uno. I pochi, I troppi*, *L'antidoto*, *La finestrina*, *Il divorzio*) restano nell'ambito dell'ispirazione amara e polemica presente già nelle opere giovanili.

Fra le opere minori occupano un posto di rilievo, anche per il non indifferente valore letterario ed artistico, la *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso* e le *Rime*.

C'è senza dubbio in Alfieri una vera e propria vocazione autobiografica che si manifesta compiutamente in queste due opere. Del resto nel Settecento il genere autobiografico era molto diffuso e lo scrittore era incline a fare di se stesso un personaggio. Nel 1789. dopo aver ul-

⁶⁵ N. SAPEGNO, *Compendio*, cit., p. 444.

timato l'edizione Didot delle tragedie, l'Astigiano decise di render conto pubblicamente delle proprie scelte esistenziali e progettò di scrivere l'autobiografia che fu poi pubblicata nel 1804, anche se l'autore continuò a lavorarvi fino alla morte. La *Vita*, nella sua forma definitiva, risulta divisa in due parti: la prima, a sua volta, è suddivisa in quattro "epoche" (*Puerizia, Adolescenza, Giovinezza, Virilità*); la seconda, unitaria, completa l'epoca quarta: essa narra gli avvenimenti dal 1790 al 1803 e, alla morte dello scrittore, rimase incompiuta: fu pubblicata poi nel 1806.

Se da una parte l'autobiografia alfieriana si caratterizza per le scelte stilistiche eleganti e classicheggianti, dall'altra in essa non mancano aspetti formali legati al linguaggio spontaneo e comune; alla stessa maniera il "personaggio" tende ad assumere comportamenti solenni, furiosi, eroici simili a quelli delle tragedie, ma al tempo stesso non è immune da comportamenti "normali" ed errori, specialmente nella fase giovanile⁶⁶: ne risulta un personaggio complesso, umano ed eroico al tempo stesso, sempre comunque dotato di quella *virtù* che lo rende veramente uomo e lo differenzia dalla massa degli indifferenti, dei sudditi, degli "infami", degli ignoranti, di coloro, insomma, che non essendo dotati di sensibilità, si addormentano in una sorta di acquiescenza anonima, *humus* straordinariamente fertile in cui può affermarsi e prosperare qualsiasi genere di tirannide.

La *Vita* si presenta, però, anche come un testamento e un messaggio che si rivolge ai posteri⁶⁷, i soli che potranno intenderlo ed apprezzarlo, a differenza dei contemporanei che non fanno altro che ostacolarlo: i soli che potranno pienamente comprendere la vocazione dello scrittore, quella "conversione" letteraria che si chiarisce nel momento di passaggio dalla terza alla quarta epoca e che s'identifica nella volontà di farsi poeta, con una grande missione da compiere: comunicare il carisma di quella *virtù* che, seppure impossibile da mettere in prati-

⁶⁶ S. COSTA, *Lo specchio di Narciso: autoritratto di un "homme de lettres"*. Su *Alfieri autobiografo*. Roma, Bulzoni, 1983. C. SEGRE, *L'eroe letterario e i cronotipi sovrapposti nella "Vita" dell'Alfieri*, in "Strumenti critici", nuova serie, II, 1987, pp. 43-60.

⁶⁷ *Mi sono sempre più figurato e tenuto di essere un vero personaggio della posterità.*

ca. anche nei limiti dell'espressione verbale, da parola si fa comunque azione.

La dimensione autobiografica, sia pure costretta nei limiti del verso e della rima, è costitutiva anche delle *Rime* che si rifanno al modello petrarchesco non solo nello stile, ma anche nel piacere dell'analisi introspettiva che tende, anche in questo caso, verso la costruzione di una figura ideale e di un'immagine superiore ed eroica⁶⁸. Una prima raccolta di liriche venne pubblicata nel 1788-89 (edizione di Kehl), ma l'Alfieri continuò a comporre versi fino alla morte, sicché l'edizione complessiva delle *Rime* uscì postuma, nel 1804. Abbondano i sonetti, ma sono presenti anche epigrammi, canzoni, odi, capitoli in terzine, per un totale di 351 componimenti; molti di essi sono dedicati all'amore per la contessa d'Albany e spesso rappresentano manieristiche e convenzionali riprese di moduli petrarcheschi; per contro in altri l'autore riesce ad esprimere sensazioni forti ed autentiche, di tipo squisitamente romantico e tesi all'esaltazione di una *virtù* gigantesca e robusta che solo nella morte può trovare la misura della propria grandezza:

*Uom, se' tu grande, o vil? Muori, e il saprai*⁶⁹.

“Il sonetto è assai significativo: esso è una viva testimonianza della complessa personalità del poeta ricca d'interrogativi, di contrasti, di sconcertanti conflitti interiori. Ma il sonetto è importante anche per un altro motivo: esso (che riflette l'individualismo alfieriano) instaurava una tradizione letteraria che avrebbe presto avuto grande fortuna: in questa tradizione si collocano gli autoritratti del Foscolo e del Manzoni”⁷⁰.

5. L'OPERA ALFIERIANA TRA ILLUMINISMO E ROMANTICISMO

“Quello che più immediatamente colpisce, nell'opera dell'Alfieri, è l'atteggiamento combattivo, di rivolta, presente in ogni testo, unito

⁶⁸ U. BOSCO, *Lirica alfieriana*, Asti 1943.

⁶⁹ *Sublime specchio di veraci detti*, v. 14.

⁷⁰ M. Santoro, *op.cit.*, p. 424.

alla risoluta ripugnanza per ogni forma di tirannide: da quella 'concreta'. politica. alla stessa sudditanza intellettuale. Questo atteggiamento si ricompose in una visione rassegnatamente pessimistica nell'ultima fase dell'esistenza del poeta, nell'epoca di quella che egli stesso chiamò 'l'agonizzante virilità'⁷¹. Si tratta, dunque, della scelta di un meditato atteggiamento di protesta e di dissenso, di rifiuto di ciò che avvilito e mortifica l'uomo, di lotta per ottenere ciò che lo libera, lo innalza, lo rende degno di chiamarsi uomo: in questo consiste, a ben guardare, il nocciolo della *virtù* alfieriana, di quella virtù che, anche se sconosciuta per i tempi avversi, è sempre attiva e comunque si manifesta, se non nelle azioni, negli scritti, nella letteratura che proprio in questo impegno trova la sua giustificazione e il suo valore.

Un atteggiamento del genere non può mai scendere a patti, non può accettare il compromesso, non può ricercare soluzioni "ragionevoli" solo in quanto disposte a barattare l'ideale per l'utile, ma si realizza come affermazione totale per amore della verità, per una "questione di principio" che non è disposta a cedere, mai, costi quello che costi, persino a costo dello stesso successo: meglio perdere da puri che vincere da vili. Tutto ciò è quanto di più lontano si possa immaginare dalla politica comune, sempre tesa al controllo del potere, mediante qualsiasi compromesso; dalle ideologie, costruite spesso su sterili artifici; dalle religioni, operanti sul terreno dell'illusione tanto necessaria quanto oggettivamente infondata.

Vittorio Alfieri ha profondamente trasformato il modello dell'intellettuale che quasi sempre si era posto in funzione del potere, diventando addirittura cortigiano nel periodo umanistico-rinascimentale per occupare, infine, posti organici di prestigio come quello di poeta cesareo alla corte dell'imperatore d'Austria; dall'Ariosto al Tasso al Metastasio l'intellettuale, anche quando si era in qualche modo ribellato al sistema, alla fine lo aveva accettato e di esso aveva fruito nell'ottica del mecenatismo. Alfieri adesso faceva dell'intellettuale un uomo del dissenso radicale che si esprimeva in una forma di protesta assoluta. Se da una parte la formazione culturale dell'Astigiano rimane legata ai presupposti razionalistici dell'illuminismo, dall'altra se ne allontana

⁷¹ Segre-Martignoni, *Leggere il mondo* cit., p. 434.

per farsi interprete dell'individualismo eroico ed irrazionale che serpeggia e prorompe nel grande movimento preromantico europeo.

La ribellione alfieriana, per altro, si esprime all'interno di una scelta formale di altissimo livello che la tradizione letteraria offriva, quella del *classicismo*: si tratta di una scelta meditata, non occasionale, che nasce dall'esigenza di porsi al di là e al di sopra delle parti, alla stessa maniera di quello che faranno il Foscolo ed il Leopardi.

Donde la necessità, per chi veramente voglia comprendere i caratteri e il valore dell'arte alfieriana, di non limitarsi ad una lettura ideologica e, per così dire, contenutistica dell'opera sua, che fu poi l'"errore" della critica romantica ed ottocentesca⁷², ma di prestare attenzione ai valori formali⁷³, senza dimenticare l'esigenza di un'attenta contestualizzazione storica che eviti di proiettare idealisticamente, su di un arbitrario futuro, le aspirazioni più vive del poeta di Asti⁷⁴.

E la questione formale si poneva allo scrittore anzi tutto come problema della scelta dello strumento linguistico, alla stessa maniera in cui lo affronterà, di lì a poco, il Manzoni: se in quest'ultimo, però, l'esigenza era quella di democratizzare il linguaggio, in modo da poter stabilire la comunicazione con una vasta platea di fruitori, Alfieri più che di comunicare un messaggio, che del resto solo pochi eletti avrebbero potuto intendere, sentiva l'urgenza di esprimere il tumulto ed il fuoco che lo divorava dentro, ma la nostra tradizione non gli offriva "un linguaggio corale e tragico. Alfieri restava nell'ambito di una evocazione soprattutto interna, iperletteraria"⁷⁵, così come aveva osservato lo stesso Mazzini⁷⁶.

D'altra parte "mancava all'italiano una lingua di conversazione e di dialogo borghese o dotto che fosse, cui attingere. (...) Se in Italia

⁷² Mazzini, Gioberti, Carducci, Tenca, De Sanctis.

⁷³ G.L. BECCARIA, *I segni senza ruggine. Alfieri e la volontà del verso tragico*, in "Sigma", IX, 1976, pp. 107-151.

⁷⁴ M. FUBINI, *Vittorio Alfieri e la crisi dell'illuminismo*, in "La cultura illuministica in Italia", Torino 1957, pp. 244-259.

⁷⁵ G.L. BECCARIA, *op.cit.*, p. 150.

⁷⁶ G. MAZZINI, *Del dramma storico*. 1830, parlò dell'Alfieri come di "studiatore indefesso di libri e scrittori appartenenti ad un esclusivo sistema di letteratura e di civiltà".

fosse esistita una lingua della conversazione, Alfieri forse non avrebbe mai scritto tragedia. L'offerta espressiva del presente o del quotidiano, la mimesi e la caratterizzazione esulavano dagli intenti suoi. Alfieri perciò fu 'aiutato' dall'offerta espressiva della nostra tradizione iper-letteraria nel suo intento di 'ritornare il coturno', com'egli dice, 'alla antica sua maestà'⁷⁷.

Donde la scelta del modello antico, classico: di un classicismo, però, non di maniera né ampolloso e paludato, ma ricercato per la sua essenzialità, teso fino allo spasimo, scarno, privo di ornamenti, esasperato fin quasi al punto di rottura: alla stessa maniera il verso alfieriano risulta "steso, limato, rifatto, soppresso, trasposto, cassato, pensosamente riscritto"⁷⁸. Da una parte l'urgere della *virtù* irrefrenabile e schietta, assoluta nella sua purezza; dall'altra il nerbo della forma antica, scheggiata fino alla sofferenza espressiva dell'inesprimibile: un classicismo rivisitato e autonomamente rivissuto in cui si cala la tempesta passionale del sentimento che esplode nella sensibilità nuova. In questo senso l'opera alfieriana occupa un posto autonomo e di rilievo nella letteratura di fine secolo, così come l'amalgama originale di una sorta di *classicismo romantico*, al di là delle classificazioni e delle scuole, anticipa la collocazione culturale del più grande poeta del secolo XIX: Giacomo Leopardi.

Emblematico a me pare in questo senso il sonetto CLXIX, composto dall'Alfieri "il 14 agosto (1786), sulla strada di Colmar":

Due fere donne, anzi due furie atroci,
 tòr non mi posso (ahì misero!) dal fianco.
 Ira è l'una, e i sanguigni suoi feroci
 serpi mi avventa ognora al lato manco;
 malinconia dall'altro, hammi con voci
 tetre offuscato l'intelletto e stanco:
 ond'io null'altro che le Stigie foci
 bramo, ed in morte sola il cor rinfranco.
 Non perciò d'ira al flagellar rovente
 cieco obbedisco io mai; ma, signor d'essa,

⁷⁷ G.L. BECCARIA, *op.cit.*, p. 151.

⁷⁸ *Ibidem*.

me sol le dono. e niun fuor ch'io la sente.

Non dell'altra così; che appien depressa
la fantasia mi tien, l'alma, e la mente...
a chi amor non conosce, insania espressa.

Se da un lato in esso le pulsioni istintive vengono riconosciute come radice del male di vivere che lo pervade, dall'altro l'equilibrio mentale è mantenuto. sebbene non sia possibile dominare la malinconia. Un'attenta analisi degli aspetti linguistici e formali dimostra la ricerca di un linguaggio essenziale, scabro e distante dalla melodia. "Lontano da ogni ricerca di armonia petrarchista, il dettato alfieriano è fortemente drammatico, ricco di movenze dialogiche, di incisi, di sbalzi tonali. tanto da ricordare spesso da vicino quello delle coeve tragedie"⁷⁹. Per giunta "i paesaggi, simili ad altri. aspri e solitari, evocatori nella *Vita*. possono a buon diritto essere definiti preromantici: la natura entra qui in consonanza con le aspirazioni e frustrazioni che sono al fondo di ogni momento spirituale di questo scrittore (*Là, dove muta, solitaria dura...; Solo, fra i mesti miei pensieri. in riva...; Tacito orror di solitaria selva...*). L'equilibrio dell'arte è raggiunto là dove il *furore* si manifesta in cupo raccoglimento, in una mestizia virilmente accettata e, insieme, assaporata quasi con voluttà"⁸⁰.

Alla stessa maniera, nelle tragedie, specie nelle migliori, coesistono in armonica e singolare fusione lo scatenamento irrefrenabile della passione, "di quella spiritualità gigantesca che fu la sua mira costante"⁸¹, piegata però nella misura dell'endecasillabo, spesso spezzato e irto, e tuttavia dotato del tono solenne della classicità. Nel personaggio alfieriano – si pensi alla *Mirra* e soprattutto al *Saul* – cozzano sentimenti contrapposti e irriducibili che ne fanno un individuo fuori dal comune, senza misura, solitario e gigante, alla ricerca di una soluzione impossibile, che può essere paradossalmente raggiunta solo nell'assenza definitiva della morte⁸². "La malinconia e l'ira sono

⁷⁹ L. CARETTI - L. BRUSCAGLI, *Antichi e moderni*, Milano, Mursia, 1984, vol. II, p. 805.

⁸⁰ MARTI-VARANINI, *op. cit.*, p. 688.

⁸¹ A. MOMIGLIANO, *Introduzione ai poeti*, Firenze, Sansoni, p. 125.

⁸² G. SCALIA, *I Romanzi di Ercole Patti*, Catania, Bonanno, 1982, p. 76.

l'ambiente sentimentale dove germoglia e giganteggia il superbo mondo irrealista dell'Alfieri. Il furibondo disgusto dell'umanità presente lo isola in un regno astratto, a cui mancano le infinite sfumature del nostro e delle nostre vicende: la fantasia, esasperata nella sua solitudine orgogliosa, si concentra con accanimento sopra le aspirazioni esclusive e ne trae statue, irte, disperate, fosche, incrollabili⁸³. Si pensi, per concludere, al finale della *Mirra*, strutturato come fortissima antitesi chiasmica nella quale si staglia la coppia aggettivale in cui si esprime, a livello semantico, intera la tragedia del personaggio:

Quand'io...tel...chiesi....
 darmi... allora... Euricléa, dovevi il ferro...
 Io moriva... innocente;... empia... ora... muojo...⁸⁴

CONCLUSIONE

L'opera di Vittorio Alfieri corre il rischio di presentarsi, oggi, come datata, soprattutto per la forma irta di arcaico classicismo che le precluderebbe la possibilità della rappresentazione scenica; e tuttavia, se non ci si limita alle tragedie, molti sonetti possono parlare ancora al gusto moderno e la "Vita", soprattutto, per la sua prosa avvolgente, splendida ed efficace, può ben proporsi alla lettura.

A ben guardare, però, se si possiede la capacità di andare oltre la superficie, non solo le "Rime" e la "Vita" possono pretendere una riscoperta editoriale e di pubblico, ma le "Tragedie", molte, se non tutte, potrebbero ancora essere rappresentate. Il problema linguistico può apparire insormontabile solo quando la tragedia venga letta: ma essa non può essere giudicata mediante lettura, trattandosi specificamente di opera teatrale che soltanto nella rappresentazione scenica può e deve trovare la sua cifra. Del resto, *mutatis mutandis*, anche molte commedie goldoniane, specie quelle in dialetto, potrebbero essere scartate per il problema linguistico, e tuttavia quando ci sono registi e attori capaci (si pensi a Giorgio Strehler e Cesco Baseggio, soprattutto per *Le baruffe chiozzotte*) riacquistano tutta la loro potenza espressiva. Il

⁸³ A. MOMIGLIANO, *op.cit.*, p. 179.

⁸⁴ *Mirra*, atto V, scena IV (Mirra-Euriclea).

teatro alfieriano non ha avuto forse questa occasione, ma le tragedie dell'Astigiano di per sé costituiscono una miniera di potenzialità non ancora sfruttate. L'interpretazione dell'attore può non solo agevolmente superare la difficoltà del linguaggio, ma farlo risuonare come lo strumento espressivo più adatto a quel tipo di opera in cui l'essenzialità e la ricercatezza linguistica sono consustanziali con il personaggio e la sua irripetibile ed esclusiva vicenda.

Nel 1803 il letterato francese René de Chateaubriand si trovò a passare per Firenze, durante un viaggio che aveva come meta Roma dove era atteso come ambasciatore di Napoleone presso il papa. Ebbe così l'occasione di vedere il cadavere dell'Alfieri che stava per essere chiuso nella bara. Annota il francese: "Siccome la cassa era un po' corta, vollero piegare la testa del morto sul petto, il che gli fece fare un movimento formidabile". "Chateaubriand, con questa osservazione un poco ironica, ha voluto fissare un'interpretazione simbolica della personalità di Alfieri: la sua prorompente e indomita vitalità, capace di esprimersi nonostante il rigore della morte e la prigionia della bara, la sua - come ha scritto un altro grande letterato, Giacomo Debenedetti, soffermandosi proprio su quella pagina di Chateaubriand - 'sconcertante possibilità di movimenti postumi'. Ha aggiunto Debenedetti: 'Teniamolo per detto, tutti quanti, compresi gli scribi ed i dottori che stendono i loro verbali su un Alfieri supposto ormai fermo nella bara, che più di cent'anni di buoni studi sembrano ormai avergli costruita sulle sue misure'"⁸⁵. In qualche modo, per così dire, Vittorio Alfieri attende ancora chi lo faccia muovere, libero dalle strettoie della critica e da aprioristiche formule. Per altro il suo messaggio resta di estrema attualità in un'epoca che ogni giorno deve confrontarsi con nuovi nemici e nuovi tiranni!

⁸⁵ CESERANI-DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario*. Ed. blu cit. p. 855.