

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

Walter Binni

Alfieri

Scritti 1938-1963

Il Ponte Editore

I edizione: giugno 2015
© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore
via Luciano Manara 10-12
50135 Firenze
www.ilponterivista.com
ilponte@ilponterivista.com

Fondo Walter Binni
www.fondowalterbinni.it
lanfrancobinni@virgilio.it

INDICE

7	Nota editoriale
11	RECENSIONE A MARIO FUBINI, «VITTORIO ALFIERI. IL PENSIERO, LA TRAGEDIA» (1938)
	Vita INTERIORE DELL'ALFIERI (1940-1941)
17	I. L'anima alfieriana
33	II. La passione politica
75	III. L'Alfieri e la poesia
101	IV. La poesia alfieriana
115	L'ALFIERI E IL ROMANTICISMO (1941)
125	LA RIVOLUZIONE ALFIERIANA (1947)
137	LE LETTERE DELL'ALFIERI (1947)
153	OMAGGIO A VITTORIO ALFIERI (1949)
159	LE REDAZIONI DELLA «VITA» ALFIERIANA (1953)
169	LETTURA DELLA «MIRRA» (1957)
197	IL GIUDIZIO DEL BETTINELLI SULL'ALFIERI (1957)
205	LA PRIMA PARTE DELLE «RIME» ALFIERIANE (1961)
243	IL FINALE DELLA «TIRANNIDE» E LE TRAGEDIE DI LIBERTÀ (1963)
261	LETTURA DEL «SAUL» (1963)
299	IL PERIODO ROMANO DELL'ALFIERI E LA «MEROPE» (1963)
323	INTERPRETAZIONI ALFIERIANE (1963)
339	Indice dei nomi

NOTA EDITORIALE

Nel 1994 Binni raccoglieva in due volumi di *Studi alfieriani*, a cura di Marco Dondero (Modena, Mucchi, per conto del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti, 1995) i saggi già editi nel 1969 dalla Nuova Italia (*Saggi alfieriani*) e dagli Editori Riuniti, con lo stesso titolo, nel 1981, aggiungendovi ad apertura del primo volume uno scritto del 1980, *Per Alfieri*, inviato a un convegno astigiano, e – nel secondo volume – il profilo alfieriano di *Settecento maggiore. Analisi della poetica e della poesia di Goldoni, Parini e Alfieri* (Milano, Garzanti, 1978), ampliamento della monografia contenuta in *Il Settecento letterario* (vol. VI della *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, ivi 1968), e aggiungendo in appendice «altri tasselli del mio dinamico lavoro sull’Alfieri: il capitoletto conclusivo del mio libro del 1947, *Preromanticismo italiano*, significativamente intitolato *La rivoluzione alfieriana* [...] e alcuni articoli e “schede” nati entro il lavoro della mia rivista “La Rassegna della letteratura italiana” » già raccolti nel capitolo *Interpretazioni alfieriane* del volume *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura italiana del Settecento* (Firenze, La Nuova Italia, 1963). In questa edizione «genetica», ai testi raccolti nei due volumi del 1995, disposti in ordine cronologico, abbiamo aggiunto una recensione del 1938 a un volume alfieriano di Mario Fubini, un articolo (*L’Alfieri e il romanticismo*) pubblicato nel 1941 su «Il Maestrato», un articolo (*Omaggio a Vittorio Alfieri*) pubblicato nel 1949 sul quotidiano genovese «Il Lavoro Nuovo», un’intervista del 1983 sul tema della teatralità alfieriana, e abbiamo riprodotto le premesse al volume *Saggi alfieriani* (1969 e 1981) e ai due volumi di *Studi alfieriani* (1995); nell’appendice del secondo volume di questa edizione abbiamo inoltre raccolto un’ampia scelta di «schede alfieriane» pubblicate sulla «Rassegna della letteratura italiana» tra 1953 e 1989.

Dei testi già raccolti in *Saggi alfieriani* e in *Studi alfieriani* è riproposta l’edizione definitiva di *Studi alfieriani*, rivista da Binni nel 1994.

Come tutti gli altri volumi delle Opere complete di Binni, questo *Alfieri* è disponibile in edizione a stampa, distribuito dalla casa editrice, e in formato pdf, liberamente scaricabile dalla sezione “Biblioteca” del sito www.fondowalterbinni.it.

Lanfranco Binni (Fondo Walter Binni)
Marcello Rossi (Il Ponte Editore)

Recensione a Mario Fubini
«Vittorio Alfieri. Il pensiero, la tragedia» (1938)

Recensione a Mario Fubini, *Vittorio Alfieri. Il pensiero, la tragedia* (Firenze, Sansoni, 1937), «Letteratura», a. II, n. 3, Firenze, luglio 1938, pp. 166-168.

RECENSIONE A MARIO FUBINI
«VITTORIO ALFIERI. IL PENSIERO, LA TRAGEDIA»

La critica alfieriana, dopo il periodo positivistico di mediocri convalidazioni dei dati biografici, ha posto ormai l'esigenza di un'esatta determinazione del tono di quella poesia, del linguaggio attraverso cui l'Alfieri vive i suoi problemi di conoscenza vitale e non tanto della concretezza della sua drammaticità quanto proprio del suo atteggiamento nella realtà poetica. Ciò significa determinare la naturalità del romanticismo alfieriano e la forma cui giunge il suo entusiasmo. Accertare la radice del suo entusiasmo ed il suo farsi discorso poetico trascende così sensatamente i canoni teatrali per ascoltare l'onda lirica che investe e travolge le situazioni teatralmente escogitate. Ora ci sembra che il lavoro del Fubini (cui ci avevano già preparato il saggio su «Pan» e gli articoli alfieriani degli ultimi anni), molto buono non solo nella sua bruta concettualità ma nel suo tono vitale, si riduca poi ad una lettura del teatro e ad una discussione attenta con la critica precedente, puntualmente accettata e rifiutata. Resta un distacco fra gli appigli ottimi del capitolo sul pensiero e la esposizione critica delle tragedie. E qui va con chiarezza notato un difetto sempre avvertito nella maniera critica del Fubini: la minuta giustapposizione di tante esercitazioni sulle singole opere e sulle singole poesie (così nel Foscolo) senza la capacità di risalire né ad una storia né ad un'assoluta definizione della poesia studiata. È questa, ad ogni modo, la sua stessa intenzione riassuntiva e sistematica quale ci è chiarita nella prefazione: «Questo libro non vuol presentare delle *scoperte* nel campo della critica alfieriana» poiché la visione odierna dell'Alfieri è tutta sicuramente trasportata in campo estetico. Compito del Fubini è «mettere in luce quella comune opinione, liberandola dalle formule paradossali e unilaterali che la offuscano, evitando, in un'opera che coordini i risultati degli studiosi precedenti, gli errori di una visione parziale, come quella, per citare un esempio solo, che considera la politica dell'Alfieri come qualcosa di affatto secondario». E tale è il tono analitico, millimetricamente accurato di tutta la seconda parte del libro.

Un primo capitolo prospetta la natura pessimistica dell'Alfieri, natura di sofferenza condotta ad un sensismo di scontento («Veder, toccar, udir, gustar, sentire / tanto e non più ne diè natura avara») e per contrapposto ad una concezione platonica e beatificante della poesia, che «l'uom del mortal carcere sprigiona» (il F. rileva con molta semplicità e senza sfoggio frasi e versi illuminanti che indicano una presenza al critico sempre e naturalmente viva dell'opera alfieriana). Pessimismo personalistico, ispirato da un bisogno

della grandezza quasi fisiologico (si noti una volta per sempre l'effetto della musica sull'Alfieri in contrasto con l'effetto paradisiaco che ne riportava il Leopardi), piú attivistica ed esteriore della sete di aurea vita energetica sognata dal Leopardi: avvicinamento questo che va chiarito soprattutto in sede di civiltà romantica e su cui il F. insiste troppo, avendo l'aspirazione leopardiana un carattere fondamentale di ricerca dell'assoluto che manca all'Alfieri, al suo bisogno di forti sensazioni: «L'uomo vive d'amore, l'amore lo fa Dio, ché Dio chiam'io l'uomo vivissimamente sentente». Posizione titanica fra le piú chiare (il Cerny, se avesse superato, nel suo *Essai sur le titanisme*, i duri limiti cronologici, avrebbe trovato in lui finalmente un rappresentante italiano dell'atteggiamento romantico di ribellione e di grandezza appassionata), resa concreta dal suggerimento machiavellico del «mal buono», dell'energia antisentimentale e contraria al facile umanitarismo settecentesco.

Questo culto dell'energia e dell'aristocrazia spirituale (aristocratica in tal senso è la tradizione liberale italiana) spiega il suo atteggiamento politico, proiezione del suo essenziale stato d'animo eroico, sanamente legato alle idee di libertà e di dignità umana, di feroce lotta contro la tirannide, sia dittatoriale (l'esperienza classica) sia assolutistica (l'esperienza del suo paese) sia democratica (l'esperienza della rivoluzione francese). Il F. in questo capitolo ha saputo vedere la connessione intima e non letteraria fra l'Alfieri scrittore, l'Alfieri uomo e l'Alfieri politico e, se qualche volta ha evidentemente equivocato sull'importanza di alcuni documenti, come del progetto del Dizionario militare, si è sempre mantenuto in un'esattezza utilissima.

Questa connessione si doveva poi porre come inscindibile unità e piú si doveva sentire il carattere unico, creativo, anche esteriormente originale, della lingua alfieriana, lingua che non si digruma, che coagula ogni accento, che spezza ogni affabilità che non sia serietà elementare, supremamente creativa e non socievole, inattaccabile se non alla sua radice di energia antistorica, che non sa essere passabilmente letteraria nei suoi momenti peggiori (gli inni di David) perché incurante di una tradizione che non sia legame fra la concezione eroica e l'Italia eroica che ne derivava.

Venendo così a parlare del poeta in poche paginette di scarso valore, il F. non chiarisce questo tono poetico, cui nulla aggiunge un'illusoria natura di compenso (dato che il «fare» umano è troppo poco «fare» di fronte all'ampiezza del sogno e quindi non solo per colpa dei tempi che hanno sempre la funzione di rappresentare l'inadeguatezza della realtà al sogno intimo), né risolve internamente alla poesia il problema della vocazione alla tragedia, ma si contenta di una spiegazione di ambiente.

La equilibrata presentazione delle singole tragedie lascia male individuare una linea di svolgimento entro il limite monografico ed è in realtà un tentativo di equilibrio fra le formule estreme e il risultato di una discussione con tutti i critici delle singole tragedie: critici che a volte non varrebbe la pena di discutere e la cui eccessiva presenza turba il piano svolgimento di una originale concezione critica. Fra tanto minute contestazioni circa la giustez-

za di questa o quella battuta, rare sono le frasi che veramente ci interessino (alcuni accenni a suggestioni metastasiane nelle parlate di Carlo ed Isabella, il rilievo dato alla forte prosa francese dell'abbozzo del *Carlo I*).

Importante è dunque invece la presenza della critica del Momigliano che è un po' l'idolo polemico (si vanta l'*Oreste* e si qualifica meccanico l'*Agamennone*) e insieme il presupposto di sensibilità di queste descrizioni di tragedie: è così l'atmosfera estetico-psicologica suscitata dalle pagine di introduzione alla *Mirra* e al *Saul* del Momigliano che si agita, tradotta debolmente, nei momenti migliori. Notiamo in fine qualche utile osservazione sulla *Mirra* e sul *Saul*: la giustificazione dell'ambiente borghese della *Mirra*: «la funzione di quell'ambiente borghese che costituisce come uno sfondo neutro, atto a far risaltare quell'intimo, segreto orrore, e l'apparente prosaicità del discorso che in ogni suo accento ci costringe, come mai accadeva nell'Alfieri, a cercare, al di là delle parole, una realtà più profonda, e tutto converge, quale sia l'interlocutore, verso quella tragedia che ferve implacata nel chiuso animo della protagonista»; o un tentativo di motivare lo scarso approfondimento dei personaggi secondari in quanto sono «coro» (ma ciò non basta a salvare le parlate di Pereo) e la certezza che in *Mirra* non v'è schema di passione e dovere, ma qualcosa di più profondo e prepsicologico.

Al *Saul* sono dedicate molte pagine e un'interpretazione che insiste sul carattere della parola-azione di Saul e sul carattere di suggestione che le parole in se stesse celano: «Non le immagini in se stesse come in altre battute della tragedia, ci colpiscono (potevano essere anche di un mediocre poeta), quanto quello stato di paurosa solitudine che esse suggeriscono».

Vita interiore dell'Alfieri (1940-1941)

Walter Binni, *Vita interiore dell'Alfieri*, Bologna, Cappelli, 1942, poi in W. Binni, *Saggi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, Roma, Editori Riuniti, 1981, e in W. Binni, *Studi alfieriani*, a cura di Marco Dondero, Modena, Mucchi, 1995. Il testo fu composto tra il novembre 1940 e il gennaio 1941; ne riproduciamo l'edizione 1995.

L'ANIMA ALFIERIANA

Al di là delle idee e degli atti di volontà, oltre e prima del temperamento e della fisionomia nervosa di ogni uomo, piú forte, piú vero e piú organicamente legato con ogni ulteriore manifestazione della personalità vive un nucleo originale, un atteggiamento primo dell'anima di fronte alla vita e alla morte. Nell'uomo grande diventa la parola nuova, il messaggio o meno clamorosamente il suggerimento, il consiglio che egli lascia agli altri uomini sia che abbia o no voluto svolgere con loro un vero dialogo.

Noi, ripensando alla nostra esperienza dei contatti umani e della lettura che ci permette il contatto con i grandi del passato, sentiamo sotto la trama complessa e vitale di una storia di pensiero o di realtà artistica quelle voci, quelle parole prime che comandano, consigliano, affermano, dicono una consolazione. In alcune l'impasto con la propria opera è stato cosí perfetto e naturale, che sembrano negarsi una vita fuori della realtà che si sono costruita. In altre l'impeto della personalità è cosí risoluto, cosí distintivo che anche nella propria espressione vibra di una intensità piú che estetica.

Al di là, prima di ogni pio od empio desiderio c'è negli uomini un bisogno, una richiesta prima alla vita che li segue in ogni loro avventura, in ogni loro conquista. Costituisce la loro capacità di resistenza alle cose, al dramma della vita: dice se il loro polo sarà piacere o dolore, gioia o tristezza (che negli uomini piú veri è poi tristezza rasserenata).

Vittorio Alfieri piú facilmente di ogni altro poeta ci induce ad una ricerca della sua prima parola, del suo primo bisogno. Meno segreto di ogni altro poeta egli ci indica continuamente, in ogni punto della sua opera, in ogni motivo della sua poesia il battere impetuoso della sua prima volontà vitale. Quel suo non potersi obliare mai senza perdere ogni dignità e valore ci fa capire come tutto l'Alfieri viva in una prima affermazione, in un primo bisogno: non tanto di problemi che si svolgono lentamente con una loro indipendenza, ma di una richiesta e soluzione che si riprospetta continuamente con una monotonia ossessiva ed eroica. È l'aspirazione ad una vita intensa, il bisogno della felicità senza confini, della forma che concretamente esaurisca tutte le forze che l'anima produce inesauribilmente.

Se pensiamo alla limitatezza delle aspirazioni di uomini come il Metastasio, il Goldoni, il Parini stesso, e in generale della spiritualità settecentesca, se pensiamo che anche nei casi di maggior crudezza la natura dell'uomo sembrava volta ad assicurare una riduzione socievole o civile dei valori ad una sia

pure utile piacevolezza e comodità, ad una certa aritmetica o geometrica sufficienza (e qui non si toccano i risultati positivi, positivistissimi di certe costruzioni e tanto meno l'armonia e la fecondità straordinaria di quell'ambiente), ci accorgiamo subito che la novità dell'Alfieri non sta tanto nelle sue idee politiche, o nel giro tecnico della sua costruzione poetica (e certo più in questa che in quelle), quanto nell'anima che scatta e desidera prima di ogni successiva risoluzione, prima di ogni tentativo di soddisfazione, di appagamento. È dunque subito da chiarire che proprio nel suo aspetto più convenzionale di furore (più che volontà), di tumulto sentimentale (più che di affetti precisi), di tenace distinzione del proprio io dalle cose e dagli uomini, di ambizione ad una vita superiore, incomparabile, noi troviamo sottinteso, oltre a certi vizi del temperamento che poi indicheremo, quell'accento genuino e sostanzioso, quel vigore estremo dell'anima alfieriana che si slancia oltre la propria consapevolezza verso una soluzione che resterà inadeguata. Ma l'inadeguatezza tra il gesto e l'azione, tra la mano che si alza e l'oggetto che afferra, che può giungere al comico miserabile della più bassa oratoria e che sempre sfiora inevitabilmente il ridicolo (grandezza e miseria dei romantici che più hanno vissuto una vita romantica: il Foscolo del periodo londinese, certi episodi di Wagner e di Byron, ecc.), va misurata, quando si vuol comprendere il positivo di un'anima, nella purezza del timbro della prima intenzione che unicamente conta in quella storia delle affermazioni essenziali e primitive di cui parlavamo in principio del nostro discorso.

Dove noi guardiamo generosamente e con bisogno di trovar vita, umanità al suo stato puro e nativo, quando noi cerchiamo delle parole vere che ci consolino o ci aiutino o ci indirizzino perché vogliamo vivere la vita non guidati dalle cose, dagli avvenimenti, dalla pigrizia, ma dallo spirito e dalle voci che parlano allo spirito, che lo affrancano, lo esaltano, lo nutrono, lo premuniscono contro la morte dell'anima, nell'Alfieri più che delle teorie (e troveremo anche queste), degli insegnamenti ad essere buoni cittadini, a rispettare noi stessi e gli altri, più che (e troveremo anche questo come diretto risultato) la vera idea della poesia o la poesia perfetta, troviamo la sostanza spirituale che ci bisogna, l'afflato spirituale che ci riscalda e sostiene con il suo entusiasmo la nostra volontà di vita seria. E se si può giustamente dire che chi abbia capito una poesia nella sua natura interamente spirituale non può essere vile, non può essere disonesto, non può preferire nella sua azione il male al bene, più chiaro risulta che a capire questo spirito alfieriano, anche se l'Alfieri stesso nella sua vita pratica non sempre vi fu fedele, non si può assolutamente, se si è presenti a se stessi, diminuire la propria vita ad un calcolo d'interesse, ad una ricerca di comodità. Con questo non vogliamo ridurre l'Alfieri ad un valore, quasi malgrado lui; ma certo più che in altri artisti questo valore personale puro è chiaro, superiore alla sua attenzione che vive solo quando ne è tutta interamente pervasa. Il suo stesso interesse artistico ha tutto un carattere speciale, indubbiamente motivato da una poesia non eteronoma esteriormente, ma tutta tesa ad essere quel primo valore originale.

È facile, per chi voglia trovare contraddizione tra quella nucleare magnanimità e una pratica di vita informe e piena di atti e atteggiamenti piú triti, costruire un Alfieri collerico, vanitoso, piegato a richieste e lamenti, perfino a condiscendenze e compromessi che si allontanano da una linea convenzionale e di irreprensibilità assoluta.

Si può insistere sul contrasto tra lo sdegno provato a Schönbrunn davanti al vecchio Metastasio che fa la genuflessione d'uso davanti al Mecenate tiranno e l'offerta sottomessa del *Saul* al papa, tra la lettera in cui rimproverava al nipote Colli di servire da generale la Francia e la tacita approvazione ad un atto di sottomissione che per lui la sorella fece davanti all'autorità francese di occupazione, tra lo sprezzo del denaro e le troppe lettere querimoniose con cui a piú riprese chiedeva alla sorella l'aumento della pensione volta a volta ringraziandola e tacciandola d'ingratitude.

O si condannerà l'atteggiamento tenuto nei confronti del povero Stuart e il poco conto tenuto dei vari mariti offesi. O si riconoscerà piú giustamente una incoerenza nell'odio furibondo contro i francesi e la compiacenza nell'andare apposta a vedere i reggimenti austriaci che, ugualmente stranieri, erano scesi nel '99 a cacciare dalla Toscana gli altri padroni.

Ma intanto molti di questi episodi possono venir spiegati da circostanze, che solo i mediocri addomesticati mostrano di non capire, se non come riflesso puntiglioso del suo temperamento e che d'altronde non toccano mai quel centro di generosità che proprio per la sua superba gratuità non va soggetto ad una critica laterale ed aneddotica.

È ad ogni modo certo non l'uomo nella sua completa fisionomia, ma l'elemento piú profondamente umano nell'Alfieri merita quella esemplarità che noi gli riconosciamo.

Si può dunque completamente ripudiare una esaltazione scolastica della vita alfieriana che anzi ne risultava antipatica, tronfia, come l'ipervalutazione del famoso «volli», che a noi piace per la sua generosa inconseguenza, per il suo esser libero da ogni pratica esplicazione, come un grido lirico in un cielo di energie prime, per il suo piglio piú che per il suo significato. Si può trovare un limite di eterna immaturità e viceversa di puntiglio senile. Si può dire quanto piú amiamo la triste intimità di un Leopardi; ma non si può confondere tutto ciò con quello che nell'Alfieri è vivo ed operante.

Del resto i suoi limiti sono comuni a molti poeti romantici fino all'estremo di un Werner e vanno sentiti storicamente in quell'atmosfera di entusiasmo, di impeto, in quell'abbondanza spesso incontrollata ma tanto migliore di quel raggelato cinismo che cosí spesso in epoche piú utilitaristiche e apparentemente realistiche ridicolizza la vita poetica.

È bene riconoscere quindi un largo limite, che forse mai tanto precisamente è stato indicato come mancanza di un vero sviluppo di controllo e di pensiero oltre la certezza posseduta di una prima intuizione.

Ma se vogliamo rispondere per altre vie alla domanda: ma che cosa voleva in concreto l'Alfieri dalla vita? che cosa affermava di nuovo? ci aiuteremo col

considerarlo non unico nella storia del suo tempo, ma come primo annunciatore di una spiritualità che per varie correnti, con vari aspetti, ma con una fondamentale unità interna, si veniva affermando alla fine del Settecento.

Nel periodo romantico alcuni problemi fondamentali per l'uomo si prospettano con rinnovata violenza, con un'urgenza non sempre rigorosa, con un bisogno di soluzione integrale e senza compromesso che sembra nuova nella storia. Tutto deve farsi qui nella vita, subito; anche il morire diventa un atto drammatico e vitale fuori della saggezza stoiceggiante di altri tempi; anche le relazioni con gli altri si fanno violente, esclusive, capaci di assumere un valore creativo che prima era riservato, attraverso un sapiente platonismo, all'amore per Dio.

E al fondo di ogni anima romantica vive il bisogno di trovare la chiave che schiude i mondi della perfezione e della felicità non più catalogati secondo un al di là cattolico, ma richiesti in valori sublimi, divini, ma immediati, immanenti alla vita.

In spiriti più meditativi e complessi quella prima aspirazione trovava un rifugio nel sogno, nell'idillio concluso e malinconico (dove tutta quella nobile e sospirata mestizia che dal Leopardi passò anche nella spiritualità più diffusa del secolo); nelle nature più impulsive, irrequiete e frementi, diventava scatto ad agire, a rovesciare d'un colpo e totalmente la situazione personale e universale, a combattere una lotta magari donchisciottesca contro tutto ciò che siede tranquillo e indifferente od ostile a quella voce divina che le sprona e le tormenta. L'Alfieri è nato alla vita spirituale con la dichiarazione di un furore che si cerca un avversario dopo aver provato che ogni soddisfazione, ogni pacificazione nelle cose della vita non può dare nessuna sorta di felicità. Ha risolto di toccare l'infinito non nella meditazione o nel sogno o nella storia concreta, ma nella rivolta. Questa parola "rivolta" assume il suo spirito nuovo con il romanticismo, con l'inizio della religiosità romantica. Né si capirebbe la svolta decisiva della cultura che ancora ci condiziona, sia pure per reazioni e svolgimenti e approfondimenti, senza chiarire l'importanza che una diffusa nuova spiritualità ebbe per tutto il romanticismo.

Ad una concezione largamente cattolica, di un mondo ferreamente retto ed inteso nei suoi bisogni dalla divinità, l'ottimismo del Settecento aveva aggiunto una sicurezza mondana, la certezza di un ordine e di una provvidenzialità indiscutibile cui l'uomo partecipava beatamente. Se razionalismo ed empirismo, per vie opposte, avevano fondato il regno dell'uomo e le possibilità di una vita controllata da forze umane, avevano anche diffuso un senso di sufficienza, di tranquillità cui non sfuggivano neppure le satire voltairiane di *Candide* e che tanto più diventava il colorito spirituale dell'epoca. Circolava un certo praticismo, una soddisfazione ingenua delle riforme che in ogni campo sembravano avvicinare a quella perfetta socialità che avrebbe risolto per gli uomini ogni problema, ogni necessità. Non tanto per faciloneria, ma per un entusiasmo che si era scordato, per essere su di un nuovo

piano, dell'amarezza cristiana di un Pascal, dei motivi tragici della nullità umana di fronte all'onnipotenza di Dio. Giobbe con la sua rassegnazione o con la sua ribellione non era certo il mito del secolo, l'esperienza del dolore veniva sottintesa e travolta dall'edonismo del nuovo fare, del nuovo costruire, del nuovo scoprire.

Sono alcune personalità che alla fine del secolo portano il peso di una sazietà di problemi e di particolari minutamente resi capaci di dar scopo a tutta una vita, nascono con un bisogno di assoluto, di felicità assoluta, cui le singole, specializzate attività non danno risposta. La vita viene rapidamente esaurita nelle sue possibilità; le cose resistono opache al loro bisogno di affetti smisurati, di comprensione, di consonanza; la stessa natura amata come persona e sorgente prima di sentimenti, di presentimenti della perfezione, rivela un volto marmoreo, una indifferenza all'anima che invano ha tentato di avviarla, di renderla partecipe delle proprie sensazioni. Mai gli uomini si erano accorti, come i romantici si accorsero dolorosamente, che le cose impongono alla nostra capacità espansiva una barriera senza porte; che al dolore dell'uomo le cose restano impassibili, ai nostri occhi, crudeli. Nel 1774 Goethe scriveva il *Prometheus*, una lirica che rappresenta (e i nostri romantici certamente non la conoscevano) l'inizio chiaro di questa rivolta romantica contro le cose e il dio della natura che gelidamente assiste alle vicende dei mortali da lui stesso iniziate. Prometeo da giovane ingenuamente ha slanciato il suo entusiasmo verso il sole, credendo che lì ci fosse un orecchio «per ascoltare i miei lamenti, un cuore come il mio per aver compassione dell'afflitto». Ha trovato gli dei sordi e si è staccato sprezzante da loro.

Il senso del limite rapidamente attinto, data la forza affettiva di cui i romantici traboccano, porta più o meno coscientemente alla bestemmia, alla rivolta contro un potere arcano, disumano.

Lentamente sviluppato per gradi di esperienze sentimentali e di intuizioni, questo spirito di religiosità appassionata e ribelle (che costituisce del resto il primo solido punto di ogni nuova religione che separi la responsabilità delle cose dalla bontà di Dio, che liberi Dio da ogni subdola giustificazione del male che c'è nel mondo e negli uomini) acquista una precisione, una possibilità di rappresentarsi che culmina soprattutto in Leopardi, nel pessimismo leopardiano che stabiliva per noi il massimo approfondimento dell'inchiesta viva sul dolore e sull'ostilità delle cose e quindi sull'incommensurabilità dell'animo e delle cose, dell'infinito spirituale e di ogni infinito spaziale e temporale. Ma il Leopardi aveva bruciato sulla sua esperienza romantica tutto il pensiero del Settecento e rappresentava il risultato più puro e duraturo di questo tormento di spiritualità in formazione.

In altre anime meno dolorosamente meditative e profonde di quella leopardiana, la rivolta si era fatta furore e affermazione di una lotta titanica contro la potenza materiale delle cose. Senza arrivare alla certezza della ginestra leopardiana che si erge fiera e consapevole della sua debolezza, lontana da enfasi, ma pronta a costruire sul dolore, sul limite, altri poeti sentono che l'anima

umana non soccombe e oppone, secondo le parole di De Vigny, il disprezzo e il silenzio alla crudeltà della divinità. Si può dire che nel suo svolgersi il romanticismo ha approfondito questa prima scoperta spirituale fino alla completa soluzione leopardiana, oltre allo stoicismo silenzioso e austero di De Vigny, mentre al suo inizio più chiaro era il carattere di rivolta, di bestemmia e di lotta, di gioia per la propria costruzione tutta umana, tutta libera dalla volontà tirannica celeste. E perciò ci piace avvicinare ancora il mito di Prometeo al mito leopardiano della ginestra o al mito del Caino byroniano, al mito del Gesù nell'orto di Getsemani di De Vigny, per indicare l'approfondimento che di quella prima intuizione si è fatto durante il periodo romantico.

Ora è alla luce di questi miti che l'Alfieri acquista più chiaramente una importanza storica, un significato sostanzioso di annunciatore quasi inconsapevole di una spiritualità che si pone problemi concreti a lui ignoti. È la sua personalità che preannunzia quelle appassionate richieste, quelle appassionate delusioni e quelle appassionate rivolte. È il suo piglio pregno, quasi torbido, pieno di presentimenti, indelimitabile logicamente, contenutisticamente, che lo pone ad aprire in Italia la passione romantica. Proprio per essere così indiscriminato il suo slancio vitale ci indica la nascita di questo nuovo spirito, in cui inserisce la sua affermazione di incondizionata resistenza alle cose, di vocazione, se anche non di possesso, a valori di una intensità infinita in questa storia della spiritualità romantica che sembra come la premessa di ogni nostra serietà, di ogni nostra serenità.

Una giustificazione spiegata organicamente di quel primo atteggiamento non gli era concessa dai limiti di cui abbiamo parlato, e anzi dove lo avesse tentato non sarebbe stata che compromessa dalla presenza di problemi pre-determinati offertigli dalla cultura del suo tempo. La sua novità che consiste nel portare tutta l'anima in un punto, senza limiti di educazione, e nel vivere di uno scatto intenso, ragionandosi e descrivendosi nella sua mèta si sarebbe fatta, come qualche volta avvenne, fredda e arzigogolata, costretta a seguire un procedimento convenzionale e non suo.

L'intensità in Alfieri non si distende in meditazione né si svolge nella considerazione della storia degli uomini, come nel Foscolo; resta capacità di esplosione, fino all'ossessione, di calcato e potente ritmo più che di motivo svolto in un'aria naturale, in una complessità polisensa, organica.

Perché l'Alfieri si trovava di fronte ad una cultura ancora inadatta a soddisfare un possibile sviluppo dei motivi romantici celati nella sua personalità. Egli veniva a trovarsi alla fine del periodo illuministico durante il lento trapasso verso il romanticismo, che specialmente in Italia subì una specie di ritardazione dovuta ad un iniziale sfasamento rispetto alla cultura europea settecentesca. «Il Caffè» ad esempio ci mostra tipico questo coesistere di un fervore illuministico e di esigenze nuove che non venivano a maturità ritardandosi nei motivi non ancora esauriti della cultura precedente. Nello stesso problema nazionale venivano a confluire la vecchia tradizione letteraria che

scendeva dalle canzoni del Petrarca fino al Filicaia, la concezione funzionale ed europeistica dell'illuminismo, e nuovi germi di volontà, di distinzione concreta che saranno potentemente aiutati, se non addirittura creati, proprio dalle nuove parole alfieriane.

In questo passaggio dall'illuminismo al romanticismo in Italia l'Alfieri ha un posto importantissimo, diventa in realtà una forza motrice in quanto suscita, oltre all'entusiasmo nazionale, la sensibilità per un gusto non composto e addomesticato, per un apprezzamento dei valori più elementari e sanguigni in contrapposizione con la castigata socievolezza illuministica, paurosa di quanto non fosse passato attraverso accademie e scienza accademica e fisica.

Per vedere chiaramente come l'Alfieri porti intuizioni di una concezione totalmente nuova della vita e della creazione, oltre che per accennare alla coesistenza che anche in lui permane di elementi illuministici e romantici, basterà ricordare che in una satira si espresse a proposito dei delitti passionali (vendetta, punto di onore, ecc.) in Italia con violenta disapprovazione, criticando che si prendessero troppo alla leggera e ritenendoli come indegni di un paese civile: linguaggio di riformatore illuministico avviato ad un progresso di società e avverso ad ogni forma di istintiva barbarie:

Mostruosa così, qual più qual meno,
ogni gente d'Italia usi raccozza
fero-vigliacchi entro al divoto seno.¹

E invece nelle famose pagine del *Principe e delle Lettere* a proposito dell'Italia parla di «delitti generosi», che indicano come l'Italia possieda in sé la possibilità di risorgere, di farsi grande, di essere nazione. Quei «delitti generosi» valgono tutto un trattato sull'importanza del sentimento nei confronti della ragione e dicono che l'Alfieri avviava una valutazione nuova della vita e dell'uomo, della società e della poesia: anche se egli teoricamente non andò più in là di quelle pregnanti, luminose intuizioni. Non sono parole che fanno pensare, non al romanticismo più languido, all'amore per l'Italia di un Lamartine, ma a Stendhal, innamorato romantico dell'Italia, paese di sangue e di sentimento, vivo di un'energia che sembrava mancare alle società più mediamente civilizzate? Cioè ad un amore che rivelava un ideale tipo di uomo estremo nell'amore e nell'odio, ricco di senso e sentimento più che di ragione, a illuminare i suoi atti.

In lui era nuovo il valore dell'uomo più nella sua capacità istintiva e ancora indeterminata che non nei risultati di una educazione razionale in vista di una morale di società. Uomo, per l'Alfieri, prima di ogni altro valore indica una forza di vita, una potenza sanguigna al bene e al male, ma violenta, sen-

¹ Satira V, *Le Leggi* (contro il diritto di asilo delle chiese nei casi di omicidio in rissa), vv. 154-156; in *Scritti politici e morali*, III, ed. C. Mazzotta, Asti, Casa d'Alfieri, 1984 p. 104.

za iniziali addomesticamenti, spregiudicata, amorale. Mentre il Parini pensava un cittadino equilibrato, fornito di rare virtù, di interessi alla vita della *civitas*, l'Alfieri passava oltre e cercava l'uomo, la radice di ogni bene e di ogni male, che diventava però un male buono purché intensamente umano.

Al risultato illuministico di umanità come spirito di socialità, di filantropismo, egli opponeva (e poteva essere il punto di partenza per una nuova sintesi superiore) l'intuizione, l'esigenza di una umanità come vigore primitivo precedente ad ogni giustificazione funzionale. Era la «pianta uomo» che egli mostrava di cercare e di sentire là dove comunemente si cercava l'uomo civile, l'uomo illuminato. Mentre prima gli uomini venivano a distinguersi in colti ed incolti, in coscienti del progresso di perfettibilità e ignoranti, suscettibili però di educazione e quindi di elevazione al primo grado, per l'Alfieri gli uomini veri vengono ad accamparsi sotto la luce dell'energia, dell'entusiasmo, dell'attività amata con ardore, della passione che non conosce e non considera ostacoli. Da una parte gli uomini veri, dall'altra i babbuini, come dice in una lettera all'Albergati del 16 giugno 1792: «Spero bene che se mai viene il giorno che gl'Italiani si sveglino, e sorgano, e' si comporteranno da uomini come già si sono altre volte mostrati; e non da vili bambini, o per meglio dir babbuini»². E ancora parla sempre della Francia, che gli veniva apparendo il regno di quella mentalità di sufficienza da lui odiata nell'illuminismo: «il contrario è l'Italia anche nelle sue divisioncelle, dove per tutto c'è uomini, ma non hanno paese che li contenga» (a Teresa Regoli Mocenni, 4 gennaio 1792)³.

Uomo, uomini veri, tale è la sua continua richiesta, tale è l'espressione del suo bisogno di concreto, di fronte all'astrattezza di una cultura ormai logorata da una pratica di società e dal ridicolo della volgarizzazione cui già inizialmente tendeva.

Non l'umanità, ma gli uomini o l'uomo. Ecco così che di fronte alla tendenza illuministica di universalismo, di cosmopolitismo, che trovava espressione nella tolleranza di religione e di razza (la leggenda dei tre anelli di Lessing in *Nathan der Weise*), prende nascita nell'Alfieri quel gusto di caratterizzare le varie nazionalità perfino dalla fisionomia fisica, dalla diversità dei volti, dal linguaggio, da ogni loro espressione (il «volto spagnolo»). Nasceva così il sentimento di nazione non su motivi retorici né su motivi di funzionalità, come nel grande romanticismo faranno Mazzini e lo stesso Fichte, ma su di una coscienza distintiva, sulla coscienza di nazione istintiva e primaria per lui come la coscienza della personalità. E anche di qui vediamo il valore dell'Alfieri non tanto negli svolgimenti di questa prima intuizione, deviati da tanti diversi sentimenti, interessi, riflessi culturali addirittura contrastanti, ma proprio nella prima affermazione, nel sentimento di nazione che non richiede una dimostrazione ma si pone come un dato

² *Epistolario*, ed. L. Caretti, II, Asti, Casa d'Alfieri, 1981, p. 78.

³ *Ivi*, p. 70.

di partenza nella vita umana. Il romanticismo poi, sviluppando quella intuizione, l'arricchirà di ragioni, la renderà articolata, capace di dar vita a sistemi ideali che di tanto la sorpassano; ma la prima forza è lí, in quel primo slancio alfieriano, in quel suo piglio perentorio e appassionato che daranno all'amore di nazione un carattere come religioso e devoto.

Faranno sí che all'inizio dell'Ottocento dei patrioti come l'Ornato scrivessero: «Io ho celebrato agli 8 di questo mese l'anniversario del nostro Padre Alfieri. Ho radunato quanto ho potuto di sonetti d'occasione, per messe, per nozze, ecc., e ne ho fatto un olocausto odoroso, ardendoli tutti davanti alla immagine di quel *santo*. Ho quindi fatto una corona di alloro e di cipresso intrecciato e l'ho appesa pure davanti alla immagine di Lui»⁴, quasi riferendosi ad una liturgia che non sarebbe nata senza di lui.

Questo senso del concreto non razionale si complicava in lui con una formazione tutta sensitiva, che da un lato lo confermava nella sua diffidenza verso ogni vago spiritualismo e dall'altro lo portava a ribellarsi a questa schiavitù riconosciuta dei sensi (vedere il famoso sonetto: «Veder, toccare, udir, gustar, sentire» ecc.)⁵. Lentamente a questo sentire condillaciano sostituiva un «sentire» nuovo, il sentire del cuore, dell'entusiasmo, che sempre piú in lui diventava la misura vera di ogni cosa. Scrivendo ad una signora senese il cui amante era morto, dice quasi di credere alla immortalità dell'anima perché «Alcune opinioni sono piú utili, e soddisfano piú il cuor ben fatto, che altre [...]. Viva dunque l'ignoranza e la poesia, per quanto elle possono stare insieme: immaginiamo, e crediamo l'immaginato per vero: l'uomo vive d'amore, l'amore lo fa Dio; che Dio chiamo io l'uomo vivissimamente sentente; e Cani chiamo, o Francesi, che è lo stesso, i gelati Filosofisti»⁶. Dunque c'è una vera opposizione del sentimento alla ragione e alla verità dei sensi, c'è l'intuizione che la verità spirituale non dipende dalle cose, anche se in lui si resta tra il negare una cosa pure creduta evidente e certa, matematica, e lo sforzo di colmare quella impossibilità con la passione e una sorta di certezza sentimentale che non ha bisogno di prove, di conferme. Nel passaggio da illuminismo a romanticismo di cui l'Alfieri riproduce il tipico sfasamento italiano, egli porta l'elemento decisivo: non i presentimenti ombrosi dell'Arcadia preromantica, o le affermazioni dottrinali ed estetiche del «Caffè», ma uno scontento fondamentale della vecchia mentalità o senz'altro non la malinconia fatta di sazieta, ma un senso tragico che metteva in agonia le anime.

L'amore, che sembrerebbe l'espressione piú tipica del suo carattere, trovò un contrappeso nella pratica costante con la Stolberg: allora l'amore assume un tono platonizzante e convenzionale che non avevano avuto gli altri amori. Al solito egli aveva delle intuizioni potenti del carattere assoluto dell'a-

⁴ Lettera a Luigi Provana del 20 ottobre 1812; in L. Ottolenghi, *Vita, studii e lettere inedite di Luigi Ornato*, Torino, Loescher, 1878, pp. 193-4 (corsivo mio).

⁵ Son. 17, v. 9; *Rime*, ed. F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954, p. 15.

⁶ Lettera a Teresa Regoli Mocenni, 10 dicembre 1796; *Epistolario* cit., II, pp. 197-198.

more che vive, ha la sua ragione proprio nell'essere senza limiti, nel supplire così a tutto l'egoismo e le limitatezze che noi proviamo di fronte alle nostre barriere individuali. Aveva detto in una lettera al Bianchi, altro innamorato modello: «mi si arricciano i capegli sempre ch'io penso al pericolo che si corre quando si vive in altri come facciam noi» (9 aprile 1786)⁷. Con quel "vivere in altri" aveva mostrato sia pure pacatamente cosa fosse per lui l'amore, che importanza di esperienza prima, non laterale avesse: non diletto, non relazione di aiuto reciproco, ma ponte generoso per la personalità che si precipita tutta nell'altra personalità come in un miracolo di idealismo magico.

Anche le amicizie, senza raggiungere quel calore purissimo che raggiunsero nel Leopardi, hanno nell'Alfieri il valore di un'esperienza del suo animo, delle proprie forze, della propria esuberanza. Quando poi gli amici scompaiono rapiti dalla morte (il Gori, il Bianchi), l'amicizia acquista nell'Alfieri un carattere di invito, di conferma come di un mondo al disopra della mediocrità, cui essi partecipano: è forse in connessione con queste relazioni superiori che si distende il motivo più patetico della sua anima: una tenerezza triste, finalmente non corrucciata, quasi il senso di un privilegio ottenuto mediante quella amicizia.

È una tristezza che si attacca ad un pessimismo non dichiarato, ma che sempre sottende il furore delle sue affermazioni vitali, e di cui a volte escano espressioni potenti quanto meno ragionate: «son tristissimo, e solo nel mondo»⁸; «Mi saluti la Teresina [l'amante del Bianchi] caramente; e beato lei che ogni giorno può pur vederla, e contarle i suoi guai, e sentire i suoi. Sola dolcezza nella vita: il resto è morir continuo»⁹. E ancora più romanticamente: «Penso spessissimo a Checco [il Gori, morto] nelle mie passeggiate mattutine, e dico: questo luogo gli piacerebbe, questa città, questo fiume; e poi piango, e poi leggo il Petrarca, che ho sempre in tasca; penso alla Donna mia, e ripiango, e così tiro innanzi, e desidero la morte, e mi spiace di non aver ragioni per darmela»¹⁰, o l'episodio di Frontino¹¹.

C'era un motivo non di esaltazione e di furore, non di energia, ma di patetico abbandono che dà sapore a certi momenti più duri e squilibrati. Era il motivo della malinconia, di una malinconia non languida, sostenuta da tutto un atteggiamento virile che sa fortemente la propria impotenza ad attingere la felicità (non la dorata felicità dei romantici), che egli intravede in un'azione pregnata di vita. Non sono momenti di oblio, di rilassatezza, di compenso, ma della furia tragica conservano piuttosto il ritmo serio, grave, quella cupezza incapace di sorriso, ma non il piglio tempestoso dei momenti più combattuti. La malinconia alfieriana non è la ninfa gentile del

⁷ *Epistolario* cit., I, 1963, p. 323.

⁸ Lettera a Mario Bianchi, 25 maggio 1785; *ivi*, p. 275.

⁹ Lettera allo stesso, 20 dicembre 1784; *ivi*, p. 206.

¹⁰ Lettera allo stesso, 8 luglio 1875; *ivi*, p. 290.

¹¹ Lettera allo stesso, 22 luglio 1875; *ivi*, pp. 291-292.

Pindemonte e del preromanticismo italiano, ma un motivo cupo, la riprova dell'eternità del suo discorso:

Malinconia, perché un tuo solo seggio
questo mio core misero ti fai?
Supplichevol, tremante ancor tel chieggi;
deh! quando tregua al mio pianger darai?
L'atra pompa del tuo feral corteggio
ben tutta in me tu dispiegasti ormai:
infra larve di morte, or di³, mi deggio
viver morendo ognor, né morir mai?
Malinconia, che vuoi? ch'io ponga fine
a questa lunga insopportabil noja,
pria che il dolor giunga a imbiancarmi il crine?
Dunque ogni speme di futura gioia,
che Amor mi mostra in due luci divine,
caccia; e fa' ch'una intera volta io muoja.¹²

Se quel pianto che ricorre anche in altri momenti tristi della sua vita è l'indice sicuro del nuovo sentimento che nell'Alfieri affiora non diversamente, ma molto più potentemente che in altri preromantici, ancora più ci interessa il sostrato di tragedia che il suo impeto disordinato e tutto iniziale veniva a creare sotto ogni momento della sua vita, pronto ad irrompere non tanto per giustificato motivo, quanto non appena la sua anima si concentrasse, si ritrovasse. Uno stimolo, e la cupa potenza che cova sotto la sua attività, sotto gli adeguamenti alla cultura del suo tempo o agli umori del suo temperamento, si produce immediata. In proposito, oltre ai brani celebri della *Vita*, rivelatori sono quegli inizi tragici e dolenti, ma di un dolore cupo e tetro, senza sorriso di sogno o di ironia, dei sonetti meno convenzionali o petrarchistici.

Il nobile motivo della solitudine chiama l'Alfieri al paragone dell'infinito, che resta la misura più immediata dei romantici. Il loro infinito è rimasto spaziale, non è riuscito a farsi un valore positivo più del finito, uscendo dai limiti dell'immaginazione e opponendosi risolutamente a qualunque estensione. Ma appunto perciò dall'equivoco in cui lo spirito romantico aspira all'infinito e lo trova ancora in un finito senza limiti immaginabili, nasce la poesia di un anelito che rimane però sensibile, vista di cieli immensi, di mari sconfinati o, con il massimo sforzo leopardiano, vista di un limite che per contrasto crea l'abisso di un'illimitata vastità.

L'Alfieri è il primo a sentire nel modo più rozzo e istintivo, passionale, la poesia di un'ampiezza solitaria, di una desolazione che nutrice la sua esasperazione di cose piccole, di affetti misurati, di delusioni, di sconfitte da parte di una brutta, meschina realtà.

¹² Son. 65; *Rime* cit., p. 60.

Se Parigi deludeva la sua fantasticheria di una entità di bellezza (si ricordi anche il disinganno del Leopardi alla vista di Roma), sono le scene più desolate e solitarie che lo riposano, la natura senza civiltà, e più una vastità tragica e tempestosa che non la vastità in se stessa: perché suggerisce dramma, furia perfetta, non contaminata da nulla di molle e di addomesticato. Ed è così quell'aria di vuoto che regge le scene grigie delle sue tragedie, costruite non su di uno scenario immaginario, ma sull'essenza di quella solitudine, di quella malinconia. Da questo punto estremo della sua sensibilità quasi per rimbalzo egli si gettò nel sogno di un'azione politica, di una liberazione immediata da tutti i limiti che il suo pensiero e la sua sensibilità non potevano oltrepassare nell'idillio o nella speculazione filosofica. Non nel pensiero, perché quest'anima romantica si trovava di fronte una cultura illuministica che egli superava solo sentimentalmente, che giudicava per il suo tono e i suoi risultati, ma che non aveva esaminato nelle sue esigenze, nella sua costruzione. Da questo dissidio e da questa incapacità a superare con un approfondimento nuovo quei problemi, nasce il carattere di fulgurazioni fuori di un tessuto continuo. Mancanza di approfondimento speculativo che manteneva al suo pessimismo un carattere di scontentezza più che di decisa valutazione della vita. A volte quel pessimismo si fa più pensoso, accoglie un senso quasi religioso della miseria umana:

[...] che siam, se Iddio ci lascia?¹³

Uom, lasciato a te stesso, ecco qual sei.¹⁴

Ma è sempre soprattutto l'insoddisfazione, il contrasto fra l'ideale dell'uomo vero e i limiti della vita che originano quel pessimismo:

Mai non fia ch'oltre l'uom passo ti acquiste.¹⁵

Mai potrai diventare più che uomo, mai potrai superare i limiti negativi della tua umanità.

E questa insoddisfazione prima spiega ancora una volta l'irrequietezza, la voglia errabonda dell'Alfieri che non è dovuta solo alla sua mancanza di vocazione e di occupazione, perché il fondo che la originava permane anche negli anni maturi e crea anzi un'aria tanto più torbida e cupa quanto più la prima ispirazione cadeva e il rigore si faceva rancore. Perché è pure importante dire che l'Alfieri dopo i quarant'anni comincia a perdere la natura audace e nuova della sua forza, a farla guidare dagli umori della prepotenza, dell'astio; bisogna pur dire che l'Alfieri a un certo punto invecchiò, e ciò non tanto per il cambiamento di idee ma per l'acre animosità che sostituiva

¹³ *Saul*, Atto I, sc. I, v. 20 ed. C. Jannaco, A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1982, p. 51.

¹⁴ *Abele*, Atto V, sc. ultima, v. 281; in V. Alfieri, *Abele e frammenti di tragedie*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 101.

¹⁵ Son. 268, v. 4; *Rime* cit., p. 220.

il primo impeto generoso. Lentamente cresceva con l'età una certa indulgenza per ciò che da giovane aveva combattuto con un vigore baldo, con un furore puro che sono la vera base sentimentale delle tragedie.

Non ingannino però nei riguardi del cattolicesimo alcuni spunti di rispetto e perfino di ammirazione che sono nati dalla polemica contro l'antireligione, cioè contro l'applicazione dell'illuminismo francese, e da un sincero gusto romantico della tradizione e della solennità maestosa di quella liturgia. Per quanto si può legittimamente ricavare dalla sua vita e dalle sue opere, il suo atteggiamento fu francamente contrario alla Chiesa e perfino al Dio personale della comune credenza che egli potentemente ravvisa, quasi prelundendo a tutta la rivolta romantica, nel tiranno perfetto: «L'idea che dal volgo si ha del tiranno viene talmente a rassomigliarsi alla idea da quasi tutti i popoli falsamente concepita di un Dio»¹⁶. Corruttrice dunque quell'idea nel campo politico, ma soprattutto più simile per lui al male che al bene, come in fondo è cupa e crudele l'idea del Geova del *Saul*, potente e terribile, lontano dal cuore degli uomini. Senza farsi affatto del distacco dalla Chiesa e dalla religione cattolica uno scopo di vita come si fece della lotta contro il tiranno, egli rimase fedele ad una pratica laica, orgogliosa della propria indipendenza. Se da giovane aveva assimilato l'incredulità da quei Voltaire, Diderot, Helvétius che aveva letto e cui aveva aderito scrivendo l'*Esquisse du Jugement Universel*, anche nel periodo in cui per ragioni politiche e per la sua posizione antiilluministica poteva assumere una certa propensione cattolicheggiante, egli non andò oltre le dichiarazioni platoniche sul culto cattolico e l'entusiasmo che suscitava negli uomini, mentre d'altra parte riconosceva questa virtù esaltatrice ad ogni religione (si veda la commedia *La Finestrina*, in cui Maometto è prima condannato come impostore e poi esaltato per i suoi risultati nel fare degli arabi un popolo di eroi). E tenne alla lontananza dai sacramenti nel punto di morte. Questo è molto alferiano, questo immaginarsi al punto tragico della morte e scaricarsi un atto di energia e di affermazione nel non aderire ad un rito che il comune degli uomini richiedeva e che doveva sembrargli turbare la solitudine impavida dell'uomo che coglie in quel momento la somma dei suoi eroismi o delle sue virtù.

C'è una frase famosa dei *Giornali*: «Non perdo mai occasione d'imparare a morire: il più gran timore ch'io abbia della morte, è di temerla: non passa giorno in cui non vi pensi; pure non so davvero se la sopporterò da eroe, o da buon cattolico, cioè da vile»¹⁷. Se va chiarito quel «vile» in un senso soprattutto personale (indica la virtù dell'Alfieri se questi, vissuto da non cattolico, all'ultimo momento si fosse deciso a chiedere i sacramenti), non si può negare che in quel «vile» c'era anche l'antitesi alla forza stoica dell'uomo che affronta la morte come la prova più eroica della vita.

¹⁶ *Della Tirannide*, Libro I, cap. VIII; in *Scritti politici e morali*, I, ed. P. Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, p.43.

¹⁷ Sabato 26 aprile 1777; in *Vita scritta da esso*, II, ed. L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, p. 245.

E che al «vile» vada attribuito anche il suo senso piú vasto lo conferma questa descrizione di una tempesta che si trova nei *Giornali*: «era il tempo fierissimo, il vento impetuoso e contrario, e la nave ripiena di frati, e d'altra gente vile che si raccomandava a Dio»¹⁸.

Anche in questo senso ci piace notare come egli dia l'avvio piú chiaro ad una tradizione italiana laica che trova riunita la parte piú decisa dei grandi spiriti del Risorgimento. Una posizione laica e pur non settaria che poneva sullo stesso piano le varie religioni e l'antireligioneria, che anzi trovava piú gretta e pericolosa:

Ci vuol altro, a cacciar Cristo di nido,
che dir ch'ell'è una favola; fa d'uopo
favola ordir di non minore grido.¹⁹

Occorre cioè un entusiasmo, uno slancio dell'animo, una generosità che egli sentiva mancare alla volgarizzazione illuministica. Volgarizzazione che egli stimava peggiore dell'ignoranza:

Meglio è ignoranza, onestamente intera,
che del mezzo saper gli atroci abusi.²⁰

Anche seguendo questa strada si ritorna così al suo bisogno di un nuovo fondamento sentimentale, di una forza eroica alla base di ogni costruzione civile. Si pensi in proposito allo sviluppo del Machiavelli nel concetto di «male buono», importantissimo dal punto di vista romantico perché mentre riprende la virtù indiscriminata del Machiavelli la trasforma invece in un contrasto morale che sintetizza in una nuova virtù piú appassionata. «Negli uomini in generale, principalmente amiamo noi il forte sentire, che è il fonte verace d'ogni bene buono come altresí di ogni male buono; che io avrò pur la temerità di dar questo epiteto al male, allorché egli, da passioni ardenti ed altissime procreato, si fa d'altissimi effetti cagione». Non era il male *ad majorem Dei gloriam* o a scopo sociale, come piú o meno il Seicento per un verso e il Settecento per un altro avrebbero accettato, ma il male energico, passionale, e non era il male che veniva amato in sé e per sé, ma la passione dovunque si presentasse. Non amava il tiranno, ché anzi desiderava la sua morte, ma amava in lui, quando c'era (ed egli infatti amò piú rappresentare il tiranno energico, che il miserabile povero di vizi e di virtù), l'energia, la ferocia da cui nascevano i suoi delitti «enormi e sublimi». E dunque come il Machiavelli oppose con tutto il vigore della sua speculazione e il consenso del suo secolo il concetto della «virtù» rinascimentale a quello medievale, l'Alfieri oppose il concetto romantico della virtù appassionata a quello che

¹⁸ Lunedì 2 giugno 1777; ivi, p. 249.

¹⁹ Satira VII, *L'Antireligioneria*, vv. 43-45; in *Scritti politici e morali*, III cit., p. 111.

²⁰ Satira IX, *I Viaggi*, Cap. II, vv. 251-252; ivi, p. 150.

l'illuminismo aveva foggiate come virtù filantropica e perfetto adeguamento alle leggi poste dalla ragione. La virtù diventa intensità passionale, umanità allo stato più immediato e incalcolato. Poi si riformerà una dialettica interna al romanticismo e l'energia cercherà un motivo umanitario, nasceranno i banditi per amore, i giustizieri dell'umanità ecc., ma al solito l'Alfieri ci rappresenta solo la prima intuizione italiana del mondo romantico.

Naturalmente si errerebbe a vedere nell'Alfieri solo un grido sfrenato di passione, un convulso agitarsi senza pace: non mancano momenti di distesa pensosità, che l'educazione petrarchistica accresce e precisa in uno stato d'animo proprio dei lettori di poesia: «quei pochissimi, che [...] pieni di una certa malinconia riflessiva, cercano ne' libri un dolce pascolo all'anima, e un breve compenso alle umane miserie»²¹. E in mezzo agli atti frementi v'è un Alfieri che si preoccupa minutamente della confezione della sua cioccolata, provvede l'alloggio per i suoi ospiti, dà posto a quel che di vita dolcemente dissipata nelle relazioni con gli uomini e con le cose che esclude un persistere maniaco in una posa.

Ma se un'aria di agio intimo circola nella vita alfieriana (e specialmente ce ne rendono conto le lettere), la contrapposizione col secolo vile cui rimproverava il gelo, la mancanza di ispirazione («e chi sa ch'io da una Donna che sente non cavi più lumi assai, che da professori che hanno il cuor col pelo?»²², scrive in una lettera nell'85), lo induceva a vedersi, nei momenti più puri (la *Vita*, le tragedie, alcune rime), come antagonista solo e fremente, nei momenti in cui gli umori prevalevano, a vedere quel mondo nella sua difettosità. Allora senza sorriso egli restava sublimemente crucciato, nutrito di odio e desideroso di una distruzione generale di tutta la struttura preconstituita. Quando egli giudica il mondo, prevale uno spirito lunatico e greve (*Satire, Misogallo*), inumano e barbarico. Nell'impulso più immediato invece nasce la passione per la poesia e la passione politica: due forme di liberazione che ai suoi occhi assunsero una certa gradualità, in quanto la prima veniva ad essere un compenso della seconda, benché in realtà quella relazione vada capovolta quanto alla vocazione prima dell'uomo che era quella di esprimersi, non di convincere. Relazione che rimane poi inalterata in quanto che quell'impeto puro acquista certezza, si convalida proprio per l'illusione di una lotta che gli serbava il carattere d'una immediatezza, d'un selvaggio respiro che l'arte non sembrava offrire.

Vedremo subito perciò come l'anima alfieriana si creò un momento politico, o meglio come la sua passione si fece passione politica e poi tentativo di giustificazione in termini discorsivi di una soluzione del problema politico.

²¹ *Del Principe e delle lettere*, Libro I, cap. VIII; *Scritti politici e morali*, I cit., pp. 126-127.

²² Lettera al Bianchi, 31 gennaio 1785; *Epistolario* cit., II, pp. 222-223.

II

LA PASSIONE POLITICA

«Gli uomini tutti per lo piú, e maggiormente i piú schiavi (come siamo noi), peccano tutti nel poco sentire»¹. L'origine piú profonda dell'atteggiamento politico alfieriano è in questa frase, nella concezione della vita come forte sentire e nell'impedimento che l'oppressione politica crea a questa attività prima dell'anima umana. Nessun altro scrittore settecentesco avrebbe cercato una giustificazione simile per una lotta contro la tirannide, nessuna teoria dello Stato avrebbe posto come fine ultimo, come bene sommo degli individui la possibilità del forte sentire, ma piuttosto un equilibrato sviluppo delle virtù e della felicità razionalmente intesa. Tale è dunque il germe romantico che motiva la passione politica dell'Alfieri. Ma certo egli sentì in quella passione l'impiego piú immediato della sua forza spirituale, la soddisfazione piú libera dell'impaziente volontà di affermarsi, di ribellarsi, di distinguersi nella maniera piú violenta. Da questo primo impulso ad un'affermazione di se stesso, della propria anima insofferente ad ogni condizione esterna, da questo torbido ma intenso presentimento di una lotta piú profonda tra l'anima e le cose nasce la vocazione alla libertà, in cui si risolve ogni idea, ogni aspirazione, ogni convinzione politica alfieriana.

L'Alfieri è esente dalle origini filantropiche di molti scrittori politici del secolo, e vedremo anzi come egli consideri il popolo, la plebe ai cui casi pietosi il sentimentalismo umanitario aveva ispirato la prima ribellione ai regimi assolutistici. Egli non vede una liberazione degli uomini, di tutti gli uomini, come condizione di un progresso di cui esplicitamente non si cura (guardando piuttosto ad un passato perduto o ad un futuro di sentimenti eroici); né si può tutto adeguare a quella moda dei nobili del suo tempo, che affettavano spregiudicatezza, audacia politica per snobismo, per gusto di distinzione mondana, pronti poi a trasformarsi negli emigrati di Coblenza. Certo anche nell'Alfieri un orecchio avvertito sente la spigliatezza dell'aristocratico che azzarda le idee come le carte da gioco, che manca di una esperienza diretta, e per spregiudicato che sia verrà il giorno in cui si ricorderà con orgoglio del proprio sangue. Certo un chiarimento circa le relazioni tra l'Alfieri e la sua nobiltà può contribuire a spiegare il tono risentito dell'ultimo periodo, il rancore contro il regime egualitario francese. Ma fin d'ora insisto sulla lateralità di questo motivo di fronte alla presenza del

¹ *Del Principe e delle lettere*, Libro II, cap. VII; in *Scritti politici e morali*, I cit., p. 170.

momento politico nell'anima alfieriana; ché anzi non di momento politico, ma di passione politica dobbiamo parlare per indicare la natura entusiastica, vitale che la politica ebbe per lui. Dato che la sua domanda alla vita esige una propria risposta senza indugio, se si presenta l'arte tragica come possibilità di vivere energicamente, eroicamente fuori degli impacci tragici, la politica si presenta come l'atto della liberazione più completa. Se si vuole intravedere la profondità e la eccezionalità di quella passione, la si deve considerare come simbolo di una lotta e liberazione più sostanziale, religiosa, su cui l'Alfieri esplicitamente non arrivò. Ecco perché il fine cui tende il suo atteggiamento politico non appena nato è l'uccisione del tiranno, l'atto del liberarsi, l'affermazione di questa libertà in un gesto eccezionale, passionale che sembra appagare d'un sol colpo tutti i desideri dell'anima eroica.

E un personaggio sembra costruirsi come il santo di questa vita politica, che politica è solo per approssimazione: Bruto che pugnala Cesare, senza considerare per nulla ciò che seguì o poteva seguire al suo atto. È bene ripetere che tale è l'origine di un atteggiamento che poi cercherà di svolgersi, di arricchirsi, perfino di stabilirsi logicamente con una teoria di rapporti tra individuo e Stato, cioè con una teoria veramente politica. Ma sotto a quei tentativi più o meno riusciti vive sottinteso il motivo personale che unico spinse l'Alfieri a farsi scrittore di cose politiche. Libertà è parola che ha mantenuto un suo primo significato inequivocabile: diritto di vivere, di costruire la propria vita secondo i propri ideali. L'Alfieri si trovava di fronte ad una negazione recisa della libertà da parte dell'assolutismo, ad una limitazione nel dispotismo illuminato, ad una pratica concreta nel costituzionalismo inglese. Solo più tardi si vide di fronte alla libertà della repubblica francese ch'egli decisamente avversò. Presenti e tanto più suggestivi gli esempi del passato, della libertà greca e romana. Come nacque in lui e come si consolidò l'ideale della libertà? Abbiamo detto non per filantropia, né per considerazione ottimistica della forza della ragione umana, ma principalmente come esigenza di liberazione. La testimonianza più viva del valore assoluto che la lotta contro il tiranno aveva in lui, quasi di liberazione unica dai limiti ostili della vita, è nel sonetto 18, in cui la morte è invitata a colpire il poeta che resterà impavido, sicuro, infastidito della vita perché resa obbrobriosa dall'oppressione. L'idea della morte e del tiranno si fondono in un insieme di titanismo e di passione politica che ne diventa più giustificata, non retorica e non utilitaristica:

Bieca, o Morte, minacci? e in atto orrenda,
l'adunca falce a me brandisci innante?
Vibrala, su: me non vedrai tremante
pregarti mai, che il gran colpo sospenda.
Nascer, sí, nascer chiamo aspra vicenda,
non già il morire, ond'io d'angosce tante
scevro rimango; e un solo breve istante
de' miei servi natali il fallo ammenda.
Morte, a troncar l'obbrobriosa vita,

che in ceppi io traggio, io di servir non degno,
che indugi omai, se il tuo indugiar m'irrita?
Sottrammì ai re, cui sol dà orgoglio, e regno,
viltà dei piú, ch'a inferocir gl'invita,
e a prevenir dei pochi il tardo sdegno.²

In un clima di appassionatezza scandita su di un ritmo potente e trattenuto fino ai limiti di una clausola retorica, si svolge il motivo piú chiaro della necessità alfieriana di liberazione tragica da un'angoscia che egli sente come dovuta principalmente al servaggio politico e che i romantici piú esperti sentiranno come effetto di un servaggio piú profondo ed universale, di una natura crudele ed ostile. Accanto a questo motivo piú profondo c'erano come stimolo storico l'esempio classico, le vite plutarchiane, l'esempio inglese e le idee di Montesquieu. Quanto all'esempio classico, esso indica la costruzione in parte letteraria delle sue idee politiche e la sua simpatia per forme di libertà eroica non addomesticata, non utilitaristica, libertà e gara di eroismo, di nobiltà spirituale, di forte sentire.

Cosí poteva anche ricollegarsi a quella corrente brutiana che nell'umanesimo formò lo sfondo ideale e il pretesto alla congiura dei Pazzi o all'uccisione di Alessandro de' Medici da parte di Lorenzino. Si ricordi in proposito che l'Alfieri ha composto un poemetto intitolato *L'Etruria vendicata* in cui, sulla scorta della *Apologia* che Lorenzino scrisse del proprio operato, dà a quel delitto privato, frutto di ambizioni e di rancori, il carattere di un gesto magnanimo, di un episodio della lotta eterna degli spiriti generosi contro i tiranni. E quel gesto del tirannicidio non va disgiunto dalla ricerca della gloria, che nell'Alfieri ebbe un valore non mai veramente deluso:

Chi serve muor; ma chi dirà ch'ei mora
l'uom, cui d'eterna fama il mondo onora?³

Quanto alle idee costituzionaliste di Montesquieu, corrisposero ad un suo tentativo di organizzare i rapporti tra l'individuo e lo Stato; ma piacque soprattutto a lui la pratica di indipendenza dell'individuo nell'esperienza che fece della vita pubblica inglese, cui le idee del filosofo illuminista si erano ispirate. L'Alfieri amava le conseguenze di quell'educazione libera cosí contrastante con la forma autoritaria del resto di Europa. Quel non essere sottoposto agli arbitri dei singoli o dell'autorità (dove lo sdegno per gli abusi della Rivoluzione francese soprattutto perché ledevano la libertà piú ampia dell'individuo) gli sembrava un privilegio divino. E lo toccava moltissimo la liberazione dal giogo militare che tanto lo aveva angustiato nel brevissimo tempo che servì nell'esercito piemontese: «E nel Settembre [1766] mi presentai alla prima rassegna del mio reggimento in Asti, dove compiei esattissi-

² *Rime* cit., p. 16.

³ *L'Etruria vendicata*, Canto I, vv. 103-104; in *Scritti politici e morali*, II cit., 1966, p. 6.

mamente ogni dovere del mio impieguccio, abborrendolo; e non mi potendo assolutamente adattare a quella catena di dipendenze gradate, che si chiama subordinazione; ed è veramente l'anima della disciplina militare; ma non poteva esser l'anima mai d'un futuro Poeta Tragico»⁴. Tanto più che a quel tempo sorgevano in Europa gli eserciti nazionali, dopo l'esempio di Federico II di Prussia. L'antimilitarismo dell'Alfieri è nettissimo, poiché egli partiva dall'idea non di nazione in armi (che egli solo vagamente desidererà per l'Italia futura) ma di popoli obbligati a combattere e morire per la gloria dei loro tiranni. Dice in una satira che i sudditi dei re bellicosi vengono iscritti già prima di nascere non sul registro delle nascite, ma su quello delle morti:

E quei miseri, in culla già arruolati,
Russi e Borussi schiavi, in sangue ascritti
già di morte sul libro anzi che nati.⁵

E in un'altra satira dedicata alla vita militare insiste sul valore antiliberale degli eserciti stanziati iniziati in Prussia:

Dunque, mercè la scabbia ria che invase
del Brandinburgo i Signorotti in pria,
niun scampo al viver libero rimase.⁶

Quando l'Alfieri andò in Prussia, la cosa che più lo colpì fu la preminenza del carattere militare su di ogni altra manifestazione, ed ancora all'epoca in cui scriveva la *Vita* ricordava quella fastidiosa impressione con parole veementi: «All'entrare negli stati del gran Federico, che mi parvero la continuazione di un solo corpo di guardia, mi sentii raddoppiare e triplicare l'orrore per quell'infame mestier militare, infamissima e sola base dell'autorità arbitraria, che sempre è il necessario frutto di tante migliaia di assoldati satelliti. Fui presentato al Re. Non mi sentii nel vederlo alcun moto né di meraviglia né di rispetto, ma d'indegnazione bensì e di rabbia; moti che si andavano in me ogni giorno afforzando e moltiplicando alla vista di quelle tante e poi tante diverse cose che non istanno come dovrebbero stare, e che essendo false si usurpano pure la faccia e la fama di vere. Il Conte di Finch, Ministro del Re, il quale mi presentava, mi domandò perché io, essendo pure in servizio del mio Re, non avessi in quel giorno indossato l'uniforme. Risposigli: "Perché in quella corte mi pareva ve ne fossero degli uniformi abbastanza". Il Re mi disse quelle quattro solite parole di uso; io l'osservai profondamente, ficcandogli rispettosamente gli occhi negli occhi; e ringraziai il Cielo di non mi aver fatto nascer suo schiavo. Uscii di quella universal caserma prussiana verso il mezzo Novembre, abborrendola quanto bisognava»⁷.

⁴ *Vita* cit., I, p. 61.

⁵ Satira XI, *La Filantropineria*, vv. 37-39; in *Scritti politici e morali*, III cit., p. 161.

⁶ Satira XIV, *La Milizia*, vv. 127-129; ivi, p. 182.

⁷ *Vita* cit., I, p. 98.

E lo stesso effetto provò in Russia, dove «vedendo la maladetta genia soldatesca sedersi sul trono di Pietroburgo piú forse ancora che su quel di Berlino; questa fu senza dubbio la ragione che mi fe' pur tanto dispregiare quei popoli, e sí furiosamente abborrirne gli scellerati reggitori»⁸. Al suo ritorno in Germania, «bestemmiando e Russi e Prussi, e quanti altri sotto mentita faccia di uomini si lasciano piú che bruti malmenare in tal guisa dai loro tiranni», passando per Zorendorf dice che visitò «il campo di battaglia tra' Russi e Prussiani, dove tante migliaja dell'uno e dell'altro armento rimasero liberate dal loro giogo lasciandovi l'ossa. Le fosse sepolcrali vastissime, vi erano manifestamente accennate dalla folta e verdissima bellezza del grano, il quale nel rimanente terreno arido per sé stesso ed ingrato vi era cresciuto e misero e rado. Dovei fare allora una trista, ma pur troppo certa riflessione; che gli schiavi son veramente nati a far concio»⁹. La crudezza di quest'ultimo periodo, che non porta però nessun compiacimento morboso, indica a qual punto fosse sincero nell'Alfieri un antimilitarismo in funzione del suo odio per il tiranno ed ogni strumento di oppressione ai danni dell'individuo cosciente della sua libertà, degli uomini veri. Ché in tutte le sfumature del suo pensiero sempre permane vivissima la distinzione fra uomini veri e schiavi, e se mancano in lui degli accenti di compassione per gli oppressi, l'odio per l'oppressione raggiunge la calma superiore di una seria consapevolezza: «meno mi ripugnavano le Corti del Pastorale [cioè di principi ecclesiastici] che quelle dello schioppo e tamburo, perché di questi due flagelli degli uomini non se ne può mai rider veramente di cuore»¹⁰. D'altro canto l'esempio inglese dava al suo ideale una certa concretezza di esperienza e coloriva meno utopisticamente la sua libertà. Erano anche la comodità, il benessere, la praticità che colpirono il viaggiatore di un'Europa non tutta ugualmente comoda e prospera, quando egli arrivò a Londra. In contrasto con la delusione provata a Parigi, là trovò una piacevole comodità, un senso di vita non convulso eppure vigoroso che lo conquistò.

«Le strade, le osterie, i cavalli, le donne, il ben essere universale, la vita e l'attività di quell'isola, la pulizia e comodo delle case benché picciolissime, il non vi trovare pezzenti, un moto perenne di danaro e d'industria sparso egualmente nelle province che nella capitale; tutte queste doti vere ed uniche di quel fortunato e libero paese, mi rapirono l'animo a bella prima, e in due altri viaggi, oltre quello, ch'io vi ho fatti finora, non ho variato mai piú di parere, troppa essendo la differenza tra l'Inghilterra e tutto il rimanente dell'Europa in queste tante diramazioni della pubblica felicità, provenienti dal miglior governo. Onde, benché io allora non ne studiassi profondamente la costituzione, madre di tanta prosperità, ne seppi però abbastanza osservare e valutare gli effetti divini»¹¹. Ma diversamente dalla diffusa anglomania

⁸ Ivi, p. 104.

⁹ Ivi, pp. 104-105.

¹⁰ Ivi, p. 107.

¹¹ Ivi, p. 86.

del Settecento, questo amore è motivato e non assume mai carattere di idolatria di un popolo, essendo egli troppo lontano dal poter trovare in qualsiasi razza di uomini quegli uomini veri che solo eccezionalmente poteva riscontrare nel presente, sognare nel passato classico, presagire per il futuro del popolo italiano. Non era proprio la realizzazione del suo ideale di libero regno di uomini veri, ma rappresentava la terra che meno offriva ostacoli alla sua personalità: «non che gli individui me ne piacessero gran fatto»¹².

Inoltre a questo impaziente viaggiatore sempre infastidito dai permessi che doveva chiedere al proprio re paternalistico, la libertà doveva prendere anche l'aspetto più semplicistico di libertà di movimento, mondo dischiuso ad ogni desiderio, non barriere elevate ad ogni passo per controllare e rallentare la possibilità dei viaggi. C'era ancora sotto quel bisogno di libertà il motivo romantico che esaltava la fresca possibilità di variare paesaggio e scenario alla propria anima tormentata. Se dunque l'Alfieri aveva della libertà non tanto un'organica idea quanto un'intuizione e un'esigenza legata al suo spirito ribelle ed irrequieto, il costante vigore con cui sempre affermò uno stato d'animo di ribellione, di non patteggiamento con gli oppressori a qualsiasi tendenza ideologica appartenessero, lo fa giustamente il primo liberale italiano: perché non di particolari problemi come il Verri, il Beccaria e altri scrittori del periodo illuministico egli si era preoccupato, né si era fatto prendere da una ventata retorica come tanti piccoli nazionalisti letterati che non vedevano altro che l'Italia della canzone petrarchesca pur seguitando a vivere non da cittadini, ma da servi; ma diede al suo nazionalismo l'ispirazione della libertà e alla libertà la base concreta di un concetto di nazione non contrattualistico, ma storico e cosciente. Perciò egli è tanto più nuovo anche del Parini che con maggiore equilibrio vide le qualità del cittadino più che del patriota liberale. Questo afflato di libertà non è dunque un motivo di letteratura, ma la giustificazione più schietta dell'evasione alfieriana dai limiti posti dalle cose, da questo oscuro avversario che identifica con il tiranno e poi con ogni forma di oppressione.

«Il mio nome è Vittorio Alfieri: il luogo dove io son nato, l'Italia: nessuna terra mi è Patria. L'arte mia son le Muse: la predominante passione, l'odio della tirannide; l'unico scopo d'ogni mio pensiero, parola, e scritto, il combatterla sempre, sotto qualunque o placido, o frenetico, o stupido aspetto, ella si manifesti o si asconda»¹³. Questa frase del 1792, quando già l'Alfieri trovava nella Rivoluzione francese una tirannide non diversa da quella delle monarchie assolute, è come l'insegna araldica d'una vita che in questa fedeltà non perse mai la sua coerenza appassionata ed esigente, bisognosa di cose assolute, irrealizzabili.

Significa anche, oltre ciò che le stesse vicende della sua vita possono dirci, l'inizio di una tradizione romantica di cercatori della propria patria, di pa-

¹² Ivi, p. 87.

¹³ Lettera al Presidente della Plebe Francese, 18 novembre 1792; in *Epistolario* cit., II, p. 95.

trioti che cercano la loro patria nell'esilio non volendo vivere senza libertà.

Dunque sentimento di libertà (si chiami pure anarchico, per quel principio anarchico che non manca mai in un'anima non disposta ad ossequiare segni e autorità perché così è ordinato e comunemente accettato), posizione di uomo nuovo di fronte ai compromessi del dispotismo illuminato.

Presupposto questo uomo nuovo che nasce dal momento in cui l'Alfieri ha sentito il tragico della vita, che non si può risolvere con puri espedienti di cultura, e che affonda anzi le proprie radici dove la vita è più violenta e primitiva, egli non mirava tanto ad un governo, quanto al sogno di un popolo coerente, nazionale, disposto a vivere, non per volontà di filosofi e di re, vigorosamente una stagione d'eroismo. Non una repubblica di dei, ma una repubblica di uomini veri, che abbia sapore di volontà umana, non di moralismo astratto. Cosa volesse esattamente da quegli uomini veri, la cui origine trovava in mezzo ai popoli più violenti, istintivi, quale educazione si proponesse, come volesse indirizzare il loro «forte sentire», non sapeva; ma sapeva che solo con quel nuovo popolo la libertà non sarebbe stata né insipida né contraddittoria. Certo questa era tanto più utopia in quanto ai suoi occhi quelle condizioni per uno sviluppo di una nazione erano puramente inconsapevoli (la plebe spagnola, portoghese), e il presente sembrava immediatamente impicciolire per lui ogni atto eroico che, condizionato da un qualche fatto pratico, cominciava subito a disgustarlo. Se una rivoluzione poteva parere fatta da uomini liberi desiderosi di indipendenza nazionale e amministrativa, era quella delle colonie americane contro l'Inghilterra; ebbene l'Alfieri, anche se ci si entusiasmò fino a scrivere nel 1781 l'ode per *L'America libera*, in fondo a questa insinua un dubbio sulla validità di quella rivoluzione. Già prima, nella seconda parte dell'ode chiedendosi retoricamente se i soccorsi che arrivano in America non siano olandesi, di quegli olandesi che

[...] in un mar di sangue
lor libertà fondaro [...]

si risponde negativamente, trovando che essi sono decaduti per cupidigia di oro, facendosi mercanti:

Che parli, stolto? esser può mai, se immersi
entro a guadagni lordi,
fatti immemori son di sé costoro
sí, che son da gran tempo a gloria sordi?
Straniere a lor già fersi
povertade, e virtù; già il ferro in oro,
ed in alga l'alloro,
e capitano invitto in signor molle [...]¹⁴

¹⁴ *L'America libera*, ode II, vv. 62-63 e 65-72; in *Scritti politici e morali*, II cit., p. 84.

È nella stessa ode che l'Alfieri traccia una storia della libertà, che dopo aver soggiornato in Italia sarebbe ascesa in qualche altro pianeta per poi tornare nelle isole britanniche:

O Dea verace, che le spiagge amene,
che il mar d'Ausonia bagna,
festi già sovra ogni altre un dí beate:
tu, cui piú mai non vide, e in van sen lagna,
l'Italia, che in catene
abborrite e sofferte, indi mertate,
tragge sua lunga etate:
tu, che (colpa di noi), tanti anni e tanti
del globo fuor, forse in miglior pianeta,
stanza avevi piú lieta;
quindi fra il sangue, e le discordie, e i pianti
di plebe oppressa, e i canti
degli oppressori, e gli aspri
tra' Re pel regno tradimenti infami,
in Albión scendevi [...]¹⁵.

Ma sempre in quell'ode si può notare l'aggiunta essenziale che l'Alfieri portava alla concezione della libertà anglosassone. Mentre loda gli americani per il loro gesto di ribellione trova però che il motivo economico che ve li ha spinti è meschino (che in verità era il pretesto di ben piú esteso bisogno di indipendenza), è indegno di una lotta eroica:

Maratóna, Termópila, l'inafausto
giorno di Canne stesso;
guerre eran quelle: e ria cagione il vile
lucro servil non n'era, ove indefesso,
d'avarizia inesausto,
tutti scorrendo i mar da Battro a Tile,
veglia il moderno ovile.
Pace era quella, che d'Atene in grembo,
con libertade ogni bell'arte univa;
dove a un tempo si udiva
di varie e dotte opinioni un nembo. –
Ma in questa età, che è lembo
d'ogni bell'opra estremo,
qual fia tema di canto? a chi sicura
volgo mia voce, mentr'io piango e tremo? –
«Ahi, null'altro che *FORZA*, al mondo dura! [...]¹⁶

Perché la guerra di liberazione degli americani non poteva misurarsi con le guerre antiche combattute per la libertà? Perché il motivo economico to-

¹⁵ Vv. 17-31; ivi, pp. 77-78.

¹⁶ Ode V, vv. 113-128; ivi, p. 100.

glieva agli occhi dell'Alfieri ogni dignità, ogni tragicità a quella lotta. Perché, a parte la suggestione del passato che in lui era fortissima (nel ricordo del passato cadono le riserve e le antipatie personali, il fastidio delle difficoltà quotidiane, i tratti minuti dei temperamenti, e restano le grandi epoche, i personaggi eroici, la grandiosità complessiva di lotte costituite in realtà anche di piccole cose meschine), egli voleva che a quell'atto di liberazione non venisse tolto il suo carattere di perfetta purezza. La libertà diventa così una passione che oltrepassa la sfera politica e mantiene l'assolutezza delle esperienze fondamentali: il servaggio ha per l'Alfieri lo stesso carattere che ha il peccato per uno spirito religioso.

Sempre nella stessa ode l'antitesi della libertà e il dispotismo dà luogo ad una rappresentazione in cui, come tanto spesso nell'Alfieri meno equilibrato, espressioni torbide, faticose si alternano a lampi di una potenza non solo artistica, ma significativa per questa sua passione di libertà:

Ma, oimè! qual sorge sull'immenso piano
dell'oceàn, che parte
dall'America noi, fero possente
sopra negre ali immense all'aura sparte,
torvo Genio profano?
D'Europa ei muove, e baldanzosamente
la tempesta fremente,
che a noi salvezza e libertade apporta,
arresta ei sol, col ventilar dell'ale;
la cui possa fatale
dall'onde al ciel, da un polo all'altro insorta,
fa d'adamante porta
ad ogni aura felice,
che a noi mandasse occidentale piaggia.
Malnata Forma, oh! chi sei tu, cui lice
far che ogni nostra speme a terra caggia?
Tenebre i passi tuoi, l'alito è morte;
occhi di bragia mille;
bocche piú assai, di fere zanne armate,
da cui di sangue ognora grondan stille;
tutto orecchie, ma porte
soltanto alle parole scellerate,
da Invidia fabbricate:
adunchi, innumerabili, sanguigni,
rapaci artigli, all'accarnar sí adatti,
a disbranar sí ratti:
oh! chi se' tu, che a rio tremor costringi
anco i cor piú ferrigni?
E soli eletti pochi,
cui di sangue disseti, e d'oro pasci,
tremanti a tua feral mensa convochi,
e satollar del pianto altrui li lasci?

Tu se' colui, ben ti ravviso, e indarno
 cogli occhi torti cenno
 minacciando mi fai, che il nome io taccia:
 tu sei quel mostro rio, cui vita dienno
 pingue ignoranza, e scarno
 timor, che il fuoco il piú sublime agghiaccia
 con sua squallida faccia.
DISPOTISMO t'appelli, e sei custode
 tu solo omai di nostre infauste rive,
 dove in morte si vive;
 dove sol chi per te combatte è prode;
 dove alla infamia è lode,
 e i falsi onor sembianza
 veston di sacra alta virtude antica;
 dove sol presta la viltà baldanza;
 dov'è sol reo quell'uom, che il vero dica.¹⁷

Basta ricreare, dentro quel tessuto fremente e vivo di una retorica tutta personale, brevi gridi cupi come: «dove in morte si vive», «Tenebre i passi tuoi, l'alito è morte», per misurare la sincerità della passione alfieriana.

Della libertà egli faceva anche la giustificazione civilizzatrice delle conquiste romane: non il motivo dell'espansione imperialistica, ma il desiderio di portare libertà ai popoli, per sincero amore di una forma di vita superiore. In un componimento del 1775 Annibale viene immaginato a meditare sulla grandezza di Roma, prima di scendere dalle Alpi in Italia:

Non è di patria il nome ivi chimera,
 l'idol bensí, ch'ognuno incensa e cole,
 il solo a cui si serve e in cui si spera.
 Quivi de' Re l'abominevol prole
 e l'odioso nome insiem fu spento,
 nome di cui piangendo ognun si duole.
 Il cittadin colà tuttora intento
 a meritar de' cittadin le lodi
 non si mostra all'oprar timido o lento.
 [...]
 Indi nasce lo sprezzo, e 'l fier desio
 d'annichilare o d'asservir le genti
 ch'hanno i dritti dell'uom posti in obbligo;
 sacri diritti, eppur lesi soventi
 infra color, ch'usi a servire, i semi
 della natia libertade han spenti.¹⁸

¹⁷ Vv. 49-96; ivi, pp. 97-99.

¹⁸ Cfr. *Primi tentativi*, II, vv. 25-33, 40-45; in *Rime* cit., pp. 320-321. Per le censure del Paciaudi cfr. ivi, pp. 323-324.

Il suo amico Paciaudi, che censurò aspramente questi versi, notava che «Nessuno aveva maggiormente posto in oblio i diritti dell'uomo che i Romani, e la stessa guerra punica ne fa non dubitabile fede»; ma tale esaltazione antistorica, di uomo abituato a pensare in termini moderni la sua ammirazione per l'energia dei romani, indica chiaramente che la libertà alfieriana voleva avere un carattere eroico, di volontà severa, catoniche, anche se aspirava ad essere un ideale ben diverso da quello imperialistico e militare romano.

E nello stesso componimento, ad una lunga tirata contro gli italiani:

Vidi una gente, che credeasi nata
solo a servir, e di servir ben degna
poiché l'antica gloria avea scordata. (vv. 64-66)

il Paciaudi notava ancora: «Questi pensieri ponno nascere in capo a chi sen vive soggetto ai Re, ma difficilmente ad un repubblicano».

E senza volerlo indicava proprio la natura della posizione alfieriana che esigeva il contrasto con una potenza ostile, contro cui ribellarsi, da cui liberarsi. Non aveva a che far nulla con la serena speculazione di un teorico che in tempi propizi cerca la miglior sistemazione del problema della libertà; egli cercava una esplosione, una liberazione che presupponeva apprensione, sofferenza, lotta.

L'Alfieri si trovava di fronte, più che vere monarchie tiranniche, i vari dispotismi più o meno illuminati che rappresentavano lo sforzo massimo di conciliazione tra le idee progressiste del secolo e la vita ancora rigogliosa del vecchio assolutismo, in principi spesso sinceramente imbevuti di una cultura energica nel suo potere di volgarizzarsi e di farsi mentalità comune. E in fondo la maggior parte dei pensatori illuministi si accontentò di queste forme ibride che sembravano indurre il progresso dall'alto mediante riforme, lotta contro il potere della Chiesa, miglioramenti delle condizioni di vita e di educazione. Se ciò storicamente ebbe un grande valore, perché ammettere degli ideali rivoluzionari a metà significa in senso assoluto cedere di fronte alla loro forza intera, d'altra parte poteva sembrare la classica manovra dei potenti e dei conservatori che svirulentano un'idea, e la ammanniscono dolcificata ed innocua ingannando la massa affinché non si rivolga alla fonte genuina. L'Alfieri nel suo estremismo sentì l'equivoco che si celava anche nelle forme più famose ed idoleggiate di tirannide illuminata e lo denunciò con il fanatismo di chi non vuole che il diavolo si trasformi in angelo, sicuro che in fondo qualcosa di nero resterà nelle sue intenzioni: «Un tale buon principe [...] potrà egli giustamente da chi ragiona chiamarsi meno tiranno che il pessimo, poiché gli stessi pessimi effetti dall'uno come dall'altro ridondano?»¹⁹.

¹⁹ *Della Tirannide*, Libro I, cap. III; in *Scritti politici e morali*, I cit., p. 21.

Egli non ammetteva cioè libertà se non libera, ed anche un regno di paradiso gli sarebbe sembrato un puro appagamento di edonismo se quei beni non fossero venuti dalla libertà degli uomini. Anche di Federico II, che già tanto lo aveva infastidito con le sue pompe militari, egli dà un giudizio negativo per quanto riguarda la sua illuminata benevolenza verso letterati e filosofi:

Fuggiam, fuggiam da un Re filosofante,
rimpannucciante alcun letteratuzzo [...]²⁰,

anche se in un sonetto posteriore gli concede:

Ma, di non nascer re forse era degno.²¹

Il tiranno deve essere tiranno, non deve sfuggire alla condanna in cui l'accesa fantasia alfieriana l'ha inquadrato. Deve essere coerente alla sua passione fondamentale che è quella di comandare e opprimere.

Se si rilegge il *Panegirico di Plinio a Traiano*, che al solito come gli scritti alfieriani non ispirati dalla passione di gridare la propria lotta riesce complessivamente monotono e grave, incerto tra la ricerca di una consequenzialità esteriore e intuizioni geniali e momentanee, si ritroverà ancora un complesso di esperienze e di presentimenti intorno alla libertà. La libertà diventa un misto di indipendenza aristocratica, di sobrietà catoneggiante e di vigorosi accenni ad una condizione di uomini uguali di fronte alle possibilità della grandezza, della gloria, della virtù. Non tanto, nel suo lato più genuino e nuovo, la condizione negativa di una vita angariata, non oppressa, quanto la visione di una società in cui gli individui, se «generosi, magnanimi, interi», possono entrare in una gara di grandezza, di elevatezza. «Traiano, tu allora godrai di un bene ignoto sempre a chi impera; di un bene infinito, inesplicabile, e sommo per un core ben fatto e magnanimo; il trovar emuli nella virtù»²², dice Plinio a Traiano quando lo ha esortato inutilmente, dopo averlo lodato per le sue qualità di equilibrato governante, a lasciar l'impero e rivendicare Roma in libertà, a ritornare semplice cittadino. L'Alfieri, che pure così potentemente aveva sentito e capito la voluttà del comando negli eroi tiranni delle sue tragedie, mostra di contrapporre a quella esaltazione della personalità nel senso del comando una esaltazione nuova della personalità che disprezza il comando, che non vuole né servire né opprimere, che si sbarazza della catena angusta e fatale delle cose, del rapporto ferino di padrone e servo, mediante il gusto di una vita libera in cui l'individuo possa esprimere tutte le proprie capacità. Il tiranno si rivela

²⁰ Satira IX, *I Viaggi*, cap. II, vv. 130-131; in *Scritti politici e morali*, III cit., p. 144.

²¹ Son. 162, v. 14; *Rime* cit., p. 137.

²² *Panegirico di Plinio a Traiano*, V; in *Scritti politici e morali*, I cit., p. 305.

sempre piú per l'Alfieri come un maniaco monocorde, una sorta di mostro che dell'umanità ha solo la passione del dominare. Vero è che quando quella cupidigia raggiunge, nelle tragedie alfieriane, il suo grado supremo, il tiranno diventa degno di essere combattuto. È sí perfido, carico di ogni possibile deviazione morale, ma la forza con cui afferma se stesso e il suo impero è una forza positiva con la quale l'Alfieri inevitabilmente simpatizzava, anche aborrendola e combattendola. È un eroe malvagio, quasi la personificazione dell'energia nella sua natura piú belluina, unilateralmente umana, fuori di una vera complessità umana. L'Alfieri se l'è creato senza riferimento alla natura dei despoti del suo tempo. Era il male delle cose, non morto, ma vivificato dalla sua stessa passione dell'energia. Grandezza maniaca e malata, di fronte alla quale si erge la grandezza pura dell'uomo libero. Magnanimo, generoso, vero, ben fatto sono gli epiteti che egli dà all'uomo nato per la vita libera, come se egli vedesse nell'uomo nato a servire una bassa e ignobile eredità, un difetto vergognoso e turpe.

Al tiranno lascia ancora il riconoscimento della sua energia, ma per il sero non ha pietà né lo considera dotato di vere qualità umane. Se in lui la distinzione tra uomo libero e schiavo era così sostanziale, si può capire quanta importanza avesse per lui la condizione della libertà. All'individuo generoso, ben fatto poteva bastare tale sua elezione per giustificare la propria vita? Tale distinzione non era già la sua liberazione? Ma l'Alfieri non si contentava di una superiorità potenziale né amava una società di *clercs* che accuratamente separino le ragioni della cultura dagli impegni violenti della politica. Così il tema della grandezza e della naturale infelicità che vi è connessa cerca la sua spiegazione nelle condizioni politiche avverse e limita un approfondimento del pessimismo che raggiungerà le sue conclusioni ultime nel Leopardi. La grandezza non può rivelarsi a causa dei tempi morti, a causa della tirannide che impedisce ogni affermazione di valore. «Per morire io nacqui, e non vissi; e nella immensissima folla dei nati-morti non mai vissuti, già mi ha risposto l'oblio»²³, dice, con una intensità che supera l'intenzione politica, l'ombra del Gori Gandellini nel dialogo *La Virtù sconosciuta*, che fonde, nel motivo di un'amicizia cresciuta con la morte, il motivo della infelicità della vita con quello del bisogno dell'azione. «Te sfuggito e sottratto alle noje, al servire, al tremare, alla vecchiezza, alle infermità, e piú di tutto al dolore immenso e continuo di conoscere il bene ed il grande, e non poterlo né ritrovar né eseguire, te invidio bensí, ma te non compiangio giammai»²⁴, dice l'Alfieri all'amico morto. «Ufficio e dovere d'uomo altamente pensante egli era ben altrimenti il fare che il dire»²⁵. Occorre dunque fare per liberarsi, per esprimere la passione politica in cui l'anima alfieriana si era riversata come nel piú immediato sfogo della sua ribellione. E da qui l'Alfieri avvierà la

²³ *Scritti politici e morali*, I cit., p. 260.

²⁴ Ivi, p. 263.

²⁵ Ivi, p. 261.

giustificazione del suo destino di poeta trovando nello scrivere un compenso del fare, là dove questo è, per ostacolo dei tempi politicamente avversi, materialmente impossibile.

Tutta la vita è dunque per l'Alfieri in funzione della libertà al cui fondo si potrebbe immaginare una base religiosa. Ma qual è quella religione che all'Alfieri possa sembrare base della libertà? Non certo quella ufficiale della Chiesa cattolica, non l'osservanza alle parole del pontefice romano contro il quale egli si esprime sempre violentemente, accomunandolo perfino ai francesi da lui odiati:

Ma, pria che il Papa, annullisi la matta
licenza atroce Gallica servile.²⁶

In proposito alla religione v'è nella *Tirannide* un capitolo molto interessante in cui spunti storicamente giusti e sempre attuali si mescolano a delle affermazioni azzardate, sia per rispetto di una certa coerenza sofistica sia per il suo impeto di libellista. La posizione verso il papato e la Chiesa cattolica rientra nel generale atteggiamento antitirannico, con l'odio del papa in quanto re:

Il Papa è papa e re:
dèssi abborrir per tre.²⁷

E re assoluto, retrogrado, come il suo Stato poteva mostrare:

Vuota insalubre region, che stato
ti vai nomando, aridi campi incolti;
squallidi oppressi estenuati volti
di popol rio codardo e insanguinato:
prepotente, e non libero senato
di vili astuti in lucid'ostro involti;
ricchi patrizj, e più che ricchi, stolti;
prence, cui fa sciocchezza altrui beato:
città, non cittadini; augusti tempj,
religion non già; leggi, che ingiuste
ogni lustro cangiar vede, ma in peggio:
chiavi, che compre un dí schiudeano agli empj
del ciel le porte, or per età vetuste:
oh! se' tu Roma, o d'ogni vizio il seggio!²⁸

Proprio il papa costituisce il punto più attaccato dall'Alfieri nella costruzione cattolica, quando nella *Tirannide* parla della religione nei riguardi

²⁶ *Il Misogallo*, son. XIX, vv. 13-14; in *Scritti politici e morali*, III cit., p. 266.

²⁷ Epigramma XIII; *Rime* cit., p. 183.

²⁸ Son. 16; *ivi*, p. 14.

della libertà. Abbiamo già visto che nei riguardi di una religione positiva c'è una certa valutazione romantica, che la fa suscitatrice di entusiasmo, e una valutazione illuministica, che la considera freno contro la corruzione e semmai quale espressione particolare di un universale deismo. Ma all'Alfieri la questione religiosa interessava soprattutto per la liberazione eroica nella vita e proprio a questo proposito egli vide che la religione cristiana in genere e quella cattolica in particolare erano poco adatte per dare all'uomo quello sdegno magnanimo di ribellione, e lo invitavano invece a sottomettersi all'autorità dei tiranni. «La cristiana religione, che è quella di quasi tutta la Europa, non è per sé stessa favorevole al viver libero: ma la cattolica religione riesce incompatibile quasi col viver libero». Semmai lodevoli erano gli eretici, i protestanti che si erano ribellati all'obbedienza passiva, non gli altri che «non la frenando, vollero conservarla intera, (non però mai quale era stata predicata da Cristo, ma quale con arte, con inganno, ed anche con la violenza l'aveano i suoi successori trasfigurata) si chiusero essi sempre più ogni strada al riproccar libertà»²⁹. Egli non si curava dei punti dogmatici che meno hanno riferimento alla vita vera di noi uomini, ma trovava i punti più dannosi della religione cattolica in queste credenze ed istituzioni: «Ma, IL PAPA, ma, LA INQUISIZIONE, IL PURGATORIO, LA CONFESIONE, IL MATRIMONIO FATTOSI INDISSOLUBILE SACRAMENTO, e IL CELIBATO DEI RELIGIOSI». Quanto al papa, dice che «un popolo, che crede potervi essere un uomo, che rappresenti immediatamente Dio; un uomo, che non possa errar mai; egli è certamente un popolo stupido»³⁰.

Era il principio autoritario che gli ripugnava, l'inumanità di una onnivegenza divina messa in un uomo fallibilissimo e di una obbedienza in ogni caso, anche se la ragione la vietasse. Le altre accuse hanno una lambiccata ricercatezza: ad esempio, dannosa è la credenza del Purgatorio perché gli uomini «Per redimere da codesta pena i loro padri ed avi, colla speranza di esserne poi redenti dai loro figli e nipoti, danno costoro ai preti non solamente il loro superfluo, ma anche talvolta il lor necessario»³¹. Donde la ricchezza dei preti: e dalla loro ricchezza la loro connivenza col tiranno: e da questa doppia congiura l'oppressione degli uomini liberi. Si pensi alla figura di Leonardo sacerdote nel *Filippo*, o all'invettiva di Saul contro i sacerdoti. Nel sostegno dato dai sacerdoti al re assoluto, che è poi il loro braccio secolare, si riconosce la politica di alleanza con i potenti a danno di un popolo che deve veder misteriosi, lontani, sublimi i segreti della religione:

[...] il sacro vel, che al volgo
adombra il ver, ch'ei non intende, e crede: [...]»³².

²⁹ *Della Tirannide*, Libro I, cap. VIII; *Scritti politici e morali*, I cit., pp. 44-45.

³⁰ Ivi, p. 46.

³¹ Ivi, p. 48.

³² *Filippo*, At. III, sc. 5, vv. 189-190 ed. C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1952, p. 54.

Tanto è il disprezzo verso il papato che anche nel periodo della Rivoluzione francese, quando egli giungeva a lodare gli austriaci che difendevano Mantova, perché avversari dei francesi, il papa veniva messo alla stessa stregua dei suoi nemici repubblicani.

Restavano semmai le religioni di carattere protestante, che avevano dimostrato di saper infiammare gli uomini anche all'amore della libertà appunto perché la loro religione era incentrata nella libertà di ognuno di comprendere Dio, di leggere la sua volontà, di eseguire la sua volontà secondo la propria coscienza.

«Doppia universal servitù» dice della Chiesa e dello Stato assoluto. E che i due poteri siano fatti l'uno per l'altro, egli lo vede nel rispetto che si dimostrano scambievolmente agli occhi del volgo: «Non so se al sacerdozio si debba la prima invenzione del trattare come cosa sacrosanta il politico impero, o se l'impero abbia ciò inventato in favore del sacerdozio [...] ma da nessuno mai dei due udiamo chiamare, o reputare mai sacri, gl'incontestabili naturali diritti di tutte le umane società»³³.

La libertà è dunque la vita ideale degli uomini veri, la condizione e il risultato del forte sentire. Riassume la grandezza del mondo classico, non trova una realizzazione perfetta nel presente che impallidisce al paragone di una libertà eroica nata più per atto di liberazione che in seguito a sapienti adattamenti legislativi. Chiarito il carattere della libertà alfieriana, si può meglio capire l'atteggiamento che il poeta assunse di fronte alla Rivoluzione francese. I rapporti con la Rivoluzione francese caratterizzano le varie mentalità degli italiani del secondo Settecento e indicano fin dove l'illuminismo si era fatto vitale, e dove invece elementi di una retorica anteriore venivano rinfrescati dai primi spunti di una nuova coscienza nazionale. Non c'è grande italiano di quel periodo che non abbia preso inizialmente posizione a favore della Rivoluzione e che poi non abbia reagito sfavorevolmente. Il Parini, l'Alfieri, il Cuoco. Naturalmente coloro che assistettero a tutta l'evoluzione del fenomeno da Rivoluzione ad impero poterono sentir traditi i loro ideali di libertà e di libertà nazionale e insieme vedere i vantaggi educativi anche di una parvenza di regime nazionale, ma già Parini ed Alfieri si ribellarono rapidamente contro l'applicazione dei principi da essi amati. Nel Parini fu il cittadino offeso dai soprusi, dalle prepotenti irregolarità; nell'Alfieri fu anche quello, ma più l'uomo nuovo e l'individuo indipendente che non tollerarono le limitazioni e lo spirito razionalistico della Rivoluzione. Indubbiamente, se in tutti i casi vi poté essere impazienza di persone non avvezze e non adatte alla politica, il riferimento alla libertà offesa era ugualmente se pur variamente giustificato.

C'era una tradizione di gelosia e di suscettibilità da parte dei letterati italiani verso i francesi, poco riguardosi della gloria delle nostre lettere, e

³³ *Della Tirannide*, Libro I, cap. VIII; *Scritti politici e morali*, I cit., p. 50.

proprio nella prima metà del secolo si era accesa una polemica per un libro del gesuita Bouhours che conteneva un giudizio pienamente negativo della letteratura italiana. Tra i letterati più tradizionalisti si sviluppò una corrente gallofoba, mentre i progressisti illuministici trovavano nella cultura francese un aiuto nel loro sforzo di europeizzarsi. La Francia era per questi ultimi l'Europa, mentre per gli altri era la nazione che sembrava con la sua presuntuosa modernità calpestare la grandezza italiana. Così l'Alfieri trovava già una eredità antifrancese che si arricchì in lui man mano che l'esperienza di una certa frivolezza francese trovava conferma nella sua antipatia per il facile e gelido sorriso degli enciclopedisti francesi. Al contrario dei popoli schiavi, ma ricchi di qualità naturali, di sentimento istintivo e vigoroso, il popolo francese gli era sembrato fatto di servi contenti o schernenti, ma non di veri uomini. La sua serietà crucciata ed inamena odiava quanto di frizzante, di razionalistico v'era nella natura francese.

Un discorso del metodo tradotto in termini illuministici non poteva assolutamente suscitargli simpatia. La Rivoluzione francese lo indisponneva dunque anche come risultato della filosofia illuministica, che, umanitaria e tollerante in teoria, produceva un movimento sanguinario e intransigente. Così, ironicamente paragona la strage degli Ugonotti nella notte di S. Bartolomeo alle uccisioni del 10 agosto e del 2 settembre del 1792, e nota che almeno in quei tempi di tenebre nessun principio affermato filosoficamente vietava quella strage:

In altro Agosto insaguiar già vide
 l'onde sue l'empia Senna: ma quello era
 delle tenebre il secolo, cui fera
 religiosa crudeltà conquide.
 D'ogni ornicciudòl maestra, oggi si asside
 filosofia dolcissima, che impera
 di tutte Sette tolleranza intera,
 e le passate immanità deride.³⁴

Il che mostra anche meglio il disprezzo che l'Alfieri aveva per la divulgazione delle idee illuministiche, per i «filosofi scalzi» che godevano nell'aizzare la «ciurmaglia».

Tuttavia, quando scoppiò la Rivoluzione, l'Alfieri ne provò gioia e fiducia, fu pronto a cantare *Parigi bastigliato* e resistette nella sua simpatia anche quando eran già scoppiati i primi episodi del Terrore. Alla pia madre, che lo scongiurava di tornare via dalla Francia dove si svolgevano eccessi insopportabili agli occhi di una aristocratica e di una fervente cattolica, rispondeva giustificando la necessaria violenza da cui sarebbe sorto un bene: «sono mali passeggeri, da cui ne potrà forse ridondare un bene durevole»³⁵.

³⁴ *Il Misogallo*, son. X, vv. 1-8; *Scritti politici e morali*, III cit., pp. 249-250.

³⁵ Lettera del 22 dicembre 1789; *Epistolario* cit., II, p. 24.

In *Parigi sbastigliato* l'Alfieri mostra chiaramente già le ragioni per cui non doveva rimanere a lungo entusiasta della Rivoluzione. Anzitutto va ricordato che, con il suo amore per l'azione individuale o di pochi individui generosi, contrastava il movimento delle masse, della plebe, che gli doveva sembrare una contaminazione di quel gesto di suprema elezione. Ciò che poi egli si attendeva era una monarchia costituzionale o anche una repubblica moderata e che consacrasse la distinzione delle vecchie classi sociali collaboranti, ma con le loro prerogative:

Popol, Patrizj, Sacerdoti, è questa
la via, per cui quel sacro allor si miete,
che il ben d'ogni uom nel ben di tutti innesta.³⁶

Ecco che, quando la Rivoluzione ebbe superato il primo periodo più generico e si costituì rivoluzione della borghesia, l'Alfieri doveva per forza trovarsi disgustato. Che egli volesse solo delle riforme in senso costituzionale e al massimo una repubblica senza giacobinismi, ce lo attesta una lettera mai spedita, ma preparata da lui per Luigi XVI, per consigliarlo a cedere quello che la forza rivoluzionaria gli avrebbe strappato: non la corona, ma le prerogative più avvilenti per i cittadini:

«Non sono nato vostro suddito [traduciamo dalla lettera scritta in francese]; il mio nome che vostra maestà ignora, ma che è in fondo alla lettera, come il cattivo francese che io scrivo, vi dicono chiaramente che io sono italiano. Io sono nato nobile in un piccolo paese che si chiama Piemonte. Io l'ho lasciato, ma senza colpa, da circa dodici anni, unicamente per poter pensare e scrivere liberamente. Io non cerco, Sire, né di piacervi, né di dispiacervi; io non voglio niente né da voi né da chicchessia. Io amo gli uomini, la verità, la gloria e la giusta libertà. Tutta questa lunga tirata che vi faccio sul mio conto, era necessaria per spiegarvi a qual titolo io osassi scrivervi queste poche righe che seguono. Ho tentato, in una breve prosa italiana, sotto il nome di Plinio, di consigliare a Traiano, morto, di rinunciare all'impero e di far rivivere la repubblica romana. Oso pregare Luigi XVI, vivente, di un sacrificio molto meno grande, cioè di cogliere l'occasione che si presenta per acquistare la gloria più singolare, più vera e durevole a cui qualsiasi uomo possa arrivare: è di andare voi stesso oltre ciò che il popolo vi chiederà per la giusta libertà; di distruggere da voi per primo l'odioso dispotismo che è stato esercitato sotto vostro nome; di prendere con il popolo delle misure immancabili per impedirne la resurrezione per sempre e di crearvi, mediante la spontaneità di un nobile e imperioso provvedimento, un nome che nessun re ebbe od avrà mai. La semplice vista del manoscritto che, in un tempo in cui tutto si stampa, io impiego per farvi pervenire, Sire, il

³⁶ Son. di *Introduzione a Parigi sbastigliato*, vv. 12-14; in *Scritti politici e morali*, II cit., p. 103.

voto disinteressato del mio cuore per un bene che non mi riguarda in alcun modo, vi è garante che non è la mia piccola gloriola che cerco di soddisfare, osandovi dare un tale consiglio, ma la vostra e il benessere di tutto il vostro popolo»³⁷. La reggia è ancora nido di tradimento e di viltà, ma basterà che il Terrore commetta soprusi, violenze ingiuste e che la nobiltà venga battuta per far cadere la retorica del tiranno e della reggia e farvi sostituire quella della Francia, considerata predona e conculcatrice degli uomini liberi.

La delusione era dunque inevitabile e si preparava da tempo: né si fa storia di pettegolezzi quando si aggiunge che i fastidi causati all'Alfieri dallo stato delle cose a Parigi, e soprattutto la drammatica partenza all'inizio del Terrore, influirono non poco sul nostro autore, che voleva che la libertà cominciasse da lui, dalla sua indipendenza, e che trovava un intollerabile sopruso la limitazione della cara libertà di movimento (a volte l'amore della libertà è soprattutto amore della sua libertà, del suo libero andare in giro per il mondo: «[Voglio] esser libero di stabilirmi anche in America se mi piacesse; ed a questa idea sappiate che son risolutissimo di sacrificare non che i beni di Fortuna, in parte come ho fatto, ma la stessa vita», scriveva nel '78³⁸). Il motivo della sua nobiltà, che da giovane aveva lodato per poterlo disprezzare, negli ultimi anni riaffiorò in contrapposto con il regime popolare borghese e assunse un carattere difficilmente spiegabile in funzione della personalità.

Era proprio che il vecchio nobile ritornava fuori e godeva istintivamente della sua distinzione naturale. «Non ho mai né amata, né stimata la nobiltà del sangue quanto da che son convinto dai fatti, ch'ella è un ottimo distintivo per farsi conoscere diversi realmente dagli altri»³⁹, scriveva nel '96. Non era più dunque solo perché i nobili erano per forza di cose «meno schiavi» degli altri che l'Alfieri si ricordava con orgoglio della sua nascita, ma per un moto del sangue superbo e per una volontà di distinzione che nei tempi del dispotismo monarchico era più facilmente realizzata da un certo disprezzo della nobiltà stessa.

Anche la privazione dei suoi libri e dei suoi oggetti, e di danari, a causa della Rivoluzione, crucciava moltissimo l'Alfieri che non mostrava affatto di voler nascondere questo motivo personale e anzi ne faceva l'esempio sperimentato della mancanza di ogni rispetto della libertà individuale, che per lui comprendeva la proprietà privata, come possesso che rientra nel raggio d'azione della personalità, da parte del regime repubblicano francese. Da quel momento la sua critica diventa aperta e intransigente, quasi settaria se l'Alfieri non avesse nobilmente fatto parte per se stesso, lontano da contatti precisi con le forze reazionarie.

³⁷ Cfr. *Epistolario* cit., II, pp. 5-6.

³⁸ Lettera a Giacinto Cumiana, settembre 1778; *Epistolario* cit., I, p. 65.

³⁹ Lettera al marchese Roberto Alfieri di Sostegno, 20 novembre 1796; *Epistolario* cit., II, p. 193.

Spirito violento e facile a reagire per contrapposizione alla realtà brutta perché limite ad un suo sogno eroico, egli che aveva visto fino allora il suo nemico sulla tirannide e nella persona del tiranno, ora lo vede nella Francia e nella sua Rivoluzione. Mentre aveva chiesto a certi regimi liberi una maggiore intensità di vita che giustificasse il loro benessere, ora ricerca in una esplosione di violenza un ordine, una regolarità, un agio impossibili.

Si prestava a questa sua apparente contraddizione tra amore alla libertà e odio di una rivoluzione libertaria il giudizio sui francesi, sulla loro leggerezza, sul loro non essere «veri uomini» e quindi inadatti a vera vita libera. Così egli giudicò gli eccessi del Terrore non più come aveva fatto in principio, inevitabile violenza che accompagna i grandi cambiamenti, violenza indispensabile ad una vera rivoluzione, ma come effetto di una rivolta di schiavi che non sanno organizzare una società poiché mancano del senso stesso della libertà. È dell'88 il parere sull'*Agide* in cui dice la sua speranza che in Italia, dove «la pianta uomo [...] essendovi assai più robusta che altrove, quando ella venga a rigermogliare virtù e libertà, la spingerà certamente [...] assai più oltre che i nostri presenti eroi boreali, fra cui la libertà si è piuttosto andata a nascondere, che non a mostrarsi in tutto il suo nobile immenso e sublime splendore»⁴⁰.

La libertà richiedeva insomma una generosità eroica romana e spartana e un senso di garanzia, di rispetto dei diritti altrui che non trovava nella Rivoluzione francese e nei francesi:

O Dea, tu figlia di valor, che aggiungi
due gran contrarj, Indipendenza e Leggi;
tu, che da' miei primi anni il cor mi pungi,
e mia vita e' miei studi arbitra reggi;
tu, di Giustizia suora, or ten disgiungi?
Religion, già base tua, dileggi?
Lagrima ed auro da ogni tetto emungi?
E tempio infetto infra vil gente eleggi?
Ah! no; la Diva mia, del Tebro Diva,
del Tamigi, e di Sparta, ai Galli ignota,
mai non volò su questa infausta riva.
Licenza, è questa; alla lisciata gota,
ben la ravviso; e, d'ogni pudor priva,
volger si affretta la sua breve ruota.⁴¹

Tutto gli divenne odioso e perfino il nome della libertà gli sembrò logorato e corrotto dall'uso che la Rivoluzione ne fece. E si gettò contro quella, secondo lui, nuova tirannide con la stessa passionalità con cui si era gettato prima contro il dispotismo. Ma la sua maturità, colpita da questo cam-

⁴⁰ *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, ed. M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, pp. 125-126.

⁴¹ *Il Misogallo*, son. III; *Scritti politici e morali*, III cit., pp. 238-239.

biamento, portava se non la caduta della passione fondamentale, certo la perdita della ispirazione piú genuina e piú pura, e la nuova lotta prendeva un carattere piú aspro, piú animoso, piú puntiglioso. Nasce in lui il bisogno della satira, dello scherno, mentre prima era stato tutta pura affermazione tragica. L'ideale per cui aveva lottato era affermato da altri ed egli veniva, pur senza volerlo, a trovarsi accanto a quelle correnti reazionarie che sognavano il ritorno dell'assolutismo, contro cui era nata la sua passione politica. E certo è grave che egli ignorasse che gli uomini della repubblica partenopea morivano per quella libertà che le bande dei lazzeri, di quella plebe da lui glorificata come segno della vitalità italiana, venivano a calpestare. Quando si sia bene accertato il tono meno puro di questa nuova lotta, il suo minor valore come base di una possibile creazione artistica, si deve però valutare giustamente l'importanza dei motivi che ne scaturivano. Tutto il *Dialogo fra un Uomo libero ed un Liberto*, che si trova nel *Misogallo*, potrebbe essere citato per chiarire ancor meglio la distinzione posta dall'Alfieri tra la libertà e la Rivoluzione francese. Un americano del nord parla con un avvocato francese. L'americano, arrivato di recente in Francia, non vede i portati meravigliosi della libertà che l'altro gli vanta, anzi confessa di aver creduto di essere giunto in un paese dominato da un re impazzito. Ribatte il Liberto: «Oh stolto! e non vedevi tu nei volti tutti dei nostri cittadini la indipendenza e la libertà? non ne udivi tu ad ogni passo eccheggiare i bei nomi tra le feroci grida del popolo?». E il Libero: «Io scorgeva nei volti di tutti insolenza moltissima; ed una risibile ferocia negli urli, ferivami; ma, né un solo contegno di liber' uomo vedendo, io queste cose tutte a voi le credeva così comandate da un Re». Liberto: «Tu mi sai d'imbecille davvero. Un Re, lascia egli mai pronunciare neppure il semplice nome di libertà?». Libero: «Ma un Popolo libero, è egli mai insolente, sanguinario, ed ingiusto?»⁴².

La libertà dunque non sta nel parlarne, ma nell'applicarla nel riguardo assoluto dell'individualità altrui, e dove c'è libertà non c'è luogo per il gusto malvagio del sangue. E d'altra parte l'Alfieri nella Rivoluzione francese non vide quei gesti eroici o individuali con cui l'uomo generoso si libera del tiranno. Non volle vedere il tragico di Danton, di Robespierre e degli altri che lottavano per le loro idee a prezzo della testa. Gli sembrò un trionfo di plebei e di avvocati, e al disprezzo dell'uomo libero per ogni sopruso e limitazione dell'individuo si aggiunse certamente lo sdegno dell'aristocratico che, con un residuo di repulsione feudale ad ogni lavoro, accomuna i plebei e i professionisti borghesi.

La Rivoluzione francese diventava così il punto di divisione delle sue convinzioni politiche. Di fronte alla Rivoluzione e all'invasione francese gli italiani migliori provarono un naturale imbarazzo tra il loro nazionalismo, ancora vago e generico e ancora attaccato ad una tradizione letteraria e retorica, e l'altezza delle idee che bene o male venivano introdotte con gli eserciti

⁴² *Il Misogallo*, Prosa quarta; ivi, pp. 304-305.

repubblicani. Vi furono quelli che incondizionatamente aderirono e quelli che sperarono nella reale autonomia dei nuovi stati creati in Italia. Alcuni eredi del concetto cosmopolitico dell'illuminismo sentirono che le idee valgono piú della patria, altri si infastidirono dell'imposizione e soprattutto dell'adesione servile di molti italiani che tra le nuove e le vecchie invasioni non facevano differenza nessuna, pronti ad acclamare ogni nuovo venuto, a cambiare non le idee, ma i padroni. Ma l'Alfieri visse questo dramma, oltre che con tutti i limiti accennati, con un elemento nuovo che praticamente doveva maturare in alcuni spiriti proprio nel contrasto ad un invasore che offriva da sé l'arma ideale della rivolta proclamando la libertà e il diritto di vivere secondo il proprio volere. L'Alfieri sentí la passione nazionale prima ancora che esistesse una coscienza nazionale negli italiani, sentí con vivacità di presente un suo sogno eroico che presupponeva una nazione italiana non ancora esistente. Questo nazionalismo, che si deve naturalmente ben distinguere dalle teorie nazionalistiche di un secolo dopo, nasceva dal suo sforzo di distinguere un popolo vigoroso e veramente corrispondente al suo sogno di libertà da quello francese.

Dall'odio nasceva la coscienza di una nazione ancora potenziale, ma potenzialmente capace di esistere e di lottare contro l'idolo polemico del poeta. Cosí il famoso sonetto «Giorno verrà» ecc., è soprattutto l'assicurazione di una nascita della nazione italiana e perciò anche il *Misogallo*, costruzione debole e libellistica, modello di un genere di xenofobia che nasce da umori e mai da cultura vissuta profondamente, ha per noi il valore di un'affermazione di questa nuova, augurata nazione italiana. Come documento antifrancese o antirivoluzionario ha scarsissimo valore, ma indica una coscienza che nega per affermare, che critica volendo opporre delle qualità nuove, un senso nuovo di nazione superiore a quello della tradizione retorica che non conosceva futuro e non proponeva nessuna lotta. Ché invece era una lotta che l'Alfieri proponeva agli italiani, contro i francesi come contro ogni popolo che vietasse la nostra libertà; e come letterato cercò di iniziarla col *Misogallo*. La stessa aria di complotto, con cui l'Alfieri mise in giro le copie della sua operetta, indica l'intenzione di battaglia che le attribuiva: «nella gran Causa che pende purtroppo fra il Retto e l'Iniquo, degli Indifferenti non ve ne può mai esser nessuno»⁴³. E quest'ultima frase vigorosa ed eterna (e ciò che era ingiusto nel '96 poteva diventar giusto nel 1813 da parte dei popoli oppressi da Napoleone) fa sentire che la lotta da lui sognata era piú che una reazione alla Rivoluzione francese; e che, se egli veniva incoscientemente a porsi vicino ai peggiori reazionari, egli trovava i suoi veri compagni in un'epoca allora futura: negli uomini del Risorgimento. Perché tra i motivi della sua avversione alla Rivoluzione francese c'era il suo sentimento nuovo, romantico contro un fenomeno nato dall'illuminismo. Anche nella descrizione del

⁴³ *Intenzione dell'Autore*, nell'*Appendice del Misogallo degli Scritti politici e morali*, III cit., p. 517.

Rame allegorico che doveva rappresentare la confusione della repubblica francese, il versicolo finale, per dare la pennellata decisiva al quadro della insolenza e bassezza dei repubblicani, li chiama «Regj stromenti», schiavi del potere regio anche se combattevano contro i re. Non era dunque diventato un partigiano dei re, ch  anzi si serviva sempre delle vecchie formule di disprezzo per colpire i nuovi avversari. Non si appellava come i polemisti della reazione ad un ordine voluto dal Dio dei privilegiati, ma metteva i rivoluzionari sullo stesso piano dei vecchi nemici. E solo da una collera cieca contro le vittorie dei francesi poteva essere spinto a rinnegare, se non le sue idee, la loro utilit : «io approvo [scrive nel 1802 all'abate di Caluso a proposito dei libri giovanili politici, ristampati contro la sua volont ] di bel nuovo solennemente tutto quanto quasi   in quei libri; ma condanno senza misericordia chi li ha fatti, ed i libri medesimi, perch  non c'era il bisogno che ci fossero; e il danno pu  essere maggiore assai dell'utile»⁴⁴.

Se ci ricordiamo di quanto l'Alfieri disse precedentemente della libert  e leggiamo quanto ne scrive nel *Misogallo* per corroborare la sua avversione contro i Francesi («vendetta della contaminata e tradita libert »), vediamo che all'autore si poneva, sia pure in termini non scientifici, un problema di schietta natura politica, di costituzione dello Stato, dei rapporti tra cittadino e Stato: «Nella vera civil libert , la storia di quei pochissimi popoli che la possedevano, mi vi faceva chiaramente vedere compresa la massima possibilit  per l'uomo di ottenere una pi  utile e pi  durevole gloria; di pi  ampiamente sviluppare le proprie intellettuali facolt ; di vedersi tuttora intorno degli uomini veri, e pi  felici, e pi  arditi, e migliori; di avere degli emuli in tutte le virt : n  mai finirei, se qui ad uno ad uno annoverare volessi i beni moltissimi, che dalla libert  ne ridondano, bene intendendo il significato di essa; e qual dovrebb'essere intesa da tutti, se il di lei sacrosanto nome contaminato mai non venisse dalla impura bocca dei corrotti inverecondi liberti. Che a ben parlare di libert , fa d'uopo esser liberi d'animo, e puri, e giusti, e magnanimi; altrimenti ella si scambia con l'invidia, con la licenza, e con la servile vendetta»⁴⁵. Le qualit  positive permangono e assicurano che l'Alfieri non trad  mai in profondo il suo primo ideale, ma affiorano delle determinazioni che prima mancavano: «vera libert », «bene intendendo il significato di essa», ecc.: all'amante della libert  ad ogni costo si veniva cio  sostituendo un pi  prudente pensatore politico che dalla lezione della realt  voleva trarre una formula, una soluzione completa, applicabile o per lo meno che conciliasse anche teoricamente il suo nativo bisogno di libert  con la salvaguardia di certe condizioni di vita che la libert  non ulteriormente determinata sembrava trascurare. Il problema di ogni liberale nei momenti delle crisi e degli eccessi rivoluzionari   stato sempre la ricerca di una certa regola che salvaguardi la stessa libert  da chi ne pu  usare a spro-

⁴⁴ *Epistolario* cit., III, p. 133.

⁴⁵ *Il Misogallo*, Prosa seconda; *Scritti politici e morali*, III cit., p. 207.

posito e contro essa stessa: libertà sí ma non libertà di opprimere gli altri, di uccidere la libertà. L'Alfieri, mosso è vero anche da ragioni meno pure e da una serie di condizioni piú contingenti (le ripartizioni in classi, ecc.), sentí il bisogno di cercare una determinazione della libertà, aiutato da quell'esempio di licenza che egli vedeva nella Rivoluzione francese. Cosí venne, nell'ultimo periodo della sua attività e soprattutto nelle quattro commedie di argomento politico, proponendo una forma di libertà condizionata, soddisfacente per le sue esigenze di ribelle al massimo tentativo rivoluzionario che aveva davanti agli occhi. Mancando di una preparazione storica come poteva avere un Cuoco, egli procedette attraverso prove dalle diverse forme di governo tradizionali: monarchia, aristocrazia, democrazia, arrivando ad una forma di monarchia costituzionale che, riscoprendo l'uovo di Colombo, aveva però il merito di riproporsi il problema sia pure rozzamente *ex novo* da una intuizione della libertà fantastica e assoluta. E certo le forme di costituzioni richieste dopo la caduta di Napoleone non differivano molto da questa elaborazione alfieriana, anche se da essa del tutto indipendenti. Alla base di questa garanzia della libertà di contro alle insolenze della parte popolare c'è un disgusto aristocratico della povertà, dei nullatenenti, della plebe ignorante, priva di ogni cosa che dia stabilità alla sua vita, pronta a sostenere il tiranno che la nutrisca o comunque a seguire chi piú le promette. Perché dunque, in questo ultimo tentativo di una sistemazione del rapporto tra gli individui e lo Stato e tra le classi, vengono a confluire oltre l'esperienza piú viva della Rivoluzione vecchi motivi che non mancarono anche nella piú accesa adorazione della libertà. Il disprezzo per la plebe nasceva in lui da quel forte residuo di aristocratico che veniva convalidato dal bisogno di distinguersi anche nella vita esteriore, di primeggiare, di essere assolutamente indipendente. Non era attaccato da nessuna forma di filantropismo, che l'Alfieri aborriva come prodotto illuministico e demagogico, e cresceva sempre piú in lui la convinzione che quell'elemento fluttuante, irrequieto, avido, privo di idee proprie e di interessi, era una terribile arma per chiunque volesse ergersi contro le leggi; e che se uno lo avesse adoperato ai fini della libertà avrebbe poi subito dopo dovuto o cedere di fronte al disordine o reprimerlo tirannicamente.

Chiuso a qualsiasi motivo cristiano, egli non si prospettò d'altra parte neppure il problema che quella massa potesse venire educata, sollevata dalla condizione di servire ai tiranni, ai demagoghi. E non ci si meraviglia di ciò quando si pensa che anche nel Risorgimento, cui partecipavano anche uomini del popolo, quasi mai si pose un vero problema sociale, che nacque soprattutto dall'opposizione Bakunin-Mazzini alla fine del grande periodo; e che la stessa Rivoluzione francese fu una rivoluzione strettamente borghese e che il terzo stato era appunto la borghesia.

Già nella *Tirannide* c'è una definizione del «popolo» che esclude ogni attenzione alla parte dei poveri, dei proletari. Per popolo «non intendo mai altro che quella massa di cittadini e contadini piú o meno agiati, che possegg-

gono proprj lor fondi o arte, e che hanno e moglie e figli e parenti: non mai quella piú numerosa forse, ma tanto meno apprezzabile classe di nullatenenti della infima plebe. Costoro, essendo avvezzi di vivere alla giornata; e ogni qualunque governo essendo loro indifferente, poich  non hanno che perdere; ed essendo, massimamente nelle citt , corrottissimi e scostumati; ogni qualunque governo, perfino la schietta Democrazia, non dee n  pu  usar loro altro rispetto, che di non li lasciar mai mancare n  di pane, n  di giustizia, n  di paura»⁴⁶.

Parte negativa della popolazione che rende difficile ogni vera rivoluzione e rende tanto piú necessaria una libert  forte e vigilante: «la nascente libert , combattuta ferocissimamente da quei tanti che s'impinguavano della tirannide, freddamente spalleggiata dal popolo, che, oltre alla sua propria lieve natura, per non averla egli ancora gustata, poco l'apprezza e mal la conosce; la nascente libert , divina impareggiabile fiamma, che in pochi petti arde pura nella sua immensit , e che dai quei soli pochi viene alquanto ispirata e a stento mantenuta nel petto agghiacciato dei piú; ov'essa per qualche beata circostanza perviene a pigliare alcun corpo, non dovendo trascurar l'occasione di mettere, se pu , profonde e salde radici, si trova pur troppo costretta ad abbattere quei tanti rei che cittadini ridivenir piú non possono, e che pur possono tanti altri impedirne, o guastarne»⁴⁷.

Egli fa come un primo passo verso una soluzione di autogoverno che presuppone una coscienza in tutti i componenti dello Stato, libera dalla condizione di inconsci, di servi, alcuni uomini che egli chiama «popolo», la parte dei possidenti e degli artigiani, e delle classi piú colte. Lascia allo stato di sudditi, di protetti i nullatenenti, i quali anch'essi avevano pure «moglie e figli e parenti», ma il cui nucleo familiare non era un nucleo economico. Nell'Alfieri dunque spregiatore delle ricchezze, la propriet  privata costituiva il *sine qua non* della personalit  libera. Solo nell'*Agide*, tratto dall'ammirazione per una forma di governo eroica come quella spartana, egli accenna ad un diritto della plebe di partecipare alle ricchezze per partecipare cos  alla vita libera dello Stato.

Agide, accusato dagli efori e dall'altro re Leonida di voler sovvertire lo Stato eccitando

la ribellante compra infima plebe,

si difende adducendo le antiche leggi di Licurgo che egli aveva ripristinato:

Allora spenti
eran gl'iniqui crediti; comuni
feansi allor le ricchezze; allora in bando

⁴⁶ *Della Tirannide*, Libro I, cap. VII; *Scritti politici e morali*, I cit., p. 41.

⁴⁷ Libro II, cap. VIII; ivi, p. 106.

uscian di Sparta il lusso, e i vizj insieme,
e il torpid'ozio: e risorgeano, in somma,
virtude allora, e libertade.

e dice che se non si addiverrà ad un'equa distribuzione delle ricchezze

[...] la plebe, a voi sí vile
perché mendíca, la spartana plebe,
che abborre voi ricchi possenti e forti
piú delle leggi, è molta; aspra la stringe
necessità feroce. Ove a voi giovi
rimembrar, che di Sparta e di Licurgo
figli son essi al par di voi, ben ponno
splendor di Sparta esser costoro ancora,
e in un, di voi salvezza.⁴⁸

In quel caso la plebe sosteneva il giusto Agide e l'accusa di demagogia veniva dai personaggi meno nobili della tragedia; ma questo episodio resta isolato e si collega alla caratterizzazione di Agide e del regime spartano, in cui del resto schiavi e stranieri eran tenuti a lavorare per la razza eletta. Le dichiarazioni della *Tirannide* sono precise e gli eventi della Rivoluzione le confermano e approfondiscono: la plebe ha soprattutto il torto di essere di fatto piú serva, di aver l'animo piú servile, di dover per forza dipendere dai potenti che possono sfamarla ed affamarla. C'era il disprezzo dell'aristocratico in cui fermenta il disprezzo del pessimista, ma c'era anche la paura del liberale che vedeva compromessa la libertà da parte di una moltitudine che non poteva resistere alle lusinghe o alle minacce dei tiranni.

Del Popol piaga, e non del Popol parte,
la Plebe ell'è; che viziosa, ignuda,
tremante serva e servilmente cruda,
le corrotte cittadi ingombra e parte.
Fera, volubil, stupida, in altr'arte,
che bramar tutto e nulla oprar, non suda:
sempre anelante, ch'argine si schiuda
onde inondando possa ella ingojarte.
Popolo siam noi soli, a cui l'artiglio
d'immondi bruti la Ragion troncava;
noi, fatti dotti dal comun periglio. –
A freno, a fren, la insana greggia ignava:
pane, e Giustizia, e inesorabil ciglio,
in uom la cangi; o la perpetui schiava.⁴⁹

⁴⁸ *Agide*, At. IV, sc. 3, vv. 121, 196-201, 282-290; ed. R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1975, pp. 59, 62 e 65-66.

⁴⁹ *Il Misogallo*, son. XXVII; *Scritti politici e morali*, III cit., p. 314.

Scriveva nel 1794, indicando nell'ultimo verso un vago intento di educazione della plebe, il cui risultato è però indifferente, contando per lui solo quelli che sono già uomini e indicando che popolo è per lui una *élite* di uomini per tradizione e cultura umani.

Può sembrare allora che egli accenni non solo a coloro che possiedono (il criterio del censo che prevarrà ad esempio nel regime borghese di Luigi Filippo), ma piú a coloro che sono aperti alla cultura, alla civiltà, cioè alla borghesia intellettuale che veniva affermando di diritto quel predominio che già aveva di fatto.

Ma nei riguardi della borghesia intellettuale l'Alfieri ostentò sempre un disprezzo di nobile sdegnoso dei vili meccanici, e in piú vide in loro i mestatori, i demagoghi, gli istigatori della plebaglia, avvocati, medici, gente avida di successo e di denaro. Dato questo giudizio incerto delle classi sociali ci si aspetterebbe una sorta di rinnegamento assoluto di ogni sistemazione statale, quasi della politica stessa che non sia un atteggiamento di indipendenza individuale. Ed a questo nella sua vita indubbiamente egli tese e a questo arrivò, come anche gli episodi piú eccessivi del suo diniego a concedere ai potenti ci dimostrano.

Ma d'altra parte egli non voleva negarsi il sogno di uno Stato virtuoso, ideale, e mentre trovava la nazione adatta a ciò in quella italiana ventura, cercava di elaborare un tipo di governo che tenesse invece conto delle situazioni attuali della società. Uno Stato che contrapponendosi alle monarchie assolute del passato e alla repubblica della Rivoluzione francese, si mostrasse però attuabile, equilibrato. Il suo ideale puro restava la forma repubblicana sul tipo spartano o romano e questa sognava per un nuovo popolo italiano libero ed eroico, lontano dalle piccolezze e dai contrasti che egli vedeva nella vita politica del tempo. Ma intanto un bisogno di chiarirsi il contrasto tra libertà e libertà francese lo induceva a cercare un esempio di governo in cui la libertà non fosse licenza e rispettasse la vita di tutte le classi. Il suo ideale è chiaramente espresso in un sonetto del 1792:

È Republica il suolo, ove divine
leggi son base a umane leggi e scudo;
ove null'uomo impunemente crudo
all'uom può farsi, e ognuno ha il suo confine:
ove non è chi mi sgomenti, o inchine;
ov'io 'l cuore e la mente appien dischiudo;
ov'io di ricco non son fatto ignudo;
ove a ciascuno il ben di tutti è fine.
È Republica il suolo, ove illibati
costumi han forza, e il giusto sol primeggia,
né i tristi van del pianto altrui beati.⁵⁰

⁵⁰ *Il Misogallo*, son. XVI, vv. 1-11; ivi, p. 261.

Ma in concreto volle veder meglio il rapporto tra l'individuo e lo Stato, o meglio tra le varie classi e lo Stato. Si accinse così nel 1800 (cioè alla fine della sua vita e dopo ogni altra opera importante) alle quattro commedie politiche che, nulle dal lato artistico, rappresentano una strana vita sofisticata di quattro tesi politiche.

Un toscanismo ricercato di riboboli e la ricerca lambiccata di uno *humour* anche indipendente dall'intento politico creavano un'aria triste così diversa da quella del grande Alfieri teso a gridare passioni e fremiti di smisurata grandezza. Quella forza iniziale costretta a farsi forza satirica ed umoristica mostra il serio limite di gusto, la barbarie di un ragionare che vorrebbe sollevarsi con un successo di comicità. Sono la faccia stanca e acida dell'Alfieri, privo ormai della purezza degli anni giovanili: sincero ancora, veemente anche, ma aggravato dagli umori non più indirizzati a bruciarsi in passione.

Nella prima, *L'Uno*, Dario, Megabize, Orcane discutono la forma di governo da dare alla Persia mentre la moglie di Dario, d'accordo col grande sacerdote e mercè l'astuzia di uno stalliere, riesce a fare eleggere il marito. È il nitrito astutamente provocato di un cavallo sapiente che determina la sua vittoria. Vorrebbe dunque porre in ridicolo gli imbrogli con cui i re vengono scelti. Mentre nella seconda, *I Pochi*, i Gracchi vengono resi aspiranti al governo di Roma mediante la loro politica demagogica e falliscono proprio per la mutabilità della plebe in cui fidavano. E qui vorrebbe satireggiare il governo delle oligarchie, ma in realtà il motivo più vivo è la presentazione dei Gracchi come demagoghi sciocchi e ambiziosi e la punta è soprattutto contro ogni partecipazione del popolino alle cose pubbliche. E tale è anche il motivo dei *Troppi*, in cui Demostene va insieme ad altri nove oratori ateniesi da Alessandro Magno e dopo aver inizialmente fatto lo sdegno come rappresentante della libera Atene scende alle maggiori bassezze per ingraziarsi il tiranno. Sono gli avvocati, gli oratori che tanta parte ebbero nella Rivoluzione francese, quelli cui l'Alfieri pensava nel comporre questa commedia, che è certo la più fusa ed almeno ricca di spunti epigrammatici.

Ciò che dunque stava più a cuore all'Alfieri era la lotta contro ogni forma demagogica, e perciò la commedia *L'Antidoto* finisce col riconoscere al popolo basso una parte di spettatore e di puro produttore nella vita dello Stato. Pigliatutto è padrone di una rete che nell'isola barbarica dove la favola si svolge è l'unico mezzo per prendere pesci e procacciarsi da vivere. Ma i Pigliapoco, i nobili, ne sono invidiosi, mentre egli, il re, si appoggia sui Guastatutto, i plebei ignoranti, mutevoli, sciocchi. Dovendo partorire Piglianchella, moglie di Pigliatutto, i nobili, con l'aiuto del mago Pigliarello, rappresentante il clero, combinano uno strano incantesimo per cui essa non potrà partorire e il re si troverà senza eredi. Ma sopraggiunge un mago orientale, sfata l'incantesimo e fa partorire alla donna una ragazza già matura che viene a simboleggiare l'Antidoto o contravveleno che guarisce dalle tre forme: aristocratica, tirannica, democratica, ognuna di per sé difettosa. La ragazza appena nata pronuncia un discorsetto a tutti gli isolani:

Farvi or prometto LIBERI [...].

Finor, voi tutti, l'un l'altro adastiandovi,
tutto poneste in iscompiglio: esposti
voi sempre al rischio manifesto,
d'esser voi preda di chi primo in armi
qui approdasse: vissuti oscuri e barbari
in questa vostra povera e discorde
isoletta: finora, ecco quai siete.
Ciascun di voi (ben ne fa fede il nome
che v'è toccato a dritto), ognun di voi
per se stesso è un veleno: ma, ben fosti
savio tu assai, mio Genitor, che a patto
niun mai volesti infra i tre Mostri scerre.
Ciascun d'essi, da sé, stato ognor fora
un orribil malanno: ma frammisti,
immedesmati l'un nell'altro, essi hanno
or procreato me. Voi dunque omai,
vostre tre classi immedesmando

[...]

Voi tutti, or sí, voi l'un coll'altro misti
stritolati, stacciati, e rimpastati
di mia man con gran cura, già già state
voi per farvi un ANTIDOTO divino
contro que' vizj e sudiciumi stessi,
ch'eran già vostra essenza. – Ai Guastatutto,
come sprovvisi e poveri, abbian l'uso
della rete

[...]

L'uso soltanto: ma il saperla poi
fabbricar, rattoppare, custodire,
spetta ciò solo ai Pigliapoco...

[...]

A segno
non mai però, ch'arbitri voi tenervi
della rete possiate: arbitro solo
n'è Pigliatutto: ei l'inventava: ei resta
sopra di voi tutti; né mai rete alcuna
pescar potrà neppure un centinbocca,
se Pigliatutto e i figli dei suoi figli
non l'han contrassegnata, validata,
prefisso e il dove e il come e il quanto, e il quando
slanciar nell'acque debbasi.

Ma se Pigliatutto vorrà arbitrariamente negare la rete o concederla a una sola delle due classi:

Allor, te la torrebber tutti;
e voi la pena del capriccio vostro
ricevereste giusta.

Quando poi tutti hanno giurato di mantenersi fedeli a quel patto, la mancata richiesta del suo nome, dice:

In fin che saggi
sarete voi, di possedermi soli
voi paghi appien, non m'imporrete nome.
Ma, se Opulenza e la fatal sua figlia,
Insolenza, vi fanno ebbri d'entrambe,
me nomerete allora Libertà:
stolti, ch'io allor con voi non son già piú.⁵¹

In questa commedia, che secondo le prime intenzioni dell'autore si doveva chiamare «La Magnacarta» e la cui scena doveva essere l'Inghilterra, una monarchia costituzionale in cui le leggi avrebbero dovuto essere tutelate dai nobili e usate a favore del popolo, la originaria repubblica alfieriana scendeva ad una precisazione ormai molto lontana dalla prima eroica intuizione della libertà.

Si pensi però che gli uomini del Risorgimento, anche se molti sognavano una forma costituzionale assai simile, mentre ignoravano l'*Antidoto*, si ricordavano della parola «libertà» come era rinnovata nell'affermazione alfieriana e mostravano che proprio per quella nella sua accezione piú indiscriminata e piú pura, nel suo senso piú religioso, prima di concrete forme di governo, valeva combattere e morire. Non quei versi finali dell'*Antidoto*, che pure rispecchiano fedelmente il pensiero politico dell'Alfieri nella sua estrema elaborazione, danno a noi la misura della sua forza di liberazione, ma i versi con cui commentava in maniera eterna la sua vita di generoso solitario:

Uom, di sensi, e di cor, libero nato,
fa di sé tosto indubitabil mostra.
Or co' vizi e i Tiranni ardito ei giostra,
ignudo il volto, e tutto il resto armato:
or, pregno in suo tacer d'alto dettato,
sdegnosamente impavido s'inchiostra;
l'altrui viltà la di lui guancia innostra;
né visto è mai dei Dominanti a lato.
Cede ei talor, ai tempi rei non serve;
abborrito e temuto da chi regna,
non men che dalle schiave alme proterve.
Conscio a sé di se stesso, uom tal non degna

⁵¹ *L'Antidoto*, At. V, sc. ultima; in V. Alfieri, *Commedie*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. F. Forti, 3 voll., Asti, Casa d'Alfieri, 1953-1958, II, pp. 225-228.

l'ira esalar che pura in cor gli ferve;
ma il sol suo aspetto a non servire insegna.⁵²

È questo il ritmo impavido che caratterizza l'Alfieri, e da questo tempo ideale giungono fino a noi i suoi versi di un atteggiamento perenne dell'uomo generoso, dell'uomo «Conscio a sé di se stesso», persuaso e sdegnoso di fronte alle piccole e turpi malefatte degli uomini che non sanno che servire od opprimere. In questo appartarsi rigoroso da ogni potente come se il potere portasse in sé il prepotere, l'abuso, la parola dell'Alfieri acquista la sua serietà più risoluta, il suo timbro più sincero. Tanto la sua passione vive di posizioni eterne, senza condizione. La politica perde il suo carattere di gara, di affare, di febbre eccitata dall'avvenimento favorevole o sfavorevole, diventa certezza dell'animo, indipendenza dai fatti e da ogni costrizione della forza.

Ciò che conta nell'Alfieri politico è l'uomo nuovo, l'impeto che batte sull'uomo intero e passionale. La soluzione viene data prima in termini generici e poco pensati, sí che facilmente il contatto delle attuazioni pratiche genera la delusione e il cervello vigoroso si mette alla ricerca di una soluzione più equilibrata. Ma il problema dello Stato e dei rapporti delle classi non può esaurire la sua forza intima, e accanto alla sistemazione in universale nasce il bisogno della nazione fuori di ogni termine contrattualistico. Ma in verità né il cambiamento dovuto alla delusione né la soluzione più senile toccano il punto nuovo che viveva più esplicitamente nel primo momento e che consisteva nel dare alla politica una base passionale di necessità assoluta, un senso di liberazione religiosa da uno stato di miseria morale, di sonno dell'anima. Non un problema accanto agli altri, ma il primo problema che l'uomo deve risolvere se vuol vivere poi le sue esperienze particolari. È nel primo atteggiamento alfieriano di fronte alla libertà che più vive la sua novità romantica, la sua importanza di annunciatore del Risorgimento.

Abbiamo visto così come l'idea della libertà sentimentalmente visse con un accento più o meno forte, ma sempre puro nell'anima dell'Alfieri, e che su di essa si basa ogni espressione della sua personalità. Ma anche da essa e in parte dal nuovo valore dato al concreto, alla tradizione vivente, nasce in lui il senso della nazione e l'amore per la patria. Anzi se l'amore per la libertà rispondeva al senso più nuovo di una liberazione dai limiti posti dalla vita, l'amore per la patria ha più tono di una passione non ragionabile, e pure non di uno sfogo immediato quanto di uno di quei sentimenti che egli riteneva distinguessero gli uomini veri dai gelidi razionalisti. Naturalmente con la Rivoluzione francese questo sentimento acquista maggior campo e pare prendere quasi il posto del primo amore per la libertà. Ma mai riuscì a costruire un cielo di risonanze, un paesaggio intimo come il primo sentimento

⁵² Son. 288; *Rime* cit., p. 234.

era riuscito a crearsi; mai riuscí a farsi arte, a bruciarsi in gridi tragici. E perciò ebbe anche un tono piú volitivo, di consiglio, di esortazione a creare un mondo nuovo oltre gli schemi illuministici.

Da giovane aveva distinto patria e luogo natio, spintovi dall'influsso inevitabile del cosmopolitismo illuministico e dalla provvisorietà delle patrie italiane regionali:

Oggi ha sei lustri, appiè del colle ameno
che al Tanaro tardissimo sovrasta,
dove Pompeo piantò sua nobil asta,
l'aure prime io bevea del dí sereno.
Nato e cresciuto a rio servaggio in seno,
pur dire osai: Servir, l'alma mi guasta;
loco, ove solo UN contra tutti basta,
patria non m'è, benché natio terreno.
Altre leggi, altro cielo, infra altra gente
mi dian scarso, ma libero ricetto,
ov'io pensare e dir possa altamente.
Esci dunque, o timore, esci dal petto
mio, che attristasti già sí lungamente;
meco albergar non déi sotto umil tetto.⁵³

Patria dunque non era per lui il luogo natio se in esso vigea il dispotismo, patria dunque era realtà solo se vi era un regime libero, viveva in finzione della libertà.

«Cosí, a quella terra dove si nasce, si dà nella tirannide risibilmente il nome di patria; perché non si pensa che patria è quella sola, dove l'uomo liberamente esercita, e sotto la securtà d'invariabili leggi, quei piú preziosi diritti che natura gli ha dati»⁵⁴. Cosí nella *Tirannide*, nel capitolo intitolato «Del falso onore», chiarisce meglio e con una durezza che è dell'Alfieri migliore questa distinzione fra patria libera e terra natale in schiavitú: per la prima l'uomo deve morire, dalla seconda deve fuggire. Patria non si può chiamare «quel luogo dove per tua sventura sei nato; dove per forza rimani; dove non hai né libertà, né sicurezza, né proprietà nessuna inviolabile; e allora, onorevol cosa ti può ella parere il difendere codesto tuo sí fatto paese, e il tiranno che continuamente lo distrugge ed opprime quanto e assai piú, che nol farebbe il nemico?». Meglio cercarsi altro paese straniero, «non si potendo dir patria là dove non ci è libertà»⁵⁵.

Chi 'l crederia, pur mai, che un uom non vile,
per amar troppo il bel natio suo nido,

⁵³ Son. 37; *Rime* cit., p. 34.

⁵⁴ *Della Tirannide*, Libro I, cap. X; in *Scritti politici e morali*, I cit., p. 56.

⁵⁵ Libro I, cap. VII, ivi, pp. 42-43.

sordo apparento di natura al grido,
spontaneo il fugga, quasi ei l'abbia a vile?
Eppur quell'un son io: ma in cor gentile
far penetrar l'alta ragion mi affido,
che mi sforza a cercare in stranio lido
come ardito adoprar libero stile.
Sacro è dover, servir la patria; e tale
(benché patria non è là dove io nacqui)
l'estimo io pur; né d'altro al par mi cale.
Quindi è, che al rio poter sotto cui giacqui,
drizzai da lungi l'Apollineo strale,
e in mio danno a pro d'altri il ver non tacqui.⁵⁶

Ecco motivato il patriottismo degli esuli che, non potendo servire la patria restando in un paese tiranneggiato, andavano all'estero per vivere liberamente ed esprimere quelle esortazioni al paese natio affinché diventasse patria. Ma tale recisa, coraggiosa identificazione di patria con patria libera non teneva conto dell'elemento nuovo nazionale, che non permetteva di lasciare senz'altro con un semplice giudizio della ragione una terra che rappresentava l'umanità in concreto, l'eredità dell'individuo, il paesaggio a lui naturalmente piú consono, la terra della sua cultura.

La testimonianza dell'anima, col suo sdegnarsi contro la terra natale per i difetti dei suoi uomini, parlava a favore della patria nella sua entità piú ideale ed intima alla natura degli individui migliori che vi sono nati. V'è perciò nell'Alfieri un moto di sdegno non contro il singolo Piemonte che era per lui una regione, ma contro l'Italia per la sua decadenza, per la sua prontezza ad inchinarsi davanti alla tirannia. Si crea così un'Italia ideale del passato in cui la forza migliore della nazione si nutriva della libertà:

Qui Michelangiòl nacque? e qui il sublime
dolce testor degli amorosi detti?
Qui il gran poeta, che in sí forti rime
scolpí d'inferno i pianti maladetti?
Qui il celeste inventor, ch'ebbe dall'ime
valli nostre i pianeti a noi soggetti?
E qui il sovrano pensator, ch'esprime
sí ben del prence i dolorosi effetti?
Qui nacquer, quando non venía proscritto
il dir, leggere, udir, scriver, pensare;
cose, ch'or tutte appongonsi a delitto.
Non v'era scuola allor del rio tremare;
né si vedeva a libro d'oro inscritto
uom, per saper gli altrui pensier spiare.⁵⁷

⁵⁶ Son. 183; *Rime* cit., pp. 153-154.

⁵⁷ Son. 40; *ivi*, p. 37.

La patria ideale veniva ricercata nel passato, si metteva a contrasto con la terra natale presente, ma con far ciò si indicava che un legame con quella terra c'era e che si desiderava che una nuova condizione di libertà permettesse all'Italia di ritornare la patria di una volta. C'era insomma in quella condanna il principio dell'amore, l'aspirazione ad una rinascita. È intanto l'Alfieri cominciava a sentire un valore intrinseco nell'anima italiana pur nella decadenza, negli elementi più istintivi capaci ancora di barbare, ma grandi virtù. E da quel popolo italiano potenzialmente nazione era facile risalire ad una patria, qualunque fosse la sua condizione politica. Viveva nell'Alfieri prima di ogni contratto e di ogni realtà ed assumeva l'aspetto di un possesso sicuro di contro alle idee generiche, agli schemi razionalistici od empiristici del Settecento. Qui c'era una vita di sentimento, di volontà insopprimibile, di forze vitali male indirizzate, ma esistenti: c'era il materiale umano.

E quando nel 1792 di ritorno dalla Francia rientrava in Italia, la gioia del paese natio contiene una rinuncia al peregrinare per paesi stranieri, anche se più liberi:

Per la decima volta or l'Alpi io varco;
e il Ciel, deh, voglia ch'ella sia l'estrema!
L'Italo suol queste ossa mie, deh prema,
poiché già inchina del mio viver l'arco!
Di giovanile insofferenza carco,
quando la mente più di senno è scema,
io di biasmarti, o Italia, assunsi il tema,
né d'aspre veritadi a te fui parco.
Domo or da lunga esperienza, e mite
dai maestri anni, ai peregrini guai
prepongo i guai delle contrade avite.⁵⁸

E così non più una qualsiasi libertà è la prima qualità umana, ma la libertà nazionale.

La nazione libera diventa:

Quella sovrana Diva,
che dai bruti il verace uomo disgiunge.⁵⁹

Del resto sia subito notato che a tutti gli uomini del Risorgimento a cominciare dall'Alfieri non poteva neppure passare per il capo che la nazione risorta e in realtà sorta proprio contro la tirannia, il sopruso, l'oppressione potesse mai svuotarsi del suo significato di libertà. Man mano dunque che egli chiariva a se stesso non tanto l'indirizzo della sua forza passionale quanto

⁵⁸ Son. 262, vv. 1-11; ivi, pp. 216-217.

⁵⁹ *Parigi sbastigliato*, vv. 215-216; in *Scritti politici e morali*, II cit., p. 111.

la sua esistenza, e le veniva creando una risonanza di simpatie, di preferenze coerenti, l'Alfieri metteva sempre più alla base di una vera libertà l'esigenza nazionale, la concretezza di un organismo vitale. Il suo amore per la patria si precisava e si motivava non in termini generici, universalistici, ma proprio per la concordanza del suo sentimento con la potenza sentimentale del popolo italiano. Popoli liberi che egli pure ammirava come quello inglese, gli si mostravano però mancanti del calore essenziale che gli italiani benché schiavi possedevano. Così in un sonetto londinese trovava che l'amore vero è notissimo agli italiani, ma non agli inglesi:

Narrar sue pene ed esser certo almeno
ch'altri le intenda, e riconosca in esse
la immagin vera di sue angosce istesse,
è dolce sfogo al travagliato seno.
Questo conforto (ahi lasso!) a me vien meno
affatto omai, da che il destin mi elesse
ad abitar fra queste nebbie spesse,
per cui tolto ai Britanni è il ciel sereno.
Del mio signor né il nome pure ei sanno
questi gelidi cor, che ogni altro Iddio,
ch'oro non sia, per falso o inutil hanno.
Tutti i sospir dell'amoroso mio
fero dolor di là dell'Alpi or vanno;
ch'ivi almen trovan gente arder com'io.⁶⁰

Il soggiorno in Toscana aveva poi dato modo all'Alfieri di incentrarvi questo amore per la patria in un primato linguistico che è prova di una natura superiore, espressione di qualità umane vere, non barbariche o artificiose:

Deh, che non è tutto Toscana il mondo!
Che il tanto lezzo almen, che in lui si spande,
saria temprato alquanto dal giocondo
parlare, a un tempo armonioso e grande.
In dolce stile, a nullo altro secondo,
qui tal favella, cui nutriscon ghiande:
oltre Appennino, anco il gentile è immondo,
se voci a dir suoi sensi avvien ch'ei mande.
Non parlerò degli urli maladetti,
con che Sarmati, Galli, Angli e Tedeschi
son di vestire il lor pensiero astretti.
Ben è gran danno, che ignoranza inveschi
ora pur tanta i parlator sí pretti;
e nulla in lor, che il vuoto sòno, adeschi.⁶¹

⁶⁰ Son. 99; *Rime* cit., pp. 87-88.

⁶¹ Son. 110; *ivi*, p. 96.

Come si concilia la finale satirica con questo orgoglio nazionale? Proprio per un confronto tra le qualità durature, originarie di un popolo, di cui la lingua è la prima testimonianza, e le condizioni di frivolezza attuale nate dal servaggio:

Quattrocent'anni, e piú, rivolto ha il cielo,
da che il Tosco secondo, in carmi d'oro
si dolse aver canuto Italia il pelo,
e morta essere ad ogni alto lavoro.
Che direbbe or, s'ei del corporeo velo
ripreso il carico, all'immortal suo alloro
star sí presso mirasse il crudo gelo
d'ignoranza, che fa di sé tesoro?
E se sapesse, ch'ei non è piú inteso;
e, men che altrove, in suo fiorito nido,
ch'or è di spini e di gran lezzo offeso?
E s'ei provasse il secol nostro infido?
E s'ei sentisse or dei re nostri il peso?
E s'ei vedesse chi di fama ha grido?⁶²

Anche questa coscienza dei rimproveri che gli antichi italiani potrebbero rivolgere ai viventi, dimentichi dei motivi per cui la nazione esiste, indica una maturazione intuitiva del nuovo concetto di patria come terreno ideale dell'individuo che non sorge astratto e solo, momentaneo e senza tradizione. Il Foscolo nei *Sepolcri* darà all'esempio dei grandi morti il valore di un superamento della morte nella concretezza della storia. Ma già con l'Alfieri i grandi del passato non restano vani monumenti decorosi; diventano voci di rimprovero, stimolo ad un futuro simile a quel passato: quel nuovo uso appassionato dei grandi uomini che indica sempre che si è vicini ad un nuovo periodo di vita spirituale. Francesco che riparla di Cristo, gli umanisti che parlano di Cicerone, Foscolo e Mazzini che parlano di Dante. È a queste rinascite non letterarie, ma passionali che si collegano i grandi movimenti rivoluzionari.

Questa sicurezza di una originalità nazionale italiana non esclude affatto la satira come principio di esortazione a rinnovarsi. E non deve stupire come contraddittoria l'affermazione di una disunione e insieme quella di una capacità a divenire la nazione degli uomini veri. Egli distingueva l'elemento apparente degli italiani, come erano raggruppati civilmente, da una forza di passione, da una energia che all'Alfieri si rivelava anche nella manifestazione dell'odio e del sangue piú tipico della popolazione italiana piú rozza e istintiva di contro alle qualità di inerzia degli italiani civilizzati, cui non risparmiava la satira piú dura. Come fa in un famoso sonetto che, dopo aver caratterizzato satiricamente gli abitanti delle varie città italiane, conclude:

⁶² Son. 116; ivi, p. 101.

Tale d'Italia è la primaria gente:
smembrata tutta, e d'indole diversa;
sol concordando appieno in non far niente.
Nell'ozio e ne' piacer nojosi immersa,
negletta giace, e sua viltà non sente;
fin sopra il capo entro a Lete sommersa.⁶³

Abbiamo visto come l'Alfieri facesse dipendere l'amor patrio dall'essere nati in un paese libero:

Donna, s'io cittadin libero nato
fossi di vera forte alma cittade,
quel furor stesso, c'or di te m'invade,
d'egregio patrio amor m'avria infiammato.⁶⁴

Ma in seguito, pur seguitando a mancarne la premessa, quel furore trovò modo di farsi anche amore di patria, desiderio di una patria futura, ostacolata dagli uomini vili e dai tiranni. Alla luce di questo chiarimento sul nazionalismo alfieriano, anche il *Misogallo* assume una importanza molto maggiore di quella che avrebbe avuto un semplice libello contro la Francia. Non è solo lo sfogo lunatico di un idealista che resta deluso al primo urto con la realtà, ma rappresenta, anche se così impuramente, la nascita di una volontà patriottica in Italia. Negando la Francia e la mentalità illuministica che vi dominava, l'Alfieri difendeva, affermava un'altra umanità, un'altra mentalità nel popolo italiano. In apparenza l'intenzione dell'autore era solo di render partecipi tutti i lettori della sua delusione nei riguardi della Rivoluzione francese, che avrebbe tradito la libertà con i suoi eccessi, i suoi disordini, la naturale frivolezza del popolo che l'aveva eseguita:

In mille guise, due sentenzie sole
questo Mescuglio garrulo racchiude:
che Libertà è virtude;
e, che i Galli esser liberi, son fole.⁶⁵

Dunque un chiarimento nei riguardi della libertà e della contraffazione che, secondo lui, la Rivoluzione francese ne avrebbe costruito; ma in realtà subito la dedica della prima prosa «alla passata, presente, e futura Italia» accentua il carattere nuovo del libro nella sua natura di appello ad una nazionalità affinché dal contrasto con una falsa liberazione e con una reale oppressione straniera risorgesse come nazione veramente libera, vedesse la propria possibilità di diventare ciò che la Francia non era. «An-

⁶³ Son. 143, vv. 9-14; ivi, pp. 122-123.

⁶⁴ Son. 168, vv. 1-4; ivi, p. 142.

⁶⁵ *Il Misogallo, Avviso al lettore*, vv. 1-4; in *Scritti politici e morali*, III cit., p. 197.

corché quest'Operuccia, nata a pezzi ed a caso, altro non venga ad essere che un mostruoso aggregato d'intarsiature diverse, ella tuttavia non mi pare indegna del tutto di esserti dedicata, o venerabile Italia. Onde, ed a quella augusta Matrona che ti sei stata sí a lungo, d'ogni umano senno e valore principalissima sede; ed a quella, che ti sei ora (purtroppo!) inerme, divisa, avvilita, non libera, ed impotente; ed a quella che un giorno (quando ch'ei sia) indubitabilmente sei per risorgere, virtuosa, magnanima, libera, ed Una; a tutte tre queste Italie, in questa mia breve dedica, intendo ora di favellare. – Gli odj di una Nazione contro l'altra, essendo stati pur sempre, né altro potendo essere che il necessario frutto dei danni vicendevolmente ricevuti, o temuti; non possono perciò esser mai, né ingiusti, né vili. Parte anzi preziosissima del paterno retaggio, questi odj soltanto hanno operato quei veri prodigj politici, che nell'Istorie poi tanto si ammirano»⁶⁶. Non è questo l'atto di nascita del sentimento risorgimentale? Già le parole con cui l'Italia viene ammirata nella sua grandezza tradizionale, disprezzata nel presente, voluta nel futuro vicino («sei per risorgere») «virtuosa, magnanima, libera, ed Una», indicano la fonte sentimentale da cui nasceranno gli ideali del Risorgimento quanto alla nuova Italia. Il senso di nazione è tutto nuovo, antiregionalistico, ed è perciò che l'Alfieri si sentí inizialmente senza patria, anche se a ciò lo spingeva soprattutto l'esigenza della libertà:

«Nel dir Nazione, intendo una moltitudine d'uomini, per ragione di clima, di luogo, di costumi, e di lingua, tra loro diversi: ma non mai due Borghetti o Cittaduzze d'una stessa Provincia, che per essere gli uni pertinenza es. gr. di Genova gli altri del Piemonte, stoltamente adastandosi, fanno coi loro piccioli inutili ed impolitici sforzi ridere e trionfare gli Elefanteschi lor comuni oppressori»⁶⁷. L'unità nazionale la trovava in una comunanza di tradizione e di lingua, specie di lingua, che per lui è la prima espressione spirituale d'un organismo di popolo: «Insisto su questa Unità dell'Italia, che la Natura ha sí ben comandata, dividendola con limiti pur tanto certi dal rimanente dell'Europa. Onde, per quanto si vadano abborrendo tra loro es. gr. i Genovesi e Piemontesi, il dire tutti e due *Sí*, li manifesta entrambi per Italiani, e condanna il lor odio. E Ancorché il Genovese innestandovi il *C* ne faccia il bastardume *Scí*, non si interpreta con tutto ciò codesto *Scí* per Francesismo, che troppo sconcia affermativa sarebbe; e malgrado il *C* di troppo, i Genovesi per Italiani si ammettono. E nello stesso modo es. gr. i Savoiard e i Francesi, dicendo tutti e due *Oui*, sono, e meritano d'essere una stessa Nazione»⁶⁸. In piú v'è lo stimolo dell'odio, «quasi un tutelare conservatore dei Popoli veramente diversi, e tanto piú di quelli, che per estensione e numero riescono minori»⁶⁹, che rappresenta la leva impulsiva

⁶⁶ *Il Misogallo*, Prosa prima; ivi, pp. 198-199.

⁶⁷ *Ivi*, p. 198, nota 2 (alla parola «Nazione» del passo precedentemente citato).

⁶⁸ *Ivi*, pp. 198-199, nota 3.

⁶⁹ *Ivi*, p. 199.

di una unificazione e liberazione nazionale. In questo odio c'è lo sfogo alferiano, e porta con sé perciò un che di bilioso, senile, e anche un po' di ridicolo nelle sue escogitazioni lambiccate. Ma da un punto di vista storico è l'indice di una volontà di azione che non sboccia (specie in un periodo di decadenza e a quel preciso punto della storia dello spirito che voleva la differenziazione nazionale come concretarsi di forme fino allora utopistiche e generiche) da una serena valutazione dell'ideale, ma da un sentimento di opposizione, di sdegno, di rivalità. Il Risorgimento nelle sue manifestazioni più pure fu tanto più alto di quell'odio perché la sua origine non fu solamente sentimentale. C'era proprio il rimpianto e l'esempio d'una vita civile sperimentata sia pure frammentariamente, di quei governi instaurati dalla Rivoluzione francese; c'era la base di una realtà, di una esperienza, di una tradizione sia pur minima. C'era la fede rinnovata in un progresso, in una evoluzione spirituale dell'umanità che dava ai nazionalismi più spinti lo stimolo della gara e non dell'odio.

Il Risorgimento ebbe una generosità che derivava anche dalla consapevolezza chiara degli ideali, dei mezzi di una missione che passava oltre gli scopi nazionalistici e li inseriva, specie in Mazzini, in una visione vasta di libertà, di collaborazione libera dei popoli indipendenti. Il Risorgimento perse quel che di convulso e di agro c'era nel *Misogallo*, ma ne conservò e sviluppò i motivi centrali dell'unità posta non contrattualisticamente, ma dalla coscienza romantica della tradizione e dalla volontà romantica di essere organismo e non somma di individui. E certo se *Misogallo* era avversione per lo straniero in quanto oppressore, anche il Risorgimento ebbe la sua potente avversione antiaustriaca. Si ripensi agli inni, alle poesie patriottiche e come in tutti risuona il «va fuori straniero», l'avversione per «l'irto increscioso alemanno» perché oppressore, oppressore della nazione e della libertà. Ma alla generosità romantica manca il senso di eternità che l'Alfieri voleva dare all'odio contro i francesi: «Tornerà poi frattanto quel tempo, in cui annullata nei Francesi ogni troppo spareggiante ampiezza di mezzi e di numero; e sparita in te ogni tua viltà di costumi, divisioni, e opinioni; grande tu allora in te stessa, dall'averli odiati e spregiati temendoli, maestosamente ti ricondurrai all'odiarli e spregiarli, ridendo»⁷⁰. Il Risorgimento, che tanta più ragione avrebbe avuto di odiare e disprezzare i suoi oppressori, non chiedeva loro che di andarsene:

Passate l'Alpi e tornerem fratelli.

Pure quel certo metodo di ritrovare nella storia italiana ragioni di risentimento contro i francesi fu seguito dagli uomini del Risorgimento che nei loro romanzi, nelle loro tragedie non fecero altro che descrivere lotte fra stranieri e italiani, episodi di oppressione e tentativi di liberazione da parte

⁷⁰ Ivi, p. 201.

degli italiani: cercavano anch'essi nel passato la loro tradizione antigermanica come l'Alfieri aveva cercato di nobilitare con la storia la sua passione antifrancesa. Se nel *Misogallo* si guarda il valore universale che l'Alfieri voleva dare al suo odio antifrancesa, si sente aumentata quasi fino al ridicolo la sproporzione tra il caso concreto e lo sforzo titanico non seguito che da velleità, e che tanto più puro era nell'opposizione fresca e drammatica alla figura del tiranno sentita come una divinità maligna e potente. Mentre nel *Misogallo* l'Alfieri tentava di ridicolizzare i suoi avversari, di cui non volle mai sentire la grandezza:

Tenea 'l Ciel dai Ribaldi, Alfier dai Buoni.⁷¹

Buoni ad ogni modo che lí per lí non si sa bene se siano i nemici della Rivoluzione o piuttosto quegli italiani ancora non risorti, ma aventi la capacità di una vera vita civile. Invece di vedere nei francesi una forza mostruosa e terribile egli vuole ridurli spregevoli, incalcolabili perché li vede presenti in tutte quelle piccole manchevolezze che nel tiranno immaginario non poteva vedere. La sua freschezza si era inaridita, egli aveva trovato la via d'uscita più breve e meno lecita ai suoi umori, che offuscavano se non sopprimevano la vecchia passione di libertà.

Ciò rende infelici le opere del nuovo periodo, ma non urta la coerenza della posizione fondamentale: libertà di uomini che fortemente sentano. Così, se aveva giudicato i francesi incapaci di vivere liberamente e li aveva chiamati "liberti", cioè schiavi liberati, ma con animo ancora servile, gli italiani li sentiva come una moltiplicazione di se stesso, uomini dotati di energiche passioni. Con un trapasso rapido del desiderio egli li vedeva già come lui anche nei riguardi della politica: schiavi, ma frementi, impazienti di liberarsi e perciò più liberi dei francesi che erano stati lieti di servire:

Di libertà maestri i Galli? Insegni
 pria servaggio il Britanno; insegni pria
 umiltade l'Ismano; o codardia,
 l'Elvezio; o il Trace, a porre in fiore i regni.
 Sian dell'irto Lappo gli accenti, pregni
 di Apollinea soave melodia:
 Taide anzi norma alle donzelle dia
 di verginali atti pudichi e degni.
 Di libertà maestri i Galli? e a cui?
 A noi, fervide ardite Itale menti,
 d'ogni alta cosa insegnatori altrui? –
 Schiavi or siam, sí; ma schiavi almen frementi;
 non quali, o Galli, e il foste e il siete vui;
 schiavi, al poter qual ch'ei pur sia, plaudenti.⁷²

⁷¹ *Il Misogallo, Il fine*; ivi, p. 411.

⁷² *Il Misogallo*, son. XVIII; ivi, pp. 264-265.

C'era nei riguardi degli italiani una nobile contraddizione tra ciò che appassionatamente rimproverava loro fino a negarli vivi e poi l'apprezzamento delle loro qualità magnanime, fino a farne quello che solo nel Risorgimento in parte divennero. Ma è una contraddizione feconda e che rivela lo scarso conto che egli faceva di una coerenza dove entravano le sue passioni.

L'amore per la nazione era l'elemento nuovo che egli esprimeva dal suo nuovo senso del concreto, la condizione del suo individualismo non astratto, desideroso di una tradizione, di una radice che facesse salire un succo di vita alle sue parole.

Uom, cui nel petto irresistibil ferve
vera di gloria alta divina brama;
nato in contrada ove ad un sol si serve,
come acquistar mai puossi eterna fama?
Dal volgo pria dell'alme a lui conserve
si spicca, e poggia a libertà che il chiama,
attergandosi e l'ire e le proterve
voglie del Sir, che la viltà sol ama.
Ma poi convinto, che impossibil fora
patria trovar per chi senz'essa è nato,
benché lungi, al suo nido ei pensa ognora
liberarlo col brando non gli è dato:
con penna dunque in un se stesso onora
e a' suoi conoscer fa lor servo stato.⁷³

Qui si riassommano gli elementi della passione politica alfieriana e l'attacco giustificato della sua arte: la mancanza di libertà toglie la possibilità della gloria cui tende il suo animo desideroso di immortalità, donde il primo movimento di fuga dalla patria serve e poi il prevalere dell'amore per la terra natale. E poiché lo scrittore non può liberare la patria con le armi, concilia nello scrivere la ricerca della gloria, la sua missione di nunzio della libertà e il suo amore per la patria stimolandola a liberarsi.

⁷³ Son. 186; *Rime* cit., p. 156.

III

L'ALFIERI E LA POESIA

Tutto questo mondo di volizioni e di pensieri che vanno facendosi tentativo sistematico solo in un momento finale, ma che vivono soprattutto dello slancio sentimentale che li nobilita, tende nell'Alfieri a tradursi in pratica ma, con la stessa violenza con cui farebbe ciò, si precipita istintivamente verso una rappresentazione di sé, verso una giustificazione della propria inettitudine risolutiva mediante l'espressione poetica.

Lo stesso contrasto con il tiranno, che rappresenta il primo modo e il più duraturo di evasione e di ribellione contro un mondo di limiti oscuramente intuito, tendeva a crearsi una vita fuori della pura formulazione teorica. Nato dalla passione di un atto di liberazione, quel contrasto viveva nella sua tensione, ne creava quel fervore magnanimo su cui costruiva una superiorità del sentimento sulla ragione. Tendeva a mantenere la sua purezza senza placarla in un idillio, in una utopia particolareggiata, ad alimentare la guerra contro il male senza la quale quella passione sarebbe diventata retorica o avrebbe dovuto indirizzarsi verso mete a lui ignote. Come nella vita alfieriana si deve dire che il tiranno è il primo compagno del suo cuore, l'ineliminabile ragione del suo stato di guerra, sí che diventa giustamente un simbolo di ogni limite che l'autore sente davanti a sé, il tiranno è anche il primo motivo che si concreta in arte. Voglio dire che egli già vive nella mente dell'Alfieri con una certa indipendenza, contrapponendosi, evocando un personaggio, una figura, non un'idea astratta. La tirannide si fa tiranno e il tiranno si svolge secondo una intuizione di personalità. Così nasce il personaggio alfieriano. Il contrasto si sviluppa su di uno scenario che è quello vuoto, desolato dell'esperienza più assoluta del poeta: aria fatta di infinito spaziale; e chiede un dialogo, un atto di liberazione. Così nasce la tragedia alfieriana. D'altra parte quel contrasto viveva di una sola passione, e non appena il tiranno si vivificava anch'egli partecipava alla natura tormentata di quel bisogno di lotta, di solitudine ribelle, di atto eroico. Saul e Filippo cozzano anch'essi titanicamente contro una dominazione che li ha sopraffatti, contro un limite alla loro individualità. E quella tragedia ripete un unico grido che non conosce risposta, che non vuole risposta, che svolge un dialogo tutto ingannevole rispetto alla sua solitudine profonda. È la lirica della tragedia, è la lirica di un senso tragico della vita e dell'uomo.

In molti poeti la nascita della poesia è quasi inavvertita, preparata da una lenta educazione più o meno volontaria, da una cultura adatta, sim-

patizzante con le loro tendenze. Naturalmente anche in loro da un certo punto daterà lo svegliarsi originale della loro poesia, ma insomma in loro l'educazione ha fatto perdere almeno apparentemente a quella nascita il suo carattere di rottura, di liberazione dall'appartenenza totale al mondo delle esperienze multiple e delle volizioni discordi. Nell'Alfieri, senza secondare le interpretazioni popolari di una specie di miracolo operatosi a tarda età, la nascita alla poesia è invece più chiara, meno preparata da tentativi culturali, da ammaestramenti di letture lunghe ed organiche, da una precocità nel senso della trasformazione di sensibilità poetica. Tutti i poeti parlano di conversione letteraria, ma l'Alfieri può dare a questa parola un valore più risoluto e meno letterario. È una conversione alla letteratura e alla poesia insieme. È l'elaborazione nuova di un mondo sentito secondo le categorie del volere, dell'amare e dell'odiare. Il presupposto della sua vita come poeta è dato dalla sua natura passionale, smisurata e tormentata.

Una vita di intensità affettiva precede la vita della poesia e fa di questa il suo sfogo più vero e coerente. Cosa contraddistingue gli avvenimenti della vita avventurosa del giovane Alfieri da quella di tanti altri nobili assetati di godimento, di sperpero, di distinzione sportiva? La sicurezza che quella piena passionale non si esaurisce e non si soddisfa in ciascuna di quelle avventure, ma anzi si eccita, cresce, cerca una soluzione totale del suo bisogno di felicità intensa e straordinaria. Quel tormento di insoddisfazione era già la garanzia di una vocazione alla poesia, all'arte come all'attività pura che sola poteva, appunto perché non pratica, perché non limitata, adeguarsi a quella richiesta senza misura. In questo senso in pochi poeti la nascita della poesia è avvenuta più romanticamente, come sfogo necessario di una vita passionale che non poteva esaurirsi nelle misure della pratica. Se tutta la narrazione della *Vita* fino al 1775 rappresenta la storia della lenta preparazione alla poesia (e più da vicino descrivono quella incubazione romantica alcune pagine dei *Giornali*), può interessarci come particolarmente alla poesia l'Alfieri sia venuto avvicinandosi, come la sua cultura lo abbia aiutato e condizionato, come la natura passionale di quella catarsi abbia agito sull'atteggiamento della sua poetica, parallelamente all'atteggiamento della sua soluzione politica. La tesi della parte giovanile della *Vita* è la risposta al quesito circa i primi segni del suo carattere: «Erano eglino in me questi moti il prodotto d'un animo caldo e sublime, oppure leggiere e vanaglorioso?»¹. E a quella domanda risponde soprattutto la sicurezza con cui vengono denunciati i primi segni di un animo poetico, di una vocazione poetica. È in primo luogo una specie di omaggio alla bellezza: «io, anche senza secondi fini, sempre sono stato assai propenso per la bellezza, sí degli animali che degli uomini, e d'ogni cosa; a segno che la bellezza per alcun tempo nella mia mente preoccupa il giudizio, e pregiudica spesso al vero»².

¹ *Vita* cit., I, p. 43.

² *Ivi*, p. 32.

Ma non ad una bellezza come abbandonano all'incanto di un ritmo, quanto come partecipazione alla perfetta vita di un affetto di un mondo sublime, ma non raggelato.

Il primo contatto con la poesia avvenne presto con l'*Eneide* del Caro, che lesse «con avidità e furore più d'una volta, appassionando[si] molto per Turno, e Camilla»; mentre del Metastasio prese ad amare i melodrammi, «fuorché al venir dell'arietta interrompitrice dello sviluppo degli affetti, appunto quando mi ci cominciava a internare, io provava un dispiacere vivissimo; e più noja ancora ne riceveva, che dagli interrompimenti dell'Ariosto»³. Dunque «avidità e furore» sono le caratteristiche del suo avvicinarsi alla poesia e questo entusiasmo giovanile resta anche nell'Alfieri maturo, distingue la sua continua e non temporale giovinezza. Rappresentazione di passioni anche blande, addomesticate, ma passioni son quelle che scuotono per la prima volta l'Alfieri. Così anche la musica (musica di opera buffa per il *Mercato di Malmantile*) creava in lui armonia, ma armonia eccitata, armonia dell'animo come in una tempesta superiore ai casi della vita: «Il brio, e la varietà di quella divina musica mi fece una profondissima impressione, lasciandomi per così dire un solco di armonia negli orecchi e nella immaginativa, ed agitandomi ogni più interna fibra, a tal segno che per più settimane io rimasi immerso in una malinconia straordinaria ma non dispiacevole; dalla quale mi ridondava una totale svogliatezza e nausea per quei miei soliti studj, ma nel tempo stesso un singolarissimo bollore d'idee fantastiche, dietro alle quali avrei potuto far dei versi se avessi saputo farli, ed esprimere dei vivissimi affetti, se non fossi stato ignoto a me stesso ed a chi diceva di educarmi [...]. Ma andandomi poi ricordando dei miei carnovali, e di quelle recite dell'opera seria ch'io aveva sentite, e paragonandone gli effetti a quelli che ancora provo tuttavia, quando divezzatomi dal teatro ci ritorno dopo un certo intervallo, ritrovo sempre non vi essere il più potente e indomabile agitatore dell'animo, cuore, ed intelletto mio, di quel che lo siano i suoni tutti, e specialmente le voci di contralto e di donna. Nessuna cosa mi desta più affetti, e più varj, e terribili. E quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o nell'atto del sentir musica, o poche ore dopo»⁴.

Affetti vari e terribili erano e restavano dunque i risultati della musica, stimolo a poesia come espressione ardente di quegli affetti. Un primo sonnetto, «rifruttume di versi o presi interi, o guastati, e riannestati insieme, dal Metastasio, e l'Ariosto, che erano stati i due soli poeti italiani di cui avessi un po' letto»⁵, ha solo valore di una curiosità di adolescente, troppo comune a tutti i ragazzi che studiano per indicarci nulla di notevole.

Ma l'animo veniva educandosi, con quelle «orribili malinconie» di cui tanto spesso l'Alfieri ci parla, ad una predisposizione poetica e ad una poe-

³ Ivi, p. 37.

⁴ Ivi, pp. 42-43.

⁵ Ivi, pp. 43-44.

sia vigorosamente personale. La cultura non andava di pari passo con quel precoce sviluppo, e accanto ad opere della storiografia illuministica possono indicarsi per parecchi anni solo dei romanzi francesi, che spiegano semmai un certo piglio tra secco e rapido che ritroviamo nelle pagine francesi dei *Giornali* o dell'*Esquisse du Jugement Universel*.

I viaggi iniziati a 17 anni costituiscono una serie di esperienze nuove, una cultura valevole ai fini della condizione poetica per l'apprezzamento degli uomini nelle loro relazioni sociali, soprattutto per la scelta intima di una natura solenne, smisurata, terribile, che allarga il suo animo, convalida il suo senso dell'infinito, prepara il contenuto sentimentale, l'aria della sua poesia, precisa alla poesia il suo compito di una vastità e di una sublimità senza misure arcadiche. L'Alfieri dava alle sue esperienze passionali un'ampiezza poetica e innestava nella poesia un senso di esperienza di vie e di infiniti paesaggi che la qualificavano prima della sua nascita. Così per noi, tutti gli accenni alle sue estasi davanti ad una certa natura meno educata, mentre indicano la forza romantica che nell'Alfieri soppianta il vecchio gusto razionalistico del giardino ben ordinato, e addirittura un nuovo senso della natura, ci indicano anche che il suo tormento passionale aveva trovato un suo pascolo che lo allontanava sempre più dalle soddisfazioni dell'avventura e che lo spingeva a cercare l'assolutezza della poesia. A Marsiglia: «Mi era venuto trovato un luoghetto graziosissimo ad una certa punta di terra posta a man dritta fuori del porto, dove sedendomi su la rena con le spalle addossate a uno scoglio ben altetto che mi toglieva ogni vista della terra da tergo, innanzi ed intorno a me non vedeva altro che mare e cielo; e così fra quelle due immensità abbellite anche molto dai raggi del sole che si tuffava nell'onde, io mi passava un'ora di delizie fantasticando; e quivi avrei composte molte poesie, se io avessi saputo scrivere o in rima o in prosa in una lingua qual che si fosse»⁶. E in Svezia: «Continuai il divertimento della slitta con furore, per quelle cupe selvone, e su quei lagoni crostati, fino oltre ai 20 di Aprile; ed allora in soli quattro giorni con una rapidità incredibile seguiva il dimoiare d'ogni qualunque gelo, attesa la lunga permanenza del sole su l'orizzonte, e l'efficacia dei venti marittimi; e allo sparir delle nevi accatastate forse in dieci strati l'una su l'altra, compariva la fresca verdura; spettacolo veramente bizzarro, e che mi sarebbe riuscito poetico se avessi saputo far versi»⁷. «Nella sua selvatica ruvidezza quello è un dei paesi d'Europa che mi siano andati più a genio, e destate più idee fantastiche, malinconiche, ed anche grandiose, per un certo vasto indefinibile silenzio che regna in quell'atmosfera, ove ti parrebbe quasi esser fuor del globo»⁸. In Spagna: «Quasi tutta la strada soleva farla a piedi col mio bell'andaluso accanto, che mi accompagnava come un fedelissimo cane, e ce la discorrevamo fra noi due; ed era il mio gran gusto

⁶ Ivi, p. 81.

⁷ Ivi, p. 101.

⁸ Ivi, pp. 102-103.

d'essere solo con lui in quei vasti deserti dell'Arragona [...]. Disgrazia mia (ma forse fortuna d'altri) che io in quel tempo non avessi nessunissimo mezzo né possibilità oramai di stendere in versi i miei diversi pensieri ed affetti; ché in quelle solitudini e moto continuato avrei versato un diluvio di rime, infinite essendo le riflessioni malinconiche e morali, come anche le immagini e terribili, e liete, e miste, e pazze, che mi si andavano affacciando alla mente. Ma non possedendo io allora nessuna lingua, e non mi sognando neppure di dovere né poter mai scrivere nessuna cosa né in prosa né in versi, io mi contentava di ruminar fra me stesso, e di piangere alle volte direttamente senza saper di che, e nello stesso modo di ridere: due cose che, se non sono poi seguitate da scritto nessuno, son tenute per mera pazzia, e lo sono; se partoriscono scritti, si chiamano Poesia, e lo sono»⁹.

Dunque quegli spettacoli, quelle conferme prime di una passione che della pratica aveva solo l'urgenza, l'illusione di trovarsi subito realizzata, presto delusa nei casi concreti, erano insieme un invito alla poesia, costituivano quasi una poesia muta, inconscia, viva come momenti dell'animo che tendevano già all'espressione più che all'azione per quanto esigessero da quella non abbandono placato, ma l'energia fattiva di questa. Il pianto e la melanconia crescevano e la cultura illuministica non bastava a colmare il vuoto della poesia: preparava la trama ideologica alla sua passione antitirannica, ma non il legame che tra quella passione e la poesia doveva nascere direttamente dal suo animo: «Le mie letture [dice nel 1769] erano sempre di libri francesi. Volli leggere l'*Eloisa* di Rousseau; più volte mi ci provai; ma benché io fossi di un carattere per natura appassionatissimo, e che mi trovassi allora fortemente innamorato, io trovava in quel libro tanta maniera, tanta ricercatezza, tanta affettazione di sentimento, e sí poco sentire, tanto calor comandato di capo, e sí gran freddezza di cuore, che mai non mi venne fatto di poterne terminare il primo volume. Alcune altre sue opere politiche, come il *Contratto sociale*, io non le intendeva, e perciò le lasciai. Di Voltaire mi allettavano singolarmente le prose, ma i di lui versi mi tediavano. Onde non lessi mai la sua *Enriade*, se non se a squarcetti; poco più la *Pucelle*, perché l'osceno non mi ha diletto mai; ed alcune delle di lui tragedie. Montesquieu all'incontro lo lessi di capo in fondo ben due volte, con meraviglia, diletto, e forse anche con un qualche mio utile. *L'Esprit* di Helvetius mi fece anche una profonda, ma sgradevole impressione»¹⁰. Qui si potrebbe fare tutta una accurata delimitazione degli interessi alfieriani a quel punto: interesse per le prose voltairiane e di Montesquieu, di cui egli nutrì il suo pensiero politico; impressione sgradevole di fronte ad uno spirito deciso e materialistico; disinteresse alle opere politiche esemplari dell'illuminismo e persino dell'*Eloisa*, perché il suo amore del «forte sentire» rifiutava un sentimentalismo troppo dolce, fatto per «les âmes sensibles». E questa diffe-

⁹ Ivi, p. 127.

¹⁰ Ivi, p. 93.

renziamento da Rousseau è essenziale per l'Alfieri e per tutto il romanticismo italiano, che ha un carattere più austero, più fermo su alcuni valori morali, meno abbandonato al puro valore del languore e dell'intenerimento.

A vent'anni l'Alfieri veniva definendo la sua posizione di fronte alla vita e alla poesia, e se la sua scarsissima cultura si fa sentire o con la troppa presenza o con l'assenza, bisogna però dire che egli aveva già un sicuro istinto di scelta che lo portava oramai ai mondi più vicini al suo in fermento.

Così nella stessa pagina e a contrapposto delle letture moderne viene innalzato Plutarco come il libro ideale, la guida morale che l'Alfieri scoprì alla sua vita e al suo sentimento poetico: «Ma il libro dei libri per me, e che in quell'inverno mi fece veramente trascorrere dell'ore di rapimento e beate, fu Plutarco, le vite dei veri Grandi. Ed alcune di quelle, come Timoleone, Cesare, Bruto, Pelopida, Catone, ed altre, sino a quattro e cinque volte le rilessi con un tale trasporto di grida, di pianti, e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentirmi nella camera vicina mi avrebbe certamente tenuto per impazzato. All'udire certi gran tratti di quei sommi uomini, spessissimo io balzava in piedi agitatissimo, e fuori di me, e lagrime di dolore e di rabbia mi scaturivano dal vedermi nato in Piemonte ed in tempi e governi ove niuna alta cosa non si poteva né fare né dire, ed inutilmente appena forse ella si poteva sentire e pensare»¹¹.

Questo si può considerare l'influsso culturale più duraturo e simpatizzante con lo spirito alfieriano e viene a confondersi e contrapporsi alla cultura illuministica sì repubblicaneggiante, ma legislativa e progressista, di società, più che eroica. Questa esaltava le virtù, ma non la virtù unica, eroica e potente che doveva trascinare gli eroi e i vati del romanticismo. Si formava così in lui il culto del personaggio unico e grandioso, un gusto del linguaggio non discorsivo, ma esaltato e incisivo, dei gesti più intatti e tesi, il lirismo dell'individuo solo e contrastante con le avversità. E la poesia veniva a concepirsi essa stessa come bellezza eroica e non come pura bellezza.

Sulla formazione alfieriana incide, sempre nei vent'anni, il colloquio con gli *Essais* di Montaigne, che alla malinconia portavano l'aiuto di una saggezza virile che mediava senza aria di compromesso l'accettazione dei casi della vita: «ne avea ricavata un'altra malinconia riflessiva e dolcissima»¹², che è un chiaroscuro della malinconia tragica dominante, e dà a certi tratti della sua poesia e del suo epistolario un accento più riposato e meditativo che è la condizione dell'organicità della sua umanità. Nasce intanto in lui anche la passione per la lingua e per l'arte nel suo significato più classico: «Lessi, tra' molti altri [libri italiani], i *Dialoghi* dell'Aretino, i quali benché mi ripugnassero per le oscenità, mi rapivano pure per l'originalità, varietà, e proprietà dell'espressioni» (1770)¹³. C'era già dunque una autoeducazione

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, p. 96.

¹³ *Ivi*, pp. 99-100.

di quel sentimento potente e prepotente, ma non zingaresco e incontrollato quanto alla civiltà della forma che alcuni romantici più faciloni trascureranno in omaggio all'immediatezza. L'amore dei classici che non ha mai abbandonato i nostri romantici nasceva in lui anche per la precisione, la sicurezza, l'organicità della loro lingua (solo così ci potremo spiegar bene il suo toscanismo).

Data dal 1771 l'acquisto e la lettura continuata dei principali poeti e prosatori italiani. E data dal 1772 la prima entusiastica esplosione di fronte alla poesia, sia pur seguita da altro ozio e noia che anzi crescono e si fanno tormentosi dopo ogni nuovo segno della poesia al poeta: «Fu in una di quelle dolcissime serate [presso l'abate di Caluso a Lisbona], ch'io provai nel più intimo della mente e del cuore un impeto veramente Febeo, di rapimento entusiastico per l'arte della poesia; il quale pure non fu che un brevissimo lampo, che immediatamente si tornò a spegnere, e dormí poi sotto cenere ancora degli anni ben molti. Il degnissimo e compiacentissimo Abate mi stava leggendo quella grandiosa ode del Guidi alla Fortuna, poeta, di cui sino a quel giorno io non avea neppur mai udito il nome. Alcune stanze di quella canzone, e specialmente la bellissima di Pompeo, mi trasportarono a un segno indicibile, talché il buon Abate si persuase e mi disse che io era nato per far dei versi, e che avrei potuto, studiando, pervenire a farne degli ottimi»¹⁴. L'ode, in sé piuttosto mediocre, aveva però alcuni pigli solenni e focosi che commossero quel latente entusiasmo per una altissima declamazione, per il grido di sentimenti sublimi che resta alla base della poesia alfieriana. È nell'anno successivo che, accanto all'amore per una signora torinese (l'«odiosamata signora») in cui sembra collimare l'urto tra la passione ancora grezza e il presentimento della soluzione poetica, l'Alfieri partecipa ad una specie di accademia letteraria e mondana certo assai migliore di quella che egli vuole nella *Vita* dipingere. E a quel periodo risale la composizione dell'*Esquisse du Jugement Universel*, che è la prima opera scritta in un gusto voltairiano e romanzesco più che propriamente satirico e che in sostanza non ci parla che di una certa acutezza e rapidità di scrittura, ma non supera il valore di divertimento di fronte alle esigenze sempre più tese del poeta. Ed è dell'anno dopo il primo tentativo tragico, il primo sonetto come radicale espressione dei sentimenti di grandezza e di sublimità che fino ad allora non avevano trovato via di uscita. Ecco come descrive la vera nascita della vocazione tragica: «Venne poi dunque quel giorno, in cui, fra quelle mie smanie e solitudine quasi che continua, buttandovi gli occhi su [sull'abbozzo della *Cleopatra*], ed allora soltanto quasi come un lampo insortami la somiglianza del mio stato di cuore con quello di Antonio, dissi fra me stesso: “Va proseguita quest'impresa; rifarla, se non può star così; ma in somma sviluppare in questa tragedia gli affetti che mi divorano [...]”. Appena mi entrò questa idea, ch'io (quasi ch'io avessi ritrovata la mia guarigione) cominciai a

¹⁴ Ivi, pp. 131-132.

schiccherar fogli»¹⁵. La parola «guarigione» non inganna: è una guarigione dall'impossibilità di dar senso ai suoi sentimenti; è la coscienza di uno stato poetico fino allora ricacciato e soffocato in una frammentarietà di azioni e di sfoghi tra i quali prendevano posto anche i tentativi culturali. Ora la poesia diventava la prima e l'unica soluzione: perché in verità anche il «degn amore» per la Stolberg è un po' sottoposto alla passione per la poesia, tanto più che fu accettato e consolidato nel suo animo proprio dalla considerazione che, mentre gli altri amori lo avevano distratto, questo lo stimolava sempre più al lavoro. E la tragedia gli si presentava come la forma naturale per gli affetti che lo divoravano. Egli stesso si presentava in ogni personaggio come già in Antonio, in ogni personaggio che non sarebbe vissuto se non della sua personale passione. Così comincia il lavoro dell'Alfieri per dare a questa passione la sua espressione più perfetta ed eterna. «Eccomi ora dunque, sendo in età di quasi anni venzette, entrando nel duro impegno e col pubblico e con me stesso, di farmi autor tragico. Per sostenere una sí fatta temerità, ecco quali erano per allora i miei capitali. Un animo risoluto, ostinatissimo, ed indomito; un cuore ripieno ridondante di affetti di ogni specie tra' quali predominavano con bizzarra mistura l'amore e tutte le sue furie, ed una profonda ferocissima rabbia ed abborrimento contra ogni qualsivoglia tirannide. Aggiungevasi poi a questo semplice istinto della natura mia, una debolissima ed incerta ricordanza delle varie tragedie francesi da me viste in teatro molti anni addietro; che debbo dir per il vero, che fin allora lette non ne avea mai nessuna, non che meditata; aggiungevasi una quasi totale ignoranza delle regole dell'arte tragica, e l'imperizia quasi che totale (come può aver osservato il lettore negli addotti squarci) della divina e necessarissima arte del bene scrivere e padroneggiare la mia propria lingua. Il tutto poi si ravviluppava nell'indurita scorza di una presunzione, o per dir meglio, petulanza incredibile, e di un tale impeto di carattere, che non mi lasciava, se non se a stento e di rado e fremendo, conoscere, investigare, ed ascoltare la verità. Capitali, come ben vede il lettore, più adatti assai per estrarne un cattivo e volgare principe, che non un autor luminoso. Ma pure una tale segreta voce mi si facea udire in fondo del cuore, ammonendomi in suono anche più energico che nol faceano i miei pochi veri amici: "E' ti convien di necessità retrocedere, e per così dir, rimbambire, studiando *ex professo* da capo la grammatica, e susseguentemente tutto quel che ci vuole per sapere scrivere correttamente e con arte". E tanto gridò questa voce, ch'io finalmente mi persuasi, e chinai il capo e le spalle»¹⁶. Ciò che va sottolineato è che l'Alfieri indicava il positivo nella forza e nell'esuberanza dell'animo come se queste costituissero già insieme all'odio contro la tirannide un mondo compatto da esprimere. Dunque la poesia nasceva con una determinazione: poesia di passione e di libertà; e veniva a legare la sua poetica con una visione sia pure

¹⁵ Ivi, p. 148.

¹⁶ Ivi, pp. 177-178.

schematica della politica, della lotta contro l'oppressione. E d'altra parte va indicato l'impegno con cui l'Alfieri volle colmare le sue deficienze culturali tanto più accanitamente quanto più il suo nucleo centrale era lontano da ogni pedanteria: e in primo piano saliva il problema linguistico, l'aderenza alla forma tradizionale per poi permettere alle sue forze originali di svolgersi senza dubbi, entro una assicurazione contro ogni faciloneria e diletterismo.

Non ci sono nell'Alfieri tentativi di una teoria artistica, come invece ci sono nel Parini, che resta nel pieno della speculazione sensistica e illuministica: egli ha rotto con quella cultura, ma non ha saputo neppure formulare in termini culturali i principi di una nuova estetica. Ancora una volta Alfieri apre il romanticismo con intuizioni ed affermazioni, non con ricerche e teorie cui non sapeva e non voleva arrivare. Cosa era per lui la poesia? Dice in un sonetto del 1795:

Bella, oltre l'arti tutte, arte è ben questa,
per cui sfogando l'uom suoi proprj affetti,
gli altrui con dolce fremito ridesta,
mercè gli ardenti armoniosi detti.
Sovr'auree penne in agil volo è presta
sempre a recar fruttiferi diletti
di contrada in contrada; e mai non resta;
che ha i secoli anco a soggiacerle astretti.
O del forte sentir più forte figlia,
che a' tuoi fervidi fabri sol dai pace
quel dí, ch'invida Morte atra li artigia;
poesia, la cui fiamma il cor mi sface,
se al tuo divin furore il mio somiglia,
deh dammi eterea tu vita verace!¹⁷

E prima come prefazione al trattato *Del Principe e delle lettere* aveva ritrovato l'origine comune di tutte le arti nella libertà, nella forza di liberazione con cui gli artisti, uomini veri, si scagliano contro i limiti imposti dall'oppressione al libero svolgersi dell'individuo, cioè dell'anima, della vita stessa:

Pareami, in sogno, al sacro monte in cima
venir per l'aure a voi sovr'ali snelle
fra il coro delle vergini sorelle,
per cui l'uom tanto il viver suo sublima.
Qui t'abbiam tratto (a me dicea la prima),
non perché invan del tuo volar ti abbelle,
ma perché appien, quanto il saprai, scancelle
un rio volgar parer, che mal ci estima.
Sia malizia, o ignoranza, o sia viltade,
Giove per padre ognun ci dà; ma tace,

¹⁷ Son. 281; *Rime* cit., p. 229.

che vera madre nostra è Libertade.
Tu vanne, e dillo, espertamente audace,
in suon sí forte, che in piú maschia etade
vaglia a destar chi muto schiavo or giace.¹⁸

Le idee piú trite e didascaliche sono riprese dalla tradizione del *delectando monet* («fruttiferi diletta»), ma questo didascalismo ha un senso tutto nuovo perché parla non di nozioni, ma di stimoli spirituali e della radice essenziale dell'uomo, di un entusiasmo privo ancora di determinazione. La poesia è l'inveramento piú assoluto, ma non perciò un serenamento placido del «forte sentire», ché anzi ne è piú forte figlia, cioè a dire, vive di una intensità che è superiore per eternità e per purezza a quella del sentimento nella sua prepoetica. E diventa non la pace del poeta, ma una fiamma come la stessa passione fondamentale di cui è espressione e si deve presentare con «ardenti armoniosi detti»: «armoniosi», cioè formati secondo un certo ritmo, secondo certe leggi artistiche; ma soprattutto anche «ardenti», ricchi di un sentimento in agitazione. Nel secondo sonetto la nascita allotria della poesia è evidente: la poesia nasce dalla libertà, dipende da una condizione, da uno stato morale. Ma anche qui bisogna vedere in questa origine della poesia dalla libertà il piú ampio simbolo di una espressione che nasce da un sincero slancio dell'animo libero da ogni bassezza, da ogni timore, da ogni viltà, da ogni restrizione mentale. Si vede così il potente legame tra la passione politica nel suo aspetto piú puro e la poesia, e d'altra parte il passaggio diretto e pieno della passione alfieriana, con il suo accento risoluto di lotta, con la sua urgenza pratica, nella poesia.

Tutto il trattato *Del Principe e delle lettere* è da una parte il sostegno della politica alfieriana nella sua sostanza morale ed eroica, e dall'altra una lucida e fremente esposizione di un concetto di letterato che si contrappone energeticamente al letterato del Settecento, sia a quello dell'Arcadia, sia a quello progressista e illuminato. Il *letterato* alfieriano anticipa il letterato romantico e lo precisa in un contenuto morale e politico, ma soprattutto morale, dato che il suo panpoliticismo è sano in quanto rappresenta uno sforzo ad affermazioni piú che politiche profondamente morali: nude da qualsiasi intenzione di successo nel campo pratico e pur risolte a nascere con la forza stessa dell'azione.

Il letterato rappresenta non il puro amante dello scrivere (la dolce mania delle lettere), ma l'ideal tipo di uomo vero che si finge incapace alla pratica e perciò rivolto a supplire a quella con la sua arte. Rappresenta naturalmente l'ideale che l'Alfieri proponeva a se stesso, ma anche un concetto valevole universalmente di uomo che sfugge al contingente degli altri uomini mediante il suo atto iniziale di liberazione e la sua pratica di perfezione espressa del suo sentire generoso.

¹⁸ *Del Principe e delle lettere*, Prefazione; in *Scritti politici e morali*, I cit., p. 115.

Perciò, come dice l'Alfieri, rappresenta l'antitiranno per eccellenza, il vigore buono contro l'umanità mediocre su cui il principe trionfa. I poeti romantici si nutrivano delle ideologie liberali, ma l'Alfieri costruisce la sua figura libera del letterato sulla intuizione prima di una lotta contro il mondo mediocre, di una liberazione dai limiti di valori prestabiliti e convenzionali. L'individualità non si cela, urta e riconosce sentimentalmente i limiti che la circondano.

Così parlano le pagine in cui viene precisata la relazione tra letterato e principe:

«La forza governa il mondo (pur troppo!) e non il sapere: perciò chi lo regge, può e suole essere ignorante. Il principe dunque che protegge le lettere, per mera vanità e per ambizioso lusso le protegge. Si sa, che le imprese mediocri vengono a parer grandi in bocca degli eccellenti scrittori; quindi, chi grande non è per sé stesso, ottimamente fa di cercare chi grande lo renda. Ma, tutti gli uomini buoni si debbono bensì dolere, e non poco, che queste penne mendaci si trovino, ed anche a vil prezzo; e che spesso i più rari ed alti ingegni si prostituiscono a dar fama ai più infimi; e che, in somma, tentando d'ingannare i posteri, gli scrittori disonorino la loro arte e sé stessi. Principi, che non proteggete le lettere, a voi indirizzo questo primo mio libro, che specialmente tratta dell'aderenza principesca coi letterati. A dedicarvelo mi trae una vera e piena gratitudine: poichè, non corrompendo voi scrittori di specie nessuna, schiettamente pervenite a mostrarvi tali appunto quai siete, sì alle presenti, che alle future età; se quelle pur mai nominare vi udranno».

«Protezione, onori, incoraggiamenti, mercede; odo per ogni parte gridare dalla ingorda turba, che delle sacre lettere (come d'ogni più rea cosa) vuol traffico fare e guadagno. Ma, che altro per lo più da queste grida ridonda, se non la viltà del chiedere e l'obbrobrio delle ripulse? Risponde il principe: Che i letterati son inutili al ben pubblico (il quale da lui vien tutto riposto in sé stesso); che riescono talvolta dannosi e nocivi alla perfetta obbedienza, come indagatori di cose che debbono rimanere nascoste; e che ad ogni modo sono i letterati più assai da temersi che non da pregiarsi. Io mi propongo di trattare profondamente, per quanto il saprò, queste politiche questioni qui accennate. E da prima, investendomi io, per quanto il potrò, del pensare del principe, anderò investigando in questo primo libro le ragioni che militano in lui a favore e contro alle lettere; e se debba egli quindi proteggerle, o no».

«Ma, prima d'ogni altra cosa, per intendersi, e spiegarsi, mi par necessario il definire esattamente le due parole, che saranno per così dire il continuo perno di questo trattato. E, dovendo io definire cosa intender si voglia per principe; dico, che ai tempi nostri la parola PRINCIPE importa: *Colui, che può ciò che vuole, e vuole ciò che più gli piace; né del suo operare rende ragione a persona; né v'è chi dal suo volere il diparta, né chi al suo potere e volere vaglia ad opporsi*. Costui, che in mezzo agli uomini sta come starebbe un leone fra un branco di pecore, non ha legami con la società, se non quelli di padrone

a schiavo; non ha superiori, né eguali, né parenti, né amici; e, benché abbia egli per inimico l'universale, le forze tuttavia sono tanto dispari stante l'opinione, che si può anche asserire ch'egli non abbia nemici. Costui non si crede di una stessa specie che gli altri uomini; e veramente troppo diverso dee crederci, poiché gli altri tutti, che hanno pure (quanto all'apparenza almeno) e faccia e atti e intendimento umano, soggiacciono a lui ciecamente, e nell'obbedirlo fan fede ad un tempo e della loro inferiorità, e della di lui maggioranza. Costui, per lo più poco avvezzo a ragionare, e molto meno a pensare, non conosce e non prezza altra distinzione fra gli uomini, che la maggior forza: e non la forza di corpo (che egli per sé non ne ha niuna), ma la forza che sta nella opinione dei molti uomini esecutori venduti delle principesche volontà. Il principe vede soggiacere a lui qualunque merito, qualunque dottrina, qualunque virtù, che in eminente grado distinguano l'un uomo dall'altro: il dotto non meno che l'ignorante, il coraggioso non meno che il codardo, il fortissimo non meno che il più debole; tutti egualmente egli vede tremare di lui: quindi, senza sforzo veruno d'ingegno, il principe fra sé stesso conchiude (e ottimamente conchiude) che l'uomo veramente sommo è quel solo, che comanda e atterrisce un maggior numero d'altri uomini. Posato questo principio, giustissimo nel capo di chi regna, verrà dunque il principe a stimare sé stesso sopra ogni cosa, e ad accarezzare, a proteggere infra il suo branco quei soli che più l'obbediscono, e che più s'immedesima nelle di lui opinioni».

«Ma, che sono elle le vere lettere? Difficilissimo è il ben definirle: ma per certo elle sono una cosa contraria affatto alla indole, ingegno, capacità, occupazioni, e desideri del principe: e in fatti nessun principe non fu mai vero letterato, né lo può essere. Or dunque, come può egli ragionevolmente proteggere, e favorire una sí alta cosa, di cui, per non esserne egli capace, difficilissimamente può farsi egli giudice? E se giudice competente non ne può essere, come mai remuneratore illuminato può farsene? per giudizio d'altri. E di chi? di chi gli sta intorno. E chi gli sta intorno? Se le lettere sono l'arte d'insegnar diletando, e di commuovere, coltivare, e bene indirizzare gli umani affetti; come mai il toccare ben addentro le vere passioni, lo sviluppare il cuore dell'uomo, l'indurlo al bene, il distornarlo dal male, l'ingrandir le sue idee, il riempirlo di nobile ed utile entusiasmo, l'inspirargli un bollente amore di gloria verace, il fargli conoscere i suoi sacri diritti; e mille e mille altre cose, che tutte pur sono di ragione delle sane e vere lettere; come mai potranno elle un tale effetto operare sotto gli auspicj di un principe? e come le incoraggerà a produrlo, il principe stesso? L'indole predominante nelle opere d'ingegno nate nel principato, dovrà dunque necessariamente essere assai più la eleganza del dire, che non la sublimità e forza del pensare»¹⁹.

Questo dell'Alfieri è dunque il letterato nuovo che per altra via con più

¹⁹ Libro I, «Ai principi» e capp. I-III; ivi, pp. 117-121.

moderazione e senso del *cittadino* piú che dell'uomo formava il Parini e che riprenderà il Foscolo in una sintesi che resterà a base del Risorgimento. Ché basti accennare come l'uomo del Risorgimento aveva il suo primo modello nel letterato alfieriano e foscoliano. Il letterato europeo che pure costituiva la solidarietà di ogni nuova conquista non è piú sopportato dall'Alfieri, che vola verso il letterato romantico che cerca la sua prima grandezza nella condizione stessa della grandezza: la libertà. La distinzione romantica del genio dalla turba dei mortali si affaccia veemente nel giudizio sui letterati che non hanno una parola nuova e dunque libera da dire: «Gli uomini grandi davvero, in ogni età e contrada rarissimi nascono: ma quei mediocri, che con indefesso studio acquistatasi una certa felicità di stile, son giunti a farsi leggere ed ascoltare, abbondano oggi giorno in ogni paese d'Europa; e sono questi la base della letteratura cortigiana»²⁰.

Con la presenza segreta del Machiavelli (si pensi quanto dice Machiavelli anche al Leopardi delle *Operette*), il mito romantico acquista un sapore piú robusto e meno letterario. Uomini e volgo, mondo nuovo e civilizzazione senza sorprese. Il letterato però di per sé non è uomo di azione («o sia, perché la loro vita molle e sedentaria li rende poco atti all'eseguire, o tentare azioni grandi; o sia, perché lo sfogo del comporre indebolisce nella massima parte e minora il loro sdegno»²¹), ma i suoi scritti possono diventare un'arma contro il principe, un'educazione a un modo di vivere incompatibile con ogni sottomissione al potere assoluto. Cosicché al principe gioverebbe «estirpar le lettere affatto, potendo»²², o avvilirle col proteggerle. «Se un solo principe vi fosse su questo globo; o se nessun altro governo vi fosse, che il principesco; o se qualche isola così ben guardata vi fosse, da cui nessun uomo uscire, né alcuno entrar vi potesse; credo che in questi tre casi, il principato potrebbe con suo manifesto vantaggio proscrivere ogni lume di lettere, e ogni qualunque libro, che non insegnasse il servire. Non si può mettere in dubbio, che l'uomo che si trova soggetto, non vuole per natura obbedire, se non il meno ch'ei può; e così, quello che si trova sovrano, vuol comandare il piú ch'egli può. Al principato dunque gioverebbe moltissimo la totale cecità e ignoranza dei sudditi tutti: né mi par questa una proposizione che abbisogni di prove. Ma dico di piú: che in un tale stato di cose, la ignoranza perfetta dei sudditi gioverebbe al principe assai piú, che non possono nuocergli nello stato presente i tanti lumi, che a noi pare d'averne. E di quanto asserisco, ne trovo la prova nei fatti. Malgrado questi nostri tanti lumi, malgrado che da molti di noi ben si sappia che ogni autorità illimitata non può avere altra base che la nostra debolezza, e non mai l'altrui forza, poiché nessun uomo ne ha tanta in sé stesso da poter tutti sforzare; ogni giorno pure, e ad ogni capriccio da noi ciecamente si obbedisce tacendo. Al

²⁰ Ivi, p. 123.

²¹ Ivi, p. 126.

²² Cfr. il titolo del cap. IX del Libro I.

contrario, nei paesi di perfetta ignoranza, l'autorità assoluta vien riputata, o di diritto divino, o privata di quella tale stirpe, o necessaria e inerente alla natura dell'uomo; e quindi ogni fantasia del dominante viene senza mormorare accettata, come giusta, inviolabile, e sacra legge. Certo è, che per gli animi volgari, più queta e sicura cosa riesce il comandare a chi non dubita punto se obbedire si debba: ma, questo prezioso dubbio, trasmesso alle nazioni moderne europee per via dei libri antichi, non si può da nessun principe con niuna forza estirpare del tutto. Ed in fatti, per quanto siano mai state perseguitate, o si perseguitino le lettere e i letterati, non si potrà però mai annichilare un Tacito; e questo solo è più che bastante per rilevare agli uomini ogni segreto dell'arte principesca. Mi pare dunque chiarissima cosa, che il tentare d'impedire a mezzo ogni seme di vera letteratura, non sia né prudenza, né ragione, né astuzia, nel moderno principe. Nel mostrare egli di molto temere ciò che l'effetto e l'esperienza debbono avergli insegnato oramai che poco si dee temere da chiunque lo sa deviare, il principe non accresce di nulla la propria sicurezza; ma bensì in molto maggior dose si va egli procacciando in tal guisa e l'odio e il disprezzo di tutti. Maometto secondo, nell'impadronirsi d'Alessandria fece ardere tutti i libri raccolti dai Tolomei, come inutili per chi sapeva obbedire, e dannosissimi per chi nol sapeva. Ma molti secoli innanzi, quegli stessi Tolomei regnando assoluti in Egitto; molti secoli dopo, Lodovico decimoquarto, e assai altri principi, regnando assoluti in Europa, premiarono pure ed onorarono infiniti scrittori. Ora io domando: Que' Tolomei in Egitto, questi Luigi, o Carli, o Franceschi in Europa, volevan eglino esser meno obbediti, che quel Maometto? nol credo: ma stimavano essi, che alla obbedienza dei sudditi, o niente, o pochissimo nuocessero e gli scrittori, ed i libri. Né i principi nostri, in ciò credere, s'ingannavano punto, visto i moderni tempi ed i costumi europei. Questi nostri costumi, che ogni cosa a mezzo ci danno; che coll'educazione indeboliscono sempre a metà la natura, e colla metà della rimanente natura corrompono e annichilano spesso quanto avrebbe operato la educazione; questi stessi costumi, dai quali non può andare esente il principe, poiché vi è nato egli pure, lo costituiscono un ente, che non si accorda mai con sé stesso. Ed in fatti, egli riunisce contradizioni massime e perenni; egli vorrebbe e non vorrebbe; egli è feroce, ed umano; despota, e privato; e mille altre cose miste, e contrarie tutte fra loro: da cui nondimeno sempre ne risulta l'intero nostro obbedire e tremare; e il non esser noi, per dir vero, né Egiziani né Turchi, ma né tampoco Romani, né Greci».

«I viaggi, il commercio, e l'arte del cambio, hanno emancipato per così dire gli abitatori d'Europa: quindi i nostri padroni e pedagoghi politici non ci possono più tenere come bambini del tutto. In oltre, il rimanervi alcuna picciola parte d'Europa, in cui l'uomo nasce, o libero, o meno oppresso, sforza anche i più risoluti oppressori ad osservare alcuni indispensabili riguardi coi sudditi. In questo stato di cose, facilmente (pur troppo pe'

principi) si promulgano le opinioni diverse, e si estendono rapidamente in Europa, allorché da eccellenti uomini vengono poste in iscritto. L'amore di novità, l'ozio, la curiosità, e anche il dolce fine di render sé stesso migliore, sono le cagioni per cui da alcuni altri non volgari uomini si legge: e, fra tutti i libri, pare che quelli che scuotono il cuore dell'uomo, siano i piú universalmente letti e gustati. L'autore ottiene questa commozione in molte maniere; ma in nessuna piú efficacemente, che illuminando con colori nobili patetici e forti le imprese grandi in sé stesse, e da cui ne siano ridonati effetti importanti. E suole ciò farsi, o fingendo per via di poesia, o traendo dai fonti della storia, o perorando al popolo, o su le cose umane generalmente filosofando. Toltane dunque la passione d'amore, che sotto ogni governo può allignare, e piú sotto i meno virtuosi, se l'autore vorrà maneggiarne alcuna dell'altre allegandone splendidi esempi, bisognerà pur sempre ch'egli ricorra ai popoli liberi. Quindi è, che ai giovinetti ampiamente si insegnano le cose di Roma, di Atene, e di Sparta, ma raramente o non mai si favella a loro di Persia, d'Assiria, d'Egitto, e dei loro tiranni. 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 lettere 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.* Ammessa questa definizione, che mi pare innegabile, ogni buon libro (che non sia però di scienze esatte, delle quali parlerò in appresso) dee necessariamente in quasi tutti i suoi principj offendere l'autorità illimitata; poiché, per quanto voglia anche lo scrittore essere discreto, e serbare riguardi, non può pure mai laudare il vizio; né, molto meno, può insegnare la vera virtù, senza dimostrare o accennare, che il fonte di essa non può essere e non è stato mai, né l'obbedire al capriccio di un solo, né il servire, né il tremare. Ciò posto, io dunque dico; che nessuna vera sublime epica poesia, nessuna tragedia, né commedia, né storia, né satira, né opera filosofica, né arte oratoria, né in somma alcun ramo di belle lettere (tolto il madrigale, il sonetto puramente amoroso, e la pastorale) potrà mai riempire nel principato il suo proprio dovuto scopo, e dare nel vero, senza offendere o piú o meno l'autorità assoluta. E, se non volessi esser breve, e massimamente in questo primo libro, potrei ampiamente provare quanto asserisco. Ma, per mille ragioni mi vaglia una sola; e siano i fatti. Domando: Qual è il buon libro (veramente stimato tale), che sviluppando altre passioni umane che l'amore, o tutto o in parte, da qualche principe, o in qualche tempo, non sia stato proibito, o screditato, o schernito, o calunniato, o perseguitato? Ma, che pro? i libri sussistono, e durano contra ogni ira, potente o impotente sia ella, purch'essi sian ottimi. Non potendo adunque il moderno principe europeo assolutamente impedire che i libri buoni già fatti continu-

ino ad esistere, e ad esser letti; né che alcuni altri buoni, ma sempre pochi, se ne vadano scrivendo; accortamente farà egli, se saprà non mostrarsi interamente contrario alle lettere, e se saprà premiarne a tempo gli artifici; antepo- nendo però sempre i mediocri ai sommi; e astutamente cercando di fare che i sommi rimangano o pajano mediocri, coll'impedir loro cortesemente di pensare, e di scrivere, fin dove bisognerebbe. Per la stessa ragione egli farà benissimo di fingere di onorare gli scrittori morti, col ristamparli; ancorché tali siano, che se avessero scritto a tempo suo sotto lui, gli avrebbe egli, potendo, piuttosto soffocati, che non mai dati in luce. In tal guisa perverrà forse il principe a persuadere ai piú, che egli non teme l'effetto di una certa libertà di scrivere e di pensare. E quella stessa apparente sua non curanza sarà anche uno scoraggiamento grandissimo a chi sperasse di farsi un nome liberamente pensando e scrivendo; perché una certa persecuzione contro ai libri fortemente e luminosamente veraci, costituisce per lo piú la base della loro prima fama; e quindi maggiormente e piú presto propagandandogli, assai piú utili in minor tempo li può rendere»²³.

Come deve dunque comportarsi il letterato? Deve disprezzare ogni successo pratico, ogni utilizzazione interessata del suo lavoro, ogni legame che impedisca la sua missione di apostolo della verità e della bellezza. «In somma, io non posso nel cuore di un vero scrittore dar adito ad altro timore, che a quello di non far bene abbastanza; né ad altro sperare, che a quello di riuscire utile altrui, e glorioso a sé stesso. Ammettendo un tale principio, si esamini se il sublime scrittore nel principato potrà mai essere un ente vissuto fra i chiostristi; un segretario di cardinale; un membro accademico; un signor di corte; un abate aspirante a beneficj; un padre, o figlio, o marito; un legista; un lettore di università; un estensore di fogli periodici vendibili; un militare; un finanziere; un cavalier servente: o qualunque altr'uomo in somma, che per le sue serve circostanze sia costretto a temere altro che la vergogna del male scrivere, o a desiderare altro che il pregio e la fama della eccellenza»²⁴. Mai si era arrivati ad una tale eroica intransigenza nella definizione di letterato, mai si era fatta una distinzione cosí netta, non oraziana, tra l'amore per le lettere ed ogni altro amore umano che possa comunque temperare il primo. Anche qui l'Alfieri portava con una evidenza ancor piú chiara la sua esigenza di uomo intero, di soluzione non compromessa. Perciò egli giungeva al paradosso di escludere dalle lettere ogni uomo non indipendente pecuniariamente, perché «né arte oratoria, né storia, né filosofia vera non possono mai scaturire da un animo servo, né penetrare gli orecchi e il cuore di popoli servi: e, molto meno la poesia, maneggiata da servi artefici, può altamente trattare alte cose, senza contaminarle coll'errore, col timore, e colla servile adulazione»²⁵.

²³ Libro I, capp. IX-X; ivi, pp. 128-133.

²⁴ Ivi, p. 140.

²⁵ Ivi, pp. 144-145.

La poesia è dunque per l'Alfieri la voce della verità, di una verità generosa e sentita, in cui un estremismo romantico si fonde con un residuo di didascalismo tradizionale. Ma certo quanto vi è di logicamente vecchio è sempre rinnovato dalla nuova posizione sentimentale e l'accento ideale batte più su alcune che altre parole delle formule tradizionali. Così, nell'affermazione che «le lettere sono l'arte d'insegnar dilettaudo, e di commuovere, coltivare, e bene indirizzare gli umani affetti»²⁶, è la parola «commuovere» che più spicca, e quell'insegnamento delle lettere è non puro didascalismo, ma stimolo all'animo generoso, una forza che cerca una forza da eccitare e rendere attiva secondo le sue capacità. Sotto le parole vecchie vive una intenzione nuova, che si manifesta a volte nella giustificazione di una massima nella sfera politica che dà così ad essa il sapore energico, impulsivo, nuovo. Quando l'Alfieri ha detto che «libro di sane lettere 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 intende per virtù «Quella nobile ed utile arte, per cui l'uomo, col maggior vantaggio degli altri, procaccia ad un tempo la maggior gloria sua»²⁷, a togliere a queste parole il loro sapore settecentesco, a dare a quella virtù una forza più machiavellica ed alfieriana contribuisce subito l'applicazione agli effetti del libro, che non può «insegnare la vera virtù, senza dimostrare o accennare, che il fonte di essa non può essere e non è stato mai, né l'obbedire al capriccio di un solo, né il servire, né il tremare»²⁸.

Quella virtù è virtù di liberazione e di eroismo e l'energia risoluta da cui si fa nascere risolveva la sua luce violenta che in certo senso per l'Alfieri non è tanto l'insegnamento della virtù, quando la virtù stessa lyricizzata, fatta persona. Anche il ricondurre il motivo dello scrivere a «quel naturale, innato desiderio di distinguersi» è segno, nella sua apparente brutalità, di una concezione energetica, appassionata della poesia che diventa per lui lo sfogo di un'anima generosa. «Lo scrivere, è una necessità di bisogno in molti; e questi per lo più non possono essere veramente scrittori, né io li reputo tali: lo scrivere, è una necessità di sfogo in alcuni; e questa, ben diretta, modificata, e affatto scevra di ogni altro bisogno, può spingere l'uomo ad essere quasi che un Dio»²⁹.

Necessità di sfogo. Sfogo di che? Di quella passione precedente ad ogni cultura che egli chiama «impulso naturale» e che costituisce una delle più solide basi di ogni estetica e poetica romantica, rimanendo l'intuizione più profonda che l'Alfieri ha avuto della propria natura. «E questo impulso, un bollire di cuore e di mente, per cui non si trova mai pace, né loco; una sete insaziabile di ben fare e di gloria; un reputar sempre nulla il già fatto, e tutto il da farsi, senza però mai dal proposto rimuoversi; una infiammata e risolu-

²⁶ Ivi, p. 120.

²⁷ Ivi, p. 131.

²⁸ Ivi, p. 132.

²⁹ Ivi, p. 138.

ta voglia e necessità, o di esser primo fra gli ottimi, o di non essere nulla»³⁰.

Questo «impulso» ci assicura il legame tra poetica e politica, in quanto questa è la condizione di quella («La libertà lo coltiva, lo ingrandisce, e moltiplica; il servaggio e il timor lo fan muto»³¹), e il legame tra poetica ed ogni altra attività profondamente umana. L'unità delle attività umane è trovata in questa passione prima, che determina con la sua presenza il campo della vera umanità. La natura energica della Poetica alfieriana si consolida in questo principio di *sine qua non* di passione, di bollore inesauribile. Le pagine che l'Alfieri dedica all'«impulso» ci chiariscono tutto ciò che abbiamo accennato e ce lo rendono vivo con una partecipazione non critica ma poetica («E così ogni grande, che è nato per fare, alla semplice vista di chi fatto ha, rabbrivire si sente»³²), e ci tracciano il ritratto intimo dell'Alfieri nel suo attacco violento alla poesia come all'arma della sua lotta vitale: «Annoverate ho finora tutte le diverse classi di uomini sommi, che siano da noi conosciute: letterati, scienziati, politici, legislatori, artisti, capitani, capi-setta, santi; e per anche v'ho incluso i principi stessi; per quanto mai possa esser grande questa specie, che tanti grandi uomini d'ogni sopraccennato genere impedisce e distrugge. Ma, di quanti ne ho annoverati, di tutti dico, che sommi veramente non furono mai, né sono, né saranno, né potranno mai essere in nessuna delle nominate classi coloro, che a divenir sommi non avranno avuto per prima base l'impulso naturale. È questo impulso, un bollore di cuore e di mente, per cui non si trova mai pace, né loco; una sete insaziabile di ben fare e di gloria; un reputar sempre nulla il già fatto, e tutto il da farsi, senza però mai dal proposto rimuoversi; una infiammata e risoluta voglia e necessità, o di esser primo fra gli ottimi, o di non essere nulla. Più laudevole e maggiore debb'essere questo impulso, in proposizione della grandezza del fine che egli si propone, e della grandezza dei mezzi che adopera per conseguirlo. Ma da questo immoderato amore di giovare a sé stesso con la gloria, non dee né può mai andarne disgiunto l'amore dell'utile altrui. Da questo utile, ampiamente provato coi fatti, si aspetta poi in premio quella testimonianza della propria superiorità, che spontaneamente uscendo dalle bocche degli uomini liberi, sola costituisce la vera fama e la gloria di chi n'è l'oggetto. Arderei pure aggiungere, che i semi per così dire di una tale testimonianza già stanno nel cuore e nell'intelletto del grande, che veramente n'è degno; ma, che il solo pubblico grido li feconda poscia e sviluppa. Questo divino impulso è una massima cosa, senza la quale nessun uomo può farsi sommo davvero. Ma non perciò tutti quelli che l'hanno (e son sempre pochissimi) riescono a farsi sommi davvero: che pur troppo questo divino impulso può essere dai tempi, dall'avversa fortuna, e da mille altre ragioni, indebolito, deviato, trasfigurato, ed anche spento del tutto. Quest'impulso è una sovrana cosa, cui

³⁰ Ivi, p. 225.

³¹ *Ibid.*

³² Ivi, p. 227.

niuna potenza può dare, ma ogni potenza bensì lo può togliere. La libertà lo coltiva, lo ingrandisce, e moltiplica; il servaggio e il timor lo fan muto. Quindi tanti uomini grandi sviluppansi nelle vere repubbliche, così pochi e di tanto minori, nei principati; ancorché dei capaci di farsi tali ve ne nascano pure. Quindi i grandi in repubblica son sempre grandi di più utile e vera grandezza, che i grandi nel principato: quindi gli uomini, quasi eguali e simili per loro natura in ogni contrada, riescono così diversi da nazione a nazione, e da tempo a tempo fra le nazioni stessissime: quindi, in somma, si vedono fra i popoli tenuti già barbari sorgere le stesse virtù e grandi opere, di cui più non si vede né l'ombra pure fra i popoli, che già colti e liberi, rimbarbariti ora dalla servitù se ne giacciono. Lo stesso impulso naturale che creava uno Scevola in Roma nascente, creava un Decio in Roma perfetta, un Gracco in Roma già guasta, un Mario in Roma morente, un Giulio Cesare in Roma già spenta; e forse anche un Sisto quinto in Roma ecclesiastica. Ora, chi potrà dubitare, che (mutati costoro di tempi) Cesare, con quella stessa smisurata ambizione che lo sforzava a farsi da più degli altri, nato nei tempi della prima libertà, non potendo primeggiare in potenza, non avrebbe, come Scevola, voluto soverchiar gli altri tutti in virtù? e che Scevola, nato ai tempi di Cesare, vedendo la virtù inutile e vinta, non avrebbe come egli cercato la maggioranza e la fama nella sola usurpata potenza? Ma, parlando io qui delle lettere più che di ogni altro genere di umana grandezza, mi conviene dimostrare quale e quanta influenza abbia sovr'esse questo naturale impulso negli scrittori. Ed è questo un raro e prezioso privilegio delle lettere sovra tutti gli altri rami dell'umana grandezza, che chi ha veramente questo impulso, e, avvedendosene in tempo, sottrar lo sa dalle ingiurie e danni che arrecare gli possono sí l'altrui autorità e protezione, come il proprio ozio, bisogno, e timore; quegli può fare ogni più eccellente e somma cosa che da sé stesso. Questa divina arte dello scrivere, ella è pure innegabilmente per sé medesima la più indipendente di tutte, come già ho dimostrato nel libro secondo; e la più innocente ad un tempo, poiché a nessuno può recar danno, se non al vizio; e la più utile in somma, poiché a tutti può, e dee voler sommamente giovare. Quindi è, che al fare, per esempio, la grandezza di Giunio Bruto, erano necessarj i Tarquinj tiranni, Lucrezia stuprata, Collatino giustamente disperato, il furore dei cittadini, il molto sangue sparso e nel foro e nel campo, e la uccisione infine dei proprj figliuoli di Bruto; cose tutte lamentevoli, e lungamente riuscite dannose, prima che l'utile ed il bene ne ridondasse; ma, al fare la grandezza di Omero, null'altro era necessario che Omero stesso, e il naturale suo impulso. Il primo obbligo dunque di chi si destina scrittore, egli è d'imparare a conoscere in sé stesso questo sublime impulso, e, conosciuto, a dirigerlo, Appurando così i proprj suoi mezzi, ove egli senta vivamente in sé stesso la evidente certezza di un tale impulso, fermamente dee credere che egli tutto farà da sé stesso; e che ogni protezione potrà nuocergli, e nessuna giovargli. Ma, come mai potrà il candidato scrittore conoscere se egli abbia, o no, questo impulso? dai se-

guenti sintomi. Se egli, nel leggere i piú sublimesi squarci dei piú sublimesi scrittori, altro non sente nascere in sé che commozione e diletto, egli è come i molti che stupidi non sono: se vi si aggiunge la meraviglia, egli può giustamente riputarsi qualche cosa piú; ma però ancora minore dello scrittore ch'egli ha fra le mani, e delle descritte cose; e quindi egli è nato soltanto per leggere, e pensare da sé: ma, se egli, in vece della semplice meraviglia, si sente a quella lettura accendere nel cuore come da improvvisa saetta un certo sdegno generoso e magnanimo che in nulla sia figlio d'invidia, e che pure denoti assai piú che emulazione; costui chiuda il libro, si faccia libero se tale ei non è, che egli ben merita d'esserlo; e scriva costui, e non imiti, ch'ei sarà grande e imitato. Questa nobile ira non può nascere, se non da un tacito e vivissimo sentimento delle proprie forze, che a quel tratto di sublime si sviluppa e sprigiona dalle piú intime falde dell'animo: ella è questa la superba e divina febre dell'ingegno e del cuore, dalla quale sola può nascere il vero bello ed il grande. È questa quell'ira, che in ogni midollo d'Alessandro scorrea, nel solo udir profferire il nome di Achille: è questa quell'ira che bolliva in petto di Cesare all'udir di Alessandro; in quel di Temistocle, nel vedere i trofei di Milziade; in quello di Cicerone, nel legger Demostene. E cosí ogni grande, che è nato per fare, alla semplice vista di chi fatto ha, rabbrivire si sente. Ad uomo di cosí alto animo non v'ha protezione al mondo, che nuocere non gli debba; perché non gli può venir mai se non da un uomo assai minore di lui: nessun favore gli è necessario; perché nessuno può accenderlo mai quanto il suo proprio impulso naturale: pochissimi ostacoli impedire lo possono, ove egli abbia superato i primi; perché chi lo spinge è sempre piú forte di chi lo ritrae. Ai pochi simili potrà forse piacere e giovare questo libricetto, quale ch'ei sia; imparandovi essi a conoscere, sentire, e apprezzare sé stessi, ed altrui»³³.

C'è una visione magnanima della vita che supera le barriere ideologiche e cerca grandezza dove è grande passione, dove è grande personalità. Donde le pagine romanticissime sui capi-setta religiosi e i santi e i martiri: «Havvi un'altra specie di uomini sommi, che virtù e verità insegnando, al pubblico talvolta giovarono, e a sé stessi acquistarono quasi sempre gran fama. Son questi i fondatori delle sette diverse, i santi ed i martiri, cosí cristiani che giudei, o di altre religioni. Costoro, o scritto abbiano, od operato, come dottissimi nella scienza dell'uomo, io li ripongo pur sempre a ogni modo nella classe dei sublimesi scrittori. I nostri massimamente, come a noi piú noti, non pochi né deboli argomenti mi prestano per sostenere questo mio già tante volte ripetuto assunto; Che alla verità e virtù, sotto qualunque aspetto elle s'insegnino, moltissimo pur sempre nuoce il principato. Né di costoro parlerò io piú a lungo che non si aspetti a questo mio tema; perché troppe cose mi si appresenterebbero da dirsi su ciò, se deviar mi volessi. Osserverò dunque, che a Mosè (il piú antico tra questi, a noi noto) conven-

³³ Libro III, cap. VI; ivi, pp. 224-228.

ne pure scuotere il giogo del tiranno d'Egitto prima di poter egli dar leggi sí religiose che civili al suo popolo. Ed anzi, chi non vede, che egli, per dar corpo, libertà, ed esistenza a quel popolo errante e avvilito dal lungo servaggio, del sublime velo di una ispirata religione felicemente si valea? E all'operare e scrivere tai cose, non lo avrebbe certamente mai protetto quel Faraone. Così Gesù Cristo, politicamente considerato come uomo, volle pur anco, insegnando la verità e la virtù con l'esempio, restituire al suo popolo ed a molti altri ad un tempo, per via di una miglior religione, una esistenza politica indipendente dai Romani, che servi e avviliti li teneano. Così Maometto, coll'abbattere la idolatria, volle, sotto il velo di una piú semplice e pura religione, dar consistenza di nazione a popoli barbari che non l'aveano; al che, oltre ad ogni credere, riusciva Maometto. Come legislatori, si debbono dunque costoro annoverare infra i sublimi scrittori, poiché eran mossi dallo stesso impulso, di giovare altrui acquistando gloria a se stessi. E tali erano certamente, nella Cina Confucio, e nell'Indie Zoroastro; e fra altre nazioni molti altri, di cui non sappiamo. I nostri santi poi, o scrittori fossero, come Paolo, Agostino, Grisostomo, Girolamo, ed altri; o colla parola, e piú coll'esempio, predicassero essi virtù, come Francesco, Domenico, Bernardo, &c.; o, col loro eroico morire, nei cuori degli uomini in note di fiamma e di sangue lasciassero essi scolpita la memoria del loro sublime imperturbabile animo, e l'ardentissimo desiderio d'imitare la loro virtù, come Lorenzo, Stefano, Bartolommeo, e tante altre centinaia di martiri; costoro tutti, avendo avuto al loro operare lo stessissimo sovrano irresistibile impulso, che debbono avere i veri letterati, alle stesse vicende di essi, per vie e cagioni diverse, soggiacquero. E mi spiego. Costoro, finché furono lasciati fare da sé, puri, incalzanti, e severi mostraronsi; perseguitati, divennero piú luminosi, piú forti, e maggiori direi di sé stessi; protetti finalmente, accolti, vezzeggiati, arricchiti, e saliti in potere, si intiepidirono nel ben fare, divennero meno amatori del vero, e per anche sotto il sacrosanto velo di una religione omai da essi scambiata e tradita, asservitori vili si fecero di politiche e morali falsità. Una moderna non curanza di ogni qualunque religione, frutto anch'essa (come ogni altra rea cosa) del principato, fa sí che i nostri santi non vengano considerati e venerati da noi come uomini sommi e sublimi, mentre pure eran tali. Ciò nasce, per quanto a me pare, da una certa semi-filosofia, universalmente seminata in questo secolo da alcuni scrittori leggiadri, o anche eccellenti, quanto allo stile; ma superficiali, o non veri, quanto alle cose. I libri di costoro, andando per le mani di tutti, stante la loro seducente facilità, imprestano una certa forza d'ingegno a chi non ne avea per se stesso nessuna; a chi poca ne avea, un'altra poca ne accrescono; ma a chi moltissima ne avea da natura, se altri libri non avesse letti che quelli, riuscirebbero forse a deviargliela affatto dalla vera strada. Da questa semi-filosofia proviene, che non si sfondano le cose, e non si studia, né si conosce appieno mai l'uomo. Da essa proviene quella corta veduta, per cui non si ravvisa nei santi il grand'uomo e nei grandi uomini il santo. Per essa

non si scorgono manifestamente negli Scevoli e nei Regoli i martiri della gloria e della libertà; come nei bollenti e sublimi Franceschi, Stefani, Ignazj, e simili, non si ravvisano le anime stesse di quei Fabrizj, Scevoli, e Regoli, modificate soltanto dai tempi diversi. E tutto ciò, perché si rimirano i nostri con occhi offuscati da un pregiudizio contrario ai passati; e perché si giudicano dagli effetti che hanno prodotto, non dall'impulso che li movea, e dalla inaudita sublime tempera d'animo, di cui doveano essere dotati, abbenché con minor utile politico per l'universale degli uomini l'adoprassero. Ma in questi tempi, dai presenti scrittori (i quali mai non lodano, né destano alcun entusiasmo, perché non ne hanno nessuno) vengono freddamente accennati con lodi poco sentite quei veri antichi santi di libertà; e interamente vengono derisi questi santi di religione. I moderni scrittori, in vece d'innalzare e insegnare la sublimità pigliandola per tutto dove la trovano, col loro debole sentirla, e col più debolmente lodarla, affatto la deprimono ed obbliar ce la fanno. Ma, poiché i più leggiadri fra essi (fattisi interamente padroni di un'arme tanto possente quanto è la ingegnosa derisione) hanno pure scelto di migliorare e illuminar l'uomo col farlo ridere; minoramento grandissimo, a parer mio, hanno recato alla loro propria fama, per non aver essi rivolto quell'acuta leggiadria del loro stile massimamente contro ai principi, i quali assai più male ci han fatto e ci fanno tuttavia, che non i santi ed i preti. Il credere in Dio, in somma, non nocque a nessun popolo mai; giovò anzi a molti; agli individui di robusto animo non toglie nulla; ai deboli è sollievo ed appoggio. Ma il credere nel principe, ha sempre tolto, e torrà, ai popoli ogni vera virtù, la felicità, la fama, le ricchezze, ed i lumi; agli individui ha tolto sempre, e torrà, il vero amore di gloria, la sublimità, la virtù, e l'ardire. Ed in prova di quanto io dico, la stessa religione cristiana, ancorché acerba nemica della gloriamondana, si vede pure essere ella stata, se non incitatrice di libertà, compatibile almeno con essa, e con la felicità, ed anche con una certa grandezza dei popoli, in tutte quelle regioni ove ella veniva modificata alquanto, o per dir meglio ritratta verso i semplici suoi antichi principi. Il che vediamo tuttavia fra gli Svizzeri, gli Olandesi, e gl'Inglesi. Ma mi si mostri da qual corte di principe mai (e siano pur anche i Titi, i Marc'Aurelj, i Trajani), o da qual principato mai, veramente costituito tale, ne ridondassero (non dico popoli magnanimi e liberi, che impossibil cosa è) ma molti, o alcuni individui liberi, sublimi, virtuosi ed arditi, i quali con opere o scritti insegnando virtù e verità, procacciassero utile vero a tutti gli uomini, e fama eterna a sé stessi. E siccome le religioni per lo più soggiacciono ai governi, non i governi alle religioni; e siccome quanto male queste possono aver fatto, all'ombra sempre e per mezzo del principato lo faceano; si viene di necessità a conchiudere, che agli uomini in ogni tempo è stato arrecato assaissimo più danno dai principi, che non mai da' sacerdoti: e chiara cosa è, che, migliorato o cangiato il governo, si può facilmente venire a migliorare e cangiare la religione, ad estirparne gli abusi, a adattarla alla libertà felicità e virtù. Ora, perché dunque questi nostri moderni leggiadri

acuti scrittori, con vie maggior utile per gli uomini e assai piú gloria e fama per sé stessi, non combattevano con le armi possenti del ben adoprato ridicolo piuttosto il principato che la religione? perché il principe armato era e temevasi; non lo erano piú i preti, e schernivansi. Viltà è questa; viltà inescusabile, che lo scrittore, il libro, e per anco i lettori degrada. Se la penna può pur per sé stessa combattere contra il cannone, e a lungo andare trionfarne, non otterrà ella mai per certo tal palma col far ridere gli uomini; ma ottenerla potrebbe bensí col farli pensare, piangere, fremere, e bollire di vendetta e di gloria. Si potranno per tal via cangiare le loro opinioni: che le felici rivoluzioni, per cui alcuni popoli dalla oppressione risorgono a libertà, nascevano per lo piú (pur troppo!) dalle parole tinte nel sangue, non mai dalle tinte nel riso. Ma ecco, che io, nol volendo, mi sono pure alquanto allontanato dal mio tema. Non credo però di essermene sí fattamente deviato, che da queste ultime mie parole, senza sforzata transizione, io non possa venire a conchiudere coerentemente il presente capitolo. Dico adunque, che i capi-setta, i profeti (che sommi poeti erano), i santi, ed i martiri, nati per lo piú, come ogni altro insegnatore di sublimità e virtù, acerrimi nemici d'ogni assoluta potestà, sotto essa allignare non poteano senza molto scapitare della loro forza e purità. Aggiungo, che i loro fatti, parole, e focosi insegnamenti, svelavano indubitabilmente un animo innalzato, e insofferente di ogni oppressione, ove pure non volessero farsi oppressori essi stessi. Onde costoro, come uomini senza dubbio ad ogni modo sublimi, meritano, anche dai meno religiosi uomini, ammirazione culto e venerazione»³⁴.

Pagine queste di un interesse estremo per il Risorgimento vicino e soprattutto per l'idea della poesia che si arricchisce della volontà profetica e religiosa. Il poeta diventa vate, sente nelle sue parole l'urgenza e l'inesorabile della voce religiosa, l'abnegazione del martirio. Ci si allontana dal poeta metastasiano, si presenta il poeta preromantico, l'interpretazione profetica di Dante nel *Saggio* foscoliano. Siamo nell'età dei Geni. Nel delimitare il campo delle attività umane sostenute dall'impulso naturale si scopre meglio che questa unità primitiva si sposta molto sulla direttiva della poesia, mentre conserva come condizione necessaria di questa la libertà politica. L'intercambiabilità piú vera e possibile è quella tra poesia ed azione di libertà, ed è proprio per questa prerogativa della poesia che essa viene ad assumere un primato di fronte alle altre arti ed una specie di opposizione di fronte alle scienze: «Le scienze dunque, che io cosí definirei; *Gli arcani e le leggi della natura dei corpi, investigate e spiegate, per quanto il possa l'intelletto dell'uomo*; le scienze dico, mi pajono una provincia di letteratura affatto da sé, e interamente diversa dalle belle lettere, che io per contrapposto definirei: *Gli arcani, le leggi, e le passioni del cuore umano, sviluppate, commosse, e alla piú alta utile e vera via indirizzate*. Diversissimo è dunque il tema che trattano queste due arti; e quelle avendo ad investigare i corpi sensibili, queste a

³⁴ Libro III, cap. V; ivi, pp. 220-224.

commuovere le intellettuali passioni; consecrandosi quelle allo scoprimento di palpabili verità, queste al rimettere sempre in luce le verità morali già bastantemente dimostrate dai buoni ed alti esempj, ma sempre pure dalla malizia e reità d'alcuni uomini alterate, nascoste, scambiate col Falso, impedito, perseguitato, o sepolto; nasce da questo diversissimo loro uffizio una diversità non piccola di vicende e di effetti, ancorché i mezzi dell'une e dell'altre ne siano pur sempre lo ingegno e la penna»³⁵. Ciò significa anche che l'impulso naturale non è proprio la forza vitale che anima ogni opera, ma una sorta di energia poetico-etica più delimitata. Tanto che nel delineare il primato della poesia sulle altre arti (pittura, scultura, architettura e musica) afferma: «Si lascino dunque proteggere dai principi queste quattro arti»³⁶. Ma l'impulso naturale teme la protezione: dunque evidentemente esso è prerogativa della poesia e dell'azione di libertà, di lotta per la liberazione dai limiti e dall'oppressione. Lo scrittore è un eroe che non può operare, dati i tempi tirannici; l'eroe è uno scrittore che opera. La poesia è dunque una liberazione in certo senso meno efficace di quella politica più vistosa e urgente, in certo senso più efficace perché eterna e fondamentale. Il romanticismo leopardiano dirà senz'altro più, l'Alfieri è ancora incline a dir meno in quanto è ossessionato dalla forza che opprime il mondo e che riduce la possibilità di vita all'impulso naturale. Ma se vogliamo insomma riassumere l'atteggiamento dell'Alfieri di fronte alla poesia, non dobbiamo lasciarci prendere dal valore logico di certe frasi e definirlo "panpoliticismo", dipendenza della poesia dalla politica; né d'altronde ridurre la sua passione politica ad un puro pretesto della poesia: dobbiamo dire che la poesia è per l'Alfieri la vita della passione smisurata e che questa passione per la sua natura di contrasto con le cose, con gli ostacoli, con il mondo del limite, si sente sinceramente e non casualmente limitata da ogni forma di tirannia, cerca in questa lotta la sua prima concretezza e la sua prima nobiltà (romani, Plutarco), si veste della sua urgenza e della sua immediatezza.

Questo bisogno tutto inattuato dell'azione, del gesto risolutivo a questa idea della poesia, se teoricamente può dare un limite di eteronomia, di utilitarismo, ecc. (limite che le varie estetiche romantiche rompono solo con intuizioni e logoramenti dei vecchi termini estetici), dà alla sua pratica un accento di vigore e di unità spirituale che è inconfondibile e che rimarrà diversamente purificato nella poesia romantica, nella sua volontà religiosa e morale, nel suo carattere di voce della personalità. Quando criticò ingiustamente il teatro francese del Seicento perché «sospirando esclusivamente d'amore, ai Francesi insegnava a né pure più sospirare d'amore»³⁷, l'Alfieri accentuava l'unità delle passioni nella passione fondamentale dell'anima che dice no, che si oppone tragicamente alle cose e solo con questo primo atteg-

³⁵ Ivi, p. 208.

³⁶ Ivi, p. 159.

³⁷ Ivi, p. 241.

giamento dà sublimità a tutte le varie passioni. La personalità appassionata non accetta distinzioni tra vita morale e vita poetica («Una moderna opinione, sfacciata ad un tempo e timida e vile, asserisce che il lettore dee giudicare il libro e non l'uomo. Io dico, e credo, e facile mi sarebbe il provare; che il libro è, e deve essere la quintessenza del suo scrittore»³⁸), e non riconosce oblii calligrafici anche altissimi. «E questa parola SÉ STESSO, ch'io tanto ribatto, si dee talmente dall'artefice in tutta la sua immensità immedesimare colla parola VERO, che quando egli dice dopo il maturo esame d'una opera sua, come d'una altrui, NON MI PIACE, equivalga ciò per l'appunto al dire, NON CI È IL VERO»³⁹. Questo vero è la verità della personalità che non può tradirlo senza tradirsi, senza tradire la poesia. L'Alfieri vuole che la poesia sia l'espressione della personalità più intensa, più vigorosa, meno bisognosa di distendersi, di obliarsi come tale.

Ecco perché l'ingiusto giudizio su Virgilio, accusato di viltà perché cortigiano, ha un valore nuovo, anticlassicista, di esclusione quasi forsennata di ogni deviazione della poesia dalla forza della personalità che non può ignorarsi e dormire come volontà morale e libera. Ma pure in quel giudizio egli parlava di «vile sublimità» a proposito degli «eccellenti e toccantissimi versi per far menzione d'un Marcellotto nipotino d'Augusto»⁴⁰. E altrove dice: «vorrei che Catoni fossero gli scrittori, e vorrei ad un tempo stesso la eleganza, l'armonia, e il terso favellare di colui, che lasciò alla più remota posterità scritto di sé stesso: *Relicta non bene parmula*»⁴¹. Dunque l'Alfieri non arrivava ad un'esaltazione del contenuto sentimentale incurante di ogni caso formale. Ma certo i valori formali non risiedono per l'Alfieri più intimo nell'eleganza di cui parla come veste del contenuto poetico morale, ma nella forza espressiva di quel contenuto poetico.

³⁸ Ivi, p. 170.

³⁹ Ivi, p. 166.

⁴⁰ Ivi, p. 164.

⁴¹ Ivi, p. 141.

IV

LA POESIA ALFIERIANA

Se l'origine della sua poesia è da cercarsi anzitutto, dietro la sua indicazione, nella vita di un sentimento poetico ancora inconscio («Ma non possedendo io allora nessuna lingua, e non mi sognando neppure di dovere né poter mai scrivere nessuna cosa né in prosa né in versi, io mi contentava di ruminar fra me stesso, e di piangere alle volte direttamente senza saper di che, e nello stesso modo di ridere: due cose che, se non sono poi seguitate da scritto nessuno, son tenute per mera pazzia, e lo sono; se partoriscono scritti, si chiamano Poesia, e lo sono»¹), la sua poetica consiste appunto non in un giuoco di fantasia o in urgenza della memoria, ma nel bisogno di esprimere gli affetti che lo divoravano. E poiché questi non avevano un disegno preciso se non di liberazione dalla loro angoscia, il primo istinto della poetica alfieriana fu di stabilire un contrasto, di porre un ostacolo, di mitizzare quell'angoscia e la lotta per dare ai gridi della personalità un senso di lotta e di liberazione. Si può dire che è un primo moto lirico quello che l'Alfieri prova nella coscienza del suo mondo interiore da esprimere, ma che a quel movimento lirico occorre un ostacolo, un limite da superare, un deuteragonista anche di paglia purché gli permetta di presentarsi come in un'azione, in una lotta. L'Alfieri quando volle costruire il suo sentimento poetico aveva dinanzi una tradizione lirica che non poteva offrirgli molto più dei modelli arcadici, mentre aveva dinanzi una tradizione tragica ricca e sostanziosa. La forma della tragedia, con le sue possibilità di urto e di grido, d'urgenza del gesto e dell'azione, doveva presentarglisi non solo come la più cara al secolo (come adesso allo scrittore si presenta il romanzo), ma come la più adatta al suo mondo di sentimenti in lotta, non di meditazione lirica né di effusione idillica. Non furono dei precisi modelli che lo poterono impressionare, piuttosto la struttura stessa della tragedia col suo precipitare verso una soluzione non di pacificazione, ma di rottura e di schianto. Era quasi il grafico ideale della sua passione, del suo amore per gli eccessi mescolato con il suo odio politico, che lo portava a quella specie di lotta combattuta sulla scena. La forma tragica gli era necessaria, e non vale dire che il suo non è tanto teatro quanto lirica: è verissimo, ma si tratta di una lirica *sui generis*, che si costruisce tragicamente e parla di una lotta combattuta nel mentre che si combatte. Inoltre cosa avrebbe detto quella lirica se fosse rimasta rin-

¹ *Vita* cit., I, p. 127.

chiusa nel giro della lirica tradizionalmente intesa? Quello che ci dicono le *Rime*, tra le quali, pur belle, non ce n'è una che valga i momenti sublimi del *Saul*, del *Filippo*, della *Mirra*, dell'*Agamennone*.

Il loro valore è lirico, così intensamente poetico e personale, ma non possono vivere senza la struttura che le motiva. Non diremo che avvenga come per la *Divina Commedia* per cui anche le parti strutturali sono poesia, ma certo qui la loro funzionalità, meno esplicita apparentemente, è in realtà molto più vera ed impoetica. Certo la parte intima dei momenti poetici può dirsi lirica (ma si è detto una volta per tutte che la lirica è ogni poesia in quanto tale, ma che storicamente parlare di lirica è indispensabile per quanto vogliamo rimetterci nella scelta degli autori), cioè motivata da un personalissimo bisogno di esprimere un sentimento proprio, una passione propria, ma già questo sentimento aveva anche un impeto, un impegno di lotta, di dialogo, ma pure senza risposta. Era cupamente solo, ma di fronte a un nemico.

Così la costruzione alfieriana fu tragica, e con l'impegno degli autodidatti e con la severità di chi entra in un mondo illustre le cui regole vanno accettate come quelle del mondo vile vanno rigettate, la tragedia fu presa nella forma più regolare, come la lingua fu cercata nella sua purezza e rigidità grammaticale. Il romanticismo volle non tanto rendere omaggio al mito dell'antichità aurea quanto inserirsi in una disciplina perfetta che fosse il corpo organico, coerente di quei sentimenti nuovi e smisurati. Inoltre il suo mondo intimo era di eccezione, non narrava, non chiedeva: affermava e lottava alto e sicuro (dove il disprezzo per il dramma borghese al suo albore) e quindi tendeva ad una espressione pure illustre e senza compromessi: estremamente poetica, senza riferimenti ad una realtà quotidiana che non lo interessava.

E con la stessa sicurezza con cui tendeva ad assimilare la tradizione linguistica e letteraria toscana, per essere sicuro del piano su cui si muoveva, rifiutava qualsiasi possibilità di imitazione, per non frammettere tra il suo sentimento e il mito prescelto nessuno spunto che potesse condurlo sulla via di una concezione derivata da tutt'altro sentimento. L'originalità era la garanzia intima dell'organico svolgimento della sua passione, del suo farsi poesia.

Come concepiva l'attuazione della tragedia? Ce lo dicono due famose pagine della *Vita*, che ci indicano come riuscisse essenziale al suo entusiasmo una stesura rapida di materia poetica, di situazione poetica ricca delle possibilità formali. E d'altronde il rigoroso lavoro della formazione che escludeva ogni arbitrio della fretta e della faciloneria. Certo però che egli stesso credeva nell'estro, nella bontà delle tragedie concepite, stese e versificate con più rapidità: come avvenne del *Saul*. E ciò è chiaro quando si pensi che il primo motivo della poetica alfieriana è quello di far sentire in ogni punto, di portare sempre l'impeto della passione centrale senza distensioni ed oblii.

Da questo primo principio derivano tutte le particolarità della costruzione delle tragedie. La situazione scelta, oltre agli esempi classici, nelle proporzioni più tese ed estreme, già vicino alla catastrofe senza possibilità di cambiamento psicologico né di colpi di scena. Addirittura una situazione già in

termini di catastrofe senza ansia di soluzioni diverse nel carattere dell'eroe protagonista. La scelta di un urto cui l'eroe già anela fin dalla prima battuta, di un gesto che ogni parola cerca di adeguare con la sua intensità. Poiché l'Alfieri nel suo animo più profondo è il vero protagonista delle tragedie (si pensi solo alla *Cleopatra*, in cui la figura di Antonio vuol essere l'espressione dell'autore in lotta contro un amore indegno e contro l'oppressione), tutto il peso della poesia si sposta su di un eroe che urta, si tormenta, supera o supera soccombendo di fronte agli altri attori, pretesti o riflessi della sua voce potente. Voce che parla di un'angoscia, di un desiderio di infinito che vuole realizzarsi passionalmente, né contemplando, né comprendendo, ma agendo. Voce che non ammette risposta, di un'infelicità nucleare e senza fine.

Così tutti gli altri personaggi sbiadiscono, decadono ad ombre teatrali che fremono di quando in quando degli echi di quella voce prima e superiore. E sono essi che escludono un vero teatro nella tragedia alfieriana nel senso che diamo alla parola quando pensiamo all'equilibrio anche delle tragedie shakespeariane più dominate da una passione e da una personalità: *Macbeth*, *King Lear*, *Hamlet*. Sono allora quelle alfieriane mostruose liriche non riuscite? Ma noi torniamo ad affermare che la loro vocazione era tragica e che non potevano vivere se non in quello schema drammatico. Perciò non ci meravigliamo ed anzi ci rallegriamo di quel silenzio allibito che circonda gli eroi alfieriani, di quello sfondo nero, di quel giorno che tende sempre al buio della notte senza però ricercarne gli effetti, di quella solitudine che nasce da spazi e tempi infiniti. La corte, che è lo scenario di quasi tutte le tragedie alfieriane, non è solo in superficie quell'insieme di orrori che la passione politica aveva evocato, ma il fondo stesso di quella passione, il paesaggio di quell'anima amante degli eccessi. L'orrore e la grandiosità di quelle selve, di quei deserti, di quei ghiacciai che avevano fatto fremere il giovane romantico vibrano nell'aria in cui si elevano i gridi degli eroi. Così anche la poetica alfieriana esclude ogni seria ricostruzione storica: a che scopo complicare con relazioni particolari il minimo intreccio necessario alla storia eterna della ribellione e della liberazione eroica? Solo la sublimità di certi miti ingranditi dalla leggenda porta la sua suggestione ad accrescere l'orrore in cui vivono le tragedie alfieriane. Ma ci si intenda sulla parola "orrore": non è quello che cercavano i romantici più letterati, è puro da ogni ricerca di macabro e di sadismo, vive su di una linea pura di sentimenti magnanimi e classici. Orrore che non esclude ed anzi suggerisce il gesto eroico che è sempre un atto di vita, un atto morale. Da questa posizione di solitudine nasce la scelta di argomenti adatti e soprattutto di episodi della lotta contro i tiranni.

Si distinguono di solito le "tragedie di libertà" come quelle più specificatamente politiche, ma meglio sarebbe sentire che tutte sono, nel loro profondo, tragedie di liberazione, anche se il risultato è di disfatta, di crollo, di delusione: liberazione della passione dai limiti che la vita le impone, dagli ostacoli che fermano il suo urgere verso l'assoluto. Certo l'odio contro i tiranni aveva anche un riferimento attuale, un contenuto di cronaca per quanto profondo; aveva avuto la funzione di inasprire la passione alfieriana e di indirizzarla ad un no

reciso, motivato, tanto piú chiaro; ma trascinava con sé troppo di pratico, riferibile ad una lotta politica. Pure è esagerato dire che le cosiddette tragedie di libertà siano peggiori delle altre, perché anche tra queste altre non mancano quelle in cui la forza poetica decade a retorica, a veste letteraria. Si pensi alla *Congiura de' Pazzi* da un lato ed alla *Merope* dall'altro. Bisogna solo dire che quanto piú la situazione si mostra pura da ogni possibilità pratica, semplice, personale tanto piú la poesia trova il suo vero accento. Anche nelle tragedie meno riuscite non mancano mai dei gridi alti in cui superando il tessuto mediocre la passione alfieriana si esprime e arricchisce la nostra eredità di poesia.

Ma dove la situazione è piú sobria, estrema, assoluta, la poesia riesce a reggersi nella vita che dal protagonista isola e condiziona la trama generale. Mentre delle altre tragedie vive in noi o il ricordo di una cupa atmosfera (il campo tragico su cui intravediamo Antigone e Argia alla ricerca del corpo di Polinice) o il sicuro acquisto di battute isolate in mezzo ad un contesto mostruoso o forsennato, in poche tragedie v'è un risultato piú completo, vivono personalità tragico-liriche organiche, perfette.

Come si deve leggere una tragedia alfieriana?

Se prendiamo il capolavoro, il *Saul*, e chiediamo dov'è la poesia, risponderemo che non è in tutta la tragedia. Se la maggiore perizia teatrale ci illude, la vera poesia è in Saul, e solo nelle sue parlate spiccano gli accenti altissimi della personalità alfieriana (in Saul l'Alfieri, che già si era espresso nei vari eroi delle altre tragedie, si riconosce piú espressamente, e tanto piú la tragedia si fa potente monologo). Esaminandola con una certa freddezza, vediamo subito che il primo Atto offre poco poeticamente: adempie ad una funzione teatrale presentando i tre personaggi che costituiscono l'antitesi di Saul, il mondo dei valori normali, nobili ma non eccezionali: fedeltà, amore, amicizia, amor di patria, legati in un'atmosfera media che non esclude l'idillio e la pacificazione. Un mondo protetto da Dio, come sudditi da un potente e paterno principe. Spuntano in sordina motivi che non appartengono a quei personaggi e al loro linguaggio:

Miseri noi! che siam, se Iddio ci lascia!²

Notte abborrita, eterna,
mai non sparisci!³

Ma insomma se v'è in loro un senso di costruzione, essi non interessano la poesia se non come un primo riflesso di Saul, un preludio di dignitosa compostezza da cui balzano con tanta piú potenza nel secondo Atto la figura e le parole di Saul.

Poiché quei personaggi non ci interessano teatralmente, ma come voce di un mondo su cui Saul si erge superiore.

² *Saul*, Atto I, sc. 1, v. 20, ed. cit., p. 51.

³ Sc. 3, vv. 190-191; ivi, p. 59.

Da una pausa (si tenga ben conto delle pause nella lettura alferiana che calcola anche i silenzi e il sussurrio dei discorsi mediocri) nasce la figura di Saul, la voce di una pena titanica che sa già la sua condanna e tenta la lotta per puro bisogno di affermarsi e di liberarsi così dalla vera morte della capitolazione:

Bell'alba è questa. In sanguinoso ammanto
oggi non sorge il sole; un dí felice
prometter parmi. – Oh miei trascorsi tempi!
deh! dove sete or voi?⁴

Da questo abisso di timori e follie nasce a noi Saul: viene da piú lontano che dalle parole con cui ce lo avevano accennato le battute del primo Atto. Nasce dalla coscienza tormentata del poeta, dalla sua veemente e melanconica lotta contro una potenza di cui non è riuscito a rendersi conto se non negativamente e sentimentalmente.

Se l'amore per i figli arricchisce la sua desolata tragedia di una tenerezza tanto piú poetica, la complessità della sua poesia si regge però tutta sul sentimento primo di grandezza infelice che non lo abbandona mai, che è la sua malattia e la sua forza:

Precipitoso
già mi sarei fra gl'inimici ferri
scagliato io, da gran tempo: avrei già tronca
cosí la vita orribile, ch'io vivo.⁵

Il tema piú vero di questa poesia non è tanto il tema della irrequietezza:

Bramo in pace far guerra, in guerra pace: [...]⁶

cosí autobiograficamente alferiano, e che avviva la sua vita grandiosa, ma proprio il tema della grandezza infelice che cerca la morte per non soccombere alle cose, al Dio che confusamente sente come nemico: il tema titanico che si riprende in tutte le tragedie alferiane e che qui trova la sua maggior chiarezza e la sua maggior complessità. Il linguaggio si purifica e si condensa, sa vivere in fosche pause di stanchezza, si atteggia in misure forti:

Io, da profonda cupa orribil valle,
lui su raggiante monte assiso miro: [...]⁷

in audacie fantastiche che assecondano la vita dell'incubo di Saul:

⁴ At. II, sc. 1, vv. 1-4; *ivi*, p. 65.

⁵ Vv. 31-34; *ivi*, p. 66.

⁶ V. 41; *ibid.*

⁷ Vv. 101-102; *ivi*, p. 68.

[...] con l'altra mano
che lunga lunga ben cento gran cubiti
fino al mio capo estendesi, ei mi strappa
la corona dal crine; [...] ⁸

Dalla trama dialogata degli incontri di Saul con gli altri, il nostro orecchio sente sempre alzarsi come una voce diversa, la voce di Saul:

Gionata: Col re sia pace.

Micol: E sia col padre Iddio.

Saul: ... Meco è sempre il dolore. ⁹

Gionata: Deh! vieni, amato padre; a' tuoi pensieri
da' tregua un poco: or l'aura aperta e pura
ti fa ristoro; vieni: alquanto siedì
tra i figli tuoi.

Saul: ... Che mi si dice?

Micol: Ah! padre!...

Saul: Chi sete voi?... Chi d'aura aperta e pura
qui favellò?... Questa? È caligin densa;
tenebre sono; ombra di morte... Oh! mira;
piú mi t'accosta; il vedi? Il sol d'intorno
cinto ha di sangue ghirlanda funesta...

Odi tu canto di sinistri augelli?

Lugubre un pianto sull'aere si spande,
che me percuòte, e a lagrimar mi sforza... ¹⁰

E certo ha piú valore poetico la breve domanda da lui rivolta a Gionata tra sospettoso e imperioso:

... Gionata, m'ami?...

di tutta la cantata di David, ingenua ed inefficace (prova sicura dell'impossibilità per l'Alfieri di reggersi su di un'espressione puramente letteraria); o i lampi di sfrenato impeto, nella parlata contro Achimelech, che tutta la parlata d'uomo giusto che questi gli oppone. E piú che nel variare dei suoi affetti al contatto degli altri, contano poeticamente i rari momenti di solitudine in cui ritrova il suo dramma e la sua catastrofe:

Sol, con me stesso, io sto. – Di me soltanto
(misero re!), di me solo io non tremo. ¹¹

Anche nel breve Atto finale, dopo il colloquio di David e di Micol lumeggiato da un parco accenno di paesaggio preromantico:

⁸ Vv. 105-108; *ibid.*

⁹ Sc. 2, vv. 122-123; *ivi*, p. 69.

¹⁰ At. III, sc. 4, vv. 140-151; *ivi*, pp. 87-88.

¹¹ At. IV, sc. 7; *ivi*, p. 115.

La luna cade, e gli ultimi suoi raggi
un negro nuvol cela.¹²

i momenti di solitudine ci risvegliano alla sublimità di quella poesia dolorosa e fremente, quando entra Saul inseguito dalla sua visione di sangue, e nutrono la sua risoluzione matura, la sua ricerca della liberazione nella morte:

Là corro: ivi si alberga
Morte, ch'io cerco.¹³

Ogni incertezza di carattere psicologico cade di fronte alla serietà estrema con cui si realizza nella morte:

Io da gran tempo in cor già tutto ho fermo:
e giunta è l'ora.¹⁴

Ed isolata da un vago accento di perplessa e tenera pietà dal mondo degli altri:

Micol: Padre!... E per sempre?...¹⁵

florisce l'ultima lirica dell'io alferiano che, consapevole come mai prima della sua lotta contro l'ira terribile e superiore, porta tutta la sua forza spirituale nelle parole di sfida magnanima:

Eccoti solo, o re; non un ti resta
dei tanti amici, o servi tuoi. – Sei paga,
d'inesorabil Dio terribil ira? –
Ma, tu mi resti, o brando: all'ultim'uoopo,
fido ministro, or vieni. – Ecco già gli urli
dell'insolente vincitor: sul ciglio
già lor fiaccole ardenti balenarmi
veggo, e le spade a mille... Empia Filiste,
me troverai, ma almen da re, qui... Morto. –¹⁶

La *Mirra* invece rappresenta il massimo sforzo del poeta ad avviare la sua passione ad uno sfogo poco clamoroso, ad uno svolgimento non esplosivo, piú sotterraneo per quanto mai psicologico nel senso realistico della parola. La situazione è blanda, illuminata da una luce quotidiana, animata da affetti schietti, ma senza estremismo: ciò porta tanto piú la solitudine entro

¹² At. V, sc. I, vv. 6-7; ivi, p. 117.

¹³ Sc. 3, vv. 181-182; ivi, p. 125.

¹⁴ Sc. 4, vv. 199-200; ivi, p. 127.

¹⁵ V. 216; ivi, p. 128.

¹⁶ Sc. 5, vv. 217-225; *ibid.*

la protagonista quasi per un abbandono volontario dei procedimenti fino allora adottati. Dentro la protagonista vive tutta l'intensità in un discorso che essa svolge con la sua passione, con il suo tiranno dall'inizio della tragedia alla catastrofe che acquista perciò un carattere tanto più intimo e terribile, ma non pauroso. Il suicidio è sempre l'atto di liberazione, ma non suona sfida quanto conclusione cui l'anima giunge appassionata e disperata. Certo la *Mirra* è la tragedia più nuova dell'Alfieri, quella che fa intravedere una maturità non più espressa. L'impeto giovanile dell'io aveva trovato in quella tragedia una forza di disciplina intima mai più raggiunta. Ma anche qui quello che noi amiamo è sempre la posizione forte dell'anima che si fa poesia battendo con la sua risolutezza, facendo massa in ogni punto in cui possa elevarsi in grido, in lotta. È al solito poesia che cerca note alte, più intense che armonizzate.

Poesia intensa, come nel magnifico verso

Io disperatamente amo, ed indarno.¹⁷

e perfino nelle staccate parole finali che mancano di qualsiasi abbandono, di qualsiasi languore.

L'unica tragedia in cui l'Alfieri procede su di una trama di memoria, su di uno sviluppo è la *Vita*, che ha un grande valore artistico nelle prime tre parti e decade, tranne l'episodio della fuga da Parigi, a cronaca e rendiconto di studioso nella quarta parte. Nella *Vita* fino alla conversione alla poesia l'Alfieri vede la preparazione di quella nella storia di un animo generoso e appassionato che cerca una ragione essenziale di affermarsi. Lì non si grida attraverso la voce dei suoi eroi, ma con una sensibilità più moderna e romanzesca si vede su episodi e spunti sempre più significativi e incalzanti. Da questo diverso atteggiamento dello scrittore (benché non vi sia in lui una ricerca del tempo perduto per una nostalgia poetica del passato come senz'altro poetico) deriva la maggior fusione della *Vita*, il linguaggio più riposato e arricchito da una raffinatezza di romanzo settecentesco, quel che di più colorito, di meno squallido e teso.

Da un lato una maggiore lucentezza dovuta alla vivacità del ricordo, dall'altro la volontà di dare coscienza a ciò che per sua natura non ne aveva, danno alle prime tre Epoche della *Vita* una complessità e un equilibrio che non sono delle tragedie. Invece la vera letteratura dell'Alfieri è il petrarchismo, che è per lui non solo l'esempio di un platonismo amoroso e di un clima solitario ma proprio una scuola di precisione lessicale, di sintassi poetica. Ma la suggestione petrarchesca serve alla poesia solo in quanto conferma la validità di una posizione romantica di lamento, di pensosità dolorosa. L'Alfieri delle *Rime* è lo stesso delle tragedie, forte della forza della passione sdegnosa e solitaria.

¹⁷ *Mirra*, ed. M. Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1974, At. V, sc. 2, v. 139, p. 94.

Solo che la tradizione petrarchistica toglie l'urgenza dell'azione, lo aiuta a vivere piú letterariamente, a velare i suoi impeti con una patina di narrazione di tipo petrarchesco, di reminiscenze, di casualità, di spunti della vita ad una avventura amorosa che vuol essere lo scopo della poesia. Ma anche qui raramente il sentimento alfieriano si costruisce davvero sullo schema del sonetto e supera il primo momento intenso per dar vita a tutto il componimento. Sono cosí gli inizi poetici che ci parlano il linguaggio intimo dei personaggi romantici alfieriani e che si arrestano all'orlo di uno svolgimento concettuale:

Fra queste antiche oscure selve mute, [...] ¹⁸

Per queste orride selve atre d'abeti, [...] ¹⁹

Raramente la forza poetica giunge a misurarsi e mantenersi per tutto il componimento, come avviene (e l'ultima terzina è in forse) nel sonetto piú romantico dell'Alfieri:

Là dove muta solitaria dura
piacque al gran Bruno instituir la vita,
a passo lento, per irta salita,
mesto vo; la mestizia è in me natura.
Ma vi si aggiunge un'amorosa cura,
che mi tien l'alma in pianto seppellita,
sí che non trovo io mai spiaggia romita
quanto il vorrebbe la mia mente oscura.
Pur questi orridi massi, e queste nere
selve, e i lor cupi abissi, e le sonanti
acque or mi fan con piú sapor dolore.
Non d'intender tai gioje ogni uom si vanti:
le mie angosce sol creder potran vere
gli ardenti vati, e gl'infelici amanti?²⁰

E piú raramente la durezza di quei versi si sfà in una dolcezza fantastica sostenuta fino in fondo:

Solo, fra i mesti miei pensieri, in riva
al mar là dove il Tosco fiume ha foce,
con Fido il mio destrier pian pian men giva;
e muggían l'onde irate in suon feroce.
Quell'ermo lido, e il gran fragor mi empiva
il cuor (cui fiamma inestinguibil cuoce)

¹⁸ Son. 150, v. 1; *Rime* cit., p. 127.

¹⁹ Son. 261, v. 1; *ivi*, p. 216.

²⁰ Son. 89; *ivi*, pp. 79-80.

d'alta malinconia; ma grata, e priva
di quel suo pianger, che pur tanto nuoce.
Dolce oblio di mie pene e di me stesso
nella pacata fantasia piovea;
e senza affanno sospirava io spesso:
quella, ch'io sempre bramo, anco pareva
cavalcando venirne a me dappresso...
Nullo error mai felice al par mi fea.²¹

Piú facilmente attraverso il petrarchismo amoroso echeggiano i gridi noti a noi dalle tragedie:

Due fere donne, anzi due furie atroci,
tor non mi posso (ahi 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.²²

Bieca, o Morte, minacci? e in atto orrenda,
l'adunca falce a me brandisci innante?
Vibrala, su: me non vedrai tremante
pregarti mai, che il gran colpo sospenda.
Nascer, sí, nascer chiamo aspra vicenda,
non già il morire, ond'io d'angosce tante
scevro rimango; e un solo breve istante
de' miei servi natali il fallo ammenda.²³

O addirittura sembravano la chiave dei suoi versi tragici, solitari, dominati da un'alta mania di libertà e di liberazione:

Tacito orror di solitaria selva
di sí dolce tristezza il cor mi bea,
che in essa al par di me non si ricrea
tra' figli suoi nessuna orrida belva.
E quanto addentro piú il mio piè s'inselva,
tanto piú calma e gioia in me si crea;
onde membrando com'io là godea,
spesso mia mente poscia si rinselva.
Non ch'io gli uomini abborra, e che in me stesso
mende non vegga, e piú che in altri assai;

²¹ Son. 135; ivi, p. 116.

²² Son. 169, vv. 1-8; ivi, p. 143.

²³ Son. 18, vv. 1-8; ivi, p. 16.

né ch'io mi creda al buon sentier piú appresso:
ma, non mi piacque il vil mio secol mai:
e dal pesante regal giogo oppresso,
sol nei deserti tacciono i miei guai.²⁴

La sua parola è così per noi confermata in ogni sua manifestazione e nella sua poesia non didascalicamente, ma per la presenza della sua personalità: una parola di fierezza non stoica, ma appassionata, a tutto ciò che può renderci bassi, non umani, non «veri uomini», e di cui è quasi un simbolo la figura dell'uomo libero che afferma e nega secondo la pura voce della sua coscienza; non di un astratto dovere cioè, ma della passione fondamentale degna dell'uomo:

Uom, di sensi, e di cor, libero nato,
fa di sé tosto indubitabil mostra.²⁵

²⁴ Son. 173; ivi, p. 146.

²⁵ Son. 288, vv. 1-2; ivi, p. 234.

L'Alfieri e il romanticismo (1941)

«Il Maestrone», a. II, n. 4-5, Roma, aprile-maggio 1941, pp. 113-120.

L'ALFIERI E IL ROMANTICISMO

Nella grande epoca romantica alcuni problemi fondamentali per l'uomo si prospettano con rinnovata violenza, con un'urgenza non sempre ugualmente rigorosa, con un bisogno di soluzione integrale e senza compromesso che sembra nuova nella storia della cultura. Tutto deve attuarsi qui, nella vita, subito, anche il morire diviene un atto vitale di lotta fuori della saggezza stoiceggiante di altri climi, anche le relazioni con gli altri si fanno violente, esclusive, capaci di assumere un valore creativo che prima era riserbato, attraverso un sapiente platonismo, all'amore per Dio. E al fondo di ogni anima romantica vive il bisogno di trovare la chiave che schiude i mondi della perfezione e della felicità non più precisati in un al di là, ma richiesti in valori sublimi, divini, ma immediati, immanenti alla vita. Negli spiriti più meditativi e complessi quella prima aspirazione trovava un rifugio nel sogno, nell'idillio concluso e malinconico (dove tutta quella nobile e sospirata mestizia che dal Leopardi passò anche nella spiritualità più diffusa del tempo), nelle nature più impulsive, irrequiete e frementi diventa scatto ad agire, a rovesciare d'un colpo totalmente la situazione personale e universale, a combattere una lotta magari donchisciottesca contro tutto ciò che siede tranquillo e indifferente od ostile a quella voce divina che ci sprona e tormenta.

L'Alfieri è nato alla vita spirituale con la dichiarazione di un furore che si cerca un avversario dopo aver provato che ogni soddisfazione, ogni pacificazione nelle cose della vita non può dare nessuna sorta di felicità. Ha risolto di toccare l'infinito non nella meditazione o nel sogno, ma nella rivolta. Questa parola, rivolta, assume il suo spirito nuovo con il romanticismo, con l'inizio della religiosità romantica. Né si capirebbe la svolta decisiva della cultura che ancora ci condiziona, sia pure per reazioni e svolgimenti e approfondimenti, senza chiarire l'importanza che una diffusa nuova spiritualità ebbe per tutto il romanticismo. Ad una concezione trascendente di un mondo retto ed inteso nei suoi bisogni dalla divinità l'ottimismo del settecento aveva aggiunto una sicurezza mondana, la sicurezza di un ordine e di una provvidenzialità indiscutibile cui l'uomo partecipava lietamente. Se razionalismo ed empirismo per vie opposte avevano fondato il regno dell'uomo e le possibilità di una vita controllata da forze umane, avevano anche diffuso un senso di tranquillità, di sufficienza cui non sfuggivano neanche le satire di *Candide* e che tanto più diventava il colorito dell'epoca.

Un certo praticismo, una soddisfazione nelle riforme che in ogni campo sembravano avvicinare a quella perfetta socialità che avrebbe risolto per gli

uomini ogni problema, ogni necessità. Non tanto per faciloneria, quanto per un entusiasmo che si era scordato della amarezza cristiana di Pascal, dei motivi tragici della nullità umana di fronte alla onnipotenza di Dio. Giobbe con la sua rassegnazione o con la sua ribellione non era certo il mito del secolo, l'esperienza del dolore veniva sottintesa e travolta dall'edonismo del nuovo fare, del nuovo costruire, del nuovo scoprire.

Sono alcune personalità che alla fine del secolo portano il peso della sazietà e di problemi e di particolari minutamente resi capaci di dare scopo a tutta una vita, nascono con un bisogno di assoluto, di felicità assoluta, cui le singole attività specializzate non danno risposta. La vita viene rapidamente esaurita nelle sue possibilità e le cose resistono opache al loro bisogno di affetti smisurati, di comprensione, di consonanza, la stessa natura, amata come persona infinita e sorgente di sentimenti, di presentimenti della perfezione, rivela un volto marmoreo, una indifferenza all'anima che invano ha tentato di avviarla, di renderla partecipe alle proprieventure. Mai gli uomini si erano accorti così dolorosamente che le cose impongono alla loro capacità una barriera senza varchi, che alle pene dell'uomo le cose restano impassibili, crudeli. Nel 1774 Goethe scriveva il *Prometeo*, una lirica che rappresenta l'inizio chiaro di questa rivolta romantica contro le cose e il dio della natura che assiste neronianamente alle vicende tristi dei mortali da lui stesso iniziate e volute. Prometeo ha ingenuamente da giovane slanciato il suo puro entusiasmo verso il sole credendo che là ci fosse un orecchio per ascoltare i suoi lamenti, un cuore come il suo per avere compassione dell'afflitto. Ha trovato gli dèi sordi e si è staccato sprezzante da loro.

Il senso del limite rapidamente attinto, data la forza effettiva di cui i romantici traboccano, porta più o meno coscientemente alla bestemmia, alla rivolta contro un potere arcano ingiusto, disumano. Lentamente sviluppato per serie di esperienze sentimentali e di intuizioni, questo spirito di religiosità negativa e ribelle, che costituisce del resto il primo punto solido di ogni religione che separi la responsabilità delle cose dalla bontà di Dio, che liberi Dio da ogni subdola giustificazione del male che c'è nel mondo e negli uomini, acquista una precisione, una possibilità di rappresentarsi che culmina soprattutto nel Leopardi, nel suo pessimismo che stabiliva per noi il massimo approfondimento dell'inchiesta viva sul dolore e sull'ostilità delle cose e quindi sulla incommensurabilità dell'anima e delle cose, dell'infinito spirituale e di ogni infinito spaziale e temporale. Ma il Leopardi aveva bruciato sulla sua esperienza romantica tutto il pensiero del settecento e rappresentava il risultato più puro e duraturo di questo tormento di spiritualità in formazione.

In altre anime, meno dolorosamente meditative e profonde di quella leopardiana, la rivolta si era fatta furore e affermazione di una lotta titanica contro la potenza materiale delle cose. Senza arrivare alla certezza della ginestra che si erge fiera e consapevole della sua debolezza, lontana da enfasi,

ma pronta a costruire sul dolore, sul limite, altri poeti sentono che l'anima umana non soccombe e oppone, secondo le parole di De Vigny, il disprezzo e il silenzio alla crudeltà della divinità. Si può dire che nel suo svolgersi il Romanticismo ha approfondito questa prima scoperta spirituale fino alla completa soluzione leopardiana, oltre lo stoicismo austero di De Vigny, mentre al suo inizio più chiaro è il carattere di rivolta, di esaltazione per la propria liberazione dalla volontà tirannica celeste. E perciò si può ancora avvicinare il mito di Prometeo al mito leopardiano della ginestra, o il mito di Caino del Byron al mito del Gesù nell'orto di Getsemani di De Vigny, per indicare l'approfondimento che di quella prima intuizione si è fatto durante il periodo romantico.

Ora è alla luce di questo moto che l'Alfieri acquista più chiaramente una importanza storica, un significato di annunziatore quasi inconsapevole di una spiritualità che si pose problemi da lui solamente intuiti. È la sua personalità che preannunzia quelle appassionate delusioni e quelle appassionate rivolte. È il suo piglio pregno, quasi torbido, pieno di presentimenti che lo pone ad aprire in Italia la passione romantica, affermando l'altezza dell'anima nella rivolta dell'individuo. Proprio per essere così indiscriminato, il suo slancio vitale ci indica la nascita di questo nuovo spirito, ci inserisce la sua affermazione di incondizionata resistenza alle cose, di vocazione, se anche non di possesso, a valori di una intensità infinita, in questa storia dello spirito romantico che sembra la premessa di ogni nostra serietà, di ogni nostra serenità.

L'Alfieri si trovava di fronte ad una cultura ancora inadatta a soddisfare un possibile sviluppo dei motivi romantici celati nella sua personalità. Egli veniva a trovarsi alla fine del periodo illuministico, durante il lento e complicato trapasso verso il romanticismo, che specialmente in Italia subì una specie di ritardo dovuto ad un iniziale sfasamento rispetto alla cultura europea settecentesca. Il «Caffè» ad esempio ci mostra tipico questo coesistere di un fervore illuministico e di esigenze nuove che non venivano a maturità ritardandosi nei motivi non ancora esauriti della cultura precedente. Nello stesso problema nazionale venivano a confluire la vecchia tradizione letteraria che scendeva dalla canzone del Petrarca all'Italia fino al Filicaia, la concezione funzionale ed europeistica dell'illuminismo, e nuovi germi di volontà distintiva concreta che saranno potentemente aiutati se non addirittura creati dalle nuove parole alfieriane.

In questo passaggio dall'illuminismo al romanticismo in Italia l'Alfieri ha un posto importantissimo, diventa una forza motrice in quanto suscita, oltre che l'entusiasmo nazionale, la sensibilità per un gusto non composto e addomesticato, per un apprezzamento dei valori più elementari e sanguigni in contrapposizione con la socievolezza illuministica paurosa di quanto non fosse passato attraverso accademie e scienza geometrica e fisica. La polemica per l'illuminismo nasce in lui dalla valutazione dei sentimenti eccessivi che nel temperato equilibrio settecentesco sembravano stonati e

patologici. Ogni periodo ha una sua idea della sanità e della pazzia, ma mai come con il romanticismo i termini fra i due aspetti umani rischierano di frantumarsi del tutto. Ciò avverrà misticamente con Hamann, Novalis e gli estremisti magici tedeschi, ma già nell'Alfieri c'è una netta ribellione alla fredda assimilazione delle passioni più sublimi alla pazzia, anche se la sua solida razionalità saprà rimettere le cose a posto prima di ogni ebbrezza mistica. «In questo secolo, in cui pur tanto si legge e si scrive, esaminiamo rapidamente quali siano coloro che leggono e quali scritti e in qual modo si leggano. Quale animo vediamo noi, infiammato da quei tanti generosi tratti di storia antica, dal segno di averne ricevuto una profonda impressione, col fare o dire, o tentare, o almeno caldissimamente lodare alcune di quelle imprese alte e memorabili, che dai moderni col freddo e vile vocabolo di pazzie vengono denominate?». Nell'Alfieri c'è una concreta aderenza al reale che se gli permette l'esaltazione dell'indiscriminata origine passionale di un gesto non lo lascia commuoversi per il suo sviluppo irresponsabile nella pratica. E ciò lo distingue e lo limita di fronte allo Sturm und Drang e alle tendenze più volontaristiche e mistiche che egli ignora totalmente. Ma proprio c'è in lui, sia pure in funzione politica, una sfiducia suprema nei metodi educativi dell'illuminismo, dal compromesso del dispotismo illuminato in giù. «Crederei che i lumi moltiplicati e sparpagliati fra i molti uomini, li facciano assai più parlare, molto sentire, e niente affatto operare».

È chiaro quanto d'esagerato vi è in questa avversione all'illuminismo che tanto coraggioso era nella sua teoria e nella sua ansia di costruzione, ma qui si vuole appunto delimitare la posizione alfieriana ad uno spunto violento o non sufficientemente organizzato e indirizzato a forme concrete che di quel passato vicino avrebbe dovuto tenere conto o superarlo con altre categorie realizzative. L'Alfieri e il romanticismo italiano risentono di questa loro natura scarsamente speculativa, dei loro limitati interessi. Se istintivo era per lui il «forte sentire», non altrettanto chiaro era il «vero» di cui tanto spesso parla: «Da questo commercio di reciproca dissimulazione (tra principi e letterati) il pubblico intanto ne rimane sempre più cieco e ingannato; e sempre più allontanato dal forte sentire e dal vero che sono i soli fonti d'ogni alto operare». E l'incertezza delle conseguenze alfieriane va ricercata anche nell'antistoricismo che gli faceva ricercare in Machiavelli, pur intuito nella sua grandezza, un bizzarro doppio senso del *Principe* o lo portava all'avvicinamento della terminologia in antitesi quando parlava della «forza primitiva dei lumi» degli antichi liberi scrittori. Era ad ogni modo la strada per il romanticismo italiano che avrà bisogno di una nuova nascita di imitazione di teorie straniere che non in tutto potevano confluire con i presentimenti alfieriani.

Per vedere chiaramente come l'Alfieri porti intuizioni di una idea totalmente nuova della vita e della creazione, oltre che per accennare alla coesistenza che anche in lui permane di elementi illuministici e romantici, basterà ricordare che in una satira si espresse a proposito dei delitti passio-

nali (vendetta, punto d'onore ecc.) in Italia con violenta disapprovazione, criticando che si prendessero troppo alla leggera e ritenendoli come indegni di un paese civile: linguaggio di riformatore illuministico avviato ad un progresso di società e avverso ad ogni forma di istintiva barbarie (Satira V: contro il diritto di asilo delle chiese nei casi di omicidio in rissa:

mostruosa così, qual piú, qual meno,
ogni gente d'Italia usi raccozza
fero vigliacchi entro al suo seno).

Invece nella famosa pagina del *Principe e delle lettere* a proposito dell'Italia parla di «delitti generosi» che indicavano come l'Italia possieda in sé la possibilità di risorgere, di farsi grande, di essere nazione. Quei «delitti generosi» valgono tutto un trattato sull'importanza del sentimento nei confronti della ragione e dicono che l'Alfieri avviava una valutazione nuova della vita e dell'uomo, della società e della poesia; anche se egli teoricamente non andò piú in là di quelle luminose intuizioni. Sono parole che fanno pensare non al romanticismo languido, all'Italia di Lamartine, ma a Stendhal innamorato dell'Italia, paese di sangue e di sentimento, viva di un'energia che sembrava mancare alle società piú mediamente civilizzate. Ad un amore che rivelava un ideale tipo d'uomo estremo nell'amore e nell'odio, ricco di senso e di sentimento piú che di ragione a illuminare i suoi atti.

Aveva nuovo il valore dell'uomo piú nella sua capacità istintiva e ancora indeterminata che nei risultati di una educazione razionale, in vista di una morale di società. Uomo per l'Alfieri indica prima di tutto una forza di vita, una potenza sanguigna al bene e al male, violenta, spregiudicata, senza adomesticamenti iniziali. Mentre il Parini pensava un cittadino equilibrato, fornito di rare virtù, di interessi alla vita della *civitas*, l'Alfieri passava oltre e creava l'uomo, la radice di ogni bene e di ogni male che diventava un male buono purché intensamente umano. Al risultato illuministico di umanità, come spirito di socialità, di filantropismo, egli opponeva (e poteva costituire il punto di partenza per una nuova sintesi) l'intuizione, l'esigenza di una umanità come vigore primitivo precedente ad ogni giustificazione funzionale. Era la «pianta uomo» che egli cercava e sentiva là ove comunemente si considerava l'uomo civile, l'uomo illuminato. Mentre prima gli uomini venivano a distinguersi in colti ed incolti, in coscienti del progresso di perfettibilità e di ignoranti suscettibili però di educazione e quindi di elevazione al primo ordine, per l'Alfieri gli uomini veri si pongono sotto la luce dell'energia, dell'entusiasmo, dell'attività amata con ardore, della passione che non considera ostacoli. Da una parte gli uomini veri, dall'altra i «babbuini», come dice in una lettera all'Albergati nel '92: «Spero che se mai viene il giorno che gli Italiani si sveglino e sorgano, ei si comporteranno da uomini, come altre volte si sono mostrati, e non da vili bambini, o per meglio dire dei babbuini come costoro». E ancora parlando sempre della Francia, che

gli veniva apparendo quel regno della mentalità di sufficienza da lui odiata nell'illuminismo, «il contrario è l'Italia, anche nelle sue divisioncelle, dove per tutto c'è uomini, ma non hanno paese che li contenga». Uomini veri, questa è la sua continua richiesta, tale è l'espressione del suo bisogno di concreto, di fronte all'astrattezza di una cultura che gli appariva logorata da una pratica di società e dal ridicolo delle applicazioni.

Così, di fronte alla tendenza illuministica di universalismo, di cosmopolitismo, che trovava espressione nella tolleranza di religione e di razza (la leggenda dei tre anelli di Lessing nel *Nathan der Weise*), prende nascita nell'Alfieri quel gusto di caratterizzare le varie nazionalità proprio dalla fisionomia fisica, dalla diversità dei volti, dal linguaggio, da ogni espressione. Nasceva così il sentimento di nazione non su motivi retorici né su motivi di funzione europea come nel grande romanticismo vorranno Mazzini e lo stesso Fichte, ma su di una coscienza istintiva e primaria per lui come la coscienza della personalità. E anche qui vediamo il valore dell'Alfieri non tanto negli svolgimenti di questa prima intuizione, deviati da tanti diversi sentimenti, interessi, riflessi culturali contrastanti, ma proprio nella prima affermazione, nel sentimento di nazione che non richiede una dimostrazione. Il romanticismo poi sviluppando quella intuizione la arricchirà di ragioni, la renderà articolata, capace di dar vita a sistemi ideali che di tanto la sorpassano, ma la prima forza è lì in quel primo slancio alfieriano, in quel suo piglio perentorio e appassionato che danno all'amore di nazione un carattere di barbarica religiosità. Così che all'inizio dell'800 dei patrioti come l'Ornato potevano scrivere: «Io ho celebrato agli 8 di questo mese l'anniversario del nostro padre Alfieri. Ho radunato quanto ho potuto di sonetti d'occasione, per messe, per nozze, e ne ho fatto un olocausto odoroso ardendoli tutti davanti all'immagine di quel santo. Ho quindi fatto una corona di alloro e di cipresso intrecciati e l'ho appesa davanti all'immagine di lui», quasi riferendosi ad una liturgia che non sarebbe nata senza di lui.

Questo senso del concreto non razionale si complicava in lui con una formazione tutta sensistica che da un lato lo confermava nella sua diffidenza verso ogni vago spiritualismo e dall'altro lo portava a ribellarsi a questa schiavitù riconosciuta dei sensi.

Lentamente a questo sentire di origine condillachiana si sostituiva un sentire nuovo, il sentire del cuore, dell'entusiasmo che sempre più in lui diventava la misura vera di ogni cosa.

Scrivendo ad una signora senese il cui amante era morto, l'A. dice di credere quasi alla immortalità dell'anima perché «alcune opinioni sono più utili a soddisfare il cuore ben fatto che altre... Viva dunque l'ignoranza e la poesia per quanto elle possono stare insieme: immaginiamo e crediamo l'immaginato per vero: l'uomo vive d'amore, l'amore lo fa Dio; ché Dio chiamo io l'uomo vivissimamente sentente e cani chiamo, o francesi che è lo stesso, i gelati filosofanti».

C'è dunque una cieca opposizione del sentimento alla ragione e alla verità

dei sensi, c'è l'intuizione che la verità spirituale non dipende dai fatti, anche se in lui si resta tra la negazione di una realtà creduta geometricamente evidente, e lo sforzo di colmare quella impossibilità con la passione e la certezza sentimentale che non chiede conferme.

Così, nel passaggio tra illuminismo e romanticismo di cui egli riproduce il tipico sfasamento, l'Alfieri porta non i presentimenti ombrosi preromantici o le affermazioni dottrinali dei letterati nuovi, ma uno scontento fondamentale della vecchia mentalità; non una melanconia tiepida e gustata, ma un senso tragico che metteva in agonia le anime incerte fra problemismo temperato e irrequietezze morbose.

La rivoluzione alfieriana (1947)

Capitolo conclusivo di Walter Binni, *Preromanticismo italiano*, Napoli, ESI; poi ripreso nell'appendice di *Studi alfieriani*, II, 1995.

LA RIVOLUZIONE ALFIERIANA

Mentre i Bertola e i Pindemonte seguitano a costruire i loro esili rabeschi, le loro eleganti composizioni di grazia fra tenera, lineare e sentimentale, e un piglio deciso, una soluzione poetica risolutamente nuova manca a quelle compromesse personalità, sull'eco della versione cesarottiana dell'*Ossian* e con violenza rivoluzionaria risuonano delle nuove parole poetiche sorrette da poetica adeguata e coerente.

La personalità dell'Alfieri è già una personalità romantica, tutta tesa com'è da un potente senso di rivolta titanica contro il limite¹. Posizione nuclearmente romantica (già il Croce lo collocò fra i proromantici) che acquista la sua vera luce quando si colloca nella storia dell'Europa romantica, della rivolta all'ottimismo settecentesco, all'educata poetica della *sensiblerie* e del buon gusto, all'astratto valore illuministico.

Tutto ciò che negli altri preromantici italiani era accenno, intuizione dominata da una sintesi ancora illuministica, è ormai nell'Alfieri la genuina parte di un completo atteggiamento: atteggiamento di rottura, di ribellione non sempre svolto, appunto perché dotato dell'impeto e della generosa genericità di una rivolta. Certo, come abbiamo visto nel corso di questo studio, lentamente si erano accumulati gli spunti di una nuova sensibilità, di una nuova poetica, ma nell'Alfieri quei fuochi si fondono come per accensione dal centro di uno spirito romantico, privo delle remore entro cui abbiamo visto dibattersi o conciliarsi la maggior parte dei preromantici italiani.

L'Alfieri si presenta nella letteratura italiana (e in quella europea in cui già alcuni critici² lo hanno collocato avvicinandolo agli *Stürmer und Dränger*) con il suo nuovo piglio deciso, quasi torbido, ricco di presentimenti, ad aprire la storia di una poesia che vuole adeguare una intera vita sentimentale non descrittivamente, pur nei saldi limiti di costruzione che mai mancò ai romantici italiani.

Una giustificazione spiegata coerentemente di quel primo atteggiamento di slancio, di vocazione a valori infiniti, non gli era concessa dall'inadegua-

¹ In tal senso l'Alfieri avrebbe dovuto avere una grande importanza nel saggio di Václav Černý: *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique Occidentale entre 1815 et 1860*, Prague, Aux éditions Orbis, 1935. Ma sui limiti di questo libro si veda la mia recensione in «Leonardo», VIII (1937), pp. 238-241.

² Dal Croce nel celebre saggio del '17 in poi (e si cfr. a proposito per una ripresa diretta A. Gerbi, *La politica del '700. Storia di un'idea*, Bari, Laterza, 1928, e per una precisazione più complessa il saggio di L. Vincenti, *Alfieri e lo "Sturm und Drang" e altri saggi di letteratura italiana e tedesca*, Firenze, Olshki, 1966).

tezza che in lui esiste fra la sua cultura, le sue capacità sistematiche e la sua forza nucleare, la sua novità, che consiste nel portare tutta l'anima in un punto, nel vivere uno scatto intenso, non ragionandosi e descrivendosi nella sua meta, come qualche volta avvenne nell'ultimo Alfieri, piú freddo e arzigogolato, costretto a seguire un procedimento non suo e che non avrebbe avuto la forza di completamente rinnovare.

L'intensità alfieriana non si distende in una meditazione, o in considerazione storica come nel Foscolo; resta capacità piú di ossessione, di ritmo potente che non di svolgimento continuo e dedotto. La stessa cultura italiana in movimento poneva l'Alfieri ancora nel passaggio fra illuminismo e romanticismo. E proprio in questo passaggio l'Alfieri ha una importanza decisiva con il suo apprezzamento dei valori piú elementari e sanguigni in contrapposizione con la socievolezza illuministica, paurosa di quanto non fosse passato attraverso scienza accademica, attraverso approvazioni ragionevoli.

Per vedere chiaramente come l'Alfieri porti intuizioni di un nuovo senso vitale e come d'altra parte inevitabilmente anche in lui riaffiorino a volte motivi illuministici (che furono forti specie nella sua prima cultura francese), basterà ricordare che mentre nella Satira V aveva violentemente protestato contro la leggerezza con cui si giustificavano i delitti passionali in Italia, nelle pagine di *Del Principe e delle lettere* esalta quegli «enormi e sublimi delitti» che a lui sembravano prova romanticissima della naturale forza degli italiani, della loro capacità istintiva a vivere di passioni e quindi di grandi virtù.

Quegli «enormi e sublimi delitti» valgono tutto un trattato sull'importanza del sentimento nei confronti della ragione e dicono che l'Alfieri avviava una valutazione nuova della vita, dell'uomo, della società, della poesia; anche se teoricamente non andò piú in là di quelle vigorose intuizioni. Aveva un nuovo valore dell'uomo piú nella sua capacità intuitiva e ancora indeterminata che nei risultati di una educazione in virtù di una morale di società. «Uomo», per lui, indicava una forza di vita, una potenza sanguigna di bene e di male. E mentre il Parini pensava illuministicamente a un cittadino equilibrato, fornito di virtù ragionevole, di interesse alla vita della *civitas*, l'Alfieri passava oltre e cercava l'uomo, la radice di ogni bene e di ogni male, che diventava un male buono purché intensamente energetico.

Uomini concreti, non umanità astratta. Ecco così che di fronte alla tendenza illuministica di universalismo, di cosmopolitismo, prende nascita nell'Alfieri quel gusto di caratterizzazione delle varie nazionalità (perfino nel volto) e quel sentimento razionale importante piú che nei suoi svolgimenti, nella prima affermazione, nel sentimento quasi religioso del concreto. Questo senso del concreto si complicava naturalmente in lui con la sua formazione sensistica, che da una parte lo confermava nella diffidenza verso ogni vago spiritualismo e dall'altra lo induceva per contrasto a ribellarsi alla schiavitù dei sensi come limite della libertà umana: donde quel moto pessimistico che nasce romanticamente entro le linee del sensismo.

Certo al «sentire» filosofico e condillachiano l'Alfieri veniva a sostituire

un “sentire” nuovo, il sentire del “cuore”, dell’entusiasmo che sempre piú diventava in lui la misura di ogni azione e di ogni idea. Sí che scrivendo ad una signora senese il cui amante era morto, dice quasi di credere all’immortalità dell’anima «perché alcune opinioni son piú utili e soddisfano il cuor ben fatto, che altre. [...] Viva dunque l’ignoranza e la poesia, per quanto esse possono stare insieme: immaginiamo, e crediamo l’immaginato per vero: l’uomo vive d’amore, l’amore lo fa Dio, ché *Dio chiamo io l’uomo vivissimamente sentente*; e cani chiamo, o francesi, che è lo stesso, i gelati filosofisti»³. Opposizione alla gelida filosofia, sviluppo di sensismo in sentimentalità, rivolta allo spirito pacato e lucido dell’illuminismo che si ritrovava potentemente nell’espressione dei suoi affetti di amore o di amicizia: «Mi si arricciano i capegli sempre ch’io penso al pericolo che si corre *quando si vive in altri come facciam noi*» (al Bianchi nell’86⁴), e che sboccano spesso in espressioni tese di tristezza pessimistica: «Mi saluti la Teresina caramente; e beato lei che ogni giorno può pur vederla, e contarle i suoi guai, e sentire i suoi. Sola dolcezza nella vita: il resto è morir continuo» (nell’84 al Bianchi⁵). E c’era in lui anche un motivo di malinconia profonda e nativa: non la malinconia, ninfa gentile, del Pindemonte, ma un motivo cupo, la riprova della sua impegnativa serietà, tesa da quell’aria di tempesta che vive in ogni suo segno (senza trasformare l’Alfieri perciò in una maschera convulsa) ed è pronta a scoppiare in certi inizi tragici e dolenti delle *Rime* come per una intensificazione di sentimento. Il motivo della malinconia e della solitudine chiama poi l’Alfieri al paragone dell’infinito che rimane la misura piú comune ai romantici; anche se estremamente equivoca in termini di immaginazione paesistica. Ma appunto perciò, dall’equivoco con cui lo spirito romantico aspira all’infinito e lo trova ancora in una estensione senza limiti immaginabili, nasce la poesia di un anelito spirituale e sensibile insieme: vista di cieli immensi, di mari sconfinati o, con il massimo sforzo leopardiano, vista di un limite che per contrasto crea l’abisso di una illimitata vastità. Senso dell’infinito nel paesaggio che si accorda intimamente e coerentemente con la passione della rivolta al limite delle cose.

Quell’ermo lido, e il gran fragor ne empiva
 il cuor (cui fiamma inestinguibil cuoce)
 d’alta malinconia; [...]»⁶

E la sua poetica nasce (anche se non cronologicamente) su questo accordo essenziale, su questo senso della poesia come lotta di liberazione. Si pensi del resto all’origine della sua passione politica. «Gli uomini tutti per lo piú

³ Lettera a Teresa Regoli Mocenni del 10 dicembre 1796; *Epistolario* cit., II, pp.197-198 (il corsivo è nostro).

⁴ *Epistolario* cit., I, p. 323 (il corsivo è nostro).

⁵ *Ivi*, p. 206.

⁶ Son. 135, vv. 5-7; *Rime* cit., p. 116.

e maggiormente i piú schiavi (come siamo noi) peccano tutti nel poco sentire»⁷. Piú difficilmente uno scrittore illuministico avrebbe cercato simile giustificazione per una lotta contro la tirannide, come nessuna teoria dello Stato settecentesco avrebbe posto come fine ultimo se non uno sviluppo equilibrato delle virtù e della felicità razionalmente intesa. La lotta politica diventa il simbolo di una lotta e di una liberazione piú profonde, diremmo religiose, cui l'Alfieri esplicitamente non arrivò. E così il valore vero della passione tirannicida è ben documentato come liberazione dai limiti ostili della vita nel sonetto 18, in cui l'idea della morte e del tiranno sembrano fondersi di fronte al titanico slancio del poeta in rivolta sdegnosa contro la realtà ben piú che contro la tirannide politica.

Bieca, o Morte, minacci? E in atto orrenda,
l'adunca falce a me brandisci innante?
Vibrala, su: me non vedrai tremante
pregarti mai, che il gran colpo sospenda.
Nascer sí, nascer chiamo aspra vicenda,
non già il morire, ond'io d'angosce tante
scevro rimango; [...]⁸

È ben chiaro che, in questo ritmo scandito e appassionato, la passione politica è velo, è inconscio simbolo di una passione piú profonda, di un'ansia piú grave ed è appunto perciò che essa assume un tono così fremente, così schiettamente romantico⁹ come ritmo di un dramma della persona che si ribella alla situazione umana. Certo le sue intenzioni vivono entro una linea di pensiero e la sua indagine sui rapporti individuo-stato può essere considerata interessante per la storia del pensiero politico, ma il vero vigore alferiano vive nel romantico amore del concreto sia individuale sia nazionale entro un'affermazione tutta personale di acerba novità. Un vigore che non tende a tradursi in azione pratica o sistematica, ma che con la stessa irruenza con cui farebbe ciò, si precipita verso una rappresentazione poetica del proprio atteggiamento di lotte.

Questa rappresentazione poetica si motiva ben diversamente che non le espressioni letterarie di un Bertola, di un Pindemonte o magari di un Parini. Nell'Alfieri, senza volere affatto ridurlo ad uno zingaro dell'ispirazione, e tenendo anzi il massimo conto della tenacia artistica con cui egli volle fissare i suoi fantasmi e con cui si creò una disciplina e si inserì nella tradizione letteraria, c'è una nascita della poesia tutta sentimentale ed esplosiva. Si pensi ai *Giornali*, alla prima parte della *Vita* fino al 1775 (formazione della persona

⁷ *Del Principe e delle lettere*, Lib. II, cap. VII; *Scritti politici e morali*, I cit., p. 170.

⁸ Vv. 1-7; *Rime* cit., p. 16.

⁹ E importa relativamente ritrovare le fonti illuministiche delle sue idee politiche, dato che ciò che nell'Alfieri conta è quello spirito estremistico, ideale di natura schiettamente preromantica.

come vocazione alla poesia e viceversa), e si avverta quanto tipicamente romantico sia questo nascere del poeta attraverso uno sviluppo di sentimenti, questo ritrovare le origini della poesia, dell'ispirazione in una eccezionale emotività, in una magnanima appassionatezza. Ogni lettura di poesia, ogni audizione di musica, sono stimoli di sentimenti qualificati come *terribili*, di «avidità e furore», ed ogni affetto appassionato è d'altronde interpretato come indizio sicuro di animo poetico. Ed ecco così le «orribili malinconie», i pianti senza ragione che, durante i viaggi della *Vita*, l'Alfieri interpreta appunto come ansia sentimentale *naturaliter* poetica, preludio e indizio di poesia. In quell'opera si profila un compiuto ritratto di poeta romantico con la sua *Erlebnis* di sviluppo di sentimento malinconico in poesia, con il suo nutrimento di affetti appassionati, di avventure su sfondi di tempestosa grandiosità. E se vogliamo renderci conto più strettamente della sua poetica, ci troviamo di fronte non ad una formulazione culturale ma ad intuizioni sentimentali decise e coerenti, vevoli per una più generale descrizione di poetica di protesta antilluministica.

Il Parini, perfettamente aderente al suo tempo e alla cultura illuministica, aveva trovato uno sviluppo perfetto tra la poetica del suo tempo e la sua, ma l'Alfieri con una cultura inadeguata non poteva che spingersi fuori del vecchio equilibrio senza preoccuparsi di un accordo impossibile con la vecchia cultura e della creazione di una nuova. Sono inevitabili quindi riprese incerte delle più trite idee didascaliche («fruttiferi diletta» dirà della poesia in un sonetto del '95¹⁰) ma subito superate e travolte dal senso nuovo di uno stimolo romantico alla radice dell'uomo, di un entusiasmo indiscriminato. Meno sottile e articolato di un Bettinelli, più rude e contenutistico, l'Alfieri, anche se ricorre a frasi e modi tipici della poetica settecentesca, è fuori da quella certa mediocrità in cui un Bettinelli aveva sapientemente alternato il "sublime" al "buon gusto" e all'"estro", e nella ripresa dell'*utile dulci*¹¹ l'affermazione del vigore della poesia come figlia della libertà e «del forte sentir più forte figlia»¹² significa una ben diversa posizione di poetica. Posizione di eteronomia romantica nel suo più generoso riferimento alla nascita della poesia da un sincero slancio dell'animo, libero da ogni bassezza, da ogni limite interno, da ogni compromesso ideale e morale. La poesia non è più, come per molti illuministi, volgarizzazione elegante, illustrazione di utili e ragionevoli verità, e quindi neppure ricercato e calligrafico *ornatus*, ma è l'espressione di un sentimento spontaneo e personale e il suo compito educativo e di catarsi non è estrinseco, ma intimo alle ragioni stesse della poesia: liberazione fondamentale della condizione dell'uomo, il sentimento, e sua vita sempre più intensa. Non classico rasserenamento del «forte sentire» e tanto meno placida stilizzazione, ma «più forte figlia», più forte espres-

¹⁰ Son. 281, v. 6; *Rime* cit., p. 229.

¹¹ Sonetto introduttivo a *Del Principe e delle lettere*.

¹² Son. 281, v. 9; *Rime* cit., p. 229.

sione; non contemplativa visione, ma intensificazione di vita sentimentale: «Ardenti armoniosi detti»: armoniosi, ma soprattutto ardenti, ricchi di un sentimento non placato.

Sí che, con naturale esagerazione e non tenendo conto, per gusto di evidenza di una linea di tensione, della calma artistica che non poteva mancare nell'Alfieri, si potrebbe dire che la poetica alfieriana sta al polo opposto di quella espressa dal petrarchesco «Perché cantando il duol si disacerba» (XXIII, v. 4).

È dunque al di là degli entusiasmi preromantici, ma certo su quella linea, che l'Alfieri arrivò a trovare romanticamente la radice della poesia in quell'«impulso naturale» in cui, piú che un illusorio compenso di pratica inattuata, si realizza la volontà integrale della sua poetica.

Tutto il trattato *Del Principe e delle lettere* è, pur nelle sue manchevolezze di pensiero¹³, la fremente esposizione di un concetto di letteratura e poesia, energeticamente contrapposto a quello illuministico.

Anzitutto è da notare l'individuazione della letteratura nel «letterato», secondo una tendenza antiastretta che coincide con la lotta contro ogni convenzione, contro i limiti ammessi dal letterato settecentesco, cortigiano e veneratore della *raison* in ogni sua manifestazione. Donde una distinzione fra letterato romantico e libertà da una parte e letterato tradizionale e cortigianeria dall'altra («L'indole predominante nelle opere d'ingegno nate nel principato, dovrà dunque necessariamente essere assai piú la eleganza del dire, che non la sublimità e forza del pensare»¹⁴) e contrapposizione, sia pure in termini equivoci, fra il letterato elegante e calligrafico e il poeta ricco di una forza sentimentale, di quel sublime che abbiamo visto al vertice dei desideri preromantici e che l'Alfieri identifica non con una categoria astratta, ma con un fuoco ardente dell'anima dello scrittore. La distinzione romantica del genio dalla turba dei mortali si affaccia veemente nel giudizio sui letterati che non hanno una parola nuova e libera da dire. «Gli uomini grandi davvero, in ogni età e contrada rarissimi nascono, ma quei mediocri, che con indefesso studio acquistasi una certa felicità di stile, sono giunti a farsi leggere ed ascoltare, abbondano oggi giorno in ogni colto paese d'Europa; e sono questi la base della letteratura cortigiana»¹⁵. Con la presenza segreta del Machiavelli, il nuovo mito romantico del poeta-genio acquista un sapore meno esclusivamente letterario. Il letterato vero è un uomo al di sopra del volgo e della comune civilizzazione e la sua virtù attiva solo dalle circostanze è deviata verso l'espressione poetica, portandovi un impeto eroico che supera il concetto di letteratura come decorazione. Il genio coincide con tutte le grandi anime di tutti i tempi (rovesciamento dell'idea settecen-

¹³ Le nota di nuovo il Croce nel saggio già citato nella «Critica» del 20 novembre 1942.

¹⁴ *Scritti politici e morali*, I cit., pp. 120-121.

¹⁵ Ivi, p. 123.

tesca di progresso); scrittori-attori gli eroi, i martiri, i capi-setta, i santi¹⁶, e scrittori-letterati quegli uomini che agiscono con la penna senza intenti cortigiani. E con questa unificazione si accentua il carattere eteronomo della base della poetica alfieriana, ed è proprio con questa rude rivolta al poeta letterato del Settecento, alla sua educata socievolezza, che l'Alfieri afferma la nuova poetica sentimentale e personale, a cui i vari Baretti e Bettinelli solo a momenti e con forti remore si avvicinavano. Il *sine qua non* del vero poeta è dunque non una qualità di prezioso versificatore, di decoratore magari di motivi eroici e virili, ma quell'impeto originale e personale che il Bettinelli aveva chiamato e limitato come «entusiasmo» e che l'Alfieri chiama «impulso naturale»: «un bollire di cuore e di mente, per cui non si trova pace, né loco; una sete insaziabile di ben fare e di gloria; un reputar sempre nulla il già fatto, e tutto il da farsi, senza però mai dal proposto rimuoversi; una infiammata e risoluta voglia e necessità o di esser primo fra gli ottimi, o di non essere nulla»¹⁷. Impulso che si riconosce soprattutto nei poeti i quali non hanno bisogno di circostanze particolari per mettere in atto questa altissima qualità e ne riescono quindi i più indipendenti e decisi interpreti. «Questa divina arte dello scrivere ella è pure innegabilmente la più indipendente di tutte»¹⁸: da quella posizione confusa di eteronomia e di apparente moralismo nasce nella poetica alfieriana proprio un primato della poesia (come diversamente avverrà poi nel Foscolo) che rimane sempre tenacemente e coerentemente legato a un primato dell'individuo poeta nel suo sublime sentire, nella sua identificazione di fare e di poetare che reciprocamente si arricchiscono con evidente finale vantaggio della poesia.

Ecco come nella poetica alfieriana l'ispirazione si pone romanticamente al centro ed ogni precettistica classicista decade a pura strumentalità e lo stesso buon gusto cui il Bettinelli non poteva rinunciare come qualità diversa dall'entusiasmo, o viene immedesimato con l'ispirazione o discende a grado inferiore di letteratura e perfino di letteratura cortigiana.

Donde deriva il metodo stilistico e costruttivo della tragedia e delle rime, il gusto di un "trovare" duro, poco armonico, il bisogno di atteggiare i personaggi in azioni poco svolte e catastrofiche e perfino di quel tono di estrema tensione tragica così lontano dal buon gusto settecentesco. La sua poetica consiste così nel bisogno dell'impulso naturale di esprimere gli affetti che lo agitano e di esprimerli con una efficacia che del fare classico avesse la radicale magnanimità, la pregnante forza vitale. Così la stessa adozione della tragedia come mezzo con cui più coerentemente e potentemente esprimersi non fu per l'Alfieri solo un tributo ad una moda del tempo, ma la conse-

¹⁶ Si noti la nuova valutazione romantica dei santi medievali al di là della loro particolare pietà e nel loro vigore geniale: «lo stessissimo sovrano irresistibile impulso che debbono avere i veri letterati» (ivi, p. 211).

¹⁷ Ivi, p. 225.

¹⁸ Ivi, p. 226.

guenza naturale di quei princípi che sono insiti nella sua poetica romantica, quale si presenta attraverso la concezione del poeta eroe, il cui slancio vitale in quanto agonistico, in quanto bisognoso di un limite contro cui lottare, da cui liberarsi, postula necessariamente una impostazione tragica.

Piú che presenza di precisi modelli fu la struttura stessa della tragedia, col suo precipitare verso una catastrofe, non verso una pacificazione idillica, che dovè impressionarlo e portarlo a fare della sua poetica una poetica di tragedia, di lirica che si esprime in termini di tragedia. E se non vi è soprattutto il gusto storico, che giustificherà tanto teatro romantico (la storia è per lui un solenne spunto di mito magnanimo), vi è nel suo amore per la tragedia quel gusto individualizzante dei romantici che pare cogliere uno dei suoi massimi frutti in organismi poetici, in cui la prepotente personalità del poeta vive nel personaggio una vita di lirica in movimento di lotta.

Ogni astrazione illuministica (le fredde figurazioni voltairiane di cui tanto rideva il Baretti nel suo *Discorso*) scompare e cosí ogni freddo simbolo, ogni gusto pittoresco esteriore – come quell'idea di limite che l'Alfieri sentiva avversaria – si personalizza nel tiranno e si svolge secondo una intuizione di personalità, in una concretezza di figura che, con una complessità sentimentale ignota al lucido tono settecentesco, trasporta il suo stesso vigore in un piú grandioso urto con una superiore dominazione terribile, con una angoscia che non riesce a spezzare, come avviene nelle maggiori tragedie alfieriane.

Si dirà che però l'Alfieri fu un tenacissimo fedele dei classici e che il suo classicismo è fuori questione. Si badi invece al fatto che, ben piú in là delle solite conciliazioni di sentimenti romantici e di forma classica (ingenue nel loro prospettarsi diviso, ma spesso simbolo di effettivi impasti poetici della fine del Settecento), l'Alfieri volle prendere la tragedia nella sua forma regolare e nella lingua il piú possibile pura, per il suo bisogno di organicità, di concretezza non arbitraria, di tradizionalismo, piú che letterario, nazionale, cioè per ragioni fundamentalmente romantiche e per il fatto che il suo mondo di eccezione doveva costruirsi in una potente struttura, in una completa adeguazione a un mondo di virtù animose e gagliarde che egli vedeva con gli occhi dei romantici, assetati di sublimità e di grandezza. Classicismo che ben s'inquadra, anche se con una appartata originalità, nelle linee del grande romanticismo italiano rivolte al mondo classico non come mondo di eleganza, ma di perfetta umanità, a cui guardarono del resto con occhi nostalgici anche i grandi romantici europei, Goethe, Hölderlin, Keats, Shelley.

Se noi dovessimo poi esaminare, fuori del nostro accertamento di poetica, ai fini della cultura letteraria del preromanticismo, l'atteggiamento alfieriano dentro il concreto costruire del poeta, noi osserveremmo anzitutto come la stessa concezione della tragedia sia presentata, piú che in un giuoco di personaggi ugualmente illuminati, piú che in una ricerca spietata e svolta, come la posizione forte di un personaggio, di una passione fondamentale

che crea tutto il movimento che lo circonda o con un violento riverbero delle sue qualità o per contrasto, per urto.

Perciò non ci meravigliamo di quel silenzio allibito che circonda gli eroi alfieriani (si pensi al discorsivo e all'ornamentale settecentesco delle tragedie di Voltaire), di quello sfondo neutro e cupo, di quella solitudine che nasce da spazi e tempi infiniti, quasi dal coagularsi non pittoresco di quei paesaggi desertici e tempestosi che l'Alfieri creò nella sua *Vita*. Come la lingua poetica dell'Alfieri nella sua estrema volontà di durezza non fa che riflettere, nella maniera piú dura, questa poetica antiarcadica e antilluministica, di posizione forte sia nella sintesi, sia nella misura musicale del verso («Io disperatamente amo, ed indarno», *Mirra*, At. V, sc. 2, v. 139), nel gusto non mimetico e realistico, ma di concisione fulminante nei versi spezzati, nello strappo di inizi gridati senza dolcezza.

Non che si voglia "alfierizzare" l'Alfieri e ridurlo ad un frenetico gesticolare, come avverrebbe se non si accertasse il fondo di meditazione, di malinconia, di sincero amore letterario che meglio risultano in certi passi della *Vita*, in vari sonetti, in molte lettere; ma proprio precisando il significato della sua poetica, la tensione che in essa si accorda con la tempesta spirituale balenante sul cielo europeo, ci pare di poter meglio chiarire anche il valore della poesia alfieriana. Come un disegno anche sommario della poetica alfieriana mostra il limite delle altre esperienze preromantiche e la diversa funzione poetica di esigenze, a volta a volta affiorate ed immerse in sintesi ancora settecentesche, in un impegno nuclearmente nuovo.

L'idea del genio, del sublime, dell'entusiasmo, la prevalenza del sentimento, il gusto delle generose illusioni e d'altra parte il ripudio della grazia arcadica e della stilizzazione illuministica, il nuovo senso della malinconia, dell'orrore, come natura stessa dell'ispirazione, l'affermazione di un costruire piú a nuclei sentimentali che a levigate trasparenze lineari, vengono a incontrarsi nella poetica alfieriana con una intensità che li presuppone storicamente, ma li unifica ed inverte. La cadenza cesarottiana e, attraverso quella, le suggestioni del preromanticismo europeo, l'amore del concreto e il gusto violento della lingua baretiana son ben presenti, pur nella originalissima singolarità alfieriana, al suo gusto, al formarsi della sua letteratura. Se ciò non toglie nulla alla intensità del poeta e di una visione storica che è inevitabilmente sempre *a parte subiecti*, non può però essere negato come legame essenziale fra la poetica dell'Alfieri e il complesso mondo preromantico in cui sorge decisiva, ma non arbitraria, la sua rivolta poetica.

La sua parola cosí diversa, nel suo stesso posarsi, da quella pariniana, mentre ci mostra la sua novità essenziale, ci indica il cammino che lo storico può percorrere nella conoscenza del periodo che dall'illuminismo giunge agli inizi del romanticismo in Italia.

Le lettere dell'Alfieri (1947)

«Rassegna d'Italia», a. II, nn. 11-12, Roma, novembre-dicembre 1947, pp. 20-24; testo poi ampliato nella introduzione a V. Alfieri, *Giornali e lettere scelte*, Torino, Einaudi, 1949, e ancora ripreso e rivisto in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, ma scompare nella terza edizione del 1969 per essere ripreso in *Saggi alfieriani* (1969 e 1981) e poi in *Studi alfieriani* (1995). Ne riproduciamo l'edizione 1995.

LE LETTERE DELL'ALFIERI

Il gusto contemporaneo ama gli epistolari dei poeti, sia per la curiosità del documento di vita e di rivelazione dei segreti di una personalità illustre e per il forte interesse di vivere più a diretto contatto con un autore amato, sia, più in alto, per l'esigenza critica di leggere i segni intimi, la vita interiore di uno scrittore nei suggerimenti preziosi della sincerità per una conferma di realtà vitale, o finalmente in vista delle sue preferenze, del suo gusto, della sua poetica. Oltre che per il bisogno estetico di pagine a lor modo poetiche, e poetiche in una zona meno esemplare e presumibilmente più istintiva. Ma l'epistolario alfieriano, poco numeroso e non molto continuo, non ha per ora goduto un vero favore dei lettori né una specifica attenzione dei critici¹.

E il lettore comune può leggere ad esempio nell'*Enciclopedia italiana* che l'epistolario alfieriano è poco importante e come valore biografico è interamente sostituito dalla *Vita*.

Certo l'epistolario alfieriano non è ricchissimo di "belle pagine" continue, non offre molti gruppi a romanzo autobiografico e a confessione romanzesca (come sono invece gli incantevoli *Giornali* nel loro tono di confessione di un figlio del secolo diciottesimo, in toni acerbi di angoscia preromantica e di ritmo narrativo da romanzo illuministico) come il carteggio Foscolo-Arese o Carducci-Lidia o gli sfoghi del Leopardi al Giordani e al Ranieri; né offre una corrispondenza di serrata importanza culturale su di alcuni problemi ben precisi (come il carteggio Goethe-Schiller), se si eccettua la corrispondenza notevole con il Caluso.

E d'altra parte alla scoperta di nuove date, di nuovi fatti biografici, le lettere non danno che un contributo saltuario (o per la tecnica del tragico offrono pezzi isolati ed estratti tradizionalmente o riportati nella stessa *Vita*); e questa fu la ragione principale del relativo disinteresse del periodo

¹ Quando scrissi questo saggio si disponeva della vecchia edizione dell'epistolario del Mazzatinti (Torino, Roux, 1890), e di quella del 1903 (Torino, Paravia; vol. II delle *Opere*), di poco diversa. Su quelle edizioni mi fondai per la mia scelta di lettere (*Giornali e lettere scelte* cit.). Più recentemente L. Caretti (cui già si dovevano saggi con correzioni a lettere già edite e contributo di inedite: *Per una nuova edizione dell'«Epistolario» alfieriano*, «Annali alfieriani», I (1942), pp. 191-208, e *Lettere inedite di V. Alfieri alla sorella Giulia*, nel volume *Vittorio Alfieri*, Studi commemorativi in occasione del centenario della nascita, Università degli Studi di Firenze, Soc. Editrice Universitaria, 1951) ha pubblicato nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere l'intero epistolario alfieriano: V. Alfieri, *Epistolario*, ed. critica a cura di L. Caretti, 3 voll., Asti, Casa d'Alfieri, 1963-1981-1989. A questo testo si sono ovviamente uniformate tutte le citazioni dalle lettere.

positivistico tutto volto alla cronaca esterna, come d'altronde il prevalente interesse della critica idealistica alla storia della poesia fece trascurare la zona piú umile, ma fertilissima, di una possibile cronaca sentimentale, spia di una vita interiore (che sembrava tutta data del resto dalla *Vita*) e di un'offerta interessantissima di attacchi fra esperienza e poesia in un tono medio già letterario, ma poco atteggiato letterariamente.

È da un punto di vista piú largo ed attento al sorgere del valore poetico entro i fermenti di una vita nelle sue reazioni al tempo, al ritmo vitale come piacere e dolore, come agio e malessere, come realtà e sogno scanditi nel piú istintivo e originale pulsare del temperamento, che le lettere alfieriane possono mostrare il loro valore, rivelare ad un sottile reagente i loro caratteri non vistosi, ma essenziali per la comprensione piú intensa e moderna del poeta di *Saul e Mirra* e del petrarchista romantico: ed offrono allora anche esempi di una prosa poco ambiziosa ma a suo modo poetica proprio nella sobrietà estrema, in un agio intimo che fa da eco leggera ad avvii, a movimenti, a cadenze fermati nel loro nascere piú puro. E, diciamo pure, aiutano a comprendere non tanto la statua risorgimentale, quanto il tragico-lirico, piú europeo e piú moderno di quanto le incrostazioni ottocentesche ci permetterebbero di solito di riconoscere.

La critica crociana e postcrociana, dopo l'articolo di Croce del '17², ha certamente arricchito ed approfondito la nostra capacità di conoscere l'Alfieri ben al di là dei risultati ottocenteschi, al di là di quella figura di poeta del "sublime" romantico e classicista per cui Stendhal, dopo un primo amore appassionato per il poeta della libertà e dell'energia, finì per stancarsene e dichiarare che in Alfieri c'è troppo poco di umano³.

Con la critica contemporanea l'Alfieri ha avuto il suo posto su di uno sfondo piú vasto, meno provinciale (il preromanticismo europeo), sí che le sue intuizioni han perso la loro angustia di valore unicamente patriottico, si sono spiegate e legate a quelle di un movimento essenziale nella storia della cultura europea (la rivolta dell'individuo dentro la cultura inadeguata del razionalismo sensistico, la tensione contro ogni limite trascendente o mondano che contrasti alla sua illimitata affermazione); il suo pensiero è stato ricostruito nella sua origine passionale, ma anche nella sua efficacia di intuizioni e di tentativi nuovi (cosí le sue intuizioni sullo stato, che De Ruggiero poté rilevare come importanti nella *Storia del liberalismo europeo*⁴); la sua poesia è stata esplorata nella sua grandezza solitaria e nella sua sen-

² B. Croce, *Alfieri*, «La Critica», Vol. XV (1917), pp. 309-317; si può leggere da ultimo in Id., *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, a cura di M. Sansone, II, Bari, Laterza, 1956 (1971⁸), pp. 354-366 (e già precedentemente raccolto in Id., *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923 (1964⁷), pp. 1-14).

³ Vedi *Journal d'Italie*, cap. XLVIII.

⁴ Bari, Laterza, 1925 (1959⁶).

sibilità dolente dietro le statue tragiche più convenzionali con la maggiore considerazione delle *Rime*; e per la *Vita*, specie per la prima parte di questa, si è parlato di poesia della memoria, di Proust, di anticipazioni leopardiane⁵. Ebbene, per reagire più dal profondo al vecchio figurino risorgimentale e magnanimo del vate patrio («il nostro Padre» di cui parlava l'Ornato nel '12), del volontarista un po' scolastico («vulli, sempre vulli, fortissimamente vulli»), del genio corrucciato e «che mai non rise», quale, giustamente dal suo punto di vista, lo vide il Risorgimento, e persino del poeta «Irato a' patrii numi»⁶ della grande trasfigurazione foscoliana, le lettere offrono elementi sicuri e servono, insieme alla *Vita* e, su altro piano, alle *Rime*, a distendere e a rafforzare insieme il ritratto alfieriano umanizzandolo e articolandolo senza cadere nell'*antierico* del Bertana. Ritratto non antierico (ché la tensione alla tragedia, alla poesia senza dolcezza, è certamente la linea centrale del preromantico Alfieri e il suo gesto pregno e tragico corrisponde alla sua poetica eteronoma di poesia come lotta e sfogo di passione generosa, di purezza contro ogni viltà conformistica) ma antiretorico sì, come si ottiene ripulendo e restaurando il suo volto potente, ma umano, dalle mani di gesso accademico che finirono a un certo punto per colmare e pareggiare le sue sensibilissime pieghe passandolo da volto a maschera.

Non ho d'altra parte affatto l'intenzione di disperdere la sua serietà intesa, la presenza in lui di «ira e malinconia»; ma (proprio mantenendolo nel suo valore di annunciatore della tempesta romantica, di poeta della tragica situazione dell'individuo anelante ad una totale liberazione non solo politica) le lettere possono rivelare gli stati più sinceri e nudi dell'animo alfieriano in un'atmosfera meno fremente, il suo modo di vivere, nelle sue ore più comuni che eran nutrite anche di contatti umani, di piaceri minuti, di occupazioni e manie, di affetti e di fastidi che passano, per un orecchio attento, nella vita di sentimenti che sorregge le sue figure tragiche e ci giustificano più facilmente la complessità di passione e di pudore, di sublime e di domestico che c'è in *Mirra*, e che danno alla solitudine, all'ansia di amore, all'ossessione della morte, l'appoggio concreto di una prima vita di questi sentimenti in una zona umile e intatta da ogni possibile retorica e pure già volta alla loro trasfigurazione letteraria.

Quel tono di convulsa ossessione che spesso si addensa intorno alle parole alfieriane nelle tragedie (ed è spesso la sua retorica quando non si accende in una particolare violenza poetica) è nelle lettere attenuato: alla sua ira fa qui riscontro un'aria di fastidio spesso sorridente ed ironico, alla sua furia ma-

⁵ Per le interpretazioni moderne si veda ora il volume di C. Cappuccio, *La critica alfieriana. Orientamenti e prospettive*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, e B. Maier, *Alfieri*, Palermo, Palumbo, 1957 (1973³). Per una valutazione del pensiero e della personalità alfieriana si veda il volume di M. Fubini, *Vittorio Alfieri* (Firenze, Sansoni, 1937, 2^a ed. riveduta e corretta ivi, 1953), ed ora dello stesso *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 2^a ed. accresciuta ivi, 1963 (1967²).

⁶ *Dei Sepolcri*, v. 190.

linconica una malinconia piú pensosa e placata. Quell'attenzione del poeta alle cose, al tempo, alle persone, agli agi e ai fastidi, che risalta dal grezzo esistere nelle lettere di oggetti, di argomenti quotidiani, dà al tono piú solido del sentimento alfieriano un senso di concretezza e di umanità che non mancano mai nella prima esperienza di ogni vero poeta. Ed è anzi brutto segno per un poeta o un artista quando il suono che rende questo strato prepoetico non si percepisce o è eccessivamente squillante, come accade con D'Annunzio o con altri estetizzanti sempre turgidi, sempre in posa, disumani spesso, non "piú che umani".

L'accertamento di questo fondo di esperienza piú concreta, di questo gusto di vicende minute e domestiche, di ore comuni, di legame attento al tempo e alle cose serve poi a dare, già nelle lettere, agli scatti, alle esclamazioni intense e dolenti, alle voci della desolata solitudine e del disperato bisogno d'amore, alle intuizioni piú importanti per il suo atteggiamento preromantico, il loro accento piú valido e piú puro. In quest'aria meno fremente e pur densa, tanto piú profondi e non retorici risuonano gli accenti nuovi e personali: non vengono aboliti o smorzati, vengono anzi liberati dalla consonanza fragorosa che a volte l'eloquenza crea nella prosa illustre alfieriana.

I lampi della rivoluzione alfieriana sembrano anche piú intensi nell'aria meno rarefatta, piú calda, non eccezionale che circola nell'epistolario e assicura l'esclusione di una monotona posa, aggiunge al grido alfieriano un'eco di concretezza, di tempo vissuto, di spazio varcato, di ore scontate, di attenzione ad affetti e cose e persone che non manca mai, pur nel passaggio, notevole anche nelle lettere, dai toni piú impetuosi e cordiali della stagione giovanile a quelli piú saggi e acidi della senilità. Interesse magari al tempo buono e cattivo, al disagio delle locande settecentesche e delle stufe non abbondanti, alla costruzione di una carrozza o di un finimento da cavallo o alla preparazione della amatissima cioccolata, che si traduce in una cura anche stilistica di rilievo di parole e di oggetti, nella loro singolare e modesta luce di cose comuni e concrete. Piacere quasi di cose viste senza brillante patina, di gustosa empiricità entro movimenti malinconici o festosi, non tanto inclini a narrazione spiegata o a indugio descrittivo quanto ad avvii rapidi, ad accenni accorciati e perciò piú intensi in contesti senza pretese di lettere-saggio secondo il gusto piú diffuso del Settecento, amante del bel pezzo colorito e pittoresco.

Cosí i paesaggi, essenziali e funzionali ad un motivo poetico («Sol nei deserti tacciono i miei guai»⁷) nella *Vita*, nascono qui senza pretesa di descrizione pittoresca, e sono riprove di un senso del paesaggio non artificioso, istintivo, tale da sostenere trasfigurazioni stilizzate e persino il vuoto tetro delle tragedie che non sorge da una insensibilità, ma da una violenta astrazione poetica che non è arida e vuota proprio per il contrappeso di un senso vivo dello spazio e

⁷ Son. 173, v. 14; *Rime* cit., p. 146.

del tempo. Quanta piú concretezza di esperienza, tanta piú libert  di fantasia, quanto piú senso della vita, tanto piú alta stilizzazione tragica.

Si legga cos  la lettera a M. Bianchi da Colmar (29 novembre 1785) e si faccia attenzione non solo alla vicinanza a certi toni della *Vita* che vennero preparati certo nelle lettere, ma a questa nitidezza poco colorita e cos  intensa, a questa viva immersione del possibile quadro paesistico in un senso di vita di sentimenti non eccezionale eppure poetico, calcolato per un tono medio, non per un pezzo di bravura, intriso nella stagione, nell'ora, nello scorrere del tempo e dell'attivit  del poeta. Una speciale, modesta aura poetica sale da questa lettera nel suo tono confidente e affettuoso, nel suo quieto svolgersi fantastico nel senso del paesaggio e del tempo, nel sapore delle abitudini care di lavoro e delle fantasticherie sentimentali intorno ad alcuni affetti essenziali:

A Mario Bianchi, Siena.

Colmar, 29 novembre 1785.

Amico carissimo. Appunto tornando da un piccolo viaggietto in cui accompagnai la Signora verso Parigi, dove sar  a quest'ora, ho ritrovato qui la sua carissima dei 13 corrente scritta di Montechiaro, che mi   pervenuta in 14 giorni; e spero che d'ora innanzi le mie le perverranno colla stessa diligenza, indirizzandole, come ho fatto l'ultima, per Basilea, e Torino. Le parlo di nuove lettere, e tacitamente quello abbastanza le dice, ch'io non posso venir cost  per quest'inverno.

Le ragioni sono: prima di tutte, il voler esser piú vicino alla Signora; e qui lo son tanto, che il quarto, o quinto giorno la posso vedere, e due volte in settimana averne, e mandarle le nuove. Questa, presso un cor come il suo, son certo che mi vale per ogni altra discolpa; ma vi aggiunga la infingardaggine mia, l'abitar quel luogo dove sono stato con essa, e dove ho ferma speranza di rivederla; l'aver qui i miei libri, e scritti, e copista, e tutti i ferri dell'arte, in una casa molto allegra, ben esposta, ben comoda, e riparata, i cavalli in una ampia, e nitida stalla tutti insieme; il non udir mai pettegolezzi di nessuna specie; il non veder nessun curioso; l'essere lontano dalla citt  tre miglia, che   poco per averne le cose necessarie, e abbastanza per non averne le noje, le puzze, i lastrichi, i rumori, gl'investigatori: tutte queste cose m'hanno risolto a star qui. Glie ne ho annoverati i beni, ora glie ne dir  i mali. Il clima, che comincia a pungere; per  fin ora non c'  neve affatto, ma piova assai, e vento, e di tempo in tempo del ghiaccio; pure da Settembre in qua, tre o quattro giorni soli non sono potuto uscire, e i cavalli invece escono ogni giorno; ma il buono verr  verso Natale: lo aspetto con intrepidezza. Inoltre son solo, e non ho con chi leggere, n  parlare, e la gente che potrei trovare a Colmar, non mi sarebbe sollievo, ma noja. Dai pochi giorni che sono qui solo, gi  ho visto che mi ci avvezzo; ed ella sa quante volte ho desiderato d'essere in villa cos , e che non ci sono mai stato per mancanza d'opportunit , e forse anche di coraggio. Ora che mi ci trovo, e che posso a mio bell'agio librarne il bene, ed il male, trovo nondimeno che il bene la vince, e spero d'avvezzarmici a segno di starci gran parte, se non tutta la vita. Ma non dico gi  sempre qui; ci dobbiamo ravvicinare, e rivedere, solamente che mutino le circostanze: e la villa in Italia, con comodi eguali, deve essere di gran lunga piú piacevole, che la villa in questi climi sconacrati. Le dipinger  questa ove sono, che   pur lieta quanto lo comporta il paese. Ella s'imagini

un piano immenso come quello di Pisa, che va dal Mezzogiorno a Settentrione, in mezzo di cui passa il bellissimo fiume Reno, che farà sei Arbie almeno. Da Levante, e da Ponente, una catena di monti poco piú alti di quelli dei Bagni a Pisa; ma quelli di Ponente massime, alle falde de' quali io sto, son tutti colti: vigne fino a mezzo colle, poi selve dietro fino alla cima, parte di castagni, parte d'abeti. Il piano da questi monti agli altri col Reno in mezzo, dove piú, dove men largo, è sempre almeno di dieci miglia, sicché i monti di Levante che mi stanno in faccia, e son piú alti, e tengon dell'alpe, bastano per riposar l'occhio da quell'immenso piano, ma non sono presso abbastanza per rattristarlo col loro orrore. La casa è posta in alto non piú che quella del Testa sul monte di Pisa andando a Lucca; ma questa piccolissima rialzata basta per darle vista speditissima su tutto il piano, e vedo cogli occhi il Vieux Brissac, che è di là dal Reno, come si vede Siena da Montechiaro, essendoci però almeno 15 miglia italiane. Lateralmente ho dei piccolissimi colli tutti vigne, e gradatamente dietro il colle s'innalza, e finisce in selva. La casa, che qui si chiama Castello, è isolata, lontana un ottavo di miglio da un borghetto, che le resta al fianco e nascosto: onde colla sua umile miseria non dà noja all'occhio, e non volendo, non ci si passa per aver accesso al Castello. La stalla è una casetta a parte, cinquanta passi sotto al castello: sta sotto l'occhio, ma non dà impaccio. L'interno della casa è non grande, ma sufficiente: pulito all'eccesso, lietissimo, e mercè le stufe caldissimo. Io adesso le scrivo da una toretta, che ce n'è due agli angoli anteriori del Castello; in essa c'è tre finestre, e una stufetta, ed è chiara come una lanterna, e calda a segno, che ora le scrivo con una finestra aperta. La vita che fo, è questa: mi sveglio prima delle sei; piglio la lampada, e leggo, e scrivo in letto fino alle dieci. Alzato, chiamo il Segretario, e rivedo il Sallustio e le Tragedie, che son quasi finite di ricopiare. Così sto fino a mezzo giorno senza uscir di camera. Poi vo a fare una colazione, poi in stalla, e a cavallo e in birocchio far l'ozioso fino alle 4. Torno, mi do una pettinata ai pochi capelli che mi son lasciato, che sono anch'io scodato adesso per maggior comodo, e poi pranzo; mi rimetto al caminetto, penso agli amici, scrivo alla Signora, leggo qualche libro di poca applicazione; alle otto, e prima, torno in stalla a vederli mangiare, parlo col buon Cavalier Achille, bado alla casa, ragiono col Giannino della biada, del fieno ecc., e alle nove sono a letto.

In questa uniformità di vita passo i miei giorni, e non desidero però nessun piacere, né romore della città: altro non desidero, che la Signora, e poi lei, e la Teresina, e l'abate di Torino; e quel nostro unico, e grande, cui non posso desiderar piú, per l'impossibilità di rivederlo mai. Ma sto con lui spesso, e vo leggendo di quei suoi scritti, e in questa mia solitudine, in cui spero che mi tornerà l'ingegno, e che mi si ripurgherà il cuore, che sempre le città, e il mondo lo guastano, in questa mia solitudine certo verrà il giorno, che pensando dell'amico, potrò fare per lui qualche composizione, che non sia indegna né di lui, né di me.

Ecco finisco questa mia lunga lettera, in cui se io sono stato minuto oltre il solito, e forse oltre il dovere, me lo perdoneranno lor signori: l'ho fatto, perché giudicando di loro da me, so quanto è dolce il saper degli amici lontani anche le piú minime cose. Son tutto loro. S'amino, e m'amino, e mi scrivano. Ci rivedremo certo un giorno, e ne passeremo, spero, parecchi, e forse degli anni, insieme.⁸

⁸ *Epistolario* cit., I, pp. 312-315.

Come i paesaggi così gli affetti e le relazioni sentimentali vivono in questo continuo impasto di quotidiano bonario e di fermenti più vigorosi, l'agio autobiografico e di ritmo di vita intima, ed alla squisita misura civile settecentesca («Padron Colendissimo») un po' rigida e un po' festosa, ma spesso troppo accademica o troppo bernesca, aggiungono una misura intima riguradosa, pudica, che dà risalto alle espressioni affettuose, alle confessioni senza l'eccesso sentimentale, l'*outrance* delle lacrime degli epistolari ottocenteschi che spesso fanno annegare le diverse sfumature in un'unica abbondanza eccitata. Qui invece affetti, senso della società e della solitudine sono contenuti senza rigidità in una sfera nativa e in una misura estremamente educata e insieme semplice, in cui convenienza e passione perdono le loro punte frivole o brutali e una serietà, una sicurezza virile preparano toni piani e densi, in cui poi erompono, con maggiore forza, le rare espressioni dell'animo profondo, del dolore di solitudine, del senso della morte, dello sdegno contro i tempi bassi, del bisogno di valori intatti e di relazioni sentimentali che salvino dalla solitudine in cui il poeta si rinchioda contro la mediocrità e la viltà.

Così sono esemplari le lettere alla madre, tenere e rispettose, con un tono squisito di condiscendenza amorevole che frena qualche desiderio di scatto e di rimprovero sino a fingere, per pietà filiale, un atteggiamento religioso non suo⁹.

Ecco, nella direzione di una misura squisita e d'una rara maturità sentimentale, nel giro perfetto d'una soluzione umana e stilistica di una difficile situazione, la lettera pisana ad Alba Corner Vendramin:

Scrivere per affliggerla non ho il coraggio, né la durezza; per ingannarla non ho viltà; per consolarla, o lusingarla, poco mi amerebbe e meno mi stimerebbe ella stessa se io lo potessi fare. Che le posso dunque io dire altro, se non che da sei anni in qua ella è la donna sola ch'io sia stato costretto a fuggire; e che m'abbia lasciato sorgere il pensiero ch'altra donna esistesse al mondo che la mia. Ogni mia espressione oltre questa le parrà, e sarebbe, insipida e fredda, e noiosa per lei. Finisco dunque con assicurarla, ch'io non confondo lei con nessuna altra donna, e che mi rimarrà bene in capo sempre la rara serie delle sue amabili qualità. La vedrò al teatro; ma dovendo io partire domattina per tempo, non ci potrò star tardissimo, stante che da due notti quasi non dormo per il gran romore che c'è in questa maledetta locanda. Se non al teatro la vedrò prima al caffè; cercherò insomma di lei, e sarò pensier mio il trovarla.¹⁰

Ma sono soprattutto indicative per questa zona meno considerata negli studi alfieriani le numerose lettere (il gruppo più compatto e più bello di

⁹ «Ella mi domanda s'io ho buon direttore; veramente non voglio peccar d'ipocrisia col dirle ch'io abbia dei lunghi e spessissimi abbozzamenti con esso; ma pure nelle occorrenze conosco, e tratto un Capuccino di nazione Corso, che è uomo di santa ed esemplarissima vita» (Parigi, 27 gennaio 1791). *Epistolario* cit., II, p. 53.

¹⁰ *Epistolario* cit., III, p. 182 (il Caretti la colloca nell'appendice alla fine del III volume fra le lettere in data incerta, ma propende per il 1783 e non per il 1785 come propone l'edizione del 1903).

tutto l'epistolario) dirette ai senesi Mario Bianchi e Teresa Mocenni Regoli (la madre di Quirina, la «donna gentile» del Foscolo), scritte fra il 1784 e il 1796.

C'è in queste una continuità di tono nell'agio di una amicizia divenuta cara abitudine, impiantata su di una gradevole somiglianza di situazione sentimentale, e quasi su di un mito nostalgico, Siena, e su di un legame al ricordo dell'amico piú amato, al saggio e sensibile Francesco Gori Gandelini: il destinatario della dedica della *Congiura de' Pazzi*, l'eroe del dialogo *La Virtú sconosciuta*, ma piú ancora, in queste lettere e in questo tono piú familiare, e non meno intenso, il *Checco*, l'amico disceso precocemente nella tomba quasi per un disdegno dei tempi e legato, nel ricordo, alla comprensione e al gusto di essenziali elementi della vita di uomini bennati, amore, amicizia, paesaggi, poesia. Sí che, in una lettera pisana dell'8 luglio 1785 al Bianchi, il chiaro suono di elegia, di malinconia pensosa e tenera (ma non della tenerezza pindemontiana o bertoliana) porta ad avvii poetici su questo tema dell'amico scomparso, della ricordanza triste, dolce e non disperata che sorregge cosí bene il ritratto dell'Alfieri delle *Rime* e arricchisce l'*humus* sentimentale da cui nascono alcune grandi figure delle stesse tragedie nei loro momenti piú stanchi e abbandonati:

Amico carissimo. Grazie al Cielo qui è piovuto, e piove tuttavia, talché il tempo è moltissimo rinfrescato, e fin ora non mi posso dolere del caldo di Pisa: ed i giorni che è stato il piú, l'ho sentito assai meno che in Firenze; c'è quel Maestrone periodico, che non manca all'undici mattina, e rattempra maravigliosamente l'ardor del Sole. La mattina, e sere, poi è freddo addirittura, ed io non ho lasciato ancora mai l'abito di panno. Fo la mia solita vita, d'alzare alle 4, e godo moltissimo di quella vista di campagna al levar del Sole: cosa, credo, che a lei, fuorché per la coppia, non succede mai. Sto tuttavia sulle mosse per andar a Lucca, e a' Bagni, ma non mi so muovere, e credo che non ci anderò; neppure a Livorno ho il coraggio d'andare, dove vorrei vedere quella nave del Re; e noti che ogni giorno fo 15, o 20 miglia a cavallo, ma torno a casa: son uomo, o per dir meglio bestia d'abitudine, e non la posso rompere se non col farmi violenza. Vorrei esser con loro, e non vorrei lasciar queste mie bestie, che sono insomma il mio unico sollievo, e ora che cavalco tante ore piú, ci ho preso piú affetto. Ce n'andiamo io, e il Cavaliere soletti la mattina, e poi la sera in biroccio: alcune volte alla comedia, altre ai Bagni da quella Genovese malata, e fra giorno dormo assai, leggo poco, e correggo le Tragedie; sono all'*Ottavia* ora, e mi restan delle stampate quelle tre ultime sole. Penso spessissimo a Checcho nelle mie passeggiate mattutine, e dico: questo luogo gli piacerebbe, questa città, questo fiume; e poi piango, e poi leggo il Petrarca, che ho sempre in tasca; penso alla Donna mia, e ripiango, e cosí tiro innanzi, e desidero la morte, e mi spiace di non aver ragioni per darmela: e in quel mezzo di stato dolente, e non disperato, ho l'anima morta, e il cuore sepolto, e non riconosco me stesso.¹¹

Che è oltre tutto un avvio importantissimo di prosa preromantica valida quanto quella del furore e del piglio rivoluzionario della *Tirannide* o del

¹¹ *Epistolario* cit., I, pp. 289-290.

Principe e delle Lettere, come la malinconia di questa pagina sofferta, limpida, attenta non è meno disponibile, per la poesia, delle malinconie terribili di cui ci parla la *Vita*.

In quelle lettere, da contesti sempre ariosi e poco tesi, si staccano inaspettate mosse festose e nostalgiche, rapidamente abbandonate per paura di eccesso. Come poi da pagine piene di descrizioni appena accennate di gite, di lavoro, di rappresentazioni, o di incombenze per librai e per dolciieri, salgono ricordi piú teneri, scatti di umore e, piú in profondo, le espressioni piú vive del sostanziale male di vivere, della insofferenza dei limiti posti dalla vita, pure amata nelle sue offerte meno vistose, piú elementari e schiette.

Cosí, quando in una lettera del 25 maggio 1785 lo scrittore rompe un seguito di notizie con righe rapide e di estrema semplicità («Sto bene; son tristissimo, e solo nel mondo»¹²) o quando, in quest'aria d'intesa di «fini amanti», in uno stile di idillio domestico robusto e affettuoso, in cui ogni eco profonda si allarga con maggiore efficacia, leggiamo frasi come queste: «mi si arricciano i capegli sempre ch'io penso al pericolo che si corre quando si vive in altri come facciam noi; ma anche cosí prezioso, e unico dono della Natura di poter vivere amando riamato, non si può mai mai comprar caro abbastanza: e guai a chi non lo sente, ma guai purtroppo anche a chi lo sente» (9 aprile 1786)¹³, oppure: «Non le dico altro, perché sto troppo addolorato, e solo nel mondo; mi saluti la Teresina caramente; e beato lei che ogni giorno può vederla, e contarle i suoi guai, e sentire i suoi. Sola dolcezza nella vita: il resto è morir continuo» (20 dicembre 1784)¹⁴, si ha la conferma di una intensità sentimentale di rara potenza e di rara sincerità, in cui il mondo poetico alfieriano trova le sue radici piú sicure con i suoi furori libertari, con la sua poesia dell'urto titanico ed eroico e con quella robusta mestizia che permea i suoi versi anche quando appaiono troppo recitati, senza spazio di sogno, in un parossismo di ardore, gelato in gesti statuari. Una densa zona di fermenti, di strati soavi e tristi, rudi e immediati, di elegia e di idillio legati ad un tono di esperienza di uomo nato per la poesia, nutrì la piú alta espressione alfieriana e i motivi illustri dell'angoscia e dell'amore nascono irrigati da questa vena piú segreta e in questo terreno fecondo. Come, nella sua trasformazione da motivo vitale in motivo lirico, si conferma l'originalità del bisogno alfieriano dell'amore e dell'amicizia di fronte alla morte e alla solitudine, su cui insistono con tanta chiarezza le lettere per la morte del Gori Gandellini e per la morte dello stesso Bianchi. Si ascoltino queste frasi in occasione della morte del Gori, essenziali per capire la solitudine alfieriana cosí desolata e bisognosa di conforto nel campo degli affetti: «Oh Dio, io non so quello che mi dica, né faccia: sempre lo vedo, e gli parlo, e ogni sua minima parola, e pensiero, e atto mi torna in mente, e mi dà delle

¹² Ivi, p. 275.

¹³ Ivi, p. 323.

¹⁴ Ivi, p. 206.

continue, e dolorosissime pugnalate nel core. Perdo un cosa che non si trova mai più: un amico vero, buono, ingegnoso, disinteressato, e caldissimo. Il mondo perfido non li dà questi tali, né ve li cerco. Oh Dio, se non mi restasse un'altra cosa, che riunisce tutte le mie speranze, affetti, e disegni, io certo non vorrei sopravvivere: che di tutte le cose del mondo sono sazio, e nessun'altra dolcezza vi può essere nella vita che lo sfogo sicuro, e intero del core, reciproco, e continuo» (17 settembre 1784)¹⁵.

E nella lettera del 15 novembre 1796 per la morte del Bianchi, la simpatia e la semplicità con cui l'Alfieri si avvicina all'animo della povera Teresa e la sua sincera commozione vengono superate in intensità dal personale orrore al pensiero della morte che spezza gli affetti (dirà il Leopardi alla natura: «Come potesti / far necessario in noi / tanto dolor, che sopravviva amando / al mortale il mortal?»¹⁶):

Signora Teresa Padrona Stimatissima. Il lungo silenzio mi faceva più tremar che sperare. Onde neppure mi ardiva domandare le nuove, sapendo che le speranze eran nulle. Quindi è ch'io non ho saputo la fatal nuova che dalla di lei lettera ricevuta stamane. Altrimenti non avrei aspettato adesso a scriverle; non dirò per consolarla, che questo è impossibile, ma per accertarla del dolor mio, che è quanto possa mai essere per una persona con chi da tempo non conviveva. Ma ella, Signora Teresa, mi fa veramente pietà più assai che l'estinto, i di cui patimenti sono finiti. La sua lettera mi strappa il core. Sento tutto l'orrore d'uno stato ch'io rabbrivisco solo in pensare che può essere il mio una volta. Ed, oh quanto sarebbe peggiore per me, che vivo isolato da tutti, in terra straniera ed inospita, chiuso in me stesso, in me solo. Oh Dio! Spero di non restar l'ultimo; ma per altra parte posso io desiderare alla parte miglior di me stesso, uno stato ch'io non avrei il coraggio di sopportar mai? Son cose terribili; ci penso spessissimo, ci scrivo qualche volta su dei versacci, per isfogo dell'animo; ma non mi avvezzo mai né al pensiero di rimanere solo, né a quel di lasciar sola la donna mia, che anch'essa per le stesse ragioni sarebbe tanto più infelice di quel che ora sia lei, Signora Teresa, in questo orribile momento. Se lo lasci dire: a lei restano altri legami in questo mondo: ella ha una patria, una famiglia, degli amici comuni con chi parlare e piangere il desiderato amico; e più di ogni cosa ella è madre, e questo è legame che dee prestar gran coraggio al soffrire, e dar col tempo dei massimi sollievi al dolore. Sicché ella vede, che noi saremmo più assai infelici di lei in un simile caso. Ma ciò che le giova? Lo so che non giova; né altro le può giovare per ora che il parlare di Mario, e lo sfogo del pianto. Se l'uno e l'altro le piace di fare per lettera, con chi certamente la compatisce dall'intimo cuore, non tema di nojarmi, e mi scriva le pagine intere; se io sarò scarso di parole nel risponderle, non lo sarò certamente di lagrime nel legger le sue: il che per l'appunto ora mi avvenne nel ricever la lettera. Ed oppresso dal di lei dolore, e dalla possibilità del nostro consimile, finisco per ora. Si ricordi ch'ella ha degli amici e dei figli.¹⁷

¹⁵ Ivi, p. 190.

¹⁶ *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, vv. 101-107; in G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969 (1989⁶), I, p. 37.

¹⁷ *Epistolario* cit., pp. 191-192.

E non solo la complessa ed essenziale geografia sentimentale dell'Alfieri nella sua vocazione poetica, nella sua destinazione letteraria già avviata chiaramente in queste lettere, che sono ben lungi dal costituire un rozzo materiale biografico, viene scavata e ripulita dalla mano di gesso retorico buttatoci sopra da una tradizione generosa, e utilitaria; non solo si rilevano nella loro origine piú delicata e sicura i motivi essenziali della solitudine desolata e dell'amore come disperato e caldo tentativo di uscire dalla solitudine, di varcare il silenzio che circonda l'individuo; ma assumono maggior valore, nel clima delle lettere, alcune affermazioni di irrazionalismo antiilluministico estremamente interessanti per il dramma dell'Alfieri, dentro una cultura inadeguata per la sua prospettiva e teso verso una giustificazione diversa che in lui rimase solo potentemente sentimentale e poetica. Ed anche queste affermazioni importanti per la sua rivolta contro «la filosofia dei lumi» (quell'illuminismo razionalistico e sensistico da cui pure mediò tanti motivi violentandoli in un senso ben lontano dalla media sistemazione culturale illuministica) sono tanto piú vive, proprio per la loro nascita non da una posizione dottrinarica, o da una polemica comunque libresca, ma da una immediata freschezza di risentimento istintivo e, nelle lettere, dentro contesti semplici, piani, di conversazione confidenziale: sempre cioè nel cerchio di intatta originalità sentimentale che ci assicurano le lettere.

Cosí, in una lettera al Bianchi del 31 gennaio 1785, a proposito del giudizio in poesia (tema cosí dibattuto fra illuministi classicisti e preromantici e cosí centrale nel periodo romantico), ecco una di queste improvvise esclamazioni che non si riducono, come significato storico, al semplice scatto istintivo da cui pure nascono: «Mi farà vero piacere la signora Teresina a dirmi tutto quello che le sarà passato per la mente nel rileggere le Tragedie ultime: sí in bene, che in male. L'avrò caro assai; e chi sa ch'io da una Donna che sente non cavi piú lumi assai, che da professori che hanno il cuor col pelo? Anzi, non c'è dubbio: buon senso, e core fanno i giudici nelle cose passionate»¹⁸. E su questa via della vittoria del sentimento in esperienze concrete e continue, in una lettera del 10 dicembre 1796 alla Mocenni, dopo la morte del Bianchi, l'Alfieri scriveva delle frasi sul valore della credenza nell'immortalità in funzione del sentimento e della vita, che costituiscono una viva introduzione ad una discussione romantica sulla morte e sulle illusioni, scritta da un sensista tormentato e scontento («Veder, toccare, udir, gustar, sentire; / tanto, e non piú, ne diè Natura avara»¹⁹):

Signora Teresa amatissima. Ricevo in questo punto la sua. Appena ho il tempo di scriverle due versi, perché la posta riparte oggi, e ho la Signora con una grave flussione di denti, il che mi lascia poco tempo. Tuttavia le voglio subito dire, che abbiamo letta la sua lunga lettera tutti due insieme al camminetto, e non l'abbiamo trovata

¹⁸ *Epistolario* cit., I pp. 222-223.

¹⁹ Son. 17, vv. 9-10; *Rime* cit., p. 15.

niente lunga, perché il suo dolore è vero, è grande, ed è semplice. Ci abbiamo pianto tutti due moltissimo. Son persuaso che per lei tanto è un piccolo sollievo il dare sfogo al suo cuore, e l'esser convinta che noi ci prendiamo la massima parte del suo patimento. Ma è cosa terribile il non potervi apportare rimedio, né vero sollievo. Ho visto il Vittorino, l'ho trovato cresciuto e abbellito; ci metta quanto potrà più affetto in questo ragazzo; ha la faccia di voler esser buono, e le dovrebbe col tempo dar qualche consolazione. Tutto quello ch'ella mi ha raccontato particolareggiando su la malattia dell'amico, mi ha vivissimamente commosso, e sono sturbato troppo per poter scrivere senza far male a chi sta peggio di me. Troppe cose avrei da dire; ed una volta ci rivedremo, e se ne parlerà più a lungo. Alcune opinioni son più utili, e soddisfano più il cor ben fatto, che altre. Per esempio, giova assai più alla fantasia, e all'affetto, il credere che il nostro Mario sia col Candido, e col Gori, e che stiano parlando e pensando di noi, e che li rivedremo una volta, che non di crederli tutti un pugno di cenere. Se tal credenza ripugna alla fisica, e all'evidenza gelida matematica, non è perciò da dispizzarsi: il primo pregio dell'uomo è il sentire; e le scienze insegnano a non sentire. Viva dunque l'ignoranza e la poesia, per quanto elle possono stare insieme: immaginiamo, e crediamo l'immaginato per vero: l'uomo vive d'amore, l'amore lo fa Dio; che Dio chiamo io l'uomo vivissimamente sentente; e Cani chiamo, o Francesi, che è lo stesso, i gelati Filosofisti, che da null'altro son mossi, fuorché dal due e due son quattro. Son tutto Suo.²⁰

Nell'ultima parte dell'epistolario, se prevale il tono acre e sdegnoso (in cui dignità e involuzione sentimentale nei riguardi della Rivoluzione francese, novità dell'esigenza nazionale e della concretezza costituzionale, insieme al fiele senile della xenofobia, lo rendevano insieme attuale e reazionario) come nelle lettere alla *Plebe* francese, al nipote Colli, al Lagrange ecc., cresce però anche un tono di saggezza in contatto con il "nuovo" Montaigne, l'abate di Caluso, e in un chiudersi della vita intorno allo studio e all'agio domestico difesi tenacemente contro ogni intrusione, intorno ad affetti essenziali gelosamente custoditi anche contro ogni retorica. In mezzo a discussioni culturali spesso bizzarre (il novizio in lettere greche!) e a riflessioni tecniche, si fan luce intuizioni sulla poesia e sulla natura del letterato che si aggiungono e spesso correggono le pagine programmatiche del *Principe e delle Lettere*, e che, se nascono più svagate e staccate, risentono anche di un'esperienza più concreta proprio fra vita e letteratura. Come nella lettera del 25 novembre 1799, al Caluso, in cui, in forme ancor vecchie e classicistiche, l'Alfieri veniva a proclamare la libertà della poesia nel suo esprimere "bene", nel suo "divinizzare" ogni contenuto in quanto poesia, creazione artistica, e nell'alta libertà dello scrittore. Poesia figlia di libertà, e «del forte sentir più forte figlia», ma essa stessa libera e regina del mondo:

Del resto non vi voglio poi vedere così spaventato dell'impresa di lodare degnamente la Principessa. Ancorché essa non abbia fatto, o scritto cosa che la possa far viver da sé, basta che le lodi, o gli scritti parlanti di lei siano ottimi, ella vivrà in

²⁰ *Epistolario* cit., II, pp. 197-198.

essi. Il Petrarca avrebbe eternato la sua gatta se ne avesse voluto scrivere, quanto la sua Laura. Meglio di me voi sapete che τοῦτο γὰρ ἀθάνατον φωνᾶεν ἔρπει, Εἴ τις εὖ εἴποι τι.²¹

O troviamo alte intuizioni e affermazioni sulla relazione fra letteratura e vita che arricchiscono intimamente il ritratto illustre del letterato *naturaliter* indipendente, anticortigiano, anticonformista, vivo nella lotta fra bene e male, e che legano quella figura sdegnosa e solitaria

Uom, di sensi, e di cor, libero nato,
fa di sé tosto indubitabil mostra.²²

non ad una boria astratta, ma ad una vita poetica e pura, ad una vita di affetti essenziali, fuori della vanità e della retorica, vissuta di fronte al pensiero della morte, a quel gusto e a quella sofferenza della vita, tanto sinceramente espressi in queste lettere. Ed un'ultima citazione da una lettera del 21 aprile 1800 all'abate di Caluso conferma bene questa impressione di una vita intensa e meditata dell'uomo consapevole dei termini essenziali della sua esperienza matura, senza illusioni e senza disperazioni:

Amico Carissimo. Ricevo stamane lunedì la vostra dei 16 corrente; e benché mi abbia cavato per ora dalla dolce persuasione in cui mi stava di rivedervi presto, pure mi ha fatto un sommo piacere, svelandomi la cagione dell'altra lettera, e togliendomi ogni sollecitudine che vi fosse accaduta, o stesse per accadervi alcuna cosa disastrosa, o spiacevole. Ma insomma ora che ho visto quel che è, mi sono acquetato, ed ho accresciuto, se pure era possibile, la mia stima ed il mio affetto per voi, ammirando e venerando il vostro contegno fraterno veramente, e di vero savio, che lascia il torto agli altri, e reputa per somma felicità e ricchezza la somma quiete e tranquillità dell'animo. I veri Letterati, che non fanno bottega del loro sapere, sono veramente i Re di questo mondo, e le gerarchie ed i Santi dell'altro. Lo studio, ed i libri, e le dolcezze domestiche, aspettando la morte, sono veramente le sole cose che meritino d'essere considerate dall'uomo, quando ha sfogata la gioventú.²³

Una frase che riassume tutta una vita di letterato tra la "gioventú sfogata" e l'attesa serena della morte, sicuro nella sua dignità di uomo libero, non di mestierante, "re e santo". E nel tono una calma di distacco senza gelo, di saggezza appena increspata dalla parola «morte», mossa dalla bellissima espressione finale, avvivata dalla leggera mescolanza di ironia e di ieraticità nell'accento ai letterati "re e santi". Veramente un Alfieri ottocentesco vicino a Didimo e ad Ottonieri: una natura poetica genuina quanto l'umanità che troppi (anche grandissimi) non seppero riconoscere.

²¹ *Epistolario* cit., III, pp. 41-42.

²² Son. 288, vv. 1-2; *Rime* cit., p. 234.

²³ *Epistolario* cit., III, pp. 67-68.

Dalla ricerca dentro una zona di preistoria poetica (ed inibendoci qui un piú preciso raccordo con lo studio del contributo delle lettere alla formazione della prosa alfieriana) ci sembra derivi comunque un allargamento della nostra conoscenza dell'Alfieri al di là di quanto ci offrivano funzionalmente *Rime, Vita e Giornali*: non si tratta evidentemente di sostituire all'Alfieri poeta della tragedia umana e della tragedia della libertà (non solamente politica) un Alfieri sommesso, tenue e domestico. Si tratta solo di contribuire ad arricchire la nostra impressione di lettori moderni, a sentire la ricchezza di sfumature e di toni dell'animo alfieriano e di romperne l'apparente fissità.

Omaggio a Vittorio Alfieri (1949)

«Il Lavoro Nuovo», Genova, 16 gennaio 1949, p. 3. L'articolo è preceduto da un corsivo redazionale: *«Il prof. Walter Binni, nuovo titolare della cattedra di letteratura italiana nella nostra Università, ha scritto per i lettori del "Lavoro Nuovo" questo saggio su Vittorio Alfieri di cui oggi si commemora il secondo centenario della nascita».*

OMAGGIO A VITTORIO ALFIERI

Ricorre oggi il secondo centenario della nascita di Vittorio Alfieri: 16 gennaio 1749. Proprio all'inizio di una epoca ricchissima di fermenti e di realizzazioni civili, all'indomani della pace di Aquisgrana che apriva l'epoca delle riforme in Italia e la diffusione illuministica in una compatta civiltà che sale da un interesse umano e fiducioso, da una straordinaria forza di curiosità e di trasformazione. Ma l'Alfieri si trovò in quella civiltà vasta e complessa, a cui pure fu legato, nella posizione insoddisfatta di chi, al di là di un progresso di benessere e di amministrazione, al di là di un equilibrio senza troppi rischi spirituali, sente appelli più profondi e avverte in sé un moto rudemente esplosivo e parziale, la condizione di posizioni rinnovatrici.

Privo di una cultura adeguata agli stimoli che in lui urgono, l'Alfieri muove con impazienza i congegni che l'illuminismo sensista e razionalista gli offriva rompendoli nei punti più significativi, affrettando il loro ritmo oltre le loro native capacità. Uomo di rottura, l'Alfieri porta nel secondo settecento italiano ed europeo (uno dei limiti avvertibili della sua immagine convenzionale è quello della sua chiusura nella prospettiva solamente italiana, nella direzione solamente risorgimentale) una ricchezza di motivi nuovi che oserei dire superiore a quella di ogni altro preromantico europeo, anche se la utilizzazione di quelli fu meno fortunata di quanto avvenne per Diderot o per Herder.

Antiumanitario, antifilantropico per la sensazione profonda, anche se parziale, della genericità logorata dei motivi illuministici, iniziatore di una coscienza nazionale contro il cosmopolitismo nei suoi limiti di vaga unità astratta, di sintesi precedente la vita dei suoi elementi (ma contemporaneamente in lui un antimilitarismo fremente e l'affermazione che non c'è patria dove non c'è libertà costituivano un preciso antidoto ai nazionalismi imperialistici), l'Alfieri contrapponeva al razionalismo settecentesco utilitaristico ed edonistico quell'amore romantico del concreto che lo portava immaginosamente a preferire una illusione fortemente creduta alla fredda verità dei «filosofanti dal cuore peloso». E soprattutto in mezzo ad altri motivi storicamente importantissimi c'è il rifiuto in campo estetico di una giustificazione razionalistica della poesia che grandeggia nella sua intuizione non come autonoma, ma come tutta legata ad una esplosione integrale di un «impulso naturale», della tensione umana alla propria libertà.

E certo è proprio qui il punto in cui le intuizioni del romantico Alfieri, di questa specie di annunciatore della tempesta romantica, si fondono in unità

attiva presentandosi a noi nella loro validità, nella loro realizzazione poetica.

Quando, dopo averlo compreso nella sua novità e liberato dal noioso velo scolastico e retorico nella sua forza di rivoluzione romantica, si considera l'Alfieri nella sua essenziale qualità di poeta, tutte quelle intuizioni geniali, spinte da un irresistibile fermento storico, prendono luce, rilievo ed esistono in maniera ben superiore alla vita che avrebbero come tentativi teorici o come abbozzi di moralista. Rinnovata e rinfrescata dall'aria libera in cui si colloca sulla prospettiva del romanticismo europeo, la poesia rivela la più intera grandezza dell'Alfieri. E mentre la poesia alfieriana, la sua lirica atteggiata in tragedia, traduce in una poetica dell'energia e della tensione la sua urgenza di concretezza vitale, la sua rivolta all'ordine costituito delle cose e della civiltà nel suo lato di mediocre saggezza, il dramma dell'individuo che soffre i limiti impostigli dalla tragica situazione umana, essa si nutre e si complica, con una ricchezza, spesso misconosciuta, di motivi politici, di suggestioni che limitano il pericolo di «grido», di convulso volontarismo. La struggente elegia preromantica, il senso malinconico della vita umana avida di affetti resistenti e librata sulla morte e sulla rovina del tempo, l'evocazione di un paesaggio non più pittoresco ma traduce in maniera diretta sensazioni infinite e misteriose, danno ben altra forza musicale a quel linguaggio poetico troppo spesso scambiato con i suoi residui deteriori, con una convulsa retorica senza echi musicali.

Se la poetica dell'Alfieri è agli antipodi della cura petrarchesca («perché cantando il duol si disacerba»), un arricchimento che più facilmente si percepisce attraverso la lettura delle lettere e delle rime fa trovare anche nelle tragedie ben più che un semplice decoro e una semplice tensione drammatica.

Grande poesia e grande anima. E ancora, una volta assicurato il suo valore estetico, da quella parola densa e tragica, un appello resiste dentro ed oltre il suo valore storico di inizio romantico. L'appello di un momento inconfondibile della spiritualità romantica, l'appello dell'individuo che, nella tragica lotta contro tutto ciò che lo circonda e lo opprime, si afferma in un moto di liberazione. Non vive conformandosi, inserendosi con calcolo prudente e magari civile, ma vive in quanto si libera, in quanto contrasta e si ribella in nome della forza che lo anima a non essere «oggetto» e materiale utilizzabile. Altri momenti più profondi in senso pessimistico e in senso costruttivo vivono poi nell'ottocento e nel novecento, e un nuovo senso di «società» riduce il gesto di affermazione dell'individuo e lo rende vivo sempre più in senso unitario e corale. Ma la cittadella formidabile della sua libertà che non concede, che non patteggia, quando le ragioni stesse della «società» sono minacciate dentro di lei, resta nella parola alfieriana, viva di fronte a noi anche quando con fede incrollabile tendiamo alla città degli uomini al servizio di ideali sociali. E fra i versi alfieriani pochi sono così densi e vitali come quelli in cui quel grande avverte il ritmo potente dell'uomo nella sua libertà, nella fonte stessa della sua possibilità libera di società.

Uom di sensi e di cor libero nato
fa di sé tosto indubitabil mostra...
E il sol suo aspetto a non servire insegna.

Per questo, anche se il valore della poesia è già di per sé un valore che non vive davvero negli animi inclini alle servitù ripugnanti, alla miseria del conformismo ipocrita, il centenario di un Alfieri in molti uomini suscita qualcosa di più profondo che il centenario di un Metastasio o di un Monti.

Le redazioni della «Vita» alfieriana (1953)

Recensione a V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, in «La Rassegna della letteratura italiana», a. 57°, serie VII, n. 1-2, Firenze, gennaio-giugno 1953, pp. 205-212; poi in W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963 (1976³), in W. Binni, *Saggi alfieriani* (1969 e 1981) e in W. Binni, *Studi alfieriani* (1995).

LE REDAZIONI DELLA «VITA» ALFIERIANA

Nella edizione critica delle *Opere* dell'Alfieri promossa dalla città e dalla provincia di Asti e affidata al Centro Nazionale di Studi Alfieriani, Luigi Fassò (succeduto al Calcaterra nella direzione del Centro) ha pubblicato, in maniera davvero degna del più alto elogio, la *Vita*, con gli scritti autobiografici che a questa si collegano. Poche volte un'edizione critica ha, come in questo caso, un valore che esorbita dal puro campo filologico ed apre la possibilità di un discorso critico di vasta portata.

Il Fassò (che già nel 1922 aveva dato nella collezione dei classici Sansoni un'importante edizione della *Vita* e che più recentemente aveva migliorato il suo lavoro editoriale nel testo della *Vita* dato nella collana dei classici UTET, 1949) ci offre ora un testo definitivo per quanto riguarda l'ultima stesura del capolavoro alfieriano (e per quanto riguarda i *Giornali*, gli *Annali* – cui si restituisce l'originario titolo: *Luom propone, e Dio dispone* –, il *Rendimento di conti da darsi al Tribunal d'Apollo*, il *Prospetto cronologico della «Vita»*, la *Prefazione alle Chiacchiere*, tutti migliorati rispetto alle precedenti edizioni) e raccoglie nella *Appendice* gli altri essenziali *Documenti vari autobiografici* fra i quali da notare la lettera a Penelope Pitt (recentemente ritrovata in una oscura rivista inglese ottocentesca e pubblicata nel «Giornale storico della letteratura italiana» da E.R. Vincent¹); un *Catalogo di tutte le opere di Vittorio Alfieri, nel 1798*, inedito; la lettera del Paciaudi, nel suo restituito testo originale; il bigliettino fiorentino «ai visitatori importuni», inedito. E basterebbe scorrere la tavola degli errori e degli arbitrii corretti nella nuova edizione (pp. XL-XLIV dell'Introduzione), con notevoli rettifiche non solo formali, ma di date, per comprendere la grande utilità di questo lavoro filologico così accurato, giustificato in tutti i suoi particolari, e tale da permettere per il testo della *Vita* e per gli altri documenti autobiografici, (alla cui cura già tanto aveva dato l'edizione lemonnieriana del '28 di F. Maggini) uno studio più sicuro nei riguardi della lingua e dello stile alfieriano.

Ma per questo studio e per una generale valutazione della *Vita* alfieriana, come documento autobiografico e come opera d'arte, la nuova edizione del Fassò aggiunge un testo di eccezionale importanza: quella stesura prima del grande libro, rimasta inedita fino ad oggi perché considerata come un semplice abbozzo, una “brutta copia” da utilizzare al massimo, come fece in parte il Teza, per integrare gli ultimi capitoli dell'Epoca IV. Il Fassò, rileggendo il trascurato manoscritto (ms. alfieriano n. 13 della Laurenziana di

¹ Vol. CXXVII (1950), pp. 228-230.

Firenze), si accorse che si trattava di una trascrizione autografa della prima stesura dell'opera: trascrizione accurata e meditata da un primo abbozzo distrutto, anche se considerata ancora bisognosa di successivi ripensamenti a distanza di anni ed attuata con una certa fretta, imposta forse dal timore dei tempi «burrascosi» e della sorte che poteva toccare al poeta e alle sue carte nella Parigi rivoluzionaria del 1790.

La prima conclusione notevole di carattere critico che si può trarre da questa autentica scoperta è indicata già dallo stesso editore, che vede nella vera natura del preteso abbozzo «la conferma che la *Vita* non fu l'improvvisazione febbrile di un "invasato" dall'impeto creativo» (pp. XIV-XV), la prova che il lavoro della *Vita* ebbe un inizio precedente alla data d'inizio della stesura posseduta, aprile 1790, dovè risalire almeno all'anno prima, e che comunque «un racconto di tanta mole e di tanta altezza spirituale» non fu certo ideato e compiuto, nella forma provvisoria, ma già così elaborata, in 54 giorni «da un artista tormentato come l'Alfieri» (p. XV). Purtroppo rimangono sempre a noi sconosciuti l'ambito del lavoro precedente di appunti e di abbozzi, la precisa estensione di un iniziale disegno e, chissà, di fasi intermedie anche più tormentate di un semplice abbozzo ridotto a pulitura e compiutezza nel ms. 13. Ché anzi le osservazioni del Fassò circa la stessa maniera di stesura di questo manoscritto (come di chi «freddamente trascrive calcolando passo passo lo spazio di cui dispone quasi per risparmio di carta», p. XXIII, e di chi, persino nelle aggiunte marginali «nitidissime», abbia di fronte un testo già fissato e aggiunga frasi per distrazione saltate ed esse stesse quindi copiate) farebbero pensare alla copia di una stesura già ulteriore rispetto ai primitivi appunti ed abbozzi, e postulerebbero un lungo e complesso lavoro negli anni 1789-1790.

Ma è evidente come l'utilità dell'edizione di questa stesura del 1790 consista soprattutto nella possibilità offerta agli studiosi di confrontarla con il testo definitivo e di ricavarne conclusioni critiche circa la qualità dell'elaborazione alfieriana, circa il precisarsi del suo linguaggio, l'accentuarsi di alcuni temi ispirativi, di atteggiamenti degli ultimi anni. Una preziosa possibilità che ben corrisponde a quell'esigenza di critica "dinamica" così forte (anche se con varie direzioni e limitazioni) negli studi contemporanei: dico critica dinamica pensando anche fuori del campo della critica letteraria alle interessanti indagini del Ragghianti (a proposito della *Deposizione* di Raffaello ad esempio) e accentuando nelle recenti discussioni e polemiche sulla "critica delle varianti" il motivo storicistico, che assegna a tali ricerche una funzione preparatoria (e tuttavia essenziale) al giudizio critico, alla ricostruzione di uno sviluppo di personalità poetica studiata centralmente nei suoi motivi ispirativi e nella sua tensione all'espressione, al valore, nel pieno della vita storica e non in un pallido limbo di vocabolario letterario. In questa direzione la pubblicazione del ms. 13 diviene davvero quanto mai tempestiva.

Già lo stesso editore (mentre attraverso un caso minuto, ma assai interessante, mostra come la prima stesura possa chiarire dubbi e problemi

biografici) indica, alle pp. LII-LIII dell'Introduzione, direzioni di studio circa «la lunga elaborazione stilistica che ha condotto l'Alfieri al capolavoro», soprattutto nei «passi in cui si scorge da quali germi si siano sviluppate certe grandi pagine della *Vita*, e [in] quelli che ci offrono diverse sfumature di sentimento e di giudizi, o atteggiamenti di lingua e di pensiero che la *Vita* non ci lasciava indovinare».

Quando l'Alfieri riprese a Firenze la prima stesura della *Vita*, ridusse il valore della nuova elaborazione (che mantenne in ogni riferimento cronologico, malgrado i cambiamenti, alla data della prima stesura) a quello di una ripulitura formale: «a poco a poco lo andai ricopiando, e un pocolino ripulendo, perché riuscisse chiaro e pianissimo lo stile» (I, p. 285)².

Ma, in realtà, si trattò di una revisione e di uno sviluppo quanto mai notevoli, anche se lo schema essenziale non cambiò e non cambiò lo spirito fondamentale dell'opera nella sua volontà di indagine esemplare di una prepotente vita eroica e poetica, di recupero del passato in un ritratto romantico atteggiato in movimento narrativo, e ricco di una illuminazione particolare del «cupo, ove gli affetti han regno» e delle origini di motivi lirici di rime e tragedie nella loro fonte di sentimenti e di esperienza concreta (su cui tanto ci dicono poi con maggiore semplicità le lettere).

Mancano vere aggiunte di fatti non registrati nella prima stesura e rare sono le soppressioni, che riguardano soprattutto le proteste di assoluta veridicità, tolte (come a p. 123, I, rispetto a p. 104, II) come accentuazione esagerata di un motivo preliminarmente chiarito. Tuttavia i segni della rielaborazione non riguardano solo la precisazione stilistica, comunque sempre acutissima e fortemente migliorativa anche dove riguarda particolari minimi in motivi già adeguatamente sviluppati ed elaborati, ché il passaggio degli anni, il maggiore dominio del proprio animo (e insieme il rafforzarsi di alcuni motivi polemici negli ultimi anni di vita) hanno portato nella nuova stesura modificazioni tutt'altro che trascurabili ed importanti anche a sottolineare certe linee di evoluzione degli atteggiamenti alfieriani.

Si pensi anzitutto, su di un piano piú scoperto, al deciso inasprirsi del motivo antifrancese, così chiaro nel capitolo VI dell'Epoca II. Nella prima stesura l'episodio del maestro di ballo francese (che con la «certa sua aria civilmente soverchiatrice e sprezzante» poté provocare nel ragazzo «quel pregiudizio disfavorevole ch'io ebbi poi sempre per quella nazione, che pure ha tante piacevoli e ricercabili qualità»), complicato dall'impressione di infantile disgusto per il belletto delle dame francesi passate da Asti con la duchessa di Parma e dalla fanciullesca conclusione sullo scarso valore guerresco dei francesi fatti prigionieri in Asti, sono ricordati per spiegare sí il sentimento di antipatia per i francesi, ma anche per limitarlo nella sua radice poco ragionevole, sicché la conclusione («E son certo, che chi cercasse poi in se

² La stesura definitiva è nel I volume, la prima è nel II.

stesso maturo, le cagioni degli odi, od amori per gl'individui, e per i diversi popoli, ritrovrebbe miserie forse pari a queste mie. Oh picciola cosa è pur l'uomo!») suona come limitazione del suo sentimento istintivo contro cui, come dice sopra, «bisogna sempre combattere per esser giusti». Invece nel testo definitivo, mentre gli accenti di violenta antipatia per i francesi si precisano nei riguardi dei tre episodi (dal ballo *Minuè* si conclude che «tutte le cose loro [...] altro non sono che un perpetuo e spesso mal ballato *Minuè*»; le dame francesi imbellettate divengono «ceffi francesi»; i soldati fatti prigionieri in Asti sono raffigurati «presi come dei vigliacchi senza far punto difesa, essendovisi portati, al solito, così arrogantemente e tirannicamente prima di esserne scacciati»), la conclusione tende a spiegare le origini precoci del suo misogallismo chiamandole «primi leggerissimi semi», e non svalutandoli come «miserie» (I, pp. 48-49; II, pp. 45-46).

E chiaro riflesso di questo maturato misogallismo è il notevole cambiamento del cap. XIX dell'Epoca IV, in cui è tolto l'accento alla presa della Bastiglia e alla sua ode *Parigi sbastigliato*, di cui nella prima stesura dava una giustificazione disillusa, ma che non rinnegava come sincera espressione di un'emozione legata ad un fatto «a cui si potea pur dare un aspetto generoso, e che apriva il più vasto e nobile campo a fare un vero gran popolo, che alcuna nazione avesse avuto forse mai» (II, pp. 216-217). La giustificazione assai misurata (insieme all'epigramma *Nobili senza onore*, che è riportato nella prima stesura come il «primo epigramma del *Misogallo*») venne semmai ripresa e modificata negli *Avvenimenti* del *Misogallo*, in cui però l'accento all'ode e alla sua illusione è precisato in questi termini ben più crudi: «Ma io qui, con mia somma vergogna, sono costretto di confessare candidamente, che in quel giorno della presa Bastiglia, credendo piuttosto quello che avrei desiderato, che non quel che era; io stesso stoltamente m'indussi a sperare un buon esito da sí fatto tumulto»³.

Tuttavia non si creda che a questo inasprirsi del sentimento antifrancese e nazionalistico, alla luce delle vicende rivoluzionarie, corrisponda una diminuzione della tensione antitirannica (e si veda in proposito la precisazione semmai di p. 253, I, in cui nei riguardi dei re si insiste sull'orrore dal fatto che «il loro giovare o nuocere pendono dal loro assoluto volere», che può apparire l'avvio ad una distinzione dell'assolutismo regio da quella forma monarchica costituzionale che appare «antidoto» nell'omonima commedia), ché anzi lo sdegno contro i poteri assoluti e contro il militarismo si accresce nella nuova elaborazione, ed è proprio in questa che la descrizione del regno di Prussia trova la conclusiva definizione di «universal caserma prussiana» e «l'arte militare» diviene l'«infame mestier militare, infamissima e sola base dell'autorità arbitraria» (I, p. 98). Così come la descrizione del campo di battaglia di Zorendorf trova la sua vera conclusione nell'aggiunta essenziale: «Dovrei fare allora una trista, ma pur troppo certa riflessione; che

³ *Scritti politici e morali*, III cit., p. 222.

gli schiavi son veramente nati a far concio» (I, p. 105), e l'accento alla visita fatta al principe vescovo di Liegi si precisa in un altro severo giudizio dell'assolutismo militarista: «E meno mi ripugnava le Corti del Pastorale che quelle dello schioppo e tamburo, perché di questi due flagelli degli uomini non se ne può mai rider veramente di cuore» (I, p. 107). Nella quale ultima aggiunta non si può certo dire che si registri un cresciuto ossequio ai poteri ecclesiastici, sui quali, se si potrebbe notare la scomparsa dell'irriverente titolo di «Papasso» per il pontefice romano (II, p. 183), si deve anche calcolare l'aggiunta (Ep. IV, cap. X) circa il dubbio zelo «né evangelico, né puro dai secondi fini» dei preti che intrigavano contro l'Alfieri e la d'Albany a Roma, «poiché non pochi di essi coi lor tristi esempj faceano ad un tempo l'elogio della condotta mia, e la satira della loro propria» (I, p. 235).

Naturalmente già in alcuni degli esempi portati (specie in quello della descrizione del campo di battaglia di Zorendorf) si può osservare come lo sviluppo più deciso di motivi caratteristici dell'animo alfieriano coincida con una più distaccata e precisa volontà artistica, che mira a meglio graduare gli effetti della narrazione, ad accentuare il rilievo delle punte appassionate, a scavare più nitidamente i paesaggi sentimentali in una coerenza ed in una prospettiva generale tanto più sicura e in una utilizzazione più armonica di tutte le possibilità poetiche insite nel racconto. Il ritratto romantico è reso più animato e amoroso, e mentre le riflessioni lo arricchiscono in direzione di esemplarità universale, la migliore evidenza dello sviluppo narrativo nella sua suggestione romanzesca (si pensi per tutte alla narrazione dell'avventura londinese così diversamente efficace e complessa e vibrante nella nuova redazione) e la caratterizzazione più forte dei lineamenti individuali dell'uomo e del poeta danno al ritratto alfieriano una maggiore profondità e incisività. I caratteri più peculiari dell'animo appassionato e chiamato alla poesia si fanno più intensi: l'amore per condizioni estreme (l'aggiunta caratteristica alla descrizione del primo viaggio nella Francia del Nord in un freddo intenso: «e quest'eccesso mi rallegrava, perché io per natura non gradisco le cose di mezzo», I, p. 86), gli eccessi di furore e di malinconia, gli sfoghi di pianto legati ad inespressi impeti di poesia sono tratteggiati tanto più chiaramente.

E basti citare tutta la diversa coloritura sentimentale del viaggio attraverso i «vasti deserti dell'Arragona», con l'aggiunta del finale senza cui l'episodio sarebbe tanto più prosastico e inconcludente. Nella prima stesura si legge:

Disgrazia mia, e forse fortuna d'altri, che io in quel viaggio non avessi mezzo nessuno di spiegare in versi i miei pensieri, che avrei versato un diluvio di rime: tanti erano i diversi affetti, ora di dolore, or di pensieri morali, or di immagini delle diverse cose vedute, e che tuttora mi si appresentavano. Ma non avendo nessuna lingua, e non mi pensando neppure di poter mai quando che fosse scrivere né in versi né in prosa, io mi contentava di ruminar fra me stesso (II, p. 107).

Nella stesura definitiva tutto è invece così sviluppato, approfondito e sostanzialmente indirizzato ad un'alta poetica conclusione:

Disgrazia mia (ma forse fortuna d'altri) che io in quel tempo non avessi nessunissimo mezzo né possibilità oramai di stendere in versi i miei diversi pensieri ed affetti; ché in quelle solitudini e moto continuato avrei versato un diluvio di rime, infinite essendo le riflessioni malinconiche e morali, come anche le immagini e terribili, e liete, e miste, e pazze, che mi si andavano affacciando alla mente. Ma non possedendo io allora nessuna lingua, e non mi sognando neppure di dovere né poter mai scrivere nessuna cosa né in prosa né in versi, io mi contentava di ruminar fra me stesso, e di piangere alle volte dirottamente senza saper di che, e nello stesso modo di ridere: due cose che, se non sono poi seguitate da scritto nessuno, son tenute per mera pazzia, e lo sono; se partoriscono scritti, si chiamano Poesia, e lo sono (I, p. 127).

E per quanto riguarda la vibrazione romantica del paesaggio (deserti spagnoli, selve e laghi ghiacciati del Nord), è ancora la nuova stesura che ne determina la risonanza più vasta: così alla fine del cap. VIII dell'Epoca III, mentre la prima stesura diceva: «Continuai il divertimento della slitta, per quelle selve, e per quei laghi» (II, p. 86), la seconda con pochi cambiamenti fa acquistare al periodo una ben altra capacità di suggestione del paesaggio e del protagonista uniti nell'aura di tensione e di fantasia: «Continuai il divertimento della slitta con furore, per quelle cupe selvone, e su quei lagoni crostati» (I, p. 101). Dove si può avvertire persino un certo compiacimento del letterato che, nel ripensamento più distaccato, carica la scena già prima delineata e con calma prepara, su di una base già compatta e ricca, effetti di violenza, infittisce le linee più vigorose del proprio ritratto.

In realtà, se si deve attribuire alla rielaborazione della *Vita* una specie di rianimazione della fantasia e del sentimento a contatto dei ricordi evocati dalla vecchia stesura e quindi come un nuovo momento creativo essenziale ad ogni rielaborazione che non sia una semplice ripulitura formale, bisogna anche chiaramente dire che è proprio nel maggiore distacco, nel maggiore dominio della propria materia sentimentale che l'Alfieri ottenne quella generale accentuazione di toni romantici, portò il suo linguaggio alle sue forme più caratteristiche e originali, con i suoi accrescitivi irosi ed ironici, con i suoi superlativi, con i suoi neologismi tutti affermati nella nuova stesura⁴.

E mentre non solo il linguaggio scarta forme approssimative e spurie (ad esempio l'«evaluare» di p. 103, II), ma tutto l'organismo sintattico si fa più articolato ed elastico, complesso e sicuro, la chiara forza di dominio più matura si rivela nella maggiore mobilità dell'ironia che anima di gradazioni

⁴ Come fra gli altri: «idee Achillesche» (24), «papaverica filosofia» (40), «sparrucatommi» (53), «il primo grado della scala dottoresca» (52), «giovenilmente plutarchizzando» (98), «Clitennestra filosofessa» (104), «prussianerie» (105), «Tedescheria» (106), «intoscantito» (196), «spiemontizzarmi» (211), «disvassallarmi» (212), «oltramontaneria» (217), «gallicheria» (217), «Incavallatomi» (247), «inezie cavalline» (250), «aurigare» (261), ecc. E fra i nuovi diminutivi, accrescitivi e superlativi ironici o accentuanti disprezzo o ammirazione, senso di idillio e di vastità indefinita: «ignorantuccio» (13), «doloruzzo» (16), «omiccino» (17), «cupe selvone», «lagoni crostati» (101), «epico fiumone» (106), ecc.

sottili ritratti e caricature spesso rese vibranti con il diverso uso di un diminutivo ironico, come nel caso di quei «pretacchiuoli» romani fra i quali l'Alfieri si aggira con tanto disprezzo. Così come alla più sicura coscienza stilistica corrisponde una esplicita attenzione ai problemi dello stile⁵, un nuovo rilievo alla difficile conquista della lingua, una considerazione più severa delle opere poetiche e un gusto critico più deciso e autorevole.

E insieme, a chiudere queste rapide note su di un elemento costitutivo dell'animo alfieriano degli ultimi anni, la maggiore sicurezza dello stilista e dell'uomo che giudica e si giudica si appoggia ad una saggezza più disillusa e profonda, ad un senso più alto di affetti essenziali (l'amore, l'amicizia – e si veda I, p. 204), che ben si collegano all'atteggiamento da me segnalato nelle lettere di quegli anni⁶.

⁵ Nel ricordare la poco fruttuosa ricerca di consigli, nel 1783, presso il Parini e il Cesarotti, l'Alfieri chiarirà nella seconda stesura la sua scontentezza a proposito delle osservazioni fattegli dall'autore del *Giorno*, sviluppando ben più chiaramente un primo accenno – «d'alcune cose mi avvertí» (II, p. 187) – in questo significativo giudizio: «mi avvertí di varie cose, non molto a dir vero importanti, e che tutte insieme non poteano mai costituire la parola Stile, ma alcune delle menome parti di esso» (I, p. 241).

⁶ V. *Le lettere dell'Alfieri*, qui a pp.137-150.

Lettura della «Mirra» (1957)

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 61°, serie VII, n. 1, gennaio-marzo 1957. Poi introduzione a V. Alfieri, *Mirra*, commento di R. Scrivano, Firenze, La Nuova Italia, 1960, pp. V-XLVIII; 1970³; poi in W. Binni, *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, in W. Binni, *Saggi alfieriani*, (1969 e 1981) e in *Studi alfieriani* (1995).

LETTURA DELLA «MIRRA»

La *Mirra* nasce al termine di una lunga tensione spirituale e sentimentale, di un esercizio e di un'analisi interiore (i folti gruppi delle *Rime* intorno e dopo il *Saul*, l'*Agide* e la *Sofonisba*) che pur corrispondono ad una perdita di energia drammatica centrale, ad un certo frammentarsi del grande nucleo tragico alfieriano in momenti di estrema finezza, in movimenti alti e profondi, in velleità tragiche promettenti ma irrealizzate, incapaci (al di là della speciale dimensione dei sonetti e di alcuni loro risultati più pieni) di organizzarsi, in parte per la loro stessa ricchezza e novità, in una nuova intuizione poetica coerente ed unitaria.

L'animo alfieriano si era venuto continuamente arricchendo di venature di sensibilità, di espansioni di tenerezza, di scatti elegiaci e patetici (con dentro impeti più fondi di energia e di sdegno); la sua attenzione alla sorte misera ed alta degli uomini, ai compensi affettivi della tragedia umana, si era venuta ampliando fino all'espressione anche di quegli affetti familiari, di quella altruistica simpatia che (pur su di un piano sentimentalmente aristocratico essenziale nell'Alfieri, in un cerchio preclusivo ad ogni volgare mediocrità, ad ogni indiscriminata pietà "filantropica") vibra ora ben più intensamente di quanto avvenisse nelle opere dell'epoca più giovanile. E, d'altra parte, le sue esigenze tecniche o di linguaggio poetico si eran venute facendo più varie e complesse come si può già rilevare, prima dello stesso *Saul*, nell'esercizio interessantissimo della *Merope*, nella complessità della sua tecnica scenica, nella ricerca anche di un linguaggio più vario ed affabile, adatto a un mondo minore e meno eccezionale, a cui del resto il poeta dette già espressione nel *Saul*, nel quale tante delle nuove componenti dell'animo alfieriano trovano alta realizzazione poetica.

Nel periodo immediatamente successivo al *Saul* la direzione prevalente della poesia alfieriana è certamente quella lirica, e le due tragedie *Agide* e *Sofonisba*, pur così interessanti per nuove meditazioni, per ansiose ricerche di temi sentimentali, e come esercizio di linguaggio, coerente a tutto uno scavo sentimentale di singolare finezza, documentano la difficoltà dell'Alfieri di ritrovare la sua vera ispirazione tragica e di raccogliere intorno ad essa tutta la nuova ricchezza, fra sentimentale e poetica, che chiedeva una nuova espressione unitaria.

In quelle opere la ripresa tragica è fortemente legata al mondo più lirico e atteggiato in forme di profondo "diario" poetico delle *Rime*, ed esse ne riflettono il prevalere di una intonazione elegiaca e lirico-patetica¹, una mag-

¹ Anche se le *Rime* hanno poi un loro modo di continuità di ispirazione, di motivi,

gior disposizione a far “parlare” piú che agire i personaggi, a contemplare di questi gli atteggiamenti magnanimi, generosi, “sublimi” in senso altruistico, a circondarli di una luce di pietà e di ammirazione coerente al clima sentimentale delle *Rime*, all’esuberanza di elementi elegiaci e affettuosi di queste, ai temi del “vivere in altri”, del sacrificio della propria persona in favore della persona amata, della miseria e nobiltà della natura e della sorte umana. Temi che portavano ora l’Alfieri a meditare poeticamente piú sulle vittime infelici che non sui potenti, individualistici tiranni delle sue prime tragedie, e ad esprimere nei suoi personaggi, piú che la tensione individualistica e il prepotente bisogno di azione e di affermazione contro ogni limite, una singolare “sublimità” di sentimenti generosi e altruistici, un mondo di affetti intimi, umani, familiari (amore, amicizia) che, se sorgono sempre su di una base di eccezionale nobiltà spirituale, di aristocratica distinzione da un’umanità mediocre, mancano di un drammatico forte sostegno, del sicuro raccordo con il grande motivo tragico alfieriano quasi soffocato sotto l’esuberanza e l’urgenza di tanti motivi spesso non compiutamente liberati dal loro carattere di esperienza e di aspirazione pratica, o piú originalmente disposti a vivere nello svolgimento lirico di un sonetto o di cicli di sonetti.

Ma ecco che in mezzo a queste tragedie e al lavoro piú ricco e vario di quegli anni, tale incapacità tragica e sintetica viene decisamente superata nella grande *Mirra*², nata entro una condizione sentimentale omogenea a quella da cui nascono le altre due tragedie, ma sorta da una zona dell’animo tanto piú profonda, centrale e ispirata, da una intuizione e da uno sviluppo schiettamente tragico del personaggio centrale e della sua situazione, in cui le qualità di finezza spirituale, di tenerezza e delicatezza dei sentimenti, la luce di pietà e di ammirazione per gli «infelici eroi» che si potevano notare nell’*Agide*, e piú ancora nella *Sofonisba*, trovano sviluppo organico e potente giustificazione poetica unitaria, investite come sono da un possente motivo drammatico, che a sua volta ha guadagnato in forza intima, in ricchezza di gradazioni e di sfumature sottili operando in un personaggio gentile, puro, aristocraticamente delicato, in un ambiente familiare ed umano, in una zona di affetti nobili e teneri alla cui espressione l’Alfieri si era preparato già nella *Merope*, in alcuni aspetti del *Saul*, e soprattutto in molte direzioni delle *Rime* e nelle due tragedie precedenti.

Così mentre queste stesse tragedie fallite, e specie la *Sofonisba* (nella quale si attenua il motivo politico, e il contrasto fra personaggi “virtuosi” e personaggi scellerati scompare), graduano il passaggio alla *Mirra*³, solo in questa

di cicli, né mancano di un fondamentale scatto drammatico-lirico ben valido nella loro particolare dimensione poetica.

² La *Mirra* fu ideata in Alsazia l’11 ottobre 1784, poi stesa nel dicembre ’85 e verseggiata nel 1786, fra il 7 agosto e l’11 settembre.

³ E si riduce così quella eccessiva impressione quasi di inaspettata diversità della *Mirra* rispetto alle tragedie alfieriane fino al *Saul*. E del resto è chiaro come già nella *Merope* e nello stesso *Saul* (non solo nella rappresentazione dei personaggi minori, ma anche in

l'Alfieri riesce ad unificare la sua ricchissima esperienza sentimentale e poetica, accresciuta in quegli anni con tanti nuovi elementi di estrema finezza, in un personaggio vitale e drammatico, in una situazione che insieme gli permetteva di esprimere, in queste nuove condizioni della sua sensibilità, la sua centrale intuizione tragica della vita. E così la *Mirra* rappresenta, oltre tutto, un momento essenziale di sintesi degli elementi particolari della vita sentimentale e poetica dell'Alfieri negli anni delle *Rime*, e del fondamentale motivo tragico che è nel centro più profondo del suo animo e che ora vien condotto al suo estremo sviluppo, al suo significato più assoluto e ad una perfetta, incarnata vita poetica (Alfieri poeta e non costruttore di "simboli"), alla conclusione suprema di una lunga e tormentosa esperienza interiore ed artistica.

La genesi della *Mirra* è tanto più perciò assolutamente originale e libera da ogni motivo di gara letterario-teatrale e di attenzione a precedenti testi drammatici⁴: tanto più che il terribile soggetto (e anche da tal punto di vista si può rilevare l'estrema spregiudicatezza, il coraggio dell'Alfieri, anche se egli – e non certo per concessioni esterne – tolse a quel soggetto tutto ciò che poteva avere di moralmente ripugnante) sostanzialmente rimaneva fermo e fissato nella forma che gli aveva dato Ovidio nelle *Metamorfosi*. Da quel testo classico lo riprese l'Alfieri in un momento in cui il suo animo pessimistico-eroico, elegiaco-drammatico era singolarmente disposto a ricevere una profonda impressione dalla lettura della vicenda pietosa e tragica della infelice fanciulla, e a rilevarne l'aspetto più coerente alla sua meditazione e commozione sugli «infelici eroi»⁵, sulla miseria e nobiltà della natura umana, intuendo (ed è qui che la sua fantasia tragica riprende il sopravvento sulla sua inclinazione più lirico-elegiaca di quel periodo) nella sorte di *Mirra* la possibilità di un estremo svolgimento del suo centrale motivo tragico, l'estrema incarnazione della sua intuizione tragica della vita.

Il testo di Ovidio (la lunga narrazione del Libro X, vv. 298-518) è ricco di poesia e non privo di spunti drammatici, di momenti intensi e dolorosi

certi aspetti del protagonista) siano presenti elementi che permettono di considerare lo svolgimento verso la *Mirra* come possibile e coerente ad un arricchirsi e approfondirsi della sensibilità e della fantasia alfieriana. Per la nuova capacità alfieriana (dalla *Merope* in poi) di dar vita e voce a un mondo minore, a personaggi minori più individualmente "normali", si vedano le importanti osservazioni del Fubini nel suo *Vittorio Alfieri* cit.

⁴ Si pensò poco utilmente alla *Phèdre* di Racine e al *Tiridate* di Campistron. La diversità sostanziale tra *Phèdre* e *Mirra* fu ben rilevata dal De Sanctis nel suo saggio del 1855 *Janin e la «Mirra»* (in *Saggi critici*, a cura di L. Russo, 3 voll., Bari, Laterza, 1952 (1957³), I, pp. 155-162).

⁵ Questo è il motivo che più decisamente stimolò l'Alfieri ai tentativi tragici dell'*Agide* e della *Sofonisba*, e in questa direzione più elegiaco-patetica, in questi anni, egli aveva espresso il suo desiderio di ritornare all'attività tragica, la cui assenza rimpiangeva nel sonetto 80, dell'83, rivedendo in questa luce di prevalente pietà l'epoca in cui «a lagrimar invito / io fea su i casi d'infelici eroi» (vv. 9-10; *Rime* cit., p. 72).

(specie la resistenza iniziale di Mirra alla sua passione incestuosa, la sua riluttanza a confessarla alla nutrice), ma tutto l'episodio è intonato ad un incontro di voluttà, di orrore⁶, di compassione in cui gli ultimi elementi sono incentivi del primo, di questo clima di sacrilegio⁷ accresciuto dalla misteriosa ora notturna, dal segreto in cui lo *scelus* è consumato e dallo stesso svolgimento finale, con la fuga di Mirra in Arabia e con la trasformazione orrida e sensuale nell'albero opulento della mirra, quando le lacrime della fanciulla si cambiano in stille di un voluttuoso profumo orientale e dal suo grembo, ormai serrato nel suo nuovo corpo vegetale, nasce il *formosissimus Adon*. E mentre il monologo di Mirra, riluttante alla passione empia, culmina in una esaltazione molto ovidiana della felicità degli animali che non conoscono il divieto dell'incesto, della naturale illimitata libertà dell'amore ostacolata solo da convenzioni di particolari civiltà («Di, [...] / [...] scelerique resiste nostro, / si tamen hoc scelus est»⁸), il suo stesso tentativo di suicidio non è tanto dovuto alla difesa della sua innocenza quanto all'impossibilità pratica di appagare la sua passione.

Naturalmente la lettura alfieriana di questo episodio ovidiano ha tutt'altra direzione, e la pagina della *Vita* e le parole del *Parere* che riferiscono la genesi della tragedia a quella lettura e all'impressione fortissima riportata dal poeta mettono in rilievo lo spirito diversissimo con cui l'Alfieri interpretò il testo ovidiano, isolando in quello la «caldissima e veramente divina allocuzione di Mirra alla di lei nutrice»⁹, cioè la parte in cui la passione è più taciuta nel suo nome e nel suo oggetto scellerato, in cui più forte è la lotta del pudore di Mirra nel contenere l'affetto che la tormenta. Su questo spunto più drammatico, abolito lo svolgimento del desiderio appagato mediante la collaborazione della nutrice mezzana e di un Ciniro donnaiuolo senza scrupoli (quanto diversi dalla purissima Euriclea e dal Ciniro padre amoroso e pio), l'Alfieri intuì in «un subitaneo lampo» lo sviluppo diverso¹⁰

⁶ Ma l'orrore, anche nelle forme più esterne e retoriche con cui il poeta apre l'episodio («Dira canam; procul hinc natae, procul este parentes; / aut, mea si vestras mulcebunt carmina mentes, / desit in hac mihi parte fides, nec credite factum; / vel, si credetis, facti quoque credite poenam», vv. 300-303), è sostanzialmente incentivo di interesse ambiguo e voluttuoso.

⁷ Il sacrilegio è volutamente sottolineato nella scena dello scellerato amplesso, in cui Ciniro chiama la giovane donna a lui ignota col nome di «filia» e Mirra, accettando l'equivoco come possibilità di esprimere il suo ardore incestuoso, lo chiama «pater»: «sceleri ne nomina desint» (vv. 467-468).

⁸ Vv. 321-323.

⁹ *Vita* cit., I, p. 258.

¹⁰ Dal testo ovidiano l'Alfieri riprese infatti, oltre la prima idea della lotta di Mirra fra pudore e passione (così diversamente da lui fatta centrale e di ben diverso significato), solo pochissimi spunti particolari, intensificati e resi coerenti alla diversa natura del suo personaggio: il *similem tibi* con cui Mirra esprime il suo ardore amoroso per il padre nella scelta propostagli di uno sposo, e il *felicem coniuge matrem* con cui la Mirra alfieriana rivelerà al padre, solo all'ultimo, in un'immagine funereo-amorosa, il suo amore: «Oh madre mia

della sua tragedia, da lui sentita «toccantissima ed originalissima» quanto piú egli fosse stato capace di «maneggiarla in tal modo che lo spettatore scoprisse da sé stesso a poco a poco tutte le orribili tempeste del cuore infuocato ad un tempo e purissimo della piú assai infelice che non colpevole Mirra», di fare «operare [da Mirra] quelle cose stesse, ch'ella in Ovidio describe; ma operarle tacendole»¹¹.

L'impegno supremo del poeta diveniva dunque lo svolgimento tragico (non narrativo o per semplici atteggiamenti e parlate come era avvenuto in *Agide* e *Sofonisba*) delle «orribili tempeste» (o dei «feroci martíri», come disse nel *Parere*) di una lotta disperata e tenace, instaurata nel chiuso di una situazione estrema e senza uscita se non nella morte, nell'intimo di un animo «infuocato» e «purissimo», appassionato e innocente («Della figlia di Ciniro infelice / l'orrendo a un tempo ed innocente amore» dirà nel sonetto di dedica alla d'Albany¹²), costretto al silenzio e bisognoso di sfogo e di affetti, sollecitato e turbato dalle relazioni con altri personaggi ugualmente gentili ed umani. Ma in realtà l'intuizione che lo colpí in «un subitaneo lampo» non si riduceva alla possibilità di una rappresentazione totalmente drammatica della lotta del personaggio appassionato e innocente, tale da celare sino all'ultimo la vera natura di quella passione (dove si componeva l'istinto del tragico, attento agli effetti potenti di un simile svolgimento segreto, e l'estrema delicatezza, il senso altissimo e poetico del pudore – non di un'astratta moralità convenzionale – che l'Alfieri aveva raggiunto in questi anni di fervida tensione sentimentale, di singolare affinamento della sua sensibilità), perché la situazione di Mirra, quale balenò alla sua fantasia, gli permetteva di toccare il punto estremo della sua intuizione tragica della vita, di far vibrare in maniera piú segreta e piú dolorosa il suo essenziale motivo poetico arricchito dalla sua meditazione piú esplicita sulla sorte misera ed alta degli uomini, dalla sua piú forte compassione e dalla simpatia commossa per gli «infelici eroi».

Quell'incontro di «orrendo» ed «innocente» nel cuore di Mirra era infatti, oltre che una potente base di svolgimento psicologico e di scavo nel «cupo, ove gli affetti han regno», la traduzione di un estremo appro-

felice!... almen concesso / a lei sarà... di morire..., al tuo fianco...» (At. V, sc. 2, vv. 182-183, in *Mirra* cit., p. 96).

¹¹ *Vita* cit., I, p. 259.

¹² *Mirra* cit., p. 31. La commozione, il pianto della donna amata a quella lettura («Sempre da' tuoi begli occhi il pianto elíce») era per l'Alfieri una prova dell'altezza della sua tragedia, ed egli stesso nel *Parere* si confortava, per il suo giudizio altissimo, nella verifica di una commozione uguale nella lettura a quella che «avea provata nel concepirla e distenderla» (*Parere* cit., p. 131). Quella commozione era soprattutto l'equivalente della profonda pietà e ammirazione che il poeta aveva provato per la sua creatura pura, ardente e infelice, e che egli aveva saputo immettere nella sua concreta vita poetica, ben diversamente dal semplice vagheggiamento sentimentale che irrorava, senza costruirli, i personaggi di *Agide* o di *Sofonisba*.

fondimento del motivo tragico alfieriano portato alla sua espressione piú dolorosa e desolata. Ché proprio una fanciulla innocente e sensibilissima, la creatura piú nobile e pura che l'Alfieri abbia mai concepita e colorita dei colori piú affascinanti di una prima gioventú (bellezza, finezza spirituale, modestia e tenerezza, ricchezza di vita sentimentale e fantastica), è invasa da una passione tremenda e invincibile, la piú scellerata che animo umano possa concepire¹³: e proprio in quella direzione del sentimento amoroso che l'Alfieri sentiva come uno dei piú alti compensi della vita, come supremo ristoro alle pene dei mortali.

Il "limite" contro cui gli eroi alfieriani lottano disperatamente si è qui realizzato in una passione invincibile che potrà essere sradicata solo con la morte (e si noti come il preromantico Alfieri dava qui supremo rilievo alla potenza invincibile delle passioni, contro la fiducia illuministica nella potenza ordinatrice e rasserenatrice della ragione); e il dramma degli uomini è condotto al suo fondo piú doloroso e pietoso nella tragedia di un essere puro e innocente, disposto agli affetti piú delicati e nobili e invece esposto alla contaminazione di uno *scelus* orribile. Il pessimismo alfieriano trova qui le sue note piú profonde e, ancor piú che nello stesso *Saul*, investe intimamente i rapporti fra l'uomo e le forze superiori che lo espongono a una sorte cosí dolorosa contaminandolo nelle sue condizioni piú pure e gentili (non piú il potente e virile Saul, ma la fanciulla fragile e colpita nell'età luminosa dell'adolescenza fervida di speranze e di sogni), obbligandolo a impiegare infine la sua forza di vita nella ricerca volontaria, e insufficiente, della morte.

Carattere estremo della *Mirra*, che la critica ha in genere meno accennato, rilevando soprattutto l'aspetto di lotta psicologica nel personaggio centrale, ma perdendo in genere il nucleo piú segreto e potente, il significato profondo e il legame con il fondamentale motivo tragico alfieriano di cui quella tragedia è il supremo sviluppo come è il risultato ultimo dello scavo alfieriano nel «cupo, ove gli affetti han regno», della profondità psicologica ed artistica del grande poeta giunto al piú intero possesso dei suoi mezzi espressivi, resi capaci di esprimere insieme la forza e la ricchezza di sfumature, l'energia e la delicatezza della sua fantasia.

E fu semmai un risoluto avversario dell'Alfieri, il gesuita Arteaga, a individuare (anche se in maniera molto discutibile), in una sua stroncatura della *Mirra*¹⁴, questo significato e questo motivo profondo della tragedia nel pessimistico, tragico rapporto fra l'uomo e la divinità, che era del tutto

¹³ Un critico romantico, il Bozzelli, a cui si devono alcune fra le pagine piú fini che siano state scritte nell'Ottocento sulla *Mirra*, sottolineava appunto il carattere estremo della passione che contamina il cuore di Mirra, peggiore di ogni altra forma di amore illecito (F. Bozzelli, *Della imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni. Ricerche*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1861, II, pp. 69 e sgg.).

¹⁴ *Lettera alla Signora Isabella Teotochi-Albrizzi*, accompagnata da una sensibilissima difesa dell'amica del Foscolo.

assente nella narrazione ovidiana¹⁵ e che l'Alfieri mitizzò nella vendetta di Venere¹⁶ e più profondamente fece vivere nella situazione stessa della sua infelice eroina: non caso patologico, ma estrema rappresentazione della sua tragica intuizione della vita e della natura umana: «La rappresentazione [...] di un amore contro natura [...] la virtù quasi ridotta a soccombere sotto il peso di un tanto delitto; la Divinità che non sol permette, ma sforza un cuore innocente a concepire una fiamma sí rea [...] sono tutte immagini dalle quali, atteso l'attuale nostro sistema di morale e di religione, non veggo assolutamente quai vantaggi abbiano a ritrarsi per l'innocenza, e molto meno per la pietà. Veggo bensí, il veggo pur troppo, che in uno spirito riflessivo e coerente le conseguenze immediate che tali dipinture fanno nascere non sono, né possono essere che il dispetto contro la Provvidenza, l'abborrimento dell'umana condizione, e la sconsolante indolenza che viene prodotta dal fatalismo».

Nella sua posizione polemica di cattolico coerente e reso più acuto e consequenziario dalla sua cultura razionalistica, l'Arteaga avvertiva il carattere di tragico pessimismo della *Mirra*, la presenza di una intuizione di valore universale e spirituale e non solo la lotta psicologica fra pudore e passione che da quel motivo più profondo trae la sua forza tragica più vasta, il suo carattere più doloroso e pietoso. Anche se la sua impostazione moralistico-confessionale non gli permetteva di capire il valore poetico di quella intuizione tragica (non una discussione filosofica da combattere su terreno filosofico, non una predicazione di cui condannare le conseguenze pratiche) e gli faceva perder di vista l'altro punto fondamentale nella *Mirra* e nella intuizione tragica alfieriana (su cui tanto finemente insisteva la Teotochi-Albrizzi nella sua difesa): il valore positivo alfieriano, che non si riduce a "indolenza fatalistica" perché proprio nella lotta di *Mirra* e nella sua stessa catastrofe (la più tormentata e prolungata delle tragedie alfieriane) risplende pienamente la forza tenace con cui quello spirito puro e nobile, a suo modo eroico pur nella sua delicata fragilità femminile, si oppone sino all'ultimo alla rivelazione della sua passione, rifiuta di concedersi a quella, si sforza di sfuggirle (seppure sapendo che quella non può essere dominata, abolita con un semplice ricorso alla ragione e alla morale) con la morte, e con la morte insieme tenta di liberarsene e si punisce per averne solo pronunciato il ter-

¹⁵ In Ovidio semmai compare solo il dio Amore che rifiuta inorridito la paternità di una simile passione.

¹⁶ Come nel *Saul* l'Alfieri si serviva dell'ira di Geova a mitizzare la sua intuizione di una potenza tirannica ed oppressiva che limita la libertà degli uomini, così nella *Mirra* egli si servì della mitologia greca nel suo aspetto più crudele: l'ira e la vendetta degli dei. E se la critica romantica (Bozzelli, Gioberti) trovò incredibile e "sconveniente" tale mito per una mentalità moderna, occorre dire che quel mito era ben coerente alla intuizione tragica alfieriana, in relazione alla quale va giudicata la "convenienza" e la "credibilità" di quel mito, così efficace nell'atmosfera di incubo che esso provoca in *Mirra*, nella sua coscienza di totale abbandono da parte degli dei.

ribile nome. E, pur nell'estrema delusione di essersi uccisa troppo tardi e di morire «empia» agli occhi del padre e della madre, disperatamente invoca e rimpiange la sua innocenza, tutt'altro che "indolente" e rassegnata.

Ché, in questo momento di estrema maturità della poesia alfieriana, il pessimismo e un'alta fede eroica (tanto più profonda perché affidata ad un personaggio che non ha sete di potenza, di dominio, ma solo disperato bisogno di salvare la propria purezza – e in questo si trasvalora più umanamente la tragica ansia di altri titanici personaggi alfieriani) trovano la loro tensione più intima e il loro incontro più sicuro ed organico. Ancora (ma questa volta realizzato in grande poesia e in un'opera tragica intera – anzi la più perfettamente coerente dell'Alfieri) un ulteriore sviluppo di quel tema della miseria e nobiltà della natura umana che tanto aveva dominato la fantasia e il sentimento alfieriano in questi anni della sua maturità.

Lo stesso Alfieri, nel suo *Parere*, avvertì tale valore estremo della *Mirra* e il carattere particolare della situazione tragica del suo personaggio («non so trovare un personaggio più tragico di questo per noi») quando scrisse che Mirra appare «più innocente assai che colpevole; poiché quel che in essa è di reo non è per così dir niente suo, in vece che tutta la virtù e forza per nascondere estirpare e incrudelire contra la sua illecita passione anco a costo della propria vita, non può negarsi che ciò sia tutto ben suo»¹⁷. "Non sua" la passione scellerata che è inserita a forza nel suo cuore innocente da una potenza superiore ed ostile, da una sorte crudele che Mirra stessa qualifica (pur senza esplicita protesta) nei nomi di «numi tremendi», di Venere dea "terribile, tremenda, potente"; "sua" la virtù tenace, la intransigente sensibilità morale, l'ansia di liberazione dalla macchia immonda, dal limite che la chiude¹⁸. Anche se tale distinzione fra "suo" e "non suo" finisce nell'autocritica alfieriana per essere troppo rigida e schematica e, mentre indica bene il riferimento della tragedia di Mirra ad un rapporto dell'uomo e del potere che lo limita, svaluta eccessivamente, rispetto alla concreta vita poetica della tragedia, l'intreccio intenso di passione e virtù, ben diverso da un meccanico giuoco necessario di due elementi in rigido contrasto. Perché la passione venuta dal di fuori si è radicata nel cuore di Mirra¹⁹ e, se Mirra può a volte

¹⁷ *Parere* cit., p. 131.

¹⁸ E dal *Parere* riprese certo tale distinzione, nella sua interpretazione, Adelaide Ristori (vedasi di lei *Ricordi e studi artistici*, Torino, Roux e C., 1887), la grande attrice romantica che così utilmente riassunse in un saggio i modi della sua interpretazione e raccolse le significative testimonianze dei critici francesi spettatori delle sue recite parigine del 1855.

¹⁹ Ed è qui che la "miseria" umana è tanto più profondamente rapportata perché già nelle intime, oscure zone del «cupo, ove gli affetti han regno» l'uomo è disposto (estrema tragedia della sua sorte) ad accogliere le passioni più nefande, a svolgere inconsciamente la radice dei suoi affetti più nobili nelle direzioni più scellerate. E si pensi, proprio per l'età di Mirra, l'adolescenza, alla lucida analisi del cuore umano ancora immaturo che l'Alfieri svolge nella *Vita*, quando indaga, sia pur con la sorridente indulgenza dell'uomo maturo e ben sicuro ormai della direzione dei suoi sentimenti, sul suo strano affetto per i fraticelli novizi e per la sorella, nell'intrico di sentimenti non ancora qualificati (e si poté parlare per

contemplare con orrore l'oscura passione e riferirla ad una forza piú potente che la domina, quella colora spesso istintivamente le immagini stesse della sua sperata liberazione, come avviene in certe invocazioni al padre di darle la morte, tutte segretamente vibranti della sua passione, e confusa espressione di una brama complessa di liberazione e di singolare compenso amoroso nell'immagine affascinante della morte ottenuta dalla mano del padre-amante. Quando poi la passione non erompe con bagliori lividi e ardenti nel tessuto sottile di reticenze, di silenzio, di dinieghi con cui Mirra ne ostacola la rivelazione, e si proclama intensissima e disperata pure nel silenzio del suo orribile nome: «Io disperatamente amo, ed indarno» (At. V, sc. 2, v. 39).

Questa grande tragedia vive soprattutto nello sviluppo del personaggio centrale e della sua azione, rispetto ai quali gli altri personaggi hanno una fondamentale funzione di collaborazione e accentuano (con la loro umanità media e affettuosa, con i loro sentimenti normali anche se eletti, e mai volgari, con la loro attenzione trepida, con la loro incompleta capacità di penetrazione nel dramma di Mirra) il clima di dolore e di pietà, il calore di affetto e di ammirazione che circonda Mirra; e di questa mirabilmente completano la rappresentazione, ne suggeriscono e sottolineano gli atteggiamenti, stimolano le espressioni del suo animo disperato, eroico e affettuoso, innalzandone insieme la figura nobile e a suo modo eroica e volitiva, e concretamente permettendo ad essa di rilevare, nei rapporti con loro, la sua ricca, delicatissima umanità. Ché Mirra è personaggio complesso, e se naturalmente non può avere certi elementi di Saul (la brama e il disgusto insieme del potere, del trono, il rimpianto del suo giovanile vigore, il triste senso della decadenza senile, la gelosia tirannica, l'irrequietezza fra guerra e pace), il quale corrispondeva ancora a un grandioso impeto titanico e rifletteva tanti altri elementi della piú completa autobiografia alfieriana, essa si alimenta pure delle componenti piú delicate e sensibili dell'animo alfieriano, delle sue aspirazioni ad una umanità ardente e mite, energica e gentile: qualità che appunto in Mirra si realizzano fin dalla sua prima rappresentazione nelle parole della madre e della nutrice, volte a sottolineare la gentilezza e bellezza di Mirra nel suo fascino di adolescente, nell'età delle aspirazioni confuse e ardenti, la sua malinconia, che in essa è anche "natura"²⁰ (disposizione nobile e luce di precoce pensosa infelicità), la sua mitezza («pieghevole, timida, e modesta»), ma insieme la sua finezza di giovane principessa e di personalità gelosa della sua dignità. E che poi acquistano (in immagini a cui l'Alfieri dette i colori piú delicati della sua poesia quale si era affinata e arricchita nell'esercizio delle *Rime*) tanto maggior rilievo e funzione poetica quanto piú si incontrano con la tensione tragica che anima Mirra e che, circolando piú incerta già attraverso le parole della nutrice

certe pagine della *Vita* di presentimenti di Freud e Proust).

²⁰ «la mestizia è in me natura», dice il grande sonetto 89 del 2 novembre 1783 (v. 4; *Rime* cit., p. 79).

e della madre nel primo Atto, si precisa e si intensifica nella vera e propria azione del personaggio.

Quest'azione (solo superficialmente si potrebbe ritenere questa tragedia priva di azione, confondendo azione con movimento spettacolare e contrasto esterno di personaggi) è in realtà assai più individuata e articolata di quanto di solito non sia apparsa in una considerazione troppo minutamente analitica²¹ di una trama psicologica così serrata e continua da far perdere di vista i nodi tragici, i successivi momenti attraverso cui l'azione si sviluppa, saldata al motivo centrale della lotta di Mirra contro il limite che la rinchioda e la tormenta (presentatosi come una malattia impura che invade il suo corpo e la sua fantasia) e caratterizzata da successivi tentativi di liberazione e di salvezza per la propria purezza e innocenza. Mirra muove da un punto di partenza già disperato, entro una situazione chiusa ed angusta, da una prima coscienza della difficoltà della sua lotta: dato che essa considera chiaramente la sua passione come invincibile e sa che non potrà ricacciarla da sé con un semplice atto di catarsi morale, che non potrà liberarsene e riprendere la sua vita, ma che potrà vincerla solo con l'eliminazione stessa della propria esistenza. Né essa spera in un soccorso divino o umano, ché il primo è escluso dalla coscienza, prima vaga poi aperta, che la stessa passione ha origine in una vendetta e in un abbandono degli dei; il secondo è impari assolutamente all'enormità del suo amore scellerato.

Esclusa ogni possibilità di soluzione felice, Mirra agisce inizialmente per ottenere la liberazione e la morte in una forma più consona alla sua delicata natura femminile e al suo giovanile bisogno di un compenso, almeno nella immaginazione, di quanto non sarebbe il suicidio. Con le nozze essa collega infatti la partenza da Cipro, l'allontanamento dalla «reggia infausta» e la morte «di dolore» che seguirà al distacco dal padre.

Per tre Atti Mirra persegue, pur fra i contrasti legati all'istintivo aborrimiento di un legame con il non amato Pereo, questo suo obiettivo, sforzando il fidanzato e i genitori ad accettare la soluzione delle nozze (che il suo stato disperato fa viceversa apparire a quelli come causa del suo dolore), vincendo in se stessa le lusinghe della passione, che la tratterrebbero a Cipro, e gli stessi momenti di abbattimento che si precisano di fronte alla difficoltà di attuare il suo piano e di continuare ancora a celare la passione invincibile e che la inducono a un certo punto a chiedere la morte alla nutrice Euriclea.

Ma quando, nel quarto Atto, ha luogo effettivamente la cerimonia delle nozze, la passione a lungo contenuta si tramuta in un moto invincibile di repulsione per quell'abborrito legame, la cerimonia è interrotta e quella possibilità di evasione, di liberazione delle nozze-morte si infrange come in un anticipo di catastrofe. Ed ecco così Mirra ripiegare sulla richiesta della

²¹ Ciò accadde in parte allo stesso Momigliano, cui si deve il commento più ricco e sensibile della *Mirra* (V. Alfieri, *Mirra*, interpretata da A. Momigliano, con un saggio introduttivo, Firenze, Vallecchi, 1923).

morte al padre e alla madre, e quando anche queste possibilità di liberazione si dimostrano impossibili, nel quinto Atto Mirra lotterà ormai solo per conservare il segreto della sua passione. Ma anche questa disperata difesa crolla nel dialogo supremo con Ciniro e ancora, dopo che Mirra si è trafitta col pugnale, in un incalzare della catastrofe mai così intensa e complessa, l'estrema speranza della fanciulla di celare il suo peccato almeno alla madre è anch'essa frustrata, e l'infelice eroina, la vittima di una sorte spietata e accanita, muore esprimendo insieme la delusione suprema di non essere riuscita a morire innocente e la squallida esaltazione della sua eroica ansia di purezza e di liberazione dalla passione.

La linea della tragedia si presenta così saldissima e articolata in momenti, in fasi ben individuate, assicurata a nodi tragici potenti, a temi poetici ben precisi sotto la trama finissima e mirabilmente graduata, e tutto si risolve perfettamente in azione tragica, in rappresentazione, ben diversamente da un'impressione superficiale di monotonia, di lentezza, di indugio in quei discorsi e in quel minuto rilievo di sottili sfumature psicologiche, che non sono mai fini a se stesse ed implicano un continuo, implacabile sviluppo dell'azione tragica.

Anche per la *Mirra* infatti una semplice lettura "lirica" appare insufficiente, e comunque il lettore è portato continuamente ad immaginarsi il perfetto, integrale sviluppo di parola e gesto; a svolgere, come il testo interamente suggerisce, descrizioni di atteggiamenti in attivo movimento di personaggi, assecondando l'intima, profonda teatralità di un'opera in cui la tecnica tragica alferiana ha raggiunto la sua più alta perfezione.

Non che, come parve al De Sanctis, il primato sia del gesto a scapito della parola²², ma gesto e parola si integrano perfettamente, la parola suggerisce e chiede continuamente il suo svolgimento nel gesto, nell'atteggiamento mobile del personaggio, senza squilibrio e sproporzione, mentre più sostanzialmente in ogni parte della tragedia non manca mai la presenza attiva e tormentosa del dramma, della situazione tragica della protagonista assiduamente presente, o con la sua diretta azione o nelle immagini che ne evocano i personaggi minori. E questi, continuamente volti verso di lei, collaborano allo svolgimento complesso del suo dramma, e con le loro parole continuamente contribuiscono a

²² Il De Sanctis, come un po' tutti i romantici, finì per dare più attenzione al gesto che alla parola, all'azione mimica e scenica dell'interprete che al valore sottile e poetico di ogni battuta. A ciò in generale poté contribuire la stessa interpretazione della Ristori, che tanto più accentuò l'espressione mimica quanto più si rivolse a un pubblico straniero incapace di seguire le precise indicazioni del linguaggio, come si può vedere dagli articoli dei critici francesi più attenti ed entusiasti (non i grossolani Veuillot o Janin che non capirono la *Mirra* per ragioni moralistiche e nazionalistiche, ma Dumas, Saint-Victor e i molti altri recensori delle recite parigine del 1855), che sentirono molto bene l'efficacia tragica generale di quel capolavoro, ma ne persero i valori più sottili, l'eco profonda delle parole, l'effetto dei discorsi dei personaggi minori, e identificarono troppo facilmente la grandezza della tragedia con l'intensità espressiva dell'azione mimica e scenica della grande attrice.

render piú evidente di quella l'atteggiamento scenico, la traduzione scenica dei suoi stati d'animo: con una sostituzione delle didascalie che mai come qui l'Alfieri realizzò con tanta altezza poetica e teatrale.

Così si dovrà notare, nell'eccellenza di questa tragedia (la piú armonica, fusa, continua, graduata delle tragedie alfieriane), la perfetta collaborazione dei personaggi minori e la maggiore capacità alfieriana di un *crescendo* tragico che a poco a poco (e con le svolte e i nodi tragici già osservati nell'azione di Mirra) investe tutta la tragedia, tendendola fino alla disperata forza finale e pur non perdendo mai la componente di quella luce piú pacata, familiare, in cui tanto piú potentemente vibra il dramma tremendo di Mirra.

Ai personaggi minori non va infatti ovviamente richiesta una autonoma esistenza: essi vivono, hanno la loro poesia nel loro legame con Mirra, in rapporto al suo dramma che li turba e provoca la loro reazione di pietà, di dolore, di speranza, di pena per la propria incapacità di comprenderlo e di risolverlo come essi vorrebbero. A questa loro funzione essi sono esattamente commisurati, e mentre essi hanno in tal senso una certa natura corale (il mondo normale, umanissimo che senza Mirra sarebbe però solo decorosamente comune, idillico, pacificato), la loro individuale esistenza serve a graduare lo svolgimento della tragedia, rileva il tormento, la solitudine e il bisogno e il ritegno di confessione di Mirra (il suo dolore è anche dolore per gli altri che essa involontariamente tormenta), e acquista valore poetico in quanto meglio sensibilizza le qualità umanissime di Mirra e rende piú evidenti i suoi atteggiamenti, che variano a seconda dei personaggi con cui essa viene a contatto. Astrattamente considerati in sé e per sé essi non sfuggirebbero ad una critica anche dura: Ciniro troppo buon padre e privo di quel fascino ardito che forse si poteva richiedere al «piú avvenente infra i mortali» (At. V, sc. 3, v. 239), Cecri troppo «mamma» e «ciarliera», Euriclea che sa «un po' troppo di balia», come disse l'Alfieri nel *Parere*²³, Pereo troppo «sublime» e privo dell'energia individualistica piú comune ai personaggi alfieriani. Ma nella concreta vita poetica della tragedia essi traggono efficacia proprio da quelli che apparirebbero i loro difetti in un'altra tragedia, costruita per forti contrasti e per urto fra i personaggi. L'umanità paterna di Ciniro renderà piú tormentosa e difficile a Mirra la sua lotta per conservare di fronte a lui il suo segreto e renderà piú avvilita per lei una passione che viene a tradire tanta confidenza e amorevolezza. L'ingenuità materna di Cecri ecciterà con la sua incomprendenza, in certi punti delicatissimi, la reazione gelosa di Mirra e viceversa risolverà con la sua tenerezza carezzevole la tensione della figlia in impeti disperati di abbandono, ne rivelerà i tratti piú giovanili, il bisogno di affetto e di aiuto. La fedeltà assoluta della nutrice le consentirà sfoghi piú aperti, confidenze meno guardinghe. La devozione sconfinata di Pereo (che porta pure una certa aura di fatalità infelice tutt'altro che stonata in questa tragedia, anche se con qualche eccesso di espansio-

²³ Ed. cit., p. 133.

ne “tenorile”) permetterà al poeta di meglio rilevare il fascino femminile di Mirra e gli aspetti più energici della sua volontà che non esita di fronte al sacrificio dello sfortunato innamorato.

E, ripeto, la rappresentazione di questo mondo minore serve al poeta per far crescere lentamente, in una atmosfera inizialmente più turbata e dolente che non bruscamente tesa, il potente motivo tragico che si svolge gradualmente come un fuoco che lentamente divampa investendo a poco a poco zone inizialmente più intatte, con un procedimento di intensificazione progressiva che permise all’Alfieri di raccogliere ed esprimere, anche più concretamente che nel *Saul*, tutta la sua nuova esperienza anche di affetti meno aspramente violenti, di portare il dramma anche in quel mondo più normale e semplice che egli non aveva considerato nelle tragedie giovanili.

Perciò non è accettabile il giudizio desanctisiano sul primo Atto della tragedia come estraneo al vero svolgimento tragico; ché anzi esso è essenziale (non semplice esposizione dell’antefatto) come lento ma sicuro avvio della tragedia, come impostazione e primo sviluppo del dramma di Mirra nell’atmosfera più quotidiana e familiare, che verrà poi incupita e drammatizzata senza brusche lacerazioni, come in una grande sinfonia in cui il tema fondamentale venga introdotto e meditato in forme più lievi e sommesse prima di farsi travolgente e imperioso.

Nel lungo dialogo fra Cecri ed Euriclea (la trama si verrà poi a mano a mano infittendo, i dialoghi si faranno poi gradualmente sempre più tesi e incalzanti) vengono insieme evocati il caldo, confidente ambiente familiare, le condizioni di una vita tranquilla e pia, e nel crescere della trepidazione delle due donne, nel loro scrutare inadeguato e affettuoso nella vita di Mirra, l’immagine e la situazione di questa; mentre la stessa indicazione dell’ora imposta il tema del tempo (che poi incalzerà stringente e ossessivo le decisioni e gli atti di Mirra) in questa forma più dolce ed elegiaca, in questa aura di consuetudine familiare:

Vieni, o fida Euriclea: sorge ora appena
l’alba; e sí tosto a me venir non suole
il mio consorte.²⁴

Lo stesso linguaggio (così pieno di forme discorsive: «È ver», «pure», «chi sa», «in somma», così coerenti a questa inclinazione più pensosa, sommessata ed affidabile: non dunque stonature e cadute, ma calcolati mezzi espressivi di una ispirazione che sale al tragico dal familiare, dal quotidiano) è bene adeguato a questa lenta musica pausata e trepida, pronta a salire senza squilibri a note più intense e pur ancora qui velate da una dolcezza più blanda, da una luce di penombra. Come le prime immagini di Mirra infelice sono soffuse di una tenerezza affettuosa che le priva del loro rilievo più tragico

²⁴ At. I, sc. 1, vv. 1-3 (*Mirra* cit., p. 33).

e che accentua, in questa prima presentazione della sua immagine dolente e affascinante, l'aspetto della sua giovanile bellezza velata dalla malinconia, della sua dolce mitezza, della sua delicata fierezza pudica:

È ver, ch'io da gran tempo
di sua rara beltà languire il fiore
veggo: una muta, una ostinata ed alta
malinconia mortale appanna²⁵ in lei
quel sí vivido sguardo [...]
tanto è pieghevol, timida, e modesta,
che nessun mezzo è mai benigno troppo,
con quella nobil indole [...]
e, in sua regal fierezza ricomposta [...] ²⁶

E solo a poco a poco, nello scambio di impressioni progressivamente piú turbate e preoccupate delle due donne (piú acuta e penetrante Euriclea, piú pronta ad illudersi Cecri, che vede sempre in Mirra quasi una bambina e volge ogni segno del suo turbamento a condizioni piú adatte alla propria mentalità materna ed ingenua: e cosí per lei il dolore di Mirra appare anzitutto l'effetto di un naturale turbamento di «donzelletta timida» nella scelta di uno sposo), si scopre non la causa, ma il carattere drammatico dello stato di Mirra. La sua malinconia, il suo muto dolore si svolgono nell'immagine delle sue notti angosciose che pure trovano, nelle parole di Euriclea, una prima soluzione elegiaca dolcissima:

[...] ei [il sonno] piú non stende
da molte e molte notti l'ali placide
sovr'essa.²⁷

nella descrizione del carcere dei suoi sospiri in singhiozzi e nella rivelatrice invocazione «Morte... morte» (la prima e l'essenziale parola di Mirra, la rivelazione della sua vocazione piú profonda), nella conclusione di Euriclea che riconosce infine nello stato di Mirra una «piaga / insanabil».

Cosí, a poco a poco, vengono delineate la figura di Mirra, le qualità gentili della sua natura, i modi esterni della sua tragica situazione, le condizioni rivelatrici del suo stato: «Morte», «piaga / insanabil». Ma ancora la trepidazione trova una possibilità di speranza, sulla quale si chiudono il dialogo di Euriclea e Cecri e (dopo un breve monologo di quest'ultima che teme

²⁵ Questo verbo è una spia della nuova ricchezza poetica del linguaggio alfieriano maturo, capace di realizzare un'esperienza cosí intensa ed intima di situazioni psicologiche, di condizioni fra spirituali e fisiche. Come, ad es., si può notare anche in quella «Mente appassita» con cui Saul riconosce dolorosamente l'effetto della sua decadenza senile, della sua perdita di forza e sicurezza (At. II, sc. 2, v. 143; *Saul* cit., p. 70).

²⁶ Vv. 12-16, 168-170, 89 (*Mirra* cit., pp. 33-34, 39, 36).

²⁷ At. I, sc. 1, vv. 75-77; ivi, pp. 35-36.

la vendetta di Venere senza riuscire a convincersene totalmente) quello di Ciniro e Cecri (terza scena). Anche questo intonato ad una gradazione di ansia crescente, di trepidazione affettuosa e incapace di giungere al centro del dramma di Mirra, e suggellato dalla caratteristica fiducia volitiva dei personaggi minori nonché da un essenziale accenno di Cecri al «voler concorde», all'«amor solo» che la lega al consorte: accenno che, mentre rinsalda così bene questa atmosfera di sicuri affetti familiari, ne anticipa la crudele esclusione di Mirra.

Anche il secondo Atto ha una prima parte di preparazione della comparsa di Mirra attraverso il dialogo di Ciniro e Pereo che presenta, nel tono umano e nobile dei due personaggi, altre immagini della protagonista vista ancora da Pereo nel fascino triste della sua bellezza malinconica e «illanguidita» dal dolore, nell'«inesplicabil» contrasto del suo chiedere e rimandare le nozze. O allude, con rapidi accenni, inconsapevoli in bocca a Ciniro, alla passione della figlia («S'ella infelice / per mia cagion mai fosse!»²⁸), e complica, con la decisione concorde dei due di rimandare le nozze che essi credono causa del dolore di Mirra, l'azione di questa, quale si chiarisce subito al suo apparire sulla scena (scena seconda), quando viene fatta chiamare dal padre e viene lasciata con Pereo che dovrebbe chiarire definitivamente il sentimento vero della fanciulla e liberarla dalla promessa di nozze.

Mirra, convinta della invincibilità della sua passione e della necessità della morte come unico mezzo di liberazione, ha però impostata la sua azione nel conseguimento della morte «di dolore», per mezzo delle nozze e dell'allontanamento da Cipro, ed ora che nelle parole di Pereo vede tale obiettivo in pericolo tanto più essa si sforza di convincere l'innamorato a mantenere la data fissata per le nozze, a non superare i limiti di un giorno che sente come l'estremo termine della sua lotta e della sua capacità di contenere in sé la rivelazione della sua passione. E quella partenza, che essa fissa imperiosamente per la mattina seguente, si illumina, nel suo animo eccitato e bisognoso di immagini liberatrici, in una luce disperatamente radiosa, la esalta e rapisce con il suo significato di evasione che così poeticamente si traduce nella vasta, inebriante immagine, tante volte ritornante in questi primi Atti, del mattino in cui «le vele / daremo ai venti»²⁹.

²⁸ Sc. 1, vv. 78-79 (ivi, p. 46). E le prime parole con cui Mirra compare sulla scena, vedendo il padre allontanarsi, chiariscono (nella forza appassionata con cui essa designa l'oggetto della sua passione: «Ei con Pereo mi lascia?», sc. 2, v. 107) con uno di quei rapidi lampi che qua e là rompono inconsciamente l'impegno del silenzio e del segreto, la vera natura e il termine del suo tormento. Che se l'Alfieri dette grande importanza nel suo *Parere* all'incertezza dello spettatore circa l'oggetto e la natura di quella passione che Mirra vuol tacere agli altri e quasi anche a se stessa, in realtà il poeta fece pur trasparire in alcuni punti ciò che vien compiutamente rivelato solo all'ultimo. Ciò che contribuisce ad accrescere il carattere irresistibile della passione e insieme lo sforzo che Mirra compie nel comprimerla e nel tacerla.

²⁹ Vv. 202-203; ivi, p. 50. Un'immagine che torna più volte e il cui valore concretamente

Ma le domande stupite di Pereo, che non comprende l'improvviso ardore di Mirra in questa ansia di evasione così contrastante con le ragioni prima da lei addotte a spiegare il suo atteggiamento turbato (il dolore di lasciare i genitori), e che insiste incautamente sulla parola del definitivo distacco:

Il patrio suol, gli almi parenti,
tanto t'incresce abbandonare; e vuoi
ratta così, per sempre?...³⁰

sollecitano la più istintiva sensibilità di Mirra e la inducono (tradita dalla sopraffazione improvvisa della passione che è sempre pronta a manifestarsi quanto più sono eccitate fantasia e sensibilità) a rivelare il vero fondo della sua decisione di nozze e di partenza, della sua immagine di libertà e di evasione:

Il vo';... per sempre
abbandonarli;... e morir... di dolore...³¹

E poiché Pereo inorridito conferma la sua decisione di interrompere le nozze, Mirra, che vede sfuggirsi la mèta della sua azione, delusa nel suo funebre sogno, vagheggiato con tanta esaltazione, si abbandonerà, nel dialogo con Euriclea (a cui corre quasi timorosa di restar con se stessa e con la propria passione), alla disperata e più diretta espressione del suo bisogno di morte liberatrice e punitrice del suo scellerato affetto:

Morire, morire,
null'altro io bramo;... e sol morire, io merto...³²

e alla richiesta di morte alla stessa Euriclea: richiesta tanto più giustificata dalla più chiara consapevolezza della vendetta di Venere, confermata dalla narrazione, della nutrice, dei sacrifici rifiutati dalla dea. Euriclea rimane solo inorridita alla richiesta di morte:

...Oh figlia! oh figlia!... A me la morte chiedi?
La morte a me?³³

simbolico-drammatico (immagine di liberazione e di evasione, tesa da complesse allusioni: un mattino che non sorgerà mai, una partenza affascinante e funerea) deve esser fortemente rilevato nell'ultima grande poesia alfieriana, in cui la più esplicita tensione immaginosa del *Saul* (sentita dal poeta anche in polemica col suo secolo «niente poetico, e tanto ragioniatore») si è risolta tutta in poche immagini essenziali, tanto più intime e intensamente pure.

³⁰ Vv. 206-208; *ibid.*

³¹ Vv. 208-209; *ibid.*

³² Sc. 4, vv. 246-247; *ivi*, p. 53.

³³ Vv. 312-313; *ivi*, p. 56. E si noti come questa scena bellissima preparasse l'oggetto del rimpianto disperato di Mirra nella sua ultima parlata: l'occasione di morire innocente

e non avverte neppure quanto Mirra, nel rimproverarla della sua mancanza di «pietade magnanima», ha rivelato:

[...] io spesso
udía da te, come antepor l'uom debba
alla infamia la morte. Oimè! che dico?...³⁴

E Mirra dal suo diniego, e dal timore di lasciarsi andare a piú ampia confessione, è riportata a riprendere l'azione interrotta dopo il colloquio con Pereo: accettare ancora le nozze («Il partito, che solo orrevol resta»), e convincere della loro necessità i suoi genitori e lo stesso Pereo.

Questa nuova e piú intensa ripresa della complessa lotta di Mirra (tacere la sua passione e ottenere la morte «di dolore» per mezzo delle nozze e della immediata partenza da Cipro) si svolge nel terzo Atto e nella prima parte del quarto, nei quali il dramma si sviluppa sempre piú intenso ed inquieto nei successivi, incalzanti incontri tra Mirra e i genitori, fra questi e Pereo, di nuovo fra Mirra e il fidanzato. E, mentre la infelice eroina spiega tutta la sua forza di persuasione per convincere genitori e fidanzato ad accettare la soluzione delle nozze, che essi ormai consideravano come la causa stessa del suo turbamento, essa quasi sembra illudersi del suo aspetto di soluzione felice e rasserenatrice, lo carica di inebrianti immagini liberatrici e d'altra parte, nella necessità di giustificare tale decisione e le sue precedenti incertezze, sempre piú fa risuonare, sotto le immagini delle nozze e della partenza, l'eco tragica e funerea del suo scopo segreto. Sicché in quegli incontri con gli oggetti della sua passione, della sua istintiva gelosia, della sua naturale ripugnanza (padre, madre, fidanzato) sempre piú fa vibrare i suoi «feroci martíri», l'intreccio inestricabile della sua disperata volontà di purezza, della passione che si alimenta delle risposte amorevoli del padre, degli ingenui, incauti interventi della madre e la consapevolezza della potenza ostile di un nume «irato [...] implacabile, ignoto».

Pietà e orrore, nelle parole degli altri e nelle sue parole, si alternano alle espressioni della sua personalità di vittima innocente e contaminata da una passione oscura ed empia. Affermazioni di altissima sensibilità morale e concessioni involontarie all'inconscio prevalere della passione si incontrano (in una trama sempre piú minuta, serrata, ricchissima di sfumature, di contrasti, di impeti e di pause malinconiche e dolenti) con le rappresentazioni squallide del tormento di Mirra³⁵, con le immagini con cui essa cerca di illu-

negatale dalla nutrice.

³⁴ Vv. 305-307; ivi, p. 55.

³⁵ Specie nella scena seconda del terzo Atto, piena di continua e grande poesia tragica:

Irato un Nume,

implacabile, ignoto, entro al mio petto
si alberga; e quindi, ogni mia forza è vana
contro alla forza sua... Credilo, o madre;

dere i suoi e in qualche modo se stessa (coscienza del proprio stato disperato e illusioni e volontà liberatrice si fondono sempre più strettamente), fino alla bellissima, tenera e struggente illusione (al cui fascino assurdo sembra momentaneamente cedere il suo stesso animo) di un successivo ritorno in Cipro con i figli che allieteranno la vecchiaia dei suoi genitori. E questi, turbati e dolorosamente perplessi, fra la sensazione della tragedia ineluttabile e la speranza e la volontà di salvare la figlia, stupiti, pietosi e inorriditi di fronte ad un tormento che di tanto supera la loro possibilità di comprensione e scuote paurosamente la solida pace in cui erano abituati a vivere, accettano ancora ciò che Mirra chiede con tanto disperato fervore, e a loro volta si fanno persuasori dello sventurato Pereo, lo inducono a un nuovo colloquio con Mirra in cui questa³⁶ travolge ogni esitazione dell'innamorato con un'ultima, suprema espansione dell'immagine radiosa (e profondamente tragica nei suoi sottintesi) della prossima partenza; con l'esuberanza disperata dei nomi con cui essa lo invoca:

Sí, dolce sposo; ch'io già tal ti appello;
 se cosa io mai ferventemente al mondo
 bramai, di partir teco al nuovo sole
 tutta ardo, e il voglio. [...]
 Il solcar nuovi mari, e a nuovi regni
 irne approdando; aura novella e pura

forte, assai forte (ancor ch'io giovin sia)
 ebbi l'animo, e l'ho: ma il debil corpo,
 egro ei soggiace;... e a lenti passi in tomba
 andar mi sento... – Ogni mio poco e rado
 cibo, mi è tosco: ognor mi sfugge il sonno;
 o con fantasmi di morte tremendi,
 più che il vegliar, mi dan martíro i sogni:
 né dí, né notte, io non trovo mai pace,
 né riposo, né loco. Eppur sollievo
 nessuno io bramo; e stimo, e aspetto, e chieggo,
 come rimedio unico mio, la morte.
 Ma, per più mio supplicio, co' suoi lacci
 viva mi tien natura. Or me compiangio,
 or me stessa abborrisco; e pianto, e rabbia,
 e pianto ancora... È la vicenda questa,
 incessante, insoffribile, feroce,
 in cui miei giorni infelici trapasso.
 (Vv. 78-98; *ivi*, p. 61).

³⁶ Ma intanto, all'inizio dell'Atto quarto, la volontà, il febbrile ardore con cui questa si era esaltata nell'ansia di imporre il suo piano e quasi facendosi prendere dagli stessi aspetti più consolatori della soluzione delle nozze e della partenza, improvvisamente si incrina e vacilla quando Mirra, in un breve colloquio con Euriclea, cede a un impeto di incenerimento sulla vera sorte che l'attende, subito dominato da una nuova ripresa della volontà che la inebria fino a esaltare quello che la sua coscienza più profonda sente come "giorno estremo" nell'immagine di un giorno «Di gioja e nozze».

respirare, e tuttor trovarmi al fianco
pien di gioia e d'amore un tanto sposo;
tutto, in breve, son certa, appien mi debbe
quella di pria tornare. [...]
[...] io scelgo
d'ogni mio mal te sanator pietoso;
ch'io stimo te, ch'io ad alta voce appello,
Pereo, te sol liberator mio vero.³⁷

Ed è a questo punto che la tragedia ha la sua svolta piú profonda e possente, quasi una prima catastrofe, dopo la quale essa si svolgerà in condizioni estreme di tensione, in un ambito sempre piú chiuso e disperato.

È la scena terza dell'Atto quarto, scena di alta perfezione e potenza poetica. Nella cerimonia delle nozze tutti i personaggi della tragedia sono raccolti intorno a Mirra, e Ciniro (con un atteggiamento di fiducia e letizia persino esagerata involontariamente a coprire l'ansia, gli inquieti presentimenti che lo turbano nell'intimo³⁸) dà inizio alla cerimonia, agli inni del coro che (ben diversamente dai canti di David nel *Saul*) han qui un originale valore drammatico (pur arieggiando certi modi convenzionali dell'inografia neoclassica del tempo) e superano ogni semplice valore letterario nella loro sicura, perfetta funzione tragica. Questi inni infatti (mentre costruiscono come una cupola sonora, ossessivamente monotona, come un alto salmodiare solenne, sotto il quale cresce il concitato dialogo di Mirra coi personaggi minori e cresce l'irresistibile inquietudine della protagonista fino allo scoppio furente della passione inizialmente dominata³⁹) contribuiscono direttamente a sollecitare le reazioni di Mirra, lo sviluppo mirabile della sua crescente tensione, con le immagini che essi offrono alla sua «egra fantasia». Immagini che, per analogia o per contrasto, alludono tutte al suo stato infelice, eccitano la sua sensibilità con parole che continuamente la richiamano al suo amore colpevole e all'impossibilità di accettare le nozze aborrite. Le immagini coniugali e amorose sconvolgono la sua volontà e fan prevalere in lei istinto passionale, orrore del suo stato, ripugnanza per l'abborrito abbraccio di Pereo e orrore e vagheggiamento per quello che essa

³⁷ At. IV, sc. 2, vv. 50-53, 57-62 e 103-106; ivi, pp. 75, 76, 77.

³⁸ «In sul tuo viso è sculta, / Pereo, la gioia; e della figlia io veggo / fermo e sereno anco l'aspetto. I Numi / certo abbiamo propizj» (vv. 117-120; ivi, p. 78). Atteggiamento che ricorda quello di Agamennone al suo ritorno in patria, e certo l'*Agamennone* è pur la tragedia che fra quelle giovanili piú anticipa (pur nella sua diversa impostazione) certi caratteri della *Mirra*, come lo sviluppo profondo e lento del dramma, l'organica coerenza e fusione di tutti gli elementi.

³⁹ L'altissimo effetto di queste due direzioni di tono (il salmodiare alto del coro, l'incalzante susseguirsi dei dialoghi, prima sommessi, poi piú alti ed aperti) non è stato in genere abbastanza rilevato dai critici, troppo fermi all'esame delle singole immagini dei cori, al loro linguaggio convenzionale. Lo intesero invece quegli spettatori francesi della recita della *Ristori* nel '55, che riconobbero a questa scena la sua grande efficacia tragica.

non può sperare, e di cui non può vincere il fascino morboso: «stringi la degna coppia unica al mondo», «e in due corpi una sola alma trapianta» (vv. 137 e 157). Mentre le immagini di orribili tormenti che il coro evoca per deprecarli accendono in lei, per congeniale affinità col suo vero stato d'animo, un'incontenibile furia: specie l'ultima parlata del coro che evoca «la infernale Aletto, / con le orribili suore», la «rabbiosa [...] feral Discordia»⁴⁰. E intanto l'attenzione degli altri personaggi, tutta concentrata in Mirra, mentre suggerisce le successive immagini della fanciulla (che, inizialmente calma, prima è percorsa da lieve tremito, poi si cambia tutta d'aspetto e vacilla sui piedi tremanti e infine traduce sul viso stravolto le furie che la agitano), accentua il suo turbamento rendendola cosciente di questo e tanto più turbata nel vano tentativo di ricomporsi e dominarsi. Finché la scena magistrale culmina nel grido di Mirra vaneggiante, la cerimonia viene interrotta e Pereo disperato si allontana preannunciando l'inutile sacrificio con cui egli crede (suprema ironia della sorte di Mirra incompresa) di rendere l'amata libera e salva.

In quel momento invece è decisa la sorte finale di Mirra, che non potrà più sperare nella soluzione tanto a lungo perseguita, e dovrà ripiegare, delusa e sconfitta, sulla richiesta supplichevole e ardente della morte immediata. La chiederà a Ciniro, con parole in cui si confondono la disperata brama della morte liberatrice, la coscienza della propria indegnità e infelicità, il presentimento del triste suicidio e l'ardore appassionato che dà a quella speranza di morte per mano del padre-amante anche la sfumatura inconsapevole di un estremo, funereo appagamento amoroso:

Entro al mio petto vibra
 quella che al fianco cingi ultrice spada:
 tu questa vita misera, abborrita,
 davi a me già; tu me la togli: ed ecco
 l'ultimo dono, ond'io ti prego... Ah! pensa;
 che se tu stesso, e di tua propria mano,
 me non uccidi, a morir della mia
 ormai mi serbi, ed a null'altro.⁴¹

La chiederà (poiché il padre la nega) alla madre, che, ingenua, crede di poter consolare la figlia con una tenera affettuosissima assicurazione di perpetua vicinanza: una nenia dolce e carezzevole come un pietoso canto di culla, che con la sua stessa tenerezza eccita la sensibilità turbata di Mirra, e con le invocazioni di una continua vicinanza alla donna che è anche la fortunata rivale, la sposa felice di Ciniro, provoca un moto di furia gelosa, prima ricacciato e superato nella rinnovata, più imperiosa richiesta di morte:

⁴⁰ Vv. 169-170 e 174-175; ivi, p. 81.

⁴¹ Sc. 5, vv. 221-228; ivi, pp. 83-84.

Al mio destino orribile me lascia;...
o se di me vera pietà tu senti,
io tel ridico, uccidimi.

poi liberamente sfrenato nell'appassionata contrapposizione delle due donne legate allo stesso amore:

Tu vegliare al mio vivere? ch'io deggia,
ad ogni istante, io rimirarti? [...]
tu prima, tu sola,
tu sempiterna cagione funesta
d'ogni miseria mia...⁴²

La madre non comprende; e non comprende (nella trepida giustificazione con cui Mirra ricopre la rivelazione della sua passione) il tremendo accenno alla colpa nella nuova, piú struggente richiesta di morte da parte della figlia:

Tu, sí; de' mali miei cagione
fosti, nel dar vita ad un'empia; e il sei,
s'or di tormela nieghi; or, ch'io ferventi
prieghi ten porgo. Ancor n'è tempo; ancora
sono innocente, quasi...⁴³

Sicché essa risolve lo stato di abbattimento della figlia nella ingenua, materna illusione di un vaneggiamento causato dalla debolezza fisica, dal bisogno di «alcun ristoro». E nell'onda morbida di questa nuova nenia materna si scioglie momentaneamente la tensione di Mirra e si chiude l'Atto.

Ma non si tratta che di una pausa illusoria e nell'ultimo Atto Mirra ricomparirà sulla scena (chiamata dal padre che vuol tentare – dopo il suicidio di Pereo – di giungere ad ogni costo alla individuazione del segreto della figlia per poterla soccorrere piú convenientemente) ormai disposta alla sua ultima disperata lotta condotta sul limite delle sue forze e nell'intima coscienza della disfatta:

Oimè! come si avanza
a tardi passi, e sforzati! Par, ch'ella
al mio cospetto a morire sen venga.⁴⁴

⁴² Sc. 7, vv. 275-257, 282-283, 289-291; ivi, pp. 86-87. L'Alfieri nel *Parere* mostrò bene di intendere l'audacia di questo passo e lo giustificò riferendosi alla sua energica distinzione di "suo" e "non suo" («Ognuno, spero, vedrà e sentirà in quel punto, che una forza piú possente di lei parla allora per bocca di Mirra; e che non è la figlia che parli alla madre, ma l'infelice disperatissima amante all'amata e preferita rivale») e con la sicurezza di aver sviluppato «(discretamente però) questo nascosissimo, ma naturalissimo e terribile tasto del cuore umano» (*Parere* cit., pp. 132-133).

⁴³ Vv. 296-300; *Mirra* cit., p. 87.

⁴⁴ At. V, sc. 1, vv. 34-36; ivi, p. 90.

Non piú illusioni e immagini funebri e consolatrici insieme, non piú speranze di morte per mano del padre (solo all'inizio del dialogo, il rimpianto di questa occasione perduta): Mirra viene veramente a morire al cospetto del padre e il suo stesso linguaggio, che prima era anche capace di costruzioni complesse e volitive nella speranza e nella volontà di persuadere gli altri alle soluzioni piú desiderate, ora si è fatto spezzato, faticoso, e solo a poco a poco recupera una maggiore energia nel rinnovato supremo tentativo da parte della protagonista di celare almeno la natura e l'oggetto delle passioni, e con ciò la sua dignità e purezza, sotto l'incalzare delle interrogazioni del padre, divenuto piú acuto e stringente nella persuasione che la figlia celi un amore indegno (naturalmente non la passione incestuosa, ma forse un affetto per persona inferiore), una «oscura fiamma» che causi la vergogna, che egli ormai chiaramente individua sul volto disperato e disfatto di Mirra.

Tutta la grandissima scena (la seconda dell'Atto quinto) si svolge nel contrasto fra la volontà di Ciniro che adopera alternativamente, per indurre la figlia a rivelarsi, i mezzi della minaccia e della amorevolezza (la minaccia di privarla del suo affetto, l'amorevole indulgenza per il suo fallo e persino la disposizione a comprenderlo e ad esaudire il suo desiderio), e la volontà di Mirra di celare la sua passione, di sfuggire al gorgo in cui si sente progressivamente cadere, a mano a mano che nella sua difesa essa è costretta a ceder terreno, a rivelare qualche elemento del suo tremendo segreto. I due procedimenti adoperati da Ciniro (ricompare quasi l'energia e la sapienza inquisitoria di Filippo, ma in quale diversa direzione poetica!) spingono sempre piú Mirra là dove essa non vorrebbe essere ricacciata. L'amorevole comprensione del padre che scusa la passione e invoca incautamente la sua esperienza di uomo che conobbe «amor per prova», la induce a rivelare la natura passionale del suo tormento mentre proclama la decisione a non rivelarne il nome e l'oggetto:

Amo, sí; poiché a dirtelo mi sforzi;
io disperatamente amo, ed indarno.
Ma, qual ne sia l'oggetto, né tu mai,
né persona il saprà: lo ignora ei stesso...
ed a me quasi io 'l niego.⁴⁵

La minaccia della vergogna che la coprirebbe ammettendo proprio al padre un amore indegno, una «vile fiamma», la sforza a scoprire che la sua fiamma non è «vile», ma «iniqua». La nuova indulgenza di Ciniro che «non la condanna» (ancora fisso nella sua idea di un amore per un uomo di condizione sociale inferiore) la obbliga a precisare la particolare «iniquità» del suo affetto:

⁴⁵ Vv. 138-142; *ivi*, p. 94.

Raccapricciar d'orror vedresti il padre,
se lo sapesse... Ciniro...⁴⁶

E quando (dopo che essa ha invano tentato di sottrarsi all'interrogatorio sotto cui si sente vacillare, sollecitata dalla stessa passione che cresce smisuratamente nella vicinanza del padre-amante e nelle continue lusinghe del suo padre involontariamente ambiguo nei riferimenti affettuoso-amorosi) Ciniro la minaccerà di privarla per sempre del suo amore, essa, affascinata e atterrita dell'immagine estrema di una separazione e di una morte lontana dall'oggetto del suo amore, svelerà, nei suoi modi casti ed ardenti, tragici e appassionati, la natura e l'oggetto della sua passione:

Da te morire io lungi?...
Oh madre mia felice!... almen concesso
a lei sarà... di morire... al tuo fianco...⁴⁷

Ciniro finalmente intuisce, anche se vorrebbe ancora ridurre la portata della rivelazione, e concedere alla figlia una diversa spiegazione:

Che vuoi tu dirmi?... Oh! qual terribil lampo,
da questi accenti!... Empia, tu forse?...⁴⁸

Ma Mirra non può ulteriormente fingere e resistere, e la luce orrida della sua rivelazione (più affidata agli «accenti», al significato del tono che allo stesso preciso contenuto delle parole) illumina anche la sua volontà, fino allora esitante, ad attuare, anche se troppo tardi, l'unica soluzione veramente liberatrice.

La tragedia non si conclude con il gesto liberatore del suicidio. Il grande poeta ha intuito e realizzato un estremo, ulteriore svolgimento del dramma di Mirra tanto più intimo, tormentoso, complesso di quello degli altri suoi eroi, e ben coerente all'estremo sviluppo del suo intero diagramma tragico. E come in certi grandi "tempi" beethoveniani il motivo drammatico trova ancora, quando par giunto al suo culmine, più sottili ed intensi svolgimenti finali, così qui il dramma della infelice eroina trova altre supreme vibrazioni, un ultimo intreccio di pietà e di orrore, di squallida miseria e di purissima luce di virtù, di estreme illusioni e delusioni, di altri «feroci martíri» in un'ultima lotta di Mirra contro il limite tremendo che la rinchiude. Essa vuole illudersi di morir «men rea» perché si è punita con la morte:

Io vendicarti... seppi,...
e punir me... Tu stesso, a viva forza,

⁴⁶ Vv. 169-170; *ivi*, p. 96.

⁴⁷ Vv. 181-183; *ibid.*

⁴⁸ Vv. 184-185; *ivi*, p. 97.

l'orrido arcano... dal cor... mi strappasti...
ma, poiché sol colla mia vita... egli esce...
dal labro mio,... men rea... mi moro...⁴⁹

e ha vendicato l'offesa fatta al padre con la rivelazione della turpe passione con cui ha contaminato in qualche modo anche lui⁵⁰, e spera di poter almeno celare il suo peccato alla madre, di non offendere e non contaminare anche lei. E in questa speranza la sua indomita volontà di purezza ancora si tende, mai rassegnata e "indolente".

Ma anche questa speranza è frustrata. Cecri compare sulla scena, Mirra ne riconosce morente la voce («Oh voce!», ed è l'unica parola che essa pronuncia nella scena terza), e Ciniro è costretto a rivelare alla moglie il suicidio e lo *scelus* della figlia. E su questa cadono, come ultimi colpi della sorte implacabile, le parole inorridite dei genitori, l'invito di Ciniro a Cecri ad allontanarsi per «morir d'onta e di dolore altrove», l'addio della madre che la chiama «empia» e «sventurata» e che sottolinea proprio in un moto ininterrotto di tenerezza e di abbandono («Né più abbracciarla io mai?») la solitudine in cui Mirra è lasciata, la sua definitiva esclusione da un mondo di affetti saldi e sicuri il cui calore, affascinante e tormentoso nella sua perdita irrimediabile, accresce per contrasto lo squallore della sua morte.

E quando si pensi come tutto il dialogo fra Ciniro e Cecri sia costruito sempre in funzione di Mirra e del tormento muto dei suoi ultimi momenti, ancor meglio si comprenderà il valore di questa scena che parve, a qualche critico, più debole e quasi marginale (quasi un inutile dispersivo chiacchierio dei personaggi minori), e che invece giustamente l'Alfieri curò con grande attenzione in ogni suo minimo particolare («e qui si pesi ogni parola» scrisse per se stesso nel manoscritto della tragedia⁵¹) allargandola e graduandola più perfettamente nella rielaborazione definitiva. Così come "pesò ogni parola" nella brevissima scena finale, nelle ultime parole che Mirra rivolge a Euriclea⁵², muta testimone del suo martirio. Prima aveva abbozzato:

⁴⁹ Vv. 193-197; *ibid.*

⁵⁰ L'estrema finezza artistica adegua qui perfettamente l'acutissima sensibilità morale dell'Alfieri di questo periodo e realizza potentemente quell'ispirazione di pietà e di "altruismo" che si era espressa in maniera così esuberante e tragicamente inefficace nella *Sofonisba*.

⁵¹ E aggiunse: «e se [Ciniro] debba dir tanto, o più, o niente» (cfr. *ivi*, pp. 228-229). Poi scelse giustamente la graduazione più intensa e più tormentosa per Mirra, sostituendo le battute con cui Ciniro rivela a Cecri il peccato della figlia dopo una prima esitazione all'unica battuta che prima aveva scritto: «Vieni. A noi figlia / più non era costei. D'amore orrendo / ella ardeva per Ciniro» (*ibid.*).

⁵² Anche su questo particolare l'Alfieri aveva inizialmente esitato («e se questi due versi dicesse alla madre?»), ma la soluzione definitivamente adottata è certamente ben più coerente alla geniale impostazione del finale: Mirra muore abbandonata dai due genitori uniti anche nel dolore dal «Voler concorde», dall'«amor solo» di cui Cecri parla alla fine del primo Atto. E d'altra parte la presenza della «fida» Euriclea, muta, impietrita nel suo dolore,

D'un ferro,
quand'io tel chiesi, dovevi, Euriclea
soccorrermi... Innocente..., io allor... moriva.⁵³

Poi definí:

Quand'io... tel... chiesi,...
darmi... allora,... Euriclea, dovevi il ferro...
io moriva... innocente;... empia... ora... muojo.⁵⁴

Con queste supreme parole, Mirra riassume i punti essenziali della sua vicenda, l'estrema infelicità di una conclusione piú dolorosa di quanto essa stessa potesse pensare, nello sconcolato confronto non fra la felicità e la morte, ma fra due morti, una «innocente», una «empia» (e tutto il divario è imperniato sulle due parole di “innocenza” ed “empietà” e sulla base costante della morte: «moriva», «muojo»), nel rimpianto di quella morte «innocente» che tanto incupisce lo squallore della morte «empia» (e quanta forza intensa nel contrasto del passato rimpianto e del presente aborrito: «allora», «ora»), ma che insieme indubbiamente induce in questa suprema catastrofe la luce di gentilezza, di eroica virtù a cui Mirra intona le sue parole, con cui Mirra appassionatamente ancora aspira alla sua innocenza, perduta nella rivelazione dello *scelus*, ma in realtà ancora così presente nel suo animo, nella sua voce purissima.

E se nelle ultime parole di Saul l'impeto eroico traspariva nella sua disfatta («almen da re, qui ... morto») e piú chiaro era l'ultimo urto con la forza superiore che lo abbatte («Sei paga, / d'inesorabil Dio terribil ira?»), in questa ultima parlata di Mirra ancor piú intimo e doloroso si è fatto il senso della crudeltà della sorte degli uomini e ancor piú limpida e affascinante la superiore pietà del poeta, la sua commossa ammirazione per le qualità nobili, eroiche della natura umana, tanto piú alte quanto piú essa è oppressa e tormentata, tanto piú provate quanto piú essa è intimamente pura, delicata, sensibile: sentimento tragico della vita, pietà e ammirazione tutti perfettamente tradotti in un personaggio e in una situazione, in una poesia che è l'estrema conclusione dell'esperienza poetica alferiana piú autentica e storicamente profonda.

serve anche a ricollegare quest'ultima scena con la prima richiesta di morte rivolta da Mirra ad Euriclea alla fine dell'Atto secondo, e dà al disperato rimpianto di quella occasione perduta l'amaro rinforzo della triste certezza di Mirra della giustizia di quella richiesta, e la tenerezza dolente di un pietoso rimprovero ad Euriclea per non aver saputo comprendere e credere alle sue parole.

⁵³ Ivi, p. 230.

⁵⁴ Sc. 4, vv. 218-220; ivi, p. 100.

Il giudizio del Bettinelli sull'Alfieri (1957)

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 61°, serie VII, n. 1, gennaio-marzo 1957, pp. 62-65; poi in *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit., e in *Studi alfieriani* (1995).

IL GIUDIZIO DEL BETTINELLI SULL'ALFIERI

Rilevai già nel capitolo dedicato al Bettinelli nel mio *Preromanticismo*¹ il giudizio stroncatorio che lo scrittore mantovano dette dell'Alfieri nella sua *Lettera* del 1790 al De Giovanni², giudizio significativo per i limiti della comprensione e accettazione bettinelliana di una personalità rivoluzionariamente preromantica e significativo insieme, come ha indicato giustamente anche il Cappuccio nel suo profilo di storia della critica alfieriana³, in quanto «apre [...] la serie dei tanti critici che hanno visto nell'Alfieri piú un oratore di libertà che un poeta». Desidero ora riprendere quel giudizio e insistere ancor piú sull'importanza che esso ha nella fase dei giudizi contemporanei sull'opera tragica alfieriana come momento di decisiva svolta rispetto ai dissensi piú esteriori e formalistici dei letterati settecenteschi fermi al rilievo delle caratteristiche piú insolite del linguaggio alfieriano o agli aspetti piú vistosi della sua costruzione drammatica⁴.

Il giudizio del Bettinelli supera decisamente questo mediocre piano di critica e mostra oltretutto l'acutezza consequenziaria, la forza polemica del critico anche in questa fase della sua attività, quando egli, superate le sue esperienze piú ardite in direzione illuministica e preromantica, nella sua adesione senile al tradizionalismo letterario piú chiaramente sviluppa il suo conservatorismo di gesuita reso piú abile ed acuto dal suo passaggio entro la cultura razionalistica e illuministica⁵.

¹ Cit., p. 67.

² Si legge in S. Bettinelli, *Opere edite ed inedite in prosa ed in versi*, seconda edizione, Riveduta, ampliata, e corretta dall'Autore. Tomo XX, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1801, pp. 231-246.

³ In *I classici italiani nella storia della critica*, da me diretti, vol. II, Firenze, La Nuova Italia, 1955 (1970³), p. 199.

⁴ Come appare sinteticamente in quella parodia *Socrate*, pubblicata a Firenze nel 1788 (con il falso luogo di Londra), che – senza contenere in germe, come parve a G. Mazzoni, *In Biblioteca. Appunti*, Roma, Casa Editrice A. Sommaruga e C., 1883, p. 73, «tutte, o quasi, le critiche dibattute fra il Carmignani, il De Coureil, il Marré e lo Schedoni» – precisa, non senza spirito, una disposizione vulgata di critica negativa di classicisti e linguaioli di fronte all'edizione alfieriana dell'83.

⁵ Che, d'altra parte, la posizione antialfieriana del Bettinelli fosse – pur nello stimolo forte della coincidenza tra la pubblicazione dell'edizione Didot delle tragedie e lo scoppio della Rivoluzione francese – ben piú che il risultato di un risentimento occasionale e corrispondesse ad una vera convinzione (radicata insieme in ragioni di gusto già vive a lor modo, come accennerò poi, nello stesso maggiore slancio preromantico dell'*Entusiasmo*), lo dimostra anche la persuasa persistenza con cui il critico la difese anche in anni piú tardi contro le obiezioni del Pindemonte (v. le lettere del Bettinelli e le repliche del Pindemonte,

Ed ora con il suo ingegno sottile e la sua complessa esperienza letteraria e ideologica egli si rivolgeva a demolire l'Alfieri, di cui ben vedeva l'eccezionale significato rivoluzionario in sede etico-politica e poetica⁶.

In quelle pagine acutissime, in cui un penetrante razionalismo si allea con forme gesuitiche di ironia e di apparente umiltà, il Bettinelli⁷ partiva da un omaggio al «nostro Sofocle», che professava di venerare, ma subito, proprio da questo omaggio e da una dichiarazione della propria umiltà che calcolava la reversibilità in ironia di ogni parola, egli passava ad attaccare ironicamente la poesia alfieriana nella sua accertata, ma inaccettabile novità: «E chi può nulla pretendere in faccia agli eroi del secol nuovo, di cui neppure un'idea s'ebbe nel nostro passato omai? Ciel nuovo e terra nuova di leggi, di governi, di condizioni, di costumi, e quindi ancor di letteratura, di gusti, di pensieri, di stili. Accuso i miei pregiudizj del non lasciarmi gustare le sublimi tragedie, che ammiro, né sentir nel cuore gli affetti, che vogliono ispirarmi»⁸.

E poiché quegli affetti che le tragedie «vogliono» (si badi bene al verbo che implica la condanna di un'opera oratoria, volontaristica, non poetica) ispirare sono così diversi da quelli che l'autore dell'*Entusiasmo delle belle arti* aveva ben saputo sentire in Racine o nel Libro IV dell'*Eneide* (poesia altamente tragica, ma ricca di «patetico» e di armoniosa dolcezza), il Bettinelli concluderà: «O quei poeti non son poeti, o non l'è Alfieri sicuramente»⁹. E se non è poeta? Da un incisivo e maligno ritratto dell'uomo si potrà ricavare «un carattere poco atto a poesia spontanea, dono gratuito

20 giugno 1803, 4 giugno 1807).

⁶ Si noti poi che il «parere» sull'Alfieri nasceva in un momento di accesa tensione politica nella reazione agli avvenimenti rivoluzionari di Francia, sicché, annunciandone l'invio al Tiraboschi per la pubblicazione sul «Giornale dei Letterati» (e il Tiraboschi la pubblicò effettivamente ma facendo «delle incisioni su qualche passo troppo agro per i francesi e pel conte» – v. *Carteggio fra G. Tiraboschi e C. Vannetti (1776-1793)*, per cura di G. Cavazzuti e F. Pasini, in Modena, presso Giovanni Ferraguti & Compagni, 1912, p. 311 nota), il Bettinelli sottolineava il carattere di polemica ideologica del suo scritto: «Alfieri [...] è un fanatico per la libertà nelle sue prose e tragedie dell'edizione di Parigi. Se v'è tempo pel *Giornale* ve ne manderò un mio parere curioso per tal fenomeno d'apostolato tragico contro i sovrani» (*ibid.*).

⁷ Il Bettinelli aveva comunque accettato in sede storica l'importanza della nuova presenza alfieriana nel teatro italiano, e nella ristampa dell'88 del discorso *Del teatro italiano* (che è del '71 e in cui si lamentava l'assenza di una vera tragedia italiana) annotava: «Questo sommo genio è già comparso, dopo ch'io scrissi, nel Conte Alfieri, e i suoi difetti da me notati più volte a prò de' giovani imitatori nol tolgono dal primo seggio del teatro italiano» (*Opere edite ed inedite*, Tomo XIX, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1800, p. 80). Così come, in maniera certo più sincera anche se in forma prudentemente dubitativa, il Cesarotti ristampando il *Mercurius de poetis tragicis*, in cui aveva pure lui lamentato la mancanza di tragici italiani, aggiungeva che *post editas V. Alfieri tragoedias praeco Musarum aliter fortasse senserit*.

⁸ *Lettera al sig. Canonico de Giovanni* cit., pp. 231-232.

⁹ *Ivi*, pp. 232-233.

di felice natura, e fatto appunto natura. [...] Questi è un politico, che vuol fare il poeta»¹⁰. Perciò nella sua opera «tutto è prosa»¹¹ (e a un certo punto viene consigliato all'Alfieri di darsi al romanzo!), e d'altra parte la sua stessa posizione politica rompe tutta una tradizione di rapporti fra poeti e potenti della terra e contraddice, anche da questo punto di vista di condizioni tipiche della vita del poeta, alla sua pretesa di vocazione poetica: «I gran poeti [...] son pacifici, non vivon d'odio, abborrono il sangue, e non fan mai congiure né alla corte né al tavolino, ove talor le verseggiavano felicemente. Saranno anime basse, cuori timidi, gente da nulla pe' moderni eroi, ma fan de' poemi e delle tragedie immortali e veramente poetiche, mentre quell'anime grandi, que' cuori indipendenti, quella gente odiatrice de' dominj per dominar col nome di libertà, pronuncieranno delle sentenze, vibreran gran pensieri, slanceran lampi e fulmini di passioni tetre e cupe [...] con frasi energiche, con versi studiati e forzati, ma non poetici»¹².

Dove si chiarisce bene l'assoluta incompatibilità nella concezione stessa di letteratura e poesia fra il Settecento ammiratore di Federico II di Prussia e l'autore del trattato *Del Principe e delle lettere*, fra il letterato cortigiano e l'Alfieri che nel ritratto dell'uomo libero preciserà: «Né visto è mai dei Dominanti a lato»¹³.

Ma, piú in profondo, la stroncatura conseguente e spietata dell'intelligentissimo conservatore gesuitico, che finiva tendenziosamente per limitare le tragedie alfieriane a quelle piú tipicamente politiche stroncando la *Mirra* e trascurando il *Saul*, ci interessa come inizio di una interpretazione critica e polemica che con diversissime giustificazioni nega la poesia alfieriana riducendola ad oratoria politica, ad opera di intelletto e di volontà, riconducendo i primi rilievi sulla durezza dello stile, sulla mancanza di armonia a motivi piú intimi di astrattezza intellettualistica, di predominio della volontà sulla fantasia, di natura impoetica, o addirittura trascurando quelle prime accuse come esteriori e superficiali di fronte alla accusa centrale di una nucleare mancanza di poesia («un politico, che vuol fare il poeta», «un filosofo, non un poeta»).

Come fa appunto il Bettinelli che, alla fine del suo saggio, cosí limpido ed energico nella sua tendenziosità e nella sua animosità polemica, avvertirà

¹⁰ Ivi, pp. 235 e 236.

¹¹ Ivi, p. 237.

¹² *Ibid.*

¹³ Son. 288, v. 8; *Rime* cit., p. 234. Cosí si comprende lo sdegno del Bettinelli e di altri letterati fautori del letterato cortigiano, del poeta cesareo o del poeta al servizio dei programmi riformatori dei sovrani assoluti, di fronte alla *Congiura de' Pazzi*, che osava ridurre i "mecenati" fiorentini, i Medici, a volgari italiani. L'Alfieri era per loro un mistificatore di storia, l'interessato «capopopolo» sovversivo che poteva piacere solo ai «moderni repubblicani» e che infrangeva insieme la loro concezione politica e il loro ideale idillico-conservatore del letterato al servizio del potere, ossequiente alle leggi del trono e dell'altare.

chiaramente che egli non si ferma alle accuse piú comuni allo stile alfieriano e trasformerà la stessa constatazione di uno sforzo dello scrittore nelle correzioni dell'edizione parigina¹⁴ in un nuovo motivo di riprova della impoeticità e della volontarietà dell'Alfieri: «Né l'accuso già io d'oscurità, e di durezza, come i critici volgari nelle tragedie da lui emendate secondo il suo genio, e l'altrui, quando siano ben lette e recitate; accuso la lima piuttosto che le ha lisciate, e ripulite senza potervi infondere il genio poetico, e facendogli credere, che lo studio far potesse un poeta d'un uomo nato a tutt'altro»¹⁵. E le stesse difese e scuse dell'Alfieri vengono adoperate contro di lui con un moto sempre piú impaziente e reciso: «Non è già la *dolcezza in supremo grado*, che gli manchi, com'egli dice, né che si cerchi da noi nel tragico, non è lo stil lirico no, egli è il poetico, che manca a queste tragedie non solo, ma alla sua lirica eziandio»¹⁶.

L'antipatia per il poeta della libertà, per il fautore di una nozione di letteratura come necessariamente anticonformista e libera da ogni legame con il potere politico, si congiungeva nel Bettinelli con l'avversione per una poesia che superava i limiti di accettazione del suo gusto settecentesco e lo inquietava con il suo significato profondamente rivoluzionario anche in campo strettamente estetico, specie in un periodo in cui egli aveva fortemente ridotto i suoi slanci preromantici documentati nel precedente trattato sull'entusiasmo¹⁷.

¹⁴ Del piú comune compiacimento dei letterati italiani di fronte alle correzioni dell'edizione Didot è espressione il giudizio del Napoli Signorelli, che nel tomo di *Addizioni* (1798) alla sua *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (i precedenti giudizi nel corso dell'opera sono notevoli perché a parte le solite riserve sullo stile, «duro», coincidono con la celebre indicazione pariniana dello scavo alfieriano nel «cupo, ove gli affetti han regno» nel riconoscere le capacità alfieriane di «investigar nel cuore umano le arcane sorgenti degli affetti» – tomo VI, in Napoli, Presso Vincenzo Orsino, 1790, p. 218) trovava nelle correzioni delle prime tragedie e soprattutto nelle nuove tragedie dell'edizione parigina «miglioramento notevole nello stile, divenuto piú naturale senza perdere di grandezza, nella versificazione piú scorrevole senza allontanarsi dal suo genere, nella lingua tersa ed elegante senza sacrificare la grazia nativa per lo studio di esser cruschevole, nell'economia piú giudiziosa per l'entrare dei personaggi accresciuto, che rende l'azione piú verisimile senza la noiosità dei confidenti» (p. 239 del tomo *Addizioni*, nel quale è anche notevole l'indicazione della *Mirra* come «la tragedia che meglio scopre i rari talenti tragici» dell'Alfieri; ivi, p. 225).

¹⁵ *Lettera al sig. Canonico de Giovanni* cit., pp. 239-240.

¹⁶ Ivi, p. 243.

¹⁷ Si ricordi poi che nell'*Entusiasmo* (*Opere edite ed inedite*, Tomo III, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1799, p. 164), il Bettinelli considerava piú atte a destare commozione le «scene mirabili per gli affetti si ben dipinti» (affetti di tenerezza familiare, amore, dolore, ecc.) che non «amor della libertà», «odio de' tiranni», «fatalismo degli eroi». Dove pare annunciata la radice piú generale della sua avversione per l'Alfieri, la denuncia di quello che appariva al Bettinelli un equivoco scambio fra veri sentimenti poetici e passione politica, fra calore del «cuore» e calore «di sangue», «d'odio, di zelo, d'amor di gloria, e di libertà». Donde il carattere sforzato e velleitario che avrebbero nelle tragedie alfieriane «gli effetti piú commoventi, e veramente caldi d'amor filiale paterno materno» che, dice il Bettinelli, «non m'han tocco il cuore giammai, benché mi paresse scritto in ogni margine: *Qui si piange*» (*Lettera* cit., p. 241).

E così il saggio del Bettinelli, mentre precisa la naturale reazione dei letterati settecenteschi, implica l'avvio di una corrente critica che, animata dall'antipatia per la posizione politica alfieriana, tenderà a svalutarne la poesia, a ridurla ad oratoria e ad intellettualismo: errore in cui in parte converranno anche spiriti più liberi, ma dominati dai motivi romantici della spontaneità assoluta, della gratuità della poesia che essi finivano per non trovare nel grande Alfieri, attratti dalle accuse vistose della volontarietà ed astrattezza e incapaci d'altra parte di ritrovare la poesia sotto l'aspetto etico-politico, che a quella era invece legato da una sostanziale unità di radice sentimentale e passionale.

La prima parte delle «Rime» alfieriane (1961)

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 65°, s. VII, n. 1, Firenze, gennaio-aprile 1961, pp. 3-33; poi in *Saggi alfieriani* (1969 e 1981) e *Studi alfieriani* (1995).

LA PRIMA PARTE DELLE «RIME» ALFIERIANE

Dopo il *Saul*, l'Alfieri tornerà all'attività tragica solo nell'autunno del 1784, quando in Alsazia ideerà l'*Agide*, la *Sofonisba* e la *Mirra*, che porterà poi a compimento solo nel 1786.

Fra queste due fasi della sua attività tragica vi è un lungo periodo che l'Alfieri considerò come un intervallo di inoperosità, di irrequietezza (quasi ripresa di quella «impazienza di luogo» che aveva caratterizzato la sua prima gioventù, il periodo di viaggi precedente alla scoperta della propria vocazione poetica) e di doloroso abbattimento provocato dalla forzata lontananza della «sua donna», dopo che il 4 maggio del 1783 un ordine papale di espulsione da Roma¹ seguiva al tardo risveglio del tutore della d'Albany, il cardinale di York, finalmente convinto dalla natura dei rapporti della cognata con il poeta.

Questo periodo di viaggi (prima nell'Italia settentrionale, poi in Francia e in Inghilterra con intervalli di soste a Siena) è contraddistinto non solo da una intensa vita sentimentale, sollecitata dalla lontananza dell'amata e tradotta nelle rime abbondantissime in questi anni, ma anche – nell'abbandono dell'attività tragica – da una iniziale attenzione e reazione dell'Alfieri ai giudizi dei letterati contemporanei sulle sue tragedie finalmente edite a Siena appunto nel 1783. Così i suoi viaggi nell'Italia settentrionale ebbero inizialmente per l'Alfieri anche lo scopo di ascoltare i pareri e i consigli dei letterati piú famosi, dopo che egli aveva già sperimentato le prime censure degli aborriti giornalisti e dei pedanti cruscchevoli toscani, contro i quali proprio nel 1783 veniva esercitando una nuova attività epigrammatica², ri-

¹ L'Alfieri nella *Vita* affermò di aver prevenuto volontariamente la possibilità di un simile ordine, ma il *Diario* del cardinale di York ci convince che in questo caso il poeta deformò la verità dei fatti (su di un particolare in verità di scarsa importanza). L'espulsione dell'Alfieri da Roma fu salutata da vari sonetti d'occasione, fra i quali si può ricordare quello del Monti che parlava dell'Alfieri come di un «novello Egisto», resosi già famoso con le sue avventure riguardanti «d'Anglia i letti» (Son. *Contro l'Alfieri*; in V. Monti, *Poesie*, a cura di G. Bezzola, Torino, UTET, 1969 (1974²), p. 59).

² Si vedano in proposito, con risultati di varia efficacia, gli epigrammi contenuti nella Parte prima delle *Rime* cit., contro i giornalisti (III; p. 179), contro i cruscanti toscani che attaccavano i versi alfieriani perché duri, disarmonici, oscuri, nel loro netto contrasto con il «cantabile» arcadico e con la chiarezza e regolarità cruscchevole (XXVIII; pp. 190-191). Particolarmente notevoli per capacità di brio e di pungente ironia il XVII contro i professori dell'Università di Pisa (pp. 185-186), e, veramente bello per rapidità e rilievo squillante, il celebre XVIII (p. 186), e il IX contro i pedanti che «Ansanti, sudanti» cercano invano di seguire il volo geniale dei poeti (p. 182).

volta anche a sfogare la sua avversione e il suo risentimento contro il potere ecclesiastico, causa della sua espulsione da Roma³.

Ma anche gli incontri col Cesarotti e col Parini furono piuttosto delusivi per il poeta, che aveva ormai dello stile idee proprie e poco corrispondenti anche alla ricerca di eleganza e di armonico equilibrio del neoclassico Parini⁴; per non parlare della concezione angusta e linguaiola dei cruscanti, così lontana dalla sua esigenza di profonda espressività della parola. Sicché queste stesse preoccupazioni di affinamento dei propri mezzi espressivi, di rielaborazione delle proprie tragedie al di là della stessa edizione senese (che lo condurranno al nuovo lavoro di revisione dell'edizione definitiva parigina del 1787-89) e il contatto e le discussioni con i letterati contemporanei così poco capaci di comprendere la sua poesia e più volti a criticarla che ad accettarla, si risolvono in moti di amarezza e di sdegno per l'incomprensione che colpiva la sua opera, nella tormentosa e orgogliosa coscienza del proprio valore, nella esaltazione personale e in quella contrapposizione del proprio alto mondo di sentimenti e di valori (fra i quali fortissimo il valore della poesia, della propria alta vocazione poetica, della grande poesia del passato) a un mondo mediocre e inferiore: contrapposizione che tanto bene si unisce in questi anni, e nello sfogo appassionato delle *Rime*, allo stimolo della lontananza dolorosa dalla donna amata che rinforza e sostiene così efficacemente l'alferiano contrasto di un alto piano di eccezione su cui il poeta si muove e si rappresenta, personaggio tragico ed eroico, perseguitato e infelice (in mezzo alla personificazione dei suoi sentimenti e a figure grandiose ed infelici – «Gli ardenti vati, e gl'infelici amanti»⁵ –, dotate di «forte sentire», distinte dalle stigmate della sventura) di contro ad una umanità arida e vile, gretta e infida.

Da questa essenziale posizione sentimentale, sollecitata dalle sue particolari condizioni biografiche (e si calcolino anche la scontentezza causata dall'abbandono dell'attività tragica sentita come la sua più vera, congeniale, nobile attività, l'irrequietezza dei suoi stessi sentimenti che han perso il saldo appoggio consolatore della fruizione costante dell'amore, l'amarezza d'una continua verifica della disparità fra ideali e realtà), trae origine la copiosa

³ Si veda il X contro un cardinale (forse con allusione al cardinale di York?) e quello (I) contro l'eccessivo numero degli ecclesiastici e l'eccessiva potenza politica del papato in Italia (ivi, pp. 182 e 178-179).

⁴ Il Parini aveva pur compreso la profondità della tragedia alferiana, del suo scavo potente nel «cupo, ove gli affetti han regno», ma aveva anche lui riscontrato nell'opera alferiana una insufficienza di stile che egli evidentemente misurava alla luce del suo ideale estetico così diverso da quello alferiano. E così l'Alfieri poteva giustamente osservare nella *Vita* che, nel suo incontro col Parini, questi gli aveva dato consigli assolutamente inadatti al perfezionamento del suo stile così legato a una diversa concezione della poesia e alle diverse esigenze della sua ispirazione (*Vita* cit., I, p. 241).

⁵ Son. 89, v. 14; *Rime* cit., p. 80.

produzione di rime di questi anni: il gruppo piú compatto della prima parte dell'omonima raccolta alfieriana⁶.

Le *Rime* (pur nelle diversità, particolarmente sensibili nella seconda parte intonata ad uno stato d'animo meno drammatico, alle forme piú meditative, pacate, composte, caratteristiche della vena piú segreta ed intima dell'ultimo Alfieri) hanno una certa loro generale continuità, una base comune in un atteggiamento di diario lirico, di "libro segreto"⁷, di sfogo autobiografico piú diretto e legato anche a particolari occasioni sentimentali, a luoghi e vicende, a stati d'animo particolari che lo stesso Alfieri volle ben precisare segnando sempre accuratamente la data e il luogo della prima composizione (o della prima loro forma, abbozzata a volte mentre il poeta viaggiava a cavallo) e spesso anche la condizione biografica e sentimentale da cui nascevano le varie poesie.

Ed anzi l'Alfieri (che pur tanto chiaramente mostrò di tenere alle *Rime* pubblicandone la prima parte e preparando la seconda per la stampa, e che dedicò cure particolari alla loro revisione e correzione stilistica, finendo spesso per portarle alla loro espressione poetica piú intera proprio con una profonda rielaborazione piú tarda) rilevò spesso eccessivamente questo carattere di sfogo della sua "rimeria" distinguendolo dall'impegno piú alto delle tragedie, associando allo sfogo immediato del pianto specie per le rime scritte nella lontananza dalla d'Albany, nell'errabondo viaggiare a cavallo, stimolato dal dolore e dall'impazienza («sempre piangendo e rimando»)⁸,

⁶ La prima parte delle *Rime*, che comprende componimenti scritti fra il 1776 e il 1789, fu pubblicata dallo stesso Alfieri nell'edizione di Kehl (1788-89). La seconda parte, che comprende i componimenti scritti dal 1789 al 1798, fu pubblicata postuma (da un manoscritto già preparato dal poeta per la stampa) nel 1804 a Firenze con la falsa indicazione di Londra. Tutta la raccolta venne criticamente edita da F. Maggini (l'edizione di Torino, Paravia, 1903, è assai imperfetta), Firenze, Le Monnier, 1933, e corredata dell'apparato delle varianti e delle successive redazioni di tutte le poesie (e completata con l'edizione dei tentativi giovanili e delle rime sparse). Questa fondamentale edizione è stata poi riprodotta e ulteriormente arricchita dallo stesso Maggini nel volume già citato dell'edizione delle *Opere* dell'Alfieri promossa dal Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti. Per la storia delle edizioni delle *Rime* rimando all'introduzione del Maggini, notevole anche come studio critico di questa attività alfieriana.

⁷ Come le considerò il De Robertis nel suo saggio del 1933 (*Le rime*, compreso nella sezione *Lecture dell'Alfieri* del volume *Saggi*, Firenze, Le Monnier, 1939, pp. 58-62). Come "libro segreto" le *Rime* ebbero una nuova particolare fortuna nel gusto novecentesco, attratto dalla loro natura piú intima e lirica e dal loro valore di esercizio di stile (meglio precisato e valutabile dopo l'edizione del Maggini che permette, con l'apparato delle varie redazioni e varianti, di studiare la cura di elaborazione, l'impegno espressivo). Notevoli già gli accenni del Croce nel suo saggio citato del 1917, che chiamò le rime (vedendone solo un aspetto) «lenimento del superuomo»; notevoli i giudizi del Momigliano nella sua *Storia della letteratura italiana* (soprattutto sulla seconda parte) e il saggio del Fubini, *Le Rime dell'Alfieri*, del 1934, riprodotto in *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani* cit., pp. 93-100. E, fra le cose piú belle sulle *Rime*, si ricordi il saggio di G. Debenedetti, *Ingegnoso nemico di se stesso*, in *Saggi critici*, III serie, Milano, Il Saggiatore, 1959, pp. 19-37.

⁸ *Vita* cit., I, p. 240. E in tal senso le rime venivano da lui equiparate alle lettere inviate

svalutando a volte le rime come «diluvio di rime» artisticamente troppo immediato e poco curato, come eccessive di numero e pur sempre confermandone comunque la necessità come «sfogo o rimedio» alla «accesa [sua] fantasia», come «nobile e dolce sfogo della mestizia dell'animo»⁹.

In realtà le *Rime*, mentre costituiscono indubbiamente un complemento essenziale della autobiografia dell'Alfieri, un documento delle sue vicende dolorose e del suo animo tormentato dai diversi sentimenti legati a precise occasioni, hanno un valore, anche in tal senso, più profondo, evocando, sulla spinta delle varie occasioni, immagini profonde del suo animo poetico e del suo più intimo autoritratto (ed elemento caratteristico delle *Rime* è l'analisi acuta e tormentosa di se stesso, la volontà di autoritratto), esprimendo anche elementi essenziali della sua intuizione e della esperienza drammatica della vita, recuperando spesso, in forme più liriche, lo scatto più puro del suo impeto tragico e giungendo ad autentici – anche se rari – capolavori, entro una costante disposizione poetica di diversa intensità, entro essenziali linee di una poetica che supera, indirizza le qualità di sfogo verso precisi obiettivi artistici ed adibisce ad essi precisi mezzi espressivi.

I risultati pieni, assoluti saranno rari (e spesso si avranno piuttosto impeti frammentari, versi balenanti in un contesto più debole), ma essi presuppongono non solo una generale disposizione di sincerità sentimentale, una base di generale intensità e ricchezza sentimentale (in cui riconosciamo più apertamente quella ricchezza e intimità d'affetti, quella finezza e nobiltà spirituale, quella profonda, genuina umanità che poteva già indicarsi nell'Alfieri maturo fra *Merope* e *Saul* e che anche ora non può mai dissociarsi dal centrale impeto personale eroico e pessimistico e dall'aristocratica distinzione da ogni mediocre affabilità e tenerezza), ma anche una genuina radice ispirativa, una generale poetica, una volontà artistica che tende a utilizzare ai propri fini quel ricco mondo sentimentale già disposto lyricamente, e una esperienza letteraria sempre più sicura dopo i tentativi giovanili più eclettici e incerti.

Tale esperienza letteraria si precisa soprattutto nel valore che l'Alfieri delle *Rime* dette all'esempio del Petrarca¹⁰, la cui lettura fu particolarmente assi-

alla donna lontana (e purtroppo perdute) come sfogo dei «sí diversi, e sí indomiti affetti d'un cuor traboccante, e d'un animo mortalmente piagato» (ivi, p. 238).

⁹ Come è detto nel dialogo *La Virtù sconosciuta* (1786), in cui il morto amico Gori Gandellini lo dissuade dal «vano pianto», ma non dalle «rime», pur dicendole «troppe» e pregando il poeta di considerarle come «pensiero secondo; le tragedie vadano innanzi; e pensa, che alla nostra Italia ben altramente bisognano altezza d'animo e forza, che non soavità di sospiri» (*Scritti politici e morali*, I cit., pp. 278-279).

¹⁰ Del resto echi del Petrarca sono recuperabili anche nelle tragedie, come ha ampiamente documentato E. Raimondi nel suo saggio *Lo stile tragico alfieriano e l'esperienza della forma petrarchesca*, «Studi petrarcheschi», IV (1951), pp. 129-171 (poi con il titolo *La voce tragica nel registro petrarchesco* in Id., *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini, 1979, pp. 191-241), che tuttavia serve bene anche a mostrare come l'ispirazione alfieriana, così diversa da quella del Petrarca, trasformi così radicalmente il valore delle immagini e delle parole petrarchesche da renderle quasi irriconoscibili e da farci quasi meravigliare di una loro così

dua negli anni della «lontananza», e si giustifica nell'alta stima che l'Alfieri faceva del «gentil d'amor mastro profondo», del «sublime / dolce testor degli amatori detti»¹¹ appunto come maestro di poesia amorosa (e quindi presente soprattutto all'Alfieri nelle rime amorose, più che in quelle più apertamente politiche o in quelle di meditazione sugli eroi e sulla sorte misera ed alta degli uomini), come modello di lingua poetica amoroso-elegiaca, di una tematica di tormento amoroso, e anche di una misura di componimento, il sonetto, in cui l'Alfieri volle chiudere e contenere il suo esuberante sentimento: non senza fatica e spesso – ben diversamente dal Petrarca – dibattendosi entro quella perfetta articolazione, squilibrandone le parti sotto il suo impeto più intenso, o esaurendo la forza negli inizi o viceversa trovando nei finali concisi e vibranti un risultato invano perseguito nelle parti precedenti del sonetto.

In realtà il petrarchismo alfieriano¹² ha caratteri così peculiari che mal lo si può ricondurre nei veri termini di una storia del petrarchismo, e tanto meno, ben s'intende, in quello del petrarchismo settecentesco che nel Petrarca vedeva la regolarità, l'evidenza, la gentilezza patetica, la misura e magari la «leggiadria», perdendone i caratteri poetici più profondi e quel nucleo di conflitto interiore che viceversa l'Alfieri portava ad una tensione violenta fuori dei suoi termini precisi, personali e storici, caricando a volte la sua stessa immagine del Petrarca di risoluti colori preromantici; come quando nel sonetto 59 dipinge un Petrarca che solitario vive ad Arquà, privo di Laura, «in lutto orrendo»¹³.

Certo anche questo modo preromantico di risentire il Petrarca avrà una sua importanza ed efficacia rinnovatrice nel modo di lettura e di interpretazione successiva all'Alfieri (che così anche in tal caso si mostra iniziatore e stimolatore della nuova sensibilità romantica), ma indubbiamente l'Alfieri riprendeva elementi della tematica e della lingua poetica petrarchesca in maniera così sua e così funzionale alla sua diversa ispirazione e poetica che alla fine si dovrà dire che il Petrarca fu soprattutto per lui un fornitore di parole, di frasi, di moduli del linguaggio amoroso sostanzialmente trasformati e spesso addirittura quasi capovolti, quasi base di una violenta ripresa a contrasto. Come avviene per il paesaggio, non in funzione distensiva e rasserenante, non quale elemento di contemplazione di vaghe immagini soavi, ma viceversa in fun-

copiosa presenza nel linguaggio alfieriano. Perché in realtà nelle tragedie non si tratta tanto di suggestione della poesia petrarchesca, quanto di elementi di linguaggio alto e «perfetto» utilizzati spesso in maniera piuttosto indiscriminata anche se più naturalmente funzionante in direzione patetico-amorosa (e non senza qualche stonatura quando sian troppo rilevati, meno fusi e trasformati nell'ispirazione alfieriana). Mentre spesso le parole petrarchesche sono accolte nelle tragedie come parole di un linguaggio divenuto tradizionale e non più particolarmente petrarchesco.

¹¹ Sonn. 58 e 40, vv. 3 e 1-2; *Rime* cit., pp. 54 e 37.

¹² Si veda su questo tema lo studio di M. Fubini, *Petrarchismo alfieriano*, in *Ritratto dell'Alfieri* cit., pp. 59-93.

¹³ *Rime* cit., p. 55 (v. 3).

zione drammatica, quale coefficiente di intensificazione del sentimento doloroso, come proiezione dell'animo e delle sue immagini cupe e tormentose. Come avviene per la stessa funzione della poesia, che nel Petrarca «disacerba» «il duol» (son. 23) e nell'Alfieri invece ne è intensificata espressione, perché essa è «del forte sentir piú forte figlia» e perché il piacere vero dello sfogo poetico è per l'Alfieri «il far sempre piú viva / mia doglia, e il viver tutto immerso in ella»¹⁴. Per non parlare dei procedimenti stilistici alfieriani che sfuggono sempre la distensione e recuperano (nei momenti piú ispirati) una singolare misura di equilibrio solo per una energica composizione di parti tutte portate allo stesso grado di forza e di pienezza robusta (cosí come certa superiore calma malinconica, certa contemplazione piú dolce sorgono solo al culmine di una violenta tensione di immagini e di affetti), mentre al linguaggio morbido ed unito del Petrarca («l'olio» di cui parlava il Leopardi) fa riscontro nell'Alfieri una diversa energia, asprezza e rilievo delle parole, come al giro perfetto e concluso del ritmo petrarchesco corrispondono le spezzature alfieriane, le energiche arcature, le clausole perentorie a rilievo.

E oltre tutto, la materia sentimentale e poetica stessa delle *Rime* esorbita spesso dal semplice schema amoroso e non può tutta inquadrarsi nel rapporto che il mondo poetico del Petrarca ha con la salda, centrale immagine di Laura, che non ha certo in alcun modo un equivalente in quella alfieriana di Luisa Stolberg.

Immagine incapace di esercitare costantemente una funzione simile a quella di Laura nell'abbondante mondo sentimentale delle *Rime*. Né queste, anche negli anni della «lontananza», possono ridursi – checché l'Alfieri ne dicesse – solo a “sospiri d'amore”, anche perché lo stesso motivo amoroso funzionava soprattutto come stimolo di una piú complessa e vasta espressione del tormentoso e drammatico animo alfieriano nelle sue note piú profonde e radicali.

L'esercizio delle *Rime* ha un inizio lontano nella gioventú dell'Alfieri e (a parte un sonetto del 1770¹⁵, prova sciatta ed inesperta di una velleità letteraria senza corrispettivo di ispirazione e di possesso di mezzi espressivi) si documenta in un primo gruppo di sonetti della fine del 1776, intonati a una maniera comune nel Settecento: sonetti pittorici sul modello del celebre *Ratto di Proserpina* del Cassiani (di cui è imitazione il sonetto 1, sul ratto di Ganimede), nei quali si può al massimo osservare come l'Alfieri accentuasse in quel manierismo figurativo-poetico un certo gusto del plastico e del muscoloso piú congeniale al suo bisogno di energia e di scatto drammatico. Come non piú che qualche movimento appassionato e sensuale (ad esempio, i versi 5-6 del sonetto 6) si può sottolineare nel gruppo

¹⁴ Sonn. 281 e 87, vv. 9 e 3-4; ivi, pp. 229 e 78.

¹⁵ La lettura di questo saggio presuppone per molti accenni a sonetti qui non riportati il rimando al testo delle *Rime*, per il quale si è sempre seguita l'edizione, già citata, a cura di F. Maggini.

di sonetti galanti alla marchesa di Ozà dello stesso periodo, che precisano un'attenzione edonistico-sensuale alle belle forme del corpo femminile, una specie di estasi contemplativa che, insaporita da una intensità piú alfieriana di brama di possesso, la smorza poi in un compiacimento troppo particolare (l'ammirazione del piede gentile della donna nel sonetto 13) e in moduli di sorridente grazia settecentesca cosí alieni dal vero gusto alfieriano come lo è l'uso della mitologia in funzione galante o quello dei diminutivi leziosi che può ugualmente notarsi nel citato sonetto.

La vera voce della poesia alfieriana si fa sentire invece in quei sonetti di fine '77 inizio '78 che esprimono sentimenti già maturati nelle tragedie degli stessi anni, nelle quali piú debole, meno sicura è l'espressione dei sentimenti amorosi e la tenerezza scade facilmente in languore e patetismo. Come nel sonetto 16 contro lo Stato pontificio (in cui poeticamente vale soprattutto la rappresentazione iniziale, cosí squallida e cupa, della «vuota insalubre región», degli «aridi campi incolti» e del popolo «rio codardo e insanguinato», degli «squallidi oppressi estenuati volti»¹⁶) o nel sonetto 17 che esprime, in una intensa meditazione sull'anima, il senso doloroso dei limiti della natura umana, della forza invincibile del «vil servaggio» dei sensi, la coscienza amarissima di un sensista insoddisfatto e romanticamente impaziente di una verità che di tanto riduce le possibilità dell'uomo: «Veder, toccare, udir, gustar, sentire; / tanto, e non piú, ne diè Natura avara»¹⁷. O soprattutto nel sonetto 18:

Bieca, o Morte, minacci? e in atto orrenda,
l'adunca falce a me brandisci innante?
Vibrala, su: me non vedrai tremante
pregarti mai, che il gran colpo sospenda.
Nascer, sí, nascer chiamo aspra vicenda,
non già il morire, ond'io d'angosce tante
scevro rimango; e un solo breve istante
de' miei servi natali il fallo ammenda.
Morte, a troncar l'obbrobriosa vita,
che in ceppi io traggio, io di servir non degno,
che indugj omai, se il tuo indugiar m'irrita?
Sottrammi ai re, cui sol dà orgoglio, e regno,
viltà dei piú, ch'a inferocir gl'invita,
e a prevenir dei pochi il tardo sdegno.¹⁸

Sonetto che realizza con potenza il sentimento alfieriano della morte agonisticamente ostile e pur liberatrice da una vita di servitú, che vibra, come sempre avviene nella vera poesia alfieriana, di un'angoscia piú profonda e

¹⁶ *Rime* cit., p. 14.

¹⁷ *Ivi*, p. 15.

¹⁸ *Ivi*, p. 16.

non solamente politica e che pure proprio la passione politica in quegli anni permetteva all'Alfieri di rappresentare poeticamente. In questo sonetto, che si articola nella tipica forma alfieriana di "intensificazione" di ogni parte della costruzione, nella forte, severa scansione del verso vibrato e perentorio (l'opposto della fluidità e della cadenza armonica, della eleganza vaga e leggiadra), un tema profondo, maturo, drammatico (in cui il poeta e la morte si atteggiano naturalmente come personaggi di tragedia vigorosi e potenti) trova un'espressione adeguata, utilizzando forme già sperimentate nella tragedia e nella stessa prosa robusta della *Tirannide* – prosa veramente qui «nutrice del verso» – rinnovando così decisamente (come avviene poi nelle rime della maturità) con la potente immissione di un nuovo contenuto poetico lo stesso linguaggio, così convenzionale e incerto invece, in quegli anni, nelle rime amorose e galanti.

Così nelle poesie del '78-79 si può notare che, mentre più facile riesce all'Alfieri raggiungere forme poetiche più sue e notevoli risultati poetici nelle poesie ispirate ai toni drammatici del suo animo, al suo fremente ardore di libertà e al suo senso doloroso del servire o al contrasto fra la sua epoca vile e la grandezza eroica e libera di un passato fortemente idealizzato (il sonetto 31, in cui esalta la cessione del suo patrimonio alla sorella per non aver più obblighi di suddito verso la monarchia sabauda e la sua decisione di vestirsi da allora in poi «negri panni» a simbolo dell'austerità della sua vita e del suo lutto di esule per la patria schiava¹⁹; il sonetto 37, che si ispira ugualmente alla sua decisione di rompere i propri legami con la patria-non patria perché serva²⁰; il sonetto 40, che contrappone la Firenze libera, patria di Michelangelo, Petrarca, Dante, Galileo, Machiavelli²¹, alla Firenze contemporanea serva e decaduta), molto più incerti appaiono i risultati delle poesie ispirate all'amore per la d'Albany, specie nella disposizione poco alfieriana della passione soddisfatta, del possesso di un bene che acquisterà valore poetico tanto più vero ed efficace quando sarà lontano e irraggiungibile, metà di tensione, stimolo di tormento, coefficiente di infelicità, oggetto bramato e ideale a contrasto con una realtà tediosa, luminoso, arduo simbolo di un valore a contrasto con il mondo mediocre e vile in cui il poeta è costretto a vivere.

¹⁹ Ivi, p. 31. Persin nel vestire l'Alfieri inaugurava un nuovo costume: non più gli abiti sfarzosi, a colori vivi e vari del Settecento, ma l'abito scuro che andrà poi predominando nell'età romantica (e che in lui traeva anche origine da quell'amore di distinzione, di eccezione che è pure un elemento più esterno del suo bisogno e del suo istinto di assoluta originalità). E a voler sottilizzare su questo margine più esterno del dissenso alfieriano dalla propria epoca, si potrebbe ricordare persino la sua decisione di alimentarsi con un vitto sobrio e monotono che tanto contrasta con il gusto succulento della cucina settecentesca!

²⁰ Ivi, p. 34. Motivo della *Tirannide* («non si potendo dir patria là dove non ci è libertà», Lib. I, cap. 7) che comporta un progressivo contrappeso di dolore, di sospiro dell'uomo che non può vivere nella patria schiava, ma che insieme non può trovare patria fuori del «natio terreno».

²¹ Chiaro presupposto del celebre passo foscoliano dei *Sepolcri*, del tema foscoliano delle tombe di S. Croce.

La nuova e piú profonda passione, il «degnò amore» che tanta importanza ebbe nella vita dell'Alfieri, cerca una espressione intensa ed originale alla propria condizione di estasi alta ed eccezionale, di sentimento nuovo e cosí intenso da divenir quasi doloroso e da mostrarsi insieme come un rinnovamento cosí radicale dell'animo che la vita precedente appare inutile e insignificante. E certo qua e là ne risultano mosse nuove a tradurre una nuova ricchezza di vita psicologica varia e originale (come, ad esempio, nel 20, nel 23, nel 27); ma piú spesso l'estasi decade in languore, la contemplazione si svolge in forme piú convenzionali di edonistico e neoclassico idillio (come nel 29), in miti troppo facili e goduti (il 26); la tenerezza affettuosa si fa patetismo e ricorre a moduli di linguaggio arcadico (quell'«amorosetta» e quelle pupille «languidette» del 21!) non riuscendo a creare forme proprie nuove. E l'attenzione ai particolari fisici della donna amata si limita in espressioni piú edonistico-galanti, lontane da certi momenti di realismo quasi ottocentesco che l'Alfieri raggiungerà solo piú tardi. Mentre persino la tipica tendenza alfieriana a movimenti intensi di appassionata affermazione della absolutezza del proprio sentimento si traduce in procedimenti piú letterari (come l'*adýnaton* delle due quartine del 27), cosí come l'originale ricerca del rilievo finale in forme energeticamente definitive e incisive (il gusto dell'epigramma e della battuta fulminea delle tragedie trasportato nel sonetto) ricorre a motti ad effetto, quasi concettistici, di discutibile efficacia e non privi di una certa goffezza, come quel «venni, e vidi, ed arsi» del 21²², infelice ripresa del cesariano *veni, vidi, vici*.

Difficile era anche l'impasto di toni teneri e affettuosi con quei movimenti piú genuinamente drammatici che in alcune situazioni propizie (piú che la gioia, l'incertezza, e il tormento di brevi lontananze – come nel 36 – causati dalla gelosia del vecchio Stuart) si affermano piú decisamente già in questa zona piú immatura delle *Rime*: difficoltà di cui permangono tracce anche in momenti piú deboli della ripresa intensa delle *Rime* nel 1783.

Dopo una lunga interruzione fra la fine del '79 e il maggio del 1783 (in questo intervallo l'Alfieri scrisse solo otto sonetti, due dei quali – il 46 e il 49 – composti nella «prima» e «seconda lontananza» dalla donna amata: il secondo è già notevole per la forza dell'immagine iniziale, che richiama celebri immagini del *Saul* e consolida la nuova attenzione alfieriana ad un paesaggio doloroso, come paesaggio dell'animo doloroso²³, la unitaria evocazione di paesaggio intimo ed esterno, la partecipazione della natura al pianto del poeta), una nuova attività di rime si inizia appunto nel 1783

²² *Rime* cit., p. 20 (v. 14).

²³ Un primo accenno di paesaggi alfieriani (a parte l'inizio potente del sonetto 16, già ricordato), si trova solo nel 36, che evoca su base petrarchesca (il Petrarca della gravità piú che della leggiadria) le «selvagge erme foreste» fra le quali egli si aggira addolorato in una giornata di lontananza (ivi, pp. 33-34).

sotto lo stimolo della brusca separazione dell'Alfieri dalla d'Albany, della improvvisa perdita della situazione di agio intimo, di equilibrio fra solitudine ed esercizio di affetti mantenuti a lungo negli anni romani. Circa una cinquantina di sonetti nascono così tra la fine di maggio e la fine di novembre accompagnando, in forme più chiare di diario lirico, il viaggiare errabondo e irrequieto dell'Alfieri, in un ciclo poetico intenso e continuo.

Sulla base di una sdegnosa ed ironica sfida lanciata dal tragico al pubblico italiano e al suo gusto molle ed effeminato (il sonetto 52), un primo gruppo di sonetti commenta un singolare pellegrinaggio presso le tombe dei grandi poeti italiani (quella di Dante a Ravenna, dell'Ariosto a Ferrara, del Petrarca ad Arquà)²⁴, che sembra quasi una specie di rivincita del poeta di fronte alle inutili visite ai letterati viventi, la riprova a se stesso della propria solitaria originalità, della propria vocazione alla grande poesia, confortata dalla congenialità con la poesia e con i poeti del passato e della grande tradizione italiana, con un mondo di eccezione e di straordinaria altezza, che viene violentemente posto in contrasto con il mondo inferiore del suo tempo, con una umanità vile ed arida, priva di «forte sentire», edonistica ed antieroica e perciò chiusa alla grande poesia.

Sicché questi sonetti atteggiano l'omaggio ai grandi poeti del passato²⁵ in una singolare forma di esaltazione di un mondo alto e aristocratico in cui il poeta si chiude e si innalza di contro alla «gente bassa», alla «turba malnata e ria» in cui si confondono i precisi oggetti dello sdegno più immediato del poeta (i preti della corte romana, i critici malevoli delle sue tragedie) e l'immagine del più profondo disprezzo dell'uomo superiore, della sua intransigenza di fronte alla bassezza e mediocrità, che – con amarezza pessimistica – si avvertono prevalenti e vittoriose nel mondo.

Così i due sonetti al sepolcro di Dante (53 e 54: il secondo è particolarmente notevole nelle due quartine anche per una specie di volontaria ripresa della forza dantesca nella violenza e nell'asprezza sentimentale e poetica che ricorda come il «petrarchismo» alfieriano sia in realtà pieno di echi e di mosse dantesche) si appoggiano sul contrasto con la «gente tanto bassa»²⁶ e con gli «itali cori» che «or fiamma niuna avviva»²⁷. Così il sonetto 58 per la casa

²⁴ Anche questo pellegrinaggio poetico-romantico sarà ripreso dal Foscolo nella seconda parte dell'*Ortis*.

²⁵ Omaggio che corrisponde anche ad un rinnovato concentrarsi dell'Alfieri in essenziali letture, nello studio dei grandi poeti che egli voleva comprendere, gustare, ma soprattutto «sentire», contrapponendo alla lettura del «buon gusto» settecentesco quella, ormai così romantica, del sentimento, della partecipazione totale, della immedesimazione del lettore con il suo testo, e alla eclettica ammirazione per le «bellezze» dei vari poeti la violenta preferenza, la scelta appassionata dei poeti congeniali, la risoluta attenzione solo alla grande poesia: la quale poi è per l'Alfieri anzitutto energica espressione di forti ed eroiche personalità, di contenuti sentimentali robusti ed eccezionali.

²⁶ Son. 53, v. 10; ivi, p. 50.

²⁷ Son. 54, vv. 3-4; ivi, p. 51.

del Petrarca svolge l'inizio piú dolce (e intonato al celebre inizio petrarchesco «O cameretta») in un impeto di sdegno contro i moderni che la lasciano inonorata. Cosí lo stesso sonetto 60 alla tomba dell'Ariosto non manca di un movimento piú forte nel rimpianto aspro dei valori cantati dall'Ariosto e perduti ormai nel presente inferiore e decaduto.

Motivo essenziale di contrasto drammatico che costituisce il legame fra *Rime* e tragedie e che, accentuandosi e ampliandosi in forme piú esplicite e varie, tende e rafforza la stessa tematica amoroso-dolorosa: come avviene del resto per la tematica politica, sotto cui vibra l'espressione di un dramma non soltanto politico, ma piú intensamente personale e di profondo valore spirituale e poetico.

Non che il sentimento amoroso sia un puro pretesto, ma esso, pur cosí fortemente attivo nell'animo del poeta, agisce soprattutto (nella sua particolare intonazione di tormento, di angoscia, nella propizia situazione della lontananza e della perdita del compenso consolatore della donna amata) come incentivo della fondamentale disposizione sentimentale e poetica dell'Alfieri a movimenti disperati e drammatici, aiuta il poeta a tradurre in immagini dolorose, in impeti di delusione, di tensione elegiaco-drammatica la sua essenziale ispirazione, tanto diversa dalle possibilitá di rasserenamento, di disacerbata contemplazione lirica del Petrarca²⁸, tanto lontana da un costante recupero di intimo idillio nel vagheggiamento della immagine della donna amata. Come si può ben verificare nel bel sonetto 61, in cui la situazione particolare della lontananza (con una appropriata immagine dolorosa della Stolberg assimilata al proprio stato di «martíro», ad una vita di «pianti e guai») si confonde con una compiuta, efficacissima rappresentazione (ed è qui che la poesia fa sentire il suo accento piú profondo) della piú generale condizione dell'animo alfieriano, della dolorosa, scontenta esperienza alfieriana della vita («noja e dolor»), malinconica e sdegnosa, delusa e animata dal drammatico contrasto con il «mondo», «empio, traditor, mendace», «che i vizj apertamente onora»:

Non giunto a mezzo di mia vita ancora,
pur sazio e stanco del goder fallace
son di quest'empio, traditor, mendace
mondo, che i vizj apertamente onora.
Ma, se noja e dolor cosí mi accora,
perché non cerco la immutabil pace
là dove in boschi solitaria giace,
e di vergini rose il crin s'infiora?

²⁸ Si tenga presente il sonetto 59 in cui, nel paragone fra la propria situazione e quella del Petrarca, l'Alfieri colora violentemente la vera intonazione delle «pene» petrarchesche con il proprio accento drammatico chiedendo una poesia intensa come il pianto (e come un pianto che «a far pianger vaglia»), una poesia che possa muovere nei lettori «battaglia» di «affetti tanti» ed ecciti, non plachi, una tempestosa violenza di sentimenti (ivi, p. 55).

Ritrarmi in porto, ove in tempesta ria
vittima (oimè) di stolte ingiuste voglie,
vive fra i pianti e guai la donna mia?
Non fia, no, mai: qual piú martíro accoglie,
piú grata a me stanza piacevol fia:
sol m'è pace il divider le sue doglie.²⁹

Dove ben si sente come questa rappresentazione superi per intensità e per interesse quella della precisa condizione immediata, e come quest'ultima serva soprattutto a motivare la prima, tanto piú assoluta e fondamentale, tanto piú energica nella designazione poetica della delusione del poeta e del suo sdegno contro il disvalore della realtà, contro quel «mondo»³⁰ a cui l'Alfieri applica con una tecnica cosí sua gli aggettivi piú energici e dispregiativi: tecnica di intensificazione che supera la stessa normale misura dell'aggettivazione e il normale rapporto fra nome e aggettivo.

Ed anche quando l'Alfieri tenterà, con assoluto insuccesso, aperti motivi idillici cosí estranei alla sua ispirazione, come nel sonetto 62, la stessa visione idillica cosí scialba e arcadica («frutti non compri, in praticel giocondo, / far nostro cibo, e ber dell'onda pura») si concluderà in un moto di sdegno e di contrasto che è la vera anima di questo sonetto, la sua punta piú alfieriana e coerente alla poesia delle *Rime*: «e l'anima sicura / non volger mai ver l'ammorbato mondo»³¹. Come convenzionali e languide erano le espressioni usate per il vagheggiamento idillico, cosí nuova, intensa, originale (e persino apparentemente prosaica in un insolito uso poetico dell'aggettivo violento³²) è quella con cui si traduce (in un moto a rilievo che rompe l'inclinazione distensiva) l'aspra designazione dell'«ammorbato mondo», la rappresentazione rapida e incisiva di uno stato d'animo piú profondo e genuino, trasferito nella stessa immagine di pace e di felicità.

E mentre le immagini liete e idilliche del paesaggio si convertono piú spesso in immagini selvagge ed aspre (il paesaggio doloroso, congeniale all'animo doloroso, come avviene nel sonetto 63, che esprime originalmente un tipico moto alfieriano di ira contro le immagini idilliche che sembrano insultare con la loro letizia alla sua condizione drammatica), lo stesso moto

²⁹ Ivi, pp. 56-57.

³⁰ L'Alfieri delle *Rime* adopera la parola «mondo» in una accezione pessimistica e sdegna assoluta, come farà poi il Leopardi, il quale sottolineerà implicitamente il profondo significato spirituale di un simile uso di quella parola quando noterà che Cristo fu il primo a designare con essa il disvalore della vita e della realtà mondana, di una umanità senza ideali, utilitaristica ed edonistica (cfr. *Zibaldone*, 112; *Tutte le opere* cit., II, p. 61).

³¹ *Rime* cit., p. 57.

³² Insolito è spesso anche il modo di rapporto fra aggettivo e pronomi personale, come nel sonetto 64: «Oh giorno a me vitale e memorando!» (v. 4; ivi, p. 59), che esprime, nella forza del legame sintetico e immediato, nell'intensità pregnante degli aggettivi, l'energia del sentimento, della brama ardente di immagine di felicità lontana, resa appunto piú affascinante dalla sua lontananza e dalla difficoltà della sua realizzazione.

impaziente del poeta, che vuole la natura simile a sé e al suo tormento, supera per intensità la stessa occasione che lo stimola (la privazione della donna amata), e l'esclamazione dolorosa («Pace e letizia son dal mondo in bando»³³) allude, con il suo suono assoluto e perentorio, ad una intuizione pessimistica della vita più totale e profonda della precisa condizione del suo tormento amoroso: che pur tanto è necessaria alla concreta, particolare espressione della scontentezza, dell'ira e malinconia originalmente presenti nell'animo del poeta, ma bisognose, per esprimersi, di un'occasione concreta, di una situazione particolare sollecitante. Anche se a volte questa è ridotta ai suoi termini minimi, sotto la compiuta pienezza della rappresentazione dei sentimenti fondamentali a cui essa dà l'avvio.

Esemplare in tal senso è il sonetto 65, la cui conclusione, con il preciso riferimento all'occasione amorosa, fu del resto aggiunta solo in un secondo tempo (come l'Alfieri scrisse sul manoscritto), quasi che il poeta avesse stentato a trovare il modo di accordare quell'esplicito riconoscimento dell'occasione con il potente, assoluto dialogo interiore con la personificazione (e le personificazioni, i miti, le immagini più potenti e solide dei suoi sonetti sono spesso i suoi stessi sentimenti più che l'immagine della donna amata) della malinconia che lo occupa e lo tormenta³⁴ in una tetra, allucinata visione del proprio animo: unico seggio di quella "furia atroce", destinato ad una vita di perenne dolore, di «insopportabil noia» ben più dalla propria natura che non dalla vicenda biografica che pure sollecita il poeta, nella tensione dolorosa che essa provoca e nell'analisi psicologica cui essa lo avvia:

Malinconia, perché un tuo solo seggio
questo mio core misero ti fai?
Supplichevola, tremante ancor tel chieggio;
deh! quando tregua al mio pianger darai?
L'atra pompa del tuo feral corteggio
ben tutta in me tu dispiegasti ormai:
infra larve di morte, or di', mi deggio
viver morendo ognor, né morir mai?
Malinconia, che vuoi? ch'io ponga fine
a questa lunga insopportabil noia,

³³ V. 4; ivi, p. 58.

³⁴ La malinconia è uno dei temi grandi delle *Rime*, della *Vita*, delle lettere ed è coefficiente essenziale della vita dei personaggi delle tragedie, specie in Saul e Mirra; ma solo nelle *Rime* esso è potentemente isolato e poeticamente realizzato in una gamma e precisione di atteggiamenti che solo le *Rime* consentono, in quell'approfondimento del ricco animo preromantico alfieriano che si svolge complesso fra un assaporamento e un'ossessione della malinconia tanto superiore e originale («la mestizia è in me natura», son. 89, v. 4) – nelle direzioni della malinconia "furia atroce", della malinconia «grata, e priva! / Di quel suo pianger, che pur tanto nuoce» (son. 135, vv. 7-8), della malinconia «dolcissima» delle ultime rime – rispetto alla «Ninfa gentile» pindemontiana o agli impeti tetri e sforzati di certo preromanticismo più convulso ed esteriore.

pria che il dolor giunga a imbiancarmi il crine?
Dunque ogni speme di futura gioia,
che Amor mi mostra in due luci divine,
caccia; e fa' ch'una intera volta io muoja.³⁵

Tensione ed analisi piú spesso, in sonetti meno ispirati e piú disposti in forma di aperto diario amoroso-psicologico, si risolvono in balenanti fulminei scatti dolorosi che traducono l'impazienza del poeta a sopportare una vita senza compensi («A che piú tardo omai? che piú sopporto / l'orrida vita in sí mortal cordoglio?», sonetto 68³⁶), in richieste a se stesso di una spietata sincerità di autoanalisi («Cor mio, che fu? ragion ne voglio intera», sonetto 69³⁷), in conferme vibranti dell'altezza e violenza dei propri sentimenti («Alta è la fiamma che il mio cuor consuma», sonetto 66³⁸), in dense e appassionate definizioni dell'assoluta pienezza della sua vita amorosa («com uom che tutto in altri vive», sonetto 71³⁹).

Ma questi momenti alti (che bastano di per sé a giustificare la nostra attenzione anche per sonetti meno ispirati e ci assicurano insieme di una costante base di intensità delle rime di questo periodo e della radice piú profonda dei momenti piú sinceramente alfieriani) non trovano adeguata forza e compattezza nel resto di quei «componimenti», anche se l'Alfieri ha superato ormai la tentazione di forme galanti-edonistiche, di concessioni idilliche, e regge comunque i suoi sonetti in forme generali piú sue, in una generale estrema finezza e nobiltà sentimentale, su di un piano di dignità poetica anche se non di grande poesia: oltreché con una varietà di movimenti psicologici che indubbiamente arricchiscono comunque la nostra conoscenza della vita interiore alfieriana e delle complesse possibilità della sua poesia.

Ben altro è il risultato poetico quando l'Alfieri riesce a trovare nell'occasione una ispirazione piú profonda e adeguata all'espressione dei suoi sentimenti

³⁵ Ivi, p. 60.

³⁶ Vv. 5-6; ivi, p. 62.

³⁷ V. 9; ivi, p. 63.

³⁸ V. 1; ivi, p. 61. Il sonetto è interessante per il bisogno alfieriano di giustificare il proprio amore su di un piano aristocratico, in cui si compongono la nobiltà della d'Albany (che godeva onori regali come moglie del pretendente al trono in Inghilterra) e le sue qualità spirituali, che l'Alfieri compendia così significativamente nel suo atteggiamento "umile-altero": atteggiamento così affascinante per un uomo che non seppe mai scompagnare qualità di umanità e persino di tenera femminilità da condizioni di fierezza, di dignità "altera" che non mancano mai nei suoi personaggi poetici e nelle persone cui concesse la sua simpatia e il suo affetto, nelle rare relazioni della sua vita.

³⁹ V. 5; ivi, p. 65. In queste parole è condensato un sentimento essenziale dell'Alfieri, la cui espressione fu da lui tante volte ripresa (e le rime di questi anni sono essenziali per la nuova ripresa tragica, come base di una piú ricca esperienza sentimentale tradotta in atteggiamenti di personaggi, in elementi piú o meno efficaci della loro vita complessa): il disperato bisogno di trovare completo sfogo in altri, di uscire dalla solitudine individuale.

piú assoluti, riesce a istituire un dialogo drammatico con i propri miti piú intimi. Come avviene nel ricordato sonetto 65 alla malinconia, cosí intero, coerente nell'incalzante svolgersi delle ansiose interrogazioni, nell'originalissima forza delle immagini senza colore, tutte affidate all'estrema energia del sentimento cupo, doloroso, funereo («L'atra pompa del tuo feral corteggio / ben tutta in me tu dispiegasti ormai»⁴⁰), nella assoluta perentorietà di espressioni vigorose in cui la forza drammatica del contrasto doloroso costituisce una specie di originalissimo, alfieriano concettismo: «Viver morendo ognor, né morir mai». O come avviene nel sonetto 72, in cui è da osservare anzitutto il caratteristico, violento apparire dell'immagine della morte che risponde, come mito piú vero dell'animo alfieriano, alla invocazione alla donna amata, e imposta tutto uno svolgimento di immagini tetre, ossessive, di aspirazione alla pace della tomba entro l'atmosfera congeniale di una cupa chiesa «antica» e piena di avelli⁴¹, nell'intensa contemplazione di una tomba che chiude un «par d'alti amanti» (ma la contemplazione è effettivamente un assoluto, avido immergersi nella visione affascinante, sottolineato dal procedere ardente del verso, dal verbo fortissimo, cosí caro all'Alfieri e cosí coerente alle immagini funebri di tutto il sonetto: «E tosto ivi entro le luci ho sepolte»), nel succedersi dell'impeto del grido che esalta quella tragica felicità, accentuata dal contrasto con il «mondo infido» della interrogazione movimentata e drammatica («continua guerra», «d'uno in altro lido»), della clausola bramata e tetra che suggella questo potente desiderio di unione assoluta nella morte:

Te chiamo a nome il dí ben mille volte;
 ed in tua vece, Morte a me risponde:
 Morte, che me di là dalle triste onde

⁴⁰ Anche le correzioni piú tarde sono coerenti alla poetica della forza e della intensificazione, alla tendenza alfieriana di rinforzare ogni parte del sonetto per ottenere un singolare equilibrio in tensione: si noti cosí nel primo verso l'inserimento di «un» (prima era «perché tuo solo seggio»), che rende il verso piú denso e fortemente articolato e accresce l'unicità del cuore-seggio della malinconia; la nuova posizione scandita e singolarizzante del secondo verso, che prima era «mio cor ti festi, e mai non n'esci, mai»; la tensione drammatica, implorante del terzo verso che prima era «Tremante, addolorato i' tel richieggio»; la forza assoluta e squallida introdotta dall'aggettivo «atra», sostituito nel quinto verso al piú comune «negra».

⁴¹ Le numerose suggestioni preromantiche di tenebrosi interni di templi gotici, il preromantico gusto sepolcrale, gli echi di tipici temi preromantici (l'amore infelice di Abelardo ed Eloisa) trovano qui un'intera, ispirata trasfigurazione diversamente funzionante: non in direzione di una degustazione descrittiva, ma in relazione ad un genuino, personale sentimento doloroso. L'iconografia preromantica prende consistenza lirica bruciando i suoi margini piú esterni di languore e di puro gusto del macabro e dell'orrido. E la rappresentazione del poeta, immerso nella contemplazione della tomba in quell'ambiente non fittizio e letterario (perché equivalente coerente del suo animo aspramente malinconico), è già una delle potenti figure preromantiche che l'Alfieri dei sonetti ci offre. Si pensi subito in tal senso anche alla figura preromantica del cavaliere solitario nella tempesta, nel sonetto 75.

di Stige appella, in guise orride e molte.
 Cerco talor sotto le arcate volte
 d'antico tempio, ove d'avelli abbonde,
 se alcun par d'alti amanti un asso asconde,
 e tosto ivi entro le luci ho sepolte:
 sforzato poi da immenso duolo, io grido:
 felici, o voi, cui breve spazio serra,
 cui piú non toglie pace il mondo infido! –
 È vita questa, che in continua guerra
 meniam disgiunti, d'uno in altro lido?
 Meglio indivisi fia giacer sotterra.⁴²

E questa sicura conquista di una salda base drammatica nei sonetti permette all'Alfieri di esprimere anche sentimenti in se stessi meno drammatici, moti di sentimenti piú teneri e affettuosi, di fantasia piú libera e varia, elementi del suo animo intenso e complesso, bisognoso di affetti, ricco di una vita umanissima pur dentro il rigoroso cerchio della sua scelta esigente di uomini e oggetti della sua simpatia, capace persino di un'attenzione alla realtà quotidiana e familiare troppo facilmente negata da chi parte dall'immagine piú convenzionale di un Alfieri solamente corrucciato e tragico, e invece confortata particolarmente proprio dalle rime e dalle lettere, la cui lettura tanto arricchisce la nostra conoscenza di questa grande personalità e della sua vita intima⁴³.

Si legga cosí il sonetto 70, in cui il centro drammatico e dolente («egro di core, d'animo, e di mente») si accorda agevolmente con l'immagine fantastica, aerea della caccia («il cervo rapidissimo fuggente»), con quella dolcissima e carezzevole del cavallo cavalcato dalla d'Albany («e tu, pien d'intelletto, / del caro peso te ne andavi altero»), con affettuosa invocazione del diletto «Fido, destriero mansüeto e ardente», in un dialogo tenero e nobile che solleva e umanizza il cavallo senza nulla di lezioso e di convenzionale⁴⁴.

⁴² *Rime* cit., pp. 65-66.

⁴³ Per tale valutazione dell'epistolario rimando al mio saggio su *Le lettere dell'Alfieri*, ora ripubblicato in questo volume, e alla mia già citata scelta delle lettere per Einaudi. Le lettere han proprio il loro centro piú interessante in una viva, schietta esperienza della vita (che tanto diversifica l'Alfieri da poeti come D'Annunzio, che atteggiano già la loro esperienza vitale in forme letterarie, costituiscono la loro vita quotidiana in pose solenni e calcolate) e in una singolare finezza e ricchezza sentimentale nelle relazioni affettuose con le rare persone a cui l'animo alfieriano si schiude tenero, appassionato, sensibile, attento alle loro gioie, e, piú, alle loro pene. Spesso, come avremo occasione di precisare piú avanti, espressioni delle lettere si incontrano con espressioni delle *Rime* (e poi delle tragedie posteriori al *Saul*), specie nella direzione del bisogno di affetto, della sollecitudine altruistica, del sofferto rapporto con le pene degli altri, del valore dell'amore e dell'amicizia come alto compenso nelle miserie della vita, come celeste possibilità di superare i limiti dell'individuo nello sfogo reciproco e continuato del cuore con altre persone dotate di uguale sensibilità, in mezzo ad un mondo «infido», sleale, egoistico.

⁴⁴ Ivi, p. 64.

Ché lo stesso Fido⁴⁵ rientra facilmente in questo mondo di affetti teneri, ma mai banali e mediocri, per lo stesso accordo così significativo di qualità (mansueto e ardente) con cui l'Alfieri esprimeva quell'ideale di una umanità sensibile, gentile e insieme fiera e dotata di «forte sentire», che tanto meglio si precisa in questi anni in un arricchimento più umano del suo animo eroico e tragico.

Naturalmente l'accento poetico più forte delle rime, specie in questo gruppo compatto e continuo dell'83, batte sugli elementi più intensamente drammatici e la posizione del poeta è più costantemente caratterizzata dal tormento della lontananza (presente del resto anche nel sonetto a Fido), dallo sdegno e dal contrasto con il «mondo» e con i suoi vari aspetti di decadenza dei valori. Così si spiega il violento attacco a Genova nel sonetto 76, all'Italia nel sonetto 77, la sdegnosa distinzione delle proprie rime d'amore dai «lunghi e freddi sospir d'amor volgari» del sonetto 82⁴⁶ e del sonetto 96 che, mentre ribadiscono il particolare valore di sincerità e di originalità sentimentale, se non di grande poesia, che l'Alfieri attribuiva alle rime⁴⁷ («Ch'io, se non altro, ardentemente amava», son. 82, v. 14), indicano anche bene (nella polemica con il secolo «niente poetico, e tanto ragionatore», con la letteratura italiana lontana dalla sua grande tradizione e priva soprattutto di «forte sentire») il centro animatore della poetica delle rime, basata sulla profondità, sincerità e potenza del sentimento, sulla novità del contenuto sentimentale, sulla fedeltà alla più profonda realtà autobiografica, sulla poesia come intensificazione di stati d'animo drammatici, su di una nuova armonia ed equilibrio raggiunti con la tensione e la forza.

Elementi di poetica già tradotti in adeguati procedimenti espressivi e ora (dopo questa specie di presa di coscienza più esplicita e persino esagerata nell'eccessiva svalutazione dell'arte che tanto invece l'Alfieri calcolò nell'intenso, arduo esercizio poetico di queste rime) potentemente realizzati in un grande sonetto, l'89 (2 novembre 1783), nel quale la tensione di tutto quel periodo trova la sua espressione superiore, la sua perfetta misura e

⁴⁵ E si noti il significato dei nomi stessi che il poeta imponeva ai propri cavalli, secondo le qualità umane che egli più amava: Fido, Gentile, Ardente, Sincero, ecc. Come si può vedere in un *Capitolo* al Gori Gandellini in cui raccomanda (in una sua assenza da Siena) i suoi quattordici cavalli indicando, fra sorriso ed affetto, le particolari cure di cui ognuno singolarmente aveva bisogno. Del resto in una poesia giovanile rifiutata (*Lodi d'un suo cavallo*, ivi, pp. 326-328) scriveva questi versi significativi: «e s'io credeva / allo stolto parer del volgo ignaro / che vuole sia di tutte l'uomo il primo; / uomo, ad onta di tanti, io ti chiamava» (vv. 45-48; corsivo mio).

⁴⁶ V. 3; ivi, p. 73.

⁴⁷ Valore per lui nettamente inferiore a quello delle tragedie, come chiarisce anche meglio nel sonetto 80 che associa significativamente la lontananza della donna amata e la perdita dolorosa della ispirazione tragica (beni perduti e tanto più vivi nella sua tensione irrequieta) e indica anche l'inclinazione di patetica compassione per le sue stesse creature poetiche («a lagrimare invito / io fea su i casi d'infelici eroi», vv. 9-10; ivi, p. 72) che caratterizza in parte la nuova ripresa tragica della fine dell'84.

quella particolare calma sulla forza, nell'approfondimento lirico dello stesso sentimento doloroso che permettono al poeta una rappresentazione intera e meno tumultuosa di se stesso, dei suoi sentimenti fondamentali e delle particolari condizioni della sua vita intima di quel periodo entro un quadro perfetto ed organico:

Là dove muta solitaria dura
piacque al gran Bruno instituir la vita,
a passo lento, per irta salita,
mesto vo; la mestizia è in me natura.
Ma vi si aggiunge un'amorosa cura,
che mi tien l'alma in pianto seppellita,
sí che non trovo io mai spiaggia romita
quanto il vorrebbe la mia mente oscura.
Pur questi orridi massi, e queste nere
selve, e i lor cupi abissi, e le sonanti
acque or mi fan con piú sapor dolere.
Non d'intender tai gioje ogni uom si vanti:
le mie angosce sol creder potran vere
gli ardenti vati, e gl'infelici amanti.⁴⁸

Tutti gli elementi sentimentali precedentemente notati ritornano singolarmente forti e piú chiaramente articolati nel loro reciproco rapporto, tutti i procedimenti espressivi delle precedenti rime vengono applicati con coerenza e preciso impiego della loro funzione. Il sentimento della malinconia si precisa nella doppia validità di un sentimento legato ad un'occasione e ad un paesaggio sollecitanti, e di una radicale disposizione dell'animo alfieriano: «la mestizia è in me natura». Il tormento amoroso della lontananza raggiunge la sua chiarezza di forza e di superiore, limpida rappresentazione («amorosa cura» e «l'alma in pianto seppellita»); il sentimento doloroso si approfondisce in un piacere del dolore nella solitudine; il mondo di eccezione si esalta e si definisce nell'unione piú alta dei valori che lo compongono (poesia grande e amore infelice: «gli ardenti vati, e gl'infelici amanti»), saldando insieme il senso alfieriano dell'eroismo e della sventura, le componenti del suo entusiasmo, del suo pessimismo, della sua compassione per sorti alte ed infelici.

E soprattutto il sentimento doloroso trova un suo superamento in una impressione di voluttà malinconica ed eccezionale perdendo i caratteri piú aspri, immediati e pratici dello sfogo, mentre il paesaggio selvaggio e solitario collabora continuamente con la espressione dei motivi piú intimi: vero paesaggio come proiezione dell'animo in senso ormai decisamente romantico.

Tutto il sonetto svolge ed articola coerentemente il motivo ispiratore cosí sicuro e complesso, nelle sue successive esplicazioni. Prima la rappresenta-

⁴⁸ Ivi, pp. 79-80.

zione del personaggio nel suo procedere faticoso e mesto nel paesaggio aspro e solitario, cui si aggiunge lo stimolo del coerente vagheggiamento di un genere di vita «muta solitaria dura». E le parole si dispongono coerentemente lente, massicce, energiche, scandite in un ritmo aspro e assorto, severo, fino alla clausola staccata della prima quartina che porta ad espressione assoluta la nota piú intima, l'affermazione della mestizia nativa del poeta.

Poi, nella seconda quartina, un movimento piú largo aggiunge il motivo dell'«amorosa cura» che accresce la mestizia del poeta (e il verbo funebre, assoluto, già notato nel sonetto 82, assicura il tono intensificato del dolore) e il suo naturale desiderio di solitudine.

Poi il superbo svolgersi del motivo ispiratore nella sua forma piú particolare (il piacere del dolore nella solitudine selvaggia e sollecitante: pene d'amore e solitudine unificate nella voluttà dolorosa che ne ricava il poeta nella sua naturale disposizione di mestizia), nell'accompagnamento cupamente immaginoso e sonoro del paesaggio sempre piú evocato, non descritto, come espressione coerente dell'animo voluttuoso-doloroso e accentuato dall'intenso procedere (verso le parole che rivelano particolare sentimento: «con piú sapor dolere») dei numerosi membri della terzina, con un crescendo di suoni e di immagini, con un energico ritmo di brevi, pesanti membri, scanditi e collegati al di là della normale misura del verso, dai vigorosi *enjambements*.

Infine, sulla base di questa potente musica (la piú vera musica alfieriana, la sua vera armonia malinconica e drammatica), di questo paesaggio congeniale, l'ultimo movimento esalta la eccezionalità del sentimento voluttuoso-doloroso (gioie-angosce) e la partecipazione del poeta a quel mondo superiore che tante volte nei precedenti sonetti aveva piú parzialmente esaltato, e che qui trova la sua definizione piú profonda chiudendo il sonetto con una clausola lirica vibrante, impetuosa e compatta.

Anche le correzioni che, sulla base di una prima forma già altissima, portarono alla sua forma definitiva, sono una riprova della poetica della intensificazione, dell'equilibrio in tensione, della misura ottenuta con il rafforzamento di tutte le parti e delle singole parole nel loro vigore intimo e nel loro suono compatto ed energetico, con l'articolazione intensa del ritmo, numeroso di accenti, nuovissimo nell'uso delle forti cesure e delle pause. Così al verso 4 la forma piú continua «mesto vo; che mestizia è in me natura» è spezzata dalla pausa: «la mestizia», che rileva e stacca con maggiore potenza l'affermazione fondamentale della prima quartina e la fa vibrare sulla preparazione di un breve, assorto silenzio. E l'inserimento al verso 7 di «io» e al verso 11 di «or», prima mancanti, rende quei due versi piú ricchi di accenti e di parole, e mentre nel primo caso porta la rilevata presenza esplicita del soggetto di quel doloroso bisogno di solitudine, nel secondo accentua la singolarità della voluttà del dolore con la distinzione del tempo e infittisce il giuoco energetico dei suoni aspri. Così come, al verso 9, la preferenza di «massi» a «rupi» corrisponde alla ricerca di una parola piú densa

e pesante che porta un'intensa assonanza con gli «abissi» del verso seguente.

Mentre il finale acquistò una perentoria chiarezza e pienezza nella sostituzione della forma definitiva («le mie angosce sol creder potran vere / gli ardenti vati, e gl'infelici amanti») a quella precedente più incerta e priva dell'energico contrappeso delle due coppie di aggettivi-sostantivi: «le mie angosce sapran quanto sien fere / sol gl'infelici, ardenti, e rari amanti». E, in questo caso, l'ampliamento del riferimento agli «ardenti vati» oltre che agl'«infelici amanti» è una vera nuova intuizione che mostra come il lavoro di rielaborazione sia anche per le *Rime* non solo attenzione a particolari (e comunque non per generiche ragioni di ripulitura, ma alla luce di una precisa poetica meglio applicata ad ogni particolare), bensì vera ripresa ispirativa, capace di far scaturire nitidi e pieni elementi prima più incerti.

Nella solitudine propizia della Certosa di Grenoble l'Alfieri compose un altro sonetto, il 90⁴⁹, ricco di temi e di movimenti intensi: lo sdegno per il «vile ozio devoto», che non esclude l'ammirazione per S. Brunone, fondatore di una regola il cui aspetto duro ed eroico aveva affascinato l'Alfieri nel precedente sonetto; l'impeto contro l'«empio mondo traditore» e il tema della sazietà della vita nella sua monotonia e «aspra noja»; il dilemma energetico delle due terzine, in cui sulla breve immagine idillica prevale quella più congeniale e romantica della vita solitaria dell'esule e del suo desiderio della morte liberatrice e atteggiata in atto agonistico e drammatico⁵⁰. Ma certamente lontano dalla organica ispirazione del precedente, in cui sembra essersi esaurita la forza più pura di questo periodo, che si chiude con pochi altri sonetti del novembre 1783. Fra i quali notevoli il già ricordato 96, il 93 e il 94 che svolgono come un unico motivo: il desiderio di una morte liberatrice da un mondo in cui il bene non «agguaglia il male», da una vita che appare senza gloria e senza futura felicità («mai non verrà quel dí, che ti conforte»⁵¹), e il soprassalto doloroso nel pensiero che la morte del poeta implicherebbe o la morte della donna amata, o una sua vita peggiore della morte.

Motivo che tanto ossessionò l'Alfieri, ed è così profondo nella sua sensibilissima vita d'affetti (il problema del sopravvivere alla persona amata, che poi il Leopardi sentirà come una delle più crudeli necessità imposte dalla natura agli uomini⁵²), ma che nel sonetto 94, dopo il bel movimento iniziale e la forza della prima terzina che accentua il valore tormentoso, tragico di una simile impossibilità di scegliere la morte liberatrice per chi è legato da un vincolo d'amore («Misero me, cui rio destino implíca / d'inestricabil non

⁴⁹ Ivi, p. 80.

⁵⁰ La meditazione sulla morte è assidua in Alfieri, e caratteristico è in tal senso il sonetto 91, interessante anche per quella meditazione sugli eroi e sui tiranni che verrà ripresa con tanto vigore in altri sonetti dell'86.

⁵¹ Son. 93, vv. 8 e 6; ivi, p. 83.

⁵² «Come potesti / far necessario in noi / tanto dolor, che sopravviva amando / al mortale il mortal?» (*Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, vv. 104-107; *Tutte le opere* cit., I, p. 37).

frangibil nodo!»⁵³: che è anche uno degli elementi della tragica situazione di Saul), si risolve in un contorto, impoetico bisticcio. Come avviene con una caduta concettistico-galante tanto più grave e completa nel sonetto 97, che pure ci offre un verso così potentemente alfieriano («Uom, che dal nostro carcere si sferra»⁵⁴) a tradurre l'ansia di liberazione del poeta dai vincoli limitativi della sorte e della natura umana⁵⁵.

Dopo un lungo intervallo di mesi (durante i quali furono scritti solo pochissimi sonetti, fra i quali notevole il 99, che esalta il perduto conforto dell'amicizia nel quale l'uomo sfoga le sue pene narrandole a persona capace di capirle per simile sensibilità ed esperienza⁵⁶, in contrasto con la freddezza degli inglesi, fra i quali in quel momento l'Alfieri si trovava⁵⁷), l'attività poetica alfieriana ebbe una nuova ripresa nell'estate dell'84 a Siena (la città delle sue amicizie e della diletta, pura lingua toscana), la cui immagine, il cui ricordo affettuoso e piacevole tante volte ritornano nelle lettere alfieriane irrorate di una tenerezza e persino di un sorriso più affabile e scherzoso, così efficace già nel sonetto 112: uno di quelli che più si adatta al «lenimento del superuomo» di cui parlava il Croce e che può mostrare le possibilità dell'Alfieri in direzioni meno centrali ed intense eppur non aliene dalla sua ricca disponibilità poetica⁵⁸.

Ma anche qui il centro della ripresa non è certo il sentimento di agio, o «almen» di «quiete», provato dall'Alfieri nel ritrovarsi fra gli amici senesi, in una città amata e propizia a toni più pacati e indulgenti; e proprio nei due mesi passati a Siena la poesia delle *Rime* ha un nuovo impulso energetico e drammatico nel sonetto 107, in cui tutta la forza del sentimento e della fantasia dolorosa si concentra nel bellissimo inizio (uno dei versi più originali e

⁵³ Vv. 9-10; ivi, p. 84.

⁵⁴ V. 8; ivi, p. 86.

⁵⁵ Ansia romantica d'infinito così diversa dal compiacimento ottimistico espresso l'anno successivo dal Monti in una simile occasione (le prime ascensioni in pallone): «Che più ti resta? Infrangere / anche alla morte il telo, / e della vita il nettare / libar con Giove in cielo» (*Al signor di Montgolfier*, vv. 137-140; in V. Monti, *Poesie* cit., p. 102).

⁵⁶ Quante volte ritorna questo motivo nelle lettere alfieriane! Si ricordi, ad esempio, la lettera al Bianchi del 17 settembre 1784, in cui l'Alfieri rimpiange la perdita del Gori Gandellini, amico incomparabile («Il mondo perfido non li dà questi tali, né ve li cerco»), capace di offrirgli l'unica «dolcezza [...] nella vita»: «lo sfogo sicuro, e intero del core, reciproco, e continuo» (*Epistolario* cit., I, p. 190). E si ricordi come nello stesso *Panegirico di Plinio a Trajano* del 1785 Plinio metta in primo piano, fra i vantaggi che Traiano otterrebbe rinunciando all'impero, quello dell'amicizia, che solo gli uomini liberi conoscono: «reciproca divina dolcezza; di manifestare interamente il tuo core, e vedere apertamente l'altrui; di dire il vero, e di udirlo» (*Scritti politici e morali*, I cit., p. 319).

⁵⁷ Ed è questo un motivo di valutazione positiva degli italiani che andrà a poco a poco cambiando nell'aperto mito del primato italiano quanto a «pianta uomo», nelle ragioni del nuovo amore nazionale dell'Alfieri degli ultimi anni.

⁵⁸ Si noti l'uso scherzoso e bonario dei diminutivi e accrescitivi, che poi l'Alfieri volgerà in direzione aspramente satirica nelle *Satire* e nel *Misogallo*. Ma nella *Vita* otterrà a volte effetti nuovi nell'impasto di satira e sorriso nei diminutivi.

potenti dell'Alfieri, una cupa, ossessiva immagine dolorosa: una campana a morto che martella «sul» cuore del poeta e ne scatena la eccitata sensibilità) e si svolge in una dolente fantasticheria funebre (la donna amata «egra giacente all'orlo della vita») concludendosi nell'impeto risentito, fra l'interrogazione improvvisamente eretta a tradurre l'assurdità di una sopravvivenza del poeta alla propria donna e l'affermazione risoluta della propria decisione di precederla nella morte:

Quel tetro bronzo che sul cuor mi suona,
e a raddoppiar mie lagrime m'invita,
ogni mio senso istupidito introna,
e mi ha la fantasia dal ver partita.
Di lei, che lungi sol dagli occhi è gita,
parmi ch'io veggio la gentil persona
egra giacente all'orlo della vita,
che in questo pianto or solo mi abbandona.
E in flebil voce: o mio fedel (mi dice)
di te mi duol; che de' sospir tuoi tanti
nulla ti resta, che vita infelice.
Vita? no, mai. Dietro a' tuoi passi santi
io mossi, ove al ben far m'eri radice;
ma al passo estremo, irne a me spetta avanti.⁵⁹

Di nuovo la «lontananza» funziona come stimolo di una rappresentazione drammatica dell'animo dolente e irrequieto, come dolente e irrequieta è l'immagine di una vita errabonda e senza scopo di cui l'Alfieri, pur assegnandone una precisa ragione – la perdita della donna amata – intuisce poeticamente la ragione più profonda: la sua nativa scontentezza, la delusione di ogni presente, l'illusorio e tormentoso miraggio di una mèta felice che sempre gli sfugge e che egli stesso respinge continuamente davanti a sé nella sua impossibilità di godere un bene attuale e posseduto. Situazione espressa nel sonetto 108, che così bene realizza la rappresentazione dell'animo del poeta «d'atri pensieri irrequieti pieno» (quasi una coincidenza dell'autobiografia alfieriana con certi potenti scorci dell'animo irrequieto di Saul), della sua vita errabonda e infelice («Misera vita strascino ed errante»⁶⁰), della sua vana corsa dietro un bene reso irraggiungibile dalla sua stessa scontentezza, dalla sua tendenza a non goder del presente. E il ritmo la traduce perfetta-

⁵⁹ *Rime* cit., p. 94.

⁶⁰ Uno dei versi più caratteristici dell'Alfieri nella forza espressiva del ritmo tragicamente elegiaco, a cui è essenziale il verbo (verbo del linguaggio prosastico, adoperato con il superbo disprezzo per la "convenienza" tradizionale che è proprio dell'Alfieri quanto più è sicuro della propria geniale originalità), centrale nella costruzione lenta e calcolata (il senso di un errare senza fine e di un peso opprimente e fatale) fra i due aggettivi posti ai termini estremi, allontanati al massimo per rendere questa impressione di suprema, faticosa malinconia.

mente con l'incontro di un *enjambement* affannoso e di scatti violenti sottolineati dalle pause dopo gli inizi dei versi nella seconda, bellissima quartina:

Le pene mie lunghissime son tante,
ch'io non potria giammai dirtele appieno.
D'atri pensieri irrequieti pieno,
neppure io 'l so, dove fermar mie piante.
Misera vita strascino ed errante;
dov'io non son, quello il miglior terreno
parmi; e quel ch'io non spiro, aere sereno
sol chiamo; e il bene ognor mi caccio innante:
s'anco incontro un piacer semplice e puro,
un lieto colle, un praticello, un fonte,
dolor ne traggo e pensiero oscuro.
Meco non sei: tutte mie angosce conte
son da quest'una; ed a narrarti il duro
mio stato, sol mie lagrime son pronte.⁶¹

Su questo avvio potente si snoda un nuovo gruppo di sonetti, scritti nel viaggio che lentamente riavvicina l'Alfieri alla d'Albany e che pure, invece di allietarlo, offriva alla sua dolente fantasia pretesti di sdegno contro il secolo decaduto: il sonetto 116, che volge un nuovo omaggio alla grandezza del Petrarca in una violenta, impaziente invettiva contro gli italiani moderni che più non lo comprendono e accrescono smisuratamente quel senso di amara delusione per il proprio tempo che già il Petrarca aveva cantato; e il sonetto 110, in cui l'appassionato elogio per la lingua toscana serve in realtà a ribadire il «lezzo» del mondo appena «temprato» da quel perfetto linguaggio e a suggerire un nuovo movimento di sdegno contro i toscani degeneri a cui è rimasto solo il pregio della loro lingua musicale. Mentre il viaggio suggeriva immagini tormentose di incertezza, di ansia per la sua donna, che, quanto più gli si avvicina, tanto più gli appare in pericolo, insidiata da possibilità di malattia e di morte. Come significativamente precisa il sonetto 119, che sviluppa quell'atteggiamento di introspezione, di analisi e rilievo poetico di elementi costanti dell'animo alfieriano: qui, la disposizione a tormentarsi, a crearsi mali immaginari anche quando le vicende biografiche dovrebbero provocare letizia: «Ingegnoso nemico di me stesso»⁶².

Ma la fantasia dolorosa ha pure momenti di passeggero sollievo e compenso, come nel sonetto 131, che oppone una visione dolce e affettuosa a quelle predominanti nei sonetti composti dopo il nuovo allontanamento dalla donna amata, alla fine dell'84: specie il 126, che unisce al motivo della lontananza quello della perdita dell'amico più caro, il Gori Gandellini, cantata nel sonetto 125⁶³. E il poeta può accordare intensità dolorosa, superiore calma malin-

⁶¹ *Rime* cit., p. 95.

⁶² V. 1; ivi, p. 103.

⁶³ Il sonetto fu in realtà scritto più tardi, il 30 marzo 1785, a Pisa, ma l'Alfieri volle

conica e contemplazione di immagini consolatrici, anche se illusorie, come avviene nel grande sonetto 135, scritto a Marina di Pisa il 4 gennaio 1785:

Solo, fra i mesti miei pensieri, in riva
al mar là dove il Tosco fiume ha foce,
con Fido il mio destrier pian pian men giva;
e muggían l'onde irate in suon feroce.
Quell'ermo lido, e il gran fragor mi empiva
il cuor (cui fiamma inestinguibil cuoce)
d'alta malinconia; ma grata, e priva
di quel suo pianger, che pur tanto nuoce.
Dolce oblio di mie pene e di me stesso
nella pacata fantasia piovea;
e senza affanno sospirava io spesso:
quella, ch'io sempre bramo, ancora pareo
cavalcando venirne a me dappresso...
Nullo error mai felice al par mi fea.⁶⁴

In questo sonetto infatti il motivo ispiratore è la dolcezza di una malinconia profonda, assorta, ma priva dello sfogo piú pratico del pianto (sospiro, non affanno), capace di tradursi in una immagine intensa, ma dolce, in un «error», in una illusione che, pur in questo suo carattere illusorio ben consapevole, ha la forza di una superiore realtà consolatrice.

E il paesaggio tempestoso e solitario, la cui energia estrema è potentemente controllata e contenuta (al solito, equilibrio sulla forza e sulla tensione), mentre assicura la solida base drammatica necessaria sempre alla grande poesia alfieriana, sorregge qui non un tormentoso sfogo, ma un movimento di profonda intimità, il commutarsi del dolore in un «dolce oblio» delle pene del poeta, in un'immagine perfetta e pur mossa (e ben lontana sempre dalle condizioni di un vagheggiamento edonistico e puramente idillico), gentile, ma nobile e aristocratica, coerente all'eletto mondo di eccezione in cui anche la felicità si configura per l'Alfieri, coerente alla originalità potente delle sue immagini così schiettamente romantiche e diverse da ogni forma di immagine poetica o figurativa del Settecento. Ché anche da questo punto di vista questo perfetto sonetto presenta una singolare novità di immagini: l'immagine romantica del cavaliere solitario e poi la coppia di cavaliere e di amazzone erranti lungo le rive deserte del mare invernale in tempesta.

La collaborazione fra paesaggio e sentimento interiore è qui perfetta e il quadro con cui il sonetto si apre (intensissimo già nella presentazione del personaggio che riprende un celebre inizio petrarchesco: «Solo e pensoso i

collocarlo fra quelli dalla fine dell'84 alla data del giorno in cui egli apprese la notizia della morte dell'amico, per serbarsi fedele alla disposizione delle rime in precisa relazione con l'occasione che dà vita ai vari sonetti, in precisa successione di diario lirico, per il quale conta piú la prima emozione e l'idea del componimento che la loro compiuta realizzazione.

⁶⁴ Ivi, p. 116.

più deserti campi», e lo trasforma nella diversissima collocazione forte della parola iniziale isolata e nella diversa tensione del verso, ricco di accenti, di pause, di rilievi delle singole parti, e poi approfondito nella rappresentazione del mare in tempesta accordato con la tensione estrema dell'animo ardente di una passione «inestinguibile»⁶⁵) si armonizza mirabilmente con il quadro immaginato che chiude il sonetto in una perfetta proporzione e corrispondenza delle sue varie parti. E sull'avvio più sognato e pacato dell'«alta malinconia; ma grata, e priva / di quel suo pianger, che pur tanto nuoce», in quell'aura assorta di «pacata fantasia» (una calma che sorge non da una distensione, ma anzi al culmine di un'intensa eccitazione), recupera l'essenziale movimento esterno ed interno del primo quadro⁶⁶.

Il tema della malinconia ha qui trovato un'espressione poetica altissima e intima, mentre si ripercuote in forme più apertamente psicologiche e drammatiche di sfogo nel sonetto 137 che accentua, con immagini più esteriori, lo stato di noia, di languore del poeta privo del suo bene (e indaga la sua condizione di desiderio della morte e di impossibilità di darsela, trattenuto dal pensiero dell'amata e dalle illusorie speranze di una lontana felicità), e nel sonetto 138, che riprende il tema⁶⁷ in un impeto di autoritratto doloroso, efficace, ma più dispersivo ed analitico nel tumulto della sua contraddizione vitale risentita, nel suo aspetto più amaro e delusivo, nel rimpianto di una forza perduta di studio e di alta poesia.

E veramente, dopo queste rime e dopo l'ideazione delle tragedie dell'84, completate solo più tardi, la forza poetica alfieriana subisce una sensibile diminuzione, in un anno che l'Alfieri ricordava come uno dei più desolati e oziosi della sua vita⁶⁸: pochi sonetti si succedono fino alla nuova ripresa

⁶⁵ Ma il verbo che l'Alfieri adopera per esprimere il continuo ardere della passione nel suo cuore è intraducibile con altre parole, e accentua la forza estrema della passione («cui fiamma inestinguibil cuoce») proprio in corrispondenza con la forza estrema delle «onde irate»; come corrisponde alla forza del «solo» iniziale la forza di «quell'ermo lido», che esprime la solitudine selvaggia del lido (prima era «e l'ermo lido», poi l'Alfieri sostituì alla congiunzione l'aggettivo dimostrativo con un acquisto di maggiore energia di suoni e di singolarizzazione dell'elemento di paesaggio).

⁶⁶ Prima i versi 12 e 13 erano: «Lei che pur sempre bramo anco vedea / venir lieta in aspetto a me dappresso». La correzione assolutizzò la relazione intensa fra l'oggetto del costante desiderio (ma «bramare» è il vero verbo alfieriano a indicare un desiderio fortissimo ed alto) e il desiderio stesso; e «parea» si accorda meglio con la qualità del «felice errore», e soprattutto il «cavalcando venirne» elimina l'inopportuno tono di esplicita letizia e intensifica il movimento dell'immagine, accordandola con quella iniziale del cavaliere solitario.

⁶⁷ L'Alfieri riprese nell'ultimo verso un verso del Petrarca (*Trionfo dell'Amore*, I, 101), ma vi sostituì «malinconia» a «filosofia»: «pien di *malinconia* la lingua e il petto» (ivi, p. 118).

⁶⁸ Si veda in proposito non solo quanto l'Alfieri ne dice nella *Vita*, ma la testimonianza più immediata della lettera dell'8 luglio 1785 al Bianchi, in cui descrive con tanta intensità il suo stato «dolente, e non disperato», in cui ha «l'anima morta, e il cuore sepolto» e «non riconosc[e] [se] stesso» (*Epistolario* cit., I, p. 290).

dell'86, quando essi si intrecciano con la stesura della *Mirra*, con la composizione del dialogo *La Virtù sconosciuta* e con il completamento del trattato *Del Principe e delle lettere*. E sono sonetti più deboli e dispersivi, fra esercizi satirici più diluiti (il 143 contro le varie città italiane, o il 145, più efficace nel tono fra scherzoso ed iroso esercitato contro i «grossi» tedeschi, il loro linguaggio disarmonico, la lentezza delle loro poste provata durante un nuovo viaggio verso l'Alsazia e il castello di Martinsbourg, dove risiedeva la d'Albany) e forme di narrazione diaristica tanto più riuscita fuori della difficile misura del sonetto nelle lettere di questo periodo: e si può confrontare, a tale proposito, il sonetto 140 con la lettera al Bianchi del 22 luglio 1785, tanto più sicura e completa nell'impasto efficacissimo di sorriso e di amarezza, di modi narrativi ed agevoli e di finissimo rilievo autoironico e dolente⁶⁹.

Nel nuovo gruppo di rime del 1786 (una trentina di sonetti, con un momento di particolare intensità e continuità nell'agosto e culminante in

⁶⁹ Riporto il brano come esempio delle possibilità alfieriane di eccellenti risultati nell'agio della prosa epistolare, nella disposizione confidente di un rapporto affettuoso ed affabile: tono diverso da quello della prosa alfieriana dei trattati e usufruito nell'impasto complesso e di equilibrio della *Vita* e così importante a dimostrare insieme la ricchezza dell'animo e le complesse qualità artistiche dell'Alfieri: «Amico Carissimo. Sono stato a Lucca in fine dell'altra settimana, e parte di questa. Quei bagni son posti in amenissime montagne, dove sarei anche stato di più, se i cavalli, che pure eran soli due, non me l'avesero impedito. Ma non v'era assolutamente da pascerli: un fieno pessimo, niente d'avena; mangiavan orzo, e senta lei come fui nel tornare remunerato dei fastidj che mi piglio per loro. Messer Frontino, che sempre rigna a ogni viso nuovo di Cavallo, cavalla, asino, mulo, o camello ch'ei trovi per la via, era cavalcato da me, seguiva Fido col servitore; io veniva quieto adagio, godendo di quella vista bellissima di monte, tra i bagni, e Lucca al tornare, in una strada strettissima con monte e scoglio da un lato, precipizio dall'altro: si vide in lontananza venire una bestia carica a soma, volli scendere per prudenza, perché lei l'ha visto là vicino all'Osservanza come egli fa accostandosi ai non conosciuti; lo presi per la briglia, e con un par di frustate lo feci passare accanto alla bestia da carico senza che nulla seguisse; ma appena fu trapassata, che Frontino si rivoltò indietro sicché ci trovammo muso a muso. Quella sua faccia impertinente mi indispettì un poco, e gli diedi un'altra frustata. Ecco che s'impenna, e sui piedi di dietro fa due passi, e mi si slancia addosso a bocca aperta: non ebbi tempo di scansarmi, e m'afferrò d'un morso per il petto sopra la mammella destra, e mi slanciò in terra, e dall'impeto con cui si era appoggiato a me, mordendomi, mi rovinò sopra lui stesso. Il servitore, che era anche sceso lui prima, ebbe tempo a pigliarlo per la briglia, che col suo capo avea di molto oltrepassato il mio per terra, e lo tirò così alquanto in disparte, talché io mi potei rizzare da una parte, e lui dall'altra, e miracolosamente non ebbi altro male, che il morso, il quale per i molti panni ch'io avea, e che mi stracciò, appena arrivò alla pelle, una contusione alla gamba sinistra, e un gran sfregio sul naso, che non so cosa me lo facesse; ma le zampe sue non mi toccarono per niente, mentre mi doveva schiacciare tre volte non che una. *Sic me servavit Apollo*. Mi sarebbe spiaciuto di rimaner storpiato, o sfigurato; ma se m'avesse messo una zampa per bene sulla tempia, mi liberava da mille guai, e l'ho desiderato appena mi fui rizzato. La gamba mi duole ancora un poco, e il naso fa il suo corso. Queste son le mie nuove; gradirò di sentir le loro. Son tutto suo» (*Epistolario* cit., I, pp. 291-292). Quest'episodio fu narrato brevemente dall'Alfieri anche in una lettera del 24 agosto al Caluso, a cui inviò insieme la prima stesura del sonetto corrispondente (ivi, pp. 299-300).

un nuovo grande sonetto, il 173) si trovano sonetti più diaristici, fra i quali soprattutto notevoli quelli per la malattia e per la morte di Fido: il 148, così efficace nella rappresentazione delicata e trepida del bel destriero malato a morte – «Pieno ha l'occhio di morte» – e pur nobilitato dal coraggio che il poeta ammira in lui: «Ei muor, qual visse, intrepido animoso»⁷⁰; il 149, che esalta con un movimento di fantasia pienamente alfieriana l'improvviso miglioramento del cavallo in una fervida e affettuosa immagine di vitalità e di gentilezza»⁷¹; il 156, così dolente, umano nel dialogo estremo con il diletto destriero «mansueto ardente» che il poeta è costretto a far uccidere per liberarlo dalla malattia dolorosa e incurabile. Ma insieme prevalgono nuove intense espressioni liriche della situazione del poeta che ha superato, nella nuova attività tragica e nella nuova esperienza della consolazione dell'amore, il senso più avvilente dell'ozio malinconico.

E il poeta apprezza sempre meglio il valore di alti sentimenti consolatori (Gloria⁷² e Amore), anche se perciò insieme sente tanto più dolorosamente la difficoltà del loro saldo possesso, il rimpianto della loro perdita nelle nuove lontananze dalla donna amata. Alternarsi di sentimenti consolatori e dolorosi che trova espressione nei sonetti scritti appunto in un nuovo periodo di lontananza: il 150, che riassume la condizione propizia del soggiorno alsaziano⁷³; il

⁷⁰ Vv. 10 e 14; *Rime* cit., p. 126. Pietà umana, simpatia dolce persino sorridente (si pensi al sonetto 177 dedicato al «Cavalier» Achille, il cane fedele di cui così efficacemente e affettuosamente il poeta vagheggia il lento assopirsi nella calda, confidente atmosfera di un interno familiare: le «dolcezze domestiche» di cui l'Alfieri parla tante volte nelle sue lettere) per gli animali dilette, che non mancano mai della tipica nobilitazione alfieriana in senso eroico, in un incontro di attenzione affettuosa e di ammirazione, di qualità «mansuete» e «ardenti» che acquista sempre più forza nell'animo alfieriano insieme al crescente motivo di attenzione alla complessa sorte dei mortali, miseri ed alti per le loro qualità eroiche tanto più valide quanto più collegate ad una loro intensa umanità generosa ed altruistica.

⁷¹ E quale finezza nell'immagine del cavallo convalescente e quale forza di affetto e di fantasia in quella di Fido che insegue e allontana la morte in una caccia ardente e lieta nello spalancarsi vastissimo della pianura alsaziana! (quella pianura che l'Alfieri aveva descritto con un respiro poetico così pieno nella lettera al Bianchi del 29 novembre 1785). Nuove prove della capacità alfieriana di evocare spettacoli fantastici, paesaggi liberi e ariosi, di esprimere e di oggettivare (pur senza indugi descrittivi e veristici) impressioni più concrete della realtà che lo circonda e che tanto più lo interessa quanto più è legata ai suoi affetti, alla sua simpatia sensibilissima entro il cerchio saldo della sua scelta aristocratica ed esigente.

⁷² Desiderio di gloria che spinge l'Alfieri a sperare il quinto «serto» di alloro e a sentirsi vicino ai quattro grandi poeti italiani (sonetto 161), in un atteggiamento meno drammatico di quello con cui aveva cantato la sua vicinanza ai grandi poeti nell'83, nell'ansia della perfezione della bella lingua toscana che gli ispira il sonetto 163 per la soppressione dell'Accademia della Crusca (in cui più che lo sdegno contro gli italiani degeneri prevale quello contro i principi stranieri – in questo caso i Lorena – che vorrebbero privare l'Italia anche della sua lingua).

⁷³ *Rime* cit., pp. 127-128. Si noti la caratteristica correzione del verso 10 (che in quella inclinazione meno drammatica aveva «sospirar mi fanno»): nella rielaborazione (anche alla luce dell'intuizione più energica del 155) l'Alfieri corresse «sospirare» (più patetico e soave) in «delirare», tanto più suo e adatto al suo sentimento più vero anche in una

157, che canta una condizione di dolore alleviato dalla speranza e il contrasto fra il ritorno della primavera e la scomparsa delle sue speranze di un rapido ritorno presso la donna amata; il 155, che condensa in forme piú assolute e profonde lo stato d'animo del poeta preso fra speranze e timori, fra rimpianti e dolore, fra brama e scontentezza, e accorda, in un autoritratto compiuto e vibrante, il senso esaltante e tormentoso dei valori meglio individuati in questo periodo («Gloria e Amore a me sien Dio»; «nulla ho d'ambi finor, che i lor furori») e il riepilogo di una vita segnata dalla scontentezza, dallo squilibrio fra desideri e realtà, dalla tensione radicalmente inappagabile verso beni che la saggezza (anch'essa piú oggetto di desiderio che vero possesso e condizione di vecchiaia, non di operosa gioventú⁷⁴) verifica illusori:

Sperar, temere, rimembrar, dolersi;
sempre bramar, non appagarsi mai;
dietro al ben falso sospirare assai,
né il ver (che ognun l'ha in sé) giammai godersi:
spesso da piú, talor da men tenersi,
né appien conoscer sé, che in braccio a' guai:
e, giunto all'orlo del sepolcro omai,
della mal spesa vita ravvedersi:
tal, credo, è l'uomo; o tale almen son io:
benché il core in ricchezze, o in vili onori,
non ponga; e Gloria e Amore a me sien Dio.
L'un mi fa di me stesso viver fuori;
dell'altra in me ritrammi il bel desio:
nulla ho d'ambi finor, che i lor furori.⁷⁵

In questo bel sonetto ritornano gli elementi piú caratteristici della poesia alfieriana, il suo accento tormentoso, elegiaco-drammatico, che finisce sempre per colorare dolorosamente, pessimisticamente anche le immagini piú dolci, piú facilmente affioranti in certi momenti di maggiore attenzione alla bellezza della natura, al fascino della bellezza femminile-giovanile, particolarmente vivi in questo Alfieri piú maturo e complesso⁷⁶. Ma un impeto di

direzione di esaltazione nell'assidua compagnia di valori alti, di compensi non volgari: gloria e amore (e «delirare» sarà poi ripreso dal Foscolo ortisiano). Anche nel sonetto 157 al verso 2 «romito» piú pacato e vago fu corretto poi in «sepolto» piú alfieriano, assoluto, coerente a quella poetica dell'intensificazione che guida così chiaramente le correzioni delle rime (ivi, p. 133).

⁷⁴ Ma certo la saggezza qui affiora piú chiaramente ed è elemento che caratterizza il passaggio alla seconda parte delle *Rime*, e che, nella precoce vecchiaia alfieriana, sarà motivo ispiratore di alcuni sonetti e di alcune lettere, anche se sempre incapace di dominare totalmente il cuore del poeta che rimase sempre ricco di contrasti, d'impeti, di sdegni.

⁷⁵ Ivi, p. 131.

⁷⁶ Come si può vedere nel sonetto 160 e nel 159, che è del 1789 (e fu riportato perciò nella seconda parte: sonetto II) ma che l'Alfieri inserì anche qui a rilevare con la sua presenza il momento indicato dal 160: consolazione dello spettacolo della natura e della bellezza femminile.

forza drammatica piú schietta e violenta e una piú aperta volontà di autorappresentazione intera e tragica superano la condizione piú varia di questi primi sonetti dell'86 nel gruppo intenso di sonetti dell'estate, aperto dal vero e proprio autoritratto del 167, portato alla massima violenza nel 169 e nel 172, concluso in alta poesia nel 173.

Il sonetto 167⁷⁷, che realizza una ricerca di autoritratto, vive nell'Alfieri sin dal rapido autoritratto giovanile nell'*Esquisse du Jugement Universel* e dall'ampia analisi dei *Giornali* (e del resto tutte le *Rime* hanno al fondo questa volontà e questo istinto di autorappresentazione che troverà poi svolgimento particolare nella *Vita*), ha un suo forte motivo ispiratore che va esplicandosi con maggiore energia e validità poetica verso il finale, in cui gli elementi piú intimi portano un accento piú profondo, dopo la prima parte troppo descrittiva ed enumerativa aggravata dal compiacimento del poeta per la propria bella persona⁷⁸ e dallo stesso desiderio di perfetta, minuta aderenza all'impegno iniziale: «Mostrami in corpo e in anima qual sono»⁷⁹.

Il motivo piú vero erompe di colpo nell'ultimo verso della descrizione fisica (proprio quando questa scendeva all'enumerazione piú minuta, compiaciuta ed esterna), che presenta una fulminea immagine tragica («pallido in volto, piú che un re sul trono»⁸⁰) e introduce la nuova enumerazione delle qualità dell'«anima», tanto piú drammatica, mossa e ascendente negli accostamenti rapidi di qualità diverse, estreme e alternantisi («or duro, acerbo, ora pieghevol, mite»), nel rilievo impetuoso dell'ira e della generosità (sottolineato dall'accompagnamento perentorio del «sempre» e «mai»), nel tumultuoso finale della prima terzina: «la mente e il cor meco in perpetua lite». E se la ripresa ultima ha un avvio piú debole (e nel gusto del contrasto l'Alfieri finiva per conceder troppo al «lieto assai»), alto è il finale dilemmatico e conclusivo-esortativo che, sulla base di un acuto ed immaginoso riepilogo della tipica autoanalisi alfieriana (orgoglio e disprezzo di se stesso)⁸¹, riprospetta l'ansia alfieriana di grandezza e di eroismo nel rapporto essenziale dell'uomo con la morte⁸².

⁷⁷ Ivi, pp. 141-142.

⁷⁸ I contemporanei furono colpiti sempre dalla bellezza dell'Alfieri (si veda, ad esempio, i *Mémoires historiques sur la vie de M. Suard* di D.J. Garat), ma, soprattutto, li colpì quel volto di cui la Teotochi Albrizzi diceva nei suoi *Ritratti*: «Si direbbe quasi, che in quel volto l'immagine respiri d'una divinità corruciata».

⁷⁹ Anche questo bisogno di un compiuto autoritratto nel sonetto rientra nel prepotente sentimento individualistico dell'Alfieri e passa nel Foscolo e nel giovane Manzoni, nella particolare tematica romantica instaurata dall'Alfieri.

⁸⁰ Quel pallore era il pallore che il Foscolo sublimò nei *Sepolcri*: «avea sul volto / il pallor della morte e la speranza» (vv. 194-195).

⁸¹ Il paragone di Achille e Tersite è anche nelle *Confessioni* di Rousseau, la cui prima parte (edita sin dal 1782) fu certo stimolo alla composizione della *Vita*. Si veda, in proposito, il saggio di H. Sckommodau, «Achille e Tersite», «Convivium», XVII (1949), pp. 439-454, che sviluppa sul tema di Achille e Tersite tutta una rigida ricostruzione della *Vita*.

⁸² Si pensi (per l'importanza di tale rapporto presente alla fantasia alfieriana sin dalla giovinezza) alla pagina dei *Giornali* in cui l'Alfieri si domanda ansiosamente se affronterà la

L'impeto autobiografico si accresce (abolita la parte piú esterna, ridotto l'autoritratto alle condizioni dell'animo nel suo aspetto piú drammatico) nel sonetto 169, in cui piú debole è viceversa la parte finale, che troppo vuol distinguere la forza delle «due fere donne» sull'animo dell'Alfieri e risolve in modo poco felice la ragione della malinconia nella semplice causa amorosa:

Due fere donne, anzi due furie atroci,
tor non mi posso (ahi 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,
me sol le dono, e niun fuor ch'io la sente.
Non dell'altra cosí; che appien depressa
la fantasia mi tien, l'alma, e la mente...
A chi amor non conosce, insania espressa.⁸³

E la violenza delle due potenti quartine, che esprimono l'ossessivo dominio di ira e malinconia nel loro aspetto piú tormentoso e sofferto, si riversa con una inaudita, selvaggia intensità nel sonetto 172, estrema, drammatica espressione dell'animo tormentato da ira e malinconia. E l'ira diviene un «furore» e «un pestifero angue» che strazia il cuore del poeta, malinconia diviene una «negra fantasia piena di sangue» che ha ormai aperto al poeta la via della morte privandolo di ogni immagine consolatrice. Punta estrema di una sensibilità eccitata e sfrenata e di una tecnica aspra e violenta che qui tocca l'eccesso e quasi la forzatura nell'impiego di procedimenti altrove piú contenuti e qui come esacerbatí⁸⁴, al di là di quell'equilibrio nella forza e nella tensione che l'Alfieri ritroverà poco dopo nel sonetto 173:

morte da uomo o da vile (26 aprile 1777) e imposta la sua vita come assidua meditazione e preparazione alla morte, quale prova suprema del proprio eroismo, come essenziale verifica della propria coerenza e, piú, del proprio coraggio.

⁸³ *Rime* cit., p. 143.

⁸⁴ Si notino l'impostazione dell'inizio sulla ripetizione di membri brevi e simili con tanti aggettivi premessi al sostantivo, l'utilizzazione degli sdrucchioli con parole-rima consonanti nel suono aspro e difficile e nel significato cupo e selvaggio («orribili», «insoffribili», «sibili», «terribili»), l'incontro ben volontario di verbi forti e replicati nel verso 7 e della forma eccessiva, quasi retorica, che indica i «modi» di quello strazio («in modi mille, oltre ogni dir terribili»), l'intensificato uso dell'*enjambement* e della spezzatura nei versi dell'ultima terzina, che assecondano un movimento psicologico a scatti impetuosi e ricadute tetre e prostrate (questo finale parve agli «scienziati» di fine Ottocento la traduzione eccellente di una crisi epilettica!).

Tante, sí spesse, sí lunghe, sí orribili
 percosse or dammi iniquamente Amore,
 che i mie' martiri omai fatti insoffribili
 mi van traendo appien del senno fuore.
 Or (cieca scorta) odo il mio sol furore;
 e d'un pestifero angue ascolto i sibili,
 che mi addenta, e mi attosca e squarcia il cuore
 in modi mille, oltre ogni dir terribili:
 or, tra ferri e veleni, e avelli ed ombre,
 la negra fantasia piena di sangue
 le vie tutte di morte hammi disgombrare:
 or piango, e strido; indi, qual corpo esangue,
 giaccio immobile; un velo atro m'ha ingombre
 le luci; e sto, qual chi morendo languo.⁸⁵

Come nei due grandi sonetti della Certosa di Grenoble e di Marina di Pisa, anche nel sonetto 173 si può subito notare come un sentimento di dolore, sollecitato dalla solitudine aspra e selvaggia di un paesaggio congeniale, si trasfiguri in una singolare condizione di «dolce tristezza» e addirittura qui di «calma e gioja»: non certo conquista di idillio (ché la base sentimentale e il paesaggio sono tutt'altro che idillici e distensivi), ma particolare approfondimento e assaporamento del dolore e della solitudine da cui di nuovo scaturisce un moto, che era vibrante ed esaltato nel sonetto della Certosa, e qui è piú complesso e pensoso nel piú vasto ambito di motivi che qui vengono riassunti (non tanto l'amore, quanto il rapporto con gli altri uomini, con il proprio tempo, con la tirannide) e che sono coerenti ai temi dell'autoanalisi e dell'autoritratto dominanti nei sonetti dell'86:

Tacito orror di solitaria selva
 di sí dolce tristezza il cor mi bea,
 che in essa al par di me non si ricrea
 tra' figli suoi nessuna orrida belva.
 E quanto addentro piú il mio piè s'inselva,
 tanto piú calma e gioja in me si crea;
 onde membrando com'io là godea,
 spesso mia mente poscia si rinselva.
 Non ch'io gli uomini abborra, e che in me stesso
 mende non vegga, e piú che in altri assai;
 né ch'io mi creda al buon sentier piú appresso:
 ma, non mi piacque il vil mio secol mai:
 e dal pesante regal giogo oppresso,
 sol nei deserti tacciono i miei guai.⁸⁶

⁸⁵ Son. 172; *ivi*, p. 145.

⁸⁶ *Ivi*, p. 146.

Di nuovo il paesaggio (un paesaggio preromantico senza il languore, le incertezze, le cadute canore di tanta letteratura dell'epoca) apre solidamente l'inizio del sonetto e sorregge le due quartine collaborando intimamente (paesaggio dell'anima e non descrizione pittoresca) con il primo sviluppo del motivo ispiratore («dolce tristezza» nella solitudine) in un doppio quadro: piú fermo ed assorto il primo, piú lentamente mosso e complesso il secondo. Nel primo (la prima quartina) si precisa l'aura silenziosa ed orrida della selva solitaria (dove sono le vaghe invocazioni che ornavano una selva solitaria nel sonetto CLXXVI del Petrarca⁸⁷? dove quel piacere puramente melodico e prezioso della famosa canzonetta del Rolli *Solitario bosco ombroso*?), e la «dolce tristezza» del poeta si caratterizza nel paragone cosí insolito con il piacere selvaggio dell'«orrida belva». Nel secondo (la seconda quartina) si delinea il personaggio drammatico che raggiunge la sua speciale «calma e gioia» quanto piú si addentra nella selva orrida e solitaria⁸⁸, e che intensifica il suo particolare sentimento aggiungendo al suo «inselvarsi» reale il nuovo «rinselvarsi» nel ricordo. E le stesse rime che insistono nella parola base «selva»: «selva», «s'inselva», «si rinselva», corrispondono alla ricerca alfieriana di una intensificazione, non di una variazione, di pochi colori e suoni essenziali ripresi e caricati⁸⁹.

Poi, sulla base di questa prima parte cosí compiuta e cosí fortemente articolata, si svolge l'espressione di una profonda meditazione interiore, la giustificazione di quel sentimento di «dolce tristezza», di «calma e gioia» in una solitudine selvaggia (e si pensi ai deserti dell'Aragona e alle sterminate distese ghiacciate del Nord nella *Vita*). Quel piacere nasce da un bisogno di solitudine e di assoluta separazione dagli uomini, non perché il poeta sia un misantropo e si consideri orgogliosamente perfetto e vicino piú degli altri ad un ideale assoluto di virtú, ma perché il suo «secolo» è «vile», dominato da una tirannia ch'egli solo non accetta. La meditazione si realizza nella sicura, assorta preparazione della prima terzina e poi si risolve piú energicamente in un vero grido dell'animo alfieriano: «ma, non mi piacque il vil mio secol mai», nel potente rilievo di un'angoscia pesante ed oppressiva, nella conclusiva e piú completa riaffermazione del motivo fondamentale del sonetto, lapidario e piú esplicitamente tragico-malinconico: «sol nei deserti tacciono i miei guai». La selva è diventata i «deserti», la «dolce tristezza» si è fatta piú assoluta e cupa: «tacciono i miei guai»⁹⁰.

⁸⁷ E qui veramente lo spunto petrarchesco («Raro un silenzio, un solitario orrore / d'ombrosa selva mai tanto mi piacque», vv. 12-13) par quasi una base scelta dall'Alfieri per differenziare risolutamente la propria diversa ispirazione e poetica.

⁸⁸ In una prima redazione si legge: «E quanto addentro piú il terren s'inselva». La correzione è coerente al bisogno di riferire tutto il movimento al personaggio che «s'inselva», di esprimere piú potentemente questo immergersi nel piacere della solitudine selvaggia.

⁸⁹ La stessa correzione del verso 4 («nessuna orrida belva» per «niuna feroce belva») corrisponde insieme a questa ricerca di intensificazione mediante la ripetizione delle parole essenziali («orrida», «orrore») e alla volontà di forme piú compatte e massicce.

⁹⁰ Anche qui la correzione ha reso piú diretta e assoluta la rappresentazione del

E si noti come in questo sonetto, in cui l'Alfieri rappresenta un motivo fondamentale del suo animo e la sua incompatibilità con il «secolo» illuministico che egli giudicava privo di «forte sentire», di eroismo e di forte coscienza pessimistica, il tema amoroso sia assente e i suoi «guai» vengano riferiti appunto ad un più generale stato di sofferenza «storica», ad un doloroso contrasto con un «mondo fetido» di cui lo colpiscono soprattutto il «gelo» (come dice nel sonetto 179⁹¹), la mancanza di «passione».

E di fronte a ciò egli adesso esalta lo stesso amore più che in sé e per sé, e come causa delle sue rime, come generale prova di altezza sentimentale, di superiorità dell'anima appassionata e della poesia che desta passione e «con cui ponno mill'altre alme infiammarsi», come l'Alfieri dice nel sonetto 170⁹², contrapponendo il proprio ideale di uomo e di poeta, dotato più di sentimento che di ragione⁹³, al gelido razionalismo dei francesi (si vedano i sonetti 179 e 180⁹⁴), che stan diventando in questi anni l'obiettivo della sua nuova polemica contro il secolo «niente poetico, e tanto ragionatore», della sua intensa contrapposizione degli uomini grandi (e siano magari anche i tiranni) e del volgo mediocre ed ottimistico.

In questa direzione, fra i sonetti dell'86 e i rari sonetti degli anni '87-88 con i quali termina la prima parte delle *Rime*, vanno notati i sonetti 162, 171, 185, in cui si esprime anzitutto l'ansia di grandezza eroica dell'Alfieri che spezza in qualche modo il rigido contrasto tiranno-uomo libero, ritrovando grandezza anche nel tiranno odiato in grazia della sua potente tensione alla gloria, all'«immortal vita seconda»⁹⁵, che per l'Alfieri è sempre più un paradiso di uomini gloriosi che non un oltremondo cristiano (come avviene nel 162, potente meditazione poetica sulla morte di Federico II, «macchiato di assoluto regno» ma forse degno di «non nascer re», vv. 12 e 14). E contemporaneamente si svolgono una ardente commemorazione dell'uomo grande e infelice (il Tasso del sonetto 185, a cui Roma negò tomba in S. Pietro, pieno invece di tombe di papi, «turba di morti che non fur mai vivi»⁹⁶) e la meditazione appassionata sulla morte eroica e gloriosa con cui l'uomo esalta la propria grandezza e rompe i vincoli limitativi della propria natura corporea così tormentosamente avvertiti dall'Alfieri. Meditazione che raggiunge tanta altezza poetica nel grido doloroso di Annibale (sonetto 171) il quale, nella morte ingloriosa presso il

poeta solitario. Prima era «odo tacer mie' guai», che aveva una sfumatura di maggiore complicatezza e debolezza costruttiva, e dava un'impressione più diretta ed espositiva.

⁹¹ V. 14; *Rime* cit., p. 150.

⁹² V. 13; ivi, p. 144.

⁹³ Si pensi ancora una volta all'alfieriano giovane Foscolo e all'*Ortis* con la netta contrapposizione di Jacopo-passione a Odoardo-ragione.

⁹⁴ E in questo sonetto si precisa la contrapposizione tra francesi e italiani che si consoliderà e si giustificherà più chiaramente nell'ardente mito nazionale del *Misogallo*.

⁹⁵ Son. 162, v. 6; *Rime* cit., p. 137.

⁹⁶ V. 9; ivi, p. 155.

re Prusia, avrebbe, nell'immaginosa trasfigurazione alfieriana, rimpianto l'occasione perduta a Canne di morire eroico e vittorioso: «Canne, a mia fama adamantina scudo, / oh, ne' tuoi campi dal mio carcer schiuso / mi fossi! or non morrei di gloria ignudo»⁹⁷.

Grandezza e miseria degli uomini è il tema che più affascina l'Alfieri di questo periodo. Miseria della natura umana nei suoi limiti corporei, così avvilenti e pesanti, e nella sua stessa tendenza più frivola a crearsi miti superbi e ottimistici, a rifiutare la consapevolezza amara e virile di tali limiti: donde l'acre meditazione del sonetto 182 ispirata dalla feroce dissenteria che aveva condotto il poeta sull'orlo della tomba, l'aspra ironia sulle «fole»⁹⁸ superbe degli uomini, annullate dalla consapevolezza della loro realtà, soggetta a tante umilianti limitazioni fisiche: «sieda un solo mesetto alla predella»⁹⁹. Ma insieme grandezza e nobiltà della natura umana nella tensione eroica degli uomini superiori, nel «forte sentire» e nella tenace lotta (tanto più alta quanto più consapevole della propria difficoltà) contro il limite della realtà, nell'attiva fedeltà a valori e sentimenti eroici e generosi («Gloria, amistade, amore [...] Ah! sol per voi la vita è un bene»¹⁰⁰), nell'instancabile operosità per ottenere l'«immortal vita seconda». Donde l'ansia di perfezione artistica e della libertà necessaria all'intera espressione di una poesia rinnovatrice ed eroica che si esalta nei sonetti 184 e 187¹⁰¹.

Ma il centro di attenzione dell'Alfieri rimaneva sempre la propria situazione, il proprio autoritratto. E così, a conclusione della prima parte delle *Rime* (fuori delle zone più violentemente drammatiche dei sonetti di «lontananza», in una atmosfera più meditativa e pacata, e non perciò priva di energia e di impulsi, di scatti dolorosi, ma sempre meglio controllati e inseriti in una costruzione più attenta, in una misura che prelude a quella della seconda parte) si deve ricordare un altro sonetto (il 186) a cui l'Alfieri diede la funzione di un vigoroso e meditato riepilogo e di una giustificazione della propria vita e della propria opera. In forme intense e sicure, in un'articolazione perfetta e dominata, come in un lucido ragionamento, si svolgono i motivi che l'Alfieri considera essenziali alla sua vita e alla sua opera. Anzitutto la «vera di gloria alta divina brama», che è limitata dalle condizioni servili del suo paese natale; poi gli atti con cui l'uomo libero agisce per attuare ugualmente la sua fervida ispirazione: la netta separazione dal «volgo» dei suoi concittadini «conservi» (e si noti la mossa vibrante con cui la poesia adegua questo orgoglioso, consapevole primo movimento dell'uomo alfieriano, intollerante di ogni comunione col volgo degli schiavi) e l'abbandono

⁹⁷ Vv. 12-14; ivi, p. 145.

⁹⁸ Le «superbe fole» del Leopardi della *Ginestra*, i sogni antropocentrici e trascendenti della polemica leopardiana delle *Operette morali* e dei *Paralipomeni*.

⁹⁹ V. 14; ivi, p. 153.

¹⁰⁰ Son. 181, vv. 13-14; ivi, p. 152.

¹⁰¹ Ed erano gli anni in cui l'Alfieri lavorava alla rielaborazione definitiva delle tragedie per l'edizione Didot.

della terra natale (patria – non «patria» secondo la celebre definizione della *Tirannide*)¹⁰².

Ma su questo punto vi è come un'esitazione, superata in una sicura conclusione dolorosa: egli si sente esule e, pur accettando la lontananza dalla terra natale per ragioni di libertà, «al suo nido ci pensa ognora». E perciò la sua azione, non potendo risolversi in una liberazione con la spada, si concretterà nella poesia che lo conduce alla gloria e rende consapevoli i suoi concittadini della loro servitù, iniziando così la loro maturazione alla libertà:

Uom, cui nel petto irresistibil ferve
vera di gloria alta divina brama;
nato in contrada ove ad un sol si serve,
come acquistar mai puossi eterna fama?
Dal volgo pria dell'alme a lui conserve
si spicca, e poggia a libertà che il chiama,
attergandosi e l'ire e le proterve
voglie del Sir, che la viltà sol ama.
Ma poi convinto, che impossibil fora
patria trovar per chi senz'essa è nato,
benché lungi, al suo nido ei pensa ognora.
Liberarlo col brando non gli è dato:
con penna dunque in un se stesso onora
e a' suoi conoscer fa lor servo stato.¹⁰³

Questo sonetto anticipa temi tipici degli ultimi anni alfieriani (brama di gloria, patria e libertà) e presenta anche uno schema che sarà ripreso nella seconda parte delle *Rime*, soprattutto nel grande sonetto 288. E dimostra insieme una capacità di disposizione di elementi meditativi e autobiograficamente riassuntivi che, senza avere la forza impetuosa delle rime di altri anni, si impone come più costante misura di corrispondenza tra la forma del sonetto e la materia poetica che vi si dispone.

Mentre l'ultimo sonetto, il 188, anticipa anche più esplicitamente certi elementi di pacatezza e saggezza senile che prevarranno nella seconda parte. Poesia e Amore resistono all'imperioso comando di Prudenza e Senno, che, all'alba dei quarant'anni, sgombrano il cuore del poeta dai sentimenti giovanili; ma anch'essi sono intonati in forme più blande, diverse da quelle con

¹⁰² Abbandono doloroso in questa nuova fase dell'atteggiamento alfieriano di fronte al problema della nazione, in questo lento formarsi in lui di un nuovo mito nazionale. E si veda in proposito il sonetto 183 che sviluppa proprio il tema della *Tirannide* nella significativa giustificazione della sua qualità di esule volontariato e «non vile» a un «cor gentile», per distinguere la propria posizione da quella, da lui disprezzata, di un cosmopolitismo razionalistico o di una volgare sordità all'istintivo amore di patria per mancanza di «forte sentire».

¹⁰³ Son. 186; *Rime* cit., p. 156.

cui essi avevano avuto vita piú profonda ed energica nelle rime degli anni precedenti e nelle tragedie, a cui l'Alfieri era ritornato fra il 1784 e il 1787, e rispetto alle quali il lavoro delle rime fu fondamentale, come indico nel mio saggio sulla *Mirra*:

Del dí primier del nono lustro mio
già sorge l'alba. Ecco, Prudenza e Senno
siedonmi al fianco; e in placid'atto e pio,
a una gran turba di sgombrar fan cenno.
Le audaci brame, e l'ire calde, e il brio
giovenil, che all'errar norma mi dienno;
ed altri ed altri i di cui nomi oblio,
tutti or dan loco: ed obbedir pur denno.
Ma, né pur segno di voler ritrarsi
fanno due alteri, il cui tenace ardore
par che col gel degli anni osi affrontarsi:
Poesia, che addolcisce e innalza il core,
vuol meco ancor, scinto il coturno, starsi;
e, sotto usbergo d'amistade, Amore.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Ivi, p. 157.

Il finale della «Tirannide» e le tragedie di libertà (1963)

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 67°, s. VII, n. 1, gennaio-aprile 1963, pp. 232-245; poi in *Saggi alfieriani* (1969 e 1981) e in *Studi alfieriani* (1995).

IL FINALE DELLA «TIRANNIDE» E LE TRAGEDIE DI LIBERTÀ

Il trattato *Della Tirannide* non interessa solo come documento vivacissimo e centrale della passione politica alfieriana nel suo momento più rivoluzionario e impetuoso: esso si presenta ricco di pagine e spunti importanti per lo studio delle tragedie alfieriane, illuminanti lo scavo psicologico della figura del tiranno e dei cortigiani, l'atmosfera della reggia, scena della maggior parte delle tragedie. Come si può constatare leggendo il capitolo III del Libro I, «Della paura», in cui la dimostrazione del singolare rapporto fra tiranno e sudditi (la paura reciproca) tende nella concitata e potente prosa alfieriana a trasformarsi in immagini suggestive che sembrano viva introduzione al clima delle stesse tragedie: «I Romani liberi, popolo al quale noi non rassomigliamo in nulla, come sagaci conoscitori del cuor dell'uomo, eretto aveano un tempio alla Paura [...]. Le corti nostre a me paiono una viva imagine di questo culto antico, benché per tutt'altro fine instituite. Il tempio è la reggia; il tiranno n'è l'idolo; i cortigiani ne sono i sacerdoti; la libertà nostra, e quindi gli onesti costumi, il retto pensare, la virtù, l'onore vero, e noi stessi; son queste le vittime che tutto di vi s'immolano [...]. Teme l'oppresso, perché oltre quello ch'ei soffre tuttavia, egli benissimo sa non vi essere altro limite ai suoi patimenti che l'assoluta volontà e l'arbitrario capriccio dell'oppressore [...]. Ma, teme altresì l'oppressore [...]. Rabbriuidisce nella sua reggia il tiranno [...] allorché si fa egli ad esaminare quale smisurato odio il suo smisurato potere debba necessariamente destare nel cuore di tutti»¹. Né manca in questa viva rappresentazione del tiranno la sensazione della sua eccezionalità, della sua superiorità individuale sui vili che lo circondano, del suo superbo disprezzo confermato dalla conoscenza dell'altrui viltà e della sua solitudine che lo rende insieme disumano e pur grandioso e suscettibile di trasfigurazione poetica.

E quanto alla figura dell'uomo libero, specialmente il Libro II, breve ed intenso come i finali delle tragedie, ne arricchisce la psicologia e ne rappresenta la situazione drammatica nella sua naturale impossibilità a servire e quindi a vivere nella tirannide²: a lui rimarrà aperta solo la via del tiran-

¹ *Scritti politici e morali* cit., I, pp. 16-17.

² «Il vivere senz'anima, è il più breve e il più sicuro compenso per lungamente vivere in sicurezza nella tirannide; ma di questa obbrobriosa morte continua (che io per l'onore della umana specie non chiamerò vita, ma vegetazione) non posso, né voglio insegnare i precetti [...]. Io dunque parlerò a quei pochissimi, che degni di nascere in libero governo

nicidio e «la gloria di morire da libero, abbenché pur nato servo»³, e la sua azione si concluderà in un urto violento e spesso disperato contro il tiranno, in una specie di duello singolare in cui le due opposte concezioni morali e politiche (libertà e tirannide) si personificano in due individui ugualmente possenti ed eccezionali. Ed è evidente che da un punto di vista poetico più dello stesso eventuale risultato positivo del gesto risolutivo ed eroico dell'uomo libero conta il gesto in se stesso, l'affermazione magnanima della propria natura, della propria vocazione alla libertà in quell'urto contro la forza del tiranno di cui l'Alfieri sente così altamente la suggestione come sente il fascino della morte affrontata e invocata come suprema prova di eroismo⁴.

Ma nella *Tirannide* non manca una speranza, un elemento di fede eroica in un risultato positivo del gesto tirannicida o del sacrificio dell'uomo libero che possono provocare (ma in verità non senza qualche incoerenza rispetto alle numerose osservazioni sulla natura del popolo incline a servire, e sentito più come inerte spettatore che attore nella lotta fra uomo libero e tiranno) un risvegliarsi improvviso del popolo e la sua insurrezione irresistibile. Ed anzi è questa speranza, questo momento ottimistico che concludono in un impeto luminoso di sogno e di immagine di vittoria il trattato, come concludono la tragedia, la *Virginia*, che fu concepita nello stesso stato d'animo della *Tirannide*. L'azione dell'uomo libero e qualche estremo sopruso del tiranno (nel caso della *Virginia* l'uccisione della fanciulla da parte del padre per sottrarla alla libidine del tiranno Appio) scuoteranno finalmente il popolo e la totale servitù si capovolgerà in una totale rivolta popolare e nella instaurazione della libertà.

Ma questa soluzione ottimistica, se pur corrisponde ad un momento importante dell'ideale e delle aspirazioni dell'Alfieri, non è certo la più congeniale ai motivi più profondi della sua poesia, a cui meglio si adattano le

fra uomini, si trovano dalla sempre ingiusta fortuna, direi balestrati, in mezzo ai turpissimi armenti di coloro, che nessuna delle umane facoltà esercitando, nessuno dei diritti dell'uomo conoscendo, o serbandone, si vanno pure usurpando di uomini il nome». Si noti che l'uomo libero nella tirannide è d'altra parte più grande e deve «estimare sé stesso ancor più che se fosse nato libero in un giusto governo; poiché liber'uomo egli ha saputo pur farsi in uno servile» (ivi, pp. 88-90).

³ Ivi, p. 91.

⁴ Importante in proposito un sonetto del '78 (uno dei rari sonetti significativi prima degli anni più ricchi di rime) in cui il dramma politico rivela chiaramente la sua relazione con un dramma spirituale più profondo (le «angosce» non sono solo quelle del servaggio politico, ma quelle di un servaggio dell'uomo entro un ordine universale limitativo ed ostile): «Bieca, o Morte, minacci? e in atto orrenda, / l'adunca falce a me brandisci innante? / Vibrala, su: me non vedrai tremante / pregarti mai, che il gran colpo sospenda. / Nascer, sí, nascer chiamo aspra vicenda, / non già il morire, ond'io d'angosce tante / scevro rimango; e un solo breve istante / de' miei servi natali il fallo ammenda. / Morte, a troncar l'obbrobriosa vita, / che in ceppi io traggio, io di servir non degno, / che indugi omai, se il tuo indugiar m'irrita? / Sottrammì ai re, cui sol dà orgoglio, e regno, / viltà dei più, ch'a inferocir gl'invita, / e a prevenir dei pochi il tardo sdegno» (Son. 18; *Rime* cit., p. 16).

conclusioni tragiche e dolorose dei suoi eroi sconfitti sul terreno dei risultati pratici e – anche se, eccezionalmente, vincitori – tormentati dall'uso della violenza imposto loro dalla natura della lotta politica (dove il frequente «purtroppo», che è parola tematica alfieriana ed esprime in maniera tanto complessa quel sentimento doloroso della realtà che passerà dall'Alfieri al più profondo motivo elegiaco della poesia foscoliana, malgrado la fede nei valori della poesia e della storia), tormentati dal sangue dovuto versare in situazioni che l'Alfieri istintivamente creava quanto mai dolorose e tali da togliere ai suoi eroi ogni possibilità di gioia e di serenità anche nel successo: Timoleone dovrà far uccidere il fratello tiranno come, più tardi, Bruto dovrà condannare a morte i propri figli.

Sicché proprio nei riguardi delle tre “tragedie di libertà”, che l'Alfieri scrisse nel periodo più vicino alla *Tirannide*, si può osservare che, come in tutte la vicinanza del trattato contribuì ad accentuare una più aperta e diretta tendenza pragmatica ed oratoria, e a far prevalere l'aspetto più pratico della sua poetica dello scrittore-eroe, della poesia come esortazione alla libertà⁵, così, nella scelta delle varie soluzioni implicite nella *Tirannide* e nella meditazione sulla conclusione dell'azione dell'uomo libero, si può riconoscere una diversa possibilità di vita poetica di quelle tragedie, una diversa loro intonazione e profondità.

Mentre nella *Congiura de' Pazzi* (che è di gran lunga la migliore delle tre tragedie) l'Alfieri sceglie la soluzione più intensamente tragica dell'uomo libero sconfitto e suicida e nel *Timoleone* cerca di dar vita ad una soluzione intermedia (l'uomo libero vince, ma a prezzo della morte del fratello e quindi con un senso di dolore e di colpa che annulla in lui il risultato della vittoria), nella *Virginia* (che è la più vicina alla fede eroica della *Tirannide* e di questa risente l'impeto più ottimistico, la speranza rivoluzionaria) egli dà al gesto eroico di Virginia una conseguenza positiva e la tragedia si chiude con il grido del popolo insorto: «Appio, Appio muoia»⁶, che preannuncia la sconfitta e la morte del tiranno, la vittoria dell'insurrezione e della libertà.

Ebbene, questa stessa soluzione, così insolita nelle tragedie alfieriane, può indicare la natura meno profonda e meno poetica della *Virginia*, la sua situazione meno corrispondente al più profondo motivo poetico alfieriano

⁵ Il sonetto premesso al trattato accetta l'accusa di politicità e di monotonia fatta alle tragedie, glorificandone il «sí sublime scopo» e proclamando la fedeltà del poeta ad esso. In realtà quell'impegno, che (come si può vedere parlando della poetica alfieriana nel trattato *Del Principe e delle lettere*) sconvolgeva la tradizionale concezione del letterato, fu accolto dalla critica romantica troppo alla lettera, e come si estese la pecca praticistica dello “scopo politico” a tragedie non politiche, così non si cercò sotto il dramma politico il grande dramma personale e storico così importante per la crisi della civiltà illuministica nelle inquiete aperture preromantiche.

⁶ V. Alfieri, *Virginia*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1955, p. 98.

che chiude sempre nella catastrofe della vibrazione dolorosa qui del tutto assente, come è assente ogni vero tormento e complessità nella tensione impetuosa, ma più superficiale ed enfatica che caratterizza questa tragedia e la colloca più sul piano della efficacia teatrale e pragmatica che della poesia. Come ben vide a suo tempo il Fubini contro l'esagerata valutazione positiva che ne dette lo stesso Alfieri nel suo *Parere* (per l'evidente simpatia verso una tragedia così corrispondente agli aspetti più esterni, ma a lui più chiari, della propria poetica e per il naturale omaggio ad un soggetto così altamente "educativo" dal punto di vista della sua volontà di persuasione alla libertà) e che era stata ripresa dal Ferrero, che parlò di capolavoro e d'«impetuoso canto di fede»⁷, scambiando la fede con la poesia e non avvertendo quanto la stessa fede nella libertà sia in realtà più suggestiva nelle grandi tragedie anche là dove non si parla di politica, e pure l'ansia di quegli inquieti eroi a liberarsi dai vincoli che li limitano può suscitare nel lettore, dentro l'impressione della poesia, una coerente tensione contro ogni ostacolo e avvillimento della libertà umana, o in una tragedia politica come *La Congiura de' Pazzi*, in cui le parole di libertà vibrano cariche di allusioni a un dramma più profondo di quello immediatamente e unicamente politico.

Perché a me pare che persino nella limitazione del Fubini e nel suo spostamento del valore della *Virginia* dal piano della poesia a quello della efficacia oratoria, con cui l'Alfieri avrebbe voluto dare al proprio pensiero politico una forza di chiarezza persuasiva, capace di colpire gli spettatori e di convincerli e di esortarli, ci sia una certa generosità per quel che riguarda l'effettiva forza di questa tragedia anche da quel punto di vista.

Certo la *Virginia* ha una sua luminosità giovanile, un suo fascino generale proprio in caratteristiche insolite nella tragedia alfieriana (l'azione si svolge nel Foro, all'aperto, in piena luce, con grande movimento di masse: Littori, Seguaci di Icilio e di Marco, Popolo) ed è indubbiamente percorsa – nella sua linea poco complessa e molto evidente – da un fresco entusiasmo per tutto ciò che è nobile e puro. Ma poi, a ben guardare, non solo quell'entusiasmo rimane esterno alla poesia, non riesce a farsi poesia e risolve azione e personaggi in un'unica dimensione (eroismo o scellerata volontà di potere, lotta fra libertà e tirannide) senza nessuna capacità di vibrazione più intima, senza nessuna complessità; ma anche sul piano dell'efficacia non si possono non avvertire delle vere e proprie ingenuità, e quella professione continua di eroismo e di dignità di romani e di uomini liberi, lungi dal produrre una commozione solenne, un'impressione grandiosa e "classica", rischia assai spesso di provocare un certo involontario sorriso: specie il continuo richiamo alla "romanità" come taumaturgica spiegazione di eroismo, fermezza, impossibilità di compromessi avviliti, come formula magica che dovrebbe

⁷ G.G. Ferrero, *Alfieri*, Torino, Chiantore, 1945, p. 139 (la prima parte del volume, che comprende la frase citata, era stata già pubblicata col titolo *L'anima e la poesia di V. Alfieri*, Torino, Paravia, 1932, 2^a ed. rinnovata ivi, 1939).

assicurare ai personaggi altezza e grandezza e che invece, specialmente in certe battute di Virginia, e quasi sempre in quelle della fastidiosa madre romana, Numitoria⁸, finisce per creare intorno ai personaggi alfieriani una certa dignità di carattere letterario e convenzionale, una certa aura metastasiana (il Metastasio dell'*Attilio Regolo* e del *Catone in Utica*)⁹.

I personaggi non vivono il tormento di situazioni limitative, appaiono troppo sicuri e unilaterali, troppo virtuosi (tutto il gruppo familiare plebeo) o troppo astrattamente scellerati (Appio e Marco), e l'impressione di semplicità e di coerenza dell'azione è piuttosto convertibile in quella della mancanza di una vita intima dei personaggi e di una più estetica tensione insolitamente fiduciosa e ottimistica nel trionfo finale della virtù e della libertà. Né d'altra parte può dirsi che l'Alfieri non abbia tentato anche di dare una vita complessa almeno a Virginia, a Virginio e ad Appio (ridotto il tribuno Icilio ad un portavoce troppo sentenzioso delle sue massime antitiranniche), ma il tentativo è mancato e solo in Virginia vi sono momenti iniziali di maggiore delicatezza e concreta vitalità nella direzione del pudore offeso e di un tormento tenuto a lungo segreto (quasi uno scialbo preannuncio di certi temi della manzoniana Lucia!)¹⁰. Ma si tratta in realtà di momenti isolati e il loro parziale svolgimento sembra persino stonato con il linguaggio lapidario con cui anch'essa esprime la propria vocazione eroica e la propria situazione di fanciulla «romana» che vede in Icilio più che l'uomo amato «la maestà del popolo di Roma» (At. I, sc. 1, v. 40). E in Appio il desiderio di Virginia è incapace di creare un intimo dramma, risolvendosi in un pretesto per affermare la propria astratta grandezza di dominatore che non tollera ostacoli al proprio potere, a cui la caratteristica di tiranno «romano» non aggiunge che un'altra nota esterna di coerenza¹¹, senza la minima vibrazione di quella ten-

⁸ La prova infallibile che Virginia adduce della sua nascita contro le pretese di Marco che la dice nata schiava è appunto il sentimento della propria romanità: «mi sento in petto / libera palpitar romana l'alma; / altra l'avrei, ben altra, ove pur nata / d'un vil tuo par schiava più vil foss'io» (At. I, sc. 2, vv. 105-108). E Numitoria, alla presenza di Appio, appoggerà la sua testimonianza sulla sua qualità di madre romana e plebea (altro motivo di orgoglio ripetuto a sazietà in questa tragedia): «Ciò che asserir romana madre ardisce / (romana sí, e plebea) creder dovrassi / men che i sozzi spergiuri di chi infame / traffico fanne?» (At. II, sc. 3, vv. 101-104).

⁹ E se non potesse sembrare irriverente, ricorderei un sonetto del Belli in cui una nobildonna che rifiuta un dono troppo modesto del suo cavalier servente motiva il rifiuto con la frase orgogliosa: «Sono romana!» (Son. *La bbefana*, v. 6; in G.G. Belli, *I Sonetti*, a cura di G. Vigolo, 3 voll., Milano, A. Mondadori, 1952, III, p. 2488).

¹⁰ Si veda specialmente la scena quinta dell'Atto primo in cui, a Numitoria ed Icilio, Virginia si risolve, con una certa esitazione di vergogna, a rivelare che «Appio, è gran tempo, / d'iniquo amore arde per me...» (vv. 267-268), e racconta le proprie sofferenze, costretta a dissimulare a causa della lontananza del padre: «Rivi di pianto tacita versai; / e al mio dolor pietosa, lagrimava / spesso la madre, e non sapea qual fosse» (vv. 283-285).

¹¹ Inoltre (i difetti di questo genere risultano di più proprio quando manca la poesia) si può notare come alla postulata sicurezza di preveggenza del tiranno faccia contrasto il grave errore commesso credendo di prevenire il ritorno di Virginio, che invece giunge in tempo per turbare i piani di Appio.

sione sofferta all'affermazione di sé che anima i veri, poetici tiranni di altre tragedie. Come la situazione di Virginio padre e romano non porta nessun accento profondo e la vittoria dell'uomo libero sui sentimenti di pietà del padre per la figlia sacrificata avviene facilmente attraverso qualche raro momento di esitazione e di sospensione tragica che sembra chiaramente imitare dall'esterno alcuni grandi momenti di altre tragedie¹²: e davvero qui i puntini sospensivi, che altrove corrispondono a supreme esitazioni, a dolorose lotte interiori, rimangono puri espedienti grafici, come avviene nel finale anche nella battuta ultima della trafitta Virginia che alla declamazione del padre, priva di ogni accento di pietà e di commozione («Ultimo pegno / d'amor ricevi – libertade, e morte»), risponde con parole che corrispondono solo alla sua motivazione di astratto eroismo, alla nozione "virtuosa" del legame familiare di questi eroi romani: «Oh... vero... padre!...» (At. V, sc. 4, vv. 249-251).

Il linguaggio è qui insolitamente privo di vibrazioni dolenti, elegiache, tormentose, tutto è sin troppo chiaro e monotono, come l'azione che corre verso la soluzione del gesto "romano" di Virginio e verso la insurrezione del popolo, senza quegli ingorghi di ansie e contrasti che non mancano mai nella vera poesia alfieriana e senza quel finale momento di alta elegia, di orrore, di delusione, di disperato eroismo, che qui è sostituito dal grido di sdegno e di combattimento di un popolo fino allora inerte e credulo, e sostanzialmente ridotto sin allora ad un coro del tutto inutile all'azione. Ed anche in questa natura del popolo, la cui presenza costituisce una caratteristica della *Virginia*, si può trovare un'altra riprova sia della singolarità di questa tragedia diversa dalle altre, in cui compaiono solo precisi individuati personaggi, sia, sul piano stesso della efficacia oratoria, del suo fallimento: perché quel popolo (che l'Alfieri, poeta degli individui, così poco sentiva) è davvero goffo nei suoi commenti incerti e stonati e la sua voce, che dovrebbe essere potente e grandiosa, risulta invece debole, esitante e facilmente superata e interrotta da quella dei personaggi che alla presenza del popolo discutono la causa di Virginia e della libertà. Come avviene, con effetto piuttosto ridicolo, alla fine della scena terza dell'Atto primo, quando dopo una lunga tirata di Icilio culminata nel desiderio e nell'immagine sperata di un cambiamento della situazione politica in Roma («Ma i tempi, spero, cangieransi; e forse / n'è presso il dí...»), il popolo tenta di inserire una sua battuta di consenso e di prudente distinzione e di dubbio («Deh, il fosse pur! Ma...»), e questa viene interrotta da Marco che neppure la raccoglie e risponde ad Icilio: «Cessa; / non più: tribun di plebe or qui vorresti / rifarti forse?» (vv. 232-235).

¹² Così è chiara la ripresa esterna e fiacca di un grande momento dell'*Agamennone* (quando Clitennestra comprende nelle parole di Egisto la necessità dell'uccisione del marito) nella battuta di Virginio che intende nelle parole di Icilio (il quale enuncia la massima della *Tirannide* secondo cui meglio sarebbe uccidere i figli che farli vivere schiavi) la necessità del suo gesto finale: «Orribil lampo / tralucer fammi il parlar tuo» (At. III, sc. 3, vv. 240-241).

Molto piú degna di attenzione, da un punto di vista poetico, della *Virginia* (che pure rappresenta un momento singolare nello svolgimento della tragedia alfieriana in relazione alla *Tirannide* e un tentativo di tragedia tutta politica e risolta in un sogno di vittoria vivo nell'animo alfieriano, ma alieno dalla sua piú autentica ispirazione poetica), è certamente *La Congiura de' Pazzi*, ideata pure nel 1777 (e poi stesa nel '78 e verseggiata in prima redazione nel '79).

Questa nuova tragedia "di libertà" (anch'essa cosí vicina alla *Tirannide* di cui riprende tante massime e motivi, anch'essa ispirata al tema della lotta fra uomini liberi e tiranni su di un piano apertamente politico) fu concepita e svolta però in una direzione tanto piú congeniale alla poesia alfieriana, in una impostazione piú tragica e profonda, in un ritmo di tensione tormentosa e in una soluzione disperata ed eroica che tanto meglio si adattano alla natura dell'animo poetico alfieriano e ne fanno affiorare (anche se non con continuità, ché in questa tragedia vi son pure larghe zone piú opache e ristagnanti e manca l'unità e la costanza di intensità delle tragedie piú grandi) note intime e veramente poetiche. Prova questa di come anche un soggetto politico potesse (contro alcune interpretazioni piú risolte in tal senso, come quella del Momigliano, che non trova diversa la *Congiura* dalla *Virginia* e dal *Timoleone*) permettere risultati poetici quando il poeta sapeva superare l'equivoco dell'efficacia oratoria e sentenziosa, far vibrare nella situazione politica, nella tensione alla libertà l'eco di un dramma piú profondo e generale, dando allo stesso dramma politico un significato piú alfieriano proprio nel rifiuto di ogni ottimismo e nell'accettazione di un contrasto tanto piú vero nell'uomo libero, eroico-poetico perché sfortunato, consapevole della resistenza estrema della realtà e tuttavia contro questa virilmente combattivo e restio ad ogni compromesso e rinuncia.

Ogni ottimismo, ogni facile speranza sono assenti dalla *Congiura* e l'uomo libero (il personaggio interessantissimo di Raimondo), incapace di sopportare una servitú che è per lui (come per l'uomo libero della *Tirannide*) una "non vita", accetta una lotta difficile anche a costo della propria morte e della disfatta, contando soprattutto sul proprio eroismo, consapevole della natura degli uomini, per lo piú incapaci di sacrificio e amici del successo e dei vincitori. Sicché, in un'aura di pessimismo virile tanto piú congeniale all'animo poetico dell'Alfieri, l'azione sarà tutta nelle mani di pochi individui e l'eroe saprà che il popolo seguirà il vincitore e si accanirà sul vinto. Quando nel finale la moglie Bianca, udendo il grido della moltitudine che vuole a morte il traditore, chiede a Raimondo chi è il traditore, Raimondo risponde con l'amara consapevolezza realistica degli eroi alfieriani: «Il traditor,... fia... il vinto»¹³. La realtà è, in questa tragedia, ostile e dolorosa e l'uomo libero invano tenta di trasformarla, invano lotta eroicamente contro

¹³ V. Alfieri, *La Congiura de' Pazzi*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1968, p. 91 (At. V, sc. 5, v. 231).

il limite che lo circonda, contro la situazione di servitù di cui sente tanto tormentosamente il peso oppressivo, diversamente dagli eroi troppo sicuri ed astratti della *Virginia*; così come sente, tanto meglio di quelli, la fragilità della natura umana, e nel suo furore di libertà sente insieme la difficoltà di realizzarla e la forza dei sentimenti più dolci («l'appassionatissimo umano stato di padre e marito» di cui si parla nel cap. 8 del I Libro della *Tirannide*) che egli deve vincere nella sua lotta.

Raimondo (che è la figura centrale, animatrice della tragedia) è personaggio complesso e vitale, e nella sua voce eroica e dolente quale intenso valore poetico assumono certi versi che vibrano della sua profonda pena del servaggio politico e alludono poeticamente alla sofferenza alferiana del servaggio degli uomini in una vita piena di limiti, in una realtà che non risponde alla loro aspirazione di infinita libertà, al bisogno di affermare pienamente la loro personalità! Quando Raimondo, proprio con i primi versi della tragedia, dice al padre: «Soffrire, ognor soffrire? Altro consiglio / darmi, o padre, non sai?» (At. I, sc. 1, vv. 1-2), o quando nella prima scena dell'Atto quinto compiangere la sorte dei figlioletti lasciati a vivere «in questa morte, che nomiam noi vita» (v. 74)¹⁴, noi sentiamo che in quelle potenti espressioni, sotto il riferimento immediato al dramma politico (che così ne viene potenziato poeticamente) vive un'allusione più profonda alla tragica situazione degli uomini che la poesia alferiana, seppure senza una chiara coscienza razionale, effettivamente rappresenta con tanta energia e con tanta concretezza di vivi personaggi. Come appunto è vivo soprattutto Raimondo (individuo potente per forza, tensione individualistica, alto senso di sé, e insieme tormentato, ricco di affetti, consapevole della realtà umana, capace di alti accenti elegiaci e dolorosi); come vivo è anche il padre, Guglielmo, la cui figura è però in parte svolta, più che nell'azione, nella parola del figlio che così bene ne colorisce la fondamentale componente poetica della vecchiaia e della prudenza che l'esperienza della vita è venuta accumulando sopra il suo naturale ardore di libertà¹⁵: quell'ardore che poi, mercè l'opera

¹⁴ Per la significativa ripresa di simili versi della *Congiura* nella poesia leopardiana rimando al mio saggio del 1962 *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, ora in *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973, nuova ed. accresciuta ivi 1982 (1989³) pp. 157-216. Sullo stesso argomento si veda ora W. Binni, *Lezioni leopardiane*, a cura di N. Bellucci, con la collaborazione di M. Dondero, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, specialmente il cap. IV.

¹⁵ Vedi scena seconda, Atto primo. Raimondo: «Quanto in servir fa dotto / la gelida vecchiezza! – Ah! se null'altro, / che tremare, obbedir, soffrir, tacersi, / col più viver s'impára; acerba morte, / pria che apparar arte sí infame, io scelgo» (vv. 119-123). Più tardi (scena prima, Atto terzo) il vescovo Salviati (l'altro congiurato che non riesce ad uccidere Lorenzo e che nella tragedia vive una vita assai debole e scarsamente poetica) perfezionerà la descrizione della psicologia del vecchio Guglielmo rilevando l'efficacia che avrebbe in lui il consenso del Papa alla congiura, poiché: «in cor senil possenti / que' pensier primi, che col latte ei bevve, / son vie più sempre» (vv. 73-75). Che, oltre tutto, è uno degli altri acuti scandagli nell'animo umano di cui è ricca questa tragedia.

del figlio e le circostanze, torna a divampare con tanta suggestione poetica in lui nell'ultima parte della tragedia, prima del finale in cui quella fiamma si è di nuovo spenta e Guglielmo compare di nuovo vecchio e sconfitto, dolorosissima immagine della debolezza senile, essenziale a quella catastrofe possente e complessa.

E se la figura di Bianca, moglie di Raimondo, è piuttosto debole e troppo lontana dalla base eroica che non manca mai alle grandi figure femminili alfieriane, la sua trepidazione di sposa dell'uomo libero e di sorella dei tiranni introduce nella tragedia un altro elemento spesso efficace di elegia e di contrasto familiare. Mentre nel gruppo dei tiranni, accanto alla figura piú meccanica di Giuliano, tiranno subdolo e calcolatore, grandeggia notevolissima quella di Lorenzo, impetuoso e violento, «non degno quasi / d'esser tiranno» come dirà di lui Guglielmo¹⁶. E la sua feroce violenza ben contribuisce alla forza del finale, in cui alla sua vittoriosa gioia di vendetta corrisponde l'altezza di elegia e di eroismo di Raimondo che nel suicidio si libera mentre, nell'amara constatazione della sua disfatta e della viltà del popolo che segue il vincitore, ribadisce la sua consapevolezza dolorosa della vanità pratica della sua azione antitirannica: poiché, come dirà nel trattato *Del Principe e delle lettere*, l'Alfieri deve pur concludere che «la forza governa il mondo (pur troppo!)» (Libro I) e che la morte, piú che il successo, è la meta dell'uomo libero.

Il *Timoleone* (ideato nel 1779 e verseggiato in prima redazione nell'81) rappresenta invece un tentativo fallito, seppure interessante per successivi sviluppi della poesia alfieriana, di riproporre lo schema politico del contrasto fra uomo libero e tiranno con la vittoria del primo, ma in una situazione singolare di legame di affetti e di sangue fra i due rivali, che sono fratelli, e con un finale in cui, mentre il tiranno riconosce le ragioni del fratello uomo libero, questi considera amaramente l'azione che ha condotto Timofane a morte, desidera la morte, si sente carico di colpa e di rimorsi. Vi è in questo finale il riflesso di un compromesso fra la soluzione ottimistica della *Virginia* e quella disperata della *Congiura*, così come tutta la tragedia sembra un compromesso poeticamente inefficace ed incerto fra la complessità e il tormento dei personaggi centrali della *Congiura* e la linearità, l'entusiasmo vivo, anche se non realizzato poeticamente, della *Virginia*. E il *Timoleone* è davvero la peggiore delle tre tragedie di libertà, ed ogni spunto poetico rimane sul piano di un'astratta psicologia e di una velleità priva di forza e di intensità passionale, mentre non ha neppure quella certa freschezza luminosa che notammo nella *Virginia*, e la stessa azione si svolge schematica e

¹⁶ At. V, sc. 5, vv. 157-158. Significativo approfondimento della figura del tiranno che agli occhi dell'Alfieri rivelava nel tiranno una disposizione radicale di grandezza al male e al bene, una natura di creatura superiore che spiega in parte lo speciale fascino che essa veniva esercitando sul poeta, come dimostrano anche alcuni accenni della *Tirannide* e il sonetto per la morte di Federico II.

fredda, con personaggi costruiti senza ispirazione come semplici portavoce di ragionamenti politici, entro un'atmosfera grigia e scialba a cui corrisponde un linguaggio monotono e senza echi. Tanto che (escluso un vero valore poetico anche al finale così incerto, prolungato e privo di ogni dinamismo nella contrapposizione così sterile della "conversione" finale del tiranno e della disperazione senza magnanimità dell'uomo libero soffocato dai rimorsi e dalla pietà fraterna¹⁷ e, oltre tutto, troppo languido nella serie interminabile di esitazioni e di incomprensioni del tiranno e dell'uomo libero che si decidono ad agire dopo aver più volte tentato di reciprocamente convertirsi alle opposte concezioni politiche) la tragedia può serbare un certo interesse più che come accumulo di intenzioni di un tiranno e di un tirannicida legati dal sangue (contrasto fra un disegno politico e un affetto che ne ostacola la realizzazione), come raccolta di sentenze politiche, di dimostrazioni di opposte concezioni che riprendono e in parte integrano le posizioni (del resto molto più appassionate ed intese) della *Tirannide*. Può interessare così la tesi sostenuta da Timofane circa le ragioni "popolari" di un regime dispotico e assoluto, come corollario (più spiegato da parte di chi non le condivide ma le vuole avere di fronte in maniera più chiara) di certi passi della *Tirannide* circa il dispotismo illuminato. E sono le battute di Timofane nella prima scena del primo Atto, in cui egli contrappone la sua dittatura a favore dei molti alla democrazia corrotta in oligarchia («Ogni opra mia, / esecutrice è del voler dei molti: / dolgonsi i pochi; e che rileva?»¹⁸); o nella scena quarta dell'Atto terzo, in cui espone gli eterni pretesti di ogni dittatura: ordine interno, esecuzione rapida di provvedimenti a beneficio del popolo, forza e gloria dello stato nelle relazioni con l'estero: «Vedrà Corinto e Grecia, esser non sempre / rea la possa d'un sol: vedrà, che un prence, / anco per vie di sangue al trono asceto, / lieto il popol può far di savie leggi; / sicuro ogni uom; quieto l'interno stato; / tremendo altrui, per l'eseguir più ratto; / forte in se stesso, invidiato, grande...» (vv. 238-244).

Mentre Timoleone opporrà le vere opinioni dell'Alfieri in una specie di dibattito interessante, ma assolutamente impoetico, svolto alla presenza di Echilo, che sarà l'esecutore materiale del tirannicidio, e di Demarista, la madre, che propende per il figlio tiranno e segue, senza nessun vero intervento, l'azione di questo. Dibattito in cui l'uomo libero dimostra la superiorità della libertà e dei regimi liberi, in cui solo si può parlare di patria: «La patria viva, è nelle sacre leggi; / negli incorrotti magistrati, ad esse / sottoposti; nel popolo; nei grandi; / nella unione de' non mai compri voti; / nella incessante,

¹⁷ Timoleone vorrà uccidersi, ma non riuscirà a prendere il pugnale di Echilo! Ed anche in questa sua velleità inetta si rivela l'incertezza di questo personaggio e la perplessità dell'Alfieri nel risolvere questa debole figura che non era nata dal suo animo poetico, ma era stata costruita come esempio di eroe combattuto fra amore di libertà e amore fraterno.

¹⁸ V. Alfieri, *Timoleone*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1981, p. 25 (vv. 55-7).

universal, sicura / libertà vera, che ogni buon fa pari: / e, piú che tutto, è della patria vita / l'abborrir sempre d'un sol uomo il freno» (At. IV, sc. 1, vv. 53-60). Ma a questo interesse meditativo non corrispondono se non velleità non realizzate¹⁹ e sempre legate ad uno schema di rappresentazione teatrale di una discussione politica piú che ad un nucleo poetico genuino.

Nell'autunno del 1784 l'Alfieri, durante il soggiorno in Alsazia accanto alla d'Albany, aveva ripreso quell'attività tragica, il cui abbandono era risuonato cosí doloroso in alcune delle sue rime dell'83-84.

Passò stagion, che a lagrimare invito
io fea su i casi d'infelici eroi,
libero volo alzar tentando ardito.

aveva detto nel sonetto 80, in cui pure esprimeva l'insoddisfazione della semplice attività delle rime («Io d'altro tema in ver vorría far versi, / che non di pianto e d'amorosi lai»²⁰). Ed ora, ritrovatosi, come dice nella *Vita*, «di bel nuovo interissimo di animo di cuore e di mente», malgrado le promesse fatte dopo il *Saul* di non scrivere piú tragedie (ma il sonetto citato indica un rimpianto che è anche un desiderio intenso), si ritrovò, «senza accorger[se-ne] quasi, ideate per forza altre tre tragedie ad un parto»²¹: *Agide*, *Sofonisba*, *Mirra*.

Per quanto l'Alfieri tendesse a distinguere nettamente l'attività tragica dagli «amorosi lai» (ma certo le rime alfieriane furono ben altra cosa che semplici «sospiri d'amore»), questa nuova ripresa tragica è fortemente legata alle *Rime* e, mentre queste si dispongono spesso in atteggiamenti da tragedia, nelle nuove tragedie, specie nelle meno profonde, *Agide* e *Sofonisba*, si risente la presenza di una inclinazione meno violentemente tragica, il prevalere di un'intonazione elegiaca e lirica, una maggiore disposizione a far «parlare» piú che agire i personaggi, a contemplare di questi gli atteggiamenti magnanimi, generosi, «sublimi», altruistici, a circondarli di una luce di pietà e di ammirazione (far «lagrimare» «su i casi d'infelici eroi»), coerente al clima sentimentale delle *Rime*, all'esuberanza di elementi elegiaci e affettuosi, ai temi del «vivere in altri», del sacrificio della propria persona in favore della persona amata, della miseria e nobiltà della natura e della

¹⁹ Tali sono in realtà il motivo dell'irresistibile attrazione del regno che Timofane a un certo punto confessa in contrasto con un fugace riconoscimento della verità della concezione di libertà di Timoleone (III, sc. 4), o la riluttanza di Timoleone ad agire contro il fratello (III, sc. 5) con il motivo del «purtroppo» cosí alfieriano, ma qui cosí esterno e debole. Motivi che nascono, piú che da una intera intuizione meditativo-fantastica, da una meditazione sulla natura del tiranno e d'un singolare rapporto fra tiranno e uomo libero: nella sua singolarità piuttosto artificiosa. Anche se era pur questa una via importante della meditazione alfieriana sui limiti dell'azione dell'uomo libero e sulla complessità del «tiranno».

²⁰ *Rime* cit., p. 72 (vv. 9-11 e 1-2).

²¹ *Vita* cit., I, p. 258.

sorte umana. Temi che portavano ora l'Alfieri a vagheggiare piú le vittime infelici che i potenti individualistici tiranni delle sue tragedie giovanili e ad esprimere nei suoi nuovi personaggi, piú che la tensione individualistica e il prepotente bisogno di azione e di liberazione, una singolare "sublimità" di sentimenti generosi e altruistici, un mondo di affetti intimi, "umani", familiari (amore, amicizia), che, se sorgono sempre su di una base di eccezionale nobiltà spirituale, di aristocratica distinzione da una umanità mediocre, mancano del forte sostegno tragico, del sicuro raccordo con il grande motivo tragico alfieriano. Questo tornerà a vivere solo nella *Mirra*, che nasce dalle zone piú profonde dell'animo alfieriano e usufruisce positivamente della nuova piú vasta esperienza poetico-sentimentale delle *Rime*, superando nettamente l'ambito piú patetico-elegiaco delle due prime tragedie, e porta di nuovo unità e profondità di azione drammatica in questo mondo poetico piú espanso e frammentario, ricchissimo di atteggiamenti e di espressioni di estrema finezza, ma privo del piú genuino scatto tragico, di quel potente schema di contrasto, di quella forza del personaggio che solo appunto nella *Mirra* si ripresenterà, anche se in condizioni nuove e piú intime. Alle quali cosí fu non inutile l'esercizio delle *Rime* e delle due prime tragedie, in sé e per sé deboli e dispersive, tali da far pensare ad un Alfieri ormai incapace di recuperare la sua vera natura tragica, declinante verso un'espressione prevalentemente patetico-elegiaca a cui l'azione tragica sarebbe stata solo pretesto, esterna struttura letteraria.

Debolissima, infatti, e piú intellettualmente complicata che poeticamente complessa ed efficace è l'azione dell'*Agide*, la cui stessa composizione faticosa²² può indicarne la scarsa sicurezza ispirativa, e la difficoltà dell'Alfieri nel riferire il suo ricco mondo sentimentale ad un personaggio drammatico che superasse atteggiamenti e parlate in un'azione organica, che unisse insieme la sua capacità di singole espressioni patetico-elegiache, specie nella direzione di affetti privati, con un nucleo drammatico effettivo. L'Alfieri ricorse cosí allo schema politico che aveva tante volte sperimentato e che implicava un piú facile effetto di contrasto (uomo libero-tiranno), ma, nell'urgere confuso di nuove meditazioni sulla politica e sugli stessi tiranni, egli finí per complicare lo stesso schema politico privandolo della sua stessa efficacia oratoria (piú genuina e forte nelle prime "tragedie di libertà") e caricandolo di velleità e di motivi non ben chiariti o addirittura non sentiti e non congeniali alla vera natura dei suoi ideali e sentimenti politici. Infatti nella ripresa di una «vita» plutarhiana (la vita del re spartano Agide che viene ucciso nel tentativo di restaurare le leggi egualitarie di Licurgo), l'Alfieri

²² La tragedia fu ideata il 30 agosto 1784 in Alsazia. La stesura in prosa fu iniziata a Pisa il 14 dicembre dello stesso anno, ma, presto interrotta, fu compiuta solo nel dicembre dell'85. La prima versificazione fu eseguita dal 14 maggio al 24 giugno 1786. Si tenga conto soprattutto della lunga interruzione della stesura, che l'Alfieri abitualmente scriveva invece di seguito, senza intervalli di tempo.

volle dare un particolare contenuto al suo tema della “libertà” (che è libertà dell’individuo e non implica alcuna preoccupazione di eguaglianza sociale e comunità di beni, ché semmai il pensiero politico alfieriano vagheggiò una società in cui la libertà fosse appoggiata alla proprietà privata), come eguaglianza sociale ed economica; sicché le stesse generose declamazioni di Agide in lode della “divina eguaglianza” suonano astratte, non sentite dal poeta²³. Mentre, d’altra parte, la stessa impostazione di Agide come re “liberatore”, come re preoccupato del bene del suo popolo e disposto a sacrificarsi per questo nella maniera piú umiliante per un re (a un certo punto è pronto a riconoscersi colpevole, a morire carico di infamia purché l’altro re, Leonida, faccia suo il programma di eguaglianza!), corrisponde sí ad una lunga meditazione dell’Alfieri sulle possibilità di una conversione dei re in uomini liberi sulla base della loro forte radice umana (il sonetto a Federico II), e al vagheggiamento di una soluzione del problema della libertà mediante il gesto magnanimo di un re liberatore²⁴; ma questa meditazione e questo vagheggiamento non hanno raggiunto quella certezza sentimentale che aveva invece raggiunto la fede nella soluzione violenta e rivoluzionaria del problema politico nella *Tirannide* e nelle giovanili tragedie di libertà.

Cosí la stessa impostazione politica, che avrebbe dovuto sorreggere l’azione della tragedia e dare una base concreta alla “sublimità” sentimentale di Agide, alle espressioni piú intime e poetiche dell’eroe infelice, della vittima pura, del personaggio altruista e ricco di affetti privati, agisce invece come ulteriore limite delle possibilità di sviluppo drammatico di quest’opera complicata e senza centro tragico, costruita per giustificare la rappresentazione di un eroe magnanimo, “sublime”, esemplare, che viceversa esaurisce la sua vitalità in frammentarie battute elegiache, privo com’è di una vera tensione attiva e, a forza di sublimi rinunce altruistiche, reso passivo e immobile, vittima senza lotta, eroe senza azione e senza forza individuale: diciamo pure un personaggio assurdo nel mondo dei personaggi alfieriani, sempre

²³ E sembrano addirittura piú sue le violente invettive di Leonida e di Anfare contro la «ribellante compra infima plebe» (At. IV, sc. 3, v. 121; *Agide* cit., p. 59), che consuonano con tante espressioni alfieriane nelle *Satire* e nel *Misogallo*. Quanto alla sua concezione sociale, si pensi al sonetto XVI del *Misogallo*, che delinea l’ideale repubblica alfieriana in cui l’individuo è garantito in tutte le sue libertà, compresa quella economica: «Ov’io di ricco non son fatto ignudo» (v. 7; in *Scritti politici e morali*, III cit., p. 261).

²⁴ Questo motivo, che è svolto anche nella dedica della tragedia a Carlo I (quasi a riprendere e a correggere una intuizione e una esitazione dell’Alfieri del 1775, che scrisse un’Idea e iniziò la stesura di una tragedia intitolata al re inglese decapitato nel 1648), si collega ad altri significativi documenti alfieriani: al *Panegirico di Plinio a Traiano* dell’85 (in cui Plinio vuole indurre Traiano a restituire la libertà al popolo romano; ma, si badi bene, la conclusione di quel sogno introdotto nella storia è pessimistica: Traiano si commuove, piange, ma a lui rimane l’impero e a Plinio e ai senatori la servitù), ed alla lettera – non inviata però – che l’Alfieri diresse a Luigi XVI il 14 marzo 1789 invitandolo a distruggere «l’affreux despotisme» prevenendo i desideri e l’azione del popolo francese (cfr. *Epistolario* cit., II, pp. 5-6).

dotati di istinto dell'azione e di forte, prepotente individualità; anche se tale risultato era il corrispettivo di una significativa tendenza dell'Alfieri di questo periodo, volto a cercare nobiltà ed eroismo in sentimenti generosi e persino delicati, ad arricchire i suoi personaggi di una sensibilità più umana e altruistica, di una luce di compassione e di ammirazione.

Atteggiamento coerente a certi tipici atteggiamenti delle *Rime* e capace di portare la poesia alfieriana nella *Mirra* al più alto incontro di delicatezza e di forza, di finezza sentimentale e stilistica e di profonda tragicità; quando, però, appunto nella *Mirra*, questo ricco mondo sentimentale sarà investito e giustificato da una nuova e potente intuizione tragica, bruciando i suoi margini più esterni di patetico e di "sublime" immobile e vagheggiato più che attivamente rappresentato.

E certo colpisce lo sforzo alfieriano di dare ad Agide i caratteri più eletti e puri di un eroe "sublime", disgustato dell'uso della violenza, difeso solo dalla sua innocenza («Solo, ed inerme, ed innocente»; At. II, sc. 4, v. 300); ma questo sforzo non si traduce nella creazione di un personaggio vitale, quei sentimenti alti non si concretano in una passione animatrice di azione, ché lo stesso sacrificio di Agide è troppo scontato sino dall'inizio, è troppo facile e senza tormento e (a parte l'assurdità delle speranze del re liberatore – persuadere Leonida, rappresentante della classe conservatrice, e il popolo spartano abbinato a farsi esecutori del suo programma egualitario, mentre rifiuta invece l'appoggio della plebe per disgusto della violenza) la sua stessa morte, inutilmente protratta in un'attesa passiva e languida, ha luogo fuori della tipica ansia liberatrice degli eroi alfieriani, in un finale scialbo e somnesso.

Né d'altra parte par giusto cercare, come fa Fubini²⁵, una maggiore vitalità in altri personaggi della tragedia e specie in Leonida, la cui figura di tiranno più risoluto e bramoso di regno è solo pallida imitazione di ben altre figure alfieriane e la cui azione, mentre è troppo facilitata dall'atteggiamento passivo di Agide (sí che non ha il rilievo, l'intensità di altre azioni di personaggi alfieriani il cui bisogno di affermazione e di dominio è intensificato dagli stessi ostacoli che lo contrastano), risente pure di quella inclinazione più sentimentale che in certi punti la incrina (sí che il tiranno dovrà essere sollecitato spesso all'azione dal consigliere Anfare) e che è certo il tono più caratteristico della tragedia anche se incapace di sollevarsi a elemento di organica ispirazione.

Si è risospinti così a cercare in questa tragedia non personaggi, non azione, ma solo frammentarie espressioni più liriche ed elegiache che drammatiche, specie nella direzione di sentimenti privati e familiari, sui temi della pietà, della generosità altruistica, della gara d'affetti fra persone legate dall'amore. Si leggano così le scene dell'incontro fra Agide e la moglie Agiziade (Atto secondo, scena seconda), la quale – figura lieve, appena delineata, di delicata

²⁵ M. Fubini, *Vittorio Alfieri* cit., pp. 315-323.

pietà familiare²⁶ – torna al marito appena ne conosce lo stato di sventura, come prima lo aveva lasciato per soccorrere il padre Leonida, quando (nell'antefatto) questi era stato bandito da Sparta. O si legga la scena del loro addio estremo (Atto quinto, scena seconda), in cui, pur fra punti deboli legati proprio alla scarsa consistenza dei personaggi, si possono recuperare momenti poetici, quasi brevi liriche che traducono con efficacia poetica la tensione sentimentale che l'Alfieri viveva nel vagheggiare una situazione di dolore e di affetto, di gara generosa "tenera" e "sublime", sul tema, per lui così ossessivo, del "sopravvivere amando", che qui viene appunto preso e ripreso sino alla parlata più piena e intensa di Agide:

In somma, pensa,
che, te viva, non muore Agide intero.
In volgar donna ammirerei, qual prova
d'amore immenso e di valor sublime,
il non voler sopravvivere al consorte;
ma da te spero, e da te chieggo, e il dei
d'Agide moglie, ad infelice vita
tu dei serbarti, intrepida, pe' figli...
Piangendo io 'l chieggo; e ti rimanga in core
questo mio pianto... Ah! per te sola al fine,
e pe' fanciulli nostri, Agide hai visto
lagrimar oggi.
(vv. 90-101)

Nell'*Agide* si assiste così ad uno svolgimento più apertamente altruistico e sentimentale dell'"uomo libero" già iniziato nella figura di Timoleone e ad un chiaro allontanamento dallo schema politico tipico della *Tirannide* e del suo momento più rivoluzionario ed estremistico.

Eppure questa flessione invano tentata di infrenare e raddrizzare nelle ultime tragedie politiche, *Bruto primo* e *Bruto secondo*²⁷, ha anche un suo

²⁶ «Fida compagna a chi più avverso ha il fato» (At. II, sc. 2, v. 55), Agiziade riprende certe caratteristiche di Micol e sembra quasi anticipare la tipica posizione della Ricciarda foscoliana. Ma anche Agiziade è più ancora di Agide solo una lieve figura, non un compiuto personaggio, e la stessa finissima intuizione della sua posizione di sollecita soccorritrice di chi, tra i suoi familiari, si trova nella sventura, si svolge in realtà con un certo schematico, e troppo si affida alla descrizione un po' troppo "esemplare" che ne fa Agide, così come la magnanimità dello stesso Agide è, più che rappresentata, illustrata e definita dalle altrui parole di elogio.

²⁷ Nella prima vive soprattutto il tema dell'infelicità dell'uomo libero costretto alla disumana condanna dei propri figli e si giunge addirittura all'esclamazione finale di Bruto di essere «l'uomo più infelice, che sia nato mai» (At. V, sc. 2, v. 261; in V. Alfieri, *Bruto primo*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di A. Fabrizio, Asti, Casa d'Alfieri, 1975, p. 94). Conclusione che corona il finale della lotta per la libertà non dei toni radiosi che malgrado tutto caratterizzavano il finale della *Virginia*, ma di toni cupi e dolorosi che sono peculiari della poesia eroico-pessimistica alfieriana nel suo fondo più vero. E se nella

significato positivo se viene considerata non astrattamente e viene immessa nel complesso svolgimento della poesia alfieriana al di là del debole risultato dell'*Agide*: essa importa un tentativo di umanizzare la figura stessa del tiranno (ora re liberatore), di costruire personaggi piú complessi partendo dal tiranno-vittima del *Saul* per salire alla grandissima figura di Mirra, in cui gli elementi qui troppo sentimentali e lagrimosi collaborano, liberati del loro eccesso sublime, ad una vita poetica piú fusa di forza e di tenerezza, di delicatezza e di eroismo, in cui la politica scompare per dar luogo al piú diretto e profondo dramma della situazione umana dopo aver assolto il compito, all'interno della poetica alfieriana, di sollecitare, con il suo urto piú aperto e appassionato, il fondo piú vero della grande poesia alfieriana.

seconda (la piú vicina a certi toni della *virtú* rivoluzionaria e giacobina) il finale si prospetta nell'accordo virtuoso e volitivo del popolo e del protagonista («a morte, o a libertà», At. V, sc. 3, v. 254; in V. Alfieri, *Bruto secondo*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1976, p. 98), questi ha però la sua vita piú vera dal tormento di dover opporsi violentemente all'uomo che piú ammira ed ama.

Lettura del «Saul» (1963)

Aa. Vv., *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 445-484; poi in *Saggi alferiani* (1969 e 1981), e *Studi alferiani* (1995).

LETTURA DEL «SAUL»

Il *Saul* fu ideato e steso dopo l'Ida e stesura della *Merope* e versificato alla fine della versificazione di quella tragedia¹, con cui l'Alfieri aveva ripreso la sua attività tragica malgrado i vani propositi di non superare il numero delle dodici tragedie precedenti. Nelle pagine della *Vita* dedicate al racconto della composizione di queste due tragedie, il poeta attribuì a tutt'e due lo stesso giudizio entusiastico circa la irresistibile forza ispirativa che lo aveva costretto a comporle². Ma in realtà esso vale molto diversamente per la *Merope*, che nasceva da un'esigenza più tecnica e letteraria e sulla base di una ispirazione parziale, di un parziale elemento dell'animo alfieriano, e per il *Saul*, che nasce dalla più profonda ripresa del centrale motivo poetico alfieriano, dal pieno della sua intuizione tragica della vita e della sua autobiografia poetica. Altezza, profondità e complessità che poi l'Alfieri riconobbe al *Saul* nel *Parere* e in un altro passo della *Vita*, dove, parlando del *Saul*, dice che «in esso vi è di tutto di tutto assolutamente» e che il personaggio di Saul era il suo «personaggio più caro»³, perché il più vicino anche alla sua natura, complessa e irrequieta, tormentata da «ira e malinconia», oscillante fra impeti e sdegni eroici e desiderio di quiete e di affetti consolatori («Bramo in pace far guerra, in guerra pace»⁴), fra speranze e delusioni, fra sogni e volontà di azione e di affermazione della sua personalità e il doloroso pessimismo che scaturisce dalla constatazione dei

¹ La *Merope* fu ideata il 3 febbraio 1782, stesa dal 3 al 7 febbraio, versificata dall'11 giugno al 1° luglio. Il *Saul* fu ideato il 30 marzo, steso dal 2 all'8 aprile, versificato dal 3 al 30 luglio dello stesso anno.

² «Così son nate queste due; spontanee più che tutte l'altre; dividerò con esse la gloria, s'esse l'avranno acquistata e meritata; lascerò ad esse la più gran parte del biasimo, se lo incontreranno; poiché a nascere e frammischiarsi coll'altre a viva forza han voluto. Né alcuna mi costò meno fatica, e men tempo di queste due» (*Vita* cit., I, p. 228).

³ *Vita* cit., I, pp. 301-302. Si ricordi che l'Alfieri recitò più volte in casa sua a Firenze e in case di amici, ed anche come attore nelle proprie tragedie preferì soprattutto la sua «diletta parte del Saul». In quella frase «vi è di tutto di tutto assolutamente» si può notare il riconoscimento alfieriano della complessità di quella figura e di quella tragedia ed anche – a voler sottilizzare – il compiacimento di quella varietà e ricchezza di toni e di forme letterarie cui si deve anche il peso di parti meno riuscite, come i canti davidici, anche se importanti nella costruzione ampia e complessa della tragedia. Nel manoscritto della Laurenziana l'Alfieri scrisse: «E qui depongo il coturno per sempre» (cfr. *Saul* cit., p. 261), quasi a sottolineare l'impressione di aver con il *Saul* attinto l'espressione definitiva del suo poetico-tragico.

⁴ *Saul* cit., p. 66 (At. II, sc. 1, v. 41).

limiti che chiudono la condizione degli uomini in una realtà ostile, in un ordine delle cose dominato da forze oscure e implacabili.

Il *Saul* nasce così dagli strati profondi dell'animo alfieriano, dal fondo più intimo della sua esperienza della vita, dal centro della sua intuizione della tragica situazione umana. E se ciò non esclude naturalmente la ricerca di testi più o meno particolarmente utilizzati dall'Alfieri nella costruzione della sua tragedia⁵, di suggestioni letterarie (che poi si allargano in una più generale atmosfera congeniale di poesia "alta" in cui campeggia comunque la *Bibbia*), si può ben dire che il testo più valido ed importante in relazione alla concezione centrale del *Saul* rimanga appunto la *Bibbia*.

Questa offriva oltretutto all'Alfieri una solida trama di racconto grandioso e drammatico, anche se naturalmente disposto in una successione di ordine narrativo e storico che l'Alfieri potentemente raccolse e strinse in una energica concentrazione tragica, scartando le molte ripetizioni e gli episodi secondari che disperdevano la forza più centrale dell'episodio o ripugnavano al rilievo tragico e alla caratterizzazione alfieriana dei personaggi (ad esempio certi accenni alla ferocia guerriera di Gionata, che l'Alfieri vide in una luce più generosa e gentile, o il particolare delle nuove nozze di Micol durante l'esilio di David che contrastava con la figura della moglie fedele, con la immacolata purezza del personaggio alfieriano), per i quali il testo biblico offriva pure spunti e suggerimenti notevoli in quello che è uno degli episodi di tutta la *Bibbia* più ricco di poesia e di grandiosità epico-narrativa, di tensione drammatica (con il finale a catastrofe così congeniale alla ispirazione alfieriana), di personaggi individuati e vari.

E sarebbe facile, in proposito, indicare precisi versetti biblici che suggerirono all'Alfieri schemi di situazioni e abbozzi di personaggi che nella fantasia alfieriana furono originalmente rielaborati e svolti in una loro nuova vita poetica. Si pensi a Gionata, specie nel suo rapporto di devozione e di totale affetto per David («anima Ionathae conglutinata est animae David, et dilexit eum Ionathas quasi animam suam»⁶); si pensi allo stesso Saul, la cui grandezza regale ed eroica è così potente già nel testo biblico⁷ e che

⁵ Dopo gli utili rilievi del Calcaterra sulla fonte biblica (*Alle origini del «Saul» alfieriano*, in *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, pp. 291-319), e il mediocrissimo lavoro di M. Baldini, *La genesi del «Saul» di Vittorio Alfieri. Saggio critico*, Firenze, Le Monnier, 1934, che puntò – con spirito di vecchio "fontismo" – sull'importanza del *Saul* del Nadal, P. Mazzamuto ha riportato l'attenzione sull'*Oedipus* e sull'*Hercules furens* seneciani (*Le fonti classiche del «Saul»*, in *Proposte sull'Alfieri*, Palermo, Palumbo, 1957, pp. 5-44). Alcune delle vicinanze particolari indicate sono accettabili, ma inaccettabile è la conclusione del lavoro secondo cui l'Alfieri «non fa che rielaborare con *pathos* romantico un'anima classica, un'anima titanica e stoica, tutta congeniale al suo spirito di uomo e di poeta» (p. 37); e inaccettabili le affermazioni che fanno delle tragedie seneciane la «falsariga stilistica» del *Saul* e riducono la tecnica alfieriana a un «libero ricalco della tecnica seneciana».

⁶ *Libro primo di Samuele o dei Re*, cap. 18, versetto 1.

⁷ Essa è realizzata persino nella superiorità fisica di Saul, che «ab umero et sursum

l'Alfieri svolse in un senso tanto piú intimo e suo e la cui vicenda essenziale (potenza e decadenza, amore e gelosia per David, vendetta e abbandono da parte di Dio e dei sacerdoti, alternarsi di furore e di quiete, di rivolta e di compromesso, strage dei sacerdoti, vana ricerca della vittoria e suicidio nella sconfitta e nello sterminio dei suoi figli⁸) era fortemente delineata nei suoi tratti fondamentali e in alcune situazioni psicologiche sommariamente, ma suggestivamente impostate. Certo, per lo piú, nel senso grandioso ed epico del re tormentato dalla sua gelosia per David e con l'accentuazione di un movimento interno piú meccanicamente prodotto dallo spirito maligno che Dio aveva introdotto in lui («Spiritus autem Domini recessit a Saul, et exagitabat eum spiritus nequam a Domino»⁹), ma anche, a volte, nel rilievo piú intimo e doloroso del sentimento della solitudine e della privazione dell'appoggio e dell'affetto dei figli («Non est qui vicem meam doleat ex vobis»¹⁰), in un inizio di scavo piú sottile del suo tormento di cui il poeta ebraico non mancò di indicare la dolorosa complessità anche se con una partecipazione meno intensa e con l'animo di chi riconosce il diritto del Signore, la legittimità indiscutibile della sua vendetta contro chi si era ribellato alla sua volontà e moriva da reprobato senza compianto e pietà.

Ma la *Bibbia*, in generale, e quell'episodio in particolare, offrivano alla fantasia alfieriana (nell'appassionata e disordinata lettura che il poeta ne fece subito prima di ideare il *Saul*¹¹) anche elementi di suggestione e di stimolo piú vasti e singolarmente adatti, nella loro complessità, alle condizioni dell'animo e della fantasia dell'Alfieri in questo periodo e a quell'approfondimento della sua intuizione tragica della vita che la sua maturità spirituale e poetica ormai richiedeva. Offriva l'elemento suggestivo di un mondo primitivo e patriarcale (che si componeva con gli echi di altri mondi poetici primitivi particolarmente presenti nella cultura preromantica: *Ossian* e *Omero ossianizzato*¹²), grandioso e ricco di sentimento, piú immaginoso

eminebat super omnem populum» (cap. 9, versetto 2).

⁸ La scena della battaglia finale è nella *Bibbia* di nuda e grande efficacia epico-narrativa: «Philistiim autem pugnabant adversum Israël, et fugerunt viri Israël ante faciem Philistiim et ceciderunt interfecti in monte Gelboë. Irrueruntque Philistiim in Saul et in filios eius et percusserunt Ionatham et Abinadab et Melchisua filios Saul. Totumque pondus proelii versum est in Saul; et consecuti sunt eum viri sagittarii, et vulneratus est vehementer a sagittariis. Dixitque Saul ad armigerum suum: Evagina gladium tuum et percute me, ne forte veniant incircumcisi isti et interficiant me illudentes mihi. Et noluit armiger eius (fuerat enim nimio terrore perterritus). Arripuit itaque Saul gladium et irrui super eum» (cap. 31, versetti 1-4).

⁹ Cap. 16, versetto 14.

¹⁰ Cap. 22, versetto 8.

¹¹ Cfr. *Vita* cit., I, p. 228, in cui l'Alfieri rivela l'«invasamento» che aveva ricevuto da quella lettura, lo stimolo che a lui venne dal «molto poetico» che ne poteva trarre, e ricorda che, se non si fosse opposto con il proposito di non superare ancora il numero di tragedie composte, «almeno altre due tragedie bibliche» gli «si affacciavano prepotentemente».

¹² Nel *Saul* si compongono chiaramente anche nel linguaggio i riflessi della poesia

che razionale, e insieme non privo di quel calore di vita affettiva familiare che l'Alfieri aveva già cercato nella *Merope*. Offriva la suggestione di un mondo dominato dal soprannaturale, dal "meraviglioso" e dal "sublime" che si traducevano nello stesso linguaggio ardentemente immaginoso così in contrasto con il linguaggio e con la mentalità del secolo illuministico¹³, al quale l'Alfieri si sente sempre più ostile reagendo a quelle stesse concessioni agli aspetti più gretti del verosimile, del credibile, del razionalmente giustificato che egli aveva fatto nella composizione della *Merope* (sicché il *Saul* è anche reazione dell'animo poetico alfieriano rispetto ai compromessi della precedente tragedia¹⁴), e soprattutto alla visione ottimistica e razionalistica dell'illuminismo, a un secolo che il poeta chiama nel suo *Parere* «niente poetico, e tanto ragionatore» (spunto iniziale della decisa polemica svolta nel trattato *Del Principe e delle lettere* e nelle *Satire*), incapace di «forte sentire» e

biblica e della poesia ossianesca. E lo stesso atteggiamento di David salmista usufruisce dei moduli della poesia dei bardi ossianeschi, e la polimetria usata nei salmi davidici riprende il modello dei canti polimetrici che il Cesarotti inserì nella sua versione poetica dell'*Ossian*.

¹³ Naturalmente l'Alfieri, mentre non considerava qui gli aspetti più positivi dell'illuminismo nel suo coraggio di verità e di spregiudicatezza, nella sua forza liberatrice dal dogmatismo e dall'autoritarismo (di cui egli stesso tanto aveva usufruito nella sua formazione), non calcolava, nella sua polemica contro il suo secolo, la presenza delle tendenze preromantiche, che venivano al pari di lui (anche se in forme più moderate e compromesse) rivalutando il valore del sentimento, delle passioni, della poesia, esaltando proprio quei poeti primitivi e "sublimi", come i poeti ebrei della *Bibbia* (a cui uno scrittore, come il Varano, aveva già attinto ispirazione) o come Ossian, che, proprio nella versione cesarottiana, aveva rappresentato un importante esempio di immagini e di cadenze poetiche per lo stesso Alfieri. Non solo in questo periodo numerose sono le versioni poetiche di libri biblici, ma sarà da ricordare che, proprio nell'ambiente romano, nel 1779 il Monti aveva esaltato, nel *Discorso preliminare* al Visconti, la poesia ebraica.

¹⁴ Ma quelle concessioni rappresentavano l'aspetto più esterno di una esigenza di organicità lucida e coerente, di una chiarezza di rappresentazione e di tecnica che è pure essenziale nella poetica alfieriana, e permise all'Alfieri di sviluppare e articolare il suo potente nucleo poetico in opere sempre più compiute e sicure, anche se quell'esigenza trovava (come la stessa adesione alle unità tragiche) la sua ragione più intima nello stesso svolgimento della ispirazione alfieriana, che tende sempre più alla graduazione o all'organicità complessa, alla distinzione e individuazione concreta delle proprie intuizioni poetiche. Si deve notare inoltre che le concessioni più forti al gusto settecentesco di regolarità e di verosimiglianza sono fatte dall'Alfieri soprattutto in sede critica, quando egli scende in discussione con i letterati del tempo e con il pubblico, come si può osservare nello stesso *Parere* sul *Saul*, nel quale le accuse sdegnose al secolo «niente poetico, e tanto ragionatore» sono controbilanciate dalla preoccupazione di dimostrare come la sua novità, la sua fedeltà a una concezione più libera e originale della poesia fossero però comunque commisurate, quanto più possibile, agli ideali di convenienza e di credibilità teatrale. È, d'altra parte, per il *Saul* e per la sua novità di rappresentazione del «soprannaturale» in teatro, l'Alfieri ammetterà che quella tragedia «non si abbia intieramente a giudicare come l'altre, colle semplici regole dell'arte», ma più «su la impressione che se ne riceverà, che non su la ragione che ciascheduno potrà chiedere a se stesso della impression ricevuta» (*Parere sulle tragedie* cit., pp. 121-123). E certo il frutto più vero dell'esercizio della *Merope* si può trovare nel I Atto del *Saul* o in genere nella rappresentazione ed espressione dei personaggi minori e poi nella *Mirra*.

di ardire poetico, privo del senso tragico della vita e della situazione dell'uomo nella sua ansia di infinita libertà e nei suoi rapporti con forze superiori che lo limitano e lo schiacciano.

La *Bibbia* aiutava così la fantasia alfieriana a realizzarsi in una poesia più intensa e varia (in cui si incontravano l'esigenza più intima del suo animo maturo e più ricco e la volontà letteraria di un'opera varia di toni e di voci, meno monocorde e schematica delle tragedie giovanili, con un rapporto più complesso fra il protagonista e gli altri personaggi), in un linguaggio più immaginoso (anche se, a volte, al risultato altissimo di certe parlate di Saul – si pensi al compianto sulla sua decadenza senile impiantato sull'immagine lirica così potente della «quercia antica», At. II, sc. 2 – corrisponde una certa enfasi più letteraria ed esterna¹⁵), entro una scena più concreta ed evidente. E soprattutto sollecitava l'Alfieri ad una nuova e più profonda espressione del suo essenziale motivo tragico con l'offerta della tragica vicenda del grande ed infelice re, su cui si esercitava la vendetta spietata del Dio ebraico, con la suggestione di una concezione religiosa severa e tirannica, di un ordine delle cose ferreo e inesorabile entro il quale eroicamente si dibatte l'uomo superiore per affermare la sua libertà e la sua individuale potenza, per spezzare i limiti che lo circondano e che oppongono la loro forza invincibile ai suoi sforzi supremi, alla sua volontà tenace, spezzata ma non piegata.

Quel rapporto fra uomo e divinità, che nella *Bibbia* si risolve pure nel riconoscimento del diritto celeste, della giustizia dell'ira di un Dio concepito in forme di assoluta potenza e autorità, di spietata crudeltà contro chi gli si ribella (il Dio che nell'episodio di Saul punirà il re per non aver eseguito fino in fondo il suo ordine di sterminare il popolo degli Amalechiti infedeli: «interfice a viro usque ad mulierem et parvulum atque lactentem, bovem et ovem, camelum et asinum»; cap. 15, vers. 3), balenò alla fantasia dell'Alfieri come l'espressione più suggestiva del rapporto drammatico fra individuo e limite della realtà. Così come nella figura di Saul il poeta intuì la possibilità di un più profondo e complesso sviluppo della tragedia del tiranno e della vittima insieme unificati e sottoposti a loro volta ad una suprema incarnazione del tiranno nelle forme di una divinità quale la *Bibbia* gli offriva, anche se in quel libro potenza implicava giustizia, mentre nella tragedia alfieriana la giustizia è solo riconosciuta dal mondo dei devoti e dei sacerdoti (il mondo a cui pure l'Alfieri volle dar voce e consistenza nell'impegno vasto e complesso di questo capolavoro), non da Saul nei suoi momenti più veri e nel supremo atteggiamento della morte («Sei paga, / d'inesorabil Dio terribil ira?»¹⁶): non da Saul che rappresenta nella tragedia la voce più vera e genuina della poesia alfieriana.

¹⁵ Non solo nei canti di David, ma qua e là nella ripresa più meccanica di moduli di linguaggio biblico ed ossianesco.

¹⁶ *Saul* cit., p. 128 (At. V, sc. 5, vv. 218-219).

L'intuizione tragica della vita umana (intuizione, e non tema filosofico esplicito artisticamente in una tragedia a tesi, in personaggi-simboli) che l'Alfieri aveva espresso poeticamente in tutte le tragedie più sue, veniva così potenziata nei suoi termini fondamentali, nel suo significato più generale (al di là della più esterna rappresentazione dell'urto fra individuo e limite della realtà in termini politici, in urto fra uomo libero e tiranno) e in quel suo stesso valore storico che la pone al centro nei suoi elementi individualistici e pessimistici, nella sua rivolta contro la più generale concezione razionalistica ed ottimistica dell'illuminismo e nell'impossibilità di accettare positivamente un ordine delle cose di carattere trascendente (privo di quel valore del Dio-amore cristiano a cui l'Alfieri era totalmente chiuso) che viceversa si avvertiva crudele e opprimente, esterno e limitativo («il brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera» sarà poi per Leopardi¹⁷) rispetto all'ansia di infinita libertà ed espansione dell'individuo, carico di desideri, di passioni, di eroica volontà.

Questo carattere fondamentale del *Saul*, come tragedia in cui l'intuizione tragica della vita dell'Alfieri raggiunge in potente, piena espressione poetica un valore più profondo, complesso e a suo modo universale (e insieme riveste un significato storico eccezionale nella crisi preromantica, alle origini della spiritualità romantica, proprio nel personale approfondimento dell'animo *naturaliter* tragico e preromantico dell'Alfieri), è stato solo parzialmente avvertito dalla critica, sempre concorde però nel riconoscere in questa tragedia un culmine o addirittura il culmine assoluto della poesia alfieriana (anche se spesso a scapito dell'altro capolavoro della maturità alfieriana, la *Mirra*).

Così il Sismondi¹⁸ vedeva acutamente nel *Saul* la tragedia della fatalità della natura umana, anche se, preoccupandosi di accentuare la concretizzazione di tale dramma nella precisa condizione psicologica della persona umana (tragedia della fatalità non del destino, ma della natura umana), ne smorzava il valore di rappresentazione dei rapporti più vasti fra individuo e ordine universale a vantaggio del suo carattere psicologico di contrasto di passioni, di interno squilibrio fra volontà e istinto, fra lo sforzo di autodomínio del personaggio e l'irresistibile impeto delle sue passioni.

Così il Gioberti¹⁹, notando giustamente come nel *Saul* l'Alfieri esprimesse gli elementi più profondi della sua autobiografia e della sua intuizione della vita umana, coglieva nella identificazione in Saul di tiranno e vittima (staccati e contrapposti nelle precedenti tragedie) un aspetto dell'approfondimento operato dall'Alfieri nella sua intuizione tragica, ma non svolgeva

¹⁷ *A se stesso*, vv. 14-15; *Tutte le opere cit.*, I, p. 34.

¹⁸ *De la littérature du Midi de l'Europe*, tome III, Paris, Chez Treuttel et Würtz, 1813, p. 29.

¹⁹ *Parallelo fra l'Alfieri e Shakspeare*, in V. Gioberti, *Studi filologici*, a cura di D. Fissore, Torino, Tipografia torinese, 1867, pp. 151-157 (si può leggere anche in Id., *Scritti scelti*, a cura di A. Guzzo, Torino, UTET, 1954, 2ª ed. riveduta ivi, 1966 (1974²), pp. 450-457).

la sua intuizione, sia perché la risolveva solo nei termini della tragedia della tirannide che ricade su se stessa (Saul tiranno diverrebbe vittima della sua stessa volontà tirannica di assoluto dominio che lo induce alla sua lotta e lo conduce alla sua catastrofe²⁰), sia perché non vide il vero rapporto di Saul-vittima con la superiore tirannide, rappresentata da quella «tremenda / mano» della divinità che imprime a tutta la tragedia il suo più vero ritmo drammatico e condiziona centralmente la situazione disperata del protagonista. E lo stesso De Sanctis, che meglio di ogni altro critico si avvicinò al centro della tragedia, quando disse che in essa l'Alfieri «intravvide un ordine di cose superiore» e che in essa «Dio è il tiranno, e tutto l'interesse è per Saul»²¹, ridusse la portata della sua interpretazione dando un valore troppo esterno e quasi meccanico all'intervento divino (quasi concessione allo schema alfieriano che postulava comunque la presenza di un tiranno e di una vittima) e lasciando una certa ambiguità in quella intuizione alfieriana di un «ordine di cose superiore» che l'Alfieri in realtà dolorosamente constatava, tragicamente, pessimisticamente rappresentava, ben lungi da un'accettazione reverente e giustificante (si pensi poi allo svolgimento della tragedia alfieriana verso la *Mirra*), ben lungi da una soluzione positiva della situazione umana, cui egli mai giunse né nella sua vita o nella sua meditazione extrapoetica, né tanto meno nella sua poesia, il cui potente carattere tragico nasce proprio da una posizione di crisi, non di soluzione²².

Anche la critica contemporanea, posteriore al grande saggio crociano (che

²⁰ Questo aspetto di Saul è uno degli elementi della tragedia, ma non l'unico, ed essa non si può risolvere in pura tragedia politica (la sorte tragica del tiranno la cui volontà di potenza rappresenterebbe la sua stessa condanna, il motivo del suo tormento e della sua catastrofe), anche se indubbiamente tale elemento contribuisce potentemente allo svolgersi della tragedia e arricchisce la situazione del protagonista, dotato – più di ogni altro tiranno alfieriano – della stessa dolorosa consapevolezza del carattere empio del potere («Seggio è di sangue, e d'empietade, il trono», At. IV, sc. 3, v. 99; *Saul* cit., p. 106), al cui possesso e mantenimento egli pure disperatamente tende.

²¹ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, introduzione di N. Sapegno, 2 voll., Torino, Einaudi, 1958, II, p. 918.

²² Erronea è la tendenza confessionale, rappresentata soprattutto dal libro di G.A. Levi (*Vittorio Alfieri*, Brescia, Morcelliana, 1950), che falsa la genuina posizione alfieriana e vede nel *Saul* la promessa di uno svolgimento religioso, di un ritorno alla fede cattolica che in effetti non avvenne mai e che, se anche fosse avvenuto, sarebbe ugualmente fuori della vera intuizione tragica che della vita ebbe l'Alfieri, fuori della sua ispirazione e della sua realizzata poesia. Ben altro valore hanno nell'ultimo Alfieri certi atteggiamenti di considerazione della religione (e magari persino del culto cattolico) nella sua polemica antiilluministica e antivoltairiana, nella sua esaltazione dei valori del sentimento, della tradizione, di miti e credenze capaci di muovere gli uomini ad azioni generose ed eroiche: segni della sua rivolta romantica contro il secolo che egli giudicava razionalista ed arido, non di una precisa adesione a una precisa religione, non di un suo svolgimento in senso cristiano, che oltre tutto l'Alfieri rimase sempre chiuso al valore supremo del cristianesimo: il senso del Dio-amore; e la sua stessa ansia di eternità (nelle ultime *Rime*) si confonde piuttosto nell'ansia di gloria: il suo cielo è un cielo di eroi e di poeti.

tanto rinnovò il problema critico alfieriano, facendo dell'Alfieri un "proto-romantico" e dei suoi personaggi l'espressione del titanismo e del romantico sentimento individualistico), ha arricchito la interpretazione del *Saul* in varie direzioni: Calosso e Ramat nella esasperazione del motivo individualistico; Momigliano – in reazione anche a tale possibile esasperazione – nell'approfondimento della lotta interiore di Saul, della sua ricchezza di sensibilità umana e morale²³, sino a fare però del suo dramma un dramma puramente psicologico-etico, e concludendo per una finale vittoria della "nozione del giusto" sulla passione tirannica, sulla sete di potere, per un finale riacquisto di equilibrio e di autodominio; Fubini in una cauta composizione di "superuomo" e "uomo", ad adeguare la singolare complessità del personaggio, così superiore ai personaggi più monocordi e disumani di altre tragedie precedenti: *Rosmunda* o *Eteocle*; ma troppo facilmente riprendendo la tesi giobertiana della tragedia della tirannide²⁴. Ma la critica ha in genere meno rilevato quello che è fondamentale motivo del *Saul* e che, nel suo potente valore di approfondimento centrale e universale dell'intuizione tragica alfieriana, salda e potenzia le varie componenti della tragedia che i critici hanno a volta a volta proposto come unico motivo caratterizzante di quel complesso capolavoro.

Capolavoro che, rispetto alla critica precedente, va più risolutamente inserito nello svolgimento della poesia alfieriana, giunta alla sua piena maturità e capace di esprimere in maniera più intera e centrale (e insieme in un momento singolare di attenzione tecnica e artistica che qui rivela la sua maggiore efficacia al di là dell'esperienza più compromessa della *Merope*) il motivo essenziale del dramma alfieriano (dramma radicalmente spirituale e poetico, personale e storico), potenziato, articolato nei suoi elementi costitutivi, approfondito in una intuizione più assoluta e di valore universale, concretato in un personaggio (e nella sua situazione e sviluppo) che, tanto più ricco, rispetto ai precedenti eroi alfieriani, di una complessa vita di affetti, di una coscienza tanto più sensibile e acuta della propria situazione, in se stessa e in rapporto con gli altri personaggi (e quindi scavato e graduato in una gamma complessa di stati d'animo e di disposizioni persino affettuose), è insieme dotato di una eccezionale forza personale, di una energia e di una tensione che ne fanno la figura più gigantesca del teatro alfieriano.

In questo personaggio centrale, che soverchia con la sua statura poetica i personaggi che lo circondano (e che pure hanno anche una propria esistenza e una propria validità e funzione nella natura complessa della tragedia e nei rapporti con il protagonista), l'Alfieri realizzava una figura poetica (non

²³ Cfr. V. Alfieri, *Saul*, interpretato da A. Momigliano, con un saggio introduttivo, Catania, Vincenzo Muglia Editore, 1921. Il Momigliano vide anche molto bene il rapporto di Saul con l'autobiografia alfieriana nell'accordo così importante di "ira e malinconia".

²⁴ Il Fubini (*Vittorio Alfieri* cit.) mise molto bene in rilievo il valore del mondo "minore" di David, Micol, Gionata.

il portavoce, il prestanome di una tesi e di un problema) in cui compiutamente si esprime la sua intuizione della situazione tragica dell'uomo eroico ed infelice preso fra il suo complesso mondo di aspirazioni e il limite della realtà, che in questo caso è rivelato nel suo carattere più assoluto e profondo, eterno, impersonato addirittura nel tremendo potere del Dio biblico. E come il termine del limite trova qui il suo potenziamento estremo e universale (e si ripercuote in altre incarnazioni di tragico ostacolo all'azione di Saul, quali sono i sacerdoti, e in più intime forme di sentimenti e di immagini contro cui il tiranno-vittima lotta entro di sé: il peso della vecchiaia, il rimpianto della forza perduta, lo stesso affetto per i figli che si traduce a volte in ostacolo alla sua volontà di morte liberatrice), così il termine dell'individuo in lotta per la sua libertà, per la sua affermazione, trova il suo potenziamento nella figura grandiosa del re ebraico, tanto disperatamente teso a forzare la sorte che lo condanna, a superare i limiti che lo circondano e di cui egli intuisce l'origine superiore e divina. E insieme, nella sua caratterizzazione e nella sua vicenda, vengono potenziati e approfonditi quei due momenti essenziali della tragedia alfiariana, di lotta e di catastrofe (e soprattutto di coscienza dolorosa della catastrofe e della sua ineluttabilità) che nel *Saul* sono singolarmente arricchiti dalla vibrazione e oscillazione drammatica del personaggio fra volontà eroica e consapevolezza della propria sorte finale (dove il desiderio della morte liberatrice che vive sempre nella zona più profonda dell'animo di Saul), fra impulsi volitivi che giungono all'esaltazione e ad impeti di furia sterminatrice, e improvvisi crolli disperati, momentanee concessioni al compromesso e all'abdicazione, subito smentita da nuovi impeti. Sicché nella linea dinamica e complessa di questa vicenda, che pur tende vigorosamente verso la catastrofe, verso l'ultimo incontro, nella morte, di volontà eroica e di suprema delusione (in un intreccio e in un rilievo possente, superiore a quello delle precedenti tragedie alfiariane), si inseriscono pause elegiache, momenti affettuosi, desideri e rimpianti di pace. E la vibrazione così profonda e complessa del protagonista si assicura sempre, nei suoi poli di tensione, alla centrale situazione del dramma, alle condizioni fondamentali dell'individuo sottoposto, e ribelle, al peso immane che lo limita e lo tormenta.

L'Alfieri parlò nel suo *Parere* della «perplexità» come di «uno dei maggiori segreti per generar commozione e sospensione in teatro» e di un procedimento che egli «forse per la natura sua poco perplessa, non intendeva [...] nelle prime sue tragedie» e non aveva saputo ben adoperare nelle seguenti fino al *Saul* («in cui l'ha adoprata per quanto era possibile in lui»²⁵).

Se la parola può indurre ad una certa confusione con la vera e propria «perplexità» settecentesca, melodrammatica e patetica, così diversa e così diretta alla felice mèta del «lieto fine», e se l'Alfieri indulgeva poi ad una immagine di se stesso troppo rigida e volontaristica quando si diceva di «natura

²⁵ *Parere sulle tragedie* cit., p. 124.

poco perplessa» – o sentiva in questo caso l'improprietà dell'applicazione della parola piú metastasiana al proprio animo vigoroso e appassionato –, certo quel giudizio è ben adatto a indicare come il *Saul* si distingua dalla precedente produzione alfieriana (e specie dalle prime tragedie piú schematiche e a rigido contrasto, con personaggi piú monotoni) per la sua intensissima vibrazione, per le profonde oscillazioni che dall'interno del personaggio centrale e dalla sua situazione ed azione si ripercuotono in tutta la linea intensa, complessa e fortemente articolata di tutta la tragedia.

E questa, se è caratterizzata dall'eccezionale potenza e complessa vibrazione del personaggio centrale, lo è anche da una nuova varietà di toni e motivi che corrisponde non solo alla nuova ricerca dell'Alfieri di arricchire la sua espressione artistica (e il soggetto biblico si prestava singolarmente, com'egli dichiara nel *Parere*, a tale esigenza²⁶), ma, anche piú intimamente, alla maggiore complessità della sua intuizione tragica, alla maggiore effettiva ricchezza del suo mondo sentimentale e poetico, al suo bisogno di dar vita ad un nuovo rapporto fra il personaggio centrale e i personaggi che lo circondano, fra il mondo di Saul e il mondo minore con cui egli è in relazione di contrasto e di contatto, nel suo potente ondeggiamento di impeti superbi e di abbandoni, di sdegni e di momentanee inclinazioni affettuose: ulteriore conferma, fra l'altro, della genuina vocazione tragico-teatrale della poesia alfieriana su cui io ho sempre insistito²⁷.

Il mondo minore è accomunato dal suo rapporto con Saul, che lo turba e lo fa partecipare al ritmo tragico che nel protagonista ha il suo centro essenziale, e insieme da un atteggiamento di fiducia in Dio, di accettazione della sua legge e della sua giustizia: espressione di una vita che senza la presenza di Saul sarebbe sostanzialmente sicura e a suo modo idillica, compatta, corale, e delle cui ragioni e modi di esistenza l'Alfieri volle pure qui rendersi interprete, anche se con risultati vari e meno intensamente poetici di quelli che vengono raggiunti nella perfetta rappresentazione del protagonista e del suo mondo tempestoso e ricchissimo.

Sicché questo mondo minore ha una sua generale comune fisionomia, specie nel gruppo di David, Gionata, Micol, e tuttavia si distingue poi nella diversa caratterizzazione dei personaggi, tanto piú capaci di vera vita poetica quanto piú – pur nella loro posizione sostanzialmente diversa da quella di Saul – essi sono disposti alla drammatizzazione, alla tensione tormentosa che in essi provoca il loro rapporto con il protagonista.

Cosí David, il fedele di Dio, il rappresentante piú intero del mondo che

²⁶ «Nessun tema [come quelli biblici] lascia maggior libertà al poeta di innestarvi poesia descrittiva, fantastica, e lirica, senza punto pregiudicare alla drammatica e all'effetto» (ivi, p. 121).

²⁷ Alla tesi "lirica" del teatro alfieriano ho contrastato fin dal primo volume giovanile *Vita interiore dell'Alfieri* (cap. IV).

accetta la legge di Dio e incrollabilmente crede alla sua giustizia e alla sua protezione, rivela nelle sue caratteristiche di eroe fiducioso e perfetto (alla cui vicenda, anche se complicata dall'ira di Saul, è predestinata una mèta di vittoria e di successo) lo sforzo dell'Alfieri di rappresentare positivamente una posizione così lontana dalla sua e da quella di Saul²⁸, di dar voce ad una fede assoluta che trova solo a tratti espressioni più alte e solenni, quasi eco di una meditazione su questo aspetto della vita fin allora inesplorato dal poeta. Come avviene nel verso con cui David commenta il turbamento del re abbandonato da Dio («Miseri noi! che siam, se Iddio ci lascia?»²⁹). Ma più generalmente, proprio in questa sua impostazione troppo lontana dalla vera aspirazione del poeta, si dimostra più statico e distaccato da una vera partecipazione al dramma di Saul, troppo chiuso nella sua sicurezza, troppo poco animato da un sincero tormento, alla cui mancanza invano il poeta cercò di supplire puntando sulla condizione di David perseguitato dall'ira di Saul, costretto alla lontananza dalla moglie Micol, strappato alla dolce fruizione di una vita di affetti patriarcali e familiari che costituiscono il fondo più tenero e poetico di questo mondo minore, e la cui privazione è tanto diversamente drammatica nella situazione disperata di Saul, tanto più intima ed elegiaca nella vita dolente e patetica di Micol. Questa componente in David è poco efficace, trovando ostacolo alla sua possibilità di vibrazione più genuina nell'autocontrollo troppo lucido del personaggio, nella sua certezza quasi fanatica nel proprio successo voluto da Dio, e semmai finisce a volte per scadere in una certa aria di vittimismo più languido, in una immagine troppo ripetuta e pittoresca (David che Saul va «perseguido per caverne e balze»³⁰), in una certa intonazione tenorile e patetica poco profonda, che retorizza le sue invocazioni alla morte (ed egli nell'azione tragica scompare, sfugge – perché così vuol Dio che lo preserva al successo e al trono – proprio a quella suprema battaglia di cui egli tanto ha parlato nel corso della tragedia) e gli stessi patetici incontri e dialoghi con Micol.

E tuttavia, malgrado i limiti accennati, anche questa figura, necessaria alla tragedia di Saul e alla vita ben più sicura di Gionata e soprattutto di Micol, porta elementi importanti nella tragedia, fissa il punto estremo della vastità del mondo che vi è rappresentato, sottolinea, pur nel suo pericolo di rigidità e di languore, alcuni aspetti essenziali nella costruzione complessa

²⁸ Ciò che l'Alfieri avrebbe voluto realizzare nella figura di David si può vedere dalla descrizione che ne fa nel *Parere*, certo più vicina alle intenzioni e a una valutazione ottimistica che non alla sua realtà poetica: «David, amabile e prode giovinetto, credo che in questa tragedia, potendovi egli sviluppare principalmente la sua natia bontà, la compassione ch'egli ha per Saul, l'amore per Gionata e Micol, ed il suo non finto rispetto pe' sacerdoti, e la sua magnanima fidanza in Dio solo; io credo che da questo tutto ne venga David a riuscire un personaggio ad un tempo commoventissimo, e maraviglioso» (*Parere sulle tragedie* cit., p. 122).

²⁹ At. I, sc. 1, v. 20; *Saul* cit., p. 51.

³⁰ At. I, sc. 1, v. 9 (ivi, p. 51).

della tragedia; e mentre si rende necessaria al dramma di Saul (la sua gelosia per David, l'ondeggiamento fra amore, ammirazione e piú intima e sincera avversione), precisa il contrasto fra la sua linea piú sicura e lucida e quella tanto piú tumultuosa e violenta del protagonista, e d'altra parte costituisce l'appoggio piú chiaro del mondo minore, un polo di fiducia e di affetti (e di trepidazione per la sua sorte) nella vita poetica di Gionata e Micol.

Gionata ha in comune con David la fede in Dio e un giovane fervore, ma diversamente da lui, nella propria parte meno rilevata e pure piú intima e congeniale all'ispirazione alfieriana, quel fervore piú ingenuo (che agli occhi smagati di Saul apparirà persino stolto) si unisce con la sua pura natura di vittima, con la sua devozione gentile e sensibile a David, con il suo amore paziente e filiale per Saul. E la sua figura cosí caratteristica di questo mondo minore per la stessa umanità media, non eccezionale, anche se nobile e generosa, realizza con grande efficacia poetica una gradazione intermedia fra la sicurezza di David e la trepidazione piú aperta di Micol. E se la sua impostazione iniziale non è tragica (ed egli è ben partecipe di una vita patriarcale e semplice nella propria qualità di guerriero abituato a eseguire i voleri del padre re e di David, chiuso in un cerchio di affetti essenziali e poco complicati), la sua anima è tormentata dall'urto fra le persone che ama, dall'ira di Dio contro il padre (ira che non discute, ma che lo colpisce attraverso la sorte del padre amatissimo, e venerato come re), dalla collera stessa e dalla diffidenza del padre; e ben tragica e poetica è la sua fine in battaglia, dove egli cerca la morte, disperato di non aver potuto impedire al padre gli atti che egli considera empí e folli (strage dei sacerdoti, persecuzione di David prima della battaglia) e di aver tuttavia perduto l'amore e la confidenza da parte del padre.

Poeticamente compiuta e ancor piú ricca di quegli elementi affettuosi ed elegiaci che l'Alfieri aveva già espresso nella figura di Merope (e che qui si ricollegano alla vasta, coerente rappresentazione di un mondo familiare e patriarcale ed hanno insieme una maggiore capacità di animazione drammatica nel loro inserimento in una situazione tanto piú schiettamente tragica) è la figura di Micol, sposa, sorella e figlia, vittima come Gionata di un dramma che la investe e la fa vibrare nella sua natura tanto piú sensibile, nella sua disposizione femminile di compassione, di sollecitudine affettuosa, di tensione delicata e dolente verso le vicende tragiche dei suoi cari. In lei, ben piú che in David, vive poeticamente il dramma della separazione dallo sposo, la perdita della sua felicità coniugale, come in lei si ripercuote, piú profondamente che in altri, la tragica vicenda del padre, in cui essa piú d'ogni altro intende ed avverte, con la sua sollecita, penetrante attenzione, lo stato d'animo disperato, la fondamentale impossibilità di vivere, la segreta decisione suicida. E a lei sono affidate le supreme parole di addio al padre prima della sua morte, a lei è assegnata l'espressione di quel tema della compassione per l'eroe infelice che è pur nuovo ed essenziale in questa potente e umanissima tragedia.

Meno scavati e poetici sono gli altri due personaggi della tragedia: Achimelech e Abner. Il primo, legato soprattutto ad una fase particolare della tragedia, è figura piú estrema: nel suo fanatico orgoglio sacerdotale sembrano accentuarsi fino all'enfasi le caratteristiche piú rigide di quel mondo sicuro nella fedeltà a Dio che osservammo anche in David, e che pure nella scena in cui Achimelech compare hanno una funzione drammatica nello scatenare la furia di Saul, nel provocare il suo impeto di collera, di crudele ironia, di appassionata invettiva contro l'aspetto per Saul (e per l'Alfieri) piú odioso di una casta sacerdotale intransigente nell'imporre, insieme con quella di Dio, la propria volontà e potenza. Il secondo è poi piú marginale rispetto al mondo dei personaggi minori, dai quali lo distingue una mentalità interamente mondana e politica di guerriero e di ministro, completamente chiuso ad ogni suggestione soprannaturale e religiosa, ed anzi volto (piú ancora che per perfidia, per una soluzione coerente alla sua mentalità politica) a identificare nei sacerdoti (e in David, eroe sacerdotale) il vero ostacolo alla potenza di Saul. Comunque egli (che porta, in questo senso, un arricchimento alla complessità della tragedia come personaggio intermedio fra il mondo dei devoti a Dio e gli aspetti piú politici di Saul) non ha una vita poetica intensa e si può avvertire qualche stridore, se non fra la scellerata perfidia che gli attribuiscono Gionata, David e Micol e la luce di fedeltà e di affetto verso Saul che lo illumina nell'ultimo incontro con il suo re³¹, certo fra questo suo sviluppo piú poetico e la figura piú grigia che gli riconoscevamo nelle precedenti parti della tragedia.

Come questa tragedia si presenta singolarmente complessa e ricca di motivi e personaggi, così essa si articola, rispetto alle precedenti tragedie alfieriane, in una linea particolarmente varia, mossa, con rallentamenti e progressioni piú sommesse e pausate, con impeti e crescendo di estrema potenza, con intrecci di temi e di toni che hanno il loro centro animatore nel nucleo potente rappresentato dal protagonista, ma che arricchiscono la tragedia in maniera veramente nuova, anche se con qualche momento meno intenso e con qualche pericolo di abbondanza, che può essere il corrispettivo negativo di questa espansione maggiore della fantasia dell'Alfieri, del suo sforzo di rappresentazione piú vasta e varia. Complessità che si riflette nel protagonista e nella sua azione, in una nuova attenzione persino al paesaggio e in una nuova varietà del linguaggio, tanto piú duttile nel seguire le varie intonazioni dei personaggi e delle situazioni.

E se la voce piú profonda e poetica è pur sempre quella di Saul e la grande poesia si apre nella tragedia solo con le prime battute di Saul all'inizio del secondo Atto (ed anzi la voce di Saul sembra venire da una zona tanto piú

³¹ Contro l'interpretazione piú tradizionale di Abner come perfido e vile consigliere di Saul, si può ricordare l'equilibrata, ma un pò generica definizione che ne dava lo stesso Alfieri: «Abner, è un ministro guerriero, piú amico che servo a Saull; quindi egli a me non par vile, benché esecutore talora dei suoi crudeli comandi» (*Parere* cit., p. 122).

profonda e assoluta rispetto a quelle da cui sorgono le voci dei personaggi minori), sarebbe errato ridurre il valore della tragedia alla figura e alle parlate di Saul, operare un'assoluta antologia in un'opera così complessa, ma anche così organica; misconoscere il valore funzionale e integrante del mondo minore e considerare così il primo Atto, in cui Saul non appare direttamente, come un inutile impoetico antefatto, non intendendone insieme il carattere di rappresentazione del mondo minore nella sua particolare poesia, e di preparazione, per svolgimento e per contrasto, della grande figura di Saul, delle condizioni di rapporto di questa con i personaggi che nel primo Atto vengono appunto rappresentati nei loro elementi comuni, nelle loro caratteristiche individuali e nella loro relazione con Saul, la cui immagine già vive potente e variamente turbatrice nei loro dialoghi.

Così la figura di Saul è preparata e mediata in alcuni suoi aspetti dalle immagini che ne offrono i personaggi del primo Atto. Nella voce di David, il più lontano da Saul, questi viene presentato nel suo aspetto di abbandonato da Dio e di tiranno; in quella di Gionata, più pietosa, ingenua e filiale, nella sua condizione di infelicità e nella giustificazione insufficiente del suo stato come causato dai perfidi consigli di Abner; in quella di Micol, più pura e delicata e profonda, più che nei suoi furori nella sua solitudine disperata e nella sua malinconia, nei suoi abbandoni di pianto, nella sua impossibilità di sopravvivere, nel suo aspetto più dolorosamente e intimamente umano.

E si osservi come la rappresentazione di questo mondo minore (concorde nella sua fiducia in Dio e nelle sue condizioni di normalità, di nobiltà e di purezza – un mondo in cui l'Alfieri tradusse la suggestione del mondo patriarcale e familiare biblico e la sua nuova attenzione ad aspetti meno drammatici della vita, al calore di affetti più pacati ed umani –, nei suoi rapporti interni, affettuosi e solo turbati dalla immagine di Saul) e quella indiretta del protagonista si intreccino con arte sapiente e con il progressivo prevalere (ma sempre rallentato e pausato in una atmosfera meno carica e tempestosa di quella che andrà addensandosi dopo la comparsa di Saul sulla scena) della presenza turbatrice dell'immagine del re, e come lo stesso successivo intervento dei tre personaggi sia graduato non casualmente in un processo di arricchimento e integrazione delle loro note caratteristiche, in un incontro sempre più complesso di voci. Prima il monologo di David (prima scena), che precisa le condizioni native di questo mondo minore e le caratteristiche del personaggio (e offre la prima immagine di Saul vista dall'occhio del fedele di Dio e dell'innocente perseguitato); poi l'incontro e il dialogo fra David e Gionata (seconda scena), in cui si sviluppa la rappresentazione del mondo minore nella sua ricchezza di affetti familiari, di fiducia religiosa, di nobiltà guerriera, e Gionata porta i suoi accenti più puri e appassionati, l'immagine più complessa e affettuosa di Saul; infine l'apparizione di Micol, il cui incontro patetico con David è preparato da un breve dialogo con Gionata (terza e quarta scena). E qui le tre voci si intrecciano e si espandono compiutamente nel più complesso giuoco dei loro reciproci sentimenti,

delle loro ansie e delle loro speranze, nel rilievo di ciò che hanno di comune e di diverso. E soprattutto le note piú delicate e profonde di Micol vengono qui ad arricchire il mondo minore di un sentimento piú intenso, sia nella direzione del suo casto amore coniugale drammatizzato dalla persecuzione di David da parte di Saul, sia in quella dell'affetto per il padre di cui essa intende acutamente, e con infinita pietà, la condizione disperata.

E questo svolgersi dell'Atto (in cui, nelle varie scene, si anticipano temi che poi la tragedia riprenderà con tanto maggiore forza nella rappresentazione diretta di Saul – e si pensi, ad esempio, all'iniziale tema della invocazione della morte in battaglia che, piú debole nella voce di David – «Ah! potessi oggi / morte aver qui dall'inimico brando!»³² –, sarà ripreso poi con ben altro valore dalla voce angosciata e tragica di Saul – o si prepara l'ingresso dei nuovi personaggi nella tensione e nell'attesa affettuosa verso di loro da parte di quelli che son già sulla scena) è accompagnato da una mirabile preparazione del luogo e soprattutto del tempo entro cui si svilupperà poi l'azione: il monte Gelboè dove Saul cadrà suicida, la giornata fra l'albeggiare e la notte.

Questa attenzione al tempo, all'ora che passa e che incalza, era già viva nell'Alfieri delle precedenti tragedie, ma qui è piú assidua e poetica, piú graduale ed efficace. E proprio nel primo Atto tale attenzione si rivela piú esplicitamente, fra la prima invocazione di David alla notte che sta cedendo al giorno, l'arrivo di Micol che Gionata percepisce dal biancheggiare della sua veste nell'incerta luce dell'alba, la diretta indicazione dell'«alba nascente» nelle parole di Micol e del completo «aggiornare» in quelle di Gionata (sc. 4).

Tema del giorno che nasce, della luce che sorge che, mentre sensibilizza in maniera suggestiva lo stato d'animo dei personaggi minori fra inquietudine e speranza, con una finale conclusione su note di aperta speranza (luce come simbolo della speranza che fuga le turbate immagini ossessive della notte³³), e accompagna nel suo lento, sobrio sviluppo questo Atto piú somnesso, accentua anche la sua aura romita e silenziosa prima dello scatenarsi dell'impetto tragico e prepara, per contrasto e per svolgimento, la nota su cui si inizia il secondo Atto e la prima parlata di Saul: «Bell'alba è questa».

Infatti in questo atteggiamento di attenzione al giorno che sorge, e su di un iniziale movimento di speranza, che consuona (e si distingue però subito) con quello che aveva chiuso il primo Atto, ci si presenta Saul. Ed egli ci si presenta anzitutto (proprio attraverso questo atteggiamento e il suo ansioso

³² At. I, sc. 1, vv. 5-6; *Saul* cit., p. 51.

³³ E l'alba ritornerà come motivo poetico (ma divenuto sempre piú carico di ansia e di incertezza) nell'ultima parte della tragedia, quando tutti attendono una nuova alba di battaglia, e Micol, nel suo monologo dell'Atto V, replicherà in forma piú ampia e romantica l'attenzione all'ora e la situazione del primo Atto fra la notte profonda e quell'alba che non sorgerà mai piú a illuminare la scena.

indagare l'alba che sorge e l'incertezza che subito incrina un primo moto di sollievo e una prima volontà di rasserenamento) nella coscienza dolorosa della sua situazione; quella coscienza che in Saul è elemento fondamentale, e ne umanizza e ne approfondisce il carattere tanto più sicuramente di quanto avviene in altri personaggi alfieriani mossi dall'impeto titanico della volontà di potenza e di affermazione personale, rappresentati tutti nella loro furia di azione o rivelati in questo aspetto più consapevole e profondo solo in un improvviso, finale lampo di delusione e di autocoscienza: come avviene soprattutto in Filippo, la cui nota più intima («Ma, felice son io?»³⁴) fu frutto di una più tarda elaborazione di quella giovanile tragedia, quasi un'intuizione cui l'Alfieri giunse solo nella piena maturità, nell'epoca in cui egli rivedeva le sue prime tragedie dall'altezza conquistata negli anni dal *Saul*.

Questa battuta, a cui non a caso l'Alfieri affidò la prima presentazione del suo personaggio (meditazione tragico-elegiaca prima dell'azione, momento di autocoscienza prima della lotta disperata ed eroica), ci rivela un carattere essenziale di Saul, e mentre essa conforta un'interpretazione ben più complessa di quella romantica e veristica del re folle, della tragedia della pazzia³⁵, essa insieme riconduce, più che all'unico motivo della coscienza di Saul in senso precisamente etico (l'urto fra la nozione del giusto e le sue passioni che è proprio dell'interpretazione del Momigliano), al carattere più alfieriano di tale coscienza, che è sempre soprattutto la coscienza dolorosa che l'individuo superiore e titanico (anche se ricco di elementi di affetti, di generosità che completano Saul di fronte ad altri personaggi alfieriani più rigidi e monocordi) ha della propria situazione infelice, della invincibile forza del limite, della disparità fra i suoi desideri e la realtà, e che colora la sua stessa lotta tenace (per affermare se stesso, per uscire dalla sua situazione) di una tetra, amara luce di presentita disfatta, di anticipata immagine di catastrofe.

Tale coscienza è fondamentale in Saul e rende la sua azione tanto più tragica e complessa in quanto ogni suo sforzo, ogni sua illusione (e mai personaggio alfieriano era stato così tenace ed energico nel volere e nel tentare di forzare i limiti ostili che lo rinserrano) nascono in un animo che, mentre agisce con la massima energia, pur sente a tratti, più in profondo, la difficoltà e addirittura l'inermità della sua azione.

Tutta la prima parte dell'Atto secondo è in tal senso essenziale per l'interpretazione di tutta la tragedia, e la poesia vi raggiunge alcuni dei suoi momenti più alti nel successivo svolgersi della personalità di Saul dal suo iniziale monologo, che lo innalza solitario e gigantesco, ai dialoghi con Ab-

³⁴ At. V, sc. 1, v. 281; *Filippo* cit., p. 92.

³⁵ A cui tanto contribuì la recitazione del massimo interprete ottocentesco, Gustavo Modena, nel suo rilievo troppo convulso e quasi patologico, nella accentuazione della furia e dello squilibrio e non anche della malinconia e della dolorosa certezza che Saul ha della propria sorte, del suo disperato bisogno di pace e di affetti pur nella sua orgogliosa solitudine.

ner e poi con i figli: dialoghi in cui sul movimento di affetto e di colloquio prevale sempre il distacco superiore di Saul nella sua coscienza piú lucida e profonda, nell'onda della sua possente elegia.

Le prime parole, l'immagine dell'alba e del sole che «in sanguinoso amanto [...] non sorge»³⁶ (potente immagine che può subito mostrarci la nuova capacità della poesia alfieriana nel creare immagini sobrie e tragicamente giustificate, ma certo piú intensamente liriche di quanto avvenisse nel linguaggio delle precedenti tragedie), evocano subito per contrasto un'abitudine di vita tetra, dominata da immagini cupe e tenebrose. E la stessa frase che indica la diversità del nuovo giorno nascente («un dí felice / prometter parmi», vv. 2-3) rivela subito l'amara incertezza di Saul («parmi»), il suo dubbio sulla vera consistenza di una insolita condizione felice. E la stessa immagine di felicità subito rispinge il suo animo doloroso nel ricordo e nel rimpianto di un tempo felice perduto, della giovinezza e della forza, della potenza, della sicurezza della vittoria:

Oh miei trascorsi tempi!
Deh! dove sete or voi? Mai non si alzava
Saúl nel campo da' tappeti suoi,
che vincitor la sera ricorricarsi
certo non fosse.
(vv. 3-7)

E in questo profondo movimento elegiaco (in cui l'Alfieri condensa l'anefatto della tragedia, la narrazione biblica del periodo felice di Saul re vittorioso e senza rivali, animandola in una forma tragico-elegiaca di grandissima efficacia) il dramma di Saul comincia a chiarirsi nella lirica meditazione del protagonista, sviluppandosi poi quando alle parole incoraggianti e superficiali di Abner il re oppone la disillusa coscienza della propria situazione, prima nel peso della vecchiaia (componente validissima della tragedia di Saul e del suo carattere, ma non certo motivo centrale della tragedia come apparve a qualche critico frettoloso³⁷), poi nella consapevolezza dell'origine piú vera delle sue sventure: l'ira e l'abbandono di Dio. Proprio la precisazione di quella «terribil fonte» (non David o i sacerdoti contro cui Abner cerca di incitarlo, coerentemente alla sua diagnosi piú superficiale e puramente politica, provocando invece le sue risposte tanto piú profonde e contribuendo cosí ad accrescere la superiorità del protagonista di fronte ai personaggi

³⁶ At. II, sc. 1, vv. 1-2; *Saul* cit., p. 65.

³⁷ Ad esempio lo Zumbini, che anche rilevò esageratamente il valore del paesaggio come essenziale caratteristica di novità del *Saul* (cfr. B. Zumbini, *Il «Saul» dell'Alfieri*, «Nuova Antologia», vol. LXXX (1885), pp. 393-407; poi in Id., *Studi di letteratura italiana*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1894 (1906²), pp. 35-62). E l'accentuazione dei caratteri della vecchiaia e della follia di Saul si integravano, nella critica postromantica, in una interpretazione sempre piú patologica, degradando la grande poesia alfieriana nei limiti di un impegno veristico.

minori e a giustificare d'altra parte la confessione di Saul in maniera piú drammatica di quanto avverrebbe in un puro e semplice monologo) conferma l'importanza profonda che ha nella coscienza e nel dramma di Saul la netta, sicura individuazione dell'invincibile forza che lo opprime (non dunque pura tragedia politica – la tirannide il cui peso ricade su se stessa – o etica – la lotta fra la nozione del giusto e la passione di potenza) e stimola Saul alla piú alta e complessa rappresentazione poetica del suo stato, di cui tutti gli elementi vengono rivelati potentemente intrecciati, individuati in ciò che essi hanno di piú intimo e di piú tragico:

Ah! no: deriva ogni sventura mia
da piú terribil fonte... E che? celarmi
l'orror vorresti del mio stato? Ah! s'io
padre non fossi, come il son, pur troppo!
di cari figli, ... or la vittoria, e il regno,
e la vita vorrei? Precipitoso
già mi sarei fra gl'inimici ferri
scagliato io, da gran tempo: avrei già tronca
cosí la vita orribile, ch'io vivo.
Quanti anni or son, che sul mio labro il riso
non fu visto spuntare? I figli miei,
ch'amo pur tanto, le piú volte all'ira
muovonmi il cor, se mi accarezzan... Fero,
impaziente, torbido, adirato
sempre; a me stesso incresco ognora, e altrui;
bramo in pace far guerra, in guerra pace:
entro ogni nappo, ascoso toscio io bevo;
scorgo un nemico, in ogni amico; i molli
tappeti assirj, ispidi dumi al fianco
mi sono; angoscia il breve sonno; i sogni
terror. Che piú? chi 'l crederia? spavento
m'è la tromba di guerra; alto spavento
è la tromba a Saúl. [...]³⁸

Tutta la tragica situazione di Saul è qui riassunta, e sotto il peso dell'abbandono e dell'ira celeste la grande figura vibra e si esprime in una autorappresentazione possente e lucidissima, perché Saul è dotato anche di un eccezionale potere autocritico. Il profondo istinto alfieriano di autoanalisi e di autoritratto viene trasferito nel personaggio e disposto tutto in funzione drammatica di tormento e di contrazione dinamica della figura che si esamina e si rappresenta nel proprio interiore tumulto, nella tensione disperata verso un'azione risolutrice (la morte in battaglia), nel suo doloroso rapporto con gli altri, nell'ondeggiare fremente del suo animo fra bisogno di affetto e diffidenza, fra la malinconia e l'ira.

³⁸ At. II, sc. 1, vv. 26-48; *Saul* cit., pp. 66-67.

E questa prevale a poco a poco nel suo discorso e lo svolge in un impetuoso passaggio dalla rappresentazione da parte di Saul del suo stato alla sua attuazione, nell'impeto di collera con cui si rivolge al suo interlocutore, anticipando quell'altro essenziale elemento del personaggio che è la furia contro tutto e contro tutti, l'ansia di affermare la sua vacillante potenza con un'azione violenta, la cui energia frenetica è pari al senso doloroso della sua solitudine, della sua inevitabile sconfitta.

E si noti come l'altissimo sforzo tragico-lirico sia atteggiato in forme dinamiche e drammatiche, come la parola che recupera, con eccezionale intensità poetica, elementi di elegia, di patetico autocompianto, di dolcissimo affetto (i «cari figli»), sia sempre apertamente o potenzialmente parola-azione e volga quegli stessi elementi ad una funzione tragica, ne faccia a lor modo altrettanti dolorosi limiti, e lo stesso amore per i figli sia sentito come vincolo che impedisce a Saul di attuare il suo desiderio di morte (unica vera soluzione al suo stato, unico modo di liberazione e di affermazione eroica della sua personalità), contro cui urta l'animo impetuoso, indomito del personaggio. Né la parola indugia nei toni elegiaci, malinconici, affettuosi, risolvendoli invece in un potente intreccio a crescendo di intensità, cui contribuisce il ritmo incalzante, "precipitoso" che travolge ogni pausa (pur chiaramente segnata) e movimentata la straordinaria ricchezza di accenti e di cadenze³⁹ in una struttura impetuosa, ma tanto più capace (rispetto alle possibilità del precedente Alfieri) di superare l'intensità più rigida delle brevi battute, in cui prima egli concentrava la sua forza drammatica.

Quest'altissima confessione tragica, questa rappresentazione che Saul fa di se stesso e della sua situazione, si completa quando Gionata e Micol sopraggiungono con le loro speranze (riconciliare il padre con David e con Dio, ricostituire l'unità del loro mondo familiare-patriarcale), e le loro parole affettuose e fiduciose sollecitano Saul a una nuova conferma della coscienza che egli ha della ineluttabilità della sua sorte, del suo insanabile dolore.

Prima, alle parole di pace di Micol e Gionata («Col re sia pace», «E sia col padre Iddio») egli opporrà, in un tono malinconico e stanco, la sua amara certezza e la volontà di accettare una battaglia che già si profila (in questa direzione più profonda del suo animo disilluso) come sconfitta (e

³⁹ Si guardi soprattutto alla eccezionale funzione poetica dell'intreccio di esclamazioni e interruzioni specie all'inizio della parlata, al seguirsi delle cadenze dolenti e impetuose nei primi versi, in cui la mossa dolente e affettuosa che assicura l'amore di Saul per i figli è dolorosamente approfondita dall'improvviso «pur troppo» e sottolineata dalla pausa che la segue, prima della scandita interrogazione che dispone in una successione potente le parole essenziali dei valori di Saul: «or la vittoria, e il regno, / e la vita vorrei?» (il mondo di valori che solidalmente vorrebbe salvare). E l'interrogazione stimola la suprema energia dell'immagine tragicamente salvatrice della morte eroica, in cui tutto l'impeto di Saul si traduce con la sua ansia impaziente («Precipitoso»), con la sua irruenza combattiva che poi si svolge nel ritmo scandito, asseverativo che conclude quel primo movimento in una visione squalida, in una clausola assoluta e lapidaria: «così la vita orribile, ch'io vivo».

veramente la sconfitta incombe su tutta la tragedia come una delle sue note piú costanti, e con essa la catastrofe batte insistente come un *leitmotiv* implacabile e ossessivo):

...Meco è sempre il dolore. – Io men sorgea
oggi, pria dell'usato, in lieta speme...
Ma, già sparí, qual del deserto nebbia,
ogni mia speme. – Omai che giova, o figlio,
protrar la pugna? Il paventar la rotta,
peggio è che averla; ed abbiassi una volta.
Oggi si pugnì, io 'l voglio.⁴⁰

E poiché i figli insistono nel presentargli immagini di vittoria e di pace familiare dopo la vittoria (Gionata guerriero insiste sulla vittoria, Micol sulla pace familiare), Saul reagirà piú dolcemente a Micol (e chiarirà con una definizione di grande profondità poetica – «la stanca / mente appassita», vv. 142-143 – l'aspetto senile della sua condizione, la sua perdita di vigore, della fiducia e dell'avventurosa giovanile), piú aspramente all'ingenuo Gionata, che parla di letizia e di uno spirito celeste che riporterà la certezza di vittoria anche nel cuore del padre:

Or, forse
me tu vorresti di tua stolta gioja
a parte? me? – Che vincere? che spirto?...
Piangete tutti. Oggi, la quercia antica,
dove spandea già rami alteri all'aura,
innalzerà sue squallide radici.
Tutto è pianto, e tempesta, e sangue, e morte:
i vestimenti squarcinsi; le chiome
di cener vil si aspergano. Sì, questo
giorno, è finale; a noi l'estremo, è questo.⁴¹

Dopo lo sdegno superbo dell'uomo maturo alla morte, certo della sua triste certezza («me?»), superiore alle illusioni giovanili (voce profonda del pessimismo alfieriano), si alza il supremo canto funebre di Saul che fissa a se stesso il termine assoluto della sua vicenda, fra l'immagine potente e severa della quercia antica che innalza «sue squallide radici», abbattuta da una forza superiore, da una «tremenda / mano» che altrove Saul precisa esplicitamente⁴² (immagine che traduce in grande poesia il senso grandioso della gigantesca e desolata personalità saulliana e realizza tragicamente l'ansia alfieriana di un linguaggio immaginoso sollecitato dalla lettura biblica,

⁴⁰ At. II, sc. 2, vv. 123-129 (*Saul* cit., pp. 69-70).

⁴¹ Vv. 154-163; ivi, p. 71.

⁴² At. IV, sc. 3, vv. 52-53; ivi, p. 104.

ma sfrondata di ogni esuberanza “orientale”, aliena dalla sua ispirazione concentrata) e la ribadita lapidaria affermazione del carattere decisivo della giornata, aperta fra speranze effimere e piú sicura coscienza pessimistica⁴³.

Altro canto funebre di fronte al quale le repliche dei personaggi minori scadono quasi in pettegolezzo, anche se Micol trova (nella parlata in cui propone al padre l'immagine consolatrice-turbatrice dei giorni passati nella pace familiare e nella solidarietà con David) una immagine sensibile e penetrante di Saul (che cosí vive anche nelle parlate dei personaggi minori, in gradazioni piú affettuose e riflesse) nel suo aspetto malinconico, nella consuetudine di una vita infelice, in una fantasticheria di incubi e di immagini funeree:

Nell'ore tue fantastiche di noja,
ne' tuoi funesti pensieri di morte.⁴⁴

Su questa immagine, che arricchisce la figura di Saul in un atteggiamento intimo e meditabondo, in una disposizione meno agitata e fremente (la malinconia e la noia oltre l'angoscia e la furia con cui egli tenta di spezzare i vincoli della sua situazione), si esaurisce la forza poetica piú profonda di questa parte del secondo Atto in cui abbiamo conosciuto l'animo complesso di Saul, prima di vederne la conseguenza attiva, il movimento della sua figura, la lotta con cui Saul cerca di uscire dal cerchio che lo limita e di salvare o interamente o in parte i valori della sua vita (regno, figli, dignità di re e di eroe), ora scagliandosi contro gli avversari piú diretti e raggiungibili (David, sacerdoti), ora accettando persino momentaneamente un compromesso, ora sentendo piú acutamente che l'unico mezzo di liberazione è la morte (e sperandola almeno eroica e gloriosa in battaglia), e spesso anche avvertendo l'inermità di ogni suo sforzo e il carattere empio dello stesso regno, della potenza che vuole mantenere ad ogni costo.

Nell'ultima parte del secondo Atto Saul è rappresentato in un primo atteggiamento fra orgoglio personale, volontà tirannica, e affetti familiari, desiderio di pace, fra impeti e abbandoni stimolati dall'improvvisa apparizione di David (improvvisa apparizione che, teatralmente efficace, ha qualcosa di piú esterno e ben si adatta alla stessa impostazione di quel personaggio troppo concepito come rappresentante del «soprannaturale») e dalle reazioni suscitate in Saul dagli opposti sentimenti che prova per David: ingorgo fra

⁴³ Si noti, a riprova dell'estrema potenza poetica di questo Alfieri della maturità (e dell'importanza del suo linguaggio poetico a base dello svolgimento del nostro piú profondo romanticismo: Foscolo e Leopardi; e come non pensare per questi ultimi versi alla nuda potenza del Leopardi di *A se stesso?*), la nuda, assoluta forza espressiva delle ultime parole staccate, pausate, perentorie, l'effetto alto e severo del *pluralis maiestatis*, l'energia ferma della ripetizione di «questo», prima legato dall'*enjambement* e pur rilevato alla fine del verso, poi ripetuto come ultima, definitiva parola.

⁴⁴ Vv. 178-179; ivi, p. 72.

gelosia e ammirazione, fra ricordo del David fedele a lui e del David rivale e protetto da Dio (ma in fondo prevale l'avversione per un personaggio così diverso da lui, così sicuro, così fiducioso e così solidale con la «terribil fonte» delle sue sventure). Ma, se efficace è la rappresentazione di questo alternarsi di stati d'animo che non han raggiunto ancora l'oscillazione più forte degli Atti successivi (in questa parte, in cui Saul è a più diretto contatto con il mondo minore, si riflette una certa eco dell'atmosfera meno eccitata del primo Atto), lo svolgimento dell'azione ha qualche maggiore effetto di teatralità più meccanica (l'espedito del lembo del mantello tagliato da David e prodotto come prova della sua lealtà e generosità), e la stessa accettazione da parte di Saul (mosso soprattutto dall'aspetto generoso del gesto di David, colpito nella sua magnanimità di re guerriero) di pacificarsi con il genero appare più funzionale alla linea complessa della tragedia che non poeticamente convincente.

Tuttavia, proprio dal punto di vista della tragedia, dello svolgimento complesso (non rettilineo e a rigido sviluppo) del dramma di Saul e della sua «perplexità» (per accettare la parola che adoperò l'Alfieri), anche questa parte appare naturalmente necessaria perché rappresenta un primo ripiegamento di Saul, un tentativo da parte sua (sollecitato e agevolato dal calore affettuoso dei figli che in questa parte tanto più direttamente lo investe) di salvare sé e la sua famiglia nella conciliazione e nel compromesso con David, e insieme rappresenta un momento di pausa, di distensione, che richiama il finale più apertamente fiducioso del primo Atto e che prepara il brusco, impetuoso scatto drammatico del terzo Atto, quando Saul sembrerà quasi vergognarsi del compromesso cui è sceso e la linea tragica riprenderà tanto più intensa dopo quella illusoria ed effimera conclusione blanda e rasserenante. Infatti nelle stesse parole decorose e poco intense con cui Saul conclude l'Atto, invitando David a riposarsi nel padiglione regale (in una certa aura patriarcale e familiare che non giunge però a piene forme idilliche), si può ben avvertire, proprio nella loro eccessiva compostezza, nella loro affettuosità compassata, un accento poco persuasivo; e quando, negli ultimi versi, Saul prega la figlia che «ammendi in parte / del genitor gli involontarij errori» (sc. 3, vv. 347-348) con le sue attenzioni affettuose al marito da lui perseguitato, la forma controllata del discorso tradisce una concessione che non sale dal profondo. Del resto in quegli «involontarij errori» si può pur riconoscere un Saul non pentito, ma solo momentaneamente placato, restio a riconoscere una vera e propria colpa di fronte a quel Dio di cui egli sentirà sempre soprattutto la vendetta inesorabile più che la giustizia, per la sua disobbedienza all'ordine crudele di uccidere il vinto re degli Amalechiti.

Ed infatti il terzo Atto ci riporta (dopo questa effimera calma che si prolunga nelle prime due scene, nel colloquio di Abner e di David che si consultano sul piano della prossima battaglia: scene abili ed efficaci nell'estendere questo clima di conciliazione e di accordo, sotto cui però fremono più

la diffidenza di David e nell'ironica condiscendenza la rivalità e il disprezzo di Abner⁴⁵) ad un Saul adirato e sconvolto, nella scena terza, attraverso le immagini che ne offre Micol nel suo appassionato dialogo con David. Dialogo che porta, prima della nuova parte più diretta ed intensa, una prima vibrazione del nuovo stato di Saul in quel mondo minore che credeva ormai realizzate le sue speranze e che ora viene di nuovo investito e turbato dall'onda impetuosa del dramma di Saul. Il quale, più che dai consigli e dalle insinuazioni di Abner (come appare del resto soprattutto da quanto Micol ne riferisce a David), è naturalmente portato a discostarsi dal compromesso contrario alla sua natura e al più vero dilemma della sua potenza o, come egli stesso sente più sicuramente, sconfitta e morte.

Nel nuovo incontro con i figli e con David (scena quarta) Saul non ascolta neppure più i loro vani conforti, assorto com'è nel suo lugubre fantastica-re, immerso nella sua sensibilità eccitata:

Chi sete voi?... Chi d'aura aperta e pura
qui favellò?... Questa? è caligin densa;
tenebre sono; ombra di morte... Oh! mira;
più mi t'accosta; il vedi? il sol d'intorno
cinto ha di sangue ghirlanda funesta...
Odi tu canto di sinistri augelli?
Lugubre un pianto sull'acre si spande,
che me percuote, e a lagrimar mi sforza...
Ma che? Voi pur, voi pur piangete?...⁴⁶

Saul è ora completamente chiuso nel suo dramma, nella sua angoscia tanto più forte dopo l'illusoria pacificazione che egli sente impossibile, assurda, e lo stesso paesaggio lugubre, ossessivo è ormai la proiezione stessa del suo profondo turbamento, dei suoi «funesti pensieri di morte», della sua coscienza della sconfitta che, così salda nel fondo del suo animo, si veste di foschi colori, emerge in forme più istintive, irrazionali, quasi vane-ggianti, coerenti al nuovo atteggiamento del protagonista in cui (senza parlare di follia nella sua pura accezione patologica, ché il turbamento di Saul è nient'altro che l'estrema accentuazione del suo dramma, degli impeti e abbandoni del suo animo fra il senso più sicuro della sua situazione e la volontà tenace che cerca in ogni modo di superarla) sempre più si accentua la diffidenza verso tutti, l'amaro senso dell'ostilità di Dio e dei suoi rappresentanti (David e i sacerdoti), la gelosia per il fortunato rivale, la disperata volontà di riaffermare la sua forza e il suo potere. E non certo in

⁴⁵ Questo colloquio permetteva all'Alfieri di "innestare" nella tragedia un brano descrittivo (la descrizione del piano di battaglia e del paesaggio in cui la battaglia dovrebbe svolgersi) secondo il suo desiderio di varietà e di prove di abilità letteraria (secondo quanto egli stesso dice nel ricordato *Parere*).

⁴⁶ Vv. 144-152; *Saul* cit., p. 88.

un'assurda conciliazione, ma in un nuovo tentativo, piú coerente alla sua natura bellicosa e individualistica, di abbattere con la violenza tutto ciò che lo ostacola, ciò che renderebbe inutile lo stesso recupero della grazia divina se egli dovesse dividere con David il suo regno e se dovesse continuare a dipendere dall'arbitrio dei sacerdoti, perfidi, interessati intermediari fra lui e la divinità. La malinconia cede all'ira, la vittima si ribella e riprende il suo aspetto di tiranno nei confronti dei suoi piú immediati nemici, gli stessi figli appaiono a Saul alleati dei suoi nemici quando tentano di calmare la sua collera, di frenare la sua crescente furia di sterminio, la sua volontà regale e il suo orgoglioso bisogno di assoluto, incontrastato potere («Chi mi rattien? [...] Chi a me resiste?», vv. 222-223).

Ma anche questi impeti potenti e tragici (tanto piú tragici perché fondamentalmente inani, intimamente incrinati dalla coscienza della loro inutilità che oscuramente vibra anche nei momenti piú eccitati dell'io tirannico, della volontà di potenza), che danno a Saul e alle sue parole sdegnose ed irate una potenza tanto superiore a quella delle preghiere affettuose dei figli e delle discolpe imbarazzate di David, si esauriscono nella parte finale dell'Atto. La linea della tensione attiva e combattiva di Saul viene interrotta per esser ripresa con nuova potenza nell'Atto quarto, dopo una nuova pausa che ne intensificherà il nuovo slancio. Ma ancora nel terzo Atto in Saul nuovamente affiora, dopo lo sforzo titanico e la tempesta della collera, il sentimento piú amaro della sua situazione infelice, della sua solitudine, della sua vecchiaia che gli appare insidiata dagli stessi figli, anch'essi, come lui, immaginati cupidi della corona e del regno. Sicché in un nuovo monologo Saul tornerà ad una nuova alta rappresentazione del suo stato infelice, del suo affetto tradito (uno dei "complessi" di Saul è il senso dell'abbandono, della persecuzione anche da parte di coloro che egli piú ama), e una voce potente e stanca, tragicamente elegiaca canta un nuovo compianto funebre, una nuova invocazione alla morte, sola liberatrice:

La pace
mi è tolta; il sole, il regno, i figli, l'alma,
tutto mi è tolto!... Ahi Saúl infelice!
Chi te consola? al brancolar tuo cieco,
chi è scorta, o appoggio?... I figli tuoi, son muti;
duri son, crudi... Del vecchio cadente
sol si brama la morte: altro nel core
non sta dei figli, che il fatal diadema,
che il canuto tuo capo intorno cinge.
Su strappatelo, su: spiccate a un tempo
da questo omai putrido tronco il capo
tremolante del padre... Ahi fero stato!
Meglio è la morte. Io voglio morte...⁴⁷

⁴⁷ Sc. 4, vv. 225-237; ivi, pp. 92-93.

A questo punto si inseriscono i canti con cui David, approfittando della crisi di disperazione, di autocompassione di Saul, tenta di ricondurre il re alla conciliazione con cui si era chiuso il secondo Atto, stimolando in lui, col canto e con immagini propizie, sentimenti di pace, di accordo, di pietà familiare e religiosa, restaurando insieme la sua fiducia in una vittoria ottenuta, come nel passato, nella solidarietà con David e nel rispetto della volontà divina.

Non occorrerà insistere troppo a lungo sulla debolezza poetica dei canti in se stessi: infelice concessione dell'Alfieri al gusto del suo tempo, anche se egli credeva di rinnovare nel secolo «niente poetico, e tanto ragionatore» il valore di una poesia immaginosa e grandiosa e se obbediva alla sua volontà di varietà di toni, che ben diversamente viene attuata nella generale complessità della tragedia⁴⁸.

È questo un Alfieri che accetta impostazioni poetiche non sue, accatta moduli di linguaggio e cadenze ritmiche da testi letterari settecenteschi fra lirica alta di origine arcadica (velleità rinnovata nel neoclassicismo con mutuazioni dal gusto preromantico del sublime⁴⁹) e idillismo canzonettistico arcadico, fra esempi del Filicaia, dei pindarici neoclassici, delle versioni bibliche e moduli cesarottiani⁵⁰, forme metastasiane e del librettismo melodrammatico più scadente, che più particolarmente stonano nella severa atmosfera poetica del *Saul* e sono come il surrogato più deteriore della tenerezza affettuosa che nella tragedia ha ben altri risultati nella voce dei personaggi minori. E il turgore falso e la svenevolezza dei vari canti si riflettono nelle battute di Saul, così lontane dai toni più genuini della sua voce profonda nella direzione eroica o in quella elegiaco-affettuosa⁵¹.

I canti davidici hanno così una giustificazione nella linea della tragedia (di cui costituiscono comunque la parte più debole, come una macchia di

⁴⁸ L'equivoco dell'Alfieri venne a lungo accettato dalla critica e solo il Momigliano affermò decisamente la letterarietà, la bruttezza, la meccanicità dei canti davidici.

⁴⁹ Vi può essere anche la presenza dell'*Ode alla musica* del Dryden che tanta efficacia ebbe sul neoclassicismo "musicale" alla Mazza (vedi in proposito il mio saggio *Aspetti della poetica neoclassica di fine Settecento*, in *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963 (1976³), pp. 145-190).

⁵⁰ La versione cesarottiana dell'Ossian, che tanto fu utile all'Alfieri per il suo verso tragico e come meditazione per lui di motivi preromantici, offriva in questo caso alla sua attenzione la sua parte più scadente: i canti polimetrici con cui il Cesarotti cercò di variare la monotonia degli sciolti in parti "liriche" che più lo allontanavano dal testo inglese e più lo legavano al gusto settecentesco di origine arcadica (e che pure interessò poi i romantici fautori della polimetria).

⁵¹ Si consideri così l'immagine esteriore, nella sua ricerca di sublime biblico, con cui Saul chiede a David l'evocazione del suo passato glorioso e giovanile: «Folgor mi mostra di mia verde etade» (sc. 4, v. 266) o, peggio, il commento di Saul ai versicoli sciatti con cui David gli ha presentato immagini di pace familiare («Oh bella la pace! / Oh grato il soggiorno, / là dove hai dintorno / amor sí verace, / sí candida fe'!»): «Felice il padre di tal prole! Oh bella / pace dell'alma!... Entro mie vene un latte / scorrer mi sento di tutta dolcezza...» (sc. 4, vv. 348-352 e 357-359; *Saul* cit., p. 97).

colore esterno, non alfieriano) in quanto servono (ma in maniera, in verità, quasi meccanica) a rappresentare un ulteriore ondeggiamento dell'animo di Saul in un fantastico vagheggiamento di nostalgia e di illusioni e, soprattutto, a provocare (dopo una pausa lunga in cui la forza del personaggio pare quasi assopita in un nuovo compromesso con il mondo non suo) un improvviso scatto tragico di Saul. Il quale, all'inopportuna evocazione da parte di David delle «due spade» del popolo ebreo (quella del re e la sua), si risveglia nella sua ira gelosa, nell'impeto della sua personalità offesa, intollerante di ogni limitazione del proprio potere. E scuote da sé le lusinghe del canto pacificatore del suo rivale, rifiutando anche le affettuose invocazioni dei figli, i quali chiudono l'Atto con l'affermazione della loro assoluta fedeltà e, nella voce pura ed elegiaca di Micol, con una nota limpida, con una clausola di superiore eleganza⁵², in una luce discreta che attenua il bagliore violento della collera e del vaneggiamento del protagonista: una conferma, fra le tante, dell'arte squisita dell'Alfieri maturo nella gradazione dei toni della sua tragedia.

Anche l'Atto quarto si apre con un breve dialogo fra Micol e Gionata che si confidano le loro ansie, ma esso è subito interrotto dall'apparire di Saul, che in questo Atto domina completamente la scena e che, scartata ormai ogni concessione a soluzioni pacifiche (e quasi intimamente vergognoso di averle momentaneamente accettate), è ormai decisamente avviato sulla strada dell'affermazione violenta del suo potere regale, proteso nel tentativo di rompere con la violenza, con l'azione, i limiti che lo chiudono e lo tormentano.

La sua voce si è fatta imperiosa e dura (chiedendo a Micol di cercare David e di condurlo alla sua presenza, rimprovera superbamente le sue esitazioni con un comando da re, non da padre: «Il re parlotti, / e obbedito non l'hai?»; sc. 2, vv. 15-16), carica di diffidenza aspra e inquisitoriale (e il «Gionata, m'ami?», con cui inizia il colloquio con il figlio nella scena terza, suona più che come richiesta di affetto come richiesta di assoluta obbedienza), di volontà assoluta nel rovesciare la sorte abbattendo i suoi nemici («David fia 'l re.» – David? fia spento innanzi», v. 26).

Ed anche se in questo dialogo Saul si mostra ben capace di riflessione e di analisi della situazione (e quindi di vibrazioni più profonde sotto l'impeto di volontà che lo spinge all'azione), anche questa analisi è svolta nella precisa conseguenza della necessità dell'azione e dello sterminio dei nemici: David soprattutto, che tanto più odia quanto più ne riconosce un certo fascino su di sé (la conseguenza è di nuovo odio, la certezza che David piacquero ai suoi occhi, «ma al cor non mai») e che associa, nella sua ira implacabile, ai

⁵² Gionata assicura Saul che David si è allontanato, che egli è solo con i suoi figli fedeli, e lo esorta a tornare alla pace. Micol, più fine e delicata, affermerà solo l'assoluta dedizione dei figli che non lasceranno mai il padre qualunque cosa egli possa fare: «E gli avrai sempre al fianco...» (sc. 5, v. 410; ivi, p. 99).

sacerdoti (come a «stromento [...] sacerdotale, iniquo»), ai quali riferisce l'origine della sua situazione, anche se egli intuisce piú in profondo che la vera origine è pur sempre la «tremenda / mano» di Dio, la vendetta è «della man sovrana» (sc. 3, vv. 41-58). A questa piú profonda coscienza (che poi lo renderà consapevole della inutilità dello sterminio dei sacerdoti) egli, in questo momento, cerca di sottrarsi adoperando la sua stessa forza di ragionamento, per convincersi della verità piú adatta alla direzione su cui egli si muove in questa parte della tragedia. In cui Saul è soprattutto il re assoluto, il tiranno che non ammette ostacoli alla sua potenza, e che è anche ben consapevole del carattere empio del trono, della logica spietata del potere che non permette esitazioni e debolezze da parte di chi regna. Come egli chiarisce quando rimprovera al figlio la sua debolezza, la sua disposizione a rinunciare alla sua successione al trono in favore di David:

Oh! che favelli? figlio
di Saúl tu? – Nulla a te cal del trono? –
Ma, il crudel dritto di chi 'l tien, nol sai?
Spenta mia casa, e da radice svelta
fia da colui, che usurperà il mio scettro.
I tuoi fratelli, i figli tuoi, tu stesso...
Non rimarrà della mia stirpe nullo...
O ria di regno insaziabil sete,
che non fai tu? Per aver regno, uccide
il fratello il fratel; la madre i figli;
la consorte il marito; il figlio il padre...
Seggio è di sangue, e d'empietade, il trono.⁵³

E mentre cosí la figura di Saul si completa con questo nuovo elemento di consapevolezza della sua condizione di tiranno (e si noti la nuova efficacia poetica che l'Alfieri raggiunge mettendo in bocca allo stesso tiranno questa rivelazione terribile della logica barbarica e inesorabile della potenza⁵⁴), la stessa energia feroce con cui Saul assevera questa amara verità (di cui sente insieme la tragica necessità e la dolorosa crudeltà) conferma come egli sia ormai deciso a seguire fino in fondo la via della violenza per tentar di salvare se stesso, il proprio potere (che lo attrae e lo fa insieme inorridire), la prosecuzione di se stesso nella propria famiglia.

Cosí, nella scena quarta, la sua decisione risoluta e la sua furia di sterminio di tutto ciò che ostacola il recupero della sua piena potenza di individuo e di re si risolvono nel colloquio tempestoso e feroce con Achimelech, il

⁵³ Sc. 3, vv. 88-99; ivi, pp. 105-106.

⁵⁴ Altre volte nelle precedenti tragedie l'Alfieri aveva espresso questo senso feroce e scellerato della politica di potenza, ma mai era giunto a farlo affermare e approfondire con tanta energia e dolorosa lucidità dallo stesso tiranno: ciò che è reso possibile, oltre tutto, dalla singolare complessità di Saul tiranno e vittima, dotato di fortissima coscienza anche dei caratteri negativi di ciò per cui lotta con tanta tenacia.

capo dei sacerdoti, nell'ordine di ucciderlo e di distruggere Nob, la città dei sacerdoti, di sterminare quella casta ostile e perfida.

Saul è ora tutto concentrato nel senso orgoglioso della sua dignità e potenza regale, e nel colloquio con il sacerdote, enfatico e sicuro nella sua missione di interprete della volontà divina, si rivelano la possibilità di scatto impetuoso, le caratteristiche di ferocia e di crudele ironia⁵⁵ che erano implicite nella natura complessa del personaggio, nelle sue componenti di tiranno e di individualità prepotente e intollerante di ogni diminuzione del proprio valore. E la stessa invettiva contro i sacerdoti (troppo spesso considerata come una tirata anticlericale estranea all'ispirazione del *Saul*), se pure riflette caratteri pratici di sfogo personale (legato alla situazione biografica dell'Alfieri nel periodo dei suoi patteggiamenti umilianti con i «pretacchiuoli» della corte romana e del suo bilioso riscatto nel Canto terzo dell'*Etruria vendicata*), contribuisce efficacemente, nella sua impetuosità, alla rappresentazione del re, furibondo e sdegnato contro una così insopportabile limitazione del suo potere. Mentre essa arricchisce ulteriormente la figura di Saul nei suoi aspetti di re e di guerriero feroce, ma nobile e bellicosamente generoso, nel suo disprezzo per i sacerdoti «in lino imbelles avvolto»⁵⁶, e viceversa potenti per le loro arti sottili e perfide, privi di ogni pietà per gli avversari vinti. Qualità di spietatezza dei sacerdoti che riconduce per contrasto l'invettiva di Saul all'esaltazione della propria magnanima generosità di re guerriero e al pieno rilievo (con quale vibrazione di commozione nel giustificare l'atto che lo ha perduto rendendolo disobbediente all'ordine dei sacerdoti e di un Dio che qui però egli non vuol chiamare in causa, tentando implicitamente di allontanarne la responsabilità tutta addossata ai suoi più immediati nemici!) della sua pietà per il vinto re degli Amalechiti, la cui natura e la cui sorte risuonano nelle parole di Saul così allusive alla propria natura e alla propria possibile sorte:

A Samuél pareo
grave delitto il non aver io spento
l'Amalechíta re, coll'armi in mano
preso in battaglia; un alto re, guerriero
di generosa indole ardita, e largo
del proprio sangue a pro del popol suo. —
Misero re! tratto a me innanzi, in duri
ceppi ei venia: serbava, ancor che vinto,
nobil fierezza, che insultar non era,
né un chieder pur mercè.⁵⁷

⁵⁵ Si noti l'estrema forza feroce e beffarda con cui Saul rovescia su Achimelech la profezia di sventure che questi gli presenta in tono ispirato ed enfatico: «Profeta / de' danni miei, tu pur de' tuoi nol fosti. / Visto non hai, pria di venirme in campo, / che qui morresti: io tel predico; e il faccia / Abner seguire» (vv. 233-237; *ivi*, pp. 110-111).

⁵⁶ V. 198. E sotto l'invettiva, l'eroica e dolorosa esaltazione della nobiltà dei guerrieri che «sotto l'acciar sudanti» menano «pensosi orridi giorni ognora» (vv. 199 e 202; *ivi*, p. 109).

⁵⁷ Vv. 178-187; *ibid.* Il testo biblico attribuiva a Samuele solo l'ordine di uccidere Agag.

L'eccitazione del contrasto vittorioso con Achimelech, il sapore della violenza esercitata e quasi gustata contro di lui («Or via, si tragga / a morte tosto; a cruda morte, e lunga», vv. 270-271), la riaffermazione del proprio assoluto potere nell'ordine di distruzione della città dei sacerdoti («Manda in Nob l'ira mia, che armenti, e servi, / madri, case, fanciulli uccida, incenda, / distrugga, e tutta l'empia stirpe al vento / disperda»⁵⁸), la stessa suggestione delle immagini bellicose presenti nella invettiva contro i sacerdoti provocavano nell'animo di Saul una esaltata volontà di lotta e persino la fugace sua intensa fiducia nella vittoria. Ed esse si traducono nell'annullamento dell'ordine di battaglia predisposto da David e nell'immagine di un'alba radiosa di vittoria, a contrasto con quella, che pure insinua il suo ritmo più stanco e malinconico, di una battaglia al cader della notte, quasi simbolo, supposto come malignamente immaginato da David, della decadenza di Saul:

Doman si pugni, al sol nascente; il puro
astro esser de' mio testimon di guerra.
Pensier maligno, io 'l veggio, era di David,
scegliere il sol cadente a dar nell'oste,
quasi indicando il cadente mio braccio.⁵⁹

L'esaltazione della propria riacquistata sicurezza e potenza, l'ebbrezza della lotta, l'illusione di aver ottenuto un primo successo con lo sterminio dei sacerdoti tendono al massimo questa linea impetuosa della tragedia e del suo protagonista, in cui impeti e crolli vengono sempre più portati ad un rilievo estremo, ad un alternarsi sempre più incalzante.

Ed ecco che, dopo aver duramente rifiutato lo stesso aiuto di Gionata, che, atterrito dall'uccisione di Achimelech, tenta invano di placare la collera del padre e gli riafferma comunque la sua assoluta fedeltà («E solo io basto / a ogni pugna, qual sia. Tu, vile, tardo / sii pur domani al battagliare: io solo / Saúl sarò. Che Gionata? Che David? / Duce è Saúl»), è ricondotto dalla nuova battuta disperata di Gionata («Combatterotti appresso. / Deh! morto io possa su gli occhi caderti, / pria di veder ciò che sovrasta al tuo / sangue infelice!») a una immagine meno fiduciosa della prossima battaglia, e pur sempre coerente a questa eroica tensione personale: «E che sovrasta? morte? / morte in battaglia, ella è di re la morte»⁶⁰.

L'eccitazione lo sostiene ancora e nelle ultime brevi, intensissime scene

Qui Samuele è addirittura fatto carnefice del re vinto, nel cui petto «inerme» egli immerge tre volte il ferro «con la sua man sacerdotale» (vv. 189-190).

⁵⁸ Vv. 253-257. Qui Saul riprende quasi le stesse parole bibliche dell'ordine divino di distruzione degli Amalechiti, divenuto in questo parossismo tirannico quasi riproduzione in terra della spietata tirannide celeste, conformemente alla stessa intuizione alferiana di un simile rapporto (tiranno, imitazione di una concezione tirannica di Dio) nella *Tirannide*.

⁵⁹ Vv. 240-244; ivi, p. 111.

⁶⁰ Sc. 5, vv. 282-290; ivi, p. 113.

dell'Atto, Saul allontanerà da sé Micol e Gionata (che dirà qui la sua ultima battuta, l'ultimo grido poetico della sua disperata, gentile personalità: «Padre, ch'io pugni / lungi da te?»), imporrà la sua volontà regale e il suo disperato bisogno di solitudine eroica:

Lungi da me voi tutti.
Voi mi tradite a prova, infidi, tutti.
Itene, il voglio: itene al fin; lo impongo.⁶¹

Ma, nella solitudine che prelude a quella in cui Saul rimarrà alla fine della tragedia nel supremo gesto del suicidio, questa stessa affermazione di superba sicurezza personale si svolgerà improvvisamente nell'amara, delusiva coscienza della sua effettiva infelicità, della sua squallida situazione di abbandono e di miseria:

Sol, con me stesso, io sto. – Di me soltanto,
(misero re!) di me solo io non tremo.⁶²

Scomparse ormai le possibilità di pausa, di compromesso, di conciliazione che avevano caratterizzato la fine dei primi Atti (ma già quella del terzo si era risolta in un impeto più tragico), l'Atto quinto si apre nei termini assoluti della catastrofe inevitabile. Saul si è ormai coperto di sangue e di delitti, si è chiuso ogni via di uscita (del resto illusoria nella fatalità del suo destino, della sua situazione, della sua natura) che non sia la prova della battaglia e la liberazione nella morte coronata, ancora nel suo desiderio, se non dalla vittoria, dall'esaltazione della lotta, dello scontro con i nemici (e questo desiderio gli riserverà l'ultima delusione, della battaglia perduta prima che egli vi partecipi, della morte che dovrà ricercare nel suicidio a sconfitta avvenuta).

Tuttavia l'Alfieri volle ancora graduare l'ultimo momento della sua tragedia, preparare l'ultima gigantesca apparizione del suo eroe, l'ultimo suo tormento, le ultime vibrazioni più profonde della sua lotta e della sua catastrofe, attraverso la nuova ripresa della rappresentazione del mondo minore nei suoi elementi più patetici, affettuosi, e nella definitiva caduta delle sue speranze, se non della sua fiducia in Dio e nei propri vincoli patriarcali-familiari.

La voce di Micol, che invita David a uscire dal suo rifugio e a prepararsi alla fuga necessaria, porta il suo tono limpido, soave e mesto (come un preludio patetico e malinconico prima della musica tragica del finale) ed evoca la luce e le linee della scena notturna così coerentemente malinconica e in un'atmosfera di silenzio, di quiete prima della tempesta che squasserà la tragedia senza più pause sino alla fine (e di qui sembra già avvertirsi una sorda, lontana preparazione nel lontano "romoreggiare" del campo):

⁶¹ Sc. 6, vv. 300-302; *ivi*, p. 115.

⁶² Sc. 7, vv. 303-304; *ibid.*

Esci, o mio sposo; vieni: è già ben oltre
la notte... Odi tu, come romoreggia
il campo? all'alba pugnerassi. – Appresso
al padiglion del padre tutto tace.
Mira; anco il cielo il tuo fuggir seconda:
la luna cade, e gli ultimi suoi raggi
un negro nuvol cela. Andiamo: or niuno
su noi qui veglia, andiam; per questa china
scendiamo il monte, e ci accompagni Iddio.⁶³

La poesia si fa piú continua e profonda anche in questa direzione di superiore tenerezza, di malinconia trepida che trova nella voce di Micol la sua espressione piú limpida e intima, e si carica lentamente di vibrazioni drammatiche, del tormento che pervade quella dolcissima figura femminile mentre essa vede sempre piú chiaramente delinearci la catastrofe che investe e travolge gli oggetti del suo affetto e della sua profonda pietà: il fratello Gionata, la cui ultima immagine tragica compare nelle sue trepide e lucide parole («Anch'ei lo sdegno / provò del padre; e disperato corre / infra l'armi a morire», vv. 25-27); lo sposo, costretto a riprendere la vita dell'esilio e che essa non sa se potrà mai piú rivedere; il padre, contro cui essa prova un moto di sdegno per la sua persecuzione di David. Moto che subito si svolge in una piú profonda preghiera filiale per una sua vita felice, di cui essa però sente l'assurdità intuendo acutamente come la situazione di Saul non comporti una simile possibilità:

Ahi padre crudo!
Tu stesso, tu, la misera tua figlia
sforzi a bramare il fatal dí... Ma pure,
io no, non bramo il morir tuo: felice
vivi; vivi, se il puoi; [...]⁶⁴

Ma, mentre Micol è protesa nel doloroso commiato da David, il ritmo dalla tragedia si fa improvvisamente piú forte, e nelle sue stesse parole il "romoreggiare" lontano del campo che si prepara per la battaglia si cambia nel cupo, pauroso suono della battaglia che i Filistei hanno iniziato sorprendendo gli ebrei, e in mezzo alle impressioni atterrite di Micol compare Saul sconvolto, oppresso dall'incubo del sangue versato:

Ma, dal campo
qual odo io suon, che d'armi par?... Ben odo...
Ei cresce; e sordamente anco di trombe
è misto... E un correr di destrieri... Oh cielo!
Che fia?... La pugna anzi al tornar del giorno,

⁶³ At. V, sc. 1, vv. 1-9; ivi, p. 117.

⁶⁴ Vv. 30-34; ivi, p. 118.

non l'intimò Saúl. Chi sa?... I fratelli...
Il mio Gionata... Oimè!... forse in periglio... –
Ma, pianto, ed urlì, e gemiti profondi
dal padigion del padre odo inalzarsi?...
misero padre!... a lui si corra... Oh vista!
Ei viene; ei stesso; e in quale aspetto!... Ah padre...⁶⁵

Saul delira, il tormento del suo dramma si è complicato con il turbamento prodotto nel suo animo e nel suo subconscio dalla strage compiuta e, in un nuovo momento di cupa malinconia, di ripiegamento entro se stesso, dopo l'impeto dell'azione, questa rivela la sua inutilità, riversa su di lui il peso del sangue sparso, suscita immagini spettrali (vive solo nel suo delirio, non concretate in veri e propri personaggi soprannaturali): le ombre dei sacerdoti uccisi, non piú distinti dalla «infuocata spada / d'Iddio tremenda». E nel delirio Saul persegue un supremo, istintivo tentativo di scampo dal cerchio tremendo che lo chiude e che si sensibilizza nelle immagini sdegnate di Samuele, di Achimelech, degli altri sacerdoti uccisi e in quella di un gran fiume di sangue che chiude ogni passo tentato dalla sua fantasia eccitata.

Nelle tragiche oscillazioni del personaggio questo impeto delirante porta all'estrema evidenza poetica il turbamento di Saul, capovolge il suo bisogno disperato di liberazione dal proprio stato in un movimento di abdicazione, di rinuncia, pur di salvare almeno una parte di se stesso e del suo mondo d'affetti: i figli. E la sua figura gigantesca si abbassa a preghiere, a umiliazioni profonde e assolute come assoluta è qui la sua miseria infelice, come assoluta è poi la grandezza eroica a cui si risollewa quando, svanite le speranze di vittoria del quarto Atto, esaurito l'impeto delirante di abdicazione che ha trovato implacabili le ombre dei suoi avversari, Saul avverte il rumore della battaglia e si dispone a morire, a cercare nella morte quell'unico mezzo di liberazione che la sua coscienza piú profonda aveva sempre sentito come naturale soluzione del suo dramma:

Morir vogl'io, ma in campo.⁶⁶

Una estrema speranza e una estrema volontà lo illuminano: non piú compromessi, non piú illusioni di vittoria; solo la morte in combattimento. E ad

⁶⁵ Sc. 2, vv. 106-116; ivi, pp. 121-122. Si noti il grandioso effetto poetico ottenuto dall'Alfieri con questa sobria, essenziale attenzione al rumore della battaglia (come alle tinte cupe della notte), che seguiterà a risuonare per tutto il finale fino all'irrompere dell'esercito nemico, mentre la scena verrà tragicamente illuminata dalle fiaccole incendiarie dei vincitori. L'Alfieri non ha bisogno di didascalie esterne: le indicazioni scenografiche sono implicite nelle parole dei personaggi, così come nella sua potente concentrazione poetica; nella forza della sua parola poetica sono contenute le essenziali indicazioni dell'atteggiamento mimico dei personaggi, il modo con cui essi si presentano sulla scena. Arte superiore che verrà ancor piú sviluppata poi nella *Mirra*.

⁶⁶ Sc. 3, v. 174; ivi, p. 124.

essa corre con le sue armi di re, con la sua imperiosa volontà regale, mentre invano Micol cerca di trattenerlo e l'eco della battaglia lo eccita con l'ossessivo, lacerante squillo delle trombe sempre piú vicine:

Squillan piú forte
le trombe? Ivi si vada: a me il mio brando
basta solo. – Tu scostati, mi lascia;
obbedisci. Là corro: ivi si alberga
Morte, ch'io cerco.⁶⁷

Ma anche questa speranza, in questo estremo intreccio di volontà eroica e di delusioni sempre piú assolute, sarà frustrata: la battaglia è già perduta, i figli sono morti combattendo, la sorte è decisa, e Saul dovrà morire suicida per sottrarsi all'onta della prigionia e agli insulti dell'«insolente vincitore». Tutto crolla intorno a lui nelle squallide, brevi, incalzanti scene finali in cui la tragedia libera il suo ritmo dagli avvolgimenti, dalla pause (dalle abbondanze anche, che qualche volta appesantiscono questo capolavoro) degli Atti precedenti, e precipita verso la catastrofe recuperando in forme piú rapide e risolutamente tragiche (nei brevi, assoluti incontri dei personaggi sopravvissuti, nelle loro battute inquiete e sollecitate dall'azione che li travolge) le note piú intime dell'elegia, della tenerezza affettuosa, della pietà che circonda Saul e da cui Saul si difende (e mentre se ne difende le rivela e le accentua in se stesso, nella sua ricca umanità⁶⁸) per non cedere all'impeto di autocompassione, di intenerimento che sale dalla sua intensa sensibilità e che tanto lo distingue dai semplici tiranni, dai "superuomini" di altre tragedie alfieriane.

Mentre Saul corre alla battaglia gli viene incontro Abner, «con pochi soldati fuggitivi», che gli annuncia in parole pietose ed essenziali (anche Abner trova qui la sua luce piú poetica, il suo linguaggio piú profondo) la sconfitta, e la morte dei figli: notizie che, nella forma esitante e fratta con cui gli vengono comunicate, fan vibrare in Saul gli ultimi sussulti del suo sdegno e della sua diffidenza. «Sconfitti? E tu fellow, tu vivi» (v. 186), dirà Saul ad Abner, che ha voluto sopravvivere solo per salvare il suo re, mentre questi sdegna per sé una simile offerta di fuga e di sopravvivenza: «Ch'io viva, ove il mio popol cade?». E chiederà, fra diffidenza e trepidazione paterna: «Gionata... e i figli miei, ... fuggono anch'essi? / Mi abbandonano?». E dalla reticente risposta di Abner («Oh cielo!... I figli tuoi, ... / No, non fuggiro... Ahi miseri!») trarrà la sicura e terribile conseguenza: «T'intendo: / morti or cadono tutti»⁶⁹. Egli si è fatto sempre piú lucido e sicuro nella risoluzione della mor-

⁶⁷ Vv. 178-182; ivi, pp. 124-125.

⁶⁸ «Oh figlia!... Or taci: / non far, ch'io pianga. Vinto re non piange» (Sc. 4, vv. 201-205; ivi, p. 127).

⁶⁹ Vv. 191-196; ivi, p. 126.

te («Io da gran tempo in cor già tutto ho fermo: / e giunta è l'ora»⁷⁰), nella squallida coscienza della sua assoluta infelicità, nella eroica volontà regale di affrontare da solo la morte in un'estrema affermazione della sua dignità, in un estremo contrasto con la potenza ostile che può infrangere, ma non domare la sua gigantesca personalità.

Allontanata Micol mentre «si appressan l'armi» (ed essa si tende in un'estrema invocazione senza risposta: «Padre!... e per sempre?» – mai come qui l'Alfieri raggiunge tanta potenza nell'incontro dell'azione e del tempo che incalza e brucia ogni indugio e la tensione degli affetti che ripugnano alla separazione definitiva, all'esito tragico della sorte dei mortali⁷¹), Saul rimane solo nella sua estrema prova di «infelice eroe».

Cacerà dal suo animo l'ultima intensa traccia di tenerezza («Oh figli miei!... – Fui padre. –»), commenterà rapidamente la sua tragica solitudine («Eccoti solo, o re; non un ti resta / dei tanti amici, o servi tuoi»), e si rivolgerà al suo antagonista più vero:

Sei paga,
d'inesorabil Dio terribil ira?⁷²

Non preghiera, non riconoscimento di giustizia⁷³, e neppure il completo svolgimento della persuasa, aperta denuncia del Leopardi («La man che flagellando si colora / nel mio sangue innocente»⁷⁴), ma certo l'individuazione potente della forza superiore e inesorabile a cui risale l'origine delle sue sventure, del limite ferreo che invano Saul ha cercato di superare e di fronte al quale egli (mentre testimonia con la sua morte solitaria, abbandonata, fuori della ebbrezza della vittoria e persino della battaglia, la coscienza suprema

⁷⁰ Vv. 199-200; ivi, p. 127.

⁷¹ Ma fino all'ultimo, in queste forme sublimi di lapidario riepilogo della sua sorte, Saul si mostrerà, com'egli è, profondamente umano; ché il suo eroismo gigantesco comprime, non annulla un mondo sentimentale in lui genuino ed essenziale.

⁷² Sc. 5, vv. 216-219; ivi, p. 128.

⁷³ Nell'idea del *Saul*, l'Alfieri aveva scritto: «morte di un reprobato» (ivi, p. 138). E come non sentire nelle parole che Saul rivolge a Dio l'eco delle ultime battute del *Polinice*? Quando Polinice chiede morendo al fratello Eteocle morente: «Sei pago tu?», ed Eteocle risponde: «Son vendicato. Io moro;... / E ancor ti abborro» (V. Alfieri, *Polinice*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953, p. 86 – At. V, sc. 3, vv. 199-200). Davvero l'Alfieri nella sua tragica visione della vita e dei rapporti fra uomo e divinità aveva trasferito in questa l'inesorabile passione di vendetta e di odio del personaggio assetato di assoluto dominio e di incontrastata potenza tirannica. Alla «lacerazione» nei rapporti familiari che tanta importanza ha nelle sue prime tragedie, corrispondeva una lacerazione più paurosa nei rapporti fra uomo e potere superiore. Una lacerazione profondamente pessimistica e sofferta che vive in termini poetici, ma che indubbiamente rappresenta pure un momento importante nella formazione della spiritualità romantica, e soprattutto in quella linea del romanticismo che culmina in Leopardi e De Vigny.

⁷⁴ *Amore e Morte*, vv. 112-113; *Tutte le opere cit.*, I, p. 34.

dei personaggi alfieriani della invincibilità del limite e della inutilità dolorosa dei loro sforzi titanici) afferma ancora la sua dignità eroica, la sua volontà di suprema liberazione, la tragica grandezza degli uomini alfieriani, vinti, ma non piegati; capaci, nell'estrema sconfitta, di un ultimo ergersi impavido di fronte alla morte, non subita, ma voluta come prova suprema della loro ansia e possibilità di libertà e di affermazione.

Il periodo romano dell'Alfieri e la «Merope» (1963)

Aa.Vv., *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1963, pp. 351-370; poi in *Saggi alfieriani* (1969 e 1981) e *Studi alfieriani* (1995).

IL PERIODO ROMANO DELL'ALFIERI E LA «MEROPE»

Nel maggio del 1781 l'Alfieri aveva raggiunto, a Roma, dopo una lunga separazione, la contessa d'Albany e, a costo di umilianti compromessi, di «pieghevolezze e astuzie cortigianesche» (come egli dice nella *Vita*¹), era riuscito a stabilirsi nella città in cui la donna amata risiedeva sotto la protezione e la tutela del cognato, il cardinale di York.

In questo lungo periodo (12 maggio 1781 – 4 maggio 1783) il poeta trovò un particolare agio di vita, un singolare equilibrio fra la solitudine adatta agli studi e all'esercizio poetico, il conforto delle quotidiane visite alla sua donna, il contatto con una società di letterati che stimolavano in lui un nuovo desiderio di fama e di affermazione letteraria. Condizioni propizie alla sua vita di affetti e di poesia ch'egli poté più tardi rimpiangere nelle pagine della *Vita* esaltando nella luce del ricordo gli elementi più positivi di quel soggiorno:

Nei due anni di Roma io aveva tratto una vita veramente bella. La villa Strozzi, posta alle Terme Diocleziane, mi avea prestato un delizioso ricovero. Le lunghe intere mattinate io ve le impiegava studiando, senza muovermi punto di casa se non se un'ora o due cavalcando per quelle solitudini immense che in quel circondario disabitato di Roma invitano a riflettere, piangere, e poetare. La sera scendeva nell'abitato, e ristorato dalle fatiche dello studio con l'amabile vista di quella per cui sola io esisteva e studiava, me ne ritornava poi contento al mio eremo, dove al più tardi all'undici della sera io era ritirato. Un soggiorno più gaio e più libero e più rurale, nel recinto d'una gran città, non si potea mai trovare; né il più confacente al mio umore, carattere ed occupazioni. Me ne ricorderò, e lo desidererò, finch'io viva.²

Certo questo agio, questa condizione di equilibrio intimo, imposero all'Alfieri amarissime rinunzie al suo orgoglio personale, alla sua sincerità e al suo sdegnoso atteggiamento anticortigiano, obbligandolo a penose finzioni sulla vera natura dei suoi rapporti con la d'Albany, a tutta un'azione diplomatica nei confronti del cardinale di York³ e di quella aborrita corte

¹ *Vita* cit., I, p. 226..

² *Vita* cit., I, p. 237

³ Il quale a lungo ingenuamente credette alle finzioni dell'Alfieri e della sua abilissima cognata pur fra dubbi e timori consegnati dal suo segretario ad un curioso *Diario*, che ci rivela questo aspetto meno simpatico della vita romana dell'Alfieri (se ne vedano i passi relativi nel vol. VI della biografia alfieriana di P. Sirven, Paris, Boivin, 1947).

papale da cui dipendeva l'autorizzazione alla sua permanenza in Roma vicino all'amante. Azione diplomatica così contraria al suo carattere e che egli fu costretto a spingere (come narra fra ironia, sdegno e mortificazione nella *Vita*⁴) fino ad una visita al Papa e al tentativo di dedicargli il *Saul*!

A queste necessità di compromesso reagiva però l'animo più vero dell'Alfieri, che, mentre all'esterno si mostrava arrendevole, conciliante per salvare la possibilità di una vita di affetti e di lavoro in quelle condizioni così propizie, si riscattava segretamente con la rinnovata e impaziente espressione dei suoi sentimenti antitirannici e anticlericali, del suo sdegno libertario, dei suoi miti eroici. Come si può documentare con la lettura delle odi *L'America libera* e, più, dell'*Etruria vendicata*.

Le cinque odi, scritte fra il dicembre del 1781 e il giugno del 1783, rappresentano infatti una nuova esplosione dell'animo alfieriano che, proprio nella Roma papale, nel centro di un'Italia che a lui appariva incapace di volere e operare azioni generose ed eroiche, esalta le gesta dell'"uomo libero" Washington, la lotta del popolo americano contro la dominazione coloniale inglese (di quegli inglesi che, pur possedendo nei loro ordinamenti interni il valore della libertà, appaiono in questo momento all'Alfieri tiranni di altri popoli per la loro avidità mercantile e per il prevalere del "partito del re": e si ricordi la giovanile diagnosi della situazione inglese nella lettera ai Sabatier⁵), l'intervento generoso del La Fayette, paragonato agli antichi eroi di libertà greci e latini, la contrapposizione fra la libertà incarnata in un popolo che preferisce «morir mille volte anzi che sola / una servire» e il dispotismo che domina le nazioni europee, le «nostre infauste rive, / dove in morte si vive»⁶. Come l'Alfieri dice nell'ode quinta con accenti vigorosi e suoi che si fan luce, con poche altre espressioni più intense e profonde, in un testo più interessante da un punto di vista documentario che non poetico.

Anche perché queste odi corrispondono ad una velleità letteraria di nuova esperienza di forme artistiche, diverse da quella tragica, e a quella volontà di un maggiore contatto con la tradizione letteraria italiana che ha il suo maggior valore nella stessa ripresa tragica attraverso il complesso esercizio della *Merope*.

Qui c'è la chiara presenza del Filicaia (anzi l'Alfieri dice nella *Vita* che a scrivere *L'America libera* fu indotto dalla lettura di «alcune bellissime e nobili odi del Filicaia, che altamente mi piacquero»⁷), ma risentita fuori della essenziale compostezza e frigida chiarezza del modello, in un confuso turgore d'impeti, in un tumulto di volizioni pratiche, di riflessioni storico-

⁴ *Vita* cit., I, pp. 226, 233-234, in cui pur l'Alfieri si giustifica di esser divenuto «dissimulato, e vile, per forza d'amore».

⁵ Cfr. *Epistolario* cit., I, pp. 10-3.

⁶ *Scritti politici e morali* cit., II, pp. 94 (Ode IV, vv. 88-9) e 99 (Ode V, vv. 89-90).

⁷ *Vita* cit., I, p. 227.

politiche che il poeta non seppe chiarire e coordinare, incapace di trovare un vero centro lirico animatore e un preciso schema organico ai suoi impeti sentimentali troppo irruenti e disordinati, al suo sfogo ardente ed amaro. Sfogo che rivela il suo carattere più vero, dolente, pessimistico (ma ancora in forma di interessante documento della situazione alfieriana di scontentezza e di delusione di fronte alla realtà storica, ai precisi avvenimenti del tempo, sempre impari al suo ideale assoluto ed eroico-individualistico), quando nell'ultima ode, scritta dopo la pace del 1783 fra americani ed inglesi, la linea di esaltazione della lotta liberatrice degli americani (già venata di movimenti pessimistici nella constatazione degli interessi impuri e degli stessi interessati aiuti forniti alle colonie americane dal regno di Francia) si spezza di fronte a quello che l'Alfieri considerava un vile compromesso della libertà americana con il dispotismo regnante in Europa e di fronte alle ragioni economiche che improvvisamente egli scopre nella stessa lotta di liberazione degli americani. Essi han combattuto per sottrarsi alle imposte, ai dazi protezionistici degl'inglesi sul tè; e come non può essere vera pace quella che è stipulata mentre una gran parte dei popoli rimane soggetta alla tirannide ancor forte ed armata in Europa (l'Alfieri sognava una lotta senza quartiere fra libertà e tirannide e la definitiva, totale sconfitta di quest'ultima), anche la stessa guerra che prima il poeta aveva cantato ed esaltato gli appare motivata da cause impure e vili ed egli contrappone ad essa le guerre degli antichi, mosse, secondo la sua idealizzazione, dal puro amore della libertà e da un eroismo generoso e gratuito:

Maratóna, Termòpile, l'inafausto
giorno di Canne stesso;
guerre eran quelle: e ria cagione il vile
lucro servil non n'era, ove indefesso,
d'avarizia inesausto,
tutti scorrendo i mar da Battro a Tile,
veglia il moderno ovile.
Pace era quella, che d'Atene in grembo,
con libertade ogni bell'arte univa;
dove a un tempo si udiva
di varie e dotte opinioni un nembo. –
Ma, in questa età, che è lembo
d'ogni bell'opra estremo,
qual fia tema di canto? a chi sicura
volgo mia voce, mentr'io piango e tremo?
«Ahi, null'altro che *FORZA* al mondo dura!»⁸

L'entusiasmo iniziale si cambia in una fremente delusione, in una denuncia del "secolo vile", del presente impoetico e antierico, in un dolente grido

⁸ Vv. 113-128; *Scritti politici e morali*, II cit., p. 100.

pessimistico che ricollega anche quest'opera, letterariamente e poeticamente fallita (vano tentativo di costruire in forma efficace e positiva un inno alla libertà attuata nella storia del proprio tempo), all'animo piú profondo dell'Alfieri, al suo senso doloroso della realtà sempre inferiore all'ideale. E la ricollega, d'altra parte, anche alle condizioni speciali di un'epoca in cui, sotto il compromesso umiliante con la corte romana, il poeta tentava di riscattarsi piú congenialmente nella intima rivolta contro ogni compromesso, dibattendosi tuttavia in tentativi di accordo almeno con gli aspetti piú generosi e combattivi di quell'età, che pur sempre gli appariva impari al suo sogno e piú adatta alla satira amara, e con le forme letterarie che piú si adeguavano o al suo bisogno di satira e invettiva o a quella tensione eroica che lo portava appunto all'equivoca tradizione della lirica "alta" o, nel *Saul* (dove piú forte è la polemica anche letteraria col secolo «niente poetico, e tanto ragionatore»), alla immaginosità della *Bibbia* e di certa innografia settecentesca.

Anche il poemetto *L'Etruria vendicata* (iniziato sin dal 1778, nel periodo di sdegno antimedicco della *Congiura de' Pazzi* e proseguito poi sino al 1786, ma sviluppato in gran parte negli anni romani, in cui fu scritto il terzo canto, riboccante piú di ogni altro di impeti anticlericali) vale soprattutto come documento dell'animo alfieriano, della sua situazione in questo periodo fra la volontà di un esercizio letterario diverso da quello tragico⁹ e di una ripresa di forme letterarie tradizionali, e il bisogno di uno sforzo acre e satirico contro la tirannide politica e sacerdotale: esercizio e sfogo mancante di un saldo impianto organico (l'Alfieri era inadatto alla costruzione di un poema e finiva per disperdersi, per dilungarsi eccessivamente, fuori dello schema tragico piú congeniale alla sua ispirazione) come egli stesso constatò nella *Vita* parlando dei suoi inutili sforzi di brevità, della sconnesione del poemetto, della difficoltà di restar fedele al suo intento di far «cosa originale e frizzante d'un agrodolce terribile»¹⁰.

Si trattava di un intento ambizioso che egli avrebbe ripreso nelle *Satire*, ma con una maggiore libertà da quello schema narrativo che era un surrogato infelice allo schema tragico: il quale poi di quando in quando tende a riaffiorare in alcune situazioni piú tese, ma poco adatte al poemetto, così come troppo spesso il «terribile» vi si sviluppava in forme truci, esagerate, di visioni paurose, goffe, e letterariamente retoriche¹¹, e troppo spesso l'«agrodolce»

⁹ Cfr. *ivi*, p. 218, in cui l'Alfieri ricorda l'origine del poemetto, che all'inizio andava «lavorando a pezzi», per esercitarsi «al far rime, da cui gli sciolti delle oramai tante tragedie [lo] andavano deviando».

¹⁰ *Ivi*, p. 257.

¹¹ Basti per tutte l'apparizione dell'ombra del Savonarola sorta dall'Arno in tempesta, nella luce di un fosco tramonto: «Quando improvvisamente ecco turbarsi, / e mugghiando strosciar dell'Arno l'onda; / ora in vortici aprirsi, or rigonfiarsi, / tal che ne trema l'una e l'altra sponda: / non altrimenti che sott'essa d'arsi / zolfi s'aprisse voragin profonda, / sí ch'or l'acqua nel vuoto giù trabocca, / or l'adirato fuoco in su la scocca. / Così là dove

si scindeva in motivi comici troppo calcati e ripetuti e in acerbe caricature appesantite da un risentimento troppo aperto (specie proprio nel terzo canto e nella satira del clero crudele ed ipocrita, che richiama su altro piano l'invettiva di Saul contro i sacerdoti) e mancanti di quella agevolezza di disegno che l'Alfieri comico mal possedeva e che tuttavia più efficacemente avrebbe più tardi cercato in forma ancor più esplicita e costante nelle *Commedie*.

E mentre debole, contorto è l'impianto narrativo, basato sull'antistorica rappresentazione dell'assassinio di Alessandro de' Medici da parte del cugino Lorenzo (di cui si accetta la giustificazione plutarcaiana dell'*Apologia*: assassinio del tiranno per amore di libertà, per vendetta della libertà fiorentina), e complicato dall'accessorio inefficace della vicenda della sorella di Lorenzo insidiata nel suo onore da Alessandro, lo stesso contrasto fra l'uomo libero e il tiranno perde ogni vero valore poetico nella soluzione così poco alfieriana di un contrasto fra un eroe atteggiato retoricamente e un tiranno grottescamente e plurilmente vile, privato di ogni grandezza. Sì che, nel finale farraginoso e lentissimo, il duello fra i due avversari (quando la libidine induce Alessandro a presentarsi senza la protettiva corazza e senza sgherri ad un convegno amoroso che gli è stato preparato come trappola da Lorenzo) si risolve in una stentata e buffonesca rincorsa, alla fine della quale Lorenzo cerca invano di costringere il vilissimo cugino a trafiggersi con la sua spada e solo all'ultimo si decide a colpirlo con la propria.

Fallito il disegno generale, anche le scene particolari di rappresentazione satirica e comica della paura del tiranno e della viltà e scelleratezza dei suoi cortigiani e consiglieri riescono (anche nell'impasto poco riuscito di moduli letterari eroicomici e satirici: poemi burleschi del Quattrocento-Cinquecento, il Parini del *Giorno*, e di ritmi narrativi ripresi dal Tasso e dall'Ariosto) generalmente sforzate e diluite per un eccesso di ripetizioni e per un'abbondanza di caratterizzazioni poco incisive e poco distintive.

Così nella lunghissima scena del primo canto in cui l'Alfieri vuole rappresentare la situazione di paura e tremore del tiranno nel suo palazzo, circondato da sgherri altrettanto vili e paurosi (scena in rigida e poco vivace simmetria con quella che descrive la situazione di Lorenzo «intrepid'alma», sollecitato al tirannicidio dall'apparizione della Libertà), uno spunto più ef-

al cavernoso fianco / d'Etna tonante il mar rabido fragne, / spesso Vulcan di sofferir già stanco / che impetuosa altera onda lo bagne, / quel foco, a cui mai l'esca non vien manco, / sgorga sovra le liquide campagne; / e d'imo a sommo a svolgerle sotterra / tutte le ardenti sue chiostre disserra. / Or che fia mai, che l'umil Arno agguaglia / a mar, ch'ogni elemento a prova mesce? / Ecco già vinta ha la feral battaglia / fiamma, che fuor dell'acque orribil esce: / torba fiamma, che in su già non si scaglia, / ma lenta lenta a poco a poco cresce; / ed or l'asconde, or l'appalesa un tetro / fumo, che intorno serpe in vario metro. / Di sangue assai più che di fiamma rosso / color tra 'l negro fumo ivi traspare; / pria smisuratamente sopra il dosso / dell'onde alzato torreggiante appare; / quindi forma vestir di uman colosso / vedi il vapor; poi dal salir restare: / e quel fragor terribile tacendo, / più terribil seguir silenzio orrendo» (Canto II, vv. 273-304; ivi, pp. 33-34).

ficace (ripreso dalla *Tirannide*, dal capitolo sulla paura il cui tempio è la corte) trova un breve risultato artistico nell'atteggiamento di reciproco timore del tiranno, destato nel suo sonno dalla visione del Timore che lo invita a tremar sempre se non vorrà essere ucciso, e del capo dei suoi pretoriani, Arrigo, che accorre al suo grido di spavento e rimane di fronte a lui tremante e timoroso che il duca vedendolo sopraggiungere pensi (come pensa) che egli venga non in suo soccorso, ma per ucciderlo:

Trema Arrigo in veder la regal tema:
d'Arrigo ai moti intento il prence trema [...]
Così il gran tòsco duca, e Arrigo forte,
esterrefatti, l'un l'altro guatava,
dipinti in viso di color di morte;
ciascun tremante l'altro spaventava.¹²

Ma la situazione più intensa si scioglie in paragoni letterari dispersivi (il pericolo dell'esercizio «al far rime») e, ripetendo lungamente l'indovinato motivo e l'intreccio delle parole tematiche “temere” e “tremarci”, tutto si riduce ad un giuoco sforzato ed insipido, a un incontro rigido di marionette, così diverse dalla varia potenza e serietà che anima le livide figure dei tiranni e dei loro perfidi consiglieri nelle tragedie. Così nella lunghissima scena del consiglio del terzo canto (si pensi per contrasto al consiglio del *Filippo*), la folla dei consiglieri politici e clericali, che spingono il tiranno a prevenire Lorenzo uccidendolo, non si anima in rilievi di figure e in forza di dialogo, ma si presenta in una serie interminabile di caricature per lo più sbiadite e ripetute senza che mai il poeta riesca a concentrare l'«agrodolce terribile» in qualche compiuto personaggio o a far circolare in tutta la scena quell'aura di orrore e di satira e di sdegno per un'umanità bassa e vile che pure, proprio nella stesura di quel canto, poteva scaturire dal suo risentimento tanto più forte nella reazione al compromesso con i «pretacchiuoli» della corte romana che tanto gli pesava in quegli anni.

Proprio il carattere troppo pratico di quello sdegno e d'altra parte la volontà di un esercizio letterario non riescono a fondersi in capacità espressiva. E mentre spesso l'Alfieri finisce per scendere sul piano di una rappresentazione parodistica di tipo pariniano troppo esterna e poco pungente¹³ (che pur riprenderà in qualche momento delle sue *Satire* con migliore risultato, ma più

¹² Canto I, vv. 327-328 e 337-340; ivi, p. 13.

¹³ Si veda, ad esempio, la caricatura di Coriccio, maestro di cerimonie: «Alta scienza in cor preme nascosa; / il prececer, lo star, l'andare altrui, / e il sedere, e il rizzarsi, e ogni altra cosa, / ch'usa del prence alla presenza sacra, / son gli alti studj, a cui la mente ei sacra» (C. III, vv. 52-56; ivi, p. 42); o quella di Pitillo, vecchio coppiere di corte: «Molle attillato qual prisco Batillo, / l'appassita beltà coll'arte accresce; / bianca fresca vermiglia e liscia pelle / ha sì, che par suo viso opra d'Apelle» (C. III, vv. 61-64; ivi, p. 43), in cui la lezione del Parini è seguita nei suoi modi più esterni e senza la caratteristica eleganza classicistico-sensistica del modello.

decisamente nel tono di un «brio severo» che qui, di fatto, non raggiunge), altre volte carica eccessivamente le sue figure satiriche di fiele personale, di allusioni autobiografiche¹⁴, o riduce la forza distintiva in nomi satirici sulla base di caratterizzazioni ripetute e sfocate (Frate Strozicchia, l'inquisitore, il poeta cortigiano Dolcimele, Scartabello, il bibliotecario ducale ecc.) o sfoga il suo acceso anticlericalismo e anticattolicesimo in lunghe e goffe tirate in cui sfogo pratico ed esercizio letterario finiscono o per scomporsi o per elidersi senza raggiungere fusione ed efficacia: come nella lunga parlata di Plenario, il penitenziere del duca, che precisa (nell'ultima strofa del canto terzo) il consiglio della soppressione di Lorenzino in nome della ragion di stato e della difesa meritoria della Chiesa dall'eresia, alleata della libertà:

Pur che l'uom miscredente, audace, e tristo,
a gloria e in nome del Signor si uccida,
d'ogni colpa ti assolvo; e appien fia spenta,
se tre *Pater* dirai con *Ave* trenta.¹⁵

Il sorriso attenua la forza satirica senza raggiungere la pienezza di una rappresentazione comica o il risultato dell'«agrodolce terribile» che l'Alfieri avrebbe potuto realizzare in una direzione più sua e più essenziale, in cui il «dolce» non fosse che un tono di chiaroscuro rapido ed energico e non una concessione a forme piacevoli e comiche diluite entro uno schema troppo ampio e narrativo, contrario alle sue possibilità artistiche, alla sua più vera esperienza letteraria, alla tensione del suo animo.

Solo una volta in questa lunga opera si avverte la voce più profonda della poesia alfieriana e ciò avviene quando, nell'introduzione alla descrizione degli immaginati affreschi di Michelangelo in onore dei Medici nel palazzo di Alessandro, l'Alfieri improvvisamente scatta in un'ottava energica e vibrante, che (nel rapido trapasso fra l'ardente evocazione di imprese eroiche e divine – alla cui eternizzazione artistica il grande Michelangelo era chiamato dalla sua natura libera e geniale – e la sdegnosa, fulminea rappresentazione di una umanità vile e lasciva, ironicamente assimilata alla prima da tutte le parole del verso tranne l'ultima) risolve poeticamente l'impegno alfieriano di un contrasto di toni eroico-satirici in cui l'«agrodolce» si integra potentemente con il «terribile» altrove risolto in forme truci o retoricamente atteggiate:

Michelangiol, che pugne altre ritrarre
non dovea che dei Numi in Flegra irati;

¹⁴ Come avviene nel caso del vescovo, in cui l'Alfieri satireggia il suo contemporaneo Martini, traduttore della Bibbia e vescovo di Firenze, a cui solo l'interessato risentimento dell'Alfieri (a causa dell'intervento del Martini nelle vicende della relazione del poeta con la d'Albany) poteva attribuire l'ufficio di persecutore degli amanti, per lasciare solo «delle mogli altrui / partecipare il prence, e i preti sui» (C. III, vv. 255-256; ivi, p. 49).

¹⁵ Vv. 469-472; ivi, p. 55.

o di quei che a Termopile le sbarre
chiusero all'oste coi corpi svenati;
o di quei che togliea Roma alle marre,
gran capitani a un tempo, e pro' soldati:
Michelangiol, da' rei tempi costretto,
eroi ritrasse a cui fu campo il letto.¹⁶

Si tratta di un momento¹⁷, anche se altamente indicativo per il senso eroico dell'arte e della vita che l'Alfieri sempre più fortemente possedeva¹⁸ (e sempre più fortemente metteva in contrasto con il disvalore, con il mondo frivolo e vile, con i «rei tempi»), per la sua poetica del «forte sentire» e della poesia figlia di libertà, quale egli esporrà nel trattato *Del Principe e delle lettere*: al quale rimandano anche alcuni motivi che, pur non trovando vita poetica, rendono comunque interessante il poemetto come documento dell'assiduo tormentarsi dell'Alfieri intorno ai suoi ideali politici ed etici, a cui in questo periodo egli apportava l'arricchimento della lettura del Machiavelli. Ed è alla luce dei principi machiavellici (anche se non certo in relazione alla valutazione che il Machiavelli aveva dato di quel personaggio) che nel poemetto compare un Savonarola tutto teso a giustificare la sua opera e la sua predicazione religiosa solo in funzione di un preciso piano politico, adatto poi alla situazione non più eroica dei suoi tempi:

Regoli qui, qui non avea Catoni:
Roma visto m'avria brandir lo stile;
Flora udí miei vangelici sermoni:
tra grandi grande, infra codardi vile;
a diversi destrier diversi sproni;
altro loco, altra età, vuolsi altro stile:
certo, a color per cui Licurgo scrisse,
stolto fora il narrar Cristo qual visse.¹⁹

E in più, di fronte a Lorenzino che si meraviglia del fatto che il Savonarola abbia fatto «timido velo / [...] agli alti insegnamenti / di libertà coll'oppressor

¹⁶ Canto I, vv. 425-432; ivi, p. 16.

¹⁷ Le «pitture» che seguono sono tutte inferiori a questo inizio e non realizzano più l'energico effetto satirico dell'ultimo verso dell'ottava citata, invano tentato nella «pittura» di Clemente VII che rifugiatosi in Castel Sant'Angelo durante il sacco di Roma soccorre il suo popolo abbandonato «fulminando parole» contro il nemico (vv. 593-600); o in quella di Caterina de' Medici, che nella notte di San Bartolomeo («apostolico macello») è rappresentata in mezzo all'orrore della città insanguinata dal «pio coltello» intenta solo a «vietar ch'abbiansi i morti anco un sospiro» (vv. 649-664).

¹⁸ E che trova forte espressione anche in questo poemetto, in qualche lampo più intenso e fugace. Come nel Canto I, vv. 103-104, dove la Libertà dice a Lorenzo, condensando in due versi l'equazione alfieriana vita = libertà e gloria: «Chi serve muor; ma chi dirà ch'ei mora / l'uom, cui d'eterna fama il mondo onora?» (ivi, p. 6).

¹⁹ Canto II, vv. 393-400; e per la citazione seguente vv. 401-406; ivi, p. 37.

Vangelo» (vv. 353-355; posizione tipica della *Tirannide*, che asseriva l'incompatibilità della libertà con la religione cattolica e con la sua educazione all'obbedienza; ma già si ammetteva una certa eccezione per le religioni cristiano-riformate), il personaggio del poemetto – pur sempre nella giustificazione delle condizioni particolari dell'Italia rinascimentale – accenna ad una valutazione positiva del Vangelo che fa pensare alle posizioni più complesse del trattato *Del Principe e delle lettere* e ad una più forte distinzione fra i motivi etico-religiosi generali e l'atteggiamento pratico della Chiesa romana:

Ma qui, d'Italia fetida nel mezzo,
dove di luce aurora pur non sorge,
a penetrar ben dentro i cuor, qual mezzo
miglior de' tanti, che il vangel ne porge?
Libro de' libri! a chi nol legge a mezzo,
è in esso assai più là che il volgo scorge.

Come dicevo, il poemetto vale soprattutto come documento e particolarmente si ricollega nella sua parte centrale al bisogno di riscatto dal compromesso pratico di quegli anni e al desiderio alfieriano di fare esperienze letterarie più vaste (anche se sempre in relazione a motivi comunque validi del suo animo, del suo atteggiamento politico e ideale), di prendere migliore contatto con varie forme della tradizione letteraria italiana.

Né tale desiderio si attuò solo fuori del campo della tragedia, ché nel febbraio del 1782, mentre terminava la revisione delle sue prime dodici tragedie in vista della loro pubblicazione (e si proponeva di non superare quel numero), proprio da una rinnovata attenzione allo stile e alla tecnica tragica, che lo aveva indotto a leggere la *Merope* del Maffei («per pur vedere s'io c'imparava qualche cosa quanto allo stile»²⁰, in quell'opera considerata come esemplare massimo della tradizione tragica italiana), l'Alfieri fu spinto di nuovo all'attività teatrale. A questa lo sollecitavano anche la lettura che egli veniva facendo delle sue tragedie in vari salotti romani (specie in quello di Maria Pizzelli Cuccovilla) e la rappresentazione in Roma dell'*Antigone*: prove con cui egli saggiava l'effetto della sua arte drammatica su di un pubblico di letterati e dimostrava a se stesso la bontà della sua riforma teatrale, la forza della sua poesia in un periodo caratterizzato appunto anzitutto da preoccupazioni di contatto con la società letteraria del suo tempo, da volontà di affermazione personale, dal desiderio di rendersi conto più concretamente della validità della sua tragedia in un più preciso confronto con la tradizione teatrale e letteraria italiana.

La nuova tragedia, la *Merope*, con cui il poeta riprese la sua attività più vera e si preparò ad esprimere nel *Saul* gli elementi più profondi del suo animo e una nuova, centrale intuizione del suo potente motivo poetico,

²⁰ *Vita* cit., I, p. 227.

nacque così in una particolare disposizione di esercizio e di gara, di volontà letteraria, sostenuta, più che dall'intera presenza del suo nucleo tragico, da una ispirazione più tenue, dallo sviluppo di sentimenti pur suoi (e sempre più vivi nella maggior complessità del suo animo ricco e maturo), ma meno centrali: quella «passione molle materna» di cui egli parla nel *Parere* sulla *Merope* come di sentimento che «non è interamente il genere dell'autore»²¹.

Questa disposizione e questa genesi letterario-sentimentale vanno ben calcolate a spiegarci la speciale natura, il valore ed i limiti effettivi della *Merope*, che nasce non da un impeto poetico profondo e totale, ma dall'incontro di un sentimento vivo, ma parziale e poco drammatico²², e di una disposizione volontaria e letteraria, tecnica, la cui priorità è indiscutibile anche se non esclude la possibilità di un'animazione (in verità più elegiaca che apertamente drammatica) dell'opera da parte di quel sentimento ispirativo, e la stessa importanza, per lo svolgimento successivo della tragedia alfieriana, di toni e motivi che l'arricchiscono quando siano ricollegati al fondamentale nucleo tragico alfieriano, come avverrà nel *Saul* e poi, anche più chiaramente, nella *Mirra*.

La *Merope* deve essere dunque considerata, più che per il suo intrinseco valore poetico (tutto sommato più limitato e privo della più profonda vibrazione tragica alfieriana, come poi vedremo), per il suo complesso significato nello svolgimento dell'opera alfieriana, per l'espressione di toni e motivi più teneri ed elegiaci, per il tentativo di dare voce ad una umanità sempre eletta ed alta²³, ma più gentile, meno violentemente tesa e drammatica, meno gigantesca e titanica; e soprattutto per la sua ricerca di soluzioni tecniche più misurate ed equilibrate, di un linguaggio più fuso e sciolto e graduato. Anche se, nelle sue condizioni di compromesso, nelle sue caratteristiche di rifacimento originale e di gara con un modello preciso, la *Merope* perde di quella intensità tragica e di quell'impeto profondo che l'Alfieri riacquista solo con il *Saul*, e finisce per concedere troppo ad una visione della vita più media, a forme e moduli del teatro settecentesco (sino all'accettazione di un particolare lieto fine), nell'ardua prova da parte dell'Alfieri di raddrizzamento drammatico e originale di uno schema non suo, di distinzione e affermazione della sua tecnica su di una base

²¹ *Parere sulle tragedie e altre prose critiche* cit., p. 120.

²² Proprio in questo periodo l'Alfieri si apriva più chiaramente ad affetti più teneri e delicati, a sentimenti più «umani», e proprio l'affetto per la madre e il rapporto affettuoso tra figlio e madre trovava espressione, in questi anni, nelle numerose lettere rivolte alla madre e in un frammento di elegia (9 luglio 1782) che possono mostrare la congenialità del tema della *Merope* con un elemento della vita sentimentale alfieriana, anche se la sua unilaterale, rispetto alla piena, complessa, centrale espressione dell'animo alfieriano nel *Saul*, conferma il potenziale limite della *Merope*.

²³ Gli stessi sentimenti più teneri e umani trovano espressione nell'aristocratico Alfieri solo su di una base alta, entro un cerchio sicuro di nobiltà spirituale, di congenialità di persone non mediocri, come avvenne nella sua stessa esperienza biografica, nella scelta rigorosa di amici a cui solo il suo animo rivela la sua straordinaria ricchezza di affetti.

media al cui contatto il grande poeta si piega per utilizzare certi suggerimenti del modello, allo scopo di rendere la sua esperienza non del tutto solitaria e inaccettabile al gusto del suo tempo, correggendo insieme certi aspetti estremi del suo primo stile e della sua prima tecnica che egli veniva modificando nella stessa revisione delle prime dodici tragedie.

La *Merope* costituiva così per l'Alfieri una specie di riepilogo e di revisione critica della sua precedente attività e la base di una ripresa (sollecitata dall'urgere ancora imprecisato del suo bisogno di espressione drammatica) che egli voleva confortare con la prova della propria originalità tecnica e teatrale nel confronto e nel rifacimento dell'opera tragica considerata come la migliore del Settecento italiano, e con l'utilizzazione di suggerimenti che da quel confronto potevano venirgli, coerentemente al suo desiderio di migliorare i propri mezzi espressivi e costruttivi, di renderli più duttili e vari e capaci di gradazioni, di sfumature, anche in quella direzione di affetti più teneri e delicati in cui si incontravano il tema del modello e il particolare sentimento che in quel periodo viveva fortemente in lui.

Occorrerà avvertire anzitutto che, se nelle pagine della *Vita* l'Alfieri finì per confondere in un'unica rievocazione entusiastica la ben diversa origine di *Merope* e *Saul* attribuendo anche alla prima il carattere di «impulso naturale» e irrefrenabile dell'*Est Deus in nobis*, del «bollore» della «facoltà inventrice» che si addice solo al *Saul*²⁴, egli aveva precisato molto meglio la natura e l'origine di quella tragedia nel *Parere*, là dove meglio ne spiegava il carattere di rifacimento originale, di «gara» con il modello, e indicava le linee dell'«alfierizzazione». Anche se questo fu in realtà assai più complesso, sia per i limiti entro cui avveniva, sia per la stessa volontà dell'autore di usufruire insieme di tale esercizio, ibrido fra intenzione e necessità poetica, allo scopo di moderare certo estremismo della sua tecnica e del suo linguaggio e di raggiungere l'espressione dei motivi di tenerezza e delicatezza che in quel momento erano più genuini e congeniali agli stessi suggerimenti del modello:

L'autore ha dovuto di necessità impiegare molta più arte nel condurre questa tragedia, che in nessuna altra sua; dovendo sempre avere innanzi agli occhi, che se egli non la intesseva meglio, cioè più semplicemente, più verisimilmente, e più caldamente, che le precedenti di un tal nome, egli dimostrava contro a se stesso ch'ella era stata temerità l'intraprendere di far cosa fatta.²⁵

²⁴ Nella *Vita* si insiste sempre sulla forza irresistibile con cui l'ispirazione si impone all'autore e tale impostazione viene applicata anche alla genesi della *Merope*, anche se non manca in questo caso una particolare e interessante accentuazione di un moto di sdegno di fronte all'eccessivo favore di cui godeva la *Merope* del Maffei, nella volontà alfieriana di mostrare come lo stesso tema potesse essere sviluppato in maniera «assai più semplice e calda e incalzante». Col che l'Alfieri riconosceva una prima ragione di gara, di impegno polemico, nell'origine di una tragedia ch'egli poi assimila al *Saul* nella violenza con cui essa l'avrebbe obbligato a scriverla e completarla, malgrado la promessa fatta a se stesso di non superare il numero delle prime dodici tragedie (cfr. *Vita* cit., I, pp. 227-228).

²⁵ *Parere sulle tragedie e altre prose critiche* cit., pp. 119-120.

Non a caso l'Alfieri si era rivolto alla *Merope* del Maffei (nel *Parere* parla delle tragedie «precedenti di un tal nome», ma, se nello svolgimento della sua tragedia tenne presente quella del Voltaire, meno guardò a quella del cinquecentesco Torelli e comunque rivolse la sua attenzione soprattutto alla celebre tragedia del Maffei, che era stata origine anche di quella voltairiana e che gli permetteva così di gareggiare implicitamente con la soluzione francese del Voltaire²⁶) come all'opera che rappresentava, nel comune giudizio dei letterati settecenteschi, il prodotto migliore del teatro tragico italiano: giudizio cui lo stesso Alfieri consente pur distaccandosene quanto alla proclamata insuperabilità dell'opera maffeiana nel futuro e facendo forti riserve sulla sua altezza artistica, sulla sua esemplarità in assoluto²⁷.

E in effetti la tragedia di Scipione Maffei meritava l'attenzione dei letterati italiani (ma non certo il loro giudizio entusiastico, motivato in gran parte dall'orgoglio nazionale di poter finalmente opporre una tragedia efficace e dignitosa al teatro classico francese) e poteva essere considerata dall'Alfieri come l'opera al cui confronto provare la propria tecnica teatrale (così come egli l'aveva inizialmente letta per impararvi «qualche cosa quanto allo stile»), come il risultato di maggior validità della tradizione con cui meglio egli volle fare i suoi conti, in questo periodo di forti preoccupazioni letterarie.

La *Merope* del Maffei (1713) rappresentava un felice punto d'incontro e di equilibrio fra le varie esigenze espresse nei programmi di riforma arcadica del teatro tragico e fra i vari tentativi della sua attuazione che oscillavano fra soluzioni di classicismo più regolistico ed aristotelico (Lazzarini, Salio, i "grecheggianti" eruditi pedanteschi), di classicismo originale e didascalico-storico (Gravina e poi Conti), di temperata adesione alle forme più

²⁶ Il paragone fra la *Merope* alfieriana e le opere precedenti dello stesso nome fu tema di studio molto caro agli studiosi del "metodo storico" (vedi ad es. P.E. Castagnola, *Le quattro 'Meropi'*, in *Dramma. Saggi critici*, Imola, s.e., 1897; G. Gizzi, *La 'Merope' e la tragedia*, Torino, Loescher, 1891; G. Hartmann, *'Merope' im italienischen und französischen Drama*, Leipzig, Böhme, 1892; G. Canonica, *Merope nella storia del teatro tragico greco, latino e italiano*, Milano, Hoepli, 1893; ecc.). Naturalmente quel confronto era male impostato come ricerca assurda di uno sviluppo del "soggetto" da parte di molti poeti e come valutazione comparativa di opere così diverse per ispirazione personale e per le condizioni storico-estetiche in cui erano nate. Il nostro studio della *Merope* alfieriana in relazione a quella del Maffei si giustifica non come astratto paragone di valore (come paragonare il grande Alfieri, anche in un'opera debole e ibrida, con il Maffei, non più che abile e dignitoso letterato?), ma in funzione dello studio di un momento della poetica alfieriana, del rilievo critico di un'opera nata in gran parte come rifacimento e come esercizio tecnico e programmatico).

²⁷ Nella *Vita* precisa che al leggerla «mi sentii destare improvvisamente un certo bollore d'indignazione e di collera nel vedere la nostra Italia in tanta miseria e cecità teatrale che facessero credere o parere quella come l'ottima e sola delle tragedie, non che delle fatte fin allora (che questo lo assento anch'io), ma di quante se ne potrebbero far poi in Italia» (*Vita* cit., I, p. 227). E nella prima redazione della *Vita* il giudizio era ancora più severo anche nei riguardi dello stile, che l'Alfieri trovava degno di tal nome solo in «pochi luoghi» di quell'opera (cfr. *Vita* cit., II, p. 178).

moderne del teatro francese (Martello). In questa generale aspirazione alla tragedia (aspirazione piú che profonda vocazione, ch  l'animo arcadico tendeva naturalmente all'idillio e al melodramma e la stessa *Merope* del Maffei, a suo modo, ne fa fede), l'opera del letterato veronese (mossa piú da una volont  di esempio efficace che non da forte ispirazione poetica, e coerente alla sua posizione media ed equilibrata fra le diverse proposte pragmatiche della poetica arcadica – posizione espressa gi  dal Maffei nel discorso di apertura della colonia arcadica veronese del 1705) corrispondeva assai bene alle esigenze piú generali del gusto arcadico: organicit  e regolarit  dell'opera, unit  di interesse e di azione (e fedelt  alle unit  di luogo e di tempo), razionalistica verisimiglianza (contro la ricerca secentesca di effetti spettacolari e grandiosi), naturalezza di situazioni, di personaggi (decorosi, ma umani, medi e giustificati in una psicologia normale, accettabile da parte di una societ  poco amante dell'estremo e dell'eccessivo²⁸), di linguaggio che pur nella dignit  tragica fosse completamente comprensibile («rappresentar con ragionar naturale, maest  servando e decoro») e che nella misura del verso tragico unisse melodia e agevole discorsivit  («uno stile che contraffaccia le forme correnti del favellare», dir  il Martello a sostegno del suo tentativo di riproduzione dell'alessandrino francese²⁹), moralit  e “decenza” (dove il rifiuto dei temi passionali-amorosi) e insieme animazione di affetti familiari³⁰. E mentre la *Merope* conciliava nel suo moderato classicismo (un mito antico, “greco”, ma rivissuto in una moralit  e in un gusto settecenteschi e nella soppressione dei cori meno verosimili e “credibili”) e nel suo verso (l'endecasillabo sciolto, decoroso e discorsivo, melodioso, ma privo della rima aborrita dai classicisti puri – un mezzo di mantenere moderate possibilit  di canto in una misura piú vicina all'esametro classico, equidistante dalle cadenze canzonettistiche, dalla rigidit  disarmonica dello sdrucchiolo, dalla monotonia del martelliano) le contrastanti esigenze rappresentate dal Gravina e dal Martello, essa riusciva (unica fra le numerosissime tragedie del primo Settecento) a unire letterariet  e teatralit , a imporsi sulla scena, recitabile e rappresentabile³¹. Un'opera capace di reggere il confronto con

²⁸ Esigenze esposte dallo stesso Maffei nel suo trattato *De' teatri antichi, e moderni*.

²⁹ P.J. Martello, *Del verso tragico*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di H.S. Noce, Bari, Laterza, 1963, p. 179.

³⁰ In tal direzione le discussioni italiane sulla tragedia poterono fruttificare fuori d'Italia nella stessa origine del dramma borghese (si pensi soprattutto alle relazioni Calepio-Bodmer).

³¹ Il Maffei ebbe piú degli altri tragici arcadici un'esperienza teatrale acuita dalla sua vicinanza ad attori come il Riccoboni e la Balletti (vedi in proposito il saggio di C. Varese, *Appunti sul linguaggio teatrale del settecento*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 57^o (1953), pp. 131-136; poi con il titolo *Il Maffei, il Baruffaldi, Elena Balletti e il linguaggio teatrale del Settecento* in Id., *Pascoli politico, Tasso e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 217-224). Piú infelici furono i suoi tentativi di far riportare sulle scene antiche tragedie cinquecentesche (le dodici tragedie del teatro italiano da lui pubblicate allo scopo di ricostruire una tradizione teatrale nazionale).

l'opera musicale e con il melodramma e di soddisfare l'interesse e il gusto di un pubblico vasto e medio (colto, ma non composto di puri letterati e specialisti) di cui l'abile letterato e uomo di teatro aveva interpretato le fondamentali e medie esigenze teatrali, letterarie, spirituali in una tragedia che nel suo fondo accoglieva, sotto il suo aspetto tragico, l'essenziale vocazione dell'epoca a una moderata tensione drammatica, venata di patetico e di idillico, vibrante più di perplessità che di profondi impeti tragici, risolta in un lieto fine rasserenante e pacificatore.

Sicché essa (che a noi non può apparire se non come un abile prodotto letterario e tecnico, valutabile appunto in relazione alle condizioni del gusto settecentesco e non sul piano di un assoluto giudizio estetico) poté ottenere il successo di numerosissime recite e ristampe durante tutto il secolo (ebbe una cinquantina di edizioni!) e il riconoscimento degli stessi rivali del Maffei³². E se dopo le critiche del Voltaire³³ (da cui del resto ancora nel 1804 il Pindemonte difendeva il Maffei nella prefazione all'*Arminio*) può indicarsi un certo indebolimento del primo giudizio entusiastico (e l'aspirazione alla "perfetta" tragedia italiana venne rinnovata nelle mutate condizioni del gusto fra illuminismo, preromanticismo e neoclassicismo), sostanzialmente la *Merope* rimaneva ancora modello insuperato, e per alcuni insuperabile. Specie in quell'ambito più pedantesco, conservatore e accademico a cui l'Alfieri reagiva, mentre d'altra parte, scegliendo proprio quell'opera per provare – a se stesso e agli altri – la bontà del proprio sistema tragico, la superiorità della propria arte e della propria poesia, egli riconosceva così che comunque solo quell'opera meritava, nella tradizione italiana, di servire da base alla sua gara e alla sua esperienza, alla sua concreta discussione con la tradizione precedente.

Naturalmente l'Alfieri sentì bene soprattutto i limiti tragici dell'opera del

³² Così il Gravina poteva scrivere al Maffei: «La vostra tragedia non poteva veramente essere migliore, per bandir dal teatro l'infamia, la mostruosità presente, e per la vera espressione della natura, tanto incognita a quei tragici stranieri che oggi fanno tanto rumore» (cit. da G. Silvestri, *Scipione Maffei europeo del Settecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1968 (1ª ed. 1955), p. 77). Anche i francesi, così acerbi censori della letteratura italiana, riconobbero, almeno fino al Voltaire, la bontà della *Merope*, ed E. de La Santé esortava i letterati italiani: «Dent Itali, dent saepe tragoedias qualis illa est Merope».

³³ Il Voltaire aveva, in una lettera al Maffei, già indicato le sue riserve (pur fra elogi e riconoscimenti) di fronte a un'opera che egli considerava buona per il teatro italiano, ma insufficiente rispetto al gusto francese più esigente e raffinato. Si era poi servito dello pseudonimo di M. de la Lindelle (e della sua risposta a questo suo prestanome) per denunciare più apertamente il suo profondo dissenso legato alle esigenze classicistico-razionalistiche portate all'estremo, all'ideale della regolarità, della *bienséance* e della *dignité*, della moralità che il Maffei avrebbe continuamente violato con *grossièretés*, inverosimiglianze, disordine (cfr. Voltaire, *Théâtre*, tome II, Amsterdam, Chez François Canut Richoef, 1770, pp. 189-215). Così la *Merope* del Voltaire (1736) fu anch'essa opera prevalentemente programmatica (e in tal senso interessante per lo studio della poetica classicistico-illuministica francese) e rappresenta l'applicazione estrema dei canoni voltairiani di regolarità, di chiarezza, di verisimiglianza, di morale virtuosa, di decoro e di linearità.

Maffei, la sua mancanza di un rilievo tragico dei personaggi troppo comuni, mediocri e loquaci, la prevalenza del parlato sull'azione, la dispersione dei contrasti nel pettegolezzo dei "confidenti", ciarlieri e banali, la diluizione del linguaggio drammatico nel verseggiare troppo sciolto e letterario-familiare.

Come precisò nelle forme di una falsa autocritica ironica nella satira VIII, *I Pedanti* (1796), nella quale il poeta fa finta di riconoscere gli errori della propria tragedia, di accettare i rimproveri di Don Buratto (il cruscante pedante, che rimpiange i personaggi del Maffei semplici e "naturali", cioè per l'Alfieri banali e convenzionali³⁴) promettendo di applicare meglio in futuro i criteri tecnici e lo stile maffeiano, dei quali in tal modo ridicolizza la ricerca di discorsività, di misura giustificabile nella particolare direzione della poetica arcadica:

Trissineggianti poi versi modesti,
e moltissimi, molto appianeranno
lo stil, sí che il lector non ci si arresti.
I Personaggi si triplicheranno;
né parran miei, sí ben Merope Prima
semplicetti, e chiaretti, imiteranno.³⁵

La *Merope* alferiana venne così concepita anzitutto come un alferizzamento dello schema offerto dal Maffei e sviluppata seguendo le linee e le situazioni fondamentali di quello, ma rafforzandole, drammatizzandole più energicamente, raddensandole in alcuni punti decisivi, coerentemente alla tecnica drammatica alferiana, con un maggiore rilievo dell'azione (più azione che narrazione), con l'abolizione dei personaggi intermediari (i confidenti di cui il Maffei si serviva per far narrare fatti non portati sulla scena e per atteggiare la sua tragedia nelle sue caratteristiche forme di dialogo e di conversazione), con la concentrazione dell'interesse sui soli personaggi necessari allo svolgimento dell'azione (quattro personaggi contro i sette del Maffei), con una caratterizzazione più incisiva dei personaggi, con un più intenso intreccio delle battute delle scene, con un linguaggio più vibrato e appassionato.

Così (per precisare alcuni dei procedimenti tipici dell'alferizzamento della tragedia e dell'indicativo esercizio tecnico qui eseguito dall'Alfieri) nel momento centrale della tragedia (impernata sull'equivoco prodotto dalla ignorata identità di Egisto, che provoca la perplessità di Merope e le furie del suo amore materno contro quello che crede uccisore del proprio figlio, e sull'agnizione che, se chiarisce da un lato i rapporti fra Merope ed Egisto,

³⁴ «Quel mio buon venerabile barbone, / ch'era il Nestòr di Omero mero mero, / cangiato io 'l veggo in vecchio non ciarlone: / e quel naturalissimo sincero / crudelotto Tiranno Polifonte, / mi si è scambiato in Re Machiavelliero»; vv. 100-105; *Scritti politici e morali*, III cit., p. 126.

³⁵ Vv. 121-126; ivi, p. 127.

complica la situazione drammatica esponendo Egisto alla vendetta di Polifonte) il Maffei graduava e rallentava l'azione in due successivi momenti: prima un primo tentativo di Merope di uccidere Egisto, che viene salvato dall'intervento di Polifonte che lo crede anche lui uccisore dell'odiato figlio di Merope (Atto III, sc. 4 e 5); poi la ripetizione del tentativo interrotto da Polidoro che rivela l'identità di Egisto (Atto IV, sc. 5 e 6). Mentre invece l'Alfieri (usufruendo anche della critica fatta a questa ripetizione dal Voltaire³⁶, che però seguiva il Maffei nel distacco fra l'agnizione e la successiva situazione drammatica di Merope che deve salvare il figlio dall'odio di Polifonte) raccoglie i possibili effetti tragici impliciti, ma diluiti nello schema del Maffei, in un'unica scena (Atto IV, sc. 3), in cui, mentre Merope sta per uccidere il figlio alla presenza di Polifonte che le concede la morte del presunto uccisore di Cresfonte per ingraziarsela, Polidoro è costretto a rivelare l'identità di Egisto (dopo un vano tentativo di salvarlo presentandolo come proprio figlio) esponendolo con ciò stesso alla vendetta di Polifonte, che lo fa arrestare dalle sue guardie e lo farebbe uccidere se non intuisse rapidamente quale vantaggio può trarre dalla sua vita offrendola a Merope in cambio dell'accettazione delle nozze.

Ed anche quando l'Alfieri (che sostituisce il più possibile azione e rappresentazione diretta a narrazione, come fa nello stesso finale in cui l'uccisione di Polifonte ha luogo sulla scena, contrariamente alla soluzione del Maffei e del Voltaire, timorosi di ogni spettacolo troppo truce e violento³⁷) accetta il procedimento della narrazione (di un antefatto però, che non poteva in nessun caso essere rappresentato direttamente), anche la narrazione viene rianimata drammaticamente, scandita e resa più incalzante dalla partecipazione intensa del personaggio che racconta e rivive la propria azione accentuandone il carattere personale, agonistico, eroico ben diversamente dalla forma più conversevole e distaccata del Maffei. Come si può utilmente riscontrare appunto nella scena 2 dell'Atto II, in cui Egisto narra come uccise l'ignoto giovane che gli sbarrava la strada verso Messene, e che l'Alfieri contrappose a quella del Maffei (Atto I, sc. 3), come significativa prova della diversa efficacia della sua tecnica e del suo linguaggio tragico, della diversa forza e del diverso rilievo dei suoi personaggi anche nelle forme stesse della narrazione³⁸.

³⁶ Nella lettera di M. de la Lindelle (*Théâtre*, II cit., p. 211) in cui ridicolizza la sterilità dell'invenzione del Maffei (che aveva variato la stessa situazione con il particolare della diversa arma che Merope vibra sul figlio: prima un dardo e poi un'ascia) e il "ridicolo" e l'"indecoroso" della prima scena, nella quale Egisto è sorpreso dalla madre mentre dorme su una panchina dell'atrio della reggia.

³⁷ I tragici settecenteschi rifuggono in genere dalla rappresentazione di azioni sanguinose sulla scena, e su questo punto la loro ammirazione per i tragici greci si cambiava in un dissenso che si rivolse naturalmente tanto più apertamente contro il procedimento dei finali alfieriani da parte dei critici legati alla "delicata" maniera seicentesca.

³⁸ Basti notare in questo confronto l'uso alfieriano del dialogo entro la narrazione, che la rianima nella concitazione con cui Egisto narra un movimento di scena e di contrasto e

Proprio la considerazione di questa narrazione e del rilievo che vi assume il personaggio di Egisto (così impulsivo, eroico, mosso da una giovanile ansia di avventura e di affermazione personale³⁹ e pure tormentato dal rimorso per il delitto che ha dovuto commettere nel suo ingresso a Messene) ci conduce a riconoscere in concreto l'impegno dell'Alfieri nel dare diverso vigore ai personaggi, liberati dall'atteggiamento di conversazione con i confidenti, resi più alti nella loro maggiore individualità e nella essenzialità dei loro incontri, necessari all'azione e alle situazioni centrali e caricati (per quanto lo permette la generale impostazione del "soggetto" e la relativa forza ispirativa di questa tragedia) di un tormento e di una complessità psicologica variamente genuini ed efficaci (più in Merope, molto meno in Polifonte e Polidoro) ma comunque significativi nell'alfierizzazione dell'opera presa a base di tale complessa operazione tecnica.

Alfierizzazione ben evidente anche nel paragone della costruzione del dialogo nelle due tragedie: nel Maffei così rettilineo, simmetrico, disposto a serie di versi concluse e compatte; nell'Alfieri così vario, intrecciato, rilevato in spezzature, interruzioni, movimentato da sospensioni, arricchito e approfondito da pause di silenzio e da scatti improvvisi, anche se assai lontano dal ritmo impetuoso, fulmineo di altre sue tragedie precedenti. Come avviene del linguaggio e del verso, tanto più vibrante nell'Alfieri rispetto a quello più familiare e discorsivo del Maffei ("semplicetto e chiarretto" come i suoi personaggi), facile a scendere in cadenze troppo dimesse o viceversa a sciogliersi in esiti cantabili, legato com'era a tutta una ricerca di tono medio, a forme affettuoso-idilliche, all'affabilità di un bonario realismo così caratteristico della poetica e dello spirito arcadico anche dove tendono ad una maggiore dignità classica e tragica⁴⁰.

ricrea personaggi. Per non dire dell'abolizione di quei particolari riflessivi e sentenziosi così frequenti nella narrazione e in tutte le parlate del Maffei, coerenti alla sua impostazione più discorsiva e familiare, confinante a volte con effetti involontariamente comici e leggermente goffi. Così Egisto commenta nel pieno della narrazione il colpo che l'avversario stava per assestargli con la sua clava: «Che, se giunto m'avesse, le mie sparse / cervella farian or giocondo pasto / ai rapaci avvoltoi» (At. I, sc. 3; in S. Maffei, *Opere drammatiche e poesie varie*, a cura di A. Avena, Bari, Laterza, 1928, p. 11). Su alcuni di questi aspetti dell'alfierizzazione della *Merope* maffeiana sono importanti le pagine dedicate alla tragedia da M. Fubini, *Alfieri* cit.

³⁹ C'è in Egisto quasi il ricordo di Oreste nella tragedia omonima, come in Merope ritornano tracce di Ottavia e di Antigone, in Polidoro di Pilade, in Polifonte di vari tiranni delle precedenti tragedie.

⁴⁰ Si pensi, per il bonario, affettuoso realismo familiare (non privo di efficacia entro la condizione non profonda e tragica dell'opera), ai versi con cui Merope esprime un primo moto di simpatia per Egisto: «O Ismene, nell'aprir la bocca ai detti / fece costui col labbro un cotal atto, / che 'l mio consorte ritornommi a mente, / e me 'l ritrasse sí com'io 'l vedessi» (Atto I, sc. 3; *Opere drammatiche* cit., p. 10). Quanto alla tendenza idillica che vena tutta la *Merope* maffeiana, basti pensare al monologo di Egisto che, in mezzo ai pericoli in cui si trova sbalzato nella reggia di Messene, rimpiange il «pastoral ricetta» dove era cresciuto in esilio, la dolce vita campestre («Che viver dolce in solitaria parte, / godendo in pace il puro

Tuttavia, se la *Merope* alfieriana rappresenta un'interessante applicazione della tecnica tragica alfieriana (utile a mostrarci, nel confronto con quella del Maffei, la diversa impostazione alfieriana, la sua novità e la sua decisa originalità tragica rispetto alle caratteristiche della tragedia settecentesca, priva di una vera ispirazione tragica) e poté significare per l'Alfieri una riprova della bontà del suo sistema teatrale, della sua capacità di superamento assoluto di quella che il secolo considerava l'ottima delle tragedie italiane (e perciò tanto egli parlò della *Merope* e si affaticò a difenderla e a giustificarla nella sua lettera al Cesarotti e nella satira VIII, sopra ricordata), l'alfierizzazione del modello non toglie che in quest'opera si avvertano chiare tracce del compromesso imposto all'Alfieri da una simile impostazione di rifacimento su di uno schema così lontano dai temi più interamente suoi. E i procedimenti tipicamente alfieriani notati nella *Merope* sono pure applicati entro i limiti di un'operazione poco ispirata e poco autonoma, e non trovano la giustificazione più intima di un potente e geniale motivo centrale. Anche se, d'altra parte, entro questo compromesso e nella direzione della ispirazione parziale della «passione molle materna», il poeta pur otteneva risultati non trascurabili di toni più affettuosi ed elegiaci e faceva esperienza di uno sviluppo meno impetuoso, più calcolato e misurato dei suoi stessi mezzi espressivi e tecnici, del suo linguaggio in forme più fluide e scorrevoli e pur sempre lontane dal discorsivo o dalle cadenze melodiche e affabili del Maffei.

Perché ciò che manca alla *Merope* è proprio il motivo poetico più vero e centrale dell'Alfieri, la mèta di delusione e di catastrofe che tende nelle tragedie alfieriane l'impeto dei personaggi e dell'azione e ne provoca la vibrazione più intensa e dolorosa, il tormento dei loro desideri inappagati, del loro urto eroico ed inane contro i limiti che li circondano e rendono supremamente tragica la loro ansia di liberazione e di affermazione. Questa tipica condizione della tragedia alfieriana era in contrasto con il «lieto fine» dello schema maffeiano che l'Alfieri accettava nelle sue linee fondamentali. E la tensione della tragedia ne veniva nuclearmente limitata e particolarmente indebolita proprio nel finale (è l'unico finale alfieriano risolto con il trionfo intero dei giusti e con la morte e la punizione del tiranno), in cui, dopo il rafforzamento della situazione più drammatica nell'Atto IV (l'agnizione di Egisto di fronte al tiranno, già ricordata), l'azione si scioglie in maniera più esterna e meccanica (e tuttavia rispetto al Maffei, se non altro, più concisa e movimentata

aperto cielo, / e della terra le natie ricchezze!») e soprattutto il suo «letticciuolo» e i suoi placidi sonni perduti («O quanto or caro il mio / letticciuol mi saria! Che lungo sonno / vi prenderei! Quanto è soave il sonno!» (Atto IV, sc. 3; ivi, p. 48). Del prosastico in cui cade spesso il linguaggio maffeiano per la ricerca del «ragionar naturale» (che era pure impegno notevole nella volontà arcadica di concretezza e di naturalezza) può essere esempio una battuta come questa in cui *Merope*, alle interessate profferte di amore di Polifonte, risponde con una mossa più da commedia che da tragedia: «Amore, eh?» (ivi, p. 7). Forme estreme di un tono che trova i suoi migliori risultati in un'affettuosa, moderata eloquenza, in un patetismo affabile e poco profondo.

dall'effetto spettacolare della uccisione del tiranno sulla scena) con il gesto improvviso di Egisto il quale strappa la scure di mano al sacerdote sacrificante nella cerimonia delle nozze fra Merope e Polifonte, e colpisce quest'ultimo ottenendo la pronta adesione del popolo, che sopraffà le guardie del tiranno: risolvendo così nella concorde felicità di tutti i "buoni" una situazione che appariva quanto mai chiusa e troppo passivamente accettata da Merope.

Certo l'Alfieri cercò di dare a questo finale, così estraneo alla sua ispirazione, almeno una vibrazione che lo distinguesse in qualche modo da quelli del Maffei e del Voltaire, così coerenti alla impostazione sostanzialmente ottimistica delle loro opere⁴¹; ma questa vibrazione (l'improvviso turbamento di Merope che si sente mancare «dalla troppa gioia» e per gli «eccessivi affetti») è in realtà un espediente esterno, l'ombra superficiale (e quasi la involontaria parodia) delle grandiose catastrofi dei personaggi nelle tragedie alfieriane ed è del resto rapidamente iscritta e riassorbita (come un affanno che nasce da gioia troppo intensa e si recupera in nuova gioia e nel godimento della felicità saldamente assicurata) nelle parole pacate e sicure con cui Egisto conclude la tragedia.

Il raddrizzamento drammatico del rifacimento alfieriano giunge così ad una misura media, lontana dalla profondità delle migliori tragedie alfieriane come dal parossismo di tragedie del tipo della *Rosmunda*. E, mentre qua e là permangono tracce del modello maffeiano (specie in Polidoro e nella sua senile saggezza e in qualche battuta più stanca di Egisto⁴²) e certi procedimenti tipici del testo maffeiano inducono l'Alfieri a preoccupazioni di verisimiglianza più grette ed esteriori⁴³, l'incontro fra le condizioni del soggetto offertogli dal Maffei, la volontà di gara su quel preciso schema, e l'inclinazione affettuosa genuinamente viva in quel momento nell'animo alfieriano contribuirono a far prevalere nella *Merope* una intonazione più elegiaca e delicata (anche se assicurata in un rilievo drammatico che non poteva mai mancare in Alfieri e che egli perseguiva come modo di distinzione dal testo maffeiano) che non profondamente tragica ed energica, contribuirono a condurre l'autore verso una ricerca di equilibrio, di fusione, di misura che conferiscono un particolare interesse a questa esperienza, in vista della successiva attività tragica alfieriana.

⁴¹ Nella *Merope* del Maffei i personaggi si scambiano assicurazioni di felicità e di sempiterno affetto nella loro tipica impostazione di bonaria, saggia dignità, di affettuoso patetismo, di pacificazione idillica; in quella del Voltaire prevale la più rigida e decorosa sentenziosità morale che verifica in termini razionalistici e deistici l'inevitabile trionfo della virtù.

⁴² Nella sc. 4 dell'Atto II Egisto riecheggia certa sentenziosità più convenzionale, una morale più idillica che stona nettamente nell'Alfieri.

⁴³ Che vennero poi riprese nella giustificazione critica della lettera al Cesarotti su di un piano a cui l'Alfieri si abbassava, troppo concedendo al gusto più accademico del suo tempo: si veda ad esempio l'angusta difesa del mezzo di agnizione di Egisto: il fermaglio invece dell'anello adottato dal Maffei (*Parere sulle tragedie e altre prose critiche* cit., pp. 268-269).

Misura ed equilibrio nella costruzione generale (per cui la *Merope*, pur nei limiti notati e nella mancanza di una forte ispirazione, ha una sua efficacia teatrale), misura e finezza soprattutto nello sviluppo di quel sentimento intenso, ma piú delicato e ricco di sfumature, che vive nel personaggio di Merope e, piú che nei suoi impeti di sdegno contro Polifonte (che pur le assicurano una fierezza e una dignità regale necessaria alla sua femminilità cosí umana, ma non mediocre), nei suoi abbandoni malinconici, nel suo inappagato bisogno di affetto e di sfogo («Io deggio, / per piú martíre, in me tener racchiusa / sí fera doglia... Uno, in Messene intera, / non ho che meco pianga»)⁴⁴, nella tenerezza elegiaca con cui rievoca il ricordo del piccolo figlio perduto⁴⁵, nell'espansione materna con cui abbraccia il figlio nel movimento piú intenso della sua drammatica agnizione («Ch'io d'abbracciarti almeno e di baciarti / mi sazj...»)⁴⁶, nella trepidazione non per la propria, ma per la sorte del figlio. E negli stessi dialoghi di Merope con Egisto, non ancora riconosciuto, piú che le furie della madre che crede di vedere in lui l'uccisore del figlio valgono in tal senso le esitazioni turbate dal presentimento della verità, le pause in cui Merope ed Egisto sono uniti in una inclinazione sentimentale, affettuosa e delicata⁴⁷.

Sul contrasto drammatico prevale una vena di poesia elegiaca e il linguaggio raggiunge la sua maggiore e piú intima fusione, una finezza di toni e di cadenze che, senza cadere nel patetico e nel languido, rappresenta il maggior risultato di questa tragedia, in cui l'Alfieri dà voce ad una vita di affetti privati, familiari (ridotta qui al minimo la presenza del motivo politico delle macchinazioni poco efficaci del re "machiavelliero", Polifonte), a una delicata gamma di sentimenti che, potentemente raccordati al centrale motivo tragico, qui assente, arricchiranno l'espressione poetica alfieriana nel *Saul*, sia nella vita dei personaggi minori (alla cui rappresentazione l'esercizio della *Merope* è essenziale), sia nella stessa vita del protagonista. Il quale, pur nella sua enorme altezza tragica, ha una sua chiara relazione con i personaggi minori in questa direzione di affetti familiari, nel suo rapporto paterno con i figli, e che, nella sua complessità (superuomo e uomo, tiranno e vittima), è ricco di abbandoni, di moti di tenerezza, di rimpianti elegiaci per una vita

⁴⁴ At. I, sc. 1, vv. 20-23; in V. Alfieri, *Merope*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1968, p. 5.

⁴⁵ Vedi Atto III, sc. 2, quando Merope crede che il figlio sia morto e che abbia avuto ragione, piú che la sua ansiosa speranza, il doloroso presentimento che la turbava dalla lontana notte in cui essa aveva affidato il fanciullo al fedele Polidoro: «Ah! mel diceva il core... / in quella notte orribile, che in braccio / io tel ponea... Mai piú tu nol vedrai... / Con sue picciole mani ei mi avvinghiava / sí strettamente il collo; oh ciel! pareo / quasi il sapesse, che per sempre ei m'era / tolto» (vv. 153-159; ivi, p. 38).

⁴⁶ At. IV, sc. 6, vv. 361-362; ivi, p. 67.

⁴⁷ Vedi Atto II, sc. 4, in cui Merope cede alle parole dolenti di Egisto, che rimpiange il delitto involontario, e interrompe il proprio sdegno contro di lui, presa dalla intonazione sentimentale del suo discorso: «Ma, qual parlar! qual piangere!... Che fia? / Mal mio grado ei mi tragge a piangere seco» (vv. 262-263; ivi, p. 27).

di pace consolata da affetti privati, ben diversamente da altri personaggi alferiani delle precedenti tragedie, piú chiusi e monocordi nell'unica titanica tensione della propria personalità, nell'affermazione del loro io orgoglioso e prepotente, delle loro passioni, della loro volontà di assoluta potenza.

Certo di fronte a Filippo, a Eteocle, a Oreste, a Rosmunda, ci sono pure Antigone, Ottavia, Elettra, in cui già si esprimevano componenti poetiche e sentimentali piú complesse e delicate. Ma nella *Merope* questa direzione sentimentale è piú esplicita nella sua unilateralità e trova – fra ispirazione genuina ed esercizio stilistico e tecnico – una piú precisa corrispondenza di mezzi espressivi adatti a quella rappresentazione di una vita di affetti piú “umani” e delicati che l'Alfieri seguirà poi a perfezionare al di là del *Saul*, fra l'esercizio poetico delle *Rime* e le tragedie che preparano il capolavoro della *Mirra*. Capolavoro in cui il tragico vive piú decisamente nel familiare, la passione piú tremenda e la lotta piú eroica ed infelice si svolgono entro un animo tenero e sensibile, in un ambiente umanissimo, pietoso, e il nucleo drammatico tende potentemente un organismo poetico armonico, fuso, sottilmente graduato, un linguaggio complesso che sale ai piú disperati impeti tragici da una base media, ricca e misurata.

E da questo punto di vista si può dire che lo stesso contatto dell'Alfieri con il testo del Maffei, l'esercizio di rifacimento e di gara con la tragedia che raccoglieva le piú tipiche esigenze settecentesche, mentre serví al poeta come riprova della validità della sua concezione tecnico-tragica, poté (pur nel riconoscimento della sua sostanziale diversità e nel compromesso cui lo indusse) utilmente contribuire a quell'affinamento dei suoi mezzi espressivi, a quella revisione del suo stile verso forme piú duttili e complesse, verso possibilità di toni anche medi e delicati. TONI di cui egli sentiva il bisogno per esprimere totalmente il suo animo ricco e complesso anche in quelle direzioni meno impetuose, piú elegiache e tenere che nel primo periodo della sua attività poetica erano state piú deboli in lui di fronte al piú urgente impeto delle passioni, del contrasto assoluto fra individui eccezionali e chiusi, scagliati in lotta fra di loro e contro il limite che la realtà oppone alla loro smisurata sete di libertà e di affermazione individuale. Ora con il *Saul* quell'impeto risorge piú profondo e centrale che mai nelle zone piú intime dell'animo alferiano; il motivo tragico, l'intuizione tragica della vita tendono ad affermarsi con nuovo vigore e con la pienezza del loro ritmo eroico-pessimistico, superando nettamente le condizioni limitate della *Merope*. Ma essi si arricchiscono e si fan piú complessi in una visione piú vasta e articolata, in una espressione piú varia ed intera, a cui non manca neppure quella esigenza di maggiore varietà di toni poetici e di atteggiamenti stilistici che caratterizza questo periodo e di cui l'Alfieri anche troppo si compiace nel suo *Parere* sul *Saul*.

Interpretazioni alfieriane (1963)

Alcune “schede” alfieriane pubblicate da Binni sulla «Rassegna della letteratura italiana» tra 1954 e 1961 (nella rassegna bibliografica “Settecento”), raccolte con il titolo *Interpretazioni alfieriane* in W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1976³, poi in *Saggi alfieriani* (1969 e 1981) e in *Studi alfieriani* (1995).

INTERPRETAZIONI ALFIERIANE

Oreste

Il saggio introduttivo e il commento del Cappellani¹ mirano a dare della celebre tragedia alfieriana un giudizio e una interpretazione che, mentre affermano il centrale valore poetico soprattutto nella potente figura del protagonista e nei motivi animatori di questa, limitano effettivamente il risultato generale dell'opera nella constatazione di una diversa e piú debole vitalità degli altri personaggi, i quali, in genere, appaiono al critico meno capaci di movimento e di azione e piú vivi ed attivi solo quando vengono investiti dall'impeto che anima Oreste. Di questo, considerato come motore dell'azione e unico personaggio compiutamente poetico, il Cappellani individua il motivo animatore, piú che nella pura poesia dell'azione o nella passione della vendetta, nella sua natura giovanile, in quella poesia della giovinezza che darebbe a tutto il suo agire e al suo stesso desiderio di vendetta un carattere luminoso ed entusiastico, che poi nel finale si cambierebbe in una furia frenetica e cieca, e conferirebbe alla sua delusione di fronte alla fuga vile di Egisto un tanto maggior risalto come crollo della fervida illusione giovanile in una vendetta realizzata con un aperto combattimento. Tutto il commento si ispira a questa interpretazione di Oreste «eroe giovane» e alla volontà di precisare i limiti della tragedia, soprattutto per quanto riguarda il personaggio di Clitennestra, sentita statica ed ondeggiante, «ambigua», «amletica» e «accomodante» nel suo desiderio di salvare gli oggetti del suo affetto contraddittorio di sposa e di madre.

Evidentemente il Cappellani ha risentito (per quanto in maniera piuttosto confusa e senza la capacità di spiegare in maniera criticamente esauriente la propria impressione fondamentale, complicata da troppe velleità di interpretazione storica, psicologica, stilistica non bene giustificate e fuse, e da un linguaggio piuttosto approssimativo e non privo di enfasi) della situazione della piú recente critica alfieriana di fronte ad una tragedia che, considerata per lo piú fra i capolavori dell'Alfieri per la forza impetuosa del protagonista e per la tensione dell'azione (dove l'entusiastico giudizio poco discriminante del Ferrero e quello pur positivo, ma ben diversamente articolato e misurato, del Fubini), subí da parte del Momigliano una severa revisione

¹ V. Alfieri, *Oreste*, con saggio introduttivo e commento di N. Cappellani, Roma, Barjes, 1953 (1958²), pp. XXXIV-92.

(nella *Storia della letteratura italiana*, dopo un primo giudizio piú generoso nel commento al *Saul*) che ne rivelò i «frequentissimi parossismi» e ne limitò la poesia piú vera al contrasto che scaglia l'un contro l'altro i due complici del delitto, Egisto e Clitennestra.

Ma egli non ha saputo precisare la sua impressione centrale e giustificare la difficile situazione di questa tragedia, svalutando troppo facilmente la complessa ricchezza di motivi poetici presenti nel dramma di Clitennestra con la sua complessa lotta interiore, con la sua vita dolorosa, con la consapevolezza della propria sorte (anticipata nel finale dell'*Agamennone* da quella potente frase – «da qual mano» – che ritorna piú volte ossessiva e tormentosa nell'*Oreste*), con il suo effettivo pentimento (che il Cappellani erroneamente riduce ad una “commedia del pentimento”), con la sua disperata volontà di salvare il figlio ed Egisto («troppo ti costa»).

Penso che un esame dello sviluppo della tragedia, specie dall'Idea alla correzione che di questa l'Alfieri fece nel '77 prima di procedere alla stesura, avrebbe potuto aiutare il critico a meglio comprendere la complessità e la ricchezza non totalmente unificata della poesia dell'*Oreste*, che inizialmente era stato concepito come duro, violentissimo urto fra due gruppi in lotta (quello di Egisto e Clitennestra, solidali completamente nel delitto e nella difesa dei suoi frutti, e quello di Oreste, Pilade ed Elettra, tesi alla vendetta senza esitazioni e perplessità), e che poi venne arricchito, ma anche complicato, da una nuova intuizione del dramma di Clitennestra e da un relativo spostamento della situazione di Elettra.

Donde una certa duplicità di tono nella tragedia, in cui la forza travolgente di Oreste, così efficace nella linea centrale dell'azione rappresentata da quel personaggio, non riesce (pur comunicandosi spesso agli altri personaggi e alla stessa Clitennestra, molto piú intensa e forte di quanto appaia al Cappellani) a fondersi completamente con il tono piú tormentoso e complesso del dramma di Clitennestra.

E come il Cappellani non giunge a giustificare la sua impressione di non completa organicità della tragedia e troppo deprime il dramma di Clitennestra, così egli non rileva sufficientemente come nella stessa poesia dell'azione condotta dal personaggio centrale non manchino limiti e difetti per quel che riguarda un giuoco di effetti teatrali troppo scoperti nelle scene di agnizione fra Oreste ed Elettra e Clitennestra, negli interventi di Pilade che a volte sembrano sfiorare involontari rischi di comicità.

Mentre ci sembra che il Cappellani abbia sostanzialmente visto giusto nel rilevare certa enfasi e letterarietà delle “visioni” spettrali, dove la ricerca di sublime da parte dell'Alfieri punta su mezzi piú esteriori alla potente poesia ottenuta altre volte con semplici battute e dall'intimo dell'azione, sia nell'*Oreste*, sia nel contemporaneo *Agamennone*, a proposito del quale il Cappellani riporta nel suo saggio introduttivo l'interpretazione piú comune, e secondo me errata, della tragedia “borghese” e poco alfieriana.

Ma anche per l'interpretazione di Oreste, quindi della tragedia, con la

formula della poesia della giovinezza (a cui si deve un inutile *excursus* circa la poesia della giovinezza in Alfieri, e la presenza di confronti del personaggio con Amleto, con Sigfrido, con l'Emilio dell'opera omonima del Rousseau, che sono del tutto sfasati e dispersivi), essa mi appare insufficiente (la giovinezza è una componente della figura di Oreste, ma non la sua unica spiegazione) e, nel commento, pericolosa fonte di forzature come nel caso delle battute di Egisto nella scena 4 dell'Atto IV, che vengono considerate fra le più alte della tragedia perché chiarirebbero nella bocca dell'avversario il carattere giovanile di Oreste.

Anche poco meditati e frutto di una scarsa conoscenza di questo aspetto del problema alfieriano sono gli accenni, nel saggio introduttivo, alla posizione storica dell'Alfieri nei riguardi del romanticismo (per la quale rimando all'ultimo capitolo del mio *Preromanticismo italiano*²) e ad un tentativo di caratterizzazione "barocca" dell'Alfieri (per la quale si parla persino di un'efficacia su di lui della «barocca Torino») che si appoggia sul saggio assai discutibile del Marzot, *Concordanze e discordanze secentesche in Vittorio Alfieri*³.

Ottavia

È un'analisi psicologico-estetica⁴ della tragedia alfieriana, di cui viene messo in forte rilievo il valore poetico soprattutto nella figura della protagonista, che l'autore ricostruisce nelle sue fondamentali intonazioni di elegia, di tenerezza, di dolorosa solitudine, di fragilità femminile.

Il Losavio rivendica giustamente l'altezza e l'originalità di questa figura contro alcune facili negazioni in nome di una mancata coerenza "verisimile" del suo amore per Nerone (che tuttavia ci sembra in molti punti portare davvero qualche nota meno sicura e un rischio di motivazione del personaggio con un atteggiamento di eccessiva sottomissione ad un sentimento effettivamente tanto meno sicuro e poetico di quello, fondamentale in Ottavia, di fedeltà alla propria purezza e nobiltà spirituale), ma sembra ignorare che tale rivendicazione non è nuova né solo attribuibile al Momigliano (basti ricordare l'analisi minuta e positiva fattane dal Fubini), e tende ad accentuare troppo in Ottavia i caratteri di tenerezza, di rassegnata sottomissione, di elegia che, pur così caratteristici in lei, sempre si appoggiano, nell'aristocratica poesia alfieriana, ad una salda base di eroica fermezza, di consapevolezza, nel personaggio, del proprio alto valore personale.

E perciò ci sembra male utilizzato il confronto di alcuni passi della redazione

² Alle pp. 125-133 di questo volume.

³ «Convivium», XVII (1949), (n. 3, *Scritti sull'Alfieri*, interamente dedicato al poeta), pp. 388-413.

⁴ F. Losavio, *L'«Ottavia» dell'Alfieri*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Modena», vol. XI (1953), pp. 70-84.

dell'edizione dell'83 con quella dell'edizione parigina, fatto per provare la maggiore coerenza della prima, in un linguaggio piú dimesso, di fronte alla seconda in cui l'Alfieri avrebbe cercato un rafforzamento di decoro tragico piú esterno.

In realtà le correzioni dei versi citati possono indicare come l'Alfieri giustamente volesse anche nel linguaggio rendere piú coerentemente alta e, a suo modo, energica una figura in cui i toni elegiaci, dolenti, femminili sono tanto piú poetici e sicuri quanto piú alieni da ogni possibile languore e da ogni pericolo prosastico, da ogni misura di umanità comune e mediocre.

D'altra parte, pur accettando il singolare fascino e il valore poetico di quel personaggio (davvero indimenticabile, come lo disse il Momigliano), occorre poi dire che come, e tanto piú, la tragedia non raggiunge nel suo insieme completa realtà, cosí quello non può mettersi sul piano altissimo di Mirra, né d'altra parte Mirra e Ottavia possono considerarsi «le uniche figure di donna della tragedia alfieriana»: e Clitennestra nell'*Agamennone* e nell'*Oreste*, e la bellissima figura di Antigone (di cui non manca in Ottavia la ripresa e lo sviluppo di alcuni elementi)?

Quanto alle altre figure della tragedia, il rapido giudizio del Losavio appare piuttosto generoso, specie per quanto riguarda Tigellino e Poppea; quanto a Seneca, piú che di una sua continua vita poetica sembra giusto notare che esso è vivo davvero nell'ultimo Atto, quando è come investito dalla superiore poesia di Ottavia e la sua azione, a favore dell'infelice imperatrice e a correzione delle tendenze delittuose di Nerone, si rivela dolorosamente inutile, e un accorato sentimento di debolezza senile e d'estrema accettazione della morte lo liberano da una certa "magistrale" garrulità rilevabile negli altri Atti.

Come discutibile, anche se efficace, è la figura di Nerone, piú vigorosamente abbozzata che compiuta e ricca di quel tormento interiore che farebbe presupporre la sua prima battuta all'inizio della tragedia.

E si noti in proposito che l'opinione del Momigliano (il critico a cui il Losavio si riferisce piú direttamente nel suo saggio) passò per l'*Ottavia* da una prima attenzione alla figura di Nerone ad una successiva limitazione di questa e al rilievo fortissimo della figura di Ottavia, e non viceversa (il saggio riportato nel volume del '46, *Introduzione ai poeti*, è – contrariamente a quanto sembra credere il Losavio – precedente alle pagine della *Storia della letteratura italiana*: esso era infatti l'introduzione all'edizione commentata del *Saul* del '21).

Piú lungo discorso richiederebbe la conclusione del saggio («L'*Ottavia* preannuncia una sensibilità nuova nel teatro dell'Alfieri, meno corrusca, meno tesa, piú dimessa, piú malinconica, di una malinconia estranea a quella solita dell'Alfieri che poteva essere accoppiata all'ira e tutt'e due insieme essere chiamate: "due fere donne, anzi due furie atroci"»), in quanto essa presuppone, nella sua parziale verità, una precisazione circostanziale dello svolgimento poetico alfieriano (in un periodo nel quale si incontrano tragedie di molto diverso valore, e generalmente non prive di incertezze, con la rielaborazione delle prime tragedie condotte a volte alla migliore rivelazione del loro significato poetico) e una piú intera conoscenza dell'animo alfie-

riano, anche nuclearmente piú complesso e ricco di quanto appaia almeno ad una tradizione critica troppo ancorata alle limitazioni ottocentesche o a formule rigide ed unilaterali.

Saul

Partendo da una proposta sulla spiritualità alfieriana come «caratterizzata da uno scompensamento di fondo fra una concezione dell'uomo e del vivere disincantata e pessimistica, ed un'ansia di umana grandezza ed una tensione eroica e magnanima, di letteraria derivazione e mediazione, che anelano travagliosamente a colmare l'iniziale vuoto e disagio morale» (che è soprattutto una ripresa dello schema fubiniiano) e dalla postulazione di una crisi degli ideali illuministici patita senza molta consapevolezza critica per mancanza di disposizione filosofica, con un ritorno finale in questa specie di disagio morale e di iniziale disimpegno vitale di fondo, l'appassionato e intelligente studio del Masiello⁵ delinea sommariamente il percorso delle prime tragedie alfieriane fino all'*Ottavia*, che documenta un arricchimento e approfondimento della giovanile ispirazione alfieriana e inaugura un nuovo corso della poesia alfieriana divenuta capace, con aggiunte coerenti nella *Merope*, di articolazioni piú complesse, meno rigide, piú ricche di umanità, per trovar poi nel *Saul* l'incontro delle due componenti fondamentali della spiritualità alfieriana: l'approfondimento della crisi illuministica e «l'urgere inconsapevole di una romantica tensione dialettica, l'albare presentimento e l'angosciata, travagliosa ansia di una giustificazione piú larga e piena dell'individuale».

Da qui si svolge la lunga analisi della tragedia incentrata nell'idea del «titano sconfitto», del «canto funebre, solennissimo ed altamente intonato, dell'umanesimo integrale dell'Alfieri, del suo individualismo eroico, che dopo aver celebrato i suoi trionfi, si ripiega sopra se stesso e prende coscienza dei suoi limiti, della sua insufficienza; ed incapace com'è di attingere altra liberazione, si salva nella rinuncia e nella morte». Analisi che, coerentemente alla linea piú interna del saggio, tende continuamente a rilevare i caratteri di sconfitta, di rabbia impotente, di rassegnazione anche del protagonista e insieme la funzione nuova dello sfondo di umanità minore, «nutrita di piú modeste, umane, pacate passioni (affetti umani e devozione al volere divino, amore tenero ed amicizia) che fa controcanto, su un registro minore, alla tortuosa e contraddittoria ed impotente passione di grandezza del protagonista, del quale sottolinea e approfondisce la tragica, dolente solitudine, mentre tenta di colmarla».

Un'appendice, assai elaborata e basata sullo studio dei manoscritti del

⁵ V. Masiello, *Il «Saul» nella storia della poesia alfieriana*, «Convivium», XXIX (1961), pp. 561-579, 677-696; poi – senza le prime nove pagine – col titolo *Il «Saul» e la crisi interna dell'umanesimo alfieriano*, in Id., *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, pp. 157-209.

Saul, punta, oltreché sul fatto che la tragedia non ha subito modificazioni (e che quindi il *Saul* è opera di ispirazione di getto e che in esso la crisi ideologica, da cui nasce, è giunta alla sua piena maturità), sull'“ammorbidimento” di linee e sui ridimensionamenti delle figure minori, nate da zone meno profonde dell'animo alfieriano e portate progressivamente a una maggiore funzione di luce e di simpatia e pietà gettata sul protagonista.

Un preciso esame della tesi centrale del saggio e del suo coerente consolidamento nell'analisi della tragedia (analisi a cui va riconosciuta l'impostazione funzionale ad un'interpretazione di fondo, l'impegno di una lettura storico-critica centrale, anche se poi l'analisi poteva più spingersi avanti nella considerazione del linguaggio e delle forme particolari di una tragedia che è anche caratterizzata dalla volontà di una poesia di maggior varietà e fantasia contro le forme del secolo razionalistico «niente poetico, e tanto ragionato») si trasformerebbe inevitabilmente in una particolare ripresa dell'impianto e del percorso del saggio, a cui riconosco comunque non solo un livello notevole generale, ma l'attiva presenza di precisazioni centrali che sviluppano con decisione motivi più frammentariamente presenti nella critica alfieriana.

Mentre rimando, per una completa esplicazione delle idee sul *Saul* e sul periodo della sua genesi, al saggio in corso di pubblicazione nella Miscellanea in onore di Francesco Flora (e ad un saggio sulla *Merope* pure in corso di pubblicazione nella Miscellanea in onore di Carlo Pellegrini), bastino qui alcune osservazioni generali. Accertati così giustamente e convenientemente l'importanza centrale del *Saul* in una svolta essenziale della poetica alfieriana e il suo rapporto con la crisi dell'illuminismo (che è anche però apertura essenziale della nuova spiritualità preromantica), si può osservare che quella crisi poteva essere illuminata anche nei suoi aspetti letterari (il *Parere* alfieriano sul *Saul* andrebbe fortemente considerato anche in rapporto a quella volontà di una ripresa di quella poesia grande e varia che collega, a suo modo, l'Alfieri a un vasto moto delle poetiche preromantiche e neoclassiche contro la prosasticità e i pericoli di depressione poetica delle poetiche illuministiche, con il più della sua rivolta più profonda) e poteva essere approfondita sia in un più completo studio del momento degli anni romani (fra *Merope* e correzione delle prime tragedie nell'81, con accentuazioni essenziali per la nuova complessità tragica dei personaggi, come io ho notato nel caso del *Filippo*), sia in una direzione generale che considerasse più fortemente la componente eroica (sulla cui mediazione e derivazione letteraria non si può insistere poi eccessivamente) e di rivolta dell'individualità tragica, lontana dalla “rassegnazione” su cui mi pare qui si insista troppo.

Se si pensa poi alla *Mirra*, e allo schema del *Parere* fra il «suo» e il «non suo» (l'eroica virtù con cui *Mirra* difende la sua purezza e il peso di un ordine superiore che la condanna all'empietà e immette violentemente in lei lo *scelus* che la contamina), si capisce meglio come sia rischioso uno schema del *Saul* troppo incline alla valorizzazione di una rassegnazione e di un riconoscimento positivo della giustizia della «tremenda / mano». Nello

stesso schema biblico (essenziale nella genesi del *Saul*) l'Alfieri intravvide poeticamente un contrasto drammatico tra l'uomo, dotato di volontà eroica e di dolorosa coscienza dei suoi limiti, e il limite di un ordine delle cose oppressivo e tirannico che egli non accetta e non venera anche se sotto di esso praticamente soccombe senza mai tacere la sua protesta.

Certo nell'Alfieri tardo non mancano accenni e pericoli di cedimento a versioni trascendenti e spiritualistiche di complesso significato, ma il suo centro (e la poesia che ne deriva) rimane sempre legato a forme di protesta, in cui è coinvolto anche ogni ordine ottimistico, razionalistico e illuministico.

Manca a lui la chiara coscienza atea di un Leopardi (e scambiare la posizione alfieriana con quella leopardiana è certo errore assai grave, anche per la diversa – ben rilevata dal Masiello – insufficienza filosofica alfieriana), ma nell'ingorgo tragico della sua posizione (tragico proprio nella sua situazione personale e storica) non si apre mai la via alla rassegnazione.

Mentre, sull'arco di un discorso riguardante tutto il diagramma alfieriano, si potrebbe da una parte osservare che l'arricchimento umano dei personaggi comincia già dall'*Antigone*, e dall'altra si dovrebbe rifiutare un troppo semplice ritorno all'iniziale pessimismo che svuoterebbe di molto la densità dello svolgimento alfieriano e perderebbe di vista le offerte di temi nuovi, di tentativi, anche se più fiacchi, di nuovi valori (la nazione e abbozzi di stato costituzionale) che hanno pure peso storico e sono legati all'inesausta forza attiva dello spirito alfieriano, che nella stessa crisi illuministica portava in luce potenti germi preromantici. E basti pensare al Libro III del *Principe e delle Lettere* o alla stessa *Vita*, in cui non domina certo il tono della rassegnazione, della sconfitta, né solo quello dell'amara concezione pessimistico-scettica dell'uomo.

Non che nel saggio del Masiello manchino chiari spunti di interna correzione (e d'altra parte giuste reazioni agli schemi solo titanico-superomistici troppo facilmente applicati al *Saul*), ma il senso del suo discorso mi pare troppo teso di fatto a meno considerare quell'elemento essenziale di volitività eroica, di impegno di protesta senza di cui cade tutta la grande poesia alfieriana o si scioglie in toni dolenti e disimpegnati di sola elegia.

La giovinezza letteraria dell'Alfieri

Il Raimondi, già noto nel campo degli studi alfieriani per due saggi su *L'ultimo Alfieri: il poeta delle «Commedie»* («Convivium», 1949) e su *Lo stile tragico alfieriano e l'esperienza della forma petrarchesca* («Studi petrarcheschi», 1951)⁶, ci offre in questo lungo saggio⁷ una ricostruzione minuziosa ed at-

⁶ Ora in Id., *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini, 1979, pp. 191-241, con il titolo *La voce tragica nel registro petrarchesco*.

⁷ E. Raimondi, *La giovinezza letteraria dell'Alfieri. Dalla prosa francese ai primi esercizi italiani*, «Memorie dell'Accademia delle Scienze di Bologna, Classe di Scienze Morali», vol.

tenta della giovinezza letteraria dell'Alfieri sulla linea della sua formazione culturale-letteraria e del suo noviziato di scrittore, riveduti attraverso le prose francesi, i primi esercizi in prosa italiana dalla seconda parte dei *Giornali* alle stesure italiane del *Filippo* e del *Polinice* e alle traduzioni dei classici latini.

Un primo capitolo ricostruisce le letture dell'adolescenza e della prima giovinezza, sulla scorta della narrazione della *Vita* e delle indicazioni raccolte soprattutto dal Bertana e dal Sirven (nella sua biografia alfieriana⁸), rilevando l'importanza, per gli anni dell'Accademia (in una scelta che «si muove tra la moda e il temperamento») della lettura di romanzi francesi (specie del Prévost – con il suo incontro di tetro e tenero –, la cui influenza è precisata per quanto riguarda poi i *Giornali* e le stesure francesi delle prime tragedie, e del Lesage, efficace nella direzione satirica fino all'*Esquisse*), poi, nell'inverno solitario e meditativo del '69, degli scrittori illuministi, di Plutarco e di Montaigne, il quale ultimo incoraggiò la tendenza introspettiva dell'Alfieri, il suo gusto memorialistico e moralistico, e cercando di ricostruire, nell'epoca dei viaggi, la precisa situazione culturale del giovane Alfieri «prealfieriano», «dilettante aristocratico» e dotato di una notevole ricchezza di impressioni vive, di letture, di interessi etico-politici che trovano una prima sistemazione e un chiarimento nell'*Esquisse du Jugement Universel* della fine del '73.

Questo singolare documento viene studiato, in un secondo capitolo, nei suoi precedenti culturali (*Diable boiteux* del Lesage e forse il picaresco Quedo de *Les sept visions*, i moralisti francesi del Seicento e specialmente La Bruyère), nella sua importanza di esercizio di tono «comico-satirico-psicologico», pur nei limiti di un certo «artigianato stilistico» da parte di uno «scolaro indipendente», e nei suoi moduli di prosa discorsivo-analitica che si avvale degli esempi di prosa ad antitesi dei prosatori francesi del Settecento.

Un terzo capitolo studia i *Giornali* alla luce di un continuo rapporto con gli scrittori francesi (soprattutto Helvétius nell'*Esprit* e i moralisti del Cinque-Seicento) e mira a documentare l'incontro di ispirazione personale e di letterarietà di quelle pagine autobiografiche (in cui l'Alfieri risente ancora, ma con maggiore originalità, dell'atteggiamento romanzesco preromantico del Prévost) e a precisare le qualità stilistiche delle pagine francesi (fusione di toni narrativi e di toni meditativo-saggistici con un predominio di costruzioni ellittiche), che vengono riprese, in un impegno più arduo, nella costruzione sintattica della parte italiana, in cui l'esperienza del diario intimo, «che convoglia i fermenti moralistici e romanzeschi della giovinezza, è il primo passo verso la conquista di una prosa di memoria» realizzata poi nella *Vita*.

Anche le stesure francesi del *Filippo* e del *Polinice* (e dell'incompiuto *Carlo I*) vengono calcolate, nel capitolo IV, nella formazione del prosatore (pur non senza accenni al loro valore come «ponte di passaggio verso la poesia»),

IV (1953); ora con il titolo *Giovinezza letteraria dell'Alfieri* in Id., *Il concerto interrotto* cit., pp. 65-190.

⁸ P. Sirven, *Vittorio Alfieri*, 8 voll., Paris, Droz (voll. 1-4) e Boivin (voll. 5-8), 1934-1950.

e se ne rileva il carattere romanzesco-patetico (attraverso l'esame della stesura del *Filippo*), l'accento di *âme sensible* evidente pur nell'incontro con il primo vero rilievo alfieriano dell'eroe e del personaggio agonistico. Impasto di stile drammatico-oratorio-romanzesco che nella stesura italiana verrebbe ampliato in forme più aperte, rafforzate in direzione drammatico-eloquente (e aulico-liricheggiante) per effetti di grandezza eroica, ai quali sono sacrificate le forme più moderne della precedente stesura francese. Ma per giungere alla sua prosa matura l'Alfieri aveva bisogno, in quell'epoca di formazione, di «accertare» la sua lingua sui testi della grande tradizione italiana e nelle sue «risorse e nella sua interna varietà di impasto»: donde l'esercizio del tradurre, nelle «traduzionacce», fra '75 e '78, ispirato anche dagli insegnamenti della scuola del Tagliazucchi: traduzioni che il Raimondi esamina minutamente, come prove di un progressivo distacco dalla prosa francese, nell'ultimo capitolo del suo saggio, che si conclude appunto con la constatazione di un lungo lavoro del prosatore, che, «partito da una situazione eccezionale di viaggiatore e di *bel esprit*, di *philosophe* e di *homme sensible*», ha ora «chiuso il suo conto immediato con la cultura della prima giovinezza: l'ha immersa e ricostituita in un classicismo di fisionomia moderna, di gusto settecentesco con elementi preromantici, foggiandosi una lingua di "forte sentire", capace di scendere, penetrante ed intensa, nel profondo del cuore, nei segreti colloqui dell'animo con se stesso».

L'interesse del saggio consiste soprattutto nel minutissimo studio delle forme stilistiche della prosa alfieriana nelle sue prime prove e nel passaggio dall'utilizzazione dei modelli francesi alla ricerca di una espressione più originale in italiano, nel contatto sempre più preciso con i modelli classici italiani e nell'esercizio corroborante delle traduzioni dal latino. In questa direzione (anche se si possono notare uno sforzo di graduazione che a volte sfiora una sottigliezza analitica eccessiva e la discutibilità di formule troppo complesse nella loro volontà di descrivere ogni minima componente dei vari momenti della prosa giovanile alfieriana, nella sua lenta formazione fra originalità e letterarietà) il Raimondi porta notevoli osservazioni in un terreno finora non sufficientemente esplorato.

Si ha però l'impressione di un certo squilibrio fra la disposizione analitica e la capacità di sintesi, quasi di un eccesso nella descrizione degli aspetti stilistici di un periodo formativo, in cui meritava di essere più nettamente rilevato lo sviluppo dell'animo alfieriano, il maturarsi dei temi etico-politici e poetici che poi trovano rivelazione piena e profonda nell'opera del poeta.

E nuoce, in tal senso, a questo saggio, proprio la non completa – e del resto difficile – unificazione fra la ricerca troppo unilaterale della formazione della prosa alfieriana e quella meno approfondita dello sviluppo dell'intera personalità del poeta e delle condizioni non solo letterarie, ma anche storiche, entro cui essa si matura, delle vive esperienze del tempo e dei paesi fatte nei viaggi e qui piuttosto accennate che direttamente studiate.

Basti ricordare in proposito quanto possa essere interessante studiare le

reazioni del giovane Alfieri alle condizioni politiche dei paesi visitati (il precoce rifiuto del sistema assolutistico illuminato, la viva sensibilità ai problemi della vita politica inglese, documentati nell'importante lettera ai Sabatier scritta nel secondo soggiorno inglese durante la lotta fra Burke, Ferguson e gli "amici del re" del Bolingbroke), il nesso fra letture ed esperienze dirette, e, per la formazione dell'animo poetico alfieriano, l'eccezionale acquisto di un nuovo sentimento della natura, in senso violentemente preromantico, nei viaggi nel Nord e in Spagna, l'accordo fra lo stimolo delle passioni, della musica, delle impressioni del paesaggio solitario e sconfinato e la rivelazione della vocazione poetica, che il Raimondi meno considera, troppo guardando alla formazione della prosa e operando un taglio rischioso nella formazione di tutta la personalità alfieriana.

E molte sarebbero naturalmente le osservazioni che si potrebbero fare su diversi punti di un percorso così lungo e minuziosamente indagato per quel che riguarda i vari documenti studiati e l'efficacia delle varie letture anche nei confronti del successivo sviluppo alfieriano nel difficile discrimine della narrazione della *Vita* con le sue sopraggiunte modificazioni, fatte quando il poeta rivide il suo periodo giovanile con l'occhio dell'uomo maturo e con i suoi precisati ideali culturali, politici, poetici (come avviene particolarmente per le letture degli illuministi, a proposito delle quali assai interessanti appaiono anche al Raimondi le correzioni della stesura definitiva della *Vita* rispetto alla prima, recentemente edita dal Fassò).

Ma ciò che sembra più importante rilevare in questo lavoro, pur così fine e interessante, è proprio l'eccessiva importanza data agli aspetti letterari-stilistici a scapito dei momenti centrali della formazione alfieriana. Così, ad esempio, nell'*Esquisse* si poteva meglio enucleare, entro le forme del divertimento e dell'esercizio (con una disposizione di sceneggiatura, specie nella seconda e terza sessione, che andava pur calcolata), il forte scatto della personalità alfieriana nella condanna di un mondo frivolo e «senza cuore», indegno del nome di «uomo», specie nella prima sessione, più statica artisticamente ma più vivace per la stessa materia (re, ministri, cortigiani) trattata. E nei *Giornali*, la giusta considerazione del loro aspetto letterario e delle loro componenti di moda (che io rilevai nella mia introduzione ad una scelta delle *Lettere* pubblicata nella Universale Einaudi nel '49) non deve escludere, ma solo meglio storicizzare, l'attenzione alla crisi del poeta così fortemente presente nelle belle pagine della *Storia della letteratura italiana* del Momigliano.

Il «poeta» Alfieri

Ulrich Leo, noto in Italia per i suoi saggi sul Fogazzaro e sul Tasso, caratterizzati da un incontro fra critica stilistica e critica psicologica di origine esistenzialistica, si occupa in questo saggio sul «poeta» Alfieri (di cui egli aveva studiato, in due saggi pubblicati nel *Romanistisches Jahrbuch* del '52-

53, la «composizione e psicologia» e le «varie forme dell'enfasi» della sua tragedia) del significato poetico (in realtà piuttosto psicologico-stilistico) e delle diverse forme del monologo nella tragedia alfieriana⁹.

Lo studio muove dalla considerazione di una doppia linea nella critica alfieriana, condizionata dai contrastanti aspetti della stessa autocritica e attività poetica alfieriana: una linea prevalsa per tutto l'Ottocento e legata, nella sua valutazione dell'uomo e del patriota a scapito del poeta, all'autocritica e alla poetica volontaristica ed eroica dell'Alfieri; una linea piú recente (dal Croce in poi) e giustificata dall'effettiva realtà dell'opera alfieriana, che afferma il valore poetico dell'Alfieri contro la "leggenda" in parte da lui stesso creata.

Al culmine di questa nuova linea il Leo postula l'esigenza di nuovi studi analitici, che meglio precisino, con l'esame di particolari procedimenti dello stile tragico alfieriano, la reale essenza della sua poesia e il contrasto esistente nell'Alfieri fra le dichiarazioni programmatiche e critiche e la sua vera, istintiva ispirazione. Il presente articolo vuol essere una precisa applicazione di tali esigenze nell'esame del monologo alfieriano, in cui il poeta, rifiutando l'uso classico francese dei "confidenti" e, d'altra parte, condannando l'abuso dello stesso monologo nelle proprie prime tragedie, per sottrarsi alla «facile e triviale censura» dei contemporanei, avrebbe in realtà realizzato un mezzo stilistico singolare e di diversa giustificazione e significato, corrispondente alla complessità della sua poesia; giungendo nella *Mirra* a praticamente annullarlo nella sua forma tradizionale e ristabilirlo poi nell'*Abele* come vero e proprio dialogo che il personaggio ha con se stesso nell'impossibilità di istituirlo con una superiore presenza divina.

Nella *Mirra* il monologo, ridotto a tre soli casi (e uno solo della protagonista), sarebbe in realtà un monologo inespresso, una vera e propria rappresentazione del silenzio sulla scena, tanto piú poetico nel caso di *Mirra*, il personaggio «piú solitario» dell'Alfieri, la concretizzazione estrema di una tendenza alfieriana al silenzio del personaggio e al rifiuto della rivelazione esterna del proprio dramma interiore, taciuto persino a se stesso (l'opposto – in una situazione apparentemente simile – della *Phèdre* raciniana, in cui la tendenza caratteristica è quella della massima espressione interiore nella parola).

Nel *Filippo* invece, all'inizio dell'attività alfieriana, l'Alfieri sarebbe a mezza strada fra il "parlare" di Fedra e il silenzio di *Mirra*, e il monologo costituirebbe il procedimento tecnico-stilistico richiesto dal motivo dominante della tragedia: il «ritegno» dei personaggi sotto la pressione di un dispotismo anch'esso silenzioso e controllatissimo. Monologhi soltanto apparenti sarebbero poi, nell'*Agamennone*, quelli di Egisto, quasi dialoghi del personaggio con una presenza spettrale, avvertita in una visione (altrove in visioni e in audizioni di voci immateriali) come avviene anche nel *Saul* nei riguardi della presenza spettrale di Samuele, nei personaggi di Saul e di David: e

⁹ U. Leo, *Der Dichter Alfieri (Monologe, Scheinmonologe, Visionen)*, «Letterature moderne», IV (1953), pp. 653-671.

David come Egisto trarrebbero anzi da questa particolare presenza di altri e superiori personaggi spettrali nei loro monologhi quella maggiore carica di tensione tragica, di cui l'Alfieri li sentiva mancanti nei suoi «pareri», con la solita contraddizione con la sua ispirazione, che avrebbe così risollevato nella pratica attuazione poetica quei personaggi apparentemente secondari, schiacciati nella teoria (in Egisto c'è anche Tieste, in David c'è anche Samuele). Infine un'altra forma di monologo, come monologo-dialogo, sarebbe nell'*Abele* quella di Caino, che non potendo parlare con Dio parla con se stesso in una specie di dualizzazione intima del personaggio.

Tutta la costruzione del Leo, pur così interessante e ricca di fini osservazioni, appare più sottile che vigorosa, e varie obiezioni si potrebbero fare sia alla sua tesi centrale (il contrasto tra Alfieri autocritico e Alfieri poeta, fra la rigidità della sua teoria tragica e la grande varietà di procedimenti del suo concreto operare poetico) sia ai particolari della sua analisi e alla stessa funzione e validità di questa, oltre che alle interpretazioni delle tragedie esaminate, implicite in quell'analisi, e alle valutazioni di storia della critica contenute nel testo e nelle numerose note denotanti larga ma non sempre completa informazione sullo stato attuale degli studi alfieriani (ad esempio la conoscenza del lavoro filologico compiuto dallo Jannaco sul testo delle tragedie sarebbe potuta riuscirgli particolarmente utile per lo studio della scomparsa dei "confidenti" nella prima attività tragica alfieriana, nel passaggio dalle Idee e dalle stesure francesi e italiane, per il *Filippo* e il *Polinice*, alle versificazioni).

Per quel che riguarda la storia della critica (la lettura del saggio del Cappuccio, *La critica alfieriana*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, avrebbe aiutato il Leo a considerare aspetti della situazione storica e letteraria dell'Alfieri che non appaiono considerati nel suo articolo), basti osservare (a parte il silenzio sulla critica desantisiana che, malgrado la sua posizione limitativa, poteva ben appoggiare la sua interpretazione della poesia del silenzio nella *Mirra*) che la sua fondamentale osservazione di un'insufficienza dell'autocritica alfieriana e del contrasto in Alfieri fra posizione teorica e attività poetica non tiene conto dei motivi critici della critica novecentesca, che giustificano in maniera tanto più duttile e complessa il rapporto esistente fra poetica e poesia alfieriana, fra passione politica e poesia, il valore che l'autocritica e i propositi programmatici ebbero nello sviluppo concreto della poesia dell'Alfieri e il valore del suo sogno eroico ed agonistico come inconsapevole ma efficace simbolo della sua poesia e del suo significato nella storia della formazione della spiritualità romantica.

Quanto alle osservazioni sul monologo alfieriano, esse appaiono troppo astratte da una piena considerazione di tutta la poesia alfieriana e del suo sviluppo, così come le interpretazioni delle tragedie esaminate in funzione del suo particolare assunto analitico rimangono poco persuasive quando si staccano da precedenti giudizi più centrali e complessi, e l'analisi del monologo ne risulta più incerta ed astratta. Specie nel caso del *Filippo*, il cui motivo poetico non si può ridurre al «ritegno», che comunque cela una

passione di liberazione e di affermazione del personaggio alfieriano così viva, a suo modo, in Carlo, Isabella e soprattutto nel protagonista, la cui stessa scontentezza potente nel finale della tragedia sembra oltre tutto indicare un altro atteggiamento di monologo svolto in un dialogo conclusivo con Gomez («Ma, felice son io?»), così essenziale allo stesso fondamentale motivo animatore di tutta la poesia alfieriana¹⁰.

Né le osservazioni su Egisto risolvono la complessità del rapporto di questo personaggio con il motivo fondamentale dell'*Agamennone*, la cui grandezza poetica non appare intuita negli accenni a quella tragedia. E se l'osservazione sull'efficacia e il valore delle visioni di Egisto e di David è assai interessante ed acuta, più dubbio sarebbe estendere il valore delle "visioni" nell'opera alfieriana, troppo spesso convenzionalmente letterarie e, spesso, letterario ed enfatico surrogato di quel sublime, di quegli effetti arcani e potenti che l'Alfieri raggiunge altrove dall'intimo dell'azione e dall'espressione più diretta del tormento e dell'ansia ribelle e dolorosa dei suoi grandi personaggi poetici.

Perché in questo interessante saggio colpisce soprattutto (oltre ad un'oscillazione nella spiegazione del procedimento del monologo, studiato fra vera giustificazione personale-poetica e derivazione letteraria, come sembra avvenire quando il critico ritrova tutte le forme del monologo alfieriano nel *Pastor fido* del Guarini) uno scarso senso del realizzato valore poetico e, malgrado il forte rilievo dato al «poeta» e alla vitalità complessa ed istintiva della sua poesia, una concezione della poesia più come documento di animo e di stile che come autonoma, personale e inscindibile realtà. Troppo questo tipo di critica (comunque assai interessante e significativa da un punto di vista culturale) si appunta a particolari procedimenti tecnico-stilistici astratti dalla piena realtà dell'opera poetica e a giustificazioni psicologiche e schematiche, la cui attenzione e finezza (davvero notevoli in questo saggio così stimolante) rimangono pur diverse dalle caratteristiche di un'interpretazione critica centrale e storico-estetica.

Della Tirannide

Il Ferrero, riprendendo e svolgendo più ampiamente concetti già esposti nel suo libro *L'anima e la poesia di Vittorio Alfieri* e utilizzando posizioni della più recente critica alfieriana a proposito dell'atteggiamento politico alfieriano (dal Salvatorelli al Fubini), studia in questa nota¹¹ la celebre opera del '77 mirando a precisarne l'animo ispirativo (che ne fa «qualchecosa di più e qualchecosa di meno che un trattato politico»), i motivi fondamentali

¹⁰ Si veda in proposito la mia osservazione nel volume *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 66-70.

¹¹ G.G. Ferrero, *La «Tirannide» di Vittorio Alfieri*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXII (1955), pp. 380-395.

delle varie parti, il rapporto con la stessa ispirazione oratoria e poetica delle tragedie. In una prima parte egli esamina appunto la genesi dell'opera, nel '77, accanto alla *Virginia* e alla *Congiura de' Pazzi*, come sfogo violento del sentimento antitirannico alfieriano, ben chiarito nella dedica alla Libertà, vibrante di un alto senso personale e di una fede eroica, la cui attenuazione e incrinatura successive vengono documentate nella seconda stesura della stessa dedica e di tutto il libro.

Poi l'opera («piuttosto che un trattato politico [...] un saggio di “scienza dell'uomo”»), mosso sentimentalmente e oratoriamente da una potente *indignatio* etica e da un autobiografico timore del poeta «di potere un giorno essere offeso e svilito dalla paura») viene descritta nelle sue varie parti e caratterizzata nella prevalente presenza ed efficacia di «ritratti, di profili, di schizzi, che mirano tutti a far vedere in quanti modi diversi si possa essere vili, servili, codardi».

Tale descrizione punta soprattutto sul I Libro e più sui capitoli ricchi appunto di «abbozzi di figure e di scene» e insieme di motivi anche politicamente più validi e nuovi, ritrovati specie nei capitoli XI e XIII sulla nobiltà e sul lusso, che offrirebbero più precisamente «quel tanto, o quel poco, di nuovo nella storia del pensiero politico, che ci può offrire il trattato». Più rapidamente è considerato il II Libro (dove meno ricca è la «galleria dei codardi» su cui più il Ferrero insiste), notevole comunque per la presenza del motivo estremistico del “tanto peggio tanto meglio” e per quella chiusa del capitolo VII in cui «il poeta contempla con un senso di orrore il danno che dalla tirannide può venire, più che alla persona e alle cose nostre, alla nostra anima».

Nella conclusione, sottolineato nuovamente il valore della «galleria dei codardi» e dell'analisi della «paura» come «uno dei più notevoli contributi che l'Alfieri diede a quella “scienza dell'uomo” cui egli e i suoi contemporanei attribuivano gran pregio», il Ferrero collega i toni fondamentali dell'opera ai due toni fondamentali dell'oratoria e della poesia alfieriana in genere: l'esercitazione antitirannica e l'ansia della libertà interiore, fra di loro inseparabili, scaturiti dal «senso geloso e a volte esasperato della dignità umana», ritrovati presenti in tutte le maggiori tragedie alfieriane (*Filippo*, *Antigone*, *Agamennone*, *Oreste*, *Saul*, *Mirra*), nelle quali essi più profondamente e poeticamente si trasfigurano nel senso romantico dell'«estraneità» e nel «travaglio delle coesistenze impossibili», culminanti in *Saul* e *Mirra*.

La nota che, come si vede, implica l'esigenza di una rinnovata ricerca nelle radici di tutta l'opera alfieriana e nella vita interiore del poeta (e testimonia così la nobile insoddisfazione, il bisogno dello studioso di nuovamente indagare e chiarire a se stesso la realtà del proprio difficile autore, pur sulla base della sua prima e più generale interpretazione), appare assai interessante, ma suscettibile di discussione sia per le inferenze sulla poesia alfieriana in generale sia per la caratterizzazione della *Tirannide* e per la stessa analisi (più spesso descrizione) dei suoi motivi e delle sue parti.

Senza discutere qui la parte generale (che del resto implicherebbe una di-

scussione con tutta l'interpretazione del Ferrero nel suo libro citato), vorrei almeno osservare, per quel che riguarda la *Tirannide*, che per davvero «mettere in giusta luce» quell'opera sarebbe necessaria anche una sua più sicura collocazione nello sviluppo della personalità alfieriana, anche con una nuova precisazione del rapporto dell'Alfieri con la cultura politica settecentesca. Perché, se il libro è soprattutto opera di passione più che di pensiero, gli stessi miti politico-poetici dell'Alfieri pur si precisano e si articolano in una complessa reazione sentimentale e culturale, a volte troppo poco considerata nel suo secondo elemento.

Anche la caratterizzazione prevalente del libro come «galleria dei codardi» e come contributo alla «scienza dell'uomo» (da cui poi si potrebbe risalire al rilievo di un esercizio psicologico-poetico in relazione a temi, a personaggi, a situazioni delle tragedie su cui tanto acutamente insisté il Momigliano) mi sembra eccessiva rispetto al carattere – che pure il Ferrero inizialmente rileva – del libro come appassionata e giovanile battaglia, come violento sforzo combattivo.

Quanto alla posizione della *Tirannide* nello sviluppo della poesia alfieriana, penso che ancor più di un generale riferimento ai rapporti fra quest'opera e tutta la tragedia alfieriana potrebbe essere utile un più preciso studio del rapporto tra il libro e le tragedie di libertà, che nascono su quell'impulso politico-sentimentale e ne ricavano un'indubbia prevalente tendenza oratoria, tanto più aperta ed efficace – ma ben lontana dalla vera poesia alfieriana – dove la fede eroica, la speranza nella finale insurrezione del popolo nettamente contrasta con le condizioni pessimistiche e catastrofiche della più profonda poesia alfieriana. Si pensi all'impostazione e al singolare finale tragico-ottimistico della *Virginia* e all'esito oratorio di quell'opera, e, per contrasto, al ben diverso risultato poetico della *Congiura de' Pazzi*, tanto più coerente nella sua intonazione pessimistica a quel motivo poetico-tragico schiettamente alfieriano che traspare e vibra in tanta parte di quella tragedia sotto il puro fervore politico.

Ed anche per la stessa descrizione delle varie parti, per il rilievo di interesse «alfieriano» dei vari capitoli, mi sembra che andrebbero più sottolineati, anche se molto noti, certi motivi importanti (anche per la stessa efficacia etico-politica del trattato e la sua ricchezza di potente suggestione), come quello (nel capitolo sulla milizia) dell'assurdità di una «patria» senza «libertà», o come, nel capitolo sulla religione (oltre il motivo giustamente indicato dal Ferrero dalla naturale alleanza della Chiesa, perché ricca, con il potere politico conservatore dei privilegi sociali, dei possessi economici), l'estrema indicazione del legame fra tirannide politica e religione dogmatica e autoritaria e addirittura fra l'idea di un Dio padrone dispotico e la stessa idea del tiranno politico (legame che tanto faceva inorridire Rosmini e che tanto suggerisce circa la stessa intuizione tragica della vita propria dell'Alfieri).

INDICE DEI NOMI

- Agostino d'Ipbona, 95
Albany, Luisa di Stolberg-Gedern, contessa d', 25, 82, 163, 173, 205, 207, 210, 212, 214, 215, 218n, 220, 227, 230, 253, 299, 305n
Albergati Capacelli Francesco, 24, 119
Alessandro Magno, 94
Alfieri di Sostegno Roberto, 51n
Alighieri Dante, 68, 97, 212, 214
Aretino Pietro, 80
Ariosto Ludovico, 77, 214, 215, 303
Arteaga Stefano, 174 e n, 175
Augusto Ottaviano, 99
Avena Antonio, 315n
- Bakunin Michail, 56
Baldini Massimo, 262n
Balletti Elena, 311n
Baretti Giuseppe, 131, 132
Bartolomeo apostolo, 95
Beccaria Cesare, 38
Belli Giuseppe Gioacchino, 247n
Bellucci Novella, 250n
Bernardo di Chiaravalle, 95
Bertana Emilio, 139, 330
Bertola Aurelio de' Giorgi, 125, 128
Bettinelli Saverio, 129, 131, 197 e n, 198 e n, 199 e n, 200 e n, 201
Bezzola Guido, 205n
Bianchi Mario, 26 e n, 31n, 127, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 225n, 229n, 230, 231n
Bodmer Johann Jakob, 311n
Bolingbroke Henry St John, visconte di, 332
Bouhours Dominique, 49
Bozzelli Francesco Paolo, 174n, 175n
- Brunone di Colonia, 224
Bruto Marco Giunio, 34, 80
Buonarroti Michelangelo, 212, 305
Burke Edmund, 332
Byron George Gordon, 18, 117
- Calcaterra Carlo, 159, 262n
Calepio Pietro, 311n
Calosso Umberto, 268
Caluso di Valperga Tommaso, 55, 81, 137, 148, 149, 230n
Campistron Jean Galbert de, 171n
Canonica Giuseppe, 310n
Cappellani Nino, 323 e n, 324
Cappuccio Carmelo, 139n, 197, 334
Capucci Martino, 108n
Carducci Giosuè, 137
Caretto Lanfranco, 24n, 137n, 143n
Carlo I d'Inghilterra, 255n
Carmignani Giovanni, 197n
Caro Annibale, 77
Cassiani Giuliano, 210
Castagnola Paolo Emilio, 310n
Catone Uticense Marco Porcio, 80
Cavazzuti Giuseppe, 198n
Cazzani Pietro, 29n, 35n
Černý Václav, 12, 125n
Cesare Gaio Giulio, 34, 80, 93, 94
Cesarotti Melchiorre, 165n, 198n, 206, 264n, 285n, 316, 317n
Cicerone Marco Tullio, 68, 94
Collatino Lucio Tarquinio, 93
Colli Luigi Leonardo, 19, 148
Confucio, 95
Conti Antonio, 310
Corner Vendramin Alba, 143
Cristofori Piva Carolina (Lidia), 137

- Croce Benedetto, 125 e n, 130n, 138 e n, 207n, 225, 333
 Cumiana Giacinto, 51n
 Cuoco Vincenzo, 48, 56
- D'Annunzio Gabriele, 140, 220n
 Danton Georges Jacques, 53
 De Bello Raffaele, 28n, 58n
 De Coureil Giovanni Salvatore, 197n
 De Giovanni Ignazio, 197
 De Robertis Giuseppe, 207n
 De Ruggiero Guido, 138
 De Sanctis Francesco, 171n, 179 e n, 267 e n
 Debenedetti Giacomo, 207n
 Decio Mure Publio, 93
 Demostene, 94
 Diderot Denis, 29, 153
 Domenico di Guzmán, 95
 Dondero Marco, 250n
 Dryden John, 285n
 Dumas Alexandre, 179n
- Fabrizi Angelo, 28n, 257n, 258n, 318n
 Fagnani Arese Antonietta, 137
 Fassò Luigi, 29n, 157, 159, 160, 332
 Federico II di Prussia, 36, 44, 199, 237, 251n, 255
 Ferguson Adam, 332
 Ferrero Giuseppe Guido, 246 e n, 323, 335 e n, 336, 337
 Fichte Johann Gottlieb, 24, 120
 Filicaia Vincenzo da, 23, 117, 285, 300
 Finck von Finckenstein Karl Wilhelm, 36
 Fissore Domenico, 266n
 Flora Francesco, 141, 328
 Fogazzaro Antonio, 332
 Forti Fiorenzo, 62n
 Foscolo Ugo, 11, 18, 22, 68, 87, 126, 131, 137, 144, 174n, 214n, 232n, 233n, 237n, 281n
 Francesco d'Assisi, 68, 95
 Freud Sigmund, 177n
- Fubini Mario, 9, 11, 139n, 171n, 207n, 209n, 246, 256 e n, 268 e n, 315n, 323, 325, 335
- Galilei Galileo, 212
 Garat Dominique Joseph, 233n
 Gerbi Antonello, 125n
 Ghidetti Enrico, 146n
 Gioberti Vincenzo, 175n, 266 e n
 Giordani Pietro, 137
 Giovanni Crisostomo, 95
 Girolamo Sofronio Eusebio, 95
 Gizzi Giovanni Giuseppe, 310n
 Goethe Johann Wolfgang von, 21, 116, 132, 137
 Goldoni Carlo, 17
 Gori Gandellini Francesco (Checco), 26, 45, 144, 145, 148, 208n, 221n, 225n, 227
 Gracco Gaio Sempronio, 93
 Gravina Giovanni Vincenzo, 310, 311, 312n
 Guarini Battista, 335
 Guidi Alessandro, 81
 Guzzo Augusto, 266n
- Hamann Johann Georg, 118
 Hartmann Gottfried, 310n
 Helvétius Claude-Adrien, 29, 79, 330
 Herder Johann Gottfried, 153
 Hölderlin Friedrich, 132
- Janin Jules, 179n
 Jannaco Carmine, 28n, 47n, 245n, 294n, 334
- Keats John, 132
- La Bruyère Jean de, 330
 La Fayette Gilbert du Motier, marchese di, 300
 La Santé Gilles-Anne-Xavier de, 312n
 Lagrange Giuseppe Luigi (Joseph-Louis), 148

Lamartine Alphonse de, 23, 119
 Lazzarini Domenico, 310
 Leo Ulrich, 332, 333 e n, 334
 Leopardi Giacomo, 12, 19, 20, 21, 26,
 28, 45, 87, 115, 116, 137, 146 e n,
 210, 216n, 224, 238n, 266, 281n, 294
 e n, 329
 Lesage Alain-René, 330
 Lessing Gotthold Ephraim, 24, 120
 Levi Giulio Augusto, 267n
 Lorena (famiglia), 231n
 Lorenzo martire, 95
 Losavio Francesco, 325 e n, 326
 Lucrezia, 93
 Luigi XIV di Francia, 88
 Luigi XVI di Francia, 50, 255n
 Luigi Filippo di Francia, 59

 Machiavelli Niccolò, 30, 87, 118, 130,
 212, 306
 Maffei Scipione, 307, 309n, 310 e n,
 311 e n, 312 e n, 313, 314 e n, 315 e
 n, 316, 317 e n, 319
 Maggini Francesco, 25n, 159, 207n,
 210n
 Maier Bruno, 139n
 Manzoni Alessandro, 233n
 Maometto, 29, 95
 Maometto II, 88
 Marcello Marco Claudio, 99
 Mario Gaio, 93
 Marré Gaetano, 197n
 Martello Pier Jacopo, 311 e n
 Martini Antonio, 305n
 Marzot Giulio, 325
 Masiello Vitilio, 327 e n, 329
 Mazza Angelo, 285n
 Mazzamuto Pietro, 262n
 Mazzatinti Giuseppe, 137n
 Mazzini Giuseppe, 24, 56, 68, 71, 120
 Mazzoni Guido, 197n
 Mazzotta Clemente, 23n
 Medici Alessandro de', 35, 303
 Medici Lorenzino de', 35, 303

 Metastasio Pietro, 17, 19, 77, 155, 247
 Milziade, 94
 Mocenni Vittorio, 148
 Mocenni Magiotti Quirina, 144
 Modena Gustavo, 276n
 Momigliano Attilio, 13, 178n, 207n,
 249, 268 e n, 276, 285n, 323, 325,
 326, 332, 337
 Montaigne Michel de, 80, 148, 330
 Montesquieu Charles-Louis de Secon-
 dat, barone di, 35, 79
 Monti Vincenzo, 155, 205n, 225n,
 264n

 Nadal Augustin, 262n
 Napoleone I Bonaparte, 54, 56
 Napoli Signorelli Pietro, 200n
 Noce Hannibal Samuel, 311n
 Novalis, 118

 Omero, 93, 263
 Ornato Luigi, 25, 120, 139
 Ottolenghi Leone, 25n
 Ovidio Nasone Publio, 171, 173,
 175n
 Ozà Carlotta Amoretti, marchesa d',
 211

 Paciaudi Paolo Maria, 42n, 43, 159
 Pagliai Morena, 52n
 Paolo di Tarso, 95
 Parini Giuseppe, 17, 24, 38, 48, 83,
 87, 119, 126, 128, 129, 165n, 206 e
 n, 303, 304n
 Pascal Blaise, 21, 116
 Pasini Ferdinando, 198n
 Pellegrini Carlo, 328
 Pelopida, 80
 Petrarca Francesco, 23, 26, 117, 144,
 149, 208 e n, 209, 210, 212, 213n,
 214, 215 e n, 227, 229n, 236
 Pindemonte Ippolito, 27, 125, 127,
 128, 197n, 312
 Pistoja Candido, 148

- Pitt Penelope, 159
 Pizzelli Cuccovilla Maria, 307
 Plutarco, 80, 98, 330
 Prévost Antoine François, 330
 Proust Marcel, 139, 177n
 Provana Luigi, 25n

 Quevedo Francisco de, 330

 Racine Jean, 171n, 198
 Raffaello Sanzio, 160
 Raghianti Carlo Ludovico, 160
 Raimondi Ezio, 208n, 329 e n, 331, 332
 Ramat Raffaello, 268
 Ranieri Antonio, 137
 Regoli Mocenni Teresa, 24, 25n, 26, 127 e n, 142, 144, 145, 146, 147
 Riccoboni Luigi, 311n
 Ristori Adelaide, 176n, 179n, 187n
 Robespierre Maximilien de, 53
 Rolli Paolo, 236
 Rosmini Antonio, 337
 Rossi Lovanio, 249n, 252n
 Rousseau Jean-Jacques, 79, 80, 233n, 325
 Russo Luigi, 171n

 Sabatier de Cabre Honoré-Auguste, 300, 332
 Sabatier de Cabre Jean-Antoine, 300, 332
 Saint-Victor Paul de, 179n
 Salio Giuseppe, 310
 Salvatorelli Luigi, 335
 Sansone Mario, 138n
 Scevola Gaio Muzio, 93
 Schedoni Pietro, 197n
 Schiller Friedrich, 137
 Sckommodau Hans, 233n
 Scrivano Riccardo, 167

 Shelley Percy Bysshe, 132
 Silvestri Giuseppe, 312n
 Sirven Paul, 299n, 330 e n
 Sismondi Jean Charles Léonard Simonde de, 266
 Sisto V, 93
 Stefano martire, 95
 Stendhal, 23, 119, 138
 Stuart Carlo Edoardo, 19, 213
 Stuart Enrico Benedetto, cardinale di York, 205, 206n, 299

 Tacito Publio Cornelio, 88
 Tagliazucchi Girolamo, 331
 Tasso Torquato, 237, 303, 332
 Temistocle, 94
 Teotochi Albrizzi Isabella, 175, 233n
 Teza Emilio, 159
 Timoleone, 80
 Tiraboschi Girolamo, 198n
 Torelli Pomponio, 310

 Varano Alfonso, 264n
 Varese Claudio, 311n
 Verri Pietro, 38
 Veuillot Louis, 179n
 Vigny Alfred de, 22, 117, 294n
 Vigolo Giorgio, 247n
 Vincent Éric Reginald, 159
 Vincenti Leonello, 125n
 Virgilio Marone Publio, 99
 Visconti Ennio Quirino, 264n
 Voltaire (François-Marie Arouet), 29, 79, 133, 310, 312 e n, 314, 317 e n

 Wagner Richard, 18
 Washington George, 300
 Werner Zacharias, 19

 Zoroastro, 95
 Zumbini Bonaventura, 277n

Finito di stampare
nel mese di maggio 2015
da Grafiche DIEMME
Bastia Umbra (PG)