Rassegna alfieriana (1982–1984)

Bianca Maria Da Rif

PARTE PRIMA

L'andamento irregolare della fortuna alfieriana, per quanto concerne la critica romantica e ottocentesca, rilevato nelle rassegne precedenti,¹ sembra essersi ora stabilizzato in una dimensione accentratrice di interessi non marginali né superficiali. Parametro fondamentale della fortuna arrisa in questi ultimi anni all'Alfieri è infatti costituito inequivocabilmente dall'attenzione filologica e critica sollecitata dall'edizione, a cura del Centro Nazionale astese, dell'*Opera omnia*, affiancata, e ne va rilevata l'importanza, dalla ripresa della pubblicazione della rivista *Annali alfieriani*.

Hanno visto la luce infatti, nel periodo considerato, le edizioni critiche del *Saul*, degli *Appunti di lingua e letterari*, delle *Traduzioni*—nei due volumi dell'*Eneide* e di *Terenzio*—e del terzo volume degli *Scritti politici e morali*, oltre alle riedizioni di numerose altre opere in veste commentata.

L'interesse della critica non si appunta solo però sulle opere maggiori, o quanto meno ritenute tali, ma cura di approfondire aspetti collaterali con contributi che, sovente, si estendono al di là dello spunto iniziale, e dell'Alfieri e della sua produzione letteraria restituiscono preziosi risvolti utili a ricomporre il complesso quadro della sua personalità.

Nel corso della presente rassegna si segue il criterio, già collaudato, di esporre, in primo luogo, i risultati delle pubblicazioni curate dal Centro Nazionale, seguiti dalle notizie sull'edizione di piccole opere o di frammenti di testi, completate dalla menzione delle riedizioni.

Nel settore dedicato alla critica, così frequentato e vario per gli argomenti affrontati, si dà il resoconto dei contributi di maggior rilevanza, raggruppandoli attorno a nuclei tematici rapportati—ove sia possibile—all'ordine cronologico di pubblicazione dei saggi.

Angelo Fabrizi cura, con chiarezza e precisione, la "Nota" al testo,

il testo critico e il corredo critico che accompagna la versificazione, nell'edizione critica del *Saul* (69), frutto di un'assidua collaborazione con Carmine Jannaco, al quale spetta la trascrizione e la cura delle prime tre fasi (idea, stesura, versificazione) e nel cui ricordo si apre la pubblicazione di questo capolavoro alfieriano nel secondo centenario della sua composizione. Con la medesima attenzione dedicata anche a quei particolari che, pur esulando da un discorso puramente filologico, convergono a ricostruire nei dettagli l'iter compositivo del *Saul*, il Fabrizi ne illustra le fasi redazionali, scandite in sei momenti basilari (pervenutici integralmente all'infuori di parte del quinto, ossia delle penultime bozze di stampa) che, nell'ordinamento interno di questo XIV volume dell'edizione astese, risultano così disposte: testo della tragedia secondo l'edizione Didot, idea, stesura e versificazione, versificazione ed ultime varianti.

Nel manoscritto Laurenziano Alfieri 26², a c. 77^r la data "Roma 30 Marzo 1782," anteposta all'idea, attesta che il disegno del *Saul* prese consistenza appunto in quel mese, come confermeranno poi sia la prima redazione della *Vita* che quella finale e il *Rendimento di conti*. La carta 78, recante nel verso l'elenco dei personaggi, —inserita per sbaglio nella rilegatura dopo l'idea e prima della stesura— contiene l'indicazione di due figure che in seguito Alfieri non riterrà opportuno utilizzare *tout-court*: quelle della Pitonissa e dell'Ombra di Samuel. Quest'ultima comparirà, mirabilmente rielaborata, nelle deliranti allucinazioni di Saul (a.V, sc. III) nella stesura (rapidamente completata dal 2 all'8 aprile 1782), mentre nell'idea ancora Saul chiamava la maga, esigendo da lei che gli evocasse l'ombra di Samuel, secondo gli antichi patti.

Con puntuali raffronti fra idea e versificazione (compiuta a Roma dal 3 al 30 luglio 1782) il Fabrizi illustra le modificazioni via via apportate dall'Alfieri in relazione non solo all'ordito della materia, ma anche alla ricerca lessicale mirante a rifinire letterariamente il dettato tragico, da cui risulteranno in veste definitiva 240 versi, nell'attuale edizione segnalati in corsivo. In questa fase di lavoro (attestata nel manoscritto Laurenziano Alfieri 28² alle cc. 91^r–121^v), Alfieri effettua due tipi di interventi: il primo, contemporaneo o di poco posteriore alla verseggiatura, è costituito da una serie di correzioni a penna, il secondo (indicato con VA nell'apparato critico) a versificazione ultimata, è a lapis e, per la sua importanza, "si configura

come una vera e propria revisione" (p. 18). Essa viene operata con segni convenzionali di disapprovazione: le soprallineature, la cui lettura, con il passar del tempo, risulta vieppiù difficile per l'evanescenza del tratto in matita e il conseguente problema di discernere il calco dall'originale. Il *Saul* risulterà l'ultima delle tragedie alfieriane ad essere così rivisitata dato che, nelle seguenti, il momento della correzione coinciderà con quello della versificazione.

Una successiva fase redazionale, in cui altri 286 versi assumono forma definitiva, è conservata alle cc. 160–214 del manoscritto Laurenziano Alfieri 29², dettata a Martinsbourg nel 1786 al nuovo segretario Gaetano Polidori. Di essa il Fabrizi indica, scena per scena, le modifiche effettuate (nel corredo critico distingue con P la copia Polidori, con P II lez. le correzioni fatte apportare dallo stesso copista e con PA gli esigui interventi autografi dell'autore), menziona inoltre le varianti introdotte dal Polidori rispetto al testo della versificazione, per le quali avanza, attendibile, l'ipotesi che siano da imputare a dettatura. Alla medesima causa risalgono le discrepanze di ordine grafico che si rilevano nella copia ora alla Biblioteca del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti (cartella 4, busta 6), (riportate alle pp. 30–31 della "Nota"), di mano sempre del Polidori, di poco successiva a quella Laurenziana. Fu quest'ultima a fornire il testo per l'edizione Didot, pubblicata a Parigi nel 1789 accresciuta di 54 versi e caratterizzata da altre varianti frutto di un'ulteriore tormentata elaborazione condotta sulle bozze e che si estese poi, a stampa ultimata, ad altre correzioni apportate mediante l'aggiunta di tre cartolini (contrassegnati in apparato D cart.). A conclusione il Fabrizi illustra il sistema di emendamenti operati in ordine alle modalità grafiche alfieriane e segnala altri interventi riguardanti singoli punti in cui, per stanchezza, aveva fallito l'acribia corretttrice del tragediografo, suggerendo infine di recuperare, per una corretta lettura dell'apparato, gli avvertimenti indicati da Jannaco nell'*Introduzione* generale all'edizione critica di tutte le tragedie.²

Edito nel 1983, il XXXIX volume dell'edizione nazionale dell'opera alfieriana *Appunti di lingua e letterari, con un'Appendice di aggiunte ai volumi pubblicati* è distinto, come già si apprende dal titolo, in due parti autonome, ciascuna delle quali curata da due diversi studiosi; segnatamente Gian Luigi Beccaria si è occupato del primo settore, Marco Sterpos del secondo (113).

Dal resoconto offerto dal curatore nella "Prefazione" agli *Appunti di lingua* il lettore è edotto di un risvolto particolarmente interessante della formazione linguistica di Alfieri, che risale alla fase in cui il suo cocente desiderio di "spiemontizzarsi" e di "sfrancesizzarsi" (rispondente peraltro ad un diffuso clima filoflorentino, dal quale non è immune—ricorda Beccaria citando Fubini³—neppure il Baretti "contraddittoriamente alla sua posizione di critico del toscano" (p. 11), lo indusse, nel 1776, a lasciare Torino alla volta della Toscana, per apprenderne la lingua sublime, la sola che potesse consentirgli di differenziarsi dagli scrittori e dai letterati periferici. Ancora una volta è la *Vita* a testimoniare la sofferenza, l'umiltà, la perseveranza e la fatica con cui Alfieri cercò di colmare le proprie lacune linguistiche, imputabili essenzialmente all'educazione per tradizione impartita a lui, come del resto a "tutti i nobili piemontesi del Settecento" (p. 21), in francese. Di questa lingua però, sottolinea Beccaria, l'Alfieri dimostra di avere "una conoscenza imperfetta, o meglio pratica e anarchica . . . soprattutto per quanto concerne l'ortografia" (p. 22). Negli *Appunti* infatti il francese è utilizzato come una sorta di metalinguaggio, che serve per spiegare termini toscani e per formulare delle definizioni, più che per fornire una corrispondente traduzione di vocaboli, come avviene in un dizionario bilingue di cui il quaderno alfieriano non ha affatto l'aspetto. Redatta invece per uso colloquiale e privato, questa raccolta lessicale è articolata in varie parti, il cui nucleo primario è da vedersi in due settori rispettivamente intitolati "Modi francesi e toscani"; "Modi piemontesi e toscani," preceduti da una rassegna di "Frase, o modi di dire poetici, o giri di lingua" e da "Francesismi del Boccaccio. Gior.^a IV. nov. I^a. pag. 273," e conclusi da un piccolo elenco di "Belle parole che non hanno corrispettive né in Fr. né in P.," limitato a soli 4 vocaboli.

A siffatto assemblaggio di termini non presiede né un uso sistematico dei dizionari (ma quello del Vocabolario della Crusca si evince chiaramente a proposito di "antiquati plurali neutri del tipo fr[ancese]—it[aliano] 319 le *filaccica*, piem[ontese]—it[aliano] 43 le *donora*" (p. 14), che non è probabile siano desumibili dalla parlata viva), né una griglia di motivi riportabili alle letture di autori trecenteschi che l'Alfieri andava completando nel 1778. Essa comprende invece un elenco di vocaboli tratti dalla conversazione fiorentina quotidiana, come ebbe ad annotare, per diretta confidenza di Alfieri,

Prospero Balbo nella sua trascrizione del manoscritto degli *Appunti*, leggibile ora nell'edizione fornita dal Cibrario. Vocabolario dunque d'uso domestico, nel cui ambito semantico l'editore individua delle zone d'interesse, le raggruppa in categorie (riguardanti ad esempio arnesi e oggetti domestici o gli ambienti contadino, rurale, artigianale, commerciale, medico e così via), all'interno delle quali, pur nell'ordine casuale di disposizione, i vocaboli sono assemblati in base ad una radice comune, o per analogie foniche o semantiche, o ancora per sinonimia o per opposizione. Quanto poi al dialetto piemontese, viene usato negli *Appunti*—come già si è notato a proposito del francese—per sopperire alle lacune del toscano, oppure in relazione a chiarimenti di termini francesi, dal momento che “nel toscano sta la ‘partenza’ mentale del vocabolarietto, e non nel fr[ancese] o nel piem[ontese]” (p. 18).

La prima trascrizione di questo documento, compiuta da Prospero Balbo sul testo dell'autografo nel 1802, fu utilizzata da Luigi Cibrario nella sua edizione intitolata *Voci e Modi toscani raccolti da Vittorio Alfieri con le corrispondenze de' medesimi in lingua francese ed in dialetto piemontese*, Torino, Per l'Alliana. A spese di P.G. Pic—Librajo della R. Accademia delle Scienze, 1827 (dall' editore siglato C). Pubblicato poi nel 1886 dal nipote di Massimo D'Azeglio in margine ai suoi *Studi di un ignorante sul dialetto piemontese*, Torino, questo quaderno conobbe un'edizione corretta, condotta finalmente sull'autografo, solo negli *Appunti di lingua e traduzione prime, documenti inediti o rari*, Torino, 1946, a cura di Carmine Jannaco (siglato J). Rilevate le mende e le inesattezze delle precedenti edizioni, Beccaria fornisce la descrizione della copia degli *Appunti di lingua* esemplata dal segretario di Alfieri Francesco Tassi e conservata a Montpellier, Bibl. Municipale, Ms. 61.9.12, che contrassegna M,⁴ oltre a quella del manoscritto autografo, un quadernetto cartonato dalla copertina verde penicillina, contenuto nella miscellanea Alfieri 10 della Biblioteca Laurenziana. Nei confronti dell'edizione di quest'opera, data l'eccellenza della sua conformazione, lo studioso adotta criteri improntati ad una metodologia strettamente conservativa e rispettosa dell'originale, da cui non deroga neppure per uniformare l'uso delle maiuscole alle consuetudini grafiche moderne. Le norme seguite da Alfieri nell'accentazione dei termini francesi sono quanto mai aleatorie ed arbitrarie. Di fronte a tali

oscillazioni ancora una volta Beccaria conferma il criterio conservativo. Interviene solo nei casi sporadici in cui l'accento, pur essendo segnalato, è indecifrabile, e si adegua allora alla norma alfieriana più seguita. Ugualmente segnala, per i modi piemontesi, le oscillazioni grafiche ed accentative, delle quali dà un dettagliato resoconto analitico e indica particolareggiatamente le norme adottate. Un'ultima nota riguarda la pubblicazione, in "Appendice," dalla carta 176^r del Ms. Alfieri 3 della Biblioteca Laurenziana, del *Vocabolarietto satirico*, qui accostato agli altri testi per analogie tematiche e strutturali, dal momento che è costituito da un triplice elenco di lemmi ripartito in "Nomi propri," "Sinonimi" ed "Epitteti" (sic) (limitato alle sole lettere A e B) che sintetizza, in lapidarie ed argute parole, giudizi satirici su vari aspetti della vita.

La seconda parte del volume è curata da Marco Sterpos e si articola in tre differenti sezioni: la prima è dedicata agli "Appunti letterari," le altre due: "Aggiunte alla *Vita*" e "Aggiunte alle Tragedie" sono comprese sotto il comune denominatore di "Appendice." Gli *Appunti letterari*, qui editi dalle carte conclusive del manoscritto Laur. Alfieri 3, sono scritti, anche brevissimi "che hanno per argomento la vita o l'opera di altri poeti" (p. 55). Fra essi lo studioso ne analizza quattro,⁵ sulla base dell'appartenenza allo stesso manoscritto oltre al fatto "di essere tutti dedicati ad altrettanti capolavori consacrati del genere pastorale, eroicomico ed epico" (p. 55). Attinenti al primo faticoso apprendistato letterario di Alfieri questi testi, dall'esame linguistico avallato da considerazioni di altro tipo, sono fatti risalire dallo studioso al periodo estate-autunno 1775. Non privo di obiettività e sicurezza di giudizio è il negativo commento che Alfieri formula nei confronti dell'*Aminta*, sottoposta al vaglio dei parametri fondamentali dell'azione tragica: la rappresentabilità ed il vigore drammatico. A non godere ancora delle sue simpatie di irriducibile censore sta la favola pastorale in generale, per propria costituzione insipida via di mezzo—ed in quanto tale intollerabile per l'intransigenza alfieriana—fra tragedia e dramma. L'inutilità dei personaggi secondari, la mancanza di verisimiglianza e di naturalezza, sono le componenti negative che egli, nella favola pastorale del Tasso, riscontra e biasima: chiaro indizio dell'esistenza *in nuce* di linee metodologiche confluenti nella poetica che darà i suoi primi frutti nel *Filippo* e nel *Polinice*. Con analogo rigore di giudizio

Alfieri esamina la *Gerusalemme*, non senza a volte una punta di ironia, sottolineando, nel corso dell'opera, la stranezza, l'artificiosità e la scarsa credibilità di alcuni episodi, giudizio che peraltro non sminuisce un sostanziale apprezzamento del poema epico nella sua globalità.

Gli altri due appunti conservati nello stesso manoscritto Laurenziano riguardano la *Secchia rapita* del Tassoni, non apprezzata in quanto non appartiene né al genere comico né a quello eroico, e l'*Orlando furioso*, il cui commento bruscamente si arresta all'altezza del quarto canto, quasi Alfieri avesse "avvertito d'un tratto un invincibile fastidio per questo tipo di lavori" (p. 61).

A conclusione degli *Appunti letterari* Sterpos pubblica, dal manoscritto Laurenziano Alfieri 13, le *Memorie per le vite de' 4 Poeti*, chiaramente rimaste all'iniziale stadio di abbozzo, e limitate alla sola biografia del Tasso, e dal manoscritto della Bibliothèque Municipale di Montpellier 61.9.9 un testo inedito, intitolato *Viaggio del Poeta*, schematica nota degli argomenti di tutti i canti dell'*Inferno* e dei primi otto del *Purgatorio*, la cui importanza non è da ricercarsi in motivazioni stilistiche o contenutistiche, ma nel fatto che essa fornisce un'ennesima prova della paziente dedizione con cui Alfieri andava studiando ed appuntando le opere dei maggiori esponenti della letteratura italiana. Si è già anticipato che l' "Appendice" con cui si conclude la terza parte del volume raccoglie, con il titolo "Aggiunte ai volume pubblicati," in due sezioni distinti: "Aggiunte alla *Vita*" e "Aggiunte alle Tragedie," "un consistente numero di scritti che possono considerarsi un complemento alle edizioni critiche precedenti" (p. 83). Nel primo settore: "Aggiunte alla *Vita*" è ora possibile leggere parecchi documenti che, per il loro contenuto e per essere tutt'ora inediti, rivestono non poca importanza (pur nel difforme valore delle notizie arretrate) nell'integrare e completare il composito mosaico della biografia alfieriana. Sono, in gran parte, testi autografi, redazioni di scritti afferenti nelle appendici alla *Vita*, ed ancora testimonianze di autori coevi, che apportano nuovi contributi nell'ambito della stessa linea d'indagine.

Il primo documento pubblicato nelle "Aggiunte alla *Vita*" è la redazione inedita delle *Colascionate*, desunta dal manoscritto autografo Alfieri 3 della Biblioteca Laurenziana, testimone di una lezione diversa da quella accolta nella II redazione della *Vita* che segue il testo del

Ms. Laur. Alf. 24, come "Appendice II" all'"Epoca III." Si possono citare poi, oltre al capitolo "Cettra che a mormorar," dall'autografo Alfieri 3, varie redazioni delle epigrafi composte dall'astigiano per se stesso, per la contessa D'Albany e per Francesco Gori Gandellini, per le quali la datazione proposta nella *Vita* va integrata con quelle dedotte e sostenute dallo studioso sulla base delle testimonianze dei manoscritti inediti. Per ultima è pubblicata la "Lettera dell'Abate di Caluso alla Contessa D'Albany col racconto della morte dell'Alfieri" nelle due successive redazioni che presentano lezioni fra loro diverse e diverse pure dalla forma definitiva che si legge nella *Vita*, alle quali va aggiunta la "Narrazione abbreviata della morte dell'Alfieri," sempre autografa del Caluso: una sorta di breve riassunto, tormentato dalle varianti, tanto da presentare notevoli difficoltà di lettura, che, in mezza pagina, concentra le tre precedentemente dedicate all'argomento. Interessante a questo proposito è la sintetica relazione della D'Albany sulla morte di Alfieri, formulata allo scopo di fornire all'Abate una traccia che gli servisse alla stesura dell'ultima nota biografica da apporre a suggello della *Vita*. Quest'incarico il Caluso portò a termine rielaborando con eleganza d'eloquio e decoro formale le scarse notizie della relazione, ampliando la narrazione con sapienti aggiunte e non meno calibrati interventi personali, che Sterpos non manca di evidenziare come esempio della prudente cautela e dell'accorta diplomazia del dottissimo letterato.

La sezione successiva, relativa ai documenti autobiografici, si presenta ricca di curiosità. Si apre, grazie ad essi, una pagina sulla meticolosa precisione dell'astigiano nel redigere note, resoconti e bilanci della sua situazione economica. Di rendite, entrate e spese dal 1785 al 1792 rimangono gli appunti, annotati in un quadernetto di 24 pagine dal titolo "Spese del viaggio da Londra a Siena," titolo peraltro restrittivo rispetto al contenuto che si riferisce anche ad altri viaggi e ad altri contesti. Sono frammenti, brevi *flashes* sulle piccole cose di vita vissuta, che possono apportare, se inseriti e valutati in un giusto contesto, informazioni non del tutto superficiali: così non sono da classificare solo fra gli aneddoti le note sull'episodio del trasferimento dei quattordici cavalli dall'Inghilterra all'Italia, o quelle relative al "Viaggio a Colmar da Siena," o il preventivo dell'itinerario da seguire nel "Viaggio da Pisa a Colmar con la carovana" e il rendiconto infine dell'"Itinerario con note di spese dei viaggi del

1792 in Francia, Fiandra, Germania, Italia.”

Altri fascicoletti editi da Sterpos stanno a testimoniare momenti strettamente privati, quali il “Libro in cui saranno specificate tutte le spese per metter su casa in Parigi” (nel 1787–88 in rue de Montparnasse), o il successivo “Elenco di spese varie” dello stesso torno di tempo e le note degli effetti lasciati all’Hotel de Pons a Parigi, a causa della precipitosa partenza del 18 agosto 1792, o domestici, come il “Biglietto a proposito del cane Achille.” Ed altri spunti ancora offrono ai biografi questi meticolosi appunti, che non è possibile sintetizzare in categorie generali. Basti qui far menzione delle più rappresentative, etichettabili in: documenti ufficiali, come le carte di passaporto per sé, la contessa D’Albany e per i tre servi per l’Inghilterra; semiufficiali, scritture private e contratti. Merita anche attenzione un elenco autografo dei destinatari dei volumi dati in omaggio dall’astigiano, per l’importanza che esso ha nella storia della diffusione e della circolazione delle opere alfieriane, ed ancor più per la rete dei rapporti intrattenuti dal poeta in ambito letterario, ecclesiastico e nobiliare.

L’ultima parte infine del volume: “Aggiunte alle Tragedie” è dedicata ad un nucleo di scritti, peraltro di non cospicua entità, che “pur avendo qualche attinenza con le varie tragedie, non sono stati inseriti nelle rispettive edizioni critiche” (p. 83). Nonostante la pubblicazione di questo manipolo di testi marginali sia sintomaticamente allusiva alla volontà di esperire i massimi livelli di completezza editoriale (altre “Aggiunte” sono programmate per le *Rime* e per gli *Scritti politici e morali*), lo Sterpos non nasconde l’impossibilità di raggiungere tale obiettivo per un autore della statura di Alfieri. Ecco dunque testi sconosciuti affiancarsi a quelli già noti, con il relativo bagaglio di notizie, curiosità più o meno rilevanti. Rammentiamo qui solo le osservazioni inviate a completamento di un saggio di traduzione della scena I, atto I del *Filippo*, da Alfieri alla D’Albany, “per correggere una precedente traduzione di quest’ultima e per offrire alla contessa un modello atto a guidarla nel suo esercizio” (p. 110) (testo che Sterpos dimostra appartenere agli inizi dell’anno 1783), i versi errati della *Virginia*, per sciatteria dell’editore senese Pazzini Carli rimasti tali in un unico esemplare del primo volume dell’edizione delle tragedie, e ancora un breve scritto che reca le tracce di quello che lo studioso ipotizza essere il nucleo, o quanto

meno l'idea, di una tragedia imperniata sulle vicende di Giovanna Gray, ulteriore testimonianza del vivo interesse dell'astigiano per i fatti della storia inglese.

Nel 1983 vede la luce anche il XXXVII volume dell'*opera omnia* alfieriana (115). Secondo, nell'ordine stabilito dal consiglio direttivo per il progetto delle traduzioni, è il primo di questo settore ad essere pubblicato, affidato alle cure di Mariarosa Masoero e di Claudio Sensi.⁶ Contiene l'edizione critica della traduzione dell'*Eneide*, lavoro che, in una prima prova, impegnò l'Alfieri dal 15 giugno 1790 al 15 maggio 1793, come si apprende dalle numerose annotazioni autografe apposte nel manoscritto Laur. Alf. 37 (dai curatori siglato L¹⁶).

È quindi la stesura più antica di cui resta documentazione; rimane infatti, di questo torno di tempo, un solo frammento di 36 versi di traduzione del libro X, datato 1792, contenuto nel manoscritto 61.2 della Bibliothèque Municipale di Montpellier (siglato M⁸). Di una seconda traduzione autografa di tutta l'*Eneide*, completata tra il 26 settembre 1793 e il 10 agosto 1795, è testimone il Ms. Laur. Alf. 36 (siglato L¹⁵), che conserva un testo affine a quello del manoscritto base, utilizzato dai curatori e contrassegnato Ma⁴. È quest'ultima, una copia non autografa, bensì di mano del segretario Francesco Tassi, preparata per la stampa, con correzioni però di errori meccanici e introduzione di rare varianti apportate dallo stesso Alfieri, ora alla Bibliothèque Municipale di Montpellier, con segnatura Ms. 59. VIII. 1-2. Di scarsa importanza la copia M⁵ (della stessa biblioteca, segnata Réserve 225) che si limita a fornire un testo analogo a quello di Ma⁴, ma senza le definitive correzioni e le revisioni alle quali fu invece sottoposto Ma⁴.

Queste le notizie fondamentali fornite nel paragrafo della "Prefazione" dedicato alla descrizione dei manoscritti ed alla costituzione del testo, mentre è rinviata all'"Introduzione" generale, che correrà il primo volume, la segnalazione dettagliata delle "precedenti edizioni a stampa . . . basate unicamente, non sempre in modo attendibile, su Ma⁴" (p. XV). Nell'illustrazione poi dell'apparato critico si definisce il metodo, che consiste nel registrare le singole varianti verso per verso. Di grande utilità si dimostra, a questo proposito, la casistica di esempi chiaramente impostata (anche al punto di vista tipografico) per esporre le formule convenzionali adottate, di cui si

riporta, in questa sede, solo qualche esempio. Sono parole chiave del tipo: *in interlinea su; in interlinea su . . . a sua volta in interlinea su; nel rigo e poi . . . in interlinea; segue . . . e poi . . . in interlinea; rifatti a piè pagina su*, che non solo segnalano vari tipi di aggiunte e di varianti, ma indicano anche l'ordine e la successione diacronica delle varie stesure. Altre indicazioni sono per sé eloquentemente allusive ad interventi di carattere grafico, come ad esempio: *cassato, sotto-lineato, sott. tratt.*, mentre con l'espressione *lettura incerta* termina la serie di queste esemplificazioni di indubbia efficacia pratica.

Completano l'edizione le segnalazioni in "Appendice" degli interventi e delle annotazioni autografe sul testo latino in L¹⁶ e in L¹⁵ e di altri tipi di interventi, quali i versi segnati in M⁴ (Montpellier 59. VIII. 1-2) e i capoversi non rientrati e rientrati in M⁵.

L'ordinamento interno del terzo volume degli *Scritti politici e morali*, edito nel 1984 a cura di Clemente Mazzotta (quinto però nell'ordine del piano programmatico dell'edizione nazionale), che raccoglie la produzione "satirica" dell'Alfieri, si articola in tre sezioni, dedicate rispettivamente all'edizione critica dell'*Esquisse du Jugement Universel* e delle *Lettres à un Sansgaignon* la prima, la seconda a quella della *Satire*, la terza al *Misogallo* (202). Nell'"Introduzione" all'*Esquisse* lo studioso si sofferma a puntualizzare l'occasione che fornì al nobile *dandy* settecentesco, 'illuminato' dai recenti viaggi, il destro di cimentarsi in composizioni satiriche, agevolato in questo dalla sua inclinazione naturale "all'appiccicare il ridicolo sì alle cose che alle persone" (p. XII). Una parte soltanto di siffatte prove legate alla *Société des Sansgaignon* è giunta a noi, documentata nell'autografo Laurenziano Alfieri 5, testimone unico, forse, delle più importanti *pièces* satiriche, composte, come dimostra il Mazzotta, fra il dicembre 1773 e la seconda metà dell'anno seguente, e lette, nel formale rispetto dell'anonimato, nel corso delle esclusive riunioni di piazza San Carlo: l'*Esquisse du Jugement* e le due lettere in francese, "che si fingono indirizzate a un membro effettivo della società dagli aspiranti soci Modeste Simplicien e Véridique Impartial" (p. XIII). L'attenzione dell'editore si focalizza sulla lingua usata dall'Alfieri nell'*Esquisse*—dialogo tra lucianesco e volteriano—lontano nel tempo, ma già venato di prodromi, di implicazioni linguistiche e contenutistiche, e di cifre stilistiche che saranno formula e connotazione specifica di "quel singolare impasto di torbidi

umori atrabiliari”⁷ che è il *Misogallo*.

Del solo testimone laurenziano (l’assetto del quale niente accerta sia conforme, nell’ordine in cui ci è pervenuto, alla volontà dell’autore) il Mazzotta fornisce la descrizione (da valutarsi infatti come *descriptae* dall’unico autografo le stampe: pietroburghese del 1912 e napoletana del 1914); illustra poi le modalità di edizione, che, in questo caso, si limitano alla “fedele riproduzione interpretativa dei testi” (p. XVIII), ed offre chiarimenti relativi ai criteri adottati nella confezione dei due settori in cui è distinto l’apparato critico: uno adibito alle varianti del manoscritto, l’altro alle lezioni rifiutate o modificate nel corso della revisione editoriale.

Maggiori difficoltà invece sono state affrontate nella trascrizione del francese, chiaramente, per Alfieri, lingua acquisita, di conversazione familiare, appresa oralmente e senza l’aiuto di grammatiche, lingua che pertanto, nello scritto, si traduce in vistose incertezze ortografiche ed accentative. A questo proposito—come già Sterpos per l’edizione degli *Appunti di lingua e letterari*—Mazzotta ritiene opportuno “orientarsi verso una prudente formula conservativa” (p. CXXI) riducendo gli interventi ai casi indispensabili, elencati puntualmente nel capitolo dedicato ai criteri di trascrizione (pp. CXX–CXXVIII).

Dando sfogo al suo temperamento graffiante, Alfieri si cimentò, sulla scia delle letture di Persio e Giovenale, appassionatamente frequentati nel periodo senese (1777), in altre tematiche satiriche e, segnatamente, in quella pariniana del cicisbeismo, intitolando *Nobili, e Galanteismo* la sua prima prova in capitoli ternari, prova rivelatasi peraltro subito tanto deludente da indurlo a rinunciare al primitivo progetto, il cui piano programmatico, annotato sui fogli di guardia della sua edizione dei due poeti latini: l’attuale Laur. Alfieri post. 9, si estendeva a comprendere ben dodici tracce di temi. Il lavoro delle *Satire*, ripreso con il *Cavalier Servente Veterano*, nel castello alsaziano di Martinsbourg, dopo essere stato disatteso per nove anni, soppiantato dalle tragedie, acquisita forma e spessore in concomitanza di rinnovati interessi del poeta per una tematica implicante un progetto destinato, per gli eventi sopravvenuti e per suo manifesto desiderio, ad assumere aspetto definitivo solo dopo la sua morte.

Rinunciando infatti alla pubblicazione delle sue ultime opere (*Misogallo* compreso), delegava nelle *Ultime volontà . . . esposte e rac-*

comandate, alla contessa D'Albany, il compito di stampare, a sua discrezione, il testo delle *Satire*, la cui lettura aveva accuratamente celata ai contemporanei, all'infuori, sembra, della Stolberg, del Caluso (ma non prima del 1802) e di François Xavier Fabre che, dal 1804 al 1806, collaborerà, con la D'Albany, alla cura dell'*editio princeps* stampata a Firenze, da Guglielmo Piatti, con la falsa data Londra 1804.

Della complessa gestazione delle *Satire*, che vede Alfieri impegnato prima a Parigi e poi ancora a Firenze, per un lungo arco di tempo (superato solo da quello richiesto per la composizione delle *Rime*), sull'onda di un risentito atteggiamento anti-illuministico e di un vieppiù "cupo livore misogallico" (p. XXII)—riflesso di una poetica del genere satirico che trova una sorta di assetto teorico nel terzo libro del trattato *Del Principe e delle lettere*—il Mazzotta illustra, nell'"Introduzione," la storia delle fasi compositive, scandita da riprese, correzioni, intensi interventi rielaborativi, di cui restano documentate le tracce nelle copie di servizio. Del tutto diverse dal piano originale, le *Satire* furono ritrascritte, nel loro assetto definitivo, in bella copia, nell'attuale Laur. Alfieri 20 (siglato A), da cui il poeta stesso fece esemplare, nel timore che l'opera venisse distrutta o requisita dagli "abborriti schiavi-cannibali" d'oltralpe (p. XXIV), tre copie idiografe, ora conservate alla Bibliothèque Municipale di Montpellier con segnatura 59.VI. BI, 59 VI. BII, 59. VI. C, rispettivamente siglate dal Mazzotta BI, BII e C.

Fornita la descrizione dei dodici manoscritti che, alla luce della *recensio*, si sono dimostrati utili alla ricostruzione del testo critico, e menzionata l'esistenza di numerosissime stampe—ma solo per segnalarne la mancanza di ogni valore ecdotico (l'unica infatti ad essere citata è la *princeps* che ricalca la lezione dell'idiografo BII)⁸—Mazzotta ripercorre, con vera acribia filologica, la fitta trama di date e sigle apposte, come di consueto, da Alfieri nelle sue carte, per dare innanzitutto un'attendibile seriazione alle *Satire* e procedere poi, con sicurezza, nell'identificazione della volontà ultima dell'autore. A questa operazione si frappongono invece non pochi ostacoli, costituiti proprio da quel labirinto di reiterati interventi operati dall'Alfieri in tempi diversi, ma senza soluzione di continuità, personalmente, o attraverso schede di *errata corrigè*, oltre alla corriva acquiescenza alla convinzione, e della superiorità di A sugli altri manoscritti,

e della equivalenza di A alla *vulgata*, ipotesi quest'ultima avallata dall'*auctoritas* di Carducci e di Rodolfo Renier.⁹ Sfatata la pregiudiziale equazione, già messa in forse dalle segnalazioni del Mazzatinti e dai primi sondaggi di Branca,¹⁰ il moderno editore indica che la via corretta per la ricostruzione critica del testo non va ricercata "in A e neppure nelle stampe, ma nei tre idiografi" (p. XXXV). Segnatamente in C si deve identificare il codice depositario dell'*ultima lectio* alfieriana, affermazione alla quale lo studioso perviene con l'attenta e precisa valutazione crociata dei tre documenti montpellieriani, non senza scartare l'esame anche di apporti che, a prima vista, potrebbero sembrare parziali, come quelli appartenenti ai "primitissimi acerbi tentativi di realizzazione" (p. XXXIII), a primi comiciamenti, a versi spicciolati o a sporadici abbozzi prosastici. Di tale non semplice *iter* ricostruttivo si ha puntuale documentazione nelle fasce in cui è articolato l'apparato critico, nella prima delle quali confluiscono "le varianti, le correzioni e le annotazioni riscontrate nelle varie copie," nella seconda, in corpo minore, "i rari *lapsus* d'autore, le frequenti innovazioni spurie del copista e, contraddistinte da un punto interrogativo, le quattro lezioni dubbie di C" (p. XLVII), procedura peraltro ulteriormente chiarita nell'utilissimo capitolo "Gli apparati e le appendici" (pp. CXXXV-CXXXIX), in cui sono incluse pure due tavole riassuntive, l'una, dei segni convenzionali adottati per riprodurre "le particolarità interne dei singoli codici" (p. CXXXVII), l'altra delle abbreviazioni delle glosse editoriali ricorrenti con maggior frequenza. Per le *Satire* non resta che da segnalare ancora il regesto delle cronologia dei testi (pp. CXL-CXLIII), completato da una "Concordanza dell'ordinamento delle *Satire*" e l'"Appendice" nella quale, con lo stesso criterio adottato per il *Misogallo*, sono pubblicati tutti quei componimenti che si rivelano "irriducibili all'apparato genetico" o che sono "troppo elaborati al loro interno" (p. CXXXVIII).

Nella terza sezione del volume degli *Scritti politici e morali*, comprendente il *Misogallo*, Mazzotta si sofferma, con la precisione che gli è usuale, a sottoporre a revisione, nel paragrafo "Cronaca della composizione," le opinioni espresse dal Renier, che faceva risalire al gennaio 1793 l'idea prima di una raccolta, organicamente disposta, dei componimenti misogallici sino ad allora allo stato fluido, e puntualizza diacronicamente, a partire dal 1789 le tappe dell'evoluzione e dell'accrescimento progressivo dell'acido prosimetro. Questi i mo-

menti fondamentali: nella seconda metà del 1795 Alfieri esemplò la copia autografa, ora Montpellier 61.1 (siglata A), in cui già prendeva forma un primo assetto dell'opera, in prosa e in versi; nel 1796, dal 9 giugno al 3 agosto, completò una seconda copia di servizio; l'attuale Laurenziano Alf. 22 (siglato B), continuamente sottoposto a revisione e ad ampliamento, sino alla decisione irrevocabile, presa nel 1798, con la quale rinunciava ad incrementare ulteriormente questo suo libello, espressione di odio concentrato contro i francesi. Motivato dalle medesime cause che lo indussero a commissionare le copie idiografe delle *Satire*, con l'intenzione poi—mai peraltro realizzata in concreto—di depositare il *Misogallo* “in mani illibate, ed amiche dell'Autore e del Vero” (p. LI), l'Alfieri, rifuggendo, per lo specifico del testo, dall'affidarlo alle stampe, ne fece trascrivere otto esemplari calligrafici, siglandoli con lettere dell'alfabeto¹¹ e riconoscendo ciascuno di essi. Per reagire però alla notizia infausta della stampa, effettuata a Parigi, contro la sua volontà nel 1799 da Giovanni Claudio Molini, delle *Rime*, dell'*Etruria vendicata*, dei trattati *Del Principe e delle lettere* e *Della Tirannide*, Alfieri fece pubblicare, anonima, un'antologia ridotta di testi misogallici, intitolata *Contravveleno Poetico per la Pestilenza corrente*, che, annota in una lettera al Caluso del 3 e 4 febbraio 1800, è tale “da non poter piacere se non a quelli che non han preso il veleno prima” (p. LIII).

Ma, a differenza delle *Satire*, fece circolare estratti ed anche esemplari completi del *Misogallo* fra gli amici più fidati, nondimeno apponendo loro curiose clausole restrittive sia per la durata del prestito, sia per un'eventuale diffusione del libello in un'ulteriore cerchia di amicizie. La prima stampa, invece, del *pamphlet* vide la luce—proprio grazie alle cure ed alle precauzioni con cui Alfieri conservò presso di sé, a Firenze, nel palazzo Gianfigliuzzi, tutti gli originali—soltanto nel 1814, con la falsa data Londra 1799, parecchi anni cioè dopo la sua morte.¹²

Presentando i risultati dell'indagine per la ricostruzione del testo, Mazzotta distingue i documenti con apporti misogallici in quattro settori: il primo raggruppa carte di appunti, minute e versi alla spicciolata, il secondo “antichi e distinti collettori dei materiali poetici . . . e prosastici . . . e i depositari di trascrizioni occasionali” (p. LXXXIX), il terzo i testimoni delle tre fasi compositive, il quarto la stampa *cp* (*Contravveleno Poetico*) ed il manoscritto conservato

ad Asti, Centro Nazionale di Studi Alfieriani, cart. 3, contrassegnato a, seriori rispetto all'intera serie siglata.

Il censimento dei testimoni, a fronte dei quattro codici presi in esame dal precedente editore, il Renier, allinea più di venti manoscritti (di nessun rilievo le stampe, invece, tutte riconducibili ad anti-grafi noti), che pongono allo studioso non pochi problemi, la maggior parte dei quali originata dalla difficoltà, se non talora dall'impossibilità di discernere gli interventi correttori dell'autore dalle innovazioni indebite del copista, caso particolarmente evidente per l'ultimo idiografo misogallico: il codice 59.XI.F della Biblioteca di Montpellier (siglato F), la cui situazione è ulteriormente aggravata, in modo irrimediabile, dal fatto che i curatori della stampa Piatti—impresa a Firenze nel 1814, con falsa data Londra 1800—intervenero direttamente sulle carte del manoscritto, confondendo così le correzioni autentiche dell'Alfieri con le loro, apposte su rasura.

A complicare le operazioni per la restituzione del testo sta poi la perdita dei quattro originali CII, CIII, DI e DII, testimoni della forma intermedia della tradizione, la cui mancanza interrompe la catena diacronica delle varianti che sono lo specifico di questo *Work in Progress*.

L'Alfieri infatti, come dimostra Mazzotta, sembra aver proceduto nel lavoro come per le *Satire*, eleggendo "a modello di ogni nuova copia la copia composta e corretta più di recente" (p. XCVIII), provvedendo in seguito a successive revisioni e integrazioni degli esemplari approntati dal segretario, sia con appositi *errata corrige* stilati a parte, sia di persona, con le consuete e ben note procedure. Data l'*impasse* comportata dall'idiografo F, e in assenza dell'esemplare CII, l'editore propone, per la ricostruzione del testo, di far riferimento alla lezione presente nel primo idiografo CI (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, N.A.88), con l'avvertenza di collazionarlo attentamente con B per eliminare le mende, e con i codici seriori, allorquando siano portatori di varianti sicuramente o probabilmente d'autore.

Prescelto dunque CI a manoscritto-base, Mazzotta si allontana dalla sua lezione solo in alcuni casi, che raggruppa in sette categorie di cui descrive la tipologia in distinti paragrafi e, come per le *Satire*, correda il testo critico di un apparato articolato in due fasce differenziate. Fra i documenti infine prodotti in "Appendice" sono da

segnalare i “Componimenti rifiutati o raccolti altrove,” gli “Elenchi delle copie del *Misogallo*,” l’“Intenzione dell’autore,” e i singolari “Patti misogallici” acclusi alla copia DI concessa in lettura, fra il febbraio e il marzo 1800, a Teresa Regoli Mocenni.

Con l’edizione critica delle traduzioni di Terenzio, allestita da Mariarosa Masoero (203) è completato, nel 1984, il XXXVIII volume dell’*opera omnia* di Alfieri. Rinviando, per la varie edizioni delle opere di Terenzio presenti nella libreria alfieriana, alle notizie fornite nell’“Introduzione” generale al primo volume delle traduzioni,¹³ la curatrice si occupa, nella *Nota* anteposta ai testi, della descrizione dei manoscritti che conservano la traduzione delle seguenti opere del teatro terenziano: *Andria*, *Eunuco*, *Aspreggia se stesso*, *Adelfi*, *Formione*, *Ecira*: si tratta del Laurenziano Alfieri 33 e del 59.IX. 1–6 della Bibliothèque Municipale di Montpellier.

Il primo, siglato L¹², è un testo dell’edizione Publī Terentī Afri, *Comoediae*, Birminghamiae, typis Johannis Baskerville, MDCCCLXXII, i cui margini laterali esterni, come d’abitudine, sono stati adibiti alla traduzione italiana; una nota di possesso, datata Londra 1784, è vergata sul foglio anteriore di guardia. Il lavoro di traduzione invece—lo si apprende dagli appunti autografi—si prolungò dal 22 giugno 1790 al 10 ottobre 1793, in alternanza con la concomitante traduzione dell’*Eneide*. Nella “Nota” la curatrice segnala gli errori compiuti da Alfieri nella numerazione dei versi del testo italiano (svista che ricorre altrettanto frequentemente nell’altra copia) e riporta i versi della traduzione posti in rilievo da Alfieri con un segno convenzionale a penna a forma di croce, nell’“Appendice” Ia. L’“Appendice” Ib è riservata all’elenco completo delle varie annotazioni autografe ai versi latini.

L’altro manoscritto è la copia per la stampa, esemplata dal segretario Tassi, rivista dall’Alfieri che, in particolare, corregge accenti e punteggiatura, e contrassegna i versi coincidenti con quelli di L¹² con l’usuale segno a croce. Di tali versi e di altri, evidenziati con una linea e una croce, sono dati accurati elenchi nell’“Appendice” IIa.

I criteri adottati nella compilazione dell’apparato critico si uniformano a quelli già illustrati a proposito della traduzione dell’*Eneide*. Da segnalare inoltre l’accorgimento consistente nell’indicare con un numero ad esponente le didascalie, per le quali è stato convenzional-

mente adottato lo stesso corpo tipografico usato negli ultimi volumi di teatro. Completa la nota introduttiva una nutrita serie di esemplificazioni delle formule ideate per facilitare la lettura e la comprensione, a livello di apparato critico, degli interventi alfieriani negli autografi, sull'utilità delle quali si è già avuta occasione di esprimere un giudizio favorevole.

Passando alle edizioni di singoli scritti dell'Alfieri e successivamente, alle riedizioni, va indicata, in primo luogo, la pubblicazione integrale, ad opera di Lanfranco Caretti (79)—che ovviamente si attiene ai criteri adottati nei primi due volumi dell'*Epistolario*—della lettera inviata da Vittorio Alfieri a Tommaso Valperga di Caluso il 26 novembre 1799, il cui testo finora era noto attraverso un'esigua tradizione a stampa, e in modo incompleto, come appunto sembrava potersi dedurre dal contesto. La lettera deve il suo curioso destino al fatto di essere stata scritta in due tempi su di un foglio doppio (il 25 novembre l'Alfieri infatti completò la prima e la seconda pagina, il 26 la terza, mentre la quarta rimaneva bianca). Smembrata in due parti—ciascuna di conseguenza con una sorte diversa—solo ora può essere letta nella sua fisionomia originale, grazie alla liberalità del possessore del secondo lacerto, il dott. Andrea Gandolfo, che, mettendolo a disposizione del Caretti per la pubblicazione, ha reso possibile il completamento delle prime pagine conservate (cartella 12 busta 6) presso il Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti.

Roberta Turchi segnala la presenza (194), nel cartone I della collezione Tognetti: *Notizie e scritti riguardanti Francesco Albergati Capacelli*, conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, di un foglio volante (mm. 372x260) contenente la prima redazione del *Parere sull'arte comica in Italia*, scritto, come la studiosa dimostra, di mano di Gaetano Polidori e corretto, in un secondo momento, con inchiostro e con interventi a penna diversi, troppo esigui però per poter essere ricondotti fondatamente all'Alfieri. Si tratta della copia del *Parere* inviata il 12 agosto 1785 a Francesco Albergati Capacelli, opera che, in ordine alla poetica alfieriana, viene a collocarsi "come lo scritto conclusivo di una premessa intorno al genere tragico e alle proprie tragedie" (p. 275).

Il raffronto operato dalla Turchi su alcune varianti fra il testo Polidori e quello stampato nel 1787 e pubblicato però nel 1789, nel I volume dell'edizione Didot (raffronto che non vuole ambire—sot-

tolinea la studiosa—ai risultati definitivi di un'edizione critica, ma che, della stessa, ha il rigore filologico dell'impostazione), fa emergere l'accurato lavoro alfieriano di revisione. Questo evidenzia la volontà dell'Alfieri di procedere (puntualizzando lemmi plurisignificanti, riducendo ripetizioni e pleonasmi, potenziando concetti) in direzione di una stringatezza espressiva, irrinunciabile nel contesto di un discorso critico mirante a sottolineare l' "eccellenza" degli scritti tragici.

L'attualità di un tema come quello dibattuto da Alfieri nel trattato *Del Principe e delle lettere* non è estranea alle motivazioni della recente edizione (data infatti 1983), proposta e curata da Giorgio Bárberi Squarotti (Milano, Serra e Riva) (114). Il testo è quello del I volume dell'edizione astese degli *Scritti politici e morali*, a cura di Pietro Cazzani, del 1951, rispetto al quale il moderno editore interviene, adeguando punteggiatura e grafia alle normative oggi in uso. Anche nell' "Introduzione" Bárberi Squarotti offre una lettura attualizzante della griglia tematica sviluppata, nel suo trattato, da quel precursore dell'idea, da qualche tempo di moda, "che la storia della letteratura sia da scriversi come storia degli intellettuali e del loro rapporto con il potere" (p. IX), che fu l'Alfieri. Nel contesto di tale direzione critica è presentato Machiavelli, illustre, ultimo esempio di intellettuale libero, nell'aspetto primario di "sociologo della conoscenza" (*ibidem*), quale appunto dovette apparire agli occhi dell' Alfieri, che vedeva inoltre, nei suoi scritti, realizzato un modello atto a rivelare il risvolto mistificatorio e negativo, che inevitabilmente finisce per assumere ogni rapporto di alleanza fra letterato e potere politico. Attorno a questa problematica lo studioso viene segnalando via via i punti più salienti della concezione alfieriana, segnatamente la funzione essenziale e precipua della letteratura, l'atteggiamento che il principe avveduto deve tenere nei confronti degli intellettuali, ed infine il ruolo rivestito dagli intellettuali stessi nel complesso gioco delle committenze e delle protezioni. A questo proposito va segnalato che, per il termine "intellettuali," Bárberi Squarotti non manca di evidenziare come Alfieri lo connotasse di un'ampiezza semantica superiore all'odierna concezione, piuttosto restrittiva, usandolo infatti per designare "gli scrittori e i letterati in genere, ma anche pittori, scultori, architetti, musicisti, scienziati, tecnici" (p. XIV). Il curatore si sofferma inoltre a chiarire quale importanza Alfieri attribuisse alla

parola stampata, privilegiata per l'immediatezza delle sue possibilità comunicative, in ogni sua forma, vuoi letteraria, vuoi filosofica o storiografica o politica, rispetto alle altre manifestazioni artistiche.

Di conseguenza, in questo trattato, ad essere celebrata è la superiorità intellettuale dello scrittore che, se svincolato dalla protezione dei principi, se disobbligato da implicazioni di osservanza politica, se immune da seduzioni di premi o di aiuti economici, se, in una parola è libero, è unico depositario e maestro di verità e di moralità.

Solo Alfieri, nel corso della storia letteraria, è riuscito ad inquadrare e a trattare in modo così completo il rapporto scrittore-potere, nella varietà delle numerose implicazioni ad esso sottese, limitandosi altri poeti (e qui Bárberi Squarotti menziona Foscolo, Leopardi, Pascoli, D'Annunzio), nel corso dei rispettivi interventi, a "celebrazioni della poesia . . . ma condotte in modo autonomo, e nelle forme del mito (Omero nei "Sepolcri") o dell'allegoria" (p. XXVII).

Nella collana Grande Universale Mursia è iniziata, nel 1983, con la *Vita* a cura di Vittore Branca (116) la pubblicazione di varie opere alfieriane. In questa edizione—di pratica lettura e di facile consultazione—è adottato il testo critico curato da Luigi Fassò nel I volume dell'edizione astese (1951), nel quale sono state apportate le correzioni delle mende indicate da V. Branca in *Lettere italiane*, XVI, 1964. All'"Introduzione" segue un sintetico e chiaro profilo biografico redatto cronologicamente, completato da una nota bibliografica, che fa il punto sulle pubblicazioni del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti e sui contributi più qualificati della critica contemporanea.

Nell'"Introduzione,"¹⁴ affrontando diacronicamente e da angolature diverse il complesso ritratto d'artista che di sé Alfieri volle tracciare nelle pagine della *Vita*, Vittore Branca indica, con suggestiva analisi, le caratteristiche peculiari di questa "prodigiosa e folgorante autobiografia" (p. 5). Opera originale e inusitata per metodo e programma nel panorama culturale del Settecento, particolarmente ricco di appunti e documenti memorialistici, la *Vita* di Alfieri rappresenta un *unicum* in quanto si stacca dalle consuete metodologie biografiche, superandone i parametri più usuali e scontati, in forza della sua innovativa concezione. Essa consiste nel rievocare sentimenti, passioni, episodi, persone, sullo sfondo di un itinerario psicologico in cui confluiscono le manifestazioni della cupa solitudine alfieriana, velata di malinconia saturnina, riflessa negli orrorosi paesaggi toc-

cati nel suo inquieto vagabondare per l'Europa. Parallelamente le composite fasi della travagliata e assidua rivisitazione letteraria rispecchiano e ripropongono la sofferenza stessa del suo farsi di uomo e di artista ricreata, in questo processo inverso di ricostruzione, sulla base di sicuri punti di riferimento, costituiti dagli appunti precisi che corredano di notazioni psicologiche ogni redazione delle sue opere. La più eclatante intuizione di Branca consiste nel ricercare in queste segrete e intime pieghe dell'animo, in questi scavi psicanalitici la componente onirica, aprendo l'indagine in una direzione rimasta finora quasi del tutto inesplorata. È soprattutto nella *Vita* che tali referenti si addensano, che si potenziano e si drammatizzano gli aspetti più significativi, affioranti dai recuperi memoriali delle epoche più lontane, tramite il ricorso alle tecniche narrative più disincantate ed idonee a rendere espressionisticamente (con la coniazione di neologismi e composti, con una sapiente scelta lessicale ed una vigilata attenzione all'aspetto stilistico) la storia "sperimentale" della formazione diegetica di questo personaggio.

L'agile collana Mursia si è arricchita poi, nel 1984, di un secondo volume alfieriano, con la riedizione del *Saul* a cura di Ettore Mazzali (201). La presentazione, immutata rispetto alla precedente edizione del 1971, si presenta tutt'ora valida per la varietà degli argomenti trattati, propedeutici ad una lettura circostanziata e documentata delle tragedie alfieriane, e, in primo luogo, ovviamente, del *Saul*. Con la sinteticità, non meno che con la chiarezza richieste da un libro indirizzato ad un vasto pubblico, viene illustrata la psicologia sensistica dell'Alfieri, inquadrata nelle tappe basilari del suo accanito apprendistato letterario, puntigliosamente condotto su autori italiani, latini e greci, nella progressiva conquista di una coscienza critica e istituzionale del lavoro tragico e nelle coordinate infine del suo pensiero politico.

Dedicato all'analisi della struttura, del ritmo e del linguaggio del *Saul*, il fulcro del saggio è arricchito da una bibliografia di base per l'approccio al problema della genesi di questa tragedia, da una sintesi cronologica delle rappresentazioni teatrali contemporanee all'Alfieri e da una traccia sinottica, atto per atto, dei principali momenti d'azione.

Manca però, nella "Nota al testo," l'indicazione che, nella precedente edizione, chiariva che il testo riprodotto era esemplato "sull'edi-

zione Mondadori . . . che a sua volta riproduce il testo Didot" (p. 22), come non si fa menzione dell'edizione nazionale del 1982. Di grande utilità si rivela la tavola cronologica, che sinteticamente illustra vita e opere dell'Alfieri, mettendole a raffronto con i coevi avvenimenti culturali, politici e storici. Il testo del *Saul*, dotato di note e commenti esplicativi, è corredato infine da due "Appendici" contenenti, la prima, un profilo bibliografico della critica relativa alla tragedie alfieriane dal loro primo apparire ad oggi (con un'integrazione aggiornativa per il decennio 1970-81), l'altra una rassegna in cui sono antologizzati brani di critica dal Parini ai nostri giorni.

A metà tra biografia e recupero di inediti, ricorderemo il manipolo di spigolature di piccoli testi e di redazioni inedite di componimenti alfieriani presentato da Filippo Di Benedetto come frutto di una sistematica ricognizione dei manoscritti conservati nelle biblioteche fiorentine, in uno studio (144) in cui vengono a fornire lo spunto per sei note curiose su abitudini insospettate dell'Alfieri. Con eleganza di dettato e vivacità d'intuizione lo studioso chiarisce, avvalendosi di sottili procedimenti dimostrativi, l'appartenenza all'Alfieri della traduzione in latino di un epigramma causticamente rivolto ad Angelo Maria D'Elci, precisando inoltre, con un'operazione scherzosamente definibile di "microdeduzione," anche la data di tale esercizio. Troppo tardi però per offrire al segretario Gaetano Polidori la certezza di non essere lui la vittima del distico così pungente, che tanto risentimento gli causò, a torto, nei confronti dell'Alfieri.

I sonetti inclusi nei due trattati *Della Tirannide* e *Del Principe e delle lettere* furono composti, come dimostra lo studioso, in un momento diverso dalle prose. A questo proposito Di Benedetto segnala un particolare finora non rilevato, consistente nel fatto che tali sonetti erano originariamente destinati a far parte del *corpus* delle *Rime*, come si desume dalle carte del manoscritto Laur. Alfieri 13, in cui risultano "contrassegnati con un numero d'ordine che ne indica la posizione rispetto agli altri" (p. 54). Ne consegue perciò che furono inseriti nei trattati, per la loro idoneità tematica e ideologica, solo in un secondo momento, ed in seguito ad un attento processo di revisione, di cui lo studioso ricostruisce le tappe, riassumendole in prospetti ordinati cronologicamente.

Per *La virtù sconosciuta* i sonetti invece furono composti contemporaneamente al dialogo, come attesta il primo abbozzo nel Laur.

Alfieri 6, fra il settembre 1784 e il gennaio 1785. Anch'essi sono però inseriti nel manoscritto Laur. Alfieri 13, destinati evidentemente al *corpus* delle *Rime*. Nella ricostruzione del processo formativo dell'opera, Di Benedetto propone i risultati del confronto con la redazione "primitiva dell'abbozzo, quella—cioè—non ancora modificata dagli interventi nell'interlinee, che poi saranno, quasi sempre, definitivi" (p. 58).

Nella nota 3 Di Benedetto corregge il *lapsus* in cui era incorso Francesco Maggini attribuendo le osservazioni anonime che corredano alcune rime giovanili dell'Alfieri nel manoscritto Laur. Alfieri 13 al Padre Paolo Paciaudi (la cui scrittura è ampiamente documentata in altri luoghi del medesimo manoscritto), anziché al conte Agostino Tana la cui grafia è invece attestata nel ms. Laur. Alfieri 2.

Brevi, interessanti, altri rilievi riguardano questioni di stile e di grafia, con particolare attenzione alla reduplicazione degli aggettivi ed alla degeminazione delle consonanti. Per concludere, Di Benedetto offre altre due schede: la prima propone un'ipotesi esegetica del singolare nome arcadico dell'astigiano: Filaerio Erastrostrico, l'altra una congettura sull'origine del motto araldico latino che fregia lo stemma della famiglia Alfieri.

La segnalazione offerta da Roberto Marchetti (167) del ritrovamento, nella biblioteca privata della famiglia Ferrero Ventimiglia di Torino, del manoscritto contenente le redazioni inedite del *Principe*, della *Tirannide* e del *Panegirico*, lungamente cercate dal Mazzatinti e dal Cazzani, è stata registrata nella precedente "Rassegna alfieriana" curata da Guido Santato, alle pp. 184–185 del III volume degli *Annali alfieriani*.

Com'è consuetudine dell'edizione promossa dal Centro Nazionale di Studi Alfieriani, ogni testo dell'astigiano prevede, accanto all'edizione critica, ampie indagini preliminari; è di queste che diamo qui ragione, iniziando da quella di Emilio Bogani che, nel volume XLI (1983) degli *Studi di Filologia italiana*, presenta l'esito della sua lunga, accurata indagine su "La raccolta delle rime alfieriane nel manoscritto 13 della Biblioteca Laurenziana," che costituisce il lavoro preparatorio alla nuova edizione critica delle *Rime* affidatagli dal Centro di Studi di Filologia italiana presso l'Accademia della Crusca, in accordo con il Centro di Studi Alfieriani di Asti, destinata a sostituire la precedente, curata nel 1954 da Francesco Maggini

(128).

L'analisi del manoscritto Laur. Alfieri 13 s'impone innanzitutto come momento primario della *recensio*, in quanto, per la sezione delle *Rime*, esso "rappresenta il più importante e travagliato testimone" (p. 95), oltre a rendersi indispensabile in considerazione della mancanza di una descrizione esauriente e filologicamente corretta, essendo consultabile solo in dattiloscritto l'unica scheda dettagliata del codice: quella cioè approntata da Filippo Di Benedetto per i collaboratori del Centro astese, mentre altre descrizioni non sono fruibili, o perché parziali, o perché insoddisfacenti per un'edizione critica. Bogani offre un'accurata descrizione del codice (rimandando però, per ulteriori precisazioni, ai prossimi contributi), a partire dalla composita struttura dei fascicoli (con l'aiuto—come si premura di avvertire—della precedente scheda del Di Benedetto), fornendo informazioni che vanno ben oltre quelle reperibili nella scheda di restauro e nel Catalogo manoscritto del Fondo Alfieri della Laurenziana. L'esame si estende poi all'accertamento delle numerazioni, che risultano essere quattro, ben differenziate fra loro, ed all'attuale disposizione dei fascicoli delle *Rime*, che rappresenta l'esito di una complessa sovrapposizione di interventi scrittori, la cui ricostruzione diacronica, pur tenendo conto dei segni di rinvio apposti dall'Alfieri, non è esente da difficoltà.

Ampio spazio è riservato alla prima parte delle *Rime*—e successivamente, con gli stessi criteri, alla seconda parte—in merito alle quali lo studioso presenta, carta per carta, la trascrizione dei sonetti e degli altri componimenti, la loro disposizione e le successive seriazioni, indica il metodo e le intenzioni dell'autore nell'assemblamento di questo *corpus* poetico, valutando, ad esempio, gli spazi lasciati liberi in vista di ulteriori inserimenti o di prosecuzioni di opere già iniziate, i mutamenti di penna e di inchiostro, le variazioni grafiche in corrispondenza del numero dei sonetti da trascrivere in ogni colonna, gli appunti, i contrassegni e le altre abitudini scritte del poeta.

A conclusione di tale presentazione analitica, di grande utilità riesce la breve ricapitolazione finale, che riassume i dati fondamentali, sintetizza la successione cronologica della disposizione dei 276 componimenti (di cui 205 sonetti, 55 epigrammi, 14 composizioni di vario metro e due motti di un sol verso) raccolti nella prima parte, e

dei 146 sonetti, 110 epigrammi, 2 epigrafi, un poemetto, un capitolo, un'ode, un distico e un verso singolo, che compongono la seconda (di altri autori: 2 odi e 2 traduzioni latine di altrettante composizioni alfieriane).

Completa l'indagine la tavola di tali opere ripartita in tre settori: "Sonetti," "Versi d'altro metro," "Epigrammi" (e analogamente "Sonetti, 2^a parte," "Versi d'altro metro, 2^a parte," "Epigrammi, 2^a parte"), in cui ogni componimento, numerato progressivamente, è corredato da un ricco bagaglio di notizie, consistente nell'indicazione della seriazione originale, negli *incipit* secondo la prima stesura (rispettando grafie ed abitudini interpuntive dell'Alfieri), nel riferimento alle carte e alle date, nelle note che interessano lo studio dell'ordinamento ed infine nel rinvio alle moderne edizioni. Al termine lo studioso riporta, nel paragrafo intitolato "Indice dei capoversi," gli *incipit* di tutte le composizioni rappresentate nelle varie tavole, dotando ciascuna di esse delle sigle di individuazione e del numero loro pertinente, ed offre in *Appendice* l'edizione di nove testi: un'anacreontica, inspiegabilmente non pubblicata dal Maggini, quattro sonetti e tre epigrammi che presentano, nella stesura del manoscritto Alfieri 13, redazioni inedite rispetto a quelle già a stampa e, nell'"Appendice III," dalla lettera di Tommaso Valperga di Caluso all'Alfieri del 4 marzo 1795, la sezione relativa alle rime, che, allo studioso, non risulta essere stata finora considerata in questa prospettiva.

Sempre ai problemi testuali delle *Rime* si rivolge Marco Sterpos in un saggio ove dà conto dei suoi studi preparatori a quella nuova edizione di cui, dopo quella curata dal Maggini, viepiù si sente la necessità (189). Nel saggio introduttivo illustra i criteri metodologici adottati per la pubblicazione di una scelta di rime, radunate in: sonetti, epigrammi, rime di vario metro, frammenti e versi sparsi, rime incerte o spurie, chiarendo in particolare quelli seguiti per componimenti che già figurano nella menzionata edizione del Maggini, ma in versione sensibilmente diversa, e per i quali prende "come punto di riferimento il testo pubblicato come definitivo, e cioè quello che l'Alfieri diede alle stampe" (p. 73). La novità consiste nel fatto che "le rime che presentano varianti di rilievo rispetto al testo a stampa sono state così pubblicate anche quando un confronto con l'apparato dimostra che le varianti erano già presenti, parzialmente o totalmente,

nell'apparato medesimo" (p. 73).

Dei testi non pubblicati dal Maggini, ma compresi nella terza edizione dell'ormai classico volume di Vittore Branca: *Alfieri e la ricerca dello stile*, Sterpos non propone la riedizione, eccezion fatta per la "Novella prima," in quanto contenutisticamente affine alla "Novella seconda," che non compare invece nell'"Appendice" del Branca. La difficoltà di lettura di questo testo giustifica le differenze notevoli rispetto alla prima pubblicazione, risalente al 1912, ad opera dello studioso russo I.I. Glivenko, e in qualche luogo anche nei confronti della più recente edizione.

Nella classe delle "rime incerte o spurie" sono collocati i tre sonetti dubbi: "Dei, che sarà? doppio furor divide"; "Questo è il giorno, in cui Roma ebbe la cuna"; "Regni sconvolti, e Regi a morte tratti"—rispettivamente intitolati "Sullo stato d'Italia," "Contro Roma," "Al secolo decimottavo"—per i quali lo studioso dimostra, con prove a carattere contenutistico e stilistico, l'impossibilità della paternità alfieriana (dissentendo dall'opinione espressa da Aldo Actis Caporale),¹⁵ unitamente all'altro sonetto "O madre, al vento le parole getti," per il quale giunge alle medesime conclusioni, operando un confronto con le diverse motivazioni esposte, a proposito dello stesso argomento, dall'Alfieri, in una lettera indirizzata appunto a sua madre, datata 11 settembre 1787.

La costante presenza di Alfieri nella cultura europea è confermata dal posto riservatogli nella storia della letteratura italiana dal titolo *Précis de littérature italienne*, pubblicata in Francia nel 1982 (direttore Christian Bec), che—sia detto per inciso—colma la lacuna di parecchi anni intercorrente dalla data di edizione dei precedenti manuali;¹⁶ in essa infatti il capitolo XVIII della IV sezione, affidata a Robert Perroud, è interamente dedicato all'Alfieri (102).

La trattazione prende avvio dalla constatazione dell'importanza quasi univoca ed esclusiva, rivestita nel contesto culturale del secolo XVIII, dal genere tragico, filone in cui confluivano le più alte aspirazioni dei letterati del secolo, con risultati però scarsamente rimarchevoli. In tale panorama non eclatante, le cui opere più riuscite sono la *Merope* di Scipione Maffei e il *Serse* di Bettinelli, lo studioso mette in risalto l'apporto innovativo offerto al genere tragico dall'Alfieri, pertanto sintomaticamente definito, "un auteur attendu" (p. 262). Il sintetico profilo biografico che segue è ripartito in

tre momenti: “les années de formation,” “les années fécondes,” “le repli et le déclin” e si conclude con una serie di riflessioni dedicate agli aspetti più rilevanti del suo carattere e del suo temperamento, classificato, con singolare abbondanza di aggettivazione: “fougueux, coléreux, passionné, tourmenté, partagé entre des élans enthousiastes et des retombées dans une noire tristesse, le tout couronné par un amour-propre sans mesure” (pp. 264-65).

La produzione di Alfieri analizzata nella successiva sezione—non senza tener conto dei più qualificati interventi e delle più recenti posizioni della critica contemporanea—è inquadrata nel profilo del suo pensiero politico, presentato come speculazione che non offre sbocchi costruttivi, limitato com’è ad una visione pessimistica, critica ma non analitica della storia, influenzato dalle letture di Montesquieu, Rousseau, Helvétius, Voltaire e, per quel che concerne l’idea aporistica eroe-tiranno, da Plutarco.

È messo poi in risalto il fatto che la fortuna arrisa nel Risorgimento ad un certo filone tragico della produzione dell’astigiano, è paradossalmente ascrivibile all’astoricità ed all’astrazione della sua visione politica, che consente quindi alle opere in cui si riflette, di essere caricate di significati e di valenze particolari, del tutto estranee alla concezione che le ha ispirate. Altrettanto critico è il compilatore di questa storia letteraria nell’indicare allo studioso straniero il risvolto di originalità e innovazione attuato nel teatro tragico dall’Alfieri, segnatamente indicato nella totale abolizione dei cori e dei confidenti, nella drastica riduzione del numero dei personaggi minori, accanto a quello degli elementi narrativi e spettacolari, comprese le manifestazioni d’amore, di contro al largo spazio assegnato ai monologhi, ai tempi morti e “parfois à des scènes, voire à des actes de pur remplissage” (p. 267). Sulla staticità dell’azione così congegnata, emerge un solo protagonista di statura grandiosa, che è, di solito, eponimo del titolo della tragedia.

Non manca poi un cenno alla concisione del metro, “dur jusqu’à en être parfois rocailleux” (p. 268), alle tematiche più frequentate e alle figure dei personaggi principali, in cui però—suggerisce il curatore—vana sarebbe la ricerca di tratti storicamente o psicologicamente determinati. Il paragrafo si conclude con una riflessione finale sulla constatazione che, nel teatro odierno, le tragedie alfieriane non sono più rappresentate, forse a causa delle difficoltà create

dal linguaggio o dalla concentrazione parossistica dell'azione drammatica e dell'orrore, quasi il tragediografo dovesse scontare ora "les excès d'admiration, les louanges presque hagiographiques, dus en partie aux circonstances historiques, dont il a été l'objet pendant trop longtemps" (p. 269). Con la menzione delle opere autobiografiche termina il capitolo Alfieri, nel cui ambito lo spazio maggiore è riservato alla *Vita*. Vi sono tracciate le principali linee d'impostazione di questo racconto biografico, idealizzato e stilizzato, compilato non tanto per obbedire ad istanze storiche o a rigorose finalità documentarie, quanto per rispondere ad esigenze più intime e private, dal momento che Alfieri "raconte sa vie à la fois comme il la voit lui-même et comme, consciemment et inconsciemment, il veut la voir" (p. 270).

Per quanto riguarda gli studi particolari su singole opere si può cominciare da una rilettura di alcune tragedie. Al *Saul* Willem Jan Van Neck dedica, da singolari angolature, negli *Annali alfieriani*, uno studio (197) che permette, recuperando letterariamente reazioni del pubblico e testimonianze di ordine diverso, di rivivere ancora l'emozione suscitata dalle vibranti interpretazioni dell'Alfieri in veste di passionale attore e protagonista delle proprie opere. L'eco dei suoi successi è via via registrata, a proposito dell' *Antigone*, a partire dal trionfo ottenuto a Roma nella recita tenuta il 20 novembre 1782 "dinanzi ad un'illustre platea . . . nella parte di Creonte" (p. 140). Analogamente è poi segnalata l'ammirazione che egli riscosse leggendo il *Saul* all'atto della sua ammissione, come pastore, fra gli arcadi romani, testimoniata da un documento stilato dai ragguardevoli letterati che componevano "la numerosa sceltissima udienza" (p. 141). Pubblicato il testo di due diplomi d'iscrizione, il Van Neck dedica una dettagliata nota esegetica al curioso nome arcadico dell'Alfieri: Filaerio Eratrostico, proponendo soluzioni interpretative differenti da quelle avanzate nel medesimo volume, per lo stesso argomento, da Filippo Di Benedetto.¹⁷

Espressioni di sincero entusiastico plauso nei riguardi della potenza espressiva e delle capacità mimiche dell'Alfieri lo studioso le indica successivamente in testimonianze di vario genere, quali un epigramma latino del dottissimo Raimondo Cunich S.J., cui Alfieri era legato da intellettuale amicizia, una "squisita lettera inedita . . . indirizzata[gli] dal suo estimatore Ansano Mocenni, da Siena,

il 1 giugno 1795" (pp. 145-146), o i ricordi vivissimi lasciati dal giovane Carmignani, che ebbe ad interpretare negli anni 1793-1795 la parte di David accanto all'Alfieri impersonante Saul, quando il tragico riprese la sua attività di attore.

Da ultimo Van Neck richiama l'attenzione su un risvolto affascinante della potenza declamatoria dell'astigiano, costituito dall'ispirazione fornita al pittore François Xavier Fabre per la suggestiva raffigurazione di Saul in un quadro ora al Musée Fabre di Montpellier. A tal proposito lo studioso si sofferma a rettificare la data di composizione del dipinto, 1793, indicata da Carlo Pellegrini,¹⁸ correggendola, in base alla data leggibile sulla tela accanto alla firma, in 1803.

A completare l'indagine sulle testimonianze e le curiosità del *Saul* Van Neck propone un interessante elenco, in ordine cronologico, delle traduzioni in 13 lingue attestate per questa tragedia, elenco di cui potenzia ulteriormente l'utilità operando una traslitterazione nei confronti dell'ortografia delle lingue a carattere non-latino.

Nel brivido raccapricciante che Byron aveva provato assistendo ad una rappresentazione teatrale della *Mirra*, da lui stesso descritto, in una lettera al suo editore bolognese, come una sensazione di terrore più che di semplice empatia nei confronti degli attori, Ezio Raimondi (250) ravvisa una singolare capacità di percepire la modernità del "neoclassico orrifico del linguaggio alfieriano" (p. 432), modernità che spesso sfugge al lettore odierno, avvezzo "a leggere l'Alfieri in una specie di rimbombante esametro troncato" (ivi). Nella prima scena della *Mirra* i temi più attuali si addensano intorno al gaddiano "strazio senza confessione" (p. 433) che tormenta la protagonista, prendono forma nei fantasmi che nella notte l'assillano, nei sogni che le "dan martiro" e mai le concedono "pace, né riposo, né loco," sogni terribili, che la sceneggiatura, di fatto, non è in grado di riproporre.

Analogamente Saul, personaggio murato nel suo silenzio, vive in una dimensione onirica che si realizza nella drammatizzazione del sogno, nel momento in cui esso rivive in scena, considerabile perciò, sulle orme di Füssli, come via esperibile nell'esplorazione dell'individualità e dell'essere. Dalle letture dell'Alfieri, inerenti alla tematica dell'onirico nel Settecento, l'attenzione del critico si sposta (passati in rassegna Monti, Verri, Foscolo dell'*Ortis*) alla prima generazione

postalfieriana, nell'ambito della quale propone una ricerca di sin-
tagmi e *topoi* dalle tragedie considerate. Si stempera così, in una
complessa trama di singolari risvolti analogici, la dimensione oni-
rica dei personaggi dei *Promessi sposi* messa a raffronto con quelli
del *Fermo e Lucia*, ideale prolusione ad una rilettura delle *Operette
moralì* e della *Coscienza di Zeno*. Con quest'opera termina l'analisi
che prende l'avvio dall'esame della parola "che scruta se stessa e i
propri paralogismi, le proprie simmetrie, le proprie ombre oniriche,"
che Raimondi suggerisce come una strada "che si potrebbe percor-
rere, forse per sognare forse per trovare la realtà" (p. 454) e, in ogni
caso, come un nuovo strumento di scoperta e di ricerca nell'indagine
letteraria.

A proposito della rappresentazione dell'*Antigone*, messa in scena
a Roma il 20 novembre 1782, nel piccolo teatro privato del palaz-
zo dell'ambasciatore di Spagna, in cui Alfieri impersonava Creonte,
Raimondi sottolinea, nel saggio "Alfieri 1782: un teatro 'terribile'"
(249), il fascino esercitato sul pubblico dalla nota dominante dello
"stile contratto dell'orrore" (p. 74). In particolare riporta, accanto
ad un accademico e compassato, ma non meno positivo consenso
dell'abate Taruffi, l'entusiastico giudizio critico di Alessandro Verri
(espresso nella corrispondenza con il fratello Pietro) sulla teatralità
della tragedia alfieriana, all'indomani della recita dell'*Antigone*, giu-
dizio confortato dall'aver egli assistito, in precedenza, alla lettura
fattagli dallo stesso Alfieri di cinque sue tragedie. Sorpreso dalla
trasformazione che la parola e il verso subiscono in teatro, declamati
dall'autore diventato attore, Verri non si limita "a descrivere lo stile
drammatico della partitura alfieriana nella sua codificazione lettera-
ria," ma coglie anche "il valore teatrale, la dinamica vivente della
scena realizzata dall'attore regista" (p. 79).

Questa problematica—rileva Raimondi—non è estranea al con-
temporaneo dibattito sul melodramma e sul rapporto tra musica e
poesia, tematiche sviluppate nei saggi filosofici di Matteo Borsa e nel
capitolo "Riflessioni sopra la rappresentazione in generale" di Paolo
Emilio Campi, edito a Modena nel 1783 in appendice al dramma
storico *Woldomiro o sia la conversion della Russia*. Tale capitolo
si rivela estremamente significativo in quanto l'analisi attuata dal
conte Campi si estende a raffrontare la tradizione interpretativa fran-
cese con quella italiana, in seno alla quale sono denunciati i difetti

della lingua poetica ed illustrati gli accorgimenti necessari per rendere idonea alla recita una scrittura teatrale. In effetti, il divario tra la parola scritta e quella interpretata ebbe puntualmente—e ampiamente—a manifestarsi all'atto della stampa delle tragedie alfieriane. Esso viene esaminato con precisione nella "Risposta dell'Autore" alla "Lettera di Ranieri de' Calsabigi" dallo stesso Alfieri, che ha qui modo di chiarire le motivazioni dialettiche interne che fanno preferire la recita (intesa come momento di ascolto e di visualizzazione gestuale) alla lettura, basandosi sulla recente esperienza della rappresentazione romana. Di conseguenza, alla proposta di educare il pubblico "a sentir recitare" affianca, non secondaria, la necessità per l'attore, di acquisire una dizione energica, non cantilenante né triviale, che punti alla valorizzazione semantica delle parole e alla resa delle valenze drammatiche del pensiero, con la carica impulsiva e tonale della vocalità, con le pause calcolate, le reticenze o i silenzi allusivi e suggestivi.

L'analisi di Raimondi prosegue identificando i momenti del testo che, nelle fasi intermedie della scrittura stratificata dell'*Antigone*, sono riorganizzati in funzione di un'orchestrazione drammatica e di una regia dell'enunciato, già proiettato idealmente sulla scena. Del pari enuclea gli interventi apportati dal drammaturgo sul lessico, sull'andamento distributivo dell'endecasillabo, scandito su di un ritmo franto da un susseguirsi di battute, abbreviate sino all'inverosimile, che si dilatano invece, a livello scenico, con la forza contrastiva delle voci drammaticamente dialoganti in una "sequenza lunga polifonica" pausata dagli "spazi del silenzio," dai "vuoti dell'attesa o del linguaggio contratto del gesto" (p. 96). A conclusione, lo studioso rammenta che il pubblico, che aveva assistito alla rappresentazione dell'*Antigone* nel palazzo di Spagna, "aveva . . . sperimentato . . . l'utopia di un parlato irreale ma vibrante, costruito attraverso la letteratura e insieme contro di essa" (p. 103), primo documento di un linguaggio teatrale antimelodico che s'imporrà, per la sua capacità di rottura con la tradizione, agli scrittori della generazione postrivoluzionaria.

Sul carattere esemplare di quell'avvenimento di eccezionale importanza nella storia del teatro alfieriano, si sofferma anche Francesca Bonanni in una breve nota intitolata "La rappresentazione dell'*Antigone* di Alfieri nel Palazzo di Spagna di Roma" (217). Inquadrata

in primo luogo la recita della tragedia nell'orizzonte d'attesa creato, all'epoca, dalla polemica letteraria sul genere teatrale, la studiosa sottolinea la risonanza riscossa da tale rappresentazione ed in merito propone, in una serie di appendici, le testimonianze di commenti editi e inediti, redatti da coloro che assisterono all'*Antigone*, a completezza dei quali aggiunge le riflessioni formulate dallo stesso Alfieri. Nella preoccupazione dominante dell'astigiano, di natura escusivamente teatrale nei confronti del testo tragico, che annovera, oltre ai problemi connessi al 'genere' letterario, anche quelli di ordine organizzativo (palesemente confermata dall'aver egli anteposto, contro ogni consuetudine, la prova teatrale alla stampa), la Bonanni indica un punto di contatto del tragediografo con la posizione degli intellettuali europei e, contemporaneamente, il nucleo pulsore della riforma da lui avviata in campo drammaturgico.

Nella *Mirra* (ma con riscontri anche nel *Saul*) la ricerca di Guido Santato (183) individua le coordinate che determinano la tragicità del dramma, che solo nella morte del protagonista può trovare soluzione. L'analisi evidenzia, quale componente determinante della tragicità, la dialettica negativa dei contrari, potenziata dalla retorica delle antitesi che ha luogo nella coscienza dei protagonisti e che consiste nel conflitto delle passioni e della volontà, nella coesistenza di affermazione e negazione, nel dramma che si scatena nell'intimo, ed infine e soprattutto nella tensione che si crea fra silenzio e parola, quest'ultima affidata, nel recitativo di *Mirra*, alle leggi retoriche che governano reticenza e dissimulazione. Il conflitto degli opposti e l'inconfessabile mistero (la parola portando in sé la distruzione dell'ordine morale prestabilito) che tormentano *Mirra* nella solitudine del suo isolamento, ne determinano i silenzi allusivi, le reticenze, l'afasia e la spingono—vittima inconsapevole di una vendetta divina—all'autocensura estrema per una passione non detta, per una colpa non commessa.

In un saggio articolato in quattro punti Piero Bigongiari (125) dimostra che la tragedia, per Alfieri, consiste nella coincidenza di mezzi e fini, quale si attua nella catastrofe finale. Le correzioni fitamente apportate nel passaggio dalla stesura in prosa—improntata a moduli illuministici, alla versificazione—che presenta gli esiti della ricerca delle cause sottese all'agire umano, sono motivate da finalità che vanno oltre una funzione puramente sintattica e morfologica,

rispondendo invece ad esigenze ritmiche, foniche e musicali. La sofferta valutazione di ogni parola, rileva Bigongiari, si ripropone, per Alfieri, a livello di meditata operazione di ricerca dei tempi musicali, in cui si risolvono—segnatamente nella *Mirra*—la coincidenza degli opposti, la solitudine (nelle sottili implicazioni di marca trinitaria) morale etica, e l'isolamento individuale della protagonista che, attuato il vuoto attorno a sé, nel silenzio, definito nella *Vita* "operar tacendo," in se stessa consuma la propria tragedia.

Sottoponendo a confronto il *Brutus* volteriano con il *Bruto primo* di Alfieri, Giuseppe Antonio Camerino nell'articolo "Libertà e tirannide" (132), rileva come l'opera dell'astigiano si ponga in netta e cosciente contrapposizione con quella del francese, pur trattando lo stesso tema e ruotando attorno allo stesso personaggio. Pare anzi che il *Bruto primo* vada collegato—e lo autorizzano ampiamente la vicinanza cronologica oltre che l'affinità ideologica—alla più generale meditazione sulla tirannide che l'Alfieri andava svolgendo in quegli anni e che culmina nell'87, con la redazione definitiva del trattato omonimo.

Questa riflessione, a un'attenta analisi, pare prendere le mosse per certi versi proprio dal *Bruto*, da leggersi "anche come contrapposizione e come correzione delle idee sul potere monarchico emergenti nel *Brutus* volteriano" (p. 265) e da ambientare all'interno dell'ampio processo di adesione a idee libertarie che la trionfante rivoluzione americana aveva avviato in quegli anni in Europa. Per altro verso parrebbe anticipare—ma qui la cautela è d'obbligo e giustamente Camerino vi si attiene—alcuni motivi che, travalicando la posizione politica espressa nel trattato *Della Tirannide*, l'Alfieri avrebbe voluto sviluppare in modo più organico ed omogeneo nel progettato e mai attuato capitolo *Della Repubblica* e che sono da ravvisare in temi quali "l'inconciliabilità tra politica tirannica e idea di patria, la contrapposizione frontale di monarca e popolo, il titolo di cittadino come garanzia di libertà e di egualitarismo" (p. 271). In ogni caso il netto contrasto fra la tragedia di Alfieri e quella volteriana è chiaramente avvertibile nella mancanza, nella prima, di ogni accenno al motivo amoroso, che invece presiede nella seconda, e nella radicale sostituzione dell'idea che nel sovrano—cui l'obbedienza è dovuta in quanto rappresentante della legge—e nel patto sociale e giuridico risiede la legittimazione del potere, con quella che essa è

invece di esclusiva pertinenza del popolo che, di diritto, deve creare e far eseguire le leggi. Alla radice dell'ideologia alfieriana resta naturalmente, oltre all'entusiasmo per la ventata democratica americana, il costante esempio della Roma repubblicana "libera e grande solo con la creazione dei tribuni" (p. 272), unica forma di governo che possa garantire il rispetto delle idee di patria ed i concetti di amor proprio e di cosmopolitismo, per i quali l'astigiano si pone in netta, inconciliabile antitesi con la posizione esposta da Voltaire nel suo *Brutus*.

In un saggio a tesi (119) Paola Azzolini si propone di accostarsi al senso riposto e simbolico dell'ultima tragedia alfieriana: l'*Alceste seconda*, che l'autore compose, come attesta l'annotazione autografa (nel manoscritto Laur. Alf. 7) "pieno tutto di dolce melanconia." In questa linea di ricerca si colloca anche l'indagine relativa ai modelli culturali che sono alla base del testo e ne costituiscono una sorta di lontana origine. In tale rapporto la Azzolini inquadra anche le motivazioni di quell' "ingrato lavoro dell'apprendimento del greco, giustificato solo in superficie dal desiderio di colmare una lacuna culturale" (p. 379), al quale Alfieri si dedicò nei suoi ultimi anni. Momento di per sé essenziale dell'approccio ai classici, la traduzione si configura, nella fattispecie nei confronti di Euripide, in due aspetti determinanti: il primo: quello della traduzione vera e propria, il secondo: quello dell'assimilazione e dell'appropriazione dei temi, che prende forma poi nella nuova dimensione drammatica—oltre che linguistica e stilistica—conferitagli dalla rielaborazione alfieriana: è il caso dell'*Alceste prima* nei confronti dell'*Alceste seconda*.

Alle affinità dell'*Alceste seconda* con il libretto scritto da Ranieri de' Calzabigi per l'omonima opera di Gluck è dedicato il punto successivo del saggio, mentre nei seguenti paragrafi il raffronto si amplia a comprendere anche il testo di Euripide. Il mito di Alceste emerge così (completato da analoghi sondaggi per le figure di Admeto e Ferece) con i connotati appostigli dalla rivisitazione alfieriana. Vibrante di umanissimo amore l'eroina, sicura nella sua volontà, affronta la morte: morte generatrice di vita, in questa tragedia che vede la tematica degli opposti placarsi in una dimensione lirica e sentimentale.

Sul versante del linguaggio Gian Luigi Beccaria offre importanti spunti di riflessione in undici schede dedicate a Giovanni Getto—

in ricordo di una comunanza di interessi emersa in occasione delle giornate di studio e della recita di Giovampietro del *Saul* alfieriano, nel novembre 1980—redatte in forma colloquiale e discorsiva (per riproporsi nelle motivazioni originarie), che impostano, da diverse angolature, nuove possibilità di riflessione sul linguaggio tragico alfieriano o “del sublime” (207). Incisività è la parola d’ordine scandita, nota per nota, sin dalle osservazioni iniziali, che si adeguano alla necessità di fornire le coordinate culturali per la comprensione del “sublime” nella tragedia alfieriana, più che al desiderio di dare una risposta univoca all’urgere di una esigenza definitoria. Così Beccaria ha modo di inquadrare nella sensibilità alfieriana (e la sinteticità non va a scapito della chiarezza) il concetto di *nostalgia* determinato dalla consapevolezza—comune peraltro ai poeti suoi contemporanei—di non poter attingere più a “quel grande stile sublime degli antichi” (p. 423). E tale nostalgia diventa presupposto all’emulazione, a sua volta attivata anche dall’aspirazione a pervenire, nonostante tutto, a quei concetti eterni, a quelle cadenze che solo traducendosi nell’alto stile tragico, potevano essere contrassegnate dal carisma della classicità.

Giudizi sintetici hanno per oggetto poi le varianti che affollano i testi di Alfieri, ed ancora il suo scarno e disadorno verseggiare e la sua incessante ricerca di quel linguaggio che, soltanto nelle grandi opere del passato—a suo parere—aveva trovate e sperimentate le formule di un’incontrastata validità espressiva. Non di restaurazione si tratta, beninteso, ma di “illusione letteraria” come la definisce Beccaria (p. 425), concepita in seno ad una poetica che prevede un linguaggio puro, assoluto, non condizionato dalle mode e dal tempo, ed è questo linguaggio inalterato e inalterabile a garantire, nella sua essenzialità espressiva, ancor oggi, l’attualità delle tragedie alfieriane.

Sempre al campo tragico vanno ricondotte alcune esperienze dell’Alfieri traduttore: in quest’ottica è da considerarsi un’ideale prefazione all’edizione critica delle traduzioni di Terenzio il primo paragrafo dello studio di Mariarosa Masoero e Claudio Sensi: *Vittorio Alfieri interprete del teatro classico* (242), che ricostruisce con attenzione i momenti dell’approccio alfieriano ai testi dell’illustre comico antico. L’impegno del tradurre, iniziato “così per balocco” “verso il Giugno del 1790”¹⁹ sulle pagine dell’*Eneide*, diventa invece, per l’opera

di Terenzio, una scelta motivata da "ragioni strumentali e pratiche" (p. 430) dovute alla necessità di acquisire, a livello retorico, dimestichezza con il verso comico. Le difficoltà di ordine formale, stilistico e linguistico, che Alfieri ebbe ad affrontare nella multiforme palestra del teatro terenziano, sono esaminate dai due studiosi che propongono numerosi esempi delle soluzioni via via esemplate dal traduttore. Egli dimostra, con il procedere delle sperimentazioni, sempre maggior competenza e disinvoltura, sino alla versione italiana dell'*Ecira* che "ha tutte le carte in regola per essere considerata incisiva e matura, soprattutto là dove il modello classico delinea la condizione psicologica dei personaggi" (p. 433). Più che il lato comico è dunque proprio il risvolto serio, impegnato e antitradizionale di questa particolarissima commedia terenziana a far breccia sulla sua natura di tragediografo, rendendogli più congeniale la fatica della traduzione. Ad Eschilo e a Sofocle è destinato il paragrafo successivo, che inquadra lo sforzo ostinato e caparbio con cui Alfieri si applicò, dopo il compimento del 45° anno di età, nello studio del greco, con le sole sue forze, senza l'aiuto di maestri. Di questo tirocinio sono puntualmente riferiti i momenti più significativi e determinanti nell'acquisizione degli strumenti tecnici appropriati, le pause di riflessione, le improvvisi interruzioni nel lavoro, l'evoluzione infine dal 'privato' al 'pubblico,' culminante nella decisione di dare alle stampe le sue versioni dal greco.

Fra Eschilo e Sofocle è il dramma di Sofocle *Filottete* a far presa sulla psicologia di Alfieri, in quanto gli offre, indicano gli studiosi, "tre fondamentali spunti di meditazione tragica: l'eroe che soffre fisicamente sulla scena; il dramma della decezione di chi si fida e quello dell'ingannatore suo malgrado" (p. 442). Conclude lo studio una serie di osservazioni sulla traduzione delle *Rane* di Aristofane, versione completata, ad avviso della Masoero e di Sensi, prima del 1801 su fogli non pervenutici, dal momento che Alfieri trascrisse direttamente in bella copia questo suo lavoro, dal 18 maggio al 15 luglio 1801, su un'edizione settecentesca di Aristofane, durante l'intervallo trascorso fra l'idea e la stesura della *Finestrina*. Viene illustrato, nel saggio, il confronto non sempre pacifico con l'opera comica aristofanesca, improntata ad una concezione del tutto estranea alla mentalità alfieriana. Tale dicotomia giustifica le punte polemiche, la stizza del traduttore di fronte alle difficoltà o addirittura

all'impossibilità, a volte, di rendere in lingua italiana i frizzi, le battute, le ambiguità semantiche del testo greco. Purtuttavia, di contro alle postille e alle croci marginali che testimoniano il suo disagio, emerge la sua forza inventiva, la sua capacità originale e sottile di coniare neologismi, modellando una gamma di variazioni esemplari nell'ambito del linguaggio satirico e caricaturale. Ma di questo tirocinio la lezione più vitale che rimane è, come fanno notare gli studiosi, ancora una volta, quella inerente al versante tragico, che impronterà, nella medesima ambientazione infernale delle scene di giudizio, *La Finestrina*, l'ultima opera di Alfieri, la più aristofanesca della sua vita.

Su Alfieri traduttore di Sallustio si sofferma Antonia Mazza, citandolo tra Manzoni e Leopardi (243) per documentare la fortuna 'di ritorno,' corrispondente a riprese tarde, quasi dovute ad una lunga sedimentazione negli anni, di echi e pagine di questo classico, letto da tali autori, com'è consuetudine, nel corso del rispettivo apprendistato scolastico o comunque in età giovanile. La breve scheda dedicata ad Alfieri, chiamato marginalmente in causa per una qualche analogia al tema, si limita a profilare, con l'esclusivo supporto delle pagine della *Vita*, le tappe della sua consuetudine con l'opera di Sallustio. Le traduzioni sallustiane tennero impegnato l'Alfieri, con applicazione poco omogenea nel tempo, ma non per questo meno intensa e sentita, dal 1776, anno in cui maturò la decisione di tradurlo, sino al 1799 quando, revisionando le versioni già compiute da Virgilio e da Terenzio non ritenne necessario riprenderle e ritoccarle, essendone, evidentemente, soddisfatto.

NOTE DELLA PARTE PRIMA

- 1 Cfr. Guido Santato, "Rassegna alfieriana (1972-1977)," *Lettere italiane*, XXX, 3 (1978), 388-410. Id., "Rassegna alfieriana (1978-1981)," *Annali alfieriani*, III (1983), 165-195.
- 2 Nel volume Vittorio Alfieri, *Filippo*, edizione critica a cura di Carmine Jan-naco (Asti: Casa d'Alfieri, 1952).
- 3 Mario Fubini, *Dal Muratori al Baretti* (Bari, 1968), 240.
- 4 Copia che si rivela "non completamente fedele perché il Tassi si sente in dovere di mettere un po'd'ordine negli appunti di Alfieri" (20).
- 5 Si tratta dell'*Aminta*, della *Secchia rapita*, della *Gerusalemme liberata* e dell'*Orlando furioso*.
- 6 Mariarosa Masoero si è occupata dei libri I-VI, Claudio Sensi dei libri VII-

XII.

- 7 Vitilio Masiello, "La falsa libertà: *Il Misogallo* e il suo problema," *Belfagor*, XXXIX (1984), 253.
- 8 *Satire* / di / Vittorio Alfieri / da Asti-/ . . . *in malos asperrimus / Parata tollo cornua.* / Horat. Epod. Od. VI/ [*fusello*]/ Londra/MDCCCIV (ma Firenze, Piatti, 1806).
- 9 Rodolfo Renier, *Il Misogallo, le Satire e gli Epigrammi editi e inediti* (Firenze: Sansoni, 1884).
- 10 Vittore Branca, *Alfieri e la ricerca dello stile (con cinque nuovi studi)* (Bologna: Zanichelli, 1981), 260.
- 11 Precisamente: CI, CII, CIII, CIV, DI, DII, E, F.
- 12 *Il / Misogallo / Prose, e Rime* / di / Vittorio Alfieri / da Asti / [*Fuso*] / Londra / 1799, ma edito a Pisa nel 1814 da Sebastiano Nistri.
- 13 Su questo argomento va segnalato l'importante contributo già offerto dallo studio di Mariarosa Masoero e di Claudio Sensi, in bibliografia segnalato al n° 242.
- 14 Leggibile anche, con qualche variazione, nei "Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina, qui al n° 131.
- 15 Aldo Actis Caporale, "Due sonetti inediti attribuiti a Vittorio Alfieri in una miscellanea piemontese del primo Ottocento," *Studi piemontesi*, X, 1 (1981), 93-99.
- 16 Come mette in evidenza Franco Suitner nella sua recensione, qui al n° (190).
- 17 Cfr. *ivi* pp. 65-67.
- 18 Carlo Pellegrini, *La contessa d'Albany e il salotto del Lungarno* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1951), 102.
- 19 Vittorio Alfieri, *Vita scritta da esso*, a cura di Luigi Fassò, I (Asti: Casa d'Alfieri, 1951), 286.