



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

**Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari**

**Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM - 14**

Tesi di Laurea

Alfieri critico di se stesso. Il Parere sulle tragedie.

**Relatore
Prof. Guido Santato
Alberti**

**Laureanda
Carlotta**

n° matr.1081948/

LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016

Alfieri critico di se stesso. Il *Parere sulle tragedie*

Introduzione	3
I. La tragedia alfieriana: evoluzione dei modelli drammaturgici	5
II. Alfieri e i suoi critici	
II.1. Le edizioni delle tragedie	12
II.2. La conquista dello stile tragico	13
II.3. Le “stroncature” giornalistiche	16
II.4. La <i>Lettera</i> di Ranieri de’ Calzabigi e la <i>Risposta</i> di Alfieri	20
II.5. L’incontro-scontro con Melchiorre Cesarotti	31
I. Le <i>Tragedie</i> attraverso il <i>Parere</i>	
III.1. Il <i>Parere sulle tragedie</i>	42
III.2. <i>Filippo</i>	46
III.3. <i>Polinice</i>	53
III.4. <i>Antigone</i>	60
III.5. <i>Virginia</i>	68
III.6. <i>Agamennone</i>	77
III.7. <i>Oreste</i>	83
III.8. <i>Congiura de’ Pazzi</i>	90
III.9. <i>Don Garzia</i>	95
III.10. <i>Maria Stuarda</i>	100
III.11. <i>Rosmunda</i>	105
III.12. <i>Ottavia</i>	109
III.13. <i>Timoleone</i>	113

III.14. <i>Merope</i>	117
III.15. <i>Saul</i>	122
III.16. <i>Agide</i>	129
III.17. <i>Sofonisba</i>	133
III.18. <i>Mirra</i>	138
III.19. <i>Bruto Primo</i>	146
III.20. <i>Bruto Secondo</i>	153
Conclusion	157
Bibliografia	161

Introduzione

Il lavoro svolto in questa tesi, basato sulle tragedie alfieriane e sul commento che nel *Parere sulle tragedie* Alfieri dedicò ad esse, prende avvio da un'analisi generale dello sviluppo dei modelli tragici, mettendo in luce l'evoluzione che il conflitto tragico subisce all'interno dei suoi drammi. Se infatti nelle prime tragedie il contrasto si concretizzava nello scontro tra due individui portavoce di opposti ideali, il tiranno e l'eroe libero, nelle tragedie successive, e principalmente nel *Saul* e nella *Mirra*, il conflitto diviene interiore e si proietta interamente nella coscienza del protagonista che, dilaniato al suo interno, ne esce inevitabilmente sconfitto. L'eroe libero, dandosi la morte, si ergeva a emblema di coraggio e di affermazione della volontà, trovando nel suicidio la consacrazione del suo titanismo. Gli ultimi personaggi tragici invece vedono nella morte l'unica via di salvezza e liberazione: ma la loro non è fuga da un tiranno esterno rappresentante di un potere oppressivo, bensì da loro stessi e dalle loro smisurate passioni che non sono in grado di dominare, ma dalle quali al contrario sono sopraffatti. I personaggi di Saul e di Mirra divengono simboli del pessimismo alfieriano e dei limiti che la realtà impone alla volontà umana, la quale appariva invece vincitrice nelle prime tragedie dove gli eroi di libertà davano voce al titanismo sviluppatosi nella coscienza di Alfieri dalle letture delle *Vite Parallele* di Plutarco incentrate sulle grandi personalità del passato.

Dopo aver dunque analizzato l'evoluzione che le tragedie alfieriane hanno subito, si passeranno in rassegna gli ostacoli che Alfieri dovette affrontare quando decise di intraprendere l'impegno di farsi autore tragico: i suoi primi sforzi si incentrarono non solo sulla volontà di "spiemontizzarsi", appropriandosi della lingua italiana, ma anche sull'attenta e metodica ricerca dello stile e del verso tragico. L'ostacolo maggiore che l'Astigiano dovette affrontare fu rappresentato dalle critiche alle quali le sue prime

tragedie vennero sottoposte. Alle stroncature giornalistiche seguono la *Lettera* di Ranieri de' Calzabigi che fonde critiche ed elogi nei riguardi del poeta, la meno generosa *Lettera* di Melchiorre Cesarotti, che critica soprattutto lo stile, e infine le risposte di Alfieri ai due letterati.

Nel terzo capitolo, ad una prima introduzione al *Parere sulle tragedie*, scritto che inaugura il genere dell'autocommento, segue l'analisi delle tragedie aperte dal commento di Alfieri stesso. Attraverso l'esame del *Parere sulle tragedie* ci si propone di evidenziare come Alfieri si sia consacrato all'attività letteraria con piena consapevolezza del proprio ingegno e dei propri limiti, che egli fu in grado di superare e di riconoscere con attento spirito critico e sguardo acuto. Insieme con le *Risposte* al Calzabigi e al Cesarotti, il *Parere sulle tragedie* si configura come affermazione della poetica tragica alfieriana, sostenuta fermamente da Alfieri che trova nelle *Tragedie* un «qualche lodevole ed utile sfogo al bollire del mio impetuoso intollerante e superbo carattere».¹

¹ V. ALFIERI, *Vita*, a cura di G. Cattaneo, Milano, Garzanti, 2014: III, 13.

I. *Le tragedie alfieriane: evoluzione dei modelli drammaturgici.*

Nel 1820 Giacomo Leopardi si rivolge ad Alfieri con questi versi della canzone *Ad Angelo Mai*, «Vittorio mio, questa per te non era | Età né suolo»,² sottolineando il senso di estraneità nei confronti del suo tempo del drammaturgo astigiano, il quale «[...] inerte, | (Memorando ardimento) in su la scena | Mosse guerra a'tiranni».³ L'intento di Leopardi in questa canzone era ben chiaro: suscitare negli italiani l'amor di patria evocando il grandioso passato, di cui pone a emblema, tra gli altri, Vittorio Alfieri, precursore del nuovo secolo che si avvia al Risorgimento nel quale non vi sarà patria senza libertà. L'Astigiano rifiuta il culto illuministico della scienza e il dispotismo illuminato, fondato sul consenso dei sudditi e teso a soffocare ogni tentativo di ribellione.⁴ Ecco allora che il sentimento di ottimismo dell'età dei lumi viene meno in Alfieri, consapevole dell'impossibilità di un vivere libero, lontano dalle tirannidi che incombono minacciose sui moderni stati assoluti; egli cercherà allora rifugio nei trattati politici che tuttavia non basteranno a dare sfogo all'ansia di libertà e ribellione, che troverà degna espressione nella voce dei personaggi delle sue tragedie. La tragedia di Alfieri diventa così, non solo «lodevole ed utile sfogo al bollire del mio impetuoso intollerante e superbo carattere» (III, 13), ma anche e soprattutto tragedia politica. Poesia e politica hanno infatti in Alfieri una comune origine poiché lo scrivere tragedie è lo strumento di cui si serve l'autore per esprimere la sua avversione nei confronti del dispotismo illuminato. La politica però è solo il punto di partenza che porterà ad una completa visione morale del suo secolo. E la visione è tutt'altro che rassicurante, come

² G. Leopardi, *Ad Angelo Mai*, vv. 169-170.

³ *Ivi*, vv.158-160.

⁴ Cfr. G. DE RIENZO, *Breve storia della letteratura italiana. Dalle origini a oggi*, Milano, Bompiani, 1997, cit., p. 134.

dimostrano tutte le tragedie che raggiungono, nell'ultimo atto, il culmine della catastrofe che è inevitabilmente la morte, presenza costante e sempre incombente anche nella biografia del poeta stesso; è da ricordare infatti il tentativo di suicidio che egli compì tra i sette e gli otto anni spinto da «un non so quale istinto naturale misto di un dolore di cui m'era ignota la fonte» (I, 3). Emerge quindi una concezione pessimistica dell'esistenza che vede fallire ogni sforzo di ribellione e di conquista della libertà che si traduce, all'opposto, in volontà di morire. Ecco allora che in Alfieri la libertà risulta essere incompatibile con la vita stessa.

Vittorio Alfieri è dunque simbolo della crisi del suo tempo e vive il passaggio tra i due secoli con uno sguardo di sfiducia nei confronti di un'età che ha soffocato l'entusiasmo e il desiderio di libertà; saranno questi aspetti a valergli la definizione, datagli da Benedetto Croce, di «protoromantico» sottolineando la sua natura antilluministica e la sua opera anticipatrice del Romanticismo.⁵ La sua formazione illuministica entra infatti in crisi con la presa di coscienza dei conflitti che animano la sua interiorità, dominata dal *forte sentire* e dalle passioni del cuore che porteranno al mito romantico dello scrittore patriota. Il desiderio di libertà dell'Alfieri non è solo politico, ma anche interiore. Egli cerca questa libertà, in maniera quasi spasmodica, nei continui viaggi per l'Europa, negli amori dissoluti e nelle opere letterarie, in particolare nelle tragedie, alle quali si dedicherà con accanite revisioni e rifacimenti. Solo la tragedia infatti poteva esprimere i conflitti interiori dell'autore, animato da opposte passioni e da aspirazioni che rimarranno imprigionate nei limiti imposti dalla realtà. Lo stesso Alfieri, nella dedica *Alla libertà* posta in apertura del trattato *Della Tirannide*, in merito all'approdo alla propria attività poetica scrive: «io, che per nessun'altra cagione scriveva, se non perché i tristi miei tempi mi vietavan di fare».⁶ Sembra dunque che la poesia sia un mero sostituto dell'azione resa impossibile dai tempi in cui vive, e primo esempio di “azione” tragica, dopo la ripudiata *Cleopatra*, è rappresentato dal *Filippo*, che si fonda su di un unico nucleo tragico rappresentato dall'oppressione esercitata da un tiranno assoluto e dispotico dominato da una cieca brama di potere. Sarà col *Polinice* che la volontà di potere perderà le connotazioni negative presenti nelle opere precedenti e, da

⁵ Cfr. B. CROCE, *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1974, cit., p. 2.

⁶ Cfr. V. ALFIERI, *Della Tirannide. Del Principe e delle Lettere. La virtù sconosciuta*, a cura di E. Falcomer, Milano, BUR-Rizzoli, 2010, I,1: *Alla Libertà*.

motivo di condanna, diventerà ragione di ammirazione.

Alfieri compirà poi un passo decisivo verso l'indagine dell'animo umano a partire dall'*Antigone*, dove la virtù dell'eroina si traduce in rifiuto di ogni compromesso e rinuncia alla vita. L'eroismo qui non è azione, ma è ribellione passiva e ricerca di libertà attraverso la morte; è affermazione di volontà, che riesce a governare e soffocare persino gli istinti vitali. Ed ecco allora che Antigone viene quasi a impersonare una sorta di *übermensch* al femminile che troverà poi pieno compimento nel personaggio del Saul, eroi che, consapevoli dei limiti che la loro natura impone, affermano la propria volontà attraverso l'atto estremo del suicidio.

Il pessimismo alfieriano trova compiuta rappresentazione nell'*Agamennone* dove, attraverso il personaggio di Clitennestra, l'uomo appare completamente travolto dal fato, succube delle passioni e incapace di dominarle e di imporre la propria volontà. È questa una delle tragedie più cupe, dove assenti sono la speranza, la fede e qualsivoglia illusione. Non ci sono eroi, e i personaggi positivi perdono ogni consistenza dinanzi a quella che rappresenta il centro dell'opera, ossia Clitennestra, figura di donna - al contrario della volitiva Antigone - debole, priva di volontà e totalmente vinta da una passione tanto orribile quanto smisurata. È con questo personaggio femminile che Alfieri si avvia all'analisi psicologica dei propri personaggi, scavando nel profondo dell'animo, scandagliando ogni tormento che sconvolgerà quelli che saranno poi i protagonisti simbolo di questa indagine interiore, quali appunto Saul e Mirra. L'*Agamennone* risulta perciò essere la prima tragedia non statica, che si evolve e progredisce seguendo la maturazione del personaggio, che, consapevole della propria colpa, è però incapace di dominarsi.

Accostabile all'*Agamennone* è l'*Oreste*, non solo perché le due tragedie vengono ideate insieme, ma per la comune base ideologica. Ancora una volta infatti, i protagonisti sono dominati da una forza esterna, e, ancora una volta, ci troviamo di fronte ad una tragedia in cui, ad entrare in crisi, è la volontà. E Oreste agirà infatti quasi spinto da una forza sconosciuta che gli sconvolge la mente in una sorta di invasamento e delirio. Agirà inconsapevolmente, commettendo un truce delitto, animato da un istinto che si risveglierà alla vista della tomba paterna e che è radicato nelle profondità del suo animo. La *Virginia* poi, rappresenta la prima tragedia di libertà; con essa l'Alfieri, servendosi dei personaggi dell'antica Roma rievocati dalle letture di Tito Livio, si rifugia nei tempi

antichi esaltando un passato eroico il cui recupero è inscindibile da un agire animato da passioni libertarie.

Alla *Virginia* seguirà il desiderio e la volontà del drammaturgo di rinnovare le proprie opere e portare a maggiori profondità lo scavo interiore all'interno dell'animo e dell'inconscio dei propri personaggi tragici. Queste nuove esigenze porteranno all'abbandono dei miti classici e rivolgeranno lo sguardo a nuove tematiche. Il tema della tragedia successiva alla *Virginia*, la *Congiura de'Pazzi*, è infatti tratto dalle *Istorie fiorentine* del Machiavelli e si configura anch'essa come tragedia di libertà il cui raggiungimento vede però un finale drammatico, espressione del fallimento della ribellione. Ed è proprio questa disfatta che mette in crisi le basi dell'ideologia eroica alfiariana. Nonostante i temi della *Congiura* siano i medesimi che animavano la *Virginia*, qui drammaticamente assente è la speranza, la fiducia nei tempi presenti e nella Storia. L'azione di Raimondo, la sua volontà di riscatto, sono condotte senza illusione alcuna. C'è qui un'ulteriore evoluzione, che allontana questa tragedia dalle precedenti: se infatti il *Filippo* era emblema di un tirannico e spregiudicato potere assoluto, degno di biasimo e condanna, ora Lorenzo raffigura più che un tiranno, un uomo che, come Raimondo, è in lotta contro i limiti che l'altro personaggio incarna. Quasi contemporaneo alla *Congiura de'Pazzi* è il *Don Garzia* che fonde in sé gli stessi motivi già trattati nelle tragedie precedenti, come l'odio del padre per il figlio e l'oppressione esercitata da un tiranno, tema del *Filippo*; l'amore impossibile e la colpa che avvolge una stirpe, già rappresentata nell'*Antigone*; e i medesimi temi sviluppati nell'*Agamennone* come la lenta maturazione del delitto. La volontà di rinnovamento si rispecchia nella maggiore complessità dell'intreccio che si allenta, quasi in una sorta di narrazione drammatica, e che assume maggior rilievo rispetto ai personaggi divenuti strumento dell'azione; a tal fine Alfieri ha eliminato all'interno del *Don Garzia*, la figura del protagonista.

La tragedia che meno di tutte convinse il suo stesso autore fu la *Maria Stuarda*, a partire dalla figura della protagonista, definita da Alfieri «donnuccia»,⁷ tutt'altro che eroica ed ancor meno tragica, non essendo ella animata da alcuna forte passione. Anche il personaggio di Arrigo risulta opaco e incapace così di fornire al poeta un pretesto per

⁷ Cfr. V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, cit., p. 110.

un'azione tragica, che viene invece offerto dalle ostilità nate fra cattolici e protestanti. Ma anche questo tentativo non basta ed Alfieri rivolgerà i propri sforzi nei personaggi secondari che riusciranno a far scaturire il dramma nel quale resteranno impigliati anche i due protagonisti. Da questa tragedia, come da quella che segue, sembra che Alfieri abbia avuto una sorta di crisi poetica, incapace di far agire personaggi davvero tragici e animati da tragiche passioni; e appunto la *Rosmunda* ne è la testimone: mancano qui dei veri e propri personaggi con una loro complessità interiore, e la vicenda è sorretta solo dall'opposizione amore-odio di cui si fa portavoce la protagonista. Queste due tragedie, non pienamente riuscite, ricondussero il poeta ai soggetti ripresi dalla storia antica abbandonati dall'ideazione della *Congiura de'Pazzi*, e che ritorneranno con la realizzazione dell'*Ottavia* che recupera il mondo dell'antica Roma imperiale. Emerge in questa tragedia la volontà di Alfieri di approfondire lo studio dei propri personaggi, con una particolare cura nei riguardi del tiranno il cui ruolo è qui assunto da Nerone, figura sì dispotica, ma lontana da quelle negative delle tragedie precedenti. Nerone è infatti un concentrato di ferocia e sadismo, ma questa crudeltà non è sorretta da una concreta consapevolezza di sé. Egli non ha la superbia e la fermezza di Filippo, la cui sicurezza osa vacillare solo negli ultimi versi; Nerone, al contrario, è un debole, un vile, è totalmente privo della volontà che animava il sovrano spagnolo, e si serve di questa brutale ferocia per mascherare la sua inettitudine che lo porta ad essere burattino nelle mani della moglie Poppea. Alfieri avverte sempre di più il bisogno di scandagliare la natura umana attraverso i suoi personaggi, tentando una nuova e più profonda indagine negli oscuri meandri dell'animo con lo scopo di suscitare nuove passioni nel pubblico, come la pietà e la commozione. E di questa commozione si fa portavoce Ottavia stessa, ben lontana dall'eroica Antigone o dall'uxoricida Clitennestra; ella è emblema della femminilità fragile e bisognosa di protezione. Anche la morte, con Ottavia, assume differenti sfumature: non è più eroica liberazione ed orgogliosa affermazione della propria volontà, bensì fuga dall'infelicità e terribile rimedio cui la fanciulla si abbandona.

Con il *Timoleone* si ritorna alla tragedia di ispirazione libertaria che vede la contrapposizione da un lato, tra un potere dispotico e assoluto che cerca di imporre la propria volontà di dominio, e dall'altro l'irrinunciabile difesa della libertà minacciata. Ancora una volta l'ambientazione è classica: il poeta si rifugia in un passato perduto e

vi proietta, senza alcun rimando con la realtà, i propri ideali politici e morali. I due personaggi racchiudono due concetti ideologici fra loro opposti senza che però ne scaturisca un vero conflitto tragico. Gli impulsi e le smisurate passioni sono qui offuscate da argomentazioni politiche segnando la fine del titanismo plutarchiano che aveva caratterizzato le tragedie precedenti.

Con la *Merope*, la cui genesi avviene per una sorta di competizione letteraria con la tragedia del Maffei, si ritorna al clima eroico e al *forte sentire* che contraddistingueva le precedenti tragedie. Con essa Alfieri si accosta agli affetti materni, facendo di questa madre l'emblema del conflitto fra passioni opposte, essendo Merope donna che racchiude in sé la dolcezza per il figlio e la ferocia verso il nemico.

Ma è con il *Saul* che la crisi del primo sistema tragico prende davvero corpo; affievolitasi la spinta data dal motivo eroico-plutarchiano e dai miti classici, sarà la Bibbia a fornire lo spunto per mettere in scena una problematica umana complessa, attraverso il racconto dell'ultimo giorno di vita di Saul, personaggio cui Alfieri è maggiormente legato perché più di tutti simbolo di quella dilaniante lotta interiore tra passioni opposte. All'interno del Saul trova infatti realizzazione lo scontro tra la volontà di grandezza e i limiti che la natura umana impone all'uomo. Ed ecco che nel personaggio del Saul si concretizza lo squarcio interiore dell'anima, aperto da questo conflitto interno al protagonista stesso; questa battaglia non è più proiettata all'esterno, non avviene tra due figure opposte, ma il conflitto è tutto interiore e sprofonda nella coscienza del protagonista⁸ sconvolgendone mente e cuore. L'individualismo eroico tanto celebrato da Alfieri, diventa qui consapevole dei propri limiti e della propria incapacità di affermarsi. Con il personaggio di Saul, Alfieri inizia quel processo di analisi psicologica che culminerà con la *Mirra*, conducendo il protagonista a prendere coscienza di sé e a guardarsi nelle profondità dell'animo per comprendere il proprio tormento. Ma la consapevolezza della propria impotenza non basta a dare al vinto tiranno Saul la forza di cercare un riscatto e una spinta vitale, la liberazione viene trovata solo nella morte che viene accettata come approdo inevitabile, con dignità e rassegnazione.

Con il *Saul* si inaugura la decisiva svolta della poetica alfieriana che si evidenzia anche

⁸ Cfr. V. BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981, cit., p. 10.

in due tragedie minori, l'*Agide* e la *Sofonisba*. La prima è tragedia di libertà nella quale però vengono meno i moti di ribellione e vendetta; non c'è la disperata e feroce ricerca di libertà, ma l'atto spontaneo di un re che la offre al proprio popolo; il gesto estremo del suicidio inoltre, non sarà simbolo di rinuncia ma di esempio per i sudditi. La morte che si fa emblema di generosità domina anche la seconda tragedia, la *Sofonisba*, il cui tema è tratto, come quello della *Virginia*, da Tito Livio. Anche qui l'azione tragica non è dominata da eroi che si ribellano, ma al contrario da figure che rappresentano la debolezza dell'uomo e che accettano i propri limiti e la disillusa realtà. La componente politica presente nelle prime tragedie, verrà totalmente meno nella *Mirra*, dramma nel quale, per la prima volta, manca ogni riferimento d'ispirazione politica.⁹ In essa altro grande assente sarà il tiranno, figura parimenti immancabile nelle tragedie alfieriane. Si assisterà dunque ad un mutamento, ad un'evoluzione delle tragedie di Alfieri che, se dapprima erano incentrate sull'insanabile e drammatico contrasto tra un tiranno e un eroe di libertà, proietteranno poi questo conflitto all'interno del protagonista stesso. Il dramma non sarà quindi più tra un tiranno e un eroe libero che si oppone al dispotismo esercitato dal primo e che, con l'atto estremo della morte, dà voce all'inappagabile desiderio di libertà, ma diventerà tutto interiore e si farà spazio nell'inconscio. Sarà uno scontro, questo, che l'eroe tragico non dovrà più condurre contro un antagonista visibile sulla scena, ma con se stesso, in una lotta drammatica e dilaniante che farà risuonare con maggior vigore le corde dell'animo del pubblico.

Alla *Mirra* fanno seguito due tragedie, concepite insieme, che portano lo stesso nome e si fondano sulla stessa passione di libertà: il *Bruto Primo* e il *Bruto Secondo*. Sono ambedue di ambientazione romana e se l'una tratta della nascita di Roma, l'altra ne rappresenta la caduta. La prima delle due tragedie mette sulla scena, ancora una volta, l'amore di libertà che si trova però ostacolato da un'altra passione, altrettanto forte, qual è l'affetto paterno.

Il *Bruto Secondo* ruota attorno ai medesimi temi ma, se nella prima l'amore di un padre è in netto contrasto con la passione di libertà, nella seconda l'amore filiale è troppo debole per creare un vero contrasto tragico tra passioni opposte. In entrambe le tragedie però, vero personaggio principale risulta essere il Popolo che si mostra, nella prima virtuoso, nella seconda oppresso e non libero ma capace, grazie alle parole di Bruto

⁹ Cfr. A. DI BENEDETTO, *Vittorio Alfieri: le passioni e il limite*, Napoli, Liguori, 1987, cit., p. 23.

pronunciate sul finale, di risvegliare il proprio orgoglio ricordando il glorioso passato. Tra quelle poi che Alfieri pose tra le traduzioni, troviamo l'*Alceste Seconda*, che concretizza i tormenti religiosi che animano il cuore del poeta; l'Astigiano la colloca tra le traduzioni, «non volendo io essere né plagiario né ingrato» (IV, 26) nei confronti di Euripide dal quale l'aveva tratta interamente.

II. Alfieri e i suoi critici.

II.1. Le edizioni delle tragedie

Nel 1789 Alfieri concluse finalmente a Parigi la monumentale edizione, la Didot, delle sue tragedie, progetto intrapreso diversi anni prima; fu infatti nel 1783 che, incoraggiato dal successo ottenuto dalla rappresentazione romana dell'*Antigone*, si accinse a tentare la prima stampa delle sue tragedie, con non poco timore dei rischi e delle critiche cui sarebbe andato incontro: «E per quanto già mi paresse scabrosissimo questo passo, ben altrimenti poi lo conobbi esser tale, quando imparai per esperienza cosa si fossero le letterarie inimicizie e raggiri; e gli asti librarii, e le decisioni giornalistiche, e le chiacchiere gazzettarie, e tutto in somma il tristo corredo che non mai si scompagna da chi va sotto i torchi» (IV, 10). Decise così di affrontare la stampa del primo volume comprendente le tragedie *Filippo*, *Polinice*, *Antigone* e *Virginia*, e affidò il compito all'editore Giuseppe Pazzini Carli, la cui officina tipografica aveva sede a Siena, città che Alfieri scelse per la relativa libertà di stampa concessa dal granduca.

«In quei due e più mesi che durava la stampa di codeste quattro tragedie, io me ne stava molto a disagio in Roma in una continua palpitazione e quasi febbre dell'animo» (IV, 10): con queste parole Alfieri espresse la sua fremente attesa della stampa, che si protrasse dal gennaio al marzo del 1783. Il secondo volume, contenente le tragedie *Agamennone*, *Oreste* e *Rosmunda*, venne stampato nel settembre dello stesso anno. Solo due anni dopo venne fatto stampare il terzo volume contenente *Ottavia*, *Timoleone* e *Merope*. Passarono quindi diversi mesi tra la pubblicazione delle prime tragedie e delle ultime tre, periodo nel quale si susseguirono critiche e censure indirizzate soprattutto allo stile del poeta astigiano, poco apprezzato in Toscana. Alfieri affidò l'incarico di seguire la stampa delle tragedie all'amico Francesco Gori Gandellini, ma il risultato lo

deluse a tal punto che, lamentatosi del tipografo Vincenzo Pazzini Carli per averle «sudicissimamente stampate» (IV,10), si decise a curare personalmente le sue edizioni. La stampa delle *Tragedie* lo tenne strenuamente occupato per quasi tre anni e nel 1788, giunto alla fine del quarto volume, decise di stendere il *Parere sulle tragedie* che sarà poi inserito a conclusione delle stesse. Finalmente, nel 1789, i sei volumi delle *Tragedie* poterono dirsi conclusi.

II.2. La conquista dello stile tragico

Nel 1789 viene finalmente fatta stampare dal tipografo Didot l'edizione definitiva delle *Tragedie* alfieriane; attraverso la *Vita* veniamo a conoscenza di come sia stato infatti impegnativo per il poeta di Asti anche solo avvicinarsi alla lingua italiana: nato in Piemonte, egli era solito conversare e scrivere in francese, e difficile per lui fu l'impegno di "italianizzarsi". Il suo primo approccio alla poesia fu un componimento rimato di quattordici versi che egli inviò all'amico Paciaudi¹⁰ per riceverne un giudizio; questo incontro si rivelò fondamentale e l'abate sarà sempre ricordato con affetto e riconoscenza da Vittorio, insieme al conte Tana,¹¹ responsabile di aver indotto il giovane a percorrere la via delle lettere.

Il forse finto entusiasmo dimostrato da padre Paciudi per il sonetto inviatogli, spinse Alfieri, traboccante di speranze, ad inoltrarsi nello studio dei poeti italiani e a giurare a se stesso di imparare la lingua d'Italia: «Fatto il giuramento, mi inabissai nel vortice grammatichevole» (IV, 1). E di abisso vorticoso si trattava infatti per un piemontese abituato alla lingua francese e che, per raggiungere lo scopo di *spiemontizzarsi*, mise al bando ogni lettura e ogni conversazione che avvenisse in una lingua diversa da quella toscana. Il giovane Alfieri, si decise allora di impegnarsi nello studio dei maggiori poeti italiani, attraversando le fitte pagine della *Gerusalemme liberata* del Tasso, quelle dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, per poi approdare a quelle di Dante e Petrarca che saranno i due grandi maestri alfieriani e dei quali il poeta restaurerà e rinnoverà il culto

¹⁰ Paolo Maria Paciaudi (1710-1785), dell'ordine dei Teatini, buon letterato, bibliotecario del duca di Parma.

¹¹ Agostino Amedeo Tana (1745-1791) letterato, poeta e scrittore, ricordato spesso da Alfieri per i suoi consigli.

che sembrava ormai dimenticato,¹² come denunciò in un passo della *Vita*: «Che se si vuole anche per gl'Italiani scrivere egregiamente, e che si tentino versi in cui spiri l'arte del Petrarca e di Dante, chi oramai in Italia, chi è che veramente e legga ed intenda e gusti e vivamente senta Dante e il Petrarca? Uno in mille, a dir molto» (IV, 17).

Davvero decisivo però fu l'incontro con le pagine dell'*Ossian* di Cesarotti che gli fornì il modello che stava cercando per il suo verso di dialogo; Alfieri si interrogherà sempre sulla mancanza in Italia di un verso per il dialogo tragico e sentirà viva la necessità di crearne uno adatto ed esclusivo di questo genere. Sebbene infatti la prima tragedia regolare della letteratura italiana - fondata sull'aristotelica regola delle tre unità e sui canoni classici - fosse nata in Italia nel 1524 con la pubblicazione della *Sofonisba* del vicentino Gian Giorgio Trissino, essa si trovava ad essere ancora manchevole di un suo proprio linguaggio tragico.¹³ Per tutto il Settecento l'Italia, rimasta in attesa di un grande autore tragico capace di competere con i tragici di Francia e Inghilterra, lo troverà finalmente in Vittorio Alfieri; ma la piena acquisizione della lingua italiana da parte dell'Astigiano, non era ancora compiuta. Per raggiungere tale obiettivo, nell'aprile del 1776, Alfieri partì per la Toscana, desideroso di avvezzarsi «a parlare, udire, pensare, e sognare toscano» (IV, 1).

Il suo interesse per il linguaggio tragico, portò Alfieri a desiderare che questo fosse a sé, lontano da quello della conversazione e da quello degli altri generi letterari. A tal fine il poeta si servì in maniera rigorosa della lingua letteraria fornita dalla tradizione, preferendo per lo più le forme maggiormente auliche e arcaiche. Attraverso le inversioni sintattiche e lo spezzamento della frase, Alfieri voleva allontanarsi dalla cantabilità dei versi metastasiani, ottenendo così un linguaggio nuovo, elevato e insieme aspro. Queste novità stilistiche gli valsero però non poche critiche, mossegli soprattutto da Ranieri de' Calzabigi e Melchiorre Cesarotti che lo accusarono di conferire ai suoi versi poca naturalezza e scorrevolezza, causata soprattutto dalla quasi totale assenza di articoli e dalla ripetizione, troppo frequente, dei pronomi personali. Obiettivo che Vittorio Alfieri cercò sempre di raggiungere nelle *Tragedie*, fu di caratterizzare i suoi testi da versi fluidi, energici e feroci. Alfieri apparve così ai suoi contemporanei come l'inventore, tanto atteso, dello stile tragico italiano, le cui tragedie prendevano vita dai

¹² Cfr. M. FUBINI, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, cit., p. 194.

¹³ Cfr. A. DI BENEDETTO, *Il dandy e il sublime. Nuovi studi su Vittorio Alfieri*, Firenze, L. S. Olschki, 2003, cit., p. 21.

cosiddetti tre respiri: *ideare*, *stendere* e *verseggiare* teorizzati nella *Vita* (IV, 4). Con l'*idea* il soggetto tragico alfieriano trovava forma in atti e scene e si fissava in essa il numero dei personaggi con le loro parole e azioni, il tutto in prosa. Sempre in forma prosastica all'*idea* faceva seguito lo *stendere* la tragedia, «scrivendo con impeto senza badare al come» (IV, 4). Infine l'atto del *verseggiare* che consisteva non solo nel porre in versi quanto steso in prosa, ma anche, «col riposato intelletto assai tempo dopo scernere tra quelle lungaggini del primo getto i migliori pensieri, ridurli a poesia, e leggibili» (IV, 4). Non mancheranno poi, per uno spirito poetico acuto e perfezionista, le continue revisioni e correzioni in un attento e forsennato *labor limae*.

L'amore per la lingua toscana e lo sforzo che il poeta piemontese compì per impadronirsene, trovò testimonianza negli *Appunti di lingua*, un prontuario linguistico che racchiuse circa seicento parole ed espressioni toscane affiancate dalle corrispondenti forme francesi e piemontesi, attinte dalla quotidianità e dal *Vocabolario della Crusca*; il raggiungimento della lingua italiana fu insomma per Alfieri una vera e propria conquista.

II.3. Le “stroncature” giornalistiche

Il primo volume delle tragedie alfieriane, pubblicato per la prima volta a Siena dall'editore Pazzini Carli nel 1783, suscitò non poco interesse. Le recensioni che uscirono dopo quell'anno furono per lo più negative soprattutto in Toscana, e attaccarono le tragedie alfieriane e il loro stile ritenuto troppo aspro. La prima recensione alle *Tragedie* apparve, anonima, nel 1782 nelle romane «Efemeridi letterarie»,¹⁴ la cui paternità è forse da attribuire a Giovanni Gherardo De Rossi¹⁵ che avrebbe dato un giudizio entusiastico sull'*Antigone*. Non tutti furono però così magnanimi come il periodico romano: sul «Giornale de' Letterati» di Pisa un altro autore anonimo, probabilmente Giovanni Maria Lampredi,¹⁶ recensì negativamente il primo volume senese delle *Tragedie*. Lampredi, se da un lato elogiò l'energia e l'entusiasmo di Alfieri, dall'altro ne criticò duramente lo stile, zeppo di vocaboli arcaici e desueti e incomprensibilmente privo degli articoli; così scrisse: «Peccato che tante gemme siano state legate in piombo[...]. Peccato che matrone d'altissimo affare [...] siano stati vestiti d'abiti squallidi, vecchi e fuori di moda!». ¹⁷

Critica più aspra sarà quella di Giovanni Battista Ristori autore di due articoli sui due primi volumi dell'edizione senese, comparsi nel periodico bolognese «Memorie enciclopediche». ¹⁸ Il primo articolo apparve il primo maggio 1783 e mirò a sminuire le lodi che le «Efemeridi» avevano tessuto nei riguardi dell'*Antigone*; egli mosse forti censure allo stile eccessivamente arcaico delle tragedie, delle quali criticò i frequenti

¹⁴ Cfr. A. FABRIZI, L. GHIDETTI, F. MECATTI (a cura di), *Alfieri e Calzabigi con uno scritto inedito di Giuseppe Pelli*, Firenze, Le Lettere, 2011, p.13. Per la recensione si veda «Efemeridi letterarie» XI, n. L, 14 dicembre 1782, pp. 393-395.

¹⁵ (1754-1827) Poeta e commediografo, autore di commedie e saggi critici sul teatro. Fece parte dell'Accademia dell'Arcadia col nome di Perinto Sceo .

¹⁶ Professore di diritto pubblico e accademico della Crusca, amico di Alfieri e suo consigliere letterario.

¹⁷ Cfr. A. FABRIZI, L. GHIDETTI, F. MECATTI (a cura di), *Alfieri e Calzabigi con uno scritto inedito di Giuseppe Pelli*, p. 14. Per la recensione si veda «Giornale de' letterati» di Pisa, tomo XLIX pp. 299-302.

¹⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 15-16. Per la recensione si veda «Memorie enciclopediche», n.14, maggio 1783, pp. 110-112 e n. XII, aprile 1784, pp. 92-95.

soliloqui e gli eventi drammatici tratti dall'antichità e ritenuti inverosimili per quei tempi. Il secondo articolo uscì nell'aprile del 1784 ed interessò il secondo volume delle tragedie; ancora una volta ad essere duramente colpito fu lo stile alfieriano reputato troppo aspro, nonché i personaggi poco umani e per nulla realistici. Anche il «Corriere europeo»¹⁹ non perse occasione per rivolgere rimproveri all'Astigiano: il suo direttore, Francesco Saverio Catani, testimoniò la delusione suscitata dall'edizione senese. I primi due volumi dell'edizione sembrarono infatti non aver risposto degnamente alle aspettative che si erano andate creando in seguito alla rappresentazione dell'*Antigone*. Catani sostenne infatti che Alfieri fosse troppo dipendente dai modelli del passato, avendo ricavato i propri soggetti dalle tragedie di Sofocle ed Euripide, e avendo attinto, per quel che riguardava la lingua e lo stile, da Dante e Petrarca. La chiusa di Catani fu a dir poco eloquente; egli rivolse infatti ad Alfieri l'invito a bruciare quanto composto fino ad allora e ad interrompere la propria carriera di autore.²⁰ Più benevolo fu Pietro Napoli Signorelli²¹ nella lettera del 26 luglio 1783 indirizzata a Giuseppe Vernazza: «Ho letto le tragedie dell'Alfieri, e mi rallegro che l'Italia vada sciogliendosi dai legami della servile imitazione Greca [...] ma il suo stile mi sembra duro, stentato, e da non imitarsi».²² Nel 1791 Signorelli criticherà nuovamente lo stile troppo aspro e la versificazione stentata dell'*Agamennone*, censurando soprattutto l'assidua frequenza dei monologhi, oggetto di critiche dai più.

Di non scarsa rilevanza fu la pubblicazione a Napoli, nel 1783, di una serie di articoli sul primo volume dell'edizione senese, apparsi nella rivista «Scelta miscellanea»²³ di Giovanni De Silva.²⁴ La maggior parte degli articoli sono anonimi e non ne conosciamo gli autori. Il primo articolo si scagliò contro il non rispetto delle tre unità aristoteliche del *Filippo* e la mancata veridicità storica. Anche il secondo articolo ebbe per oggetto di

¹⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 16-20. Per la recensione si veda «Il corriere europeo», n.3, 4 aprile 1783, pp. 79-93.

²⁰ Cfr., *Ivi*, p. 16.

²¹ (1731-1815) Saggista e storiografo.

²² Cfr. C. G. MININNI, *Pietro Napoli Signorelli. Vita, opere, tempi, amici. Con lettere, documenti ed altri scritti inediti, tre illustrazioni ed un autografo*, Città di Castello, S. Lapi, 1914, p.301.

²³ La «Scelta miscellanea» non superò i due anni di vita (gennaio 1783- dicembre 1784), ebbe cadenza mensile e fu caratterizzata da atteggiamenti di cauto riformismo in senso illuministico. La maggior parte degli articoli era anonima, nonostante vi collaborassero illustri esponenti della cultura italiana; la rivista ospitava contributi per varie aree e discipline.

²⁴ Giovanni De Silva dei marchesi della Banditella canonico lateranense e abate di San Vito e Salvo; di lui sappiamo che scrisse una tragedia su Appio Claudio, poesie religiose e celebrative dei Borboni, una Memoria storica sulla ritirata dei francesi da Capua; nel 1799 diresse il «Corriere d'Europa».

critica il *Filippo*, troppo fitto di monologhi e di uno stile tra l'oscuro e il grottesco. Ancora una volta ad essere presa di mira fu l'assenza degli articoli e l'abuso dei pronomi personali. Il terzo articolo si incentrò tutto sul *Polinice*: se da un lato nuovamente colpito fu lo stile, dall'altro la passione e l'energia riscontate nell'ultimo atto, furono motivo di elogio. Il quarto articolo, pur ribadendo le critiche allo stile, reputò però l'*Antigone* la migliore tragedia alfieriana.

Il secondo volume delle *Tragedie* trovò ulteriore condanna da parte di Marco Lastri che, nelle fiorentine «*Novelle letterarie*»,²⁵ ne biasimò ancora una volta lo stile e la lingua. Il 21 aprile 1784 uscirono le tante pagine che Giuseppe Pelli²⁶ dedicò alle tragedie alfieriane sulle «*Efemeridi*» e che raccolsero le critiche mossegli fino ad allora; sarà nell'agosto del 1796 che Pelli leggerà e analizzerà in maniera sistematica tutte le tragedie stampate nell'edizione Didot, ma, nonostante il riconoscimento dell'originalità dell'Astigiano, i suoi giudizi riguardo allo stile saranno ancora negativi. Del 1793 è la lettera di Saverio Bettinelli a De Giovanni²⁷ nella quale emerge l'idea che la poesia alfieriana prendesse origine dal senso di ribellione che aveva animato la Rivoluzione francese: uno spirito di rivolta che nulla aveva a che fare con l'arte tragica e che sempre più prendeva le distanze dal modello incarnato da Voltaire. Sarà la *Dissertazione* di Giovanni Carmignani,²⁸ pubblicata nel 1806, a rappresentare maggiormente la ferocia delle critiche. In essa, sempre presenti a fungere da modello erano Voltaire e Metastasio, maestri di decoro e verisimiglianza e dai quali Alfieri sembrava allontanarsi. Anche per Pietro Verri il punto di riferimento restava il teatro francese che, ponendo sempre le basi sul senso morale dell'opera, aveva il compito di educare il popolo; nelle tragedie del poeta piemontese però, sembrava che a trionfare fosse il vizio a discapito della virtù. Anche Pietro Schedoni condannò l'assenza della morale delle tragedie alfieriane: «come Alfieri ha egli corrisposto al morale scopo che è il massimo dell'Arte Drammatica? Per ben corrispondervi avrebbe dovuto nella lotta fra i gran delitti e le gran virtù dimostrare sempre alla fine la calamità dei malvagi ed il trionfo de'

²⁵ Cfr. A. FABRIZI, L. GHIDETTI, F. MECATTI, *Alfieri e Calzabigi con uno scritto inedito di Giuseppe Pelli*, pp. 21-25. Per la recensione si veda Vol. XIV, n. 15, 11 aprile 1783, coll. 227-234.

²⁶ (1729-1808) Saggista e scrittore, direttore della Galleria degli Uffizi dal 1775 al 1793.

²⁷ Cfr. W. BINNI, *Il giudizio di Bettinelli sull'Alfieri*, in *Alfieri. Scritti 1938-1963*, Firenze, Il Ponte, 2015, p. 197.

²⁸ A Giovanni Carmignani si deve la *Dissertazione critica sulle tragedie di V.A.* (1806) presentata all'Accademia di Lucca che aveva proposto come tema di concorso l'esame «dello stile e delle novità utili e pericolose introdotte da V. Alfieri nella tragedia e nell'arte drammatica».

virtuosi [...]Le tragedie dell'Alfieri spirano da ogni parte fomite di rivoluzione; ma questa sua rivoluzione a qual mira tende? [...]. Vi domina, egli risponde, la sovversione d'ogni principio, quella anarchia della politica e della morale che immerse la Francia negli orrori estremi della sociale dissoluzione».²⁹

Nonostante le numerose e feroci critiche mossegli dai principali giornali del tempo, Alfieri non smise di scrivere e comporre, trovando stimolo e motivazione negli elogi di molti letterati illustri.

²⁹ P. SCHEDONI, *Sopra le tragedie di Vittorio Alfieri. Ragionamento di P. Schedoni*, Mantova, Tipografia virgiliana, 1806, cit., p. 52.

II.4. La Lettera di Ranieri de' Calzabigi e la Risposta di Alfieri

Uno dei più importanti documenti sul teatro italiano di fine Settecento è rappresentato dalla *Lettera di Ranieri de' Calzabigi*,³⁰ scritta nel 1783, sarà pubblicata l'anno successivo e, dall'edizione Didot in poi, andrà a costituire la Prefazione alle *Tragedie* insieme alla *Risposta*³¹ di Alfieri del 6 settembre dello stesso anno. La lettera del 20 agosto non fu però la prima che Calzabigi scrisse riguardo alle tragedie alfieriane; il primo documento a noi noto è infatti un'altra epistola indirizzata a Lampredi il 6 maggio 1783 e della quale Alfieri non aveva conoscenza.³² Questa lettera, piena di critiche e giudizi negativi, sarà pubblicata solo nel 1813 diversi anni dopo la morte dell'Astigiano. Nonostante in essa Calzabigi ricalchi le opinioni negative del Lampredi³³ riguardo allo stile del poeta, il livornese ammette però che «Nulla manca al nostro Alfieri per essere un tragico di prima grandezza»,³⁴ lasciando trasparire un certo gradimento. La *Lettera* del 1783 che Calzabigi indirizzò ad Alfieri, fu però ben lontana dalla durezza della prima: essa rappresenta il primo scritto critico sulle prime quattro tragedie pubblicate – *Filippo*, *Polinice*, *Antigone* e *Virginia* – e con la quale il livornese manifesta la propria gratitudine al poeta per aver risollevato le sorti del teatro italiano, da sempre incapace di competere con quello francese e inglese. L'intento del livornese non era solo quello di difendere un poeta alla sua prima pubblicazione; egli vedeva in Alfieri il possibile padre di una rinascita del teatro tragico italiano, e, nelle sue forti e smisurate passioni, nelle rivoluzioni teatrali e nella forza drammatica delle sue opere, vedeva realizzarsi e prendere corpo il suo ideale tragico. In Alfieri il Calzabigi trovò poi un sostenitore del teatro stabile la cui assenza in Italia era la principale causa anche della mancanza di un teatro tragico nazionale. L'Italia era infatti esclusivamente

³⁰ La *Lettera* del Calzabigi ha due redazioni: la prima stampata nell'opuscolo del 1784, la seconda accolta nel primo volume delle tragedie stampate a Parigi nell'edizione Didot degli anni 1787-1789.

³¹ Della *Risposta* di Alfieri a Calzabigi sono conservati l'autografo, la stampa nell'opuscolo del 1784, e l'ultima redazione accolta nel primo volume dell'edizione Didot.

³² Cfr. A. FABRIZI, L. GHIDETTI, F. MECATTI (a cura di), *Alfieri e Calzabigi con uno scritto inedito di Giuseppe Pelli*, cit., p. 26.

³³ Recensione apparsa sul «Giornale de' Letterati» di Pisa nel 1783.

³⁴ Risposta apparsa nel «Nuovo giornale de' letterati» stampato dal 1742 al 1759.

provvista di teatri di corte che però prevedevano la presenza di un pubblico ristretto e di compagnie teatrali pessime delle quali lo stesso Alfieri si lamenterà sovente. Calzabigi si interrogò allora sulla mancanza dell'arte tragica in Italia: «Perché nissuno fra noi ha fin qui prodotto una tragedia da mettere in confronto con quelle de' Greci o almeno de' Francesi che si ammirano? [...]. Ma quali furono questi nostri teatri? Alcune poche volte teatri di corte[...]. Così l'Italia non avendo mai posseduto teatro tragico permanente né attori di professione, questi tali spettacoli non si poterono propriamente chiamare che tentativi passeggeri e di poco o nessun profitto per l'arte. [...]. E in tal guisa la mancanza assoluta di nobile e perpetuo e decente teatro, e quello ben anche più importante di attori idonei, distolsero i nostri poeti dall'applicarsi a comporre la vera tragedia. [...]. È dunque secondo me incontrastabile che il teatro fisso forma principalmente i poeti e gli attori».³⁵ La necessità di un teatro stabile espressa da Calzabigi, portò Alfieri, nella sua *Risposta*, ad indagare la funzione stessa del teatro, la quale altro non era se non quella di formare uomini liberi. Questo nobile compito non poteva però essere portato a compimento da un teatro di corte, nato e sviluppatosi all'ombra di un principe: «[...] mi pare (se pur non m'inganno) che non solamente possano sussistere le lettere e perfezionarsi senza protezione, ma che la sublimità di esse non possa veramente sussistere sotto protezione»;³⁶ il miglior protettore del teatro sembrerebbe essere dunque un popolo libero, di cui però l'Italia restava manchevole. Alfieri nel *Parere sull'arte comica in Italia*, lamentò inoltre come l'assenza non solo di autori, ma anche di attori e spettatori, fosse il principale ostacolo alla fioritura dell'arte tragica: «Per far nascere teatro in Italia vorrebbero esser prima autori tragici e comici, poi attori, poi spettatori. [...] Quando ci saranno autori sommi, o supposto che ci siano, gli attori, ove non debbano contrastare colla fame, e recitare oggi il Brighella, e domani l'Alessandro, facilmente si formeranno a poco a poco da sé, per semplice forza di natura; e senza verun altro principio della propria arte, fuorché di saper la loro parte a segno di far tutte le prove senza rammentatore; di dire adagio a segno di poter capire essi stessi, e riflettere a quel che dicono[...]; ed in ultimo di saper parlare e pronunziare

³⁵ Cfr. *Lettera di Ranieri de' Calzabigi sulle prime quattro tragedie dell'Alfieri*, in V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, cit., pp. 173-176.

³⁶ V. ALFIERI, *Del Principe e delle Lettere*, III, 2: *Se le lettere possano nascere, sussistere, e perfezionarsi, senza protezione.*

la lingua toscana; cosa, senza di cui ogni recita sarà sempre ridicola».³⁷ Fondamentale era dunque per Alfieri che gli attori, non solo sapessero ben parlare toscano, ma soprattutto imparassero a memoria la loro parte, senza che essa fosse loro suggerita, rendendo così inevitabilmente poco spontanea e inverosimile la scena. «Gli spettatori pure si formeranno a poco a poco il gusto, e la loro critica diventerà acuta in proporzione che l'arte degli attori diventerà sottile ed esatta: e gli attori diventeranno sottili ed esatti, a misura che saranno educati, inciviliti, agiati, considerati, liberi, e d'alto animo; questo vuol dire, per prima base, non nati pezzenti, né della feccia della plebe».³⁸ L'estrazione degli attori doveva quindi essere elevata per evitare che essi si servissero dell'attività teatrale al solo scopo di garantire la propria sussistenza. E ancora «Gli autori infine si perfezioneranno assai, quando, recitati da simili attori, potranno veder in teatro l'effetto dove s'abbia a mutare, dove a togliere, dove ad aggiungere. [...] Giovani di onesta nascita, di sani costumi, e di sufficiente educazione, sarebbero il proprio; e si troverebbero, stante la scarsezza dei beni di fortuna, sia in Toscana, che altrove; ma meglio sempre toscani per la pronunzia. [...] Se una tragedia o commedia degna d'esser ben recitata si volesse vedere in palco meno straziata del solito, direi agli attori qualunque siano: Leggetela prima e capitela; poi studiatela, poi recitatela a me»;³⁹ essenziali per una buona rappresentazione erano dunque, per Alfieri, le molteplici prove che dovevano essere tante e tali da consentire la perfetta riuscita dell'opera. «Una cosa che dicono bene, apre gli occhi agli spettatori su cento altre che dicono male[...]; e così in capo di dieci recite, l'attore e lo spettatore si sono migliorati l'un l'altro, e ciascuno ha imparato un poco più l'arte sua; e così pure l'autore, che fra gli spettatori standosi deve aver visto tante più cose che niuno degli altri. Ecco il teatro che vola alla perfezione: scuola viva per gli autori, emulazione fra gli attori, dispute e arrotamento d'ingegno fra gli uditori».⁴⁰ Ed ecco allora il vero ruolo del teatro che, oltre a far crescere reciprocamente attori e scrittori, formava un nuovo pubblico libero e pensante: «S'impara il valor delle parole quando elle son ben poste dallo scrittore, e ben recitate dall'attore; si esaminano i pensieri, si riflette, si ragiona, si giudica»;⁴¹ ma Alfieri

³⁷ Cfr. V. ALFIERI, *Parere sull'arte comica in Italia*, in *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliani, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, cit., p. 241.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Parere sull'arte comica in Italia*, in *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., pp. 242-243.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 243-244.

⁴¹ *Ivi*, p. 244.

concluse il suo scritto con un giudizio amaro sulla situazione italiana del suo tempo: «non v'è stato finora in Italia neppure principio di vera arte comica, [...], perché non vi sono tragedie, né commedie eccellenti. Quando elle ci siano, non può essere molto lontano il nascimento dell'arte di recitarle;[...] e tosto che il tedio dei presenti eunuchi che tiranneggiano le nostre scene richiamerà al teatro gl'italiani per pascer la mente, ed innalzar l'animo, in vece di satollare l'orecchio, e fra la mollezza e l'ozio seppellire l'ingegno».⁴²

La mancanza di un teatro stabile e l'assenza dell'arte tragica in Italia, fu argomento centrale nel dibattito del Settecento; forte era infatti la diffidenza che si era creata tra autori drammatici e compagnie comiche considerate responsabili di spettacoli mediocri. Non furono però i soli colpevoli individuati: anche il pubblico, secondo la critica, contribuì ad abbassare il livello delle rappresentazioni teatrali. Per tutto il XVIII secolo le tragedie italiane vennero recitate in luoghi privati, in piccoli teatri all'interno dei palazzi o delle ville signorili davanti ad un pubblico assai ristretto. Anche Alfieri continuò per lungo tempo ad evitare le rappresentazioni pubbliche per una sorta di sfiducia nei confronti degli spettatori, e nella *Risposta* al Calzabigi così scrisse: «Mi si dirà: per chi scrivi? Pel pubblico. Ma il pubblico non le sa. In parte le sa; e le saprà meglio, quando ottimi attori, sapendole perfettamente, reciteranno questi miei versi così a senso, che sarà impossibile lo sbagliare. Il pubblico italiano non è ancora educato a sentir recitare: ci vuol tempo, e col tempo si otterrà; ma intanto non per questo lo scrittore deve essere lasso, o triviale».⁴³ Nonostante la delusione per i tempi e gli uomini contemporanei, il poeta astigiano non smise mai di sognare un cambiamento futuro, riponendo le proprie speranze negli uomini che verranno: «Io scrivo con la sola lusinga, che forse, rinascendo degli Italiani, si reciteranno un giorno queste mie tragedie: non ci sarò allora; sicché egli è un mero piacere ideale per parte mia».⁴⁴ La rappresentabilità delle tragedie stava fortemente a cuore ad Alfieri che se ne preoccupò a tal punto da interpretarle egli stesso.

Ranieri de' Calzabigi nella sua lettera ad Alfieri espose poi il suo ideale di poesia tragica: essa doveva essere una serie di quadri rappresentanti ciascuno i cinque atti che

⁴² *Ivi*, p. 245.

⁴³ Cfr. *Risposta dell'Alfieri*, in *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, cit., p.233.

⁴⁴ *Ivi*, p. 227.

componevano la tragedia; l'autore doveva farsi pittore e dipingere il dramma. Per Calzabigi la parola era dunque subordinata all'atto della pittura: «Penso dunque che la tragedia altro esser non deve che una serie di quadri, i quali un soggetto tragico preso a trattare somministrar possa all'immaginazione, alla fantasia d'uno di quegli eccellenti pittori che meriti andar distinto col nome, non troppo frequentemente concesso, di Pittor-poeta. [...]. Il pittore, ch'è poeta muto, non potendo far parlare i personaggi che introduce, è necessitato a farli agire. [...] quanto più il poeta fa ciarlare i personaggi, che introduce, tanto più si allontana dall'oggetto primario della tragedia».⁴⁵ Tale visione di poeta-pittore non fu però condivisa da Alfieri che nella sua *Risposta* al letterato livornese, attribuì al contrario importanza centrale alla parola; per l'Astigiano infatti la tragedia era imperniata di sentimenti che erano inscindibilmente connessi ai caratteri e alle parole stesse, e, per sottolineare il divario che intercorreva tra un'opera pittorica ed una tragica dichiarò che «libro di poesia senza stile, non è libro; mentre forse quadro senza colori può in certa maniera esser quadro».⁴⁶

Solo un'esigua parte della *Lettera* che Calzabigi indirizzò ad Alfieri, era incentrata sullo stile delle prime quattro tragedie pubblicate nell'edizione senese: «quattro bellissime tragedie che Ella ha finalmente stampate [...]. Un bel tesoro Ella ha messo insieme per noi Italiani che siamo stati fin qui tanto vergognosamente poveri nella tragedia. [...]. Il maggior vanto che dar possiamo è d'essere composte colle regole che Aristotele prescrisse, perché avendocene il Trissino dato il modello nella sua Sofonisba, niuno ha ardito di allontanarsene».⁴⁷ Il letterato livornese, esaminate le quattro tragedie con le quali Alfieri aveva esordito, si soffermò ad appuntarne alcuni difetti riguardanti lo stile. Come le critiche rivolte dai giornali, anche quelle di Calzabigi partirono dalla condanna di uno stile eccessivamente aspro e duro che ne guastava i nobili sentimenti. Ancora una volta presa di mira fu l'inspiegabile assenza di articoli e, all'opposto, l'eccessiva presenza di pronomi personali. Non mancarono poi critiche volte a sottolineare l'anacronistica imitazione dell'antico linguaggio dantesco, riproduzione che il livornese non approvò poiché «gli omini ai quali devono recitarsi le sue ammirabili tragedie, non

⁴⁵ Cfr. *Lettera di Ranieri de' Calzabigi* in V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 190.

⁴⁶ Cfr. *Risposta dell'Alfieri*, in V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 217.

⁴⁷ Cfr. *Lettera di Ranieri de' Calzabigi*, in V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 171.

sono quelli del secolo di Dante». ⁴⁸ Alfieri nella *Risposta* si difese da questa accusa e, contro quanto sostenuto da Calzabigi secondo il quale al tempo di Dante la lingua italiana «balbettava bambina», Alfieri così dichiarò: «le potrei dimostrare che questo è il secolo che veramente balbetta, ed anche in lingua dubbia, come il seicento delirava, il cinquecento chiacchierava, il quattrocento sgrammaticava, ed il trecento diceva»; ⁴⁹ è infatti ad Alfieri che si deve la sovversione del canone bembesco che porrà come primo nome Dante, preferendo l'energia dei suoi versi rispetto a quelli di Petrarca; Alfieri inaugurò il recupero del culto dantesco che sarà completato nel secolo successivo. La *Lettera* del Calzabigi, dopo un imparziale giudizio sul teatro francese – troppo narrativo e di poca azione – e sull'inglese – rimasto fermo al genio di Shakespeare (cui Alfieri è accostato per l'energia e la brevità) – passò poi ad evidenziare in maniera dettagliata i difetti che si riscontravano nelle prime quattro tragedie alfieriane, non negando di riservare la propria preferenza alla *Virginia*. Prima tragedia analizzata fu il *Filippo*, elogiato per la scelta di personaggi storici e per l'azione fluida e ben condotta. Rilevante era la figura del personaggio del sovrano del quale emergevano le ansie e i sospetti, fedeli compagni di tutti i tiranni. Calzabigi affermò però di non aver troppo gradito l'oscurità che attorniava il personaggio del monarca spagnolo, la cui ferocia sarebbe stata resa in maniera più efficace se egli, rimasto solo, avesse apertamente goduto della propria vendetta. A queste osservazioni in merito all'oscuro carattere di Filippo, Alfieri rispose di aver consapevolmente avvolto il personaggio del tiranno nell'oscurità per meglio rendere la sua malvagità, i cui tratti erano ripresi dal cupo personaggio di Tiberio ritratto da Tacito. Il livornese condannò poi la trascuratezza che Alfieri aveva riservato allo stile del *Filippo*, consigliando al poeta una disposizione dei versi più chiara ed elegante. Passando poi a commentare il *Polinice*, Calzabigi ne elogiò la scelta del soggetto attuata dall'Alfieri, ritenendo che non vi fosse opera più tragica di questa sin dai tempi antichi. Del *Polinice* Calzabigi apprezzò la verosimiglianza con cui Alfieri aveva delineato i caratteri dei personaggi; definì bellissima la scena del giuramento e così si espresse: «Nel *Polinice* quasi tutte le scene[...]. Hanno in me prodotta un'impressione tale che provo sempre nel rileggerle quel ribrezzo che solamente

⁴⁸ *Ivi*, p. 213.

⁴⁹ *Risposta dell'Alfieri*, in V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 237.

conosce chi è poeta».⁵⁰ Il letterato livornese però, nutre perplessità circa l'oscurità di Creonte, e Alfieri nella *Risposta* motivò la sua scelta di non lasciare che il tiranno svelasse il suo intento per mantenere sospesi e partecipi fino alla fine del quarto atto gli spettatori; difese quindi la sua scelta di aver attribuito ad alcuni personaggi la «perplessità, grandissima molla del cuore umano»⁵¹ che Alfieri asserì essere l'elemento principale della sua concezione tragica. Il poeta si dichiarò poi consapevole di aver caratterizzato il *Filippo* e il *Polinice* da eccessiva durezza, ma di aver già provveduto a correggerli. Altrettanto degna di essere posta in tragedia, secondo Calzabigi, era la vicenda rappresentata nell'*Antigone*, nella quale centrale diventò il contrasto tra tante e opposte passioni. Il livornese apprezzò particolarmente la scena del riconoscimento fra Antigone ed Argia, il cui addio, nel Terzo Atto, lo fece addirittura commuovere. Anche qui però ad essere condannata fu la freddezza riscontrata nelle ultime parole di Creonte; se infatti a dominare in Creonte era l'affetto paterno, non appariva chiara la freddezza con cui egli, davanti alla morte del figlio, preveda il castigo divino. A tale accusa Alfieri ribatterà che «Egli s'è mostrato in tutta la tragedia sprezzator d'uomini, e Dei, ma passionato però pel Figlio; per troppo amarlo lo perde; poiché per vederlo re, non cura di farlo infelice, e se lo vede innanzi agli occhi ucciso quasi da lui».⁵² Giunto all'analisi dell'ultima tragedia così scrisse Calzabigi: «Eccomi all'ultima tragedia. Se bene, come spiegato mi sono, le tre precedenti mi sembrano bellissime, a questa mi sento inclinato a dar la preferenza.[...]. Nella sua Virginia mi sento trasportare al tempo de' decemviri.[...]. Grandi e vivi sono i ritratti ch'Ella vi ha disegnati e coloriti [...]. Il lettore è agitato dal terrore e dalla compassione; quanto più dovrà esserlo lo spettatore. Non saprei ove trovare una catastrofe più teatrale di questa. [...] Tutto mi piace e mi appassiona nella Virginia. La scena terza dell'atto terzo fra madre, padre, figlia e sposo merita di esser molto meditata.[...]. Questa scena a me pare un modello di tragica poesia, e la più bella che s'incontri nelle quattro tragedie».⁵³ L'apprezzamento così caloroso non frenò però Calzabigi dall'esprimere un giudizio più severo in merito allo stile. Egli non apparve infatti soddisfatto dello scioglimento della catastrofe della

⁵⁰ Cfr. *Lettera di Ranieri de' Calzabigi*, in V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 200.

⁵¹ *Risposta dell'Alfieri*, cit., p. 222.

⁵² *Ivi*, p. 224.

⁵³ *Lettera di Ranieri de' Calzabigi*, cit., pp. 197-203.

Virginia: «More la donzella uccisa dal padre; si solleva il popolo; ma lo scellerato Appio [...] non solo non paga colla morte la pena di tanti delitti in conformità della storia ma trionfa, ma ancora minaccia e il misero Virginio e la tumultuante plebe».⁵⁴ Alfieri nella *Risposta* dichiarò di aver mutato due volte il Quinto Atto, oggetto di biasimo da parte del livornese, affermando la necessità di rappresentare i drammi a teatro per sottoporli a più accurato giudizio, ma lamentandone l'impossibilità essendo l'Italia priva di un teatro stabile.

Complessivamente il giudizio che emerse dalla *Lettera* di Ranieri de' Calzabigi sulle prime quattro tragedie di Alfieri risultò positivo, come testimoniano le parole stesse del livornese: «Dove tanto abbondano le perfezioni e le bellezze, le piccole macchie (se tali veramente sono) non scemano il pregio. Sono nei (se si vuol così) ma nei sparsi in membra divinamente disegnate».⁵⁵ L'incontro tra i due letterati sarà dei più felici sia per Calzabigi che poté dar prova della sua competenza critica, sia per Alfieri che, oltre a ricevere stimolo per la sua attività di drammaturgo, ebbe l'occasione, con la sua *Risposta*, di delineare la propria poetica. La stima che Calzabigi riponeva nell'Astigiano non venne meno nonostante le critiche mossegli da Alessandro Pepoli che nel 1784 pubblicò una tragedia che ricalcava il *Filippo* alfieriano; ad essa premise una lettera indirizzata al livornese confutando le lodi che egli aveva indirizzato al poeta.⁵⁶ Anche Giovanni Carmignani⁵⁷, strenuo sostenitore del Metastasio, fu severo nei confronti di Calzabigi.

Più intollerante nei riguardi dell'Alfieri si dimostrò Giuseppe Pelli Bencivenni⁵⁸ che così scrisse al Calzabigi: «Il sig. Ranieri de' Calzabigi Poeta teatrale celebre livornese, [...] ha in uno squarcio di 26 versi dette mille insulse impertinenze contro l'Accademia della Crusca, le quali mi hanno sollevata la bile, onde ho presa tosto la penna in mano per rintuzzare la sua sfacciataggine [...]. Simili Buffoni Letterari non vanno lasciati

⁵⁴ *Ivi*, pp. 203-204.

⁵⁵ *Ivi*, p. 215.

⁵⁶ Cfr. A. FABRIZI, L. GHIDETTI, F. MECATTI (a cura di), *Alfieri e Calzabigi con uno scritto inedito di Giuseppe Pelli*, cit., p. 30.

⁵⁷ Giovanni Carmignani, *Dissertazione accademica sulle tragedie di Vittorio Alfieri* dell'avvocato Giovanni Carmignani professore nella università di Pisa coronata dall'Accademia Napoleone di Lucca il 18 maggio 1806, Seconda edizione con aggiunte, Firenze, Presso Molini, Landi e C°, 1807.

⁵⁸ Autore delle «Efemeridi» (1759-1808) quasi tutte conservate nella Biblioteca Nazionale di Firenze, raccolta di testimonianze di ogni tipo del secondo Settecento toscano ed europeo. In esse è registrata la pubblicazione, il 19 aprile 1784, dell'opuscolo contenente la *Lettera* del Calzabigi e la *Risposta* di Alfieri.

illesi, e noi altri solitari modesti dobbiamo divertirci a mortificare la loro tracotanza impudente». ⁵⁹ Il giudizio del Pelli nei confronti dell'Alfieri, muterà in seguito in senso positivo sia nei confronti del poeta stesso che della sua attività letteraria.

Alle osservazioni che il Calzabigi indirizzò ad Alfieri seguì rapidamente la *Risposta* che Alfieri stesso inviò al critico livornese il 6 settembre dello stesso anno; questo scambio epistolare fu pubblicato in un opuscolo nel 1784. In seguito la *Lettera* e la *Risposta* furono pubblicate nel primo volume dell'edizione Didot del 1787.

Dalla *Risposta* emerge subito l'ammirazione che l'Astigiano nutre nei confronti di Calzabigi affermando che prima di allora «niente» era stato scritto sulle sue tragedie. Questa affermazione testimonia come fu scarsa la considerazione che Alfieri ebbe nei confronti delle fin troppo numerose critiche che si erano susseguite nei mesi precedenti tra Pisa, Firenze e Bologna: «La lettera ch'ella ha favorito di scrivermi sulle mie tragedie, da me ricevuta soltanto ieri dì 4 corrente, mi parve giudiziosa, erudita, ragionata e cortese. Finora non era stato scritto niente di esse; [...] tutte quelle formole cattedratiche assolute, *non va, non sta, non lo si dice*, e simili sono però la base della censura letteraria italiana; quindi ella è bambina ancora e lo sarà, credo, finché non vengano abolite queste formolette figlie dell'ignoranza spesso, dell'invidia talvolta, e dell'ineducato orgoglio sempre». ⁶⁰ La *Risposta* si articola in varie parti; dopo i ringraziamenti rivolti a Calzabigi, per una sua critica ragionata e motivata, segue la dichiarazione alfieriana di come egli si sia accostato all'attività letteraria: «Ciò che mi mosse a scriverne da prima fu la noja, e il tedio d'ogni cosa misto col bollor d'animo, bile in sovrana dose, e necessità insomma di sfogo in parole, poiché in fatti dai duri tempi nostri, mi veniva tolto pur sempre. Da queste prime cagioni spogliate di sapere affatto, e corredate conseguentemente di presunzione moltissima, nacque la mia prima tragedia, che ha per titolo Cleopatra». ⁶¹ Alfieri sembra qui essere consapevole dell'impossibilità di lasciare un segno nella storia, impossibilità che trova sfogo nell'atto di scrivere, come appunto dichiara poco dopo: «Io scrivo per mio proprio sfogo- e ancora - Da quella sfacciata mia imprudenza di essermi in meno di sei mesi di giovane dissipatissimo, ch'io era, trasfigurato in autor tragico, ne ricavai pure un bene:

⁵⁹ Cfr. A. FABRIZI, L. GHIDETTI, F. MECATTI (a cura di), *Alfieri e Calzabigi con uno scritto inedito di Giuseppe Pelli*, cit., 39.

⁶⁰ *Risposta dell'Alfieri*, in V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., pp. 216-217.

⁶¹ *Ivi*, p. 216.

poiché contrasti col pubblico, e con me stesso, ch'era assai più, un forte impegno di tentare almeno di divenir tale. Da quel giorno, che fu in Giugno del 75, in poi, volli, e volli sempre, e fortissimamente volli»,⁶² espressione che diventerà quasi proverbiale ad indicare, in maniera però erronea, la volontà senza freni che caratterizzò l'autore; tale dichiarazione si limitava invece alla sfera letteraria e al suo forsennato lavoro di studio della lingua e dello stile tragico. Di non scarsa rilevanza è la parte di *Risposta* dedicata alla problematica situazione del teatro in Italia alla quale Alfieri giunse dopo aver dichiarato il suo ideale di tragedia che, partito dalla conoscenza del teatro francese e inglese, approdò ad una tragedia «di un solo filo ordita», «rapida», «semplice», «tetra e feroce», «calda». Alfieri dichiara di aver composto le sue tragedie per una futura rappresentazione teatrale, sostenendo che solo una rappresentazione scenica potesse realmente rivelarsi efficace, ma ne lamenta l'assenza italiana. Pur rimpiangendo la mancanza di un teatro stabile, non si augura che esso venga creato poiché sorgerebbe all'ombra di un principato, forma di governo totalmente estranea alla libertà delle arti. Nel capitolo quarto – *Qual fine si proponga il principe, e quale le lettere* – del trattato *Del principe e delle lettere*, emerge infatti l'opposizione tra il diverso fine che perseguono le libere lettere e il principato, così infatti scrisse Alfieri nel 1786: «Vuole, e dee volere il principe, che siano ciechi, ignoranti, avviliti, ingannati ed oppressi i suoi sudditi; perché, se altro essi fossero, immediatamente cesserebbe egli di esistere. Vuole il letterato, o dee volere, che i suoi scritti arrechino al più degli uomini luce, verità, e diletto. Direttamente dunque opposte sono le loro mire» (I, 4). Ecco allora che le libere arti non possono sussistere sotto un principato ma solo dove vi sia una nazione libera e indipendente, solo lì vi può nascere il teatro. La lettera si chiude infine con una serie di considerazioni sullo stile alle quali l'Astigiano fornisce giustificazioni. Il Calzabigi aveva infatti rivolto critiche principalmente alla mancanza di armonia e chiarezza. Alfieri, partendo dal concetto di armonia, la illustra indicandone più specie: «ogni suono, ogni rumore, ogni parola ha armonia; ogni parlare l'ha; ogni passione nell'esprimersi l'ha diverso. [...]. Ma la tragedia, sig. Calzabigi stimatissimo, non canta, fra i moderni; poco sappiamo come cantasse fra gli antichi; e poco altresì importa il saperlo.[...]. In tragedia un amante parla all'amata, ma le parla, non le fa versi; e dunque non le recita affetti con armonia, e stile di sonetto; bensì tra il sonetto e il

⁶² *Ivi*, pp. 217-218.

discorso familiare troverà via di mezzo,[...]. Questo mezzo, creda a me Sig. Rinieri, che oramai molte tragedie ho scritte, si ottiene principalmente dalla collocazione non comune delle parole». ⁶³ Alfieri sostiene dunque che l'armonia, componente essenziale della poesia lirica, non debba invece connotare la tragedia; la non comune collocazione delle parole serve infatti ad attenuare l'armonia che al contrario è propria della lirica e dell'epica. Passando poi alle accuse di scarsa chiarezza, così Alfieri risponde: «il pubblico italiano, non è ancora educato a sentir recitare; ci vuol tempo, ma s'ottiene; ma intanto non per questo lo scrittore dev'esser lasso, e triviale.[...]. E di tutte le parole pregiatissime ch'ella nella sua amorevole lettera mi dice, la sola ch'io non ricevo è negletto lo stile; perché l'assicuro anzi, che moltissimo l'ho lavorato». ⁶⁴ C'è dunque differenza tra stile lirico ed epico, e quello tragico che altro non è se non dialogo d'azione. ⁶⁵ Alfieri è costretto a subire ed accettare la critica di Calzabigi relativa all'abuso dei pronomi personali concludendo con rassegnazione «glie la do vinta quanto ai pronomi». ⁶⁶ Ranieri de' Calzabigi dimostrò con questa sua *Lettera*, di essere strenuo difensore dell'Alfieri tragico, e di vedere in lui una speranza per la nascita del teatro tragico, tanto attesa in Italia e, servendosi delle parole usate da Tiberio per Curzio Rufo, così definì il poeta piemontese: «*Curtius Rufus videtur mihi ex se natus*. Ella è nato da sé e ha creata una maniera tutta sua». ⁶⁷ La *Lettera* di Calzabigi e la *Risposta* di Alfieri rappresentano due fondamentali documenti teorici sulla tragedia italiana e dimostrano non solo lo spirito critico del livornese ma soprattutto quello di un poeta capace di analizzare le proprie tragedia con estrema acutezza, oggettività e spirito critico come sarà testimoniato dal *Parere*.

⁶³ *Ivi*, pp. 229-231.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 233-234.

⁶⁵ Cfr. A. CAMERINO, *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, tòpoi*. Napoli, Liguori, 1999, pp.39-54.

⁶⁶ *Risposta dell'Alfieri*, in V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 237.

⁶⁷ *Lettera di Ranieri de' Calzabigi*, in V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 205.

II.5. L'incontro-scontro con Melchiorre Cesarotti

Se l'incontro con Ranieri de' Calzabigi fu fortunato per Vittorio Alfieri, non lo fu altrettanto quello che ebbe con Melchiorre Cesarotti, che costringerà il poeta piemontese ad una vera e propria apologia del suo stile tragico, severamente condannato dal letterato padovano.

Alfieri conobbe di persona Cesarotti nel giugno del 1783 durante un breve soggiorno a Padova, e rimase soddisfatto della cortesia dimostrata dall'abate, come ci narra lo stesso Astigiano nella sua *Vita*: «In Padova poi imparai a conoscere di persona il celebre Cesarotti, dei di cui modi vivaci e cortesi non rimasi niente men soddisfatto, che il fossi stato sempre delle lettura de'suoi maestrevolissimi versi nell'*Ossian*» (IV, 10). L'Epoca Quarta della *Vita* informa il lettore che questo incontro fu preceduto da una iniziale conoscenza che Alfieri instaurò nei confronti di Cesarotti, attraverso le pagine del suo *Ossian*; l'Astigiano era infatti, in quegli anni, alla ricerca di uno stile tragico, lontano dai modelli francesi e trovò, nella lettura dell'opera di Cesarotti, quello che andava cercando: il giusto modello per il verso sciolto di dialogo; «questi furono i versi sciolti che davvero mi piacquero, m'invasarono. Questi mi parvero, con poca modificazione, un eccellente modello pel verso di dialogo» (IV, 1). Dopo quella che parve ad Alfieri come una rivelazione, il poeta si dedicò avidamente alla lettura delle *Poesie di Ossian* del Macpherson tradotte dall'abate, alacre studio che portò, nel 1775, alla composizione degli *Estratti*.⁶⁸ Gli *Estratti d'Ossian per la tragica* sono una riduzione dialogizzata e drammatizzata dei primi tredici dei 26 poemetti che lo compongono; di questi, Alfieri trascrisse solo le parti dialogate, eliminando quelle narrative che vennero mutate in note

⁶⁸ Nel 1775, anno in cui furono stesi gli *Estratti*, si trovavano in Italia due edizioni delle *Poesie di Ossian*, la prima del '63 in due volumi, e la seconda del '72 in 4 volumi; una terza si ebbe solo nel 1780. Gli *Estratti* furono scritti sulla base dell'edizione del 72.

esplicative corrispondenti all'introduzione che l'autore faceva di personaggi e scene all'interno della tragedia. Le parti esclusivamente narrative vennero portate al tempo presente rendendo i personaggi dialoganti tra loro.⁶⁹ L'intento alfieriano era quello di ridurre la narrazione epica in azione tragica.⁷⁰ Gli *Estratti* sono la viva testimonianza di come Alfieri si sia interamente votato alla ricerca di uno stile tragico nuovo, ricerca che si è rivelata una conquista. Altra testimonianza di come fu vivace e attivo lo studio dell'*Ossian*, ci è fornita dalle postille che compaiono nella seconda edizione dell'opera del padovano, posseduta da Alfieri e acquistata, come fu da lui stesso indicato, nel 1775. Sull'ultima pagina del primo volume si trovano trascritti alcuni termini che forse, ad un uomo abituato a scrivere e parlare francese, non erano del tutto familiari: troviamo infatti parole come *Fumeggiare*, *Rufolo di vento*, *Sfalliro*, *Esultanza*, *Baja o golfo*.⁷¹ Alfieri dello stile cesarottiano tralascierà la grande abbondanza di iperboli descrittive, immagini, similitudini e metafore – di cui il padovano si serviva in maniera fin troppo assidua – con il chiaro scopo di eliminare tutto ciò che non fosse particolarmente tragico e che rallentasse l'azione. Alfieri non mancherà però di riprendere molte immagini dell'*Ossian* che ritroveremo nelle sue tragedie; nel *Saul* compare l'immagine della «negra nube» già presente in *Temora*:

in negra nube
del giovinetto la cerulea forma
torva s'avanza.

(I, 12-14)

Trema, Saùl: già in alto,
in negra nube, sovr'ali di fuoco
veggio librarsi il fero angel di morte.

(IV, 219-221)

⁶⁹ Cfr. A. FABRIZI, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'Ossian del Cesarotti*, Asti, Casa d'Alfieri, 1964, p. 20.

⁷⁰ Cfr. G. SANTATO, *Studi alfieriani e altri studi settecenteschi*, Modena, Mucchi, 2014, p. 134.

⁷¹ Cfr. A. FABRIZI, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'Ossian del Cesarotti*, Asti, Casa d'Alfieri, 1964, p. 10.

E ancora la metonimia in *Fingal* e *Comala*:

sangue del domato orgoglio.

(I, 540)

campi del domato orgoglio.

(v.204)

riappare nuovamente nel *Saul*:

infra l'estinto orgoglio, ecco, io passeggiò.

(II,2)

Anche i ricorrenti monologhi dei personaggi dell'*Ossian* si ritrovano spesso negli *Estratti*, addirittura ampliati da elementi sottratti alla narrazione; la grande abbondanza di soliloqui nelle tragedie alfieriane, motivata dall'eliminazione dei personaggi secondari, sarà oggetto di dura condanna da parte dei critici e dello stesso Cesarotti. Finalmente, dopo un così attento studio dell'opera cesarottiana, Alfieri ebbe, nel maggio del 1783, l'occasione di incontrare personalmente l'abate, responsabile di tanta ispirazione creativa. In quegli anni Alfieri stava compiendo dei viaggi per l'Italia con lo scopo di far conoscere le sue tragedie ed ottenere pareri e consigli dai più importanti letterati; l'incontro con l'abate, avvenuto a Padova, soddisferà l'ego alfieriano le cui tragedie saranno fortemente apprezzate; non mancheranno tuttavia delle riserve in merito allo stile che Alfieri annoterà con zelo. Nel mese di giugno dello stesso anno, Alfieri lesse pubblicamente a Padova la sua *Congiura de'Pazzi* e a settembre Cesarotti inviò al poeta una lettera assai critica nei confronti della tragedia e in seguito una lettera sulle tre tragedie pubblicate nel terzo volume dell'edizione senese. Le critiche mosse dall'abate allo stile alfieriano delusero il drammaturgo a tal punto da incrinare il rapporto di stima e fiducia che egli nutriva per il vecchio poeta: «È da notarsi [...] che quello stesso Cesarotti, il quale aveva concepiti ed eseguiti con tanta maestria i sublimi versi dell'*Ossian*, essendo stato richiesto da me [...] di volermi indicare un qualche modello di verso sciolto di dialogo, egli non si vergognò di parlarmi d'alcune sue traduzioni dal francese, della *Semiramide* e del *Maometto* di Voltaire [...] e di tacitamente propormele per modello» (IV,1). L'abate condannava all'Alfieri lo stravolgimento degli eventi storici, i caratteri dei personaggi, la scarsa naturalezza dello stile e le troppe irregolarità che rendevano poco scorrevole il discorso. Alfieri negherà sempre di aver ricevuto questa lettera, forse per non compromettere i rapporti col

padovano, ma questa venne in realtà trovata tra le sue carte.⁷² Nel mese di aprile Alfieri scriverà le *Note in risposta* e, pur accettando i suggerimenti dettatigli da Cesarotti, difenderà strenuamente le sue scelte stilistiche; con questo scritto teorico, unito alla *Risposta* al Calzabigi, Alfieri dimostrò la propria acutezza critica, sostenendo fermamente la sua poetica. Questa prima rottura tra il piemontese e l'abate, esponente di un ideale tragico non condiviso dall'Astigiano, si farà definitiva con la lettera cesarottiana sulle alfieriane *Ottavia*, *Timoleone* e *Merope*. «Io l'ammiro troppo per dissimularle in alcuna parte la verità, o quello che mi par tale»,⁷³ sono queste le parole che aprono la lettera di Cesarotti ad Alfieri. Prima tragedia a subire il giudizio dell'abate è l'*Ottavia*: la lettera ne elogia il forte contrasto che il dramma fa emergere fra «l'eroismo della scelleraggine e quello dell'innocenza»,⁷⁴ le tinte di ferocia che colorano Nerone, la bellezza della Prima Scena nella quale Nerone si serve di Seneca per giustificare i suoi pensieri su Ottavia. Anche il personaggio di Poppea trova riscontro positivo, poiché Alfieri riesce a dipingerne la malvagità e l'ambizione che la contraddistinguono, in opposizione al virtuoso e rassegnato personaggio di Ottavia, della quale però l'abate non comprende l'amore che ella continua a provare per il crudele Nerone, sentimento che a detta di Cesarotti potrebbe causare il disinteresse del lettore: «Il continuare ad amarlo dopo tante iniquità, passa i confini della virtù, e si accosta a una debolezza, che non potendo essere né lodata né compatita, indispono più che interessi».⁷⁵ Di gran pregio è considerata la scena del Quinto Atto che vede Ottavia implorare Seneca affinché le dia la morte per potersi così liberare dalle persecuzioni. Ma Cesarotti individua qui un passo della tragedia che appare poco chiaro: «Seneca vorrebbe a tutti i costi salvare Ottavia. Come è dunque verisimile che si lasci rapire l'anello? Il fatto non pare naturale».⁷⁶ Anche il momento della morte di Ottavia non convince l'abate che ne fornisce una versione alternativa: «Avrebbe suscitato più effetto se la morte di Ottavia fosse stata condotta nel modo seguente: Ottavia poteva essersi procurata l'anello col veleno fin quando era prigioniera in Campania, una volta che Aniceto le annuncia l'accusa, ella si risolve al suo fine. Parla con Seneca sul disprezzo

⁷² Cfr. G. SANTATO, *Studi alfieriani e altri studi settecenteschi*, Modena, Mucchi, 2014, p. 142.

⁷³ Cfr. *Lettera dell'abate Cesarotti su le tre precedenti tragedie*, in V. ALFIERI, *Tragedie*, a cura di L. Toschi, Firenze, Sansoni, 1985, vol.II, cit., p. 301.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Lettera dell'abate Cesarotti su le tre precedenti tragedie*, cit. p. 303.

⁷⁶ *Ibidem*.

della vita, sul vantaggio della morte, senza però palesare il suo disegno. Il filosofo, senza saperlo, lo conferma. Arrivano Nerone, Tigellino e Poppea che le consigliano di confessare la sua colpa, minacciandola al contrario di morte e pubblica infamia. Seneca difende Ottavia e rimprovera il tiranno. Ottavia impone silenzio e parla con l'eroismo della sua dolce virtù e si mette il veleno in bocca. La sorpresa è universale e genera effetti diversi. Seneca non ha più freno; predice a Poppea la sua caduta, e a Nerone il supplizio». ⁷⁷

Nelle sue *Note di risposta*, Alfieri, pur accogliendo alcuni dei suggerimenti fornitigli dal padovano, difende le sue scelte, sostenendo, a proposito dell'amore che Ottavia continua a nutrire per Nerone, di aver voluto suscitare nel pubblico più che ammirazione per la protagonista, compassione; non si è proposto di tratteggiare una donna dalla ferrea volontà, ma una giovane fanciulla la cui debolezza suscitasse pietà e una maggiore dose di odio per Nerone; infatti «se Ottavia si dimostrasse aspra e risentita, e aborrisse Nerone quanto dovrebbe, più scusato allora egli sarebbe di averla repudiata, e di perseguirla fino all'estremo.[...]; né si compiace già ella di questo suo amore, ma bensì se ne rammarica e dispera e, dal contrasto in lei tra ciò che ella sente e ciò che dovrebbe sentire, nasce, a mio parere, l'interesse grande in altrui; perché la compassione umana sempre più si muove per gl'infelici, che hanno in sé debolezza e timore, come conviensi a donna, che per quelli che son forti contro l'avversità, e risoluti a pigliar generoso partito: questi si ammirano; ma degli altri si piange». ⁷⁸ Appare quindi chiaro che lo scopo di Alfieri era quello di provocare la reazione del pubblico opponendo passioni tra loro contrastanti. Alfieri chiude poi la sua *Nota sull'Ottavia* giustificando la propria scelta riguardo alla conclusione della tragedia che il padovano gli rimproverava: «Ciò che mi si dice circa lo scioglimento di questa tragedia in parte mi capacita, ed in parte no. A me stesso poco piace quel modo con cui Ottavia s'impadronisce dell'anello di Seneca; [...]. E perciò ho voluto, che in Ottavia il vedere e il togliere il mortifero anello fosse un sol punto; [...]. A Seneca dispiace la morte di Ottavia; ma egli in cuore la crede pur troppo inevitabile. [...]; non ho creduto fuor di natura, che mentre Seneca dubita, Ottavia sorbisca la venefica polvere, senza che Seneca sia in tempo di impedirnela. [...]. Ecco, mi si addita un altro mezzo ingegnoso per la catastrofe [...],

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Cfr. *Note dell'autore, che servono di risposta*, in V. ALFIERI, *Tragedie*, a cura di L. Toschi, Firenze, Sansoni, 1985, vol. II, cit. p. 310.

Ottavia, coll'essersi provveduta prima di veleno, non sarebbe più quella Ottavia timida, e non punto stoica [...]. Non sarebbe più quell'Ottavia debole, e irresoluta fin all'ultimo, quale ho voluto dipingerla io».⁷⁹

In merito alla seconda tragedia, il *Timoleone*, Cesarotti si esprime con ammirazione nei riguardi di Alfieri per aver reso «amabile un tiranno, e ammirabile un fratricida; far che ambedue[...] gareggino d'amor fraterno anche nel punto che uno è uccisore, e l'altro ucciso, sono imprese che ricercano un genio non comune per riuscirvi, e il nostro autore ci riuscì».⁸⁰ Altro merito di Alfieri è stato quello di essere riuscito a caratterizzare in maniera differente i personaggi di Timoleone e Echilo. L'abate passa poi ad indicare le scene che più l'hanno colpito: degni di elogi sono infatti il panegirico che Timofane compie, in soli quattro versi, nei confronti della monarchia, e il ritratto infuocato che Timoleone tratteggia del tiranno. Ma la scena che più merita di essere lodata è la Prima del Quarto Atto dove si ha l'incontro fra Timoleone e la madre, scena che Cesarotti definisce divina. Egli attribuisce poi un altro merito al drammaturgo: l'essere riuscito, nonostante la scarsità di azione, a creare una vera tragedia, le cui basi poggiano sul contrasto fra differenti sentimenti; e così scrive: «Si dirà, ch'ella è troppo povera d'azione. La tragedia non ha che un momento tragico: tutto il resto non è che una briga di famiglia. [...]. Per ordire una tragedia di cinque atti con sì poca tela, e a forza di soli discorsi, ci vuole un capitale di sentimenti profondi ed eroici che supplisca all'azione, e sostenga l'interesse; [...]; e un'economia la più giudiziosa, per graduare i sentimenti della medesima specie, onde l'ultimo giunga sempre inaspettato quando tutto sembra già detto, e accresca l'interesse e la forza».⁸¹ Ancora una volta, a non soddisfare Cesarotti, è però lo scioglimento del dramma: «Solo potrebbe non soddisfare il mezzo che conduce allo scioglimento. [...] Echilo dalle parole di Demarista arguisce che siano scoperti, e che non v'è salute per lui e per Timoleone, se non in corte.[...]. Echilo pensa prima a salvar Timoleone, e lo persuade a venirsene alla madre senza palesargli il perché. [...] Egli dunque espose alla morte i compagni senza soccorso, lasciando in loro il crudo sospetto d'esser traditi da Timoleone stesso, che da due di loro fu veduto entrar nel palazzo. Non dovea Echilo piuttosto avvisar subito Timoleone, e insieme con

⁷⁹ *Ivi*, pp. 311-312.

⁸⁰ *Lettera dell'abate Cesarotti su le tre precedenti tragedie*, in V. ALFIERI, *Tragedie*, vol. II, cit., pp. 303-304.

⁸¹ *Ibidem*.

lui andare in persona in traccia degli amici per avvisarli; e se non gli riusciva d'esser a tempo, esporsi con loro alla stessa sorte? [...] La sola scusa di Echilo è questa: la morte nostra è certa; uniti ai compagni noi possiamo vender caro la nostra vita, ma non salvar noi né la patria. La salute di Timoleone è troppo necessaria allo stato; se restiamo vivi, noi possiamo ancora uccidere il tiranno; se periamo con gli altri, tutto è perduto per sempre». ⁸² Altra accusa mossa da Cesarotti, riguarda la troppa sicurezza manifestata da Timofane davanti ad Echilo pronto ad ucciderlo: «Suppongo senza scrupoleggiare che Echilo possa uccidere il tiranno. Egli è un uomo valoroso e gagliardo, le guardie sono lontane, un momento ben colto è decisivo. Ma la sicurezza di Timofane non s'accosta ella alla stupidità? Egli vuol farsi veder in trono: e dove? In casa, di notte; non innanzi al popolo, ma solo al fratello e al cognato, senza esser cinto da guardie. Non è questa una vanità puerile?». ⁸³

Nelle sue *Note di risposta* Alfieri concorda con il giudizio di Cesarotti relativo alla poca azione che tesse le fila di questa tragedia, ma ne attribuisce la causa al soggetto che si presta a poca azione. In merito allo scioglimento così risponde alle accuse cesarottiane: «Non credo possa sussistere l'obiezione che ad Echilo si fa, d'aver lasciati perire i compagni; perché negli estremi casi si scelgono i mali minori. Ad Echilo, che non può fare tre cose a un sol tempo, prima d'ogni altra deve premere di salvare Timoleone, come il primo stromento della libertà da ricuperarsi; poi d'uccider Timofane, come il primo ostacolo ad essa; poi di salvare i compagni». ⁸⁴ Alla critica relativa all'eccessiva sicurezza che Timofane dimostra davanti ad Echilo così Alfieri la motiva: «Quanto alla sicurezza troppa di Timofane, io direi che la soverchia potenza può darla. E molto più in casa propria [...]. Il volersi *far vedere in trono*, non va interpretato letteralmente; vuol dire, il farsi vedere all'atto pratico d'esercitar signoria assoluta». ⁸⁵ Ultima tragedia alfieriana sottoposta all'analisi critica di Melchiorre Cesarotti è la *Merope*. In apertura della lettera Alfieri riceve gli encomi dell'abate per essere riuscito a rinnovare un materiale già trattato da Maffei e Voltaire dopo i quali nessuno osò più rimaneggiarlo. Segue una rassegna delle varie scene che hanno maggiormente suscitato l'ammirazione del padovano: «La scena prima è condotta con bellissimo artificio, affine

⁸² *Lettera dell'abate Cesarotti su le tre precedenti tragedie*, cit., pp. 304-305.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Cfr. *Note dell'autore, che servono di risposta*, in V. ALFIERI, *Tragedie*, vol. II, cit., p. 313.

⁸⁵ *Ivi*, p. 313.

di scoprire se il figlio di Merope sia vivo. [...]. È insigne nel II atto, scena II, la narrazione d'Egisto: ella spira candore, ed è piena d'evidenza, di rapidità, e d'interesse. [...]. La scena fra Egisto e Merope, è sparsa di tratti caratteristici e interessanti. [...] Eccellente è la scena II del III atto. Le impazienze di Merope, l'imbarazzo di Polidoro, le sue scappate dalla domanda, il dolore improvviso che lo tradisce, e i trasporti della madre, formano una situazione la più toccante. Di non minor bellezza è la seguente, in cui ambedue fuor di sé raccontano il vero a Polifonte colle grida dell'angoscia, e insultano il tiranno colla sicurezza della disperazione. Piena d'interesse diverso è la II dell'atto IV, in cui Polidoro trova Cresfonte vivo, ma nel punto il più critico. La sorpresa, l'allegrezza, la speranza, il timore, l'imbarazzo, si combattono a vicenda».⁸⁶ Grande apprezzamento è riversato dall'abate sulla capacità di Alfieri di tratteggiare i sentimenti materni, primi indizi di un interesse e una sensibilità verso l'universo femminile che l'Astigiano avrà l'occasione di approfondire, toccando l'apice dell'indagine psicologica con la figura di Mirra; così scrive Cesarotti: «La fluttuazione di Merope, l'ansietà nelle domande, gli equivoci sul nome del padre, l'arrestarsi ad ogni circostanza, dipingono al vivo lo stato del cor materno».⁸⁷ D'effetto è la figura di Polidoro, così lontano dagli altri personaggi del dramma a tal punto che «confluisce alla sorpresa in un modo inaspettato. Egli solo potrebbe sincerar Merope, ed egli appunto serve a confermarla nel suo inganno. L'invenzione è felicissima, e fa molto onore al poeta. Il fermaglio di Cresfonte trovato nel sangue non lascia dubitare che egli non sia ucciso».⁸⁸ Scena che più di tutte provoca ammirazione in Cesarotti è quella nella quale Merope sta per uccidere Egisto: «Questa è una situazione del tutto nuova, e di straordinaria bellezza. Che farà Polidoro? Come arrestar Merope, senza palesar Cresfonte ed esporlo al furor del tiranno? Il trasporto della madre rende vano ogni ritardo e pretesto».⁸⁹ Dopo questa serie di annotazioni positive sulle scene della *Merope* che più di tutte hanno entusiasmato Cesarotti, il critico nota però come la tragedia perda valore: «Polifonte è certo che Egisto è Cresfonte; [...]. La condizione d'Egisto è ancora equivoca: se egli lascia convalidar l'opinione che sia Cresfonte, non vi è più sicurezza

⁸⁶ Cfr. *Lettera dell'abate Cesarotti su le tre precedenti tragedie*, in V. ALFIERI, *Tragedie*, vol.II, cit., pp. 306-307.

⁸⁷ *Ivi*, p. 306.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 306-307.

⁸⁹ *Ivi*, p. 307.

per lui. Egisto è reo d'un assassinio, si crede uccisor di Cresfonte; Polidoro lo attesta, poi dice che è figlio suo, poi finalmente che è figlio di Merope. Tante variazioni fanno giustamente sospettar di frode: qualunque principe, [...] gli avrebbe per lo meno posti in prigioni diverse, per venire in chiaro della verità. [...] [Polifonte] non se ne cura, lo dona a Merope; e solo persiste di volerla sua sposa. [...]; ella mostra la sua ripugnanza: e questo matrimonio sforzato è una nuova violenza tirannica, che lo rende maggiormente odioso».⁹⁰ Osserva poi Cesarotti una serie di grossolane incongruenze: «Polifonte [...] Si prepara a celebrar le nozze alla presenza del popolo. Viene Merope, e con lei Egisto. [...]. Egisto freme e minaccia. Si noti, ch'egli era prima incatenato; e qui comparisce sciolto, non si sa come. Non ha ferro, ma è noto ch'egli inerme uccise l'assalitore armato. [...]. La scure è in alto fra le mani del sacerdote: come può Egisto tutto a un tratto strappargliela di mano, e squarciar il capo a Polifonte, senza che alcuno possa avvedersene e impedirlo?».⁹¹ Cesarotti chiude poi con un apprezzamento alla maggior credibilità che egli rinviene nella *Merope* di Maffei: «Parmi che il Maffei abbia reso il fatto ben più credibile. [...]. Questi fatti straordinari e sorprendenti portano sempre seco qualche inverisimiglianza nell'esecuzione, che veduta offende, ma narrata non ferisce; [...]. L'udito può fare illusione allo spirito, ma non la vista».⁹²

Nella *Nota* Alfieri dichiara la propria consapevolezza sul venir meno, dopo l'uccisione di Egisto, della viva partecipazione del pubblico, ma trova giustificazione nel soggetto stesso della tragedia, riscontrando i medesimi limiti anche nei suoi predecessori: «ma questo lo credo inevitabile difetto del soggetto, e non mi pare che le altre Meropi crescano dopo un tal punto».⁹³ Ritiene infatti impensabile che, dopo un simile dramma, la commozione dello spettatore, che qui tocca l'apice, possa crescere ulteriormente, e infatti dichiara: «Stimo impossibile in natura, di sostituire al momento, in cui una madre sta per uccidere il proprio figlio a lei sconosciuto, un altro punto di eguale, non che di maggiore interesse».⁹⁴ Per quanto concerne poi le critiche che Cesarotti rivolge alla conclusione poco credibile della tragedia, Alfieri si limita ad affermare che «questa tragedia che non finisce, né può finire, colla sola agnizione d'Egisto, va pur terminata; e

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Lettera dell'abate Cesarotti su le tre precedenti tragedie*, cit., p. 308.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Note dell'autore, che servono di risposta*, in V. ALFIERI, *Tragedie*, vol. II, cit., p. 315.

⁹⁴ *Ibidem*.

lo dev'essere colla morte del tiranno».⁹⁵ La critica di Cesarotti però non è circoscritta solamente alle tre tragedie dell'Alfieri: egli manifesta infatti non pochi dubbi riguardo allo stile che, se da un lato è esaltato per «l'energia e la precisione», è dall'altro ritenuto manchevole di «naturalezza e fluidità». Nonostante Cesarotti affermi che non mancano parti ben scritte e verseggiate, non ha timore di ammettere però che «rare sono quelle scene, in cui non si trovino delle singolarità che arrestano spiacevolmente».⁹⁶ Questa affermazione trova riscontro in una serie di difetti che il padovano ravvisa nello stile di Alfieri: «Bando pressoché totale agli articoli; inversioni sforzate, ellipsi strane, e sovente oscure; costruzioni pendenti; strutture aspre; alternative d'iati e d'intoppi; riposi mal collocati; ripetizioni di *tu*, d'*io*, di *qui*, troppo frequenti [...]; ma il peggio è che talora fanno un effetto contrario a quello ch'ei si prefigge e che sembra esigere il sentimento. Sarebbe facilissimo il togliere questi nèi senza pregiudicar punto all'energia, ch'ei tanto vagheggia».⁹⁷ Nonostante le numerose critiche Cesarotti non sembra stroncare il drammaturgo, la cui arte tragica appare essere comunque apprezzata dall'abate: «Finch'egli non si risolve a questo sacrificio, l'Italia non gli renderà mai pienamente quella giustizia che gli è dovuta. Ammiratore come io sono del suo genio drammatico, e zelatore appassionato della sua gloria, io non so cessare di confortarlo».⁹⁸ Alfieri nella sue *Note* tralascia di commentare le accuse di scarsa naturalezza e fluidità, già oggetto di ampia trattazione nella sua *Risposta* al Calzabigi. Dalla replica alfieriana emerge un poeta consapevole della propria opera e dei propri limiti, intento a migliorare e attuare continue modifiche a quelle parti di tragedie che non lo soddisfano, ma, se da un lato è pronto ad accogliere consigli e critiche, è dall'altro altrettanto saldo nella difesa delle proprie scelte stilistiche che non intende mutare radicalmente. Egli passa in rassegna i suoi maestri di stile, affermando di non aver trovato tra questi un valido modello per il verso tragico, rinvenuto invece nell'*Ossian* dello stesso Cesarotti, del quale però ha dovuto tentare un riadattamento in versi di parole e frasi. Convinto nella sua ferma decisione di non trasformare il proprio stile, dichiara però che «Due sole cagioni mi potranno pure disciogliere da un tal obbligo: la prima, se io avrò veduto, a recita ben fatta e con intelligenza (se pur mai si farà), che alla terza e quarta

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Lettera dell'abate Cesarotti su le tre precedenti tragedie* in V. ALFIERI, *Tragedie*, vol. II, cit., p. 309.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

rappresentazione, di qualunque di queste tragedie, lo stile continui ad offendere come duro, o a nuocere all'intelligenza come oscuro. L'altra (e sarebbe assai più breve e più facile, e dall'amicizia di questo dotto censore l'attendo) se il signor Cesarotti, pigliando una scena qualunque di esse, vorrà assumersi il fastidio di ridurla, o tradurla in versi italiani, quali a lui pare che andrebbero fatti. [...]. Ma, finché non vedo un tal seggio, [...], altro non farei che perdere la faccia mia, senza saper quale assumere»;⁹⁹ ad avvalorare questa ferrea decisione fu la recita dell'*Antigone* che ottenne largo successo. La lettera di Cesarotti sulle tre tragedie e le *Note* di risposta dell'Alfieri, comparvero inizialmente sul «Giornale de'letterati» di Pisa nel 1785, e in seguito nell'edizione Didot delle *Tragedie*. La scelta di pubblicare lo scambio epistolare sulla rivista fu di Alfieri che deciderà di non rispondere privatamente all'abate invitandolo a inviargli un saggio sullo stile tragico e ribadendo la propria scelta di non attuare mutamenti stilistici.

⁹⁹ *Note dell'autore, che servono di risposta*, in V. ALFIERI, *Tragedie*, vol. II, cit., p. 319.

III. Le *Tragedie* attraverso il *Parere*.

III.1. Il *Parere sulle tragedie*

«Essendomi io immutabilmente proposto di non rispondere d'ora in poi mai più a qualunque cosa potesse venire scritta su queste tragedie, mi parve perciò cosa degna di chi ama veramente l'arte ed il vero, il dare una scorsa a ciascheduna di esse, e con quell'occhio d'imparzialità giudicarle, [...]. Sarò breve, quanto più il potrò; verace quanto il comporterà il mio giudizio, che non è certo infallibile; severo, quanto il potrebbe essere un mio illuminato, e ragionevole nemico. [...]: egli non altro dee contenere, che il semplice effetto, e impressione che ho ricevuto da questi poemi, [...]. Il metodo che intendo di tenere, [...] si è di esaminare ogni tragedia da sé quanto al soggetto, all'interesse, condotta, e caratteri di ciascuna; prendendo ad esaminarle nell'ordine in cui sono state composte, non come sono stampate: ed infine poi tutte insieme quanto all'invenzione, sceneggiatura, e stile».¹⁰⁰ Sono queste le parole di apertura del *Parere sulle tragedie*, testo critico con il quale Alfieri si propone di analizzare, con occhio severo e oggettivo, tutti i suoi drammi, e di giustificarne le scelte linguistiche e stilistiche che erano state oggetto di numerose critiche.

Notizie sulla stesura del testo si rinvengono nella *Vita* dove Alfieri scrive: «Continuata tutto l'88 la stampa, e vedendomi oramai al fine del quarto volume, io stesi allora il mio

¹⁰⁰ V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, pp. 283-285.

parere su tutte le tragedie, per poi inserirlo in fine dell'edizione» (IV,18). Questo testo divenne espressione della consapevolezza che l'autore ebbe della propria attività letteraria, che egli fu in grado di comprendere e giudicare, inaugurando il nuovo genere dell'autocommento e dimostrando capacità di introspezione ed oggettività. Alfieri, dopo aver passato in rassegna tutte le tragedie, difende il suo genio creativo e la scelta di comporre tragedie brevi capaci di appassionare il pubblico senza affaticarne l'intelletto: «Se la parola invenzione, si restringe a far cosa non fatta, nessun autore ha inventato meno di me: poiché di diciannove tragedie che do al pubblico, sei appena ve ne sono non fatte prima da altri ch'io sappia; e sono i Pazzi, Don Garzia, Saul, Maria Stuarda, Rosmunda, e Mirra. [...]. Se poi l'inventare si estende fino a far cosa nuova di cosa fatta, credo che nessuno abbia inventato più di me; [...]. Da questo adottato metodo, ne nasce che queste tragedie ne son riuscite più brevi, che nessuna delle fatte da altri finora: e se elle son calde è un bene che tanto non durino per non istancare troppo: s'elle non lo sono è un bene maggiore, perché elle non tedino. E il breve, quando però egli sta nei limiti del genere suo, non lo credo mai difetto».¹⁰¹ Alfieri giustifica poi la propria scelta di eliminare i personaggi non necessari all'azione, che avrebbero inevitabilmente rallentato il dramma; si deve infatti all'Astigiano la riduzione dei personaggi a quattro: «Dalla soppressione d'ogni incidente episodico, e d'ogni chiacchiera che non sviluppi passione, e non conduca al fatto, ne è necessariamente derivata la soppressione di tutti i personaggi non strettamente necessari, [...]. Era facile il burlarsi di questa riduzione di personaggi fino al numero di quattro soli: ma non credo che fosse facile il valersene con esito».¹⁰² Alfieri con le pagine conclusive del *Parere*, si dimostra fermamente deciso a dichiarare la propria originalità: «Mi pare intanto da questa esposizione del mio metodo di aver provato abbastanza ch'egli è mio, e diverso in tutto da tutti i fin qui praticati. Non dimostrerò io ch'egli sia migliore, perché far non lo debbo: ma udirò con piacere che altri mi dimostri ch'egli è peggiore. [...]. Non annoverò insomma tutti [i] mezzi che non ho impiegati: ma basta credo il già detto, per provare, che in quelli adoprati, sono stato diverso dagli altri».¹⁰³ Il poeta si sofferma poi sui personaggi che compaiono nelle sue tragedie dandone un giudizio positivo poiché anch'essi rappresentativi della sua originalità: «Non intendo però dire con ciò, e

¹⁰¹ *Ivi*, p. 327.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Parere sulle tragedie*, cit., pp. 328.

far credere altrui, che i miei siano migliori [...]; pure spogliatomi poi del carattere, e occhio d'autore, guardandoli con quelli di critico, trovo loro delle bellezze, e dei difetti, e di questi non pochi; ma colla stessa sincerità assicuro chi mi vorrà credere, che non vedo in essi né le stesse bellezze, né gli stessi difetti che vedo in quegli degli altri, perché son concepiti diversi. E questa è la sola cosa ch'io ho inteso di provare nel trattare dell'invenzione di queste tragedie: ch'elle possono forse essere, o parere mediocri o cattive, ma non mai, credo, esser giudicate non mie». ¹⁰⁴

Nel *Parere* Alfieri indugia poi sulle critiche più feroci che gli vennero mosse e che colpirono l'uso, per alcuni troppo frequente, dei soliloqui: «Ma già mi sento addosso le grida dei più, che tra i difetti di sceneggiatura, [...], annoverano come il primo, quello dei soliloquj. [...]. Credo, che il soliloquio non sia fuori della natura d'un uomo passionato fortemente, e che medita qualche grand'opera. [...]. I miei soliloquj non eccedono quasi mai 30 versi, e sono spesso minori: [...]. Alcune, e forse troppe delle mie tragedie cominciano con un soliloquio; ma egli è brevissimo: è sempre fatto da uno dei personaggi primarj: in esso è racchiuso, e non per via di narrazione, ma per via di passione, tutto il soggetto della tragedia; [...]; lo spettatore che ha prestato attento orecchio, viene a sapere credo, quello che non sa alle volte in altre tragedie dopo il primo atto intero». ¹⁰⁵ Alfieri, facendo menzione delle tragedie che si aprono con un soliloquio, conclude poi, a giustificazione di questo suo vasto utilizzo del monologo, che «tutte le passioni estreme, fuorché l'amore, piuttosto si concentrano nel cuor dell'uomo, ch'esternarsi: e non sono che le passioni deboli, negli enti deboli, che cercano sfogo». ¹⁰⁶ Chiude l'osservazione sui soliloqui affermando di averne ridotto il numero nelle nove tragedie che seguirono le prime dieci stampate, più per il tedio datogli dai censori che non per sua propria convinzione.

Alfieri dedica un'ultima osservazione allo stile, ponendo ad esempio un verso del *Filippo* che subì ripetute revisioni, testimonianza dell'accurato *labor limae* cui il poeta sottoponeva i propri testi, e chiude rivendicando nuovamente la ferma decisione di allontanarsi dagli autori tragici che lo hanno preceduto: «mi voglio valere dell'esempio d'un solo mio verso stato fatto successivamente in quattro maniere, e dirvi come e

¹⁰⁴ *Ivi*, p.330.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 330-331.

¹⁰⁶ *Ivi*, p.332.

perché di ciascuna. E piglio a bella posta un verso di nessuna importanza,[...]. Questo è nel *Filippo*, atto quarto, scena quinta, [...]:

- I. *Ai figli che usciranno dal tuo fianco.*
- II. *A quei che uscir den dal tuo fianco figli.*
- III. *A quei figli, che uscir den dal tuo fianco.*
- IV. *Ai figli, che uscir denno dal tuo fianco.*

[...] Il primo verso naturale e triviale era d'uno che poco sapea far versi: il secondo era d'uno che stava imparando, tentando, e facendosi una maniera: il terzo, cioè quel che c'è, era di uno che non ha ancora in tutto conosciuto i difetti in cui era caduto: e l'ultimo forse era il verso d'uno, che a forza d'arte era pervenuto a tornare alla naturalezza, spogliandola della trivialità. [...]. La totalità di questo stile, ha, e dee avere un aspetto nuovo, e suo: [...]. Onde, raffrontandolo a qualunque altre specie di versi sciolti, che abbiam nella lingua, non rassomiglierà a nessuno. Tal ch'egli è lo credo[...], il migliore per tragedia, che gl'Italiani abbiano avuto fin qui; [...]. Ogni autore ha, e dee avere la sua faccia». ¹⁰⁷

Alfieri dà prova quindi della capacità di osservarsi con sguardo oggettivo e spirito critico, identificano il suo impegno di autore tragico con la conquista cui giunse attraverso uno studio continuo fatto di ripetute correzioni e modifiche; il poeta si dimostra inoltre pienamente consapevole dell'originalità e del pregio della propria arte tragica alla quale, egli è convinto, ha dato un volto nuovo.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 333-338.

III.2. Filippo.

Dal Parere sulle tragedie

Alfieri apre il *Parere* con un giudizio non troppo lusinghiero nei confronti del *Filippo*: «Benché sia certamente cosa tragica assai, che un padre per gelosia si tragga ad uccidere il proprio figlio, pure questo soggetto in se stesso terribile, a me è sembrato poco suscettibile di ottima tragedia»;¹⁰⁸ l'autore ritenne infatti l'opera poco teatrale per la freddezza delle passioni dei suoi personaggi: Filippo, animato da violenta gelosia, è superbo e vendicativo, ma la sua crudeltà viene esternata poco, tanto da lasciare lo spettatore quasi del tutto estraneo ai moti più profondi dell'animo del re. Pare infatti allo stesso poeta, che le passioni presenti in questa tragedia suscitino poco effetto nel pubblico, tanto da farla sembrare appunto fredda. Anche Carlo non si mostra un caloroso amante, ma questa scarsa spinta amorosa è dettata dalla pudicizia imposta dai suoi tempi, che avrebbero sicuramente considerato troppo incestuoso l'amore di un figliastro per la sua matrigna; risulta quindi che Carlo, apparendo distaccato, sia anche meno compatito dal pubblico: «Bisogna dunque ch'egli ami moltissimo, e dica pochissimo, contrastando sempre con sé stesso; ma non dovendosi esalare interamente mai, gli spettatori saranno molto meno commossi da quello ch'ei sente soltanto, e non

¹⁰⁸ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 285.

dice». ¹⁰⁹ Lo stesso vale per Isabella che, in quanto moglie, deve mostrarsi meno appassionata, anche negli stessi soliloqui. Ecco dunque che i tre personaggi principali sono frenati nel dar voce e sfogo alla loro passione tanto da risultare poco emozionanti e da lasciare l'animo del pubblico quasi in uno stato di indifferenza. Alfieri si sofferma poi all'interno del *Parere*, sulla struttura della propria tragedia, mettendo in evidenza come il Terzo e il Quarto Atto non abbiano una precisa connessione tra loro poiché inizialmente avevano diversa collocazione: il Quarto Atto era infatti il Terzo, e la scena del Consiglio si trovava appunto posticipata: «Nella condotta del Filippo c'è anche dell'intralcio, ed ella si risente delle rappezzature. Essendo la seconda ch'io faceva, e pochissima pratica avendo io allora, dello sceneggiare, non potrei certo dar sempre plausibil ragione di ciascuna scena. Gli atti terzo, e quarto si risentono pure nella loro non esatta connessione presente, dell'essere altrimenti stati prodotti, il quarto era il terzo, e il Consiglio era nel quarto. Queste cose non si raggiustano mai benissimo, e tutto quello che non nasce intero di getto, si dee mostrar difettoso agli occhi di chi acutamente discerne». ¹¹⁰ Il *Filippo*, la cui idea fu abbozzata in un solo giorno, è la tragedia che in assoluto più delle altre costrinse l'autore, per ben quindici anni, ad attente cure e rifacimenti puntigliosi.

Genesi

«Eccomi ora dunque, sendo in età di quasi anni venzette, entrando nel duro impegno e col pubblico e con me stesso, di farmi autor tragico. Per sostenere una sí fatta temerità, ecco quali erano per allora i miei capitali. Un animo risoluto, ostinatissimo, ed indomito; un cuore ripieno ridondante di affetti di ogni specie tra' quali predominavano con bizzarra mistura l'amore e tutte le sue furie, ed una profonda ferocissima rabbia ed abborrimento contro ogni qualsivoglia tirannide. [...]; aggiungevasi una quasi totale ignoranza delle regole dell'arte tragica, e l'imperizia quasi totale della divina e necessarissima arte del bene scrivere e padroneggiare la mia propria lingua» (IV, 1). Con queste parole si apre l'*Epoca Quarta* della *Vita*, nella quale Alfieri dà testimonianza della fruttuosa attività poetica che seguì la recita della *Cleopatra*. Fu questa tragedia che aprì gli occhi al poeta sulla necessità dello studio della lingua

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 286.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 287.

italiana; egli era infatti convinto di poter migliorare la propria arte drammatica, e prova ne erano due tragedie, scritte tra il marzo e il maggio del 1775, tre mesi prima che la *Cleopatra* fosse messa in scena: erano il *Filippo* e il *Polinice*. Entrambe le tragedie erano state concepite in prosa francese e ciò rappresentò presto un ostacolo che Alfieri dovette affrontare nel tramutarle in poesia italiana. Il primo passo dunque, per raggiungere l'obiettivo, fu di bandire ogni lettura ed ogni conversazione che avvenisse con la lingua francese. Si accinse così a tradurre e ridurre in prosa italiana le due tragedie, «Ma, per quanto mi ci arrovellassi, quelle due tragedie mi rimanevano pur sempre due cose anfìbie, ed erano tra il francese e l'italiano senza essere né l'una cosa né l'altra» (IV, 1). Dopo aver tradotto malamente le due tragedie, Alfieri si dedicò allo studio dei principali poeti italiani, dal Tasso all'Ariosto, da Dante a Petrarca, finché non giunse a Cesarotti e al suo *Ossian*, i cui versi sciolti non solo piacquero al giovane poeta, ma gli parvero anche un ottimo modello per il verso di dialogo da utilizzare per le sue opere. Nel frattempo, immerso nei suoi studi, aveva verseggiato tutto il *Filippo* i cui versi però gli risultavano ancora troppo languidi e prolissi. Si decise allora a intraprendere un viaggio in Toscana nell'aprile del 1776, durante il quale ideò e stese l'*Antigone* e il *Polinice*. Stabilitosi a Firenze verseggiò per la seconda volta il *Filippo* rifacendolo completamente ma incappando in non poche difficoltà. Sarà nel 1780, dopo aver composto altre opere, che Alfieri verseggerà per la terza volta, e interamente questa tragedia, riducendola di parecchi versi, per inseguire un ideale di *brevitas*; «ma egli era pur sempre quello che si risentiva il più della sua origine bastarda, pieno di tante forme straniere e impure» (IV, 1). Per l'ideazione del *Filippo* Alfieri trasse ispirazione come ci è testimoniato dalla *Vita*, dalla lettura del romanzo *Don Carlos* dell'Abate di Saint Réal.¹¹¹ La tragedia è ispirata ad una cupa vicenda storica incentrata sul personaggio di Filippo II di Spagna che per imparentarsi con la casa reale di Francia, sposò Isabella di Valois, fidanzata del figlio Carlo. Otto anni dopo la celebrazione delle nozze, Filippo avrebbe sorpreso la moglie con il figlio e avrebbe fatto arrestare quest'ultimo, che sarebbe poi morto pochi mesi dopo l'arresto. Due mesi dopo la morte di Don Carlos, il tragico epilogo sarebbe toccato anche all'amante Isabella.

¹¹¹ César Vichard, abate di Saint Réal (1643-1692): storico savoiaro molto apprezzato a Parigi, fu nominato storiografo dei Savoia. È considerato uno dei precursori degli enciclopedisti.

Temi e ambientazione

La tragedia, interamente ambientata nella reggia di Madrid che custodisce, come una prigioniera, il conflitto che si genera tra i personaggi, è ricca di riferimenti storici che saranno poi eliminati nelle tragedie successive. È forse la tragedia più caratteristica dell'Alfieri poiché, nella figura del tiranno-incubo assetato di potere e vendetta e circondato da un clima di odio e paura, si racchiude tutta l'ideologia tragica dell'autore. Il protagonista domina incontrastato tutta l'opera, e la sua presenza si avverte anche quando è assente dalla scena; la sua immagine incombe infatti anche *in absentia* già nel Primo Atto dove, pur non comparso, egli è continuamente evocato dai colloqui tra i personaggi; la sua apparizione avverrà solo nell'atto successivo. Per rappresentare il monarca spagnolo Alfieri non si servì solo del romanzo di Saint Réal, ma lo caratterizzò modellandolo sull'immagine di Tiberio offertagli dagli *Annales* di Tacito e facendo di Filippo il tipico tiranno chiuso in un dispotico e solitario desiderio di potere; egli risulta essere infatti una trasposizione teatrale del mito del tiranno che si veniva delineando negli stessi anni, nel trattato *Della Tirannide*. Nel corso della tragedia Filippo è costantemente dominato dall'odio e dal desiderio di vendetta nei confronti della moglie e del figlio; ma l'improvvisa domanda contenuta nella sua ultima battuta: «Ma felice son io?»¹¹² mostra il personaggio sotto un nuovo aspetto poiché, dopo essersi macchiato del sangue di due innocenti, si scopre angosciosamente insoddisfatto e solo, apparendo inaspettatamente più umano. Sono però i suoi sospetti a dominare la scena e a sciogliere l'azione; e il sospetto, è il fedele compagno di ogni potere oppressivo: «Il timore e il sospetto, indivisibili compagni d'ogni forza illegittima offuscano talmente l'intelletto del tiranno anche mite per indole, che egli ne diviene per forza crudele, e pronto sempre ad offendere, e a prevenire gli effetti dell'altrui odio meritato e sentito».¹¹³ Filippo però, nonostante incarni il tiranno, ha in sé la consapevolezza che la solitudine che lo circonda, dovuta alla soppressione di ogni affetto, siano il suo inconfessabile tormento; e nell'ultima battuta appunto, questa credenza si materializza nella confessione della sua infelicità. Alfieri non manca però di descrivere tutta la brutalità e la ferocia del protagonista che emerge dai versi, traboccanti di odio, rivolti alla consorte:

¹¹² V. ALFIERI, *Filippo*, in *Tragedie*, a cura di L. Toschi, Sansoni, Firenze, 1985, vol. I, V, 280.

¹¹³ V. ALFIERI, *Della Tirannide*, I, 3: *Della Paura*.

Vivrai tu dunque;
Mal tuo grado, vivrai.
[...]
Da lui disgiunta,
Sì, tu vivrai; giorni vivrai di pianto:
Mi fia sollievo il tuo lungo dolore.
Quando poi, scevra dell'amor tuo infame,
Viver vorrai, darotti allora io morte.

(V, 267-272)

A queste crudeli parole, Isabella strappa il pugnale dalle mani di Filippo e in un impulso eroico si trafigge gridando la propria innocenza:

...Morir vedi...
La sposa,... e il figlio,... ambo innocenti,ed ambo
Per mano tua...

(V, 276-278)

Isabella, è come tutti i personaggi femminili è insieme figura complessa, scissa tra il suo dovere di moglie e l'amore per Carlo¹¹⁴ che cerca invano di reprimere e di celare a chiunque, perfino a se stessa; anch'ella, come sarà caratteristico degli eroi alfieriani, placherà il suo dolore solo attraverso il suicidio. Sarà infatti lei a compiere il gesto più eroico di tutta la tragedia, un atto di vera ribellione alla crudeltà del marito: trafiggendosi con lo stesso pugnale che privò della vita l'amato Carlo, urlerà, come in un ultimo scatto di orgoglio, la propria innocenza. Posta davanti alla scelta del proprio strumento di morte, Isabella non sceglierà il veleno, come le suggerisce l'amato per evitarle una morte lenta e dolorosa, ma si avventerà sul pugnale, arma tragica per eccellenza.

L'unico vero motore di tutta l'azione tragica è Filippo mentre gli altri personaggi appaiono inferiori sia sul piano psicologico che artistico: Gomez è solo lo strumento del re spagnolo; Perez è una sorta di doppio del principe Carlo il quale è insieme

¹¹⁴ Cfr. A. DI BENEDETTO, *Il dandy e il sublime. Nuovi studi su Vittorio Alfieri*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, cit., p. 35.

antagonista e vittima cui resta, come unica via di salvezza la morte, la sola liberazione dall'angoscia di vivere:

[...] io di morir sol bramo.

(V, 40)

Appare significativa questa passività di Carlo che coincide con la perdita di ogni speranza e illusione. Egli infatti non può fare nulla di fronte all'odio paterno; ogni azione gli viene negata e così, prima ancora che venga condannato, ogni suo sforzo vitale viene offuscandosi ed egli si appresta solo a morire. Ma nel momento estremo della catastrofe, Carlo si erge in tutta la sua orgogliosa superiorità di fronte al sovrano, del quale, con poche battute espresse al momento dell'arresto, mette a nudo l'anima:

[...] Me conosco io troppo

Perch'io mai tremi; e troppo io te conosco,

Perch'io mai spero.

(IV, 83-85)

L'unica azione possibile a Carlo è quella di esprimere, dopo averlo a lungo celato, il disprezzo nei confronti di un padre dispotico, la cui forza oppressiva incombe anche su Isabella. Il dominio di Filippo infatti si esercita sui due amati in modo assoluto, non solo attraverso la prevaricazione fisica, ma anche psicologica, invadendo ogni loro pensiero; egli incarna infatti una sorta di incubo cui le vittime riescono a sottrarsi solo con la morte. L'enorme crudeltà di Filippo non trova alcuna giustificazione e il poeta non fa altro che esasperarla in maniera quasi disumana per sconvolgere e stupire. La stessa azione tragica è resa scarna ed essenziale per far risaltare questa figura dispotica la cui personalità si esprime solo attraverso l'annullamento delle personalità altrui.¹¹⁵

Il *Filippo* è tragedia dell'orrore e il sovrano spagnolo è immagine dell'oppressione che incombe prepotentemente su Carlo e Isabella, ma non solo: in Filippo domina infatti anche un dramma che prende voce solo nel finale; egli è tiranno e insieme vittima della tirannide da lui impersonata. «Filippo è la prima, energica ed intimamente drammatica incarnazione dell'intollerante ed esclusivistico individualismo alfieriano, che non può affermarsi se non facendo il deserto intorno a sé»:¹¹⁶ egli si erge nella sua solitudine,

¹¹⁵ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (il pensiero - la tragedia)*, Sansoni, Firenze, 1937, p. 87.

¹¹⁶ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1964, p. 51.

circondato da odio e timore verso il figlio Carlo che rappresenta l'opposizione al sovrano, il limite entro cui l'autorità dispotica è confinata. Filippo è dunque la vittima di se stesso, devastato da un desiderio implacabile di dominio. Egli racchiude il mito della tirannide vista come una forza oppressiva che lo isola e lo condanna all'odio e alla solitudine: «La tirannide è tanto contraria alla nostra natura, ch'ella sconvolge, indebolisce, od annulla nell'uomo presso che tutti gli affetti naturali».¹¹⁷

Messa in scena

Il *Filippo* venne recitato per la prima volta a Firenze, nella casa di Alfieri, nel 1795; nell'autunno dello stesso anno Francesco Albergati Capacelli¹¹⁸ volle metterlo in scena nella sua tenuta di campagna. Alfieri era consapevole che per il *Filippo* erano fondamentali gli effetti scenografici, e che questa tragedia, rispetto al *Saul* e alla *Mirra* dominate da scenari onirici e lunghi silenzi, ben si prestava ad una rappresentazione teatrale secondo i canoni tradizionali. Alfieri aveva personalmente recitato la sua tragedia, interpretando sia il personaggio di Filippo che quello di Carlo (IV, 23), ed era quindi ben conscio dei differenti effetti che poteva produrre una diversa scenografia. La villa a Zola, al contrario della casa del poeta, forniva ottimi scenari e fece nascere perciò il desiderio di mutare, nel Quinto Atto, la reggia di Filippo nel carcere di Carlo, dove, immerso nell'oscurità, il giovane doveva comparire coperto da un semplice abito, disarmato e senza catene, impersonando quasi una figura sacrificale. L'impegno del drammaturgo fu posto soprattutto a far sì che tutto l'apparato scenico non distogliesse l'attenzione dalla recitazione e che questa fosse degna di un'opera tragica. Era quindi essenziale la bravura degli attori che, con la loro capacità interpretativa, dovevano rendere la verisimiglianza dell'opera senza compromettere il testo alfieriano con la violenza del gesto teatrale. La preoccupazione di Alfieri era

¹¹⁷ *Della Tirannide*, I,15: *Dell'amor di sè stesso nella tirannide*.

¹¹⁸ Amico di Alfieri e corrispondente di Voltaire che era solito far rappresentare nella sua tenuta di campagna a Zola Predosa opere teatrali.

perciò maggiormente rivolta al momento culminante del dramma che venne provato e riprovato più volte, fino ad ottenere il miglior effetto possibile per rappresentare la morte di Carlo e Isabella.¹¹⁹

III.3. Polinice.

Dal Parere sulle tragedie

Motivo di quella che Alfieri definisce «terribilissima catastrofe»¹²⁰ è la brama di potere sorretta e alimentata dall'odio instillato nell'animo di due fratelli ad opera del fato, per punire l'incesto commesso dal padre e del quale i due giovani sono il frutto. Alfieri individua appunto nel fato e nell'ira divina i motori dell'azione tragica di questo dramma, consapevole però di portare in scena un soggetto mosso da forze sconosciute e ormai dimenticate dai suoi contemporanei, e infatti così afferma: «Ma bisogna dire il vero, che questo soggetto è pure assai meno tragico teatrale per noi, che non lo dovea essere per i Greci, e per i Romani stessi, che avendo pure le stesse opinioni religiose, poteano essere assai più mossi di noi da quella forza del Fato, e dall'ira divina, che pare essere il segreto motore di tutta questa tragedia».¹²¹

Il poeta astigiano passa poi ad individuare le passioni che animano questa tragedia scorgendone due: «l'ambizion di regno, e l'odio»; pare però all'autore che queste due passioni poco desteranno commozione e pietà tra gli spettatori e forse anche scarso

¹¹⁹ Cfr. V. ALFIERI, *Tragedie*, a cura di L. Toschi, cit., vol. I, pp. 138-139.

¹²⁰ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 288.

¹²¹ *Ibidem*.

interesse per l'intera opera, tanto che il poeta, consapevole dei difetti della sua tragedia e anch'egli incerto sulla propria composizione, giustifica la sua scelta scrivendo nel *Parere*: «Io sceglieva questo soggetto, più assai per bollire di gioventù, infiammato dalla lettura di Stazio, che per matura riflessione, e trovando poi la tragedia fatta, siccome credo che pure ne ho cavato più bene che male, l'ho lasciata esistere».¹²²

Alfieri si sofferma poi sull'analisi dei personaggi del suo *Polinice* anticipando alcune critiche cui questi potevano essere sottoposti ma subito motivandole; e infatti su Eteocle e la sua doppiezza così riporta il *Parere*: «Il carattere d'Eteocle eccessivamente feroce, piacerebbe forse più, se non venisse misto di debolezza, e viltà; poiché si arrende alla perfida doppiezza di Creonte, e s'induce a dar veleno al fratello: ma allora mancava all'autore molta materia riempitiva dell'opera: tutte le scene di dubbia pace fra la madre, e lui, di falsa riconciliazione fra i fratelli nel quarto, l'effetto teatrale del nappo avvelenato; ciò tutto spariva; ed Eteocle doveva fin dal terz'atto venirne a battaglia, o a duello con Polinice, e quindi finir la tragedia assai prima»;¹²³ la falsità di Eteocle appare dunque indispensabile all'intero sviluppo dell'azione e al crescendo di tensione tragica. Riguardo al personaggio di Polinice Alfieri afferma che, «per renderli dunque teatrali, e soffribili, ho creduto che si dovesse dare al lor odio delle tinte diverse, e suscettibili d'una qualche sospensione. Il mio Polinice è dunque nato assai più mite, e amando assai la sorella, e la madre, può quindi essere più toccante, e più compatito. Eteocle, che pre non amare altro che il regno, riesce odiosissimo, sarà pure anche alquanto compatito come ingannato, e sedotto da Creonte, e come sforzato dalla necessità a difendersi in quel modo ei potrà»;¹²⁴ entrambi i fratelli riusciranno perciò a suscitare compassione nel pubblico, l'uno per il tradimento subito, l'altro per essere strumento nelle mani del subdolo Creonte. Per quanto concerne poi le due figure femminili, quella di Giocasta riesce bene a rappresentare l'amore materno e ad essere emblema di dolcezza e femminilità; ugualmente Antigone, il cui ruolo è però di contorno all'intera vicenda.

Figura che più di tutte appare centrale e determinante è quella, seppur bieca, di Creonte, indispensabile allo sviluppo dell'azione tragica del *Polinice*: «Di Creonte poi non dirò altro, se non che questo iniquo carattere, senza di cui la tragedia pur non starebbe, almeno come l'ho ideata, verrà ad ottener tutto, s'egli non si farà fischiare. Ne ho veduti

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 289.

di questi, assai, in altre tragedie, e di sommi autori; all'apparir loro in palco, eccitar sempre un non so qual mormorio di indignazione; il quale poi, secondo l'abilità dell'autore, o si risolve in uno silenzio scontento, o in una manifesta nausea, e perfino in risate, quando massime, il Creonte o parla di virtù, o se ne veste, o quando in soliloquio scuopre al pubblico più che non bisogna, tutta la viltà dell'animo suo». ¹²⁵ Alfieri è convinto però che questo suo vile personaggio non troverà facilmente il consenso del pubblico essendo sì indispensabile alla tragedia ma, proprio per questo suo ruolo funzionale, poco sviluppato nel carattere e quindi poco adatto a suscitare emozioni. Resta però la ferma convinzione dell'Astigiano che necessaria sia la messa in scena di un'opera teatrale perché essa venga equamente e legittimamente giudicata: «E il detto fin qui lungamente serva per la catastrofe anche di questa tragedia, che può essere di sommo effetto, o non l'essere, secondo che l'azione le servirà. L'autore dee sapere, e pesare il valore delle parole che fa dire in tali circostanze; non ci porre che le più semplici, le più vere, le più spedite, e accennanti l'azione; lasciando il di più a chi spetta»; ¹²⁶ solo la rappresentazione sul palcoscenico può dunque dare la giusta dignità ad un'opera tragica. Il commento finale di Alfieri nei riguardi del suo *Polinice* sembra infondere speranza all'autore stesso, per la propria attività poetica e per le tragedie che seguiranno: «*Polinice* a me pare migliore che *Filippo*, ma anch'essa peccante nella sceneggiatura, e connessione di cose». ¹²⁷

Genesi

Il *Filippo* è seguito da due tragedie, il *Polinice* e l'*Antigone*, che traggono entrambe ispirazione dal ciclo tebano e dalla stirpe maledetta di Edipo. L'idea del *Polinice* venne ad Alfieri nel marzo del 1775 e, come accadde per il *Filippo*, fu stesa in prosa francese. La prima versificazione risale al maggio del 1777 mentre la seconda è del 1778 e venne sottoposta a revisione per la stampa senese e parigina.

A indurre Alfieri alla composizione di una tragedia incentrata sul ciclo tebano, contribuì

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Parere sulle tragedie*, cit., pp. 289-290.

¹²⁷ *Ivi*, p. 290.

la lettura della *Tebaide* di Stazio, come ci racconta il poeta nella sua *Vita*: «Con somma avidità la lessi, studiai, e postillai tutta» (IV, 1).

Trama e ambientazione

Come detto, fonte ispiratrice del *Polinice* alfieriano fu la *Tebaide* di Stazio incentrata sulla contesa per il trono di Tebe tra i due fratelli, Eteocle e Polinice, nati dal matrimonio incestuoso fra Edipo e la madre Giocasta. I due avrebbero dovuto alternarsi annualmente al governo della città ma, quando il trono passerà nelle mani di Polinice, Eteocle cercherà di strapparglielo con ogni mezzo, supportato dal personaggio di Creonte che, desideroso di governare sul regno, cercherà di accrescere l'odio fraterno. Lo scontro tra i due fratelli si concluderà con la morte di entrambi e toccherà il culmine della drammaticità: Eteocle, morente, chiede di riabbracciare per l'ultima volta il fratello ma, durante l'abbraccio e sotto gli occhi sgomenti della madre Giocasta e della sorella Antigone, lo uccide.

È da queste premesse che prende avvio la tragedia alfieriana la cui azione è però condotta da un terzo personaggio, Creonte che, accecato dalla brama di potere, alimenta l'odio tra i due tebani. Eteocle, la cui ferocia non cessa nemmeno nel momento della sua stessa morte, è il personaggio che maggiormente emerge in questa tragedia: la sua crudeltà è contrapposta alla virtù di Polinice che perdona il fratello e la sua atrocità. Eteocle è personaggio titanico e simbolo del tipico tiranno alfieriano: figura di mostro che Alfieri stesso identifica come un pazzo accecato da una brama di potere che lo invade a tal punto che egli non solo vuole regnare ad ogni costo, ma vuole anche che nessun'altro regni se non sarà lui a farlo. Egli non teme la morte, al contrario preferisce morire da re piuttosto che vivere non potendo regnare; e questa domanda che egli, morente, rivolge alla madre, ne è una chiara testimonianza:

Di';...moro io re?

(V, 150)

La crudeltà di Eteocle è rivolta totalmente ed esclusivamente al fratello verso il quale non nutre altri sentimenti se non l'odio. Questa orrenda passione dominava anche la precedente tragedia, ma se nel *Filippo* era tutto riversato su Carlo e Isabella, qui l'odio travolge anche colui che lo coltiva nel proprio animo. Il desiderio di annientare il fratello si traduce così in un'autodistruzione e l'ultima scena conduce la catastrofe alle

estreme conseguenze: non solo il tiranno viene ucciso ma, accecato dall'odio che non lo abbandona nemmeno nel momento estremo della propria morte, egli scorge in sé la forza per compiere un atroce delitto. Questa furia omicida e distruttrice, trova spiegazione nella maledizione che gravita sulla stirpe di Edipo, come ricordano queste parole:

siam del delitto
figli; in noi serpe col sangue il delitto.
(IV, 208-209)

Eteocle, se da un lato emerge titanico in tutta la sua crudeltà e rappresenta la figura del tiranno per eccellenza, non è però figura dominante e approfonditamente sviluppata: egli è infatti animato da un solo e unico sentimento che mai lo abbandona; lo stesso accadeva per il protagonista del *Filippo*, ma se Filippo era appunto figura centrale poiché motore di tutta l'azione tragica, qui Eteocle non può esserlo, essendo totalmente immobile e imprigionato nel suo stesso odio.

Il personaggio che tiene le fila di tutta la tragedia è invece Creonte che, come afferma Alfieri stesso, è il personaggio «di cui la tragedia pur non starebbe»;¹²⁸ è infatti una figura fondamentale poiché la sua falsità e doppiezza diventano lo strumento di cui Alfieri si serve per condurre l'azione.

Poetica è la figura di Polinice che Alfieri tenta di tratteggiare in maniera opposta a quella del fratello Eteocle «ma fra due bestie feroci, non avrebbe avuto luogo nessun parlamento, e appena si vedeano, doveano avventarsi l'uno all'altro, e sbranarsi»;¹²⁹ dovevano perciò essere opposti per far scaturire il contrasto tragico. Polinice, in opposizione ad Eteocle, appare dunque come il personaggio più umano e più giusto, portavoce del pensiero antitirannico di Alfieri che, con questi versi, da poeta si fa politico:

Ah! non è, no, il mio fine
Il crear legge ogni mia voglia, il farmi
Con finto insano orgoglio ai Numi pari.
Non è il mio fin benché regnar s'appelli.
(II, 237-240)

¹²⁸ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 289.

¹²⁹ *Ivi*, p. 289.

Il personaggio di Giocasta è forse quello che più di tutti mostra le sue diverse sfaccettature: se per gran parte della tragedia ella ci appare una madre dolce e straziata dal dolore, si erge però poi immensa, nella consapevolezza della disgrazia sua e dei suoi figli e del loro destino scritto da tempo.

La stessa femminile tenerezza si ritrova nel personaggio di Antigone, che sarà protagonista dell'omonima tragedia successiva e che qui ha però scarsa rilevanza. Come detto, il punto focale della tragedia è l'incontenibile odio che Eteocle nutre nei confronti del fratello, ma a muovere l'azione non è il personaggio che di questo sentimento si fa portatore, bensì un terzo quale è appunto Creonte. Nonostante la mancanza di una sorta di coerenza e linearità per quel che riguarda dunque il motore dell'azione tragica, questo dramma non è privo di immagini altamente poetiche e tragiche, come ad esempio in apertura dove, al centro della scena, troviamo le due donne, Antigone e Giocasta, straziate dal dolore. Il culmine della drammaticità è senz'altro toccato nell'ultima scena con l'abbraccio mortale che mette fine alle vite di entrambi i fratelli e qui monumentale, nella sua magnanimità, appare il personaggio di Polinice capace, nonostante la crudeltà subita, di perdonare il fratello omicida. Quest'ultima scena è intrisa da un'atmosfera mortifera ed è il momento nel quale si materializza tutta la ferocia di Eteocle che, sebbene stia morendo, finge di riconciliarsi con il fratello in un abbraccio traditore. Le sue ultime parole

Oh!madre...
Dimmi;... in Tebe son io?
Nella tua reggia...
Di;... moro io re?...

(V, 147-150)

rivelano tutto il suo delirio di onnipotenza. La vita sembra per Eteocle non sussistere senza che essa sia legata al regno, egli non vuole vivere se non da re. L'odio che ha accompagnato Eteocle per tutta la tragedia, non lo abbandona nemmeno negli ultimi istanti di vita tanto da indurre Alfieri, e con lui il lettore, a ritenerlo folle e accecato dalla pazzia quando invoca a gran voce la morte affinché lo liberi dall'umiliazione di non essere re:

Deh! morte
Fa ch'io nol vegga; affrettati.

(V, 173-174)

Se in Eteocle persiste l'odio e la vendetta, in Polinice a dominare è la compassione e il desiderio di porre fine alle ostilità con il fratello, davanti al quale egli si umilia riconoscendone la superiorità. Ciò che non convince però in questa tragedia è la sua conclusione poiché non termina con l'abbraccio mortale ma con la descrizione di Giocasta delirante per la perdita dei figli. Ella, sconvolta dal dolore, si rivolge alle ombre di Laio, di Edipo, dei figli e alle Eumenidi; ma questo passo, che abbassa la drammaticità della tragedia, riprende, quasi come una sorta di esercitazione retorica, un tipico motivo del teatro classico.¹³⁰

Come già per il *Filippo*, anche nel *Polinice* il tema centrale resta la polemica antitirannica, tirannia di cui si fa emblema la stessa Tebe, nella cui reggia è ambientata l'intera vicenda; come il *Filippo*, appare anch'essa una tragedia statica, che ruota attorno al contrasto fraterno incarnato da due personaggi che sono al contempo uguali ed opposti.

Messa in scena

Nella *Vita* Alfieri ci informa che nel 1775, poco prima della rappresentazione a Torino della sua *Cleopatra*, egli aveva pubblicamente letto la stesura in prosa francese del *Filippo* e del *Polinice*; l'anno seguente, a Pisa, il *Polinice* fu nuovamente letto davanti ad alcuni «barbassori dell'Università»¹³¹ per riceverne consigli e giudizi. Alfieri nutriva infatti alcuni dubbi e incertezze soprattutto per il personaggio di Creonte il cui ruolo era sì necessario all'azione, ma egli appariva un mero strumento il cui carattere risultava essere poco sviluppato; questa titubanza sul personaggio porterà il poeta ad affermare che per poterlo ben giudicare sarebbe stata utile, se non indispensabile, una rappresentazione teatrale: solo così infatti, attraverso i gesti e la voce di un attore, avrebbe trovato l'anima che sembrava mancargli.¹³²

¹³⁰ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., p.105.

¹³¹ *Vita* IV, 2.

¹³² Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., p. 99.

III.4. Antigone.

Dal *Parere sulle tragedie*

«Questo tema, benché assai meno tragico del precedente, mi pare con tutto ciò più adattabile a noi, dove però le esequie di Polinice e degli Argivi non ne siano il principal perno, ma bensì il solo pretesto della tragedia, come mi sembra d'aver fatto»: ¹³³ con queste parole Alfieri definì la sua *Antigone*, non senza ragione, mancando essa di motivi tipicamente alfieriani come il contrasto tra violente passioni e l'oppressione tirannica, che qui appare tema sfumato. Nonostante l'autore stesso consideri il tema trattato dall'*Antigone* meno tragico rispetto alle opere precedenti, il poeta astigiano era convinto che questo meglio si adattasse ai gusti e ai costumi della sua contemporaneità. Dichiarato era, nel *Parere*, l'intento cui, con questa tragedia, egli mirava: essa doveva far operare sulla scena solo i personaggi necessari e indispensabili all'azione e ognuno di essi doveva entrare in contrasto con gli altri per suscitare le passioni del pubblico; così riportò infatti Alfieri nel suo commento: «In questa composizione mi nacque per la prima volta il pensiero di introdurre che i soli personaggi necessarissimi, e importanti

¹³³ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 290.

all'azione, e a condurre quindi il poema intero coi soli attori, sgombrandolo d'ogni cosa non necessaria a dirsi, ancorché contribuisse pure all'effetto. [...]. M'ingannai però in questo primo tentativo, in quanto questo soggetto per essere in se stesso arido, anzi che no, non presta neppure i quattro personaggi, che abbiano ciascheduno un interesse egualmente caldo, importante, e in contrasto degli interessi degli altri, tai che ne ridondi dei terribili dubbi, e delle posizioni caldissime, e commoventi molto».¹³⁴

Alfieri passò poi a delineare i personaggi che si succedono sulla scena e soffermandosi sulla protagonista, Antigone, il cui animo è turbato e sconvolto da una sola passione, l'odio per Creonte e per il divieto impostole, nonché la pietà verso il fratello cui è negata la sepoltura. La fanciulla è dunque dominata da due passioni, odio e pietà, che superano l'amore che ella nutre per il giovane Emone; ecco allora che il suo rifiuto alle nozze trova così giustificazione. Queste due passioni che agitano il petto della giovane donna, non convinsero però il loro autore che sostenne che «dall'aver un personaggio più d'una passione, ne risulta infallibilmente l'indebolimento in parte di tutte, e quindi assai minore effetto presso lo spettatore»;¹³⁵ la passione che alla fine si farà largo nell'animo del personaggio sarà l'odio, che condurrà Antigone verso la fatale ribellione. Secondo personaggio femminile, la cui dolcezza contrasta con la durezza di Antigone, è Argia: ella, a differenza della protagonista, è mossa da un'unica passione che trova identificazione nell'amore per il marito, il cui corpo resta insepolto. Sebbene la figura di Argia fosse da Alfieri ritenuta non necessaria ai fini dell'azione, la sua presenza, e l'opposizione che ella andava creando con Antigone, risultarono fondamentali per smuovere le emozioni degli spettatori, come affermò lo stesso Alfieri: «Argia è mossa da amore per lo morto marito; non ha altra passione; e per quanto si vada costei innestando nella tragedia, ella non è necessaria in quest'azione, e quindi può anche essere, giudicando severamente, riputata inutile. Ma pure se ella lo è per l'azione, ella non mi par tale per l'effetto; poiché nel primo, e secondo, e quint'atto, può commuovere assai: essendo massime d'un carattere tanto più debole, e compassionevole che non è Antigone».¹³⁶

Il personaggio che destò le maggiori preoccupazioni e i maggiori dubbi nel poeta fu Creonte; non troppo chiari appaiono infatti certi elementi come per esempio la proposta

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Parere sulle tragedie*, pp. 290-291.

¹³⁶ *Ivi*, p.291.

che egli rivolge ad Antigone, per avere salva la vita, di sposare il figlio Emone che ella già ama. Altra incongruenza è fornita dal contrasto di passioni che egli serba nel proprio animo: da una parte la crudeltà che trova sfogo in Antigone, dall'altra l'amore per il figlio che viene però da lui stesso privato della donna amata e di conseguenza della vita stessa. Di scarso rilievo è il personaggio di Emone che «può in sé riunire tutte le più rare doti, e che altra passione non ha che l'amor per Antigone»,¹³⁷ tuttavia, pur animato da questo caldo sentimento, Alfieri non volle che questo amore venisse espresso in maniera troppo lirica, convinto com'era che la tragedia dovesse avere un suo proprio linguaggio, e così infatti commentò: «Forse a molti non parrà abbastanza innamorato; cioè abbastanza parlante d'amore, e in stile d'amante: ma di questo non me ne scuso, perché non credo mai che l'amore in tragedia possa accattare l'espressione del madrigale».¹³⁸

Alfieri, che sempre mirava a portare in scena le proprie opere, volle tentarne, per la prima volta, la rappresentazione allo scopo di meglio giudicare la propria tragedia e i personaggi che la animavano, e per poter osservare gli effetti che essa avrebbe prodotto nel pubblico; così egli scrisse nel *Parere*: «Nel risolvermi a far recitare questa tragedia in Roma, prima che nessuna altra mai ne fosse stampata, ebbi in vista di tentare con questa l'effetto d'una semplicità così nuda come mi ci pareva vedervi: e di vedere ad un tempo, se questi soli quattro personaggi [...], venivano pure ad esser tollerabili in palco, senza freddezza. Con mio sommo stupore, trovai alla recita, che i personaggi bastavano quali erano per ottenere in certo effetto: che Argia, benché inutile, pure non era giudicata tale, e inteneriva; e che il tutto non era né vuoto d'azione, né freddo. [...]. La catastrofe, ch'io anche credeva dover essere di poco moto, e poco terribile, mi parve alla recita riuscire d'un grande effetto; [...]. E il corpo d'Antigone, ch'io temea che potesse far ridere, o guastare l'effetto, pure, benché in piccolissimo teatro, e privo di quelle illuminazioni che lo spazio, e l'esattezza favoriscono, non cagionò nessun moto che pregiudicasse all'effetto. [...]. Credo aver fatto nell'*Antigone* qualche passo nell'arte del progredire l'azione e di distribuire la materia».¹³⁹ La rappresentazione e il successo che essa ottenne, sembrò quindi alleviare i dubbi che Alfieri nutriva verso la sua opera; egli restava però perplesso in merito al Quarto Atto, troppo esile e a tratti non

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ *Parere sulle tragedie*, p. 292.

necessario: «ma però il quart'atto riesce debole assai, e con alcuni pochi versi più inseriti nel terzo, si potrebbe da esso saltare al quinto senza osservabile mancamento. Questo è difetto grande: e da attribuirsi per metà al soggetto, e per metà all'autore».¹⁴⁰ L'acutezza critica che Alfieri dimostrò nel *Parere* e che non risparmiò nessuna delle sue tragedie, trovò, nel caso dell'*Antigone*, maggior consistenza per il fatto che non solo la compose, ma, impersonando egli stesso nella scena la parte di Creonte, poté osservarne più da vicino pregi e difetti: «Mi sono più allungato su questa tragedia, perché avendola recitata, ne ho osservati più effetti, [...], la reputo pur sempre tragedia meno calda, e di assai minore effetto teatrale che le date precedenti».¹⁴¹

Genesi

«Nelle sei o sette settimane ch'io dimorai a Pisa, ideai e distesi a dirittura in sufficiente prosa toscana la tragedia d'Antigone» (IV, 2): è con queste parole che Alfieri ci informa, nella sua *Vita*, dell'ideazione di una nuova tragedia che, a differenza delle due tragedie precedenti, fu ideata e stesa in prosa italiana e non più francese. L'*Antigone* fu ideata nel 1776 e versificata prima nel 1777 poi nel 1781 e nuovamente rivista prima delle due stampe. Come per il *Polinice*, fonte d'ispirazione primaria fu ancora una volta la *Tebaide* di Stazio.

Trama e ambientazione

Dedicata all'amico Francesco Gori Gandellini poiché, come recita la dedica «A lei non è stato possibile di fare una scorsa fin qui, per veder l'Antigone rappresentata: Antigone dunque viene a trovar lei», l'*Antigone* segue, dal punto di vista tematico, la precedente tragedia *Polinice*, da cui riprende motivi e personaggi. Il tema recupera quello della tragedia di Sofocle: dopo la morte di Eteocle e Polinice Creonte regna su Tebe e vieta degna sepoltura ai figli di Edipo. Antigone, violando questo divieto, brucia il corpo di Polinice e ne consegna le ceneri alla moglie Argia affinché vengano riportate ad Argo.

¹⁴⁰ *Ibidem.*

¹⁴¹ *Ibidem.*

Le due donne vengono fatte prigioniere da Creonte che accetta di liberare la giovane Antigone a patto che essa sposi il figlio Emone; ma ella opporrà strenua resistenza non solo verso le nozze, ma verso la vita stessa. Il finale è drammatico per i due giovani, per Antigone, che nella morte vede la liberazione da una vita opprimente, e per Emone che si toglierà la vita per aver perso la donna amata gridando il proprio odio verso un padre tirannico. Con la morte di Antigone, ultimo frutto generato dal matrimonio incestuoso, sembra compiersi la conclusiva espiazione della colpa che gravitava sulla dannata stirpe di Edipo. Come era per il *Polinice*, anche per l'*Antigone* a fare da sfondo è la reggia di Tebe, attorniata da un'atmosfera cupa che risente del peso di questa terribile colpa che reclama espiazione e vendetta e che, morti Eteocle e Polinice, ricade interamente sull'ultima giovane superstite Antigone. La fanciulla, protagonista dell'omonima tragedia, non solo è predestinata, ma è consapevole della tragica fine che la attende, e ad essa si avvia con monumentale eroismo. La morte è presentata qui non come perdita, ma come mezzo di liberazione da una vita opprimente e soprattutto come necessità e dovere al quale Antigone vuole adempiere. La giovane si avvia al proprio destino non con rassegnazione, ma come estremo atto di libertà e ribellione, dominando i propri istinti vitali e mettendoli a tacere per dare invece voce ad un ideale morale ed eroico. Da protagonista qual'è, Antigone diventa fulcro e motore dell'azione tragica: questa volta centrale non è più un tiranno e il suo desiderio di grandezza, ma una giovane fanciulla, fragile e vittima di un potere oppressivo che però, in uno scatto titanico, si eleva sopra all'intera umanità rappresentata in questo dramma. E il suo atto di ribellione risuona ancora più eroico ed eversivo poiché nasce da un gesto di dolcezza e pietà per il fratello defunto, ma che la condurrà inesorabilmente e alla morte. Consapevole della sua drammatica fine, Antigone è tutta rivolta alla morte, quasi attendendola e senza paura come dimostrano queste sue prime parole:

.. o morir forse io temo?

Ah! temo io sol di non compier la impresa.

(I, 38-39)

E ancora, a testimonianza della sua ferma determinazione:

A santa impresa vassi;

ma vassi a morte: io 'l deggio, e morir voglio:

nulla ho che il padre al mondo, ei mi vien tolto;

morte aspetto, e la bramo.

(I, 187-190)

Ella ha di fronte a sé solo la morte cui sembra rivolgersi implacabile ma, come personaggio femminile, Alfieri non manca di farne a tratti trapelare una certa fragilità e debolezza; Antigone pare infatti avere un momento di cedimento soprattutto di fronte all'uomo che ama con il quale intrattiene un dialogo nella Terza Scena del Terzo Atto che rappresenta il momento chiave della tragedia: durante il colloquio con l'amato, la fermezza e la determinazione della giovane sono messe a dura prova; la fanciulla, dinanzi ad Emone, sembra perdere ogni difesa ed ogni controllo su di sé e la propria volontà. Pur amando il figlio di Creonte, Antigone rifiuta le nozze per ribadire a gran voce il proprio ideale eroico e per dare un senso più profondo alla propria ribellione. Emone tenterà di dissuadere l'amata dai suoi propositi di morte, ella, comunque fragile, lascerà trapelare parole rotte dal pianto, ma queste passioni verranno subito arginate e soffocate in petto.¹⁴² L'incertezza, i dubbi, le paure che assalgono Antigone, sono ben rese da Alfieri che per questi versi si serve di frasi spezzate, parole troncate, punti di sospensione, cifra stilistica che abbonderà nella *Mirra*:

...Emon, nol posso...

(III, 265)

E ancora:

...Io te scongiuro...

[...] deh! non stemprarmi il cor... Se in me puoi tanto,...

(e che non puoi tu in me?)... mi fama salva.

(III, 296-300)

A nulla varranno le preghiere di Emone, poiché Antigone ritrova in sé la propria fermezza; ma la sua determinazione viene nuovamente messa alla prova durante l'incontro con Argia che abbandona Tebe con in mano l'urna contenente le ceneri del marito Polinice; Antigone ora sembra persa, smarrita, sembra quasi rimpiangere la vita che sta per abbandonare

¹⁴² Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, cit., p. 70.

Taci...
deh! non mi far rimpiangere... La prova
ultima or fo di mia costanza. – Il pianto
più omai non freno.

(V, 56-59)

Anche Argia ed Emone sono vittime della crudeltà e dell'oppressione di Creonte ma, se quest'ultimo e suo figlio sono stati creati in funzione della protagonista e sono perciò meno ricchi sul piano psicologico, un discorso a parte merita il personaggio di Argia: a lei è infatti affidato il compito di aprire, attraverso un monologo, la tragedia, cui seguirà, nella scena successiva, un secondo monologo attraverso la voce della protagonista. Argia e Antigone sono legate dallo stesso crudele divieto imposto dal tiranno e dal comune dolore come emerge nelle ultime battute di Antigone che concludono il Primo Atto:

Sommessamente piangeremo.

(I, 252)

Le due donne appaiono figure complementari.¹⁴³ se Antigone impersona l'immagine della virago e porta in scena l'eroismo e la ferma determinazione, Argia rappresenta un mondo più umano, debole e semplice; nei momenti nei quali elle si trovano una di fronte all'altra, sembrano quasi contaminarsi reciprocamente e così Argia si fa più resistente e dura, Antigone si addolcisce e ritrova la propria femminile tenerezza.¹⁴⁴ In Creonte però appaiono alcune incertezze e incongruenze di cui Alfieri stesso si era accorto: nonostante infatti egli rivesti il ruolo di tiranno crudele e oppressivo, la sua brutalità è meno evidente di quella manifestata nel *Polinice*; Alfieri, accortosene, cercò di eliminare i momenti in cui il tiranno appariva troppo umano in contrasto con il ruolo che ricopriva. A differenza dei tiranni precedenti, qui Creonte non è figura dominante né centrale¹⁴⁵ e non è la sua oppressione a determinare le scelte di Antigone né a renderla vittima, poiché ella è vittima di una forza ben più opprimente che è quella di un destino crudele che esige vendetta.

¹⁴³ Cfr. M. FUBINI, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 110.

¹⁴⁴ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, p. 110.

¹⁴⁵ *Ivi*, p.116.

Manca però in questa tragedia una vera azione poiché tutto ruota attorno alla monumentale figura della protagonista la cui grandezza è messa in rilievo dalla semplicità degli altri personaggi. Fulcro del dramma è la vittoria della volontà sulla vita stessa. Ancora una volta, Alfieri, con questa tragedia, mette in scena l'individualismo tragico e celebra l'autoaffermazione di sé.

Messa in scena

«Rappresentata in Roma il dì 20 Novembre 1782»: così troviamo scritto sotto al titolo dell'*Antigone* nelle due edizioni, quella senese e quella parigina. In occasione di questa rappresentazione Alfieri fece il suo esordio come attore, interpretando il personaggio di Creonte.

È lo stesso Alfieri a darci testimonianza della rappresentazione dell'*Antigone* nella *Vita*: «Io dunque me ne stava così in un semiriposo, covando la mia tragica fama, ed irresoluto tuttavia se stamperei allora, o se indugierei dell'altro. Ed ecco, che mi si presentava spontanea un'occasione di mezzo tra lo stampare e il tacermi; ed era, di farmi recitare da una eletta compagnia di dilettauti signori. [...] A quest'effetto prescelsi l'*Antigone*, riputandola io l'una delle meno calde tra le mie, e divisando fra me e me, che se questa venisse a riuscire, tanto più il farebbero l'altre in cui si sviluppan affetti tanto più vari e feroci. [...] mi trovai costretto di assumermi io la parte di Creonte[...]. Insuperbito non poco dal prospero successo della recita, verso il principio del seguente anno 1783 mi indussi a tentare per la prima volta la terribile prova dello stampare» (IV, 10).

III.5. Virginia.

Dal Parere sulle tragedie

Il *Parere* di Alfieri sulla *Virginia* si apre con non poca soddisfazione espressa dall'autore che si compiace di aver trovato un soggetto assai degno di divenire tragedia, come egli stesso sostiene: «[...] io credo Virginia un soggetto suscettibile di dare tragedia perfetta quasi; e che se questa non è riuscita tale, tutto quello che per arrivare al *quasi* le manca, viene ad essere colpa mera dell'autore, e non mai del soggetto; il quale, tolti certi piccioli nei che ha in sé, e che avvertirò brevemente, tutto spira grandezza sempre, e verità, e terrore, e compassione caldissima».¹⁴⁶ L'atto estremo di Virginio che è «costretto a svenare la propria figlia per salvarle la libertà e l'onestà da una tirannica prepotenza» racchiude il senso del profondo eroismo concepito da Alfieri. Il poeta riserva un giudizio positivo anche ai suoi personaggi, tutti ripresi fedelmente da Tito Livio: «Appio è vizioso, ma romano, e decemviro, da prima legalmente eletto dal popolo; egli è l'anima d'una nuova lodabile e approvata legislazione; egli è in somma di una tal tempra, che non è, né può parere mai vile. [...]. Icilio mi pare e romano, ed amante; ciò vuol dire, non meno bollente di libertà che d'amore; e queste due passioni

¹⁴⁶ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 94.

che nei nostri tempi non si vedono mai congiunte, stanno pure benissimo insieme: perché non si può certo amare moltissimo, né la sposa, né i figli, senza amare ancor più quelle sacre tutelari leggi, [...]. Virginia, mi pare amante e romana. Virgino, mi pare padre e romano. Numitoria, madre e romana. E di nessuno di questi mi occorre dir nulla, se non che quanto hanno essi di buono, tutto è del soggetto, e di Livio; quanto lor manca, è mio».¹⁴⁷ Novità di questa tragedia è costituita dall'introduzione del popolo, chiamato a parlare e ad essere quindi parte attiva del dramma; ma il poeta denuncia una certa superficialità che egli ha riservato alla descrizione di questo "personaggio" che così viene giustificata: «Quando questa tragedia verrà rappresentata ad un popolo libero, si giudicherà che in essa il popolo romano non dice e non opera abbastanza; e si dirà allora, che l'autore non era nato libero. Ma, rappresentata ad un popolo servo, si dirà per l'appunto l'opposto. Ho voluto conciliare questi due così diversi uditorj; cosa che raramente riesce senza difetto, e per cui si va a rischio per lo più di non piacere né ai presenti, schiavi, né ai futuri liberi popoli».¹⁴⁸ Il personaggio che meno convince l'autore stesso è Marco, introdotto nella tragedia solo dove era strettamente necessario: «Marco è la principal macchia di questa tragedia, perché non è in nulla romano, né lo può, né lo deve essere. [...]. Questo personaggio è figlio della tirannide d'Appio; sovr'esso se ne si dee riversare l'odiosità, e all'autore si dee tener conto del non averlo intromesso mai, se non brevissimamente dove era necessario».¹⁴⁹ Alfieri, da acuto critico di se stesso, non manca però di esprimere i suoi dubbi riguardo la *Virginia*; egli ravvisa due principali macchie nella tragedia, l'una, la cui causa è da attribuirsi al soggetto stesso, l'altra all'autore. Il primo rimprovero che egli fa alla propria opera è il calo di tensione che segue i primi due atti, dove l'eccessivo crescendo della commozione avrebbe finito per spossare l'animo degli spettatori: «I due primi atti sono caldi, destano la maggior commozione, e crescono a segno, che se si andasse con quella progressione ascendendo (come si dee), o converrebbe finir la tragedia al terzo, o la mente e il cuore degli spettatori non resisterebbero ad una tensione così feroce e continua. Dopo due atti, di cui il primo contiene un sommovimento popolare, e diverse parlate alla plebe, a fine di accenderla; il secondo, un pomposo giudizio, in cui il popolo viene esortato, minacciato, incitato e raffrenato a vicenda; dopo due tali atti, qual può

¹⁴⁷ *Ivi*, pp. 94-95.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 95.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

essere lo stato e la progressione di una azione, che non riesca languida e fredda?». ¹⁵⁰

Il secondo vizio della tragedia sta nell'aver fatto seguire a questi due palpitanti atti, altri due atti, anziché uno, in cui non solo la tensione emotiva, ma forse anche il coinvolgimento del pubblico, vengono scemando; se infatti il Terzo Atto, incentrato sull'oppressione che il potere tirannico esercita su una virtuosa famiglia romana, suscita ancora qualche emozione, il Quarto Atto, che Alfieri definisce «il principale difetto di questa tragedia», ¹⁵¹ sembra non avere alcun pregio. Al contrario il Quinto Atto, se da una parte sembra infondere qualche dubbio nel poeta per quanto riguarda l'uccisione di Icilio, appare dall'altra addirittura troppo degno di lode.

Genesis

Nel maggio del 1777 Alfieri compì il suo secondo viaggio in Toscana e fedele compagno delle sue giornate divenne Tito Livio, come ci racconta il poeta stesso nella *Vita*: «Da un prete fratello del maestro di posta mi feci prestare un Tito Livio, autore che (dalle scuole in poi, dove non l'aveva né inteso né gustato) non m'era più capitato alle mani. Ancorché io smoderatamente mi fossi appassionato della brevità sallustiana, pure la sublimità dei soggetti e la maestà delle concioni di Livio mi colpirono assai. Lettovi il fatto di Virginia, e gl'inflammati discorsi di Icilio, mi trasportai talmente per essi, che tosto ne ideai la tragedia; e l'avrei stesa d'un fiato, se non fossi stato sturbato dalla continua aspettativa di quella maledetta feluca, il di cui arrivo mi avrebbe interrotto la composizione» (IV, 4). Sarà così che, da questa appassionata lettura, prenderà avvio l'ideazione della prima tragedia di libertà alfieriana, la cui genesi non va separata dalla composizione del trattato *Della Tirannide* che impegna l'autore negli stessi anni.

La *Virginia*, la cui idea venne al poeta il 19 maggio 1777 a Sarzana, fu stesa in prosa a Siena pochi mesi dopo e venne terminata in soli nove giorni. La prima versificazione risale al 10 novembre, durante il soggiorno fiorentino ma con poca soddisfazione del poeta; sarà continuata a Roma e ripresa ancora a Firenze, per essere conclusa il 21 gennaio 1778 suscitando ancora qualche dubbio nell'Astigiano che nel 1781 deciderà di ridurla di qualche verso fino alla definitiva correzione per l'edizione parigina.

¹⁵⁰ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 96.

¹⁵¹ *Ibidem*.

Trama e ambientazione

La *Virginia*, prima tragedia di libertà alfieriana, trae origine dalla lettura di un episodio delle *Storie* di Tito Livio. L'azione si muove tutta nel Foro di Roma, sede del contrasto che si genera tra i personaggi e su cui ruota la vicenda: Icilio, fidanzato di Virginia, viene accusato ingiustamente di aspirare al trono e finirà per uccidersi; Appio Claudio, crudele capo dei decemviri, sostiene che Virginia sia schiava del suo cliente Marco, e tale accusa porterà il padre della fanciulla, Virginio, ad uccidere la figlia e ad incitare il popolo perché si ribelli ai decemviri. Tutti questi personaggi, più che protagonisti, risultano essere i portavoce del pensiero politico alfieriano e del suo ideale di libertà, di cui la tragedia si fa emblema; il titanismo alfieriano trova infatti qui realizzazione attraverso il culto della libertà politica e civile.¹⁵² Al centro della tragedia si pone il conflitto tra personaggi positivi, incarnazione di valori quali onestà e giustizia, e personaggi negativi, simbolo di malvagità e inganno. Tra questi due mondi opposti nulla è possibile se non un tragico scontro che avrà esiti fatali. Va ricordato che l'ideazione della *Virginia* coincide con la stesura del trattato *Della Tirannide* che Alfieri, infiammato dalla lettura di Machiavelli, scrisse tutto d'un fiato; la tragedia risulta quindi essere una traduzione in versi di quanto era stato scritto in prosa nel trattato politico, motivo per cui i personaggi, più che rappresentare figure e tipi umani che agiscono su uno sfondo tragico, appaiono piuttosto incarnazioni gli uni di libertà, gli altri di dominio assoluto.

Non priva di significato risulta essere l'ambientazione: a differenza delle precedenti tragedie, la *Virginia* si allontana dal mito per immergersi nella maestosa atmosfera della Roma classica, simbolo di un glorioso antico passato nel quale il poeta, deluso dai suoi tempi, trova rifugio. Vero è che con la *Virginia*, molto più che con le altre tragedie, Alfieri dà concretamente forma al proprio pensiero politico, incentrato sul motivo della tirannide, attraverso le voci dei personaggi che animano questo dramma. Grazie ad essi infatti, al centro della scena non sono più poste le vittime di un potere tirannico, ma coloro che di questo potere ne sono i rivali; l'antagonista è così, non più il singolo

¹⁵² Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, cit., p. 91.

individuo oppresso da un potere assoluto, ma un'intera famiglia rappresentante di un ideale di libertà che la città sembra però aver dimenticato. Non mancano nella *Virginia*, i continui richiami alla decadenza di antichi ed eroici valori, di sguardi amareggiati su una realtà ormai troppo lontana dal glorioso passato, e di polemiche che trovano voce dalle parole dei vari personaggi; così a Numitoria, fiera della sua discendenza plebea, è affidato l'aspro giudizio verso una nobiltà costituita da uomini corrotti, che altro non sono se non strumento della tirannide. A sostegno di questa polemica antinobiliare, ritroviamo le riflessioni che Alfieri ci lascia nel suo trattato politico *Della Tirannide*, nel quale il capitolo *Della Nobiltà*, è così aperto: «Havvi una classe di gente, che fa prova e vanto di essere da molte generazioni illustre, ancorché oziosa si rimanga ed inutile. Intitolasi nobiltà; e si dee, non meno che la classe dei sacerdoti, riguardare come uno dei maggiori ostacoli al viver libero, e uno dei più feroci e permanenti sostegni della tirannide. [...] Natura dell'uomo si è, che quanto egli più ha, tanto desidera più, [...]. Al ceto dei nobili ereditarj, avendo essi la primazia e le ricchezze, altro non manca se non la maggiore autorità, e quindi ad altro non pensano che ad usurparla. Per via della forza nol possono, [...]. Per arte dunque, per corruzioni, e per fraude, tentano di usurparla» (I, 11). Tale amara visione trova testimonianza anche nelle parole dello stesso Appio Claudio che si compiace di essere riuscito a sottomettere la nobiltà, talmente facile da corrompere da far apparire più ardua la sottomissione del popolo; e il popolo diventa oggetto dell'invettiva di Virginio che per pochi versi si fa portavoce del sentimento del poeta e del suo amaro sguardo verso una folla di schiavi con la quale per nulla si identifica:

O gregge infame di mal nati schiavi,
Tanto il terror può in voi? l'onore, i figli,
tutto obbliate, per amor di vita?
Odo, ben odo un mormorar somnesso;
ma niun si muove. Oh doppiamente vili!

(V, 207-211)

La presenza del popolo che, sebbene non agisca risulta elemento centrale all'interno della tragedia, rappresenta una novità nel repertorio tragico alfieriano, e sarà ripreso in tragedie successive. Se dunque a Numitoria è affidata la polemica antinobiliare e a Virginio l'invettiva contro un popolo incapace di recuperare l'antica libertà, è il

personaggio di Icilio ad incarnare i valori eroici che sembrano ormai decaduti. Egli è emblema del *forte sentire* alfieriano che si realizza nello scontro con Appio Claudio o nel dialogo che lo stesso Icilio intrattiene con Virginio nel Terzo Atto. Appare infatti evidente come per il giovane la tirannide possa essere abbattuta piuttosto da eroiche azioni che non da semplici e sterili parole; nella mente di Icilio si prefigura allora l'idea della vendetta che egli identifica come aperta ribellione e orgogliosa autoaffermazione; ma la morte sopraggiungerà prima che l'eroe possa mettere in atto la propria vendetta e liberare Roma, la cui rinascita sembra essere indissolubilmente legata al recupero degli antichi valori eroici.¹⁵³ Proprio perché portatore del pensiero alfieriano, Icilio sembra essere il vero protagonista di questa tragedia: le parole che egli pronuncia esalando l'ultimo respiro, forniscono infatti un ulteriore esemplare insegnamento:

Romano, cittadin, libero;
pari d'ogni roman; minor, sol delle leggi;
maggior, de' rei soltanto.

(V, 13-15)

Il personaggio del tiranno, qui delineato nella figura di Appio Claudio, si discosta dalla raffigurazione che ne faceva il *Filippo*: Appio, contrariamente al sovrano spagnolo, non è figura dominante né opprimente, non è immagine di grandezza e orrore. Attraverso il suo primo monologo egli mette in luce la natura della sua tirannide e di ogni tirannide, fondata sulla sottomissione del popolo e sul totale controllo delle leggi che divengono mero strumento di controllo e assoggettamento di un popolo che

Delle leggi
La plebe stolta, oltre ogni creder, trema:
s'io delle leggi all'ombra a tanto crebbi,
anch'oggi schermo elle mi fieno; io posso,
e so crearle, struggerle, spiegarle.

(II, 6-10)

È lo stesso Appio Claudio ad affermare che, se il popolo viene sottomesso con la paura, la nobiltà viene facilmente piegata col denaro; e le parole di Appio non fanno altro che dar voce al pensiero alfieriano, in polemica con la propria classe sociale.

¹⁵³ *Ivi*, p. 95.

Il vizioso e falso Appio Claudio ponendosi a tutela delle leggi, inganna il popolo e si fa abile corruttore, come emerge dai versi del Quarto Atto. Questa sua arte della corruzione però, nulla può contro uomini virtuosi e difensori del *mos maiorum*. Il personaggio di Appio non è certo dominante nella tragedia, egli è poco sviluppato e di scarso rilievo appare anche la passione che nutre nei confronti di Virginia, elemento questo, che viene fornito ad Alfieri dalla tradizione e che il poeta cerca di far conciliare con la più dominante brama di potere: nel primo monologo infatti l'Astigiano fa rivelare al tiranno che l'amore per Virginia altro non è se non simbolo di completa acquisizione del regno; ciò che spinge Appio a desiderare Virginia non è dunque l'amore, ma la totale realizzazione del suo desiderio di grandezza.

Il personaggio di Virginia che, come sostiene Alfieri nella sua lettera in risposta alle accuse mossegli da Cesarotti, doveva suscitare compassione, è caratterizzata da tratti di delicata femminilità: ella diviene simbolo della volontà oppressa. La fragilità di Virginia trova il suo opposto nella forza della madre Numitoria cui è affidato, ancora una volta, il pensiero del poeta:

Il procrear qui figli
troppo è gran fallo, o madri.

(V,182-183)

Questo verso racchiude il senso delle riflessioni che Alfieri aveva svolto nel capitolo *Della moglie e prole nella tirannide* del trattato *Della Tirannide* dove così scriveva: «[...] l'uomo pensante [...] si dee dolere non poco in sé stesso di essere nato nella tirannide; governo, in cui nulla d'uomo si conserva oltre la faccia. Ora, colui che si duole di esservi nato, avrà egli il coraggio, o per dir meglio, la crudeltà, di farvisi rinascere in altrui? di aggiungere al timore che egli ha per sé stesso, l'aver a temere per la moglie, e quindi po' figli?» (I, 14). E ancora, nel medesimo capitolo, riguardo al prender moglie e generare figli: «Se nell'ammogliarsi dunque il primo scopo si è d'aver moglie; [...]; avere non si può, perché se non la tolgono al marito il tiranno, o alcuno de'tanti suoi sgherri, ai quali invano si resisterebbe, gliela tolgono infallibilmente i corrotti scellerati universal costumi, conseguenza necessarissima dell'universal servitù. Ora, che dirò io dei figli? [...] quei figli, che stoltamente procreati si sono nella tirannide; a cui se il padre non toglie la vita del corpo, necessariamente toglie loro una più nobile vita, quella dell'intelletto e dell'animo: [...] chi ha moglie e prole nella

tirannide, tante più volte è replicatamente schivo, e avvilito, quanti più sono gl'individui per cui egli è sforzato sempre a tremare» (I, 14).

Simbolo di libertà in questa tragedia appare il personaggio di Virginio, uomo libero e ottimo cittadino romano; di rilievo poetico è la sua rinuncia ad ostacolare Appio e il suo umiliarsi davanti al tiranno come atto eroico.

Ma a dominare la tragedia è il giovane Icilio, degno portavoce e incarnazione degli ideali alfieriani; centrale è infatti il giovane nei primi due atti, mentre è assente nel quarto poiché, a dominare la scena, sono le malvagità e i raggiri di Appio, la cui falsità non ha nulla a che vedere con le virtù del giovane romano. Ecco allora che Icilio ritorna nel Quinto Atto nelle parole di Virginio che ne fanno un monumentale esempio di eroismo:

Oh grande! In te vedrassi
oggi morire, o in te rinascere Roma.

(V, 44-45)

La sua morte sembra essere necessaria e anticipatrice del dramma che va compendosi; questo fatale esito, ancora una volta, racchiudere il pensiero del poeta, per il quale sembra non esserci vita senza libertà.

La *Virginia* piacque molto al Calzabigi: essa era infatti una tragedia nuova, nella quale centrale non era il sentimento e le contrastanti passioni che animano i cuori dei personaggi, ma l'ideale stesso di libertà, sempre presente nella mente del poeta e che qui trova finalmente corpo. La *Virginia* segna così la conclusione della prima fase poetica alfieriana, aprendone una nuova e più complessa.

Messa in scena

A differenza di altri drammi alfieriani, la *Virginia* era un soggetto che ben si prestava a divenire tragedia ma soprattutto rappresentato, in virtù dell'unità di luogo e tempo. Con la *Vita* Alfieri ci lascia ampia testimonianza riguardo alla rappresentazione della sua *Virginia*, avvenuta al Teatro Carignano di Torino nel 1784 e alla quale assistette, suo malgrado, personalmente: «Nel trattenermi in Torino mi toccò di assistere (senza ch'io n'avessi gran voglia) ad una recita pubblica della mia *Virginia* che fu fatta sullo

stesso teatro nove anni dopo quella della Cleopatra, da attori a un bel circa della stessa abilità. Un mio amico già d'Accademia [...] mi chiese di volermi adoprare nell'addestrare un tal poco gli attori; come avea fatto già per la Cleopatra. Ma io, cresciuto forse alquanto di mezzi, e molto più di orgoglio, non mi ci volli restare in nulla, conoscendo benissimo quel che siano finora ed i nostri attori, e le nostre platee. Non mi ci volli dunque far complice a nessun patto della loro incapacità, che senza averli sentiti ella mi era già cosa dimostratissima» (IV, 13). Il suo rifiuto di preparare gli attori trova motivazione nelle parole stesse dell'Astigiano il quale «Sapeva, che avrebbe abbisognato cominciare dall'impossibile; cioè dall'insegnar loro a parlare e pronunziar italiano, e non veneziano; a recitar essi, e non il rammentatore; ad intendere (troppo sarebbe pretendere, s'io dicessi a sentire), ma ad intendere semplicemente quello che volean far intendere all'uditorio» (IV, 13). L'esito della rappresentazione fu tutt'altro che deludente, ma per il poeta risultò quasi scontato: «La Virginia ottenne per l'appunto la stessa attenzione, e lo stessissimo esito che avea già ottenuta la Cleopatra; e fu richiesta per la sera dopo, né più né meno di quella; ed io, come si può credere, non ci tornai» (IV, 13).

III.6. Agamennone.

Dal Parere sulle tragedie

Alfieri ha nutrito alcuni dubbi su questa tragedia, come è dimostrato dalle numerose e profonde revisioni cui la sottopose. Il poeta aveva inizialmente concepito l'*Agamennone* come il dramma incentrato sulla vendetta di Egisto - motivo per il quale esso si apre con il monologo del tiranno - per poi mutarlo nel dramma di Clitennestra. Altri elementi non convincono l'Astigiano, come l'immobilità di Egisto, animato solo dal desiderio di vendetta e da nessun'altra passione: «Egisto poi, carattere orribile per sé stesso, non può riuscir tollerabile, se non presso a quei soli, che molto concedono agli odj favolosi de'Tiesti ed Atrei. Altrimenti per se stesso egli è un vile, che altra passione non ha, fuorché un misto di rancida vendetta, e d'ambizione di regno, che poco in lui si perdona, perché ben si conosce ch'egli ne sarà incapace; e di un finto amore per Clitennestra, il quale non solo agli spettatori, ma anche a lei stessa finto parrebbe, e mal finto, se ne fosse ella meno cieca».¹⁵⁴ Anche l'introduzione dell'elemento relativo all'orgoglio di moglie ferita manifestato da Clitennestra e che prima non veniva menzionato, inserito a giustificazione del delitto compiuto dalla donna, non convince del tutto il poeta poiché

¹⁵⁴ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 98.

ella era animata solo dalla sottomissione ad Egisto.

Così Alfieri definisce nel *Parere* questa tragedia: «viziosamente e orribilmente tragica è questa, di una moglie che uccide il marito per esser ella amante d'un altro. Quindi, in qualunque aspetto si esami questo soggetto, egli mi pare assai meno lodevole di tutti i fin qui trattati da me»;¹⁵⁵ questo soggetto si allontana infatti da quelli precedenti poiché al centro non vi è l'immagine di un tiranno oppressivo cui si ribella un eroe di libertà, ma una fragile donna spinta a compiere il più atroce dei delitti da una passione iniqua. Alfieri si sofferma poi ad analizzare i suoi personaggi, nei cui caratteri egli intravede però una qualche mediocrità: «Agamennone è per se stesso un ottimo re; egli si può nobilitare e anche sublimare colla semplice grandezza del nome, e delle cose da lui fin allora operate: ma in questa tragedia non essendo egli mosso da passione nessuna, e non vi operando altro, che il farsi o lasciarsi uccidere, potrà essere con ragione assai biasimato. Vi si aggiunga, che il suo stato di marito tradito può anche farlo pendere talvolta nel risibile».¹⁵⁶ Sul principale personaggio femminile Alfieri ribadisce che ella è animata «d'una passione iniqua, ma smisurata»¹⁵⁷ atta a far commuovere quel pubblico che si lascerà trasportare dalle forze del fato; chi invece guarderà questa tragedia con lo spirito della contemporaneità, «sarà forse a diritto nauseato nel vedere una matrona, rimbambita per un suo pazzo amore, tradire il più gran re della Grecia, i suoi figli, e se stessa, per un Egisto».¹⁵⁸ Il personaggio che più di tutti non convince il poeta è quello di Elettra, non contraddistinta da alcuna calda passione e «bench'ella molto ami il padre la madre il fratello, ed Egisto aborrisca, il tutto pure di questi affetti, fattone massa, non equivale a una passione vera qualunque, ch'ella avesse avuto di suo nel cuore, e che la rendesse un vero personaggio per sé operante in questa tragedia».¹⁵⁹ Nonostante dunque i quattro personaggi non soddisfino pienamente lo stesso Alfieri, egli attribuisce tuttavia grande merito all'azione che muove questa tragedia e che affiora, in maniera quasi vorticosa, dalle profondità dell'animo, si delinea nella mente accecata dalla follia di Clitennestra, per poi concretizzarsi violentemente in un crescendo drammatico che, se inizialmente lascia gli spettatori in sospenso, li vede poi

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 97.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 97.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 98.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

immersi impetuosamente nel culmine della catastrofe; e così chiude Alfieri in merito all'*Agamennone*: «se questa tragedia ha del buono, quasi tutto lo ottien dall'autore; e che il suo cattivo lo ricava in gran parte da se stessa».¹⁶⁰

Genesi

L'*Agamennone* fu ideato, assieme all'*Oreste*, il 19 maggio 1776 durante il soggiorno pisano. L'idea iniziale recava il titolo *La morte di Agamennone* e si mutò poi in *Agamennone. Tragedia* con l'eliminazione del personaggio di Euribate. L'opera fu concepita insieme all'*Oreste*, tragedie definite appunto gemelle nella stessa *Vita* alfieriana: «Appena ebbi stesa l'*Antigone* in prosa, che la lettura di Seneca m'infiammò e sforzò d'ideare ad un parto le due gemelle tragedie, l'*Agamennone*, e l'*Oreste*» (IV, 2). L'*Agamennone* fu steso in prosa nel luglio del 1777 e la versificazione impegnò il poeta dal febbraio al giugno del 1778 e ancora nel 1781. Venne stampato nell'edizione Pazzini Carli del 1783 e nella Didot nel 1788. Anche questa tragedia fu soggetta a diverse correzioni che interessarono soprattutto il Quinto Atto che, dopo un iniziale rifacimento della Quarta Scena, fu rifatto interamente. In seguito anche la Seconda e la Terza Scena del Primo Atto furono totalmente riviste e modificate. Fonte principale di entrambe le tragedie fu Seneca, nonostante Alfieri ben conoscesse l'*Agamennone* di Eschilo.

Trama e ambientazione

Il punto d'avvio della tragedia è dato dal ritorno in patria, a conclusione della guerra di Troia, di Agamennone, re di Argo, cui segue la sua uccisione per mano della moglie Clitennestra, completamente soggetta alla volontà dell'amato Egisto. Mentre Agamennone era lontano, la moglie, adirata con il re per il sacrificio della figlia Ifigenia, venne sedotta da Egisto, figlio di Tieste e acerrimo nemico della stirpe degli Argivi. Sarà infatti Egisto a spingere la donna a commettere il tremendo uxoricidio. La tragedia è tutta ambientata nella reggia di Argo e a dominare la scena è la notte.

¹⁶⁰ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 99.

Sebbene il dramma abbia come titolo *Agamennone*, non è il re il vero protagonista: motore dell'azione tragica è infatti la moglie, Clitennestra, animata da oscure forze che si agitano nelle profondità del suo animo, che ella stessa non conosce, ma che la domineranno interamente e si scateneranno nell'atto estremo. La tragedia ruota dunque tutta attorno a questo personaggio, donna debole, insicura, a tratti confusa, la cui volontà è totalmente soggetta ad Egisto, figura subdola e ingannatrice. Clitennestra è spinta al delitto dalla passione smisurata e indomabile che ella nutre verso l'amante; a muovere l'azione è dunque la sua follia omicida animata dall'uomo che rivelerà in seguito, a delitto compiuto, la sua meschinità, conducendo la donna al pentimento e a un senso di colpa non più rimediabile.

Con l'*Agamennone* siamo agli inizi di quella profonda analisi psicologica, di quello scandaglio nell'animo dei personaggi femminili che culminerà con la *Mirra*. Ecco allora che una tragedia che trae spunto dall'opera di Seneca, si fa interamente alfieriana, caratterizzandosi dalla rappresentazione di passioni smisurate e incontrollabili che dominano il protagonista, il cui animo è in balia di tormenti e tempeste interiori. Anche il linguaggio muta, per meglio esprimere i tormenti, le angosce, la follia che sconvolge la mente della donna: le parole di Clitennestra si fanno così ambigue, allusive, si arricchiscono di sottintesi, di indecisioni. Ella appare donna confusa, turbata, lacerata e schiacciata dal peso delle sue stesse passioni; il tormento affiora dalla sua voce che lascia fuoriuscire a volte sospiri, a volte grida; le sue parole si mutano in domande sempre più frequenti e sempre più brevi, e ripetuti sono i punti di sospensione, atti a sottolineare i dubbi e le incertezze che la dominano. Anche nel linguaggio di Egisto emerge questa tensione e quest'angoscia che prepara al momento dell'omicidio: egli non parla più chiaramente, ma dissimula, dice e non dice, lascia che Clitennestra capisca i suoi sottintesi, le sue insinuazioni. Egli non vuole divenire assassino, vuole che altri siano gli autori del delitto, e per farlo deve dominare la mente di Clitennestra servendosi di questo linguaggio allusivo. Egisto è vero solo con se stesso: nei monologhi infatti esplicita il suo intento e la sua crudeltà, mentre nel corso della tragedia ogni sua parola e ogni suo gesto sono finzione, come il finto addio nella Scena Prima del Quarto Atto, del quale si serve per spingere la donna all'omicidio.

Sebbene Egisto rappresenti il tipico tiranno alfieriano dominato dalla mania di potere e pronto a tutto pur di saziare le sue brame, l'*Agamennone* non è tragedia politica che

muove dal motivo della tirannide. Essa viene definita «tragedia borghese»¹⁶¹ poiché incentrata sui conflitti tra una moglie, un marito e un amante, conflitti che si delineano a poco a poco, facendosi strada nelle menti e negli animi dei personaggi. Tutto si sviluppa seguendo i moti dell'animo da cui emergono luci e ombre, tormenti e passioni violente; e questa analisi psicologica diventa strumento stesso dei personaggi, che si servono delle debolezze altrui per portare a compimento i propri scopi: e così tenterà di fare Agamennone con la moglie, della quale cercherà di capire le angosce che egli non comprende e che gli sono celate; o Egisto, che si servirà della fragilità dell'amante per piegarla alla propria volontà.

Tutta la tragedia è avvolta in un'atmosfera cupa e notturna¹⁶² che evoca un senso di morte; non c'è via di salvezza, non c'è speranza, non c'è illusione. A dominare l'azione è il fato che sembra impossessarsi della protagonista annientandone la volontà; in questo dramma l'azione non appare statica, ma si sviluppa in un crescendo di *pathos* dato dallo sviluppo psicologico dei personaggi che a poco a poco prendono coscienza della catastrofe che, apparsa già dai primi versi, rimane sospesa nel loro animo e nelle loro coscienze fino al momento culminante.

Questa tragedia è dunque il dramma di Clitennestra e della sua fragilità e debolezza; ella cerca di capire il proprio tormento, spinta anche dalle esortazioni della figlia Elettra, ma invano; ella non comprende se stessa e ciò che la turba, resta confusa e smarrita, in balia del senso di colpa che sempre l'accompagnerà. Sarà questo tormento interiore che, accentuato dalla crudeltà di Egisto, porterà alla materializzazione del delitto, già vivo però nella mente della donna fin dal principio:

Ma; s'ei... più non vivesse?

(I, 239)

Clitennestra è dunque la protagonista di questa tragedia nel cui animo vi è continua lotta tra passioni orribili e smisurate che sfuggono al suo governo. Ella è del tutto consapevole della propria incapacità di dominio e si avvia impotente al proprio destino. Altrettanto essenziale all'azione del dramma è Egisto, la cui fermezza e il cui controllo si oppongono all'impotenza della donna. Egli si è servito dell'amore di Clitennestra per

¹⁶¹ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero- La tragedia)*, cit., p.161.

¹⁶² Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia alfieriana*, cit., p. 82.

piegarla al proprio volere, e lei si lascerà dominare fino alla fine quando, dopo aver commesso l'omicidio, le si rivelerà la vera natura di Egisto, ma sarà ormai troppo tardi:

Or ti conosco, Egisto;
(V, 172)

Figura opposta a quella torbida di Egisto e a quella tormentata di Clitennestra, è Agamennone, personaggio positivo che compare in scena nel Secondo Atto rischiando per un momento la cupa atmosfera che domina questa tragedia:

Riveggo al fin le sospirate mura
d'Argo mia: quel ch'io premo, è il suolo amato,
che nascendo calcai: quanti al mio fianco
veggo, amici mi son; figlia, consorte,
popol mio fido, e voi Penati Dei,
cui finalmente ad adorar pur torno.

(II, 180-185)

Agamennone è infatti simbolo degli affetti semplici, familiari, lontano dalle malvagità di Egisto, le sue passioni non sono smisurate, ma miti e controllate. Il personaggio meno sviluppato è quello di Elettra, che se qui ha il solo scopo di sostegno e aiuto per la madre, ritroverà la propria centralità nell'*Oreste*. L'*Agamennone* risulta essere una tragedia dominata da passioni inique e indomabili, in cui centrale è l'azione, in grado di tenere sospeso lo spettatore che segue il suo sviluppo in crescendo addentrandosi nelle profondità più oscure dell'animo dei personaggi.

Messa in scena

L'*Agamennone* venne recitata al Teatro Cocomero di Firenze dalla Compagnia Andolfati nel 1792, come ci riporta una lettera del 15 dicembre dello stesso anno scritta da Alfieri a Mario Bianchi. Alfieri, che come sappiamo non «volle assistere, troppo certo che la pena supererebbe di gran lunga il piacere», così scrisse: «Il pubblico di qui [...] gli ha trovato buoni [gli attori]; sapevano quasi la parte [...]; e questi intendevano quasi la buona metà di quel che dicevano: sicché l'arte vola a gran passi verso la sua

perfezione, e si può credere che al più tardi nel 1892 gl'Italiani avranno Teatro». ¹⁶³ Il giudizio di Alfieri non pare quindi solo entusiasta per la buona rappresentazione della sua tragedia, ma in lui emerge anche la speranza che in Italia, grazie alla collaborazione fra attori ed autori, si possa finalmente giungere alla creazione di un vero teatro stabile, tanto agognato nel Settecento.

III.7. Oreste.

Dal Parere sulle tragedie

Le parole con cui Alfieri apre il *Parere sull'Oreste*, sembrano individuare quello che è il vero protagonista di questa cupa tragedia, ossia la vendetta: «Questa azione tragica non ha altro motore, non sviluppa né ammette altra passione, che una implacabile vendetta. Ma, essendo la vendetta passione (benché per natura fortissima) molto indebolita nelle nazioni incivilite, elle viene anche tacciata di passione vile, e se ne sogliono biasimare e veder con ribrezzo gli effetti». ¹⁶⁴ Alfieri, consapevole dunque che la vendetta sia considerata, all'interno della società contemporanea, un gesto vile e primitivo, estraneo ad un mondo governato dalle leggi, passa a definire questa passione che vige anche nelle società moderne assumendo però nomi del tutto nuovi e che è il motore primo della sua opera: «quando l'offesa ricevuta è atrocissima, quando le persone e circostanze son tali, che nessuna umana legge può risarcire l'offeso, e punir l'offensore, la vendetta allora, sotto i nomi di guerra, d'invasione, di congiura, di duello,

¹⁶³ V. ALFIERI, *Epistolario*, a cura di L. Caretti, Asti, Casa D'Alfieri, 1981, vol.II, cit., pp. 100-101.

¹⁶⁴ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 99.

o altri simili, a nobilitarsi perviene, e ad ingannare le menti nostre, a segno di farsi non solo sopportare, ma di acquistarsi meraviglia e sublimità». ¹⁶⁵ Convinto dunque che la vendetta che anima la sua tragedia sia giustificabile e giustificata, ritiene necessario, perché il pubblico possa comprenderla, che essa venga rappresentata di seguito all'*Agamennone*: «Tale, s'io non m'inganno, deve esser questa; ed a voler mettere l'*Oreste* in palco nel suo più favorevole aspetto, credo che bisognerebbe presentarlo allo stesso uditorio la sera consecutiva dell'*Agamennone*». ¹⁶⁶ Segue poi un'analisi sui vari personaggi e sulle passioni che li muovono ad agire: «Oreste è caldo, a parer mio, in sublime grado; e questo suo ardente carattere, aggiunto ai pericoli ch'egli affronta, può molto diminuire in lui l'atrocità e la freddezza di una meditata vendetta. Ma pure gli si potrà, ed anche con qualche apparente ragione, opporre, che tanta rabbia e animosità contra Egisto per una offesa fatta dieci anni prima al suo padre, e quando egli non era che in età di dieci in undici anni, oltrepassi il verisimile d'alquanto. [...]. Coloro dunque, che poco credono nella forza della passione di un'alta e giusta vendetta, si compiacciano di aggiungere nel cuore d'Oreste l'interesse privato, l'amor di regno, la rabbia di vedere il suo naturale retaggio occupatogli da un usurpatore omicida; e allora avranno in Oreste la verisimiglianza totale del furor suo». ¹⁶⁷

Il personaggio di Elettra poi, che nell'*Agamennone* ricopriva solo il ruolo di confidente e di sostegno alla madre, assume qui un rilievo del tutto nuovo: «Elettra, stante le persecuzioni che soffre da Egisto, ed un misto di pietà e d'ira ch'ella va provando per la madre a vicenda; e attesa in somma la stessa ardentissima passione ch'è in lei, di vendicare il padre trucidato; Elettra diviene in questa tragedia un personaggio molto più tragico, che non lo sia stata nell'altra». ¹⁶⁸ Più complicato appare il personaggio di Clitennestra, animata da due passioni inconciliabili: «Clitennestra pure riesce un carattere difficilissimo a ben farsi in questa tragedia, dovendo ella esservi *Or moglie or madre, e non mai moglie e madre*: e ciò era più facile a dirsi in un verso, che a maneggiarsi per lo spazio di cinque atti. Io credo nondimeno, che questa seconda Clitennestra, attesi i rimorsi terribili ch'ella prova, i pessimi trattamenti ch'ella riceve da Egisto, e le orribili perplessità in cui vive, possa ispirare assai più compassione di lei,

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 100.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 101.

che la Clitennestra dell'*Agamennone*».¹⁶⁹ Alfieri si sofferma poco sui personaggi minori: «Pilade, mi pare quale dev'essere; assennato, ma caldissimo; in somma, quel raro e meraviglioso amico, di cui risuona ogni antica storia e poesia. Egisto non può innalzarsi mai l'animo, per quanto egli segga sul trono; sarà sempre costui un personaggio spiacevole, vile, e difficilissimo a ben farsi».¹⁷⁰

Per Alfieri non risultano del tutto convincenti alcuni momenti del dramma: «L'agnizione tra Elettra e Oreste, può essere per certe parti biasimata come poco verisimile, o come non abbastanza ben maneggiata: che se Elettra (per esempio) dicesse il suo nome quando le vien chiesto; o se Oreste si ricordasse alquanto delle di lei fattezze, benché a dir vero tra i quindici e i venticinque anni elle mutino al tutto; o se Oreste e Pilade vedendo una donzella, sola, abbrunata, dogliosa, e sospirosa, la credessero Elettra, e le domandassero se ella lo sia; sarebbe immediatamente finita quella specie di meraviglioso e di poetico che ci può essere in codesta agnizione».¹⁷¹ Sono invece degni di lode e capaci di scuotere gli animi degli spettatori il Quarto e il Quinto Atto, per i quali Alfieri si augura una soddisfacente rappresentazione teatrale: «Credo il quarto e quint'atto dover riuscire di un sommo effetto in teatro, ove fossero bene rappresentati. Nel quinto ci è un moto, una brevità, e un calore rapidamente operante, che dovrebbero commovere, agitare, e sorprendere singolarmente gli animi. Così a me pare ma forse non è. Tra le tragedie fin qui esaminate, direi che questa, consideratone il tutto, sia la migliore; ma, essendo cosa mia, dirò soltanto, per non tradire il censore, ch'ella a me pare la meno difettosa di tutte le precedenti».¹⁷²

Genesi e ideazione

Nell'aprile del 1776 Alfieri soggiornò a Pisa dove stese in prosa l'*Antigone* e dove, infiammato dalle letture di Seneca, trasse ispirazione per la composizione di quelle che egli stesso definisce "tragedie gemelle": l'*Agamennone* e l'*Oreste*. L'idea dell'*Oreste* fu stesa il 19 maggio 1776, mentre la stesura in prosa risale all'estate successiva che egli trascorse a Siena; la prima versificazione è del novembre del 1778.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Parere sulle tragedie*, cit., pp. 101-102.

¹⁷² *Ivi*, p. 102.

La genesi dell'*Oreste* ci viene raccontata dal suo stesso autore in un passo della *Vita*: «Nell'inverno poi, trovandomi io in Torino, squadernando un giorno i miei libri, mi venne aperto un volume delle tragedie del Voltaire, dove la prima parola che mi si presentò fu, Oreste tragedia. Chiusi subito il libro, indispettito di ritrovarmi un tal competitore fra i moderni, di cui non avea mai saputo che questa tragedia esistesse[...]. Trovandomi io dunque poi in Siena, come dissi, ed avendo già steso l'*Agamennone*, senza più nemmeno aprire quello di Seneca, per non divenir plagiatario, allorché fui sul punto di dovere stender l'*Oreste*, mi consigliai con l'amico raccontandogli il fatto e chiedendogli in prestito quello di Voltaire per dargli una scorsa, e quindi o fare il mio o non farlo. Il Gori, negandomi l'imprestito dell'*Oreste* francese, soggiunse: "Scriva il suo senza legger quello; e se ella è nato per fare tragedie, il suo sarà o peggiore o migliore od uguale a quell'altro Oreste, ma sarà almeno ben suo". E così feci. E quel nobile ed alto consiglio divenne d'allora in poi per me un sistema» (IV, 5).

Trama e ambientazione

Il tema dell'*Oreste* continua quello dell'*Agamennone* e mette in scena la vendetta del giovane protagonista che, tornato finalmente nella sua Argo, vendica la morte del padre, incoraggiato dalla sorella Elettra, uccidendo la madre Clitennestra e l'amante di lei Egisto. Come afferma lo stesso autore queste due tragedie sono "gemelle" non solo perché insieme sono state concepite e composte, ma perché presentano entrambe gli stessi motivi e il ritorno degli stessi personaggi. Come nell'*Agamennone*, anche qui a dominare le azioni dei protagonisti, è una forza esterna cui gli individui non sembrano capaci di sottrarsi. La morte di Agamennone, nella prima tragedia, ritorna ora sotto nuove forme: quell'uccisione sembra qui pretendere vendetta. Come era per l'*Agamennone*, anche per l'*Oreste* a fare da sfondo è la reggia di Argo, immersa in un'atmosfera notturna che prelude alla catastrofe; come la precedente, anche questa è tragedia della crisi della volontà.¹⁷³ Questo annientamento della volontà è ben manifesto nella figura del protagonista le cui azioni sono animate da una furia cieca che lo ha totalmente dominato tanto da armargli la mano e da fargli compiere un omicidio per vendicare un precedente delitto. Il desiderio di vendetta, che si muta presto in ossessione, investe totalmente non solo l'animo di Oreste, ma la sua stessa mente, tanto

¹⁷³ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, cit., p. 82.

che nel corso della tragedia appare più volte in balia di una forza che lo rende quasi folle e in preda al delirio. E il delirio sembra infatti farsi spazio in lui quando il giovane posa lo sguardo sulla tomba del defunto padre e in quell'istante Oreste svela all'amico Pilade la propria ossessione:

Adulto io torno, adulto
al fin; di speme, di coraggio, d'ira
torno ripieno, e di vendetta, donde
fanciullo inerme lacrimando io mossi.

(II, 30-33)

Il matricidio si compirà così in un momento di follia che sembra fare di Oreste il semplice strumento di una vendetta voluta dal fato stesso.

Oreste e il suo desiderio di vendetta che mai lo abbandona lungo tutta la tragedia è dunque il personaggio dominante. Il giovane si fa autore del matricidio quasi senza accorgersene, dando sfogo a quella furia che lo accecava e che reclamava morte. Ma questo desiderio cui Oreste aspira non dimora solo in lui: Elettra infatti vive aspettando il ritorno del fratello come colui che attuerà il delitto; lo stesso Egisto nutre in sé un desiderio di morte nei confronti del giovane Oreste, mentre Clitennestra convive con il trauma di aver dato la morte al marito.¹⁷⁴ La morte sembra dunque dominare gli animi di tutti i personaggi che compaiono in questo cupo dramma alfiariano.

Anche il personaggio di Elettra assume una certa rilevanza nel testo: spetta infatti a lei dare avvio alla tragedia invocando l'atmosfera notturna, cupa e mortale, che contraddistinguerà l'intera opera:

Notte! funesta, atroce, orribil notte,
presente ognora al mio pensiero!

(I, 1-2)

Elettra era presente anche nella tragedia gemella *Agamennone*, ma se lì il suo ruolo, poco rilevante, era quello di sorreggere e consolare l'animo di una madre fragile e confusa, qui ciò che la contraddistingue non è più l'umanità e la comprensione, ma un desiderio di morte e vendetta che forse quasi supera quello del fratello Oreste; è lei infatti ad ideare la vendetta.

¹⁷⁴ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, p. 180.

Altro personaggio dell'*Oreste*, già apparso nell'*Agamennone* dove rivestiva il ruolo della protagonista, è Clitennestra, ancora dominata da dubbi e incertezze e scissa tra l'amore per Egisto e quello per i figli. «Or moglie, or madre e non mai moglie e madre»:¹⁷⁵ per lei pare appunto impossibile conciliare i due affetti, e questa lotta tra passioni la condurrà verso la tragica fine.

Anche il personaggio di Egisto ritorna in questa tragedia apparendo quale specchio di quella tirannide tanto disprezzata da Alfieri,¹⁷⁶ senza rivestire però qui il consueto ruolo di oppressore. Quinto personaggio che compare sulla scena è quello di Pilade, sorta di opposto di Oreste, la cui pacatezza e prudenza si contrappone e sottolinea la cieca frenesia dell'amico. La sua presenza, soprattutto nel Secondo Atto, segna un cambiamento, una tregua rispetto alla pesante e funesta atmosfera che domina il Primo Atto; ma questa momentanea serenità fatta di ricordi che il giovane rivive con l'amico Oreste, verrà bruscamente interrotta quando Elettra rivelerà il proprio proposito al fratello il quale, alla vista della tomba paterna, sarà invaso da un cieco furore. Fondamentale è l'ultima scena del Quarto Atto dove compaiono tutti i personaggi che si ritrovano per lo scontro che gli atti precedenti hanno preparato. L'ultimo atto avvia i personaggi verso la catastrofe in un crescendo di tensione e caos: tutti sono infatti in movimento eccetto Elettra che assiste allo scontro e si fa spettatrice; questa sua immobilità la riporta ciclicamente all'apertura della tragedia che la immortalava ferma con gli occhi fissi sulla tomba paterna.¹⁷⁷ Ella è protagonista del momento più drammatico durante il quale prende consapevolezza dell'uccisione della madre ad opera del fratello stesso; la fanciulla così si rivolge ad Oreste:

Ecco, Pilade torna;... oh ciel! che veggio?

Solo ei ritorna?

(V, 161-162)

E rivolgendosi a Pilade:

Deh! parla:

Clitennestra dov'è?

(V, 170-171)

¹⁷⁵ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 101.

¹⁷⁶ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, p. 186.

¹⁷⁷ Cfr. *Ivi*, p. 192.

e ancora, sempre a Pilade:

La madre
Ti ridomando, Pilade.

(V, 174-175)

Elettra, tanto desiderosa di vendetta, sembra ora ricercare gli affetti familiari prima definendo madre Clitennestra, poi rivolgendosi ad Oreste con l'appellativo di fratello, ma Oreste reagisce con furore:

Or, chi fratel mi noma?
Empia, tu forse, che serbato a vita
E al matricidio m'hai?

(V, 185-187)

La tragedia termina con le parole di Pilade che ne racchiudono il senso:

Oh dura
d'orrendo fato inevitabil legge!

(V, 195-196)

Messa in scena

Notizie sulla rappresentazione dell'*Oreste* alfieriana ci vengono fornite da Alfieri stesso nella lettera indirizzata a Mario Bianchi nella quale l'Astigiano racconta di aver visto «straziato [...] in vari teatri, ora l'Oreste, or la Virginia, or l'Agamennone di nuovo». ¹⁷⁸ Nel 1781 sappiamo infatti che il poeta, dirigendosi verso Roma, decise di sostare a Foligno; qui incappò in un manifesto che informava i passanti che si sarebbe rappresentata quella sera a teatro la tragedia *Oreste* di Vittorio Alfieri. Il poeta decise così di assistere personalmente alla «rappresentazione, strapazzatissima dagli attori e da chi aveva rabberciate, o mutilate, o addirittura mutate le scene, tranquillamente, almen nell'aspetto». ¹⁷⁹ Queste parole sono poi seguite dalla descrizione che ne fa l'autore della recensione in merito alla reazione, a dir poco scomposta, che ebbe il drammaturgo: «[...] Ma quale ira irrefrenabile lo invase all'ultimo atto che si chiuse, come dicevasi,

¹⁷⁸ V. ALFIERI, *Epistolario*, vol. II, cit., p.110.

¹⁷⁹ Cfr. V. ALFIERI, *Tragedie*, a cura di Luca Toschi, Firenze, Sansoni, 1985, cit., vol.II, p.8.

con lieto fine! Dal palchetto piombò sul palcoscenico, irruppe furibondo tra le quinte e prese a pugni ed a calci attori e capocomico; poi, presentandosi alla ribalta, superbamente annunciò al pubblico, sorpreso per quel pandemonio: «Io sono Vittorio Alfieri». Il pubblico lo applaudì, gli attori se la cavarono con tante scuse, e la Direzione del teatro s'affrettò a prender questa determinazione: “Il palchetto occupato da V.A. in una sera del carnevale del 1781 starà sempre chiuso a perpetua memoria, e nella città di Foligno non si darà mai più l’*Oreste* con fine lieto”». ¹⁸⁰

III.8. Congiura de’ Pazzi.

Dal *Parere sulle tragedie*

Alfieri apre il *Parere* sulla *Congiura de’ Pazzi* definendo il soggetto poco atto ad essere ridotto in tragedia poiché «Le congiure sono forse ancor più difficili a ridursi in tragedia, che non lo siano ad eseguirsi; [...] siccome i congiurati sono per ragioni private e pubbliche nemici del tiranno, e per lo più non ne sono parenti, né legati ad essi d’altro vincolo, non riesce cosa niente tragica, che l’un nemico faccia all’altro quanto più danno ei può, non ci essendo contrasto di passione». ¹⁸¹ Alfieri ha perciò deciso di provocare il contrasto tragico complicando le relazioni tra i personaggi che vi compaiono: «In questa tragedia ho cercato di scemare in parte un tal difetto, facendo il principal congiurato Raimondo cognato dei due tiranni, e amante molto della moglie, la quale lo è pure di lui assai, benché pur ami i fratelli. Questo urto di passioni va prestando dei momenti teneri e caldi qua e là, per quanto mi pare: ma non fa perciò di

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 299.

Raimondo un tutto, che sia veramente tragico». ¹⁸² Alfieri con queste parole di apertura al *Parere* sulla *Congiura de' Pazzi*, inquadra il dramma come una tragedia di libertà che vede il contrasto tra un tiranno e un eroe; ma tale conflitto, poiché naturale, risulta poco capace di tragedia e di suscitare forti emozioni; ecco allora che il poeta pone come protagonista un personaggio legato affettivamente al tiranno cui si oppone, espediente atto a produrre momenti più tragici e appassionanti.

Alfieri però non si dimostra pienamente convinto della scelta di un soggetto che egli ritiene troppo moderno. Il poeta passa poi ad esaminare i personaggi che animano questo dramma, e dall'analisi emerge come la figura più debole e quasi estranea sia quella di Salviati, nonostante le sue parole siano le più significative:

Umano sangue
quel de'tiranni? Essi di sangue umano
si pascon, essi.

(IV, 232-234)

«Raimondo è un carattere più possibile, che verisimile; ed è questa la sorte d'un Bruto toscano, che per quanto si riscaldi, s'innalzi, e sublimi, sempre in lui la grandezza parrà ideale, [...]. Salviati rimane nel fatto un personaggio subalterno ai due Pazzi: e il suo carattere sacerdotale spande sulla catastrofe un certo che di risibile misto all'orrore, che non può ancora per ora esser tragico: ma forse ciò lo porrà fra tre, o quattr'altri secoli. Lorenzo, benché l'autore fosse uno dei congiurati contr'esso, ha pure acquistato moltissimo in mano sua, e credo che tutta la schiatta medicea presa insieme, non potesse dare un'oncia dell'altezza di questo Lorenzo: ma bisognava pur farlo tale, perch'ei fosse degno d'essere ucciso da Raimondo». ¹⁸³ Alfieri conclude il suo *Parere* esponendo quello che egli considera il principale difetto della sua tragedia: «Il difetto è che la tragedia non ha che due atti; e sono il terzo ed il quinto. Nei due primi non si fa nulla affatto; si chiacchiera; e la tragedia potrebbe con pochi versi d'esposizione di più cominciare al terz'atto». ¹⁸⁴

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ *Ivi*, p. 300.

¹⁸⁴ *Ibidem.*

Genesi

Ideata nel 1777 durante il soggiorno senese «Per ottenere dunque e meritare la lode di un uomo così stimabile agli occhi miei quanto era il Gori, io mi posi in quell'estate a lavorare con un ardore assai maggiore di prima. Da lui ebbi il pensiero di porre in tragedia la congiura de'Pazzi. Il fatto m'era affatto ignoto, ed egli mi suggerì di cercarlo nel Machiavelli a preferenza di qualunque altro storico» (IV, 4), la tragedia fu stesa nel giugno del 1778 e verseggiata dal febbraio al maggio del 1779 e nuovamente nel 1781; venne poi ancora corretta per le due edizioni a stampa. Fonte di ispirazioni di questa nuova tragedia fu l'ottavo libro delle *Istorie fiorentine* di Machiavelli, come testimoniato dall'autore nella sua *Vita*. Dalla stessa *Vita* apprendiamo che la composizione della *Congiura de'Pazzi* avvenne «d'un sol fiato» insieme alla stesura dei due libri del trattato della *Tirannide*, animata da una smisurata passione libertaria: «Fu quello uno sfogo di un animo ridondante e piagato fin dall'infanzia dalle saette dell'abborrita e universale oppressione. [...] Forse ch'io avrò o male, o falsamente sentito, ovvero con troppa passione. Ma[...] in quella bollente età il giudicare e raziocinare non eran fors'altro che un puro e generoso sentire» (IV, 4). La tragedia fu dedicata da Alfieri all'amico Francesco Gori Gandellini:

[...] a te dedico questa tragedia [...] poiché null'altro contiene, che la quintessenza del tuo forte e sublime pensare. [...].

Parigi, a dì 20 Dicembre 1787.

Trama e ambientazione

La *Congiura de'Pazzi* come detto, trae ispirazione dall'ottavo libro delle *Istorie fiorentine* di Machiavelli ma, se nello storico fiorentino i Pazzi erano solo nobili desiderosi di recuperare i propri antichi privilegi, in Alfieri essi diventano l'emblema della resistenza a un potere assoluto e oppressivo incarnato dalla figura di Lorenzo il Magnifico.

La *Congiura de'Pazzi* pone al centro del dramma il conflitto tra i due fratelli Lorenzo e Giuliano de' Medici, e Raimondo de' Pazzi, consorte di Bianca de' Medici. Questo contrasto sfocerà in una congiura che porterà all'uccisione di Giuliano e alla morte di

Raimondo.

Anche questo dramma rappresenta una tragedia di libertà che mette in scena la contrapposizione tra un tiranno e un eroe che a questo potere oppressivo si oppone. A fare da sfondo a questa tragedia è il palazzo della signoria a Firenze, ambientazione cortigiana che ci allontana dalle atmosfere mitiche delle precedenti opere; Alfieri qui si proietta nella contemporaneità che diventa luogo di sfogo del sentimento di libertà e ribellione del poeta stesso.¹⁸⁵

La *Congiura de'Pazzi* non è però solo una tragedia di corte, poiché a complicare l'intreccio e a rendere il contrasto più tragico, è il vincolo familiare che lega i personaggi divenendo così tragedia privata; l'uccisione del tiranno per mano di Raimondo sarà infatti motivo di sofferenza per la donna che lo stesso Raimondo ama. Torna così, insieme alla polemica antitirannica e alla ribellione dell'eroe, il motivo del suicidio, ma se nelle opere precedenti esso era simbolo di autoaffermazione, qui l'estremo gesto non è sostenuto dalla fiducia e dalla speranza che possa assumere valore emblematico, vige al contrario la sfiducia e l'amara consapevolezza dell'impossibilità di mutare i tempi presenti. «La morte di Raimondo è il suicidio del vinto»¹⁸⁶ e infatti, pur essendo una tragedia di libertà, mancano in essa la speranza e la fiducia nella storia. È proprio questa sfiducia nei tempi e la totale assenza di illusioni, che rendono ancora più tragica la ribellione di Raimondo, consapevole della propria disfatta, ma ugualmente intenzionato ad agire perché, come egli stesso afferma:

E' vero: anco il tentarlo,
fama promette.

(III, 108-109)

Raimondo quindi, pur conscio della sconfitta e dell'impossibilità di restituire a Firenze la sua libertà, agisce comunque per affermare la propria individualità che trova realizzazione non nella vittoria, ma nel solo tentativo. Ecco allora che il tirannicidio si pone agli occhi di Raimondo come inevitabile, ma il fallimento della congiura lo condurrà, sconfitto, al suicidio. Nel personaggio di Raimondo, anima della tragedia, domina incontrastato l'impeto, l'ansia di vana ribellione che si scontra con l'amara realtà e i limiti che questa oppone al protagonista e che gli altri personaggi

¹⁸⁵ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., p.139.

¹⁸⁶ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, cit., p.107.

contrappongono all'eroe: i personaggi di Bianca e Guglielmo sono così l'immagine della resistenza allo slancio libertario di Raimondo, ma il poeta li tratteggia in maniera generica per dare maggior rilievo al protagonista. Solo la figura di Lorenzo appare all'altezza di Raimondo, contraddistinto dalla consapevolezza della propria grandezza e del proprio potere. Egli è l'immagine del tiranno, ma è un tiranno nuovo che sembra ricevere l'ammirazione di Alfieri stesso che, attraverso la voce di Guglielmo, ne evidenzia la magnanimità e l'umanità, doti che lo allontanano dai tiranni precedenti:

D'alti sensi è costui; non degno quasi
d'esser tiranno. Ei regnerà, se ai nostri
colpi non cade; ei regnerà.

(IV, 157-159)

Lo scontro tra Lorenzo e Raimondo si profila come lotta tra due personalità eroiche e tra loro in conflitto poiché l'una rappresenta l'ostacolo che si oppone alla brama di grandezza dell'altra. Le parole di Raimondo che aprono la tragedia ci portano direttamente all'interno di un dramma il cui motore è il desiderio di libertà:

Soffrire, ognor soffrire? altro consiglio
darmi, o padre, non sai? ti sei tu fatto
schiavo or così, che del mediceo giogo
non senti il peso, e i gravi oltraggi, e il danno?

(I, 1-4)

Ma la conquista dell'agognata libertà si riduce ad un tentativo fallimentare e l'ingresso in scena di Raimondo morente che sente il senso della propria disfatta, ne è la prova. Il suicidio del vinto sarà però il suggello della sua grandezza morale e della ribellione eroica tipica dei personaggi alfieriani.

III.9. Don Garzia.

Dal Parere sulle tragedie

Alfieri apre il *Parere* sul *Don Garzia* inserendo subito la tragedia in un'atmosfera contemporanea, nella Pisa moderna, e non in un passato mitico e di più alto livello tragico come era stato per le opere precedenti: «Se il luogo della scena di questa tragedia, in vece di esser Pisa moderna, fosse Tebe, Micene, Persepoli, o Roma, il fatto sarebbe riputato tragico in primo grado». ¹⁸⁷ Dopo aver quindi collocato il suo *Don Garzia* in un'ambientazione moderna, Alfieri delinea il dramma che in questa tragedia si compie e nel quale, nonostante egli lo ritenga sommamente tragico, non vi riscontra passioni smisurate e sublimi che ne giustificano l'efferatezza: «Un fratello che uccide il fratello, e il padre che vendica l'ucciso figlio uccidendone un altro: certo se mai catastrofe fu feroce e terribile, e mista pure ad un tempo di pietà, questa è tale. Ma pure mancandovi la grandezza dei personaggi, e la sublimità di cagione a tali scelleratezze, viene a perdere gran parte della sua perfezione. Ho fatto tutto quanto ho saputo per nobilitar questa cagione mescolandola con l'ambizione di regno, ma per lo regno di

¹⁸⁷ Cfr. *Parere sulle tragedie*, cit., p. 301.

Toscana non può mai innalzarsi tanto un eroe, che allorché egli pretende ingrandirsi possa sperare d'esser creduto da chi l'ascolta».¹⁸⁸

Alfieri fa poi un accenno al malvagio personaggio di Piero, figura che è stata introdotta dall'autore per accrescere il sentimento di orrore che la sua crudeltà poteva provocare nel pubblico: «L'aggiunta mia al fatto, di quel terzo fratello, che essendo il solo scellerato davvero, cerca come il Creonte nel *Polinice* di seminar discordia, per raccoglierne regno, accresce al certo l'orrore di questa orditura tragica, e la viene a condurre in un modo in parte nuovo, e adattato se non altro ai tempi, e agli eroi di cui qui tratta».¹⁸⁹

L'Astigliano informa poi il lettore del *Parere* che la tragedia del *Don Garzia*, trae ispirazione da un fatto storico al quale il poeta ha attinto arricchendo la vicenda col proprio genio e la propria originalità: «Il fatto da alcuni per stitichezza viene negato, o minorato assai. Ciò poco importa al poeta, che su una base verisimile, da molti narrata e creduta, e quindi al certo non inventata interamente, ne trae la favola, e la conduce a parer suo. certo si è, che codesti due fratelli ebbero rissa, che morirono in brevissimo tempo amendue, e la loro madre sovr'essi; e che i loro corpi furono di Pisa recati tutti e tre ad un tempo in Firenze; che se ne mormorò sommessamente e con terrore moltissimo; e che nessuno osò indagare, e molto meno narrare tal fatto».¹⁹⁰

Alfieri introduce poi i personaggi che animano questa tragedia, non solo coloro che in essa hanno voce, ma anche quelli che, pur assenti nella scena, sono comunque fondamentali per lo sviluppo dell'azione: «Prima dei personaggi visibili di questa tragedia, voglio brevemente toccare di due personaggi invisibili, ma molto operanti, [...]: e sono Salviati, che è il perno dell'odio e ferocità di Cosimo: e Giulia quella dell'amore, e contrasto terribile nel cuore di Garzia. Se fossero introdotti, allungherebbero molto l'azione, e nulla potrebbero aggiungervi, che gli altri non dicano più brevemente per loro, e con forse maggior effetto».¹⁹¹ Tra i personaggi del *Don Garzia*, quello che meno convince il poeta è la figura femminile di Eleonora: «Eleonora è madre: parziale di Garzia; ma non è abbastanza calda, e operante in questa tragedia. [...]. Ne risulta forse da ciò ch'ella è per lo più triviale, e poco tragicamente

¹⁸⁸ *Ibidem.*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ *Ibidem.*

maestosa».¹⁹² Alfieri conclude poi il *Parere* sul *Don Garzia* con un giudizio positivo, considerandolo superiore alla tragedia che lo precede, nonostante «che la feroce atrocità di Cosimo, nel voler che sia l'amante della figlia che ne uccida il padre, pecca nell'essere, o almeno nel parer gratuita»;¹⁹³ l'Astigiano così infatti conclude: «La tragedia mi pare non male condotta, di uno sviluppo gradato assai, di uno scioglimento rapido, e terribile più che niun'altra: e giudicandola coi semplici dati dell'arte, la crederei superiore alla *Congiura*, per esserne il soggetto tanto più caldo, appassionato, e terribile».¹⁹⁴

Genesi

Ideata nell'agosto del 1776 fu stesa in prosa nel 1778 e versificata nel 1779 e nuovamente nel 1782; fu stampata nell'edizione parigina nel 1788. Alfieri ci lascia testimonianza, in un passo della *Vita*, di come giunse all'ideazione di questa nuova tragedia: «Nel corrente di Agosto, trovandomi una mattina in un crocchio di letterati, udii a caso rammentare l'aneddoto storico di Don Garzia ucciso dal proprio padre Cosimo I. Questo fatto mi colpì; e siccome stampato non è, me lo procurai manoscritto, estratto dai pubblici archivi di Firenze, e fin d'allora ne ideai la tragedia» (IV, 2).

Trama e ambientazione

La fonte cui Alfieri attinse per il suo *Don Grazia* fu un racconto, tratto dalle *Istorie Fiorentine* di Machiavelli, riguardante la morte di Garzia, figlio del granduca di Toscana Cosimo I de' Medici. Si tratta di una cupa vicenda fatta di intrighi e inganni orditi da Piero, fratello di Grazia, pronto a tutto pur di raggiungere il proprio scopo; vittima inconsapevole sarà il protagonista Garzia cui è ordinato dal padre Cosimo, se

¹⁹² *Parere sulle tragedie*, cit., p. 302.

¹⁹³ *Ivi*, p. 303.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

vuole salvare la vita della donna amata, di assassinarne il padre Salviati, avversario politico di Cosimo ma anche caro amico di Garzia stesso. Piero però, desideroso di potere, farà in modo che nella grotta, all'interno della quale si deve compiere il delitto, venga ucciso, al posto di Salviati, Diego, anch'egli fratello di Garzia. Il giovane, ingannato, si troverà così ad essere l'omicida del suo stesso fratello e a subire la vendetta del padre Cosimo che lo ucciderà di propria mano. È questa una tragedia di odio e vedetta nella quale l'ingenuo protagonista si trova ad essere l'ignaro strumento delle trame ordite dagli altri personaggi.

Il dramma di *Don Garzia* riprende i motivi che costituivano le fondamenta su cui poggiavano le precedenti tragedie: ritorna infatti l'oppressione del tiranno su una vittima fragile e ingenua, insieme al tema dell'odio del padre per il figlio che erano già alla base del *Filippo*; è da notare infatti come l'ideazione del *Don Garzia* risalga agli anni della versificazione del *Filippo* e di questo appunto ne riprende l'immagine dello scontro tra tirannide e libertà che si proietta nel conflitto tra padre e figlio.

Come era per l'*Antigone* poi, anche qui si ritrova il motivo dell'amore impossibile del giovane Garzia per la figlia del rivale del padre; ancora poi, come nell'*Agamennone*, a dominare la scena si staglia il delitto, che prende forma e maturazione nel corso della tragedia.¹⁹⁵

Centrale in questa tragedia è l'azione e il suo sviluppo, e i personaggi assumono un ruolo funzionale alla narrazione, privi quindi di passioni sublimi che li muovano a grandi imprese. Il personaggio del tiranno, qui nella figura di Cosimo I de' Medici, rinvia al Filippo dell'omonima tragedia, ma Cosimo non è l'incubo che incarnava Filippo e che dominava, con la sua opprimente crudeltà, gli altri personaggi; egli ci appare invece attorniato dai figli mostrandoci così un lato umano, che lo allontana, seppure per poco, dalla malvagità del sovrano spagnolo; inoltre a differenza del monarca, Cosimo non è il motore dell'azione tragica, le cui redini sono invece tenute dal figlio Piero. Diego e Don Grazia rappresentano invece le due figure positive di questa fosca tragedia: se Diego incarna la figura del tiranno positivo cui manca l'odio e l'oppressione ma desideroso di gloria e grandezza, Garzia è modello di umanità e virtù e la sua figura sarà centrale nel Quinto Atto, momento culminante della catastrofe nel quale avviene il delitto. Delitto atroce poiché frutto di inganni e macchinazioni che

¹⁹⁵ Cfr. V.MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, pp. 116-117.

fanno di Garzia l'involontario carnefice e vittima al tempo stesso. Come il Carlo del *Filippo*, anche Garzia sente incombere su di sé la tirannia paterna alla quale non è in grado di ribellarsi.

L'intera tragedia è avvolta da un'atmosfera cupa e minacciosa che incombe sui personaggi e che si fa ancor più opprimente con l'avvicinarsi del momento del delitto ordito da Piero.

A dominare l'ultimo atto e a renderlo ancor più tragico è l'incontro, a delitto compiuto, tra Cosimo e Garzia su cui incombe l'orrore per l'atroce gesto compiuto nella grotta. Ma Garzia sarà ancor più preda del terrore quando verrà tormentato dal dubbio di non aver ucciso Salviati; tutta la sua angoscia trova sfogo nel monologo che occupa l'intera Seconda Scena del Quinto Atto:

...Che ascolto? oh ciel! qui non portò suoi passi
Salviati? e Piero il dice? e a Cosmo il dice?...
Funesta ambage orribile! Qual dunque,
qual sangue è quello, ch'io versava? Oh, come
rabbriudir mi sento! Eppure, qual altra
uccision pari delitto or fora?
Deh! vero fosse, che tutt'altri ucciso
l'empia mano mia avesse!... E chi trafitto
hai dunque tu?
[...] - O dubbio, o tu, dei mali
primo, e il peggior, più non ti albergo omai
in me, non più.

(V, 57-111)

Quando poi Garzia verrà a sapere da Cosimo di non aver ucciso Salviati bensì il fratello Diego, la sua fine per mano del padre sarà allora inevitabile, ed egli, mentre esala l'ultimo respiro, trafitto dalla spada di Cosimo, proclama la propria innocenza:

Padre, se ucciso
Diego è da me,... ti giuro,... ch'io nol seppi.
Dell'esecrando error... Piero... è... l'autore...
Padre,... io... moro; e non... mento: il ciel ne
attesto.

(V, 142-145)

Questo delitto è dunque centrale nel *Don Garzia* tanto da far sembrare il dramma scritto proprio in funzione di quest'atrocità che domina tutto il Quinto Atto e che supera per efferatezza tutte le uccisioni protagoniste delle precedenti tragedie alfieriane.¹⁹⁶

III.10. Maria Stuarda.

Dal Parere sulle tragedie

Ideata nel 1778, fu la sola tragedia che il poeta non avrebbe voluto aver composto, come ci informa, a conclusione del *Parere* sulla *Maria Stuarda* lo stesso Alfieri: «Il tutto di questa tragedia mi riesce e debole, e freddo; onde io la reputo la più cattiva di quante ne avesse fatte o fosse per farne l'autore; e la sola, forse ch'egli non vorrebbe forse aver fatta»;¹⁹⁷ ed egli non l'avrebbe composta se il soggetto non gli fosse stato offerto dalla donna amata, tanto che, per compiacerla, il poeta astigiano si decise ad ideare una tragedia che poco lo convinceva fin dal principio: «già prima d'intraprenderla, moltissimo temeva in me stesso ch'ella non si potesse far ottima. Per due ragioni pure l'ho intrapresa; prima, perché mi veniva un tal tema con una certa premura proposto da tale a cui non potrei mai nulla disdire; seconda, per un certo orgoglietto d'autore, che credendo aver fatto già otto tragedie, i di cui soggetti, tutti scelti da lui, tutti più o meno gli andavano a genio, volea pure provarsi sopra uno, che niente stimava, e che poco

¹⁹⁶ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, p. 217.

¹⁹⁷ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 111.

piaceagli; e ciò, per vedere se a forza d'arte gli verrebbe fatto di renderlo almen tollerabile».¹⁹⁸ Alfieri reputa dunque la *Maria Stuarda* un soggetto poco adatto alla forma tragica nonostante la triste sorte della donna, poiché ella è fatta uccidere da Elisabetta, sua capitale nemica con la quale non ha legami affettivi: tra le due donne quindi non può nascere quel contrasto tra passioni che era ingrediente essenziale delle tragedie alfieriane. Se dunque per Alfieri la morte di Maria, tanto ingiusta e tragica, non risulta essere un motivo degno di dramma, sembra esserlo invece la morte del marito di questa, Arrigo, di cui la donna viene incolpata: «Io credo, quanto alla morte di essa, che non se ne possa assolutamente fare tragedia; [...]. Quanto a quest'altro accidente, della morte del marito di Maria, di cui ella venne incolpata, se avessi pienamente creduto che tragedia non se ne potesse veramente comporre, non avrei tentato di farla».¹⁹⁹

Nel *Parere* Alfieri mette in risalto la propria perplessità in merito a quella che doveva essere la protagonista di questo dramma, Maria, personaggio che troppo si allontana dalle eroine delle tragedie precedenti poiché nulla ha in sé di eroico, tanto da essere definita da Alfieri stesso una “donnuccia”: «Maria Stuarda, che dovrebbe essere il protagonista, è una donnuccia non mossa da passione forte nessuna; non ha carattere suo, né sublime. Regalmente governata da Botuello, raggirata da Ormondo, spaventata e agitata da Lamorre; ci presenta questa regina un ritratto fedele di quei tanti principi che ogni giorno pur troppo vediamo, e che in noi destano una pietà, la quale non è tragica niente»;²⁰⁰ Maria appare dunque al suo autore come una donna debole, la cui debolezza non corrisponde però alla fragilità femminile, ma ad una inconsistenza tragica, incapace di suscitare pietà e compassione nel pubblico. Ella è succube delle figure maschili che compaiono nella tragedia, incapace di far valere la propria volontà e di far emergere la propria individualità. Niente c'è in lei di tragico, ella non reca in sé alcuna forte passione in grado di generare conflitto.

Neanche il personaggio di Arrigo, data la sua inconsistenza tragica, sembra soddisfare il suo autore: «Arrigo, personaggio ancor più nullo che non è la regina, mezzo stolido nelle sue deliberazioni, ingrato alla moglie, incapace di regno, minor di se stesso e di tutti; credo che appena perverrà egli ad essere tollerato in teatro».²⁰¹

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 110.

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 109-110.

²⁰⁰ *Ivi*, p.110.

²⁰¹ *Ibidem*.

Il personaggio che più soddisfa Alfieri è quello del subdolo Botuello, essenziale poiché unico motore dell'azione tragica: «Botuello è un iniquo raggiratore, e sventuratamente costui è il solo personaggio operante in questa tragedia».²⁰²

Lamorre poi, sebbene non sia ritenuto indispensabile, è però il solo a conferire poesia al dramma, apportandovi la componente profetica che contribuisce ad imprimere un senso di oscurità e angoscia all'atmosfera: «Lamorre è, a parer mio, il personaggio, che (non essendo però in nulla necessario in questa azione) non lascia pure di renderla assai più viva, e alquanto straordinaria; ove chi ascolta si voglia pure prestare alle diverse opinioni, che in que'tempi regnavano nella Scozia, così sanguinosamente feroci, e che furon poi quelle che trassero la infelice Maria a morir sovra un palco».²⁰³ Grazie al personaggio di Lamorre e alle sue profezie nel Quinto Atto, la tragedia della *Maria Stuarda* riesce a destare attenzione nel pubblico tanto da scusare la freddezza dell'intera opera: «La parte profeticamente poetica di Lamorre nel quin'atto, potrebbe forse in qualche modo scusare molti degli antecedenti e susseguenti difetti della tragedia»;²⁰⁴ queste profezie appaiono perciò l'ingrediente indispensabile per sollevare le sorti del dramma.

L'acutezza critica di Alfieri si palesa interamente nella parte conclusiva del *Parere*: in essa il poeta non manca di manifestare quello che egli ritiene essere il maggior difetto della sua *Maria Stuarda* aggiungendo una nota polemica sulla contemporaneità: «Si osservi, quanto alla condotta, che i due personaggi regali, essendo per se stessi debolissimi e nulli, la tragedia si eseguisce tutta dai tre inferiori; difetto capitalissimo nei rei di tragedia; a cui pure ci dovrebbero avere oramai pienamente avvezzi i re di palazzo».²⁰⁵ Ciò che il *Parere* sulla *Maria Stuarda* mette in evidenza, forse più che per altre tragedie, sono l'onestà e lo spirito critico con cui Alfieri giudica le proprie opere, dimostrandosi così come uno dei più acuti e obiettivi critici di se stesso.

Genesi

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 111.

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ *Ibidem.*

«Nell'agosto di quell'anno stesso, a suggerimento e soddisfazione dell'amata, ideai la *Maria Stuarda*» (IV, 7): con queste parole Alfieri ci informa dell'ideazione, nell'estate del 1778, di una nuova tragedia scritta, più che per proprio desiderio creativo, per soddisfare la donna amata, la Contessa d'Albany, sposata a Carlo Edoardo Stuart. La prima edizione a stampa è la Didot del 1788.

Trama e ambientazione

Il soggetto tragico della *Maria Stuarda* non era nuovo al tempo: era infatti stato già trattato in Italia da Federico Della Valle nella sua *Reina di Scotia*; ma la novità di Alfieri consistette nel non mettere in scena la morte della cattolica Maria, bensì quella del marito Arrigo, ucciso da Botuello.

Con questa tragedia Alfieri torna a trattare un argomento fornitogli dalla storia moderna, e centrale divengono non più le lotte tra un eroe di libertà e un potere oppressivo, ma gli intrighi di corte; anche le passioni che agitano gli animi dei personaggi alfieriani, vengono qui meno, subordinate alla materia storica che racchiude tutte le figure di questa tragedia, solitarie e mosse da un'unica passione. A fare da sfondo all'azione e ad imprimere drammaticità all'opera si pone la cupa reggia di Edimburgo all'interno della quale si muovono i vari personaggi e le trame da loro ordite. Nonostante ciò però, manca a questa tragedia la sublimità dei precedenti drammi alfieriani: la protagonista, Maria, non è contraddistinta dalla grandezza degli eroi e delle eroine precedenti: ella non è grande né per le sue azioni né per le passioni che la governano e sarà proprio il suo autore a definirla una «donnuccia»,²⁰⁶ non essendo sconvolta da tormenti né da smisurate passioni, ma nutrendo nell'animo solo il desiderio di riconquistare il marito Arrigo. Maria Stuarda ritrova la propria drammaticità solo quando la catastrofe finale si sta ormai compiendo: il delitto infatti sembra ricordare gli omicidi delle precedenti tragedie alfieriane, animati da una forza sconosciuta che porta gli uomini a compiere gli atti più atroci.

Anche il personaggio di Arrigo non ha nulla della grandezza delle precedenti figure alfieriane, essendo un uomo incapace di imporre la propria volontà; gli inganni e i complotti di cui è vittima potevano accostarlo al Carlo del *Filippo* o al Polinice

²⁰⁶ Cfr. *Parere sulle tragedie*, cit., p.110.

dell'omonima tragedia, ma egli non ha la loro forza e la loro ferma volontà.²⁰⁷ Persino quando scopre le insidie che lo circondano, Arrigo non si mostra sconvolto o timoroso, bensì confuso, quasi incredulo, non suscitando perciò alcun moto di compassione. Ecco dunque che dall'incontro di questi due personaggi non può aver luogo un'azione tragica né un tragico conflitto.

Consapevole di questo limite che la materia storica e i personaggi imponevano alla sua tragedia, Alfieri tentò di accrescerne la tragicità inserendovi lo scontro fra cattolici e protestanti, e le visioni di Lamorre che profetizza prima l'assassinio di Arrigo, poi l'esecuzione di Maria stessa.²⁰⁸ Il personaggio di Lamorre infatti è ingrediente indispensabile per accrescere la drammaticità e dare alla tragedia un'atmosfera fosca e tormentosa.

L'unico personaggio che sembra ergersi sugli altri e che assume rilevanza tragica è Botuello accostabile al subdolo Egisto dell'*Agamennone*: egli, che ha ordito tutto, resta personaggio imperturbabile fino alla fine.

La scena culminante è quella che conclude il Quinto nonché ultimo Atto: in essa, dopo che Lamorre ha annunciato la distruzione della rocca nella quale dormiva il re, Maria dichiara vendetta a chi l'ha tradita:

Ahi reo sospetto! Oh pena
peggio assai d'ogni morte!... Oh macchia eterna!...
Oh dolor crudo!... – Or via, ciascun si tragga
dagli occhi miei. Saprassi il vero; e tremi,
qual ch'egli sia, l'autor perfido atroce
di un tal misfatto. Alla vendetta io vivo;
ed a null'altro.

(V, 207-212)

Il desiderio di vendetta di Maria sembra assumere quasi le sembianze di un'espiazione che la donna insegue avidamente nell'intento di liberarsi dall'opprimente senso di colpa per il delitto che ha compiuto.

²⁰⁷ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, p. 216.

²⁰⁸ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, pp. 125-126.

III.11. Rosmunda.

Dal Parere sulle tragedie

«Questo fatto tragico è interamente inventato dall'autore, e non so con quanta felicità. Egli acquista forse un certo splendore dall'esserne il carattere del protagonista appoggiato ad un personaggio noto e verace, i di cui delitti fanno rabbrivir nelle storie»:²⁰⁹ con queste parole si apre il *Parere* sulla *Rosmunda*, con la piena e ferma consapevolezza di Alfieri di aver compiuto un'opera nuova perché interamente maturata nella mente del suo autore, e altrettanto consapevole di riuscire a suscitare forti emozioni nel pubblico grazie all'atrocità della sua protagonista. Tuttavia Alfieri manifesta i propri dubbi circa la scelta del periodo storico cui ha attinto per ambientare il suo dramma: «questi secoli bassi a cui io ho appoggiato questo fatto, essendo per la loro barbarie e ignoranza così nauseosi, che i loro eroi non sono saputi, né se ne vuole

²⁰⁹ *Parere sulle tragedie*, cit., p.111.

udir nulla, io certamente ho errato nello scegliere sì fatti tempi per innestarvi questa mia favola. Credo oltre ciò, che sia anche mal fatto il volere interamente inventare il soggetto d'una tragedia; perché il fatto non essendo noto a nessuno, non può acquistarsi quella venerazione preventiva, ch'io credo quasi necessaria, massimamente nel cuore dello spettatore affinch'egli si presti alla illusione teatrale». ²¹⁰ Se da una parte dunque Alfieri si compiace di aver dato vita ad una tragedia del tutto nuova, poiché frutto del suo genio creativo, dall'altra egli teme che possa rappresentare un limite al coinvolgimento del pubblico che si trova ad assistere ad un dramma animato da figure del tutto sconosciute. Il poeta astigiano passa poi in rassegna i personaggi che muovono la tragedia: «Rosmunda, è carattere di una singolare ferocia, ma pure non inverisimile, visti i tempi: e forse non del tutto indegna di pietà riesce costei, se prima che alle sue crudeltà si pone mente alle crudeltà infinite a lei usate da altri. Ove se le fosse dato un più caldo amore per Almachilde, la di lei gelosia e crudeltà sarebbe riuscita più calda, e quindi più compatita: ma bisognava pur darle altre tinte che all'amor di Romilda: oltre che l'amore nelle persone feroci ha sempre un certo colore aspro e inamabile». ²¹¹

Personaggio che Alfieri ritiene particolarmente tragico è quello di Almachilde del quale afferma che «pare un carattere veramente tragico, in quanto egli è colpevole e innocente quasi ad un tempo; ingiusto ed ingrato per passione, ma giusto e magnanimo per natura; ed in tutto, e sotto varj aspetti, fortissimamente appassionato sempre, e molto innalzato dall'amor suo». ²¹²

Figura di contrasto a quella della tiranna, è Romilda, la cui tenerezza e fragilità si oppongono alla spietatezza di Rosmunda. Per quel che riguarda il personaggio di Ildovaldo, egli appare all'autore una commistione di elementi medievali e contemporanei: «Ildovaldo, è un perfetto amatore e un sublime guerriero. Le tinte del suo carattere hanno però un non so che di ondeggiante fra i costumi barbari dei suoi tempi, e il giusto illuminato pensare dei posteriori, per cui egli forse non viene ad avere una faccia interamente longobarda». ²¹³

Il *Parere* si conclude con una considerazione positiva nei riguardi della propria tragedia, la sola, a detta dell'autore, nella quale tutti i personaggi contribuiscono all'azione

²¹⁰ *Ivi*, p. 112.

²¹¹ *Ivi*, pp. 113-114.

²¹² *Ivi*, p. 114.

²¹³ *Ibidem*.

tragica: «Mi risulta dal tutto, che questa tragedia è la prima di quattro soli personaggi, in cui all'autore sia riuscito di creare quattro attori diversi tutti, tutti egualmente operanti, agitati tutti da passioni fortissime, che tutte s'incalzano e si urtano e s'incepian fra loro; e l'azione me ne pare così strettamente connessa, e varia, e raggruppata, e dubbiosa, che sia impossibile il prevederne lo scioglimento».²¹⁴

L'Astigliano lascia come sempre agli spettatori il giudizio sulle proprie opere ma, poiché la *Rosmunda* è la sola tragedia alfieriana ambientata nel Medioevo, si può facilmente dedurre che fu forse un'opera che non lo convinse pienamente.

Genesi

L'ideazione risale al soggiorno fiorentino nel maggio del 1779, tre mesi dopo la *Rosmunda* fu stesa in prosa e verseggiata prima nel 1780 e poi nuovamente nel 1782 per l'edizione senese del 1783 e per quella parigina del 1788. Opera che fornì ad Alfieri l'ispirazione per la sua *Rosmunda* furono le *Istorie fiorentine* di Niccolò Machiavelli la cui lettura fu suggerita al poeta dall'amico Francesco Gori Gandellini; Machiavelli nella sua opera, aveva ricordato l'episodio storico narrato da Paolo Diacono nella *Historia Langobardorum*.²¹⁵

Trama e ambientazione

Con la *Rosmunda* Alfieri si immerge nella cupa atmosfera del Medioevo, periodo buio e barbaro, qui condito da odi e passioni violente e smisurate dove, a dominare in tutta la sua crudeltà, si erge la fosca figura di Rosmunda. La donna altri non è se non un tiranno femminile e, come tutti i tiranni alfieriani, anch'essa è accecata dalla brama smisurata di potere. Ella è descritta in tutta la sua ferocia come colei che, attraverso la sua crudeltà, spadroneggia e opprime gli altri personaggi; la sua sete di vendetta sembra non trovare mai pace: dopo aver ucciso il marito Alboino con l'aiuto di Almachilde infatti, Rosmunda perseguita Romilda, fanciulla che ella ritiene la donna amata da Almachilde

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Cfr. G. SANTATO, *Tra mito e palinodia*, Modena, Mucchi, 1999, p. 280.

stesso. L'uomo vorrebbe deporre Rosmunda in favore di Romilda ma, poiché la fanciulla ama Ildovaldo, tra i due uomini si scatena un'aspra lotta che terminerà con la morte di Romilda uccisa da Rosmunda.

La *Rosmunda* è la tragedia dell'odio, poiché solo l'odio è il vero motore di questa azione tragica che ruota tutta attorno alla vendetta messa in atto dalla protagonista; è infatti questa smisurata e iniqua passione ad ossessionare Rosmunda la quale riversa tutta l'atrocità che serba nell'animo, contro gli altri personaggi che agisce, o meglio subiscono, nel dramma. Rosmunda appare incarnazione stessa dell'odio che trova il suo principale oggetto nella giovane Romilda, vittima innocente di questa furia cieca; è proprio l'amore di Almachilde per Romilda a provocare in Rosmunda il terribile desiderio di vendetta e distruzione, ma tale brama non troverà pieno appagamento:

Ho il ferro ancor; trema: or principia appena
la vendetta, che compiere in te giuro.

(V, 181-182)

Queste parole che chiudono il dramma testimoniano come l'odio smisurato di Rosmunda non sia ancora stato placato nonostante il sangue appena versato. La terribile passione che domina Rosmunda può esaurirsi solo con la morte della donna, essendo questo un sentimento che non solo si scaglia contro un oggetto esterno, ma che consuma e distrugge Rosmunda stessa.

Il personaggio di Almachilde, colui che ha aiutato Rosmunda ad uccidere il marito, è in realtà mero strumento nelle mani della donna; egli ha infatti ucciso Alboino solo per compiacerla, ed ora non soltanto è pervaso dal senso di colpa, ma è innamorato di Romilda, figlia dell'uomo cui ha dato la morte. Il personaggio forse meglio descritto è appunto quello di Romilda, fanciulla dolce e vittima dell'implacabile odio della tiranna, ma questa figura femminile soccombe dinanzi alla marmorea crudeltà di Rosmunda; la fanciulla appare consapevole del fatale destino che l'attende e il costante pensiero che ella rivolge alla morte, accresce la dolcezza e la drammaticità del suo amore per Ildovaldo. Questo giovane è un uomo innamorato di una donna che gli verrà sottratta dall'odio profondo che sconvolge la tiranna: egli assiste inorridito all'uccisione di Romilda e, sconvolto dal dolore, finirà per togliersi anch'esso la vita.

La notte ritorna, ad accentuare questa cupa e funesta atmosfera, assieme ad un continuo frastuono di guerra che agita la reggia di Pavia. La conclusione della tragedia, con i

reciproci giuramenti di vendetta di Rosmunda e Almachilde, suggellano questo clima d'odio e ferocia:

Almachilde: Vindicarti...

Ildovaldo: Sopravviver non posso. O tu, che resti, ...
fanne vendetta...

Almachilde: Io vendarla giuro.

Rosmunda: Ho il ferro ancor; trema: or ti principia appena
la vendetta, che compiere in te giuro.

(V,177-182)

III.12. Ottavia.

Dal Parere sulle tragedie

Con queste parole piene di consapevolezza, si apre il *Parere* sull'*Ottavia*: «Pervenuto alla metà della mia carriera tragica, mi sono (a quel ch'io spero) ravveduto in tempo dell'errore, in cui era caduto da quattro tragedie in qua, nella scelta de' soggetti o troppo moderni, o non abbastanza grandiosi; errore, da cui necessariamente si genera una non picciola dissonanza fra l'intonazione e il soggetto. Risoluto perciò di ritornarmene per sempre fra' Greci, o Romani, od altri antichi, già consacrati grandi dal tempo, nel risalire a loro, io mi sono alla prima non troppo felicemente forse inceppato in questo Nerone, da cui non era facile il distrigarsi». ²¹⁶ Il *Parere* sull'*Ottavia* si apre dunque subito con una annotazione negativa che Alfieri attribuisce alla sua tragedia: il personaggio del tiranno, qui impersonato dall'imperatore Nerone, poco convince il suo autore: «Nerone

²¹⁶ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 115.

è quel tal personaggio, che ha in sé tutta l'atrocità, e più che non ne fa d'uopo, per riuscir *tragediabile*; come anche tutta la grandezza che si richiede per far sopportare l'atrocità. Ma Nerone non ha, né se gli può prestare, tutto quel calore di appassionato animo, che in supremo grado è necessario al personaggio degno di tragedia. Io perciò son d'avviso che costui non si debba esporre sul palco; ma che, se pur ci si pone, abbia ad essere o come questo mio, o, su questo andare, meglio eseguito da mano più esperta; ma non però mai minorato, né addobbato alla foggia nostra, né adattato ai nostri tempi e costumi». ²¹⁷ Nonostante il personaggio di Nerone non susciti eccessive passioni nel pubblico, la sua presenza risulta però indispensabile all'azione tragica: «Io stimo dunque Nerone un personaggio non molto commovente in palco, ma moltissimo utile»; ²¹⁸ ed aggiunge poi in seguito Alfieri: «Il timore di cui è impastato sempre ogni detto, ogni moto, ed ogni pensiero di Nerone, spande sovr'esso una tinta di viltà, che da alcuni sarà biasimata, e che in fatti sempre guasta, o menoma assai la grandezza del tragico eroe. Ma pure, senza questo continuo timore, la ferocia natia di Nerone sciolto da ogni riguardo non lascierebbe durar la tragedia oltre due atti. All'arrivo di Ottavia, se le avventerebbe egli, e la svenerebbe. Questo timore vien dunque ad essere il necessarisimo perno, su cui sta come in bilico questa intera azione, e le sue diverse vicende». ²¹⁹ Questo timore dunque, se da un lato risulta essere ingrediente necessario all'azione tragica, dall'altro non convince pienamente il poeta che afferma di non ricevere da questa tragedia alcuna calda emozione.

Diverso è il personaggio di Ottavia il cui carattere delicato viene delineato al solo scopo di suscitare compassione e pietà nel pubblico: «Ottavia può, a parer mio, molti e diversi affetti destare nel cuore di chi l'ascolta; e quanto più Nerone raccapricciare farà gli uditori, tanto più li farà piangere Ottavia». ²²⁰ In merito poi all'amore che Ottavia continua a serbare per Nerone, elemento questo che gli veniva contestato da Cesarotti, Alfieri nuovamente ribadì: «Ridico solamente, che se Ottavia abborrisse Nerone come il dovrebbe, Nerone ne riuscirebbe di tanto meno biasimevole di ucciderla, ed ella di tanto meno da noi compatibile»: ²²¹ tale passione dunque, altro non è per Alfieri che un

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Parere sulle tragedie*, cit., p.116.

²¹⁹ *Ivi*, p. 117.

²²⁰ *Ivi*, p. 116.

²²¹ *Ivi*, pp. 116-117.

semplice espediente per commuovere ulteriormente il pubblico che, proprio grazie a questo insano amore, sarà maggiormente mosso a pietà. Non manca qui la ricorrente preoccupazione che Alfieri serba nei confronti della messa in scena delle sue tragedie: la scarsa fiducia che egli nutre nei riguardi del teatro italiano e delle compagnie teatrali sarà sempre motivo di timore per il poeta astigiano, consapevole che un'indegna rappresentazione potesse compromettere l'intera sua opera: «La contesa fra le due donne rivali nel terzo; e nel quinto, l'avvelenamento d'Ottavia per via dell'anello; son due tratti, che facilmente possono in palco divenire risibili, se sono eseguiti dai soliti attori italiani. Ma, purché il lettore non ne possa giustamente ridere, è bastantemente giustificato lo scrittore».²²²

Genesi

L'ideazione dell'*Ottavia* è da ricondursi all'estate del 1779 mentre all'estate successiva risale la stesura in prosa; seguono poi le due versificazioni. La tragedia sarà edita nel 1783 nell'edizione senese, e nel 1788 in quella parigina. L'opera che ispirò questa composizione furono gli *Annales* di Tacito che, nei libri XIII, XIV e XV, narrano la vita di Nerone; è probabile che Alfieri conoscesse anche l'*Octavia*, tragedia senecana. Nonostante Alfieri tragga ampiamente spunto dagli *Annales* di Tacito, se ne distacca per quanto riguarda la morte della protagonista, che l'Astigiano racconta in modo diverso.

Trama e ambientazione

Protagonista dell'omonima tragedia alfieriana è Ottavia, moglie di Nerone da lui stesso ripudiata e allontanata da Roma; ella è costretta a fare ritorno in città per difendersi da una falsa accusa di adulterio. Ma a nulla servirà lottare per difendere la propria dignità e la propria innocenza poiché Poppea, seconda moglie dell'imperatore, e Tigellino, spietato ministro, porteranno la fanciulla alla definitiva condanna. La giovane vittima, consapevole dell'impossibilità di lottare, si avvia inesorabilmente alla morte, che ella invocherà come unica via di salvezza dalle calunnie.

²²² *Ivi*, p. 117.

È interessante notare come se da un lato il personaggio di Ottavia, vittima di un potere dispotico, per il suo invocare la morte e per la sua tragica fine, si accosti ad Antigone e ad altre figure femminili del repertorio alfieriano, dall'altro se ne allontani mettendo in luce una fragilità e una visione della morte che le precedenti eroine non manifestavano: anche per Ottavia infatti la morte rappresenta l'unica via di salvezza, l'unico mezzo per tutelare la propria dignità, ma da lei questa fatale via è intrapresa con rassegnato timore; ella guarda alla morte come ad una necessità dolorosa alla quale si avvia con terrore. Alfieri, nella *Risposta* a Cesarotti, giustifica apertamente la scelta di delineare così il carattere di Ottavia: ella doveva rappresentare la debolezza umana e suscitare compassione. Ecco che con questa tragedia il poeta approfondisce lo scavo interiore dei suoi personaggi, indagando un nuovo aspetto dell'animo umano. Ottavia dunque si discosta dalle eroine della volontà che erano protagoniste indiscusse delle tragedie precedenti; ella è emblema della fragilità femminile, della rassegnazione, della giovinezza bisognosa di conforto, la cui immagine muove a compassione e pietà; personaggio nuovo dunque quello di Ottavia che prende le distanze dal titanismo alfieriano²²³ delle precedenti *virago*. Ella è figura poetica in rassegnata attesa della morte, rimedio che sceglie per salvare la propria dignità dalle ingiurie. La sua fragilità emerge in quella che è la scena più tragicamente alta di tutta l'opera:

Tu piangi?...

Me dall'infamia, e dai martir, deh! salva:

da morte, il vedi, ogni sperarlo è vano.

Salvami, deh! pietade il vuole...

(V, 158-161)

La donna si stringe a Seneca affinché la aiuti a darsi la morte; nonostante Ottavia riconosca nel suicidio l'unica via di salvezza, ella teme il dolore fisico e finirà per strappare al filosofo l'anello contenente il mortifero veleno. Questo suo gesto, che lascia intravedere angoscia e timore della morte e della sofferenza, rappresenta una novità all'interno delle tragedie di Alfieri: mai prima di Ottavia un'eroina aveva osato manifestare le proprie paure che, al contrario, venivano soffocate nel più profondo dell'animo.

²²³ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia alfieriana*, p. 141.

Anche il personaggio di Nerone incarna l'immagine di un tiranno nuovo:²²⁴ se infatti questo despota è spietato e feroce, a tale crudeltà però non fa riscontro una cosciente volontà; egli mostra un carattere debole e vile, succube della moglie Poppea e del ministro Tigellino. Nerone fa della sua ferocia una maschera, una copertura della sua vigliaccheria e inettitudine .

Questa tragedia, come aveva già notato Cesarotti, mostra però una serie di difetti che non trovano convincente giustificazione nelle risposte addotte da Alfieri: l'amore che Ottavia, nonostante tutto, continua a nutrire per Nerone appare più un mezzo necessario per giustificare i comportamenti della donna. La tragedia inoltre sembra scindersi in due drammi distinti: da una parte quello di Ottavia che condurrà inesorabilmente la donna al suicidio al solo scopo di gridare la propria innocenza, e dall'altra quello di Nerone che appare vittima della sua stessa ferocia.

III.13. Timoleone.

Dal *Parere sulle tragedie*

«Questa terza tragedia di libertà, bench'ella debba cedere a *Virginia* per la pompa e grandiosità, e alla *Congiura de'Pazzi* per la rabbia che mi vi pare sovranamente agitare quei congiurati, mi pare nondimeno ch'ella le superi di gran lunga per la semplicità dell'azione, per la purità di questa nobil passione di libertà, che ne riesce la sola motrice, e per l'avervi in somma l'autore saputo forse cavare dal poco il moltissimo».²²⁵

Alfieri stesso mette a confronto dunque il *Timoleone* con le precedenti tragedie di libertà, affermando la superiorità di quest'ultima, tragedia di libertà per eccellenza che pone al centro il contrasto tra due puri concetti astratti quali il potere tirannico e la libertà, intesi come ideali non contaminati da passioni.

²²⁴ *Ivi*, p. 135.

²²⁵ *Parere sulle tragedie*, cit., p.118.

Alfieri è consapevole che questa tragedia possa apparire fredda al pubblico poiché l'azione si riduce ad un contrasto che coinvolge due fratelli e le loro opposte concezioni politiche: «Tali quattro personaggi messi in azione, prestano di necessità molte cose importanti da dirsi: ma vero è, che questo fatto essendo quasi privato, e maneggiandosi nel limite della loro casa infra essi soli, viene spogliato d'ogni magnificenza, e può anche a molti parer totalmente privo d'azione».²²⁶ Resta però innegabile che «un fratello, che combatte fra l'amor della patria e quel del fratello, e che opera il possibile per salvar l'uno e l'altro»²²⁷ sia un motivo degno di grande tragedia.

Genesi

Ideato il 21 agosto del 1779, fu steso in prosa l'anno successivo e in versi nel 1781 e poi nuovamente nel 1782; venne in seguito rimaneggiato dall'autore per l'edizione senese e per quella parigina. La principale fonte di ispirazione per il *Timoleone* furono le letture di Plutarco, che trovano testimonianza nella *Vita*: «Ma il libro dei libri per me, e che in quell'inverno mi fece veramente trascorrere dell'ore di rapimento e beate, fu Plutarco, le vite dei veri Grandi. Ed alcune di quelle, come Timoleone, Cesare, Bruto, Pelopida, Catone, ed altre, sino a quattro e cinque volte le rilessi con un tale trasporto di grida, di pianti, e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentirmi nella camera vicina mi avrebbe certamente tenuto per impazzito. All'udire certi gran tratti di quei sommi uomini, spessissimo io balzava in piedi agitatissimo, e fuori di me, e lagrime di dolore e di rabbia mi scaturivano dal vedermi nato in Piemonte ed in tempi e governi ove niuna alta cosa non si poteva né fare né dire, ed inutilmente appena forse ella si poteva sentire e pensare» (III, 7). Il *Timoleone* fu dedicato a Pasquale Paoli, un patriota corso che combatté prima la Repubblica di Genova e poi la Francia:

Lo scrivere tragedie di libertà nella lingua d'un popolo non libero, forse con ragione parrà una mera stoltezza, a chi altro non vede che le presenti cose. [...]. Io perciò dedico questa mia tragedia a voi, come a uno di quei pochissimi, che avendo idea ben diritta d'altri tempi, d'altri popoli, e d'altro pensare, sareste quindi stato degno di nascere e operare in un secolo men molle alquanto del nostro.

Parigi, 20 settembre 1788.

²²⁶ *Ibidem.*

²²⁷ *Ibidem.*

Trama e ambientazione

Il *Timoleone* mette in scena il conflitto, a carattere politico, che si genera tra i fratelli Timoleone e Timofane, rappresentanti di due opposti ideali; Timofane è tiranno di Corinto ma, stimando il fratello, gli cederebbe il potere. Timoleone vorrebbe convincere invece il fratello a rinunciare al potere e a concedere al proprio popolo la libertà. Timofane, sebbene riesca a scoprire la congiura che era stata ordita contro di lui e imprigioni il fratello Timoleone e il cognato Echilo, trova però la morte per mano di quest'ultimo. Timofane, esalando l'ultimo respiro, perdona il fratello al quale dichiara la propria ammirazione. Questo scontro fratricida può ricordare quello tra Eteocle e Polinice ma, se in quella tragedia a dominare era l'odio di Eteocle e la sua smania di potere, qui centrali divengono l'amore e il rispetto che congiungono i due fratelli. Inoltre nel *Polinice* Eteocle rifiuta di lasciare il trono anche nell'estremo momento della morte, non così fa Timofane che lo lascerebbe solo al fratello; sembra perciò non esserci in questa tragedia una netta separazione tra eroe e tiranno.

Il *Timoleone* è tragedia di libertà che oppone la volontà di dominio con il desiderio di libertà, ambizioni che trovano incarnazione, come per il *Polinice*, in due fratelli; a differenza della precedente tragedia però, a mancare qui è il vero e proprio conflitto tragico: tra Timoleone e Timofane non c'è infatti un drammatico contrasto poiché i due si amano e si rispettano, non c'è odio nell'animo del tiranno.²²⁸ Il potere assoluto da un lato, e la libertà dall'altro, diventano meri ideali, pure astrazioni e trovano voce e manifestazione non più nell'aperto e sanguinoso conflitto, ma nei discorsi che i due personaggi mettono in scena.

Timoleone e Timofane diventano così protagonisti incontrastati di questa tragedia, nella quale i personaggi minori hanno scarso rilievo: Demarista infatti è simbolo della fragilità femminile che qui risulta accentuata poiché ella, madre di entrambi, è scissa fra i due. Il personaggio di Echilo poi, nonostante si dimostri amico del tiranno, non si distoglie dal commettere il tirannicidio.

Timoleone rappresenta il tipico eroe della libertà, unica forza che muove le sue azioni; egli infatti identifica la libertà come legge morale, come una necessità cui non è

²²⁸ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia di Vittorio Alfieri*, p. 144.

possibile sottrarsi, e la morte del fratello, per il quale prova affetto e stima, altro non è se non la morte del tiranno, inevitabile esito per la conquista dell'agognata libertà. Il personaggio davvero nuovo è invece Timofane, tiranno diverso da quelli rappresentati precedentemente: a contraddistinguere il carattere di Timofane non sono infatti la crudeltà e la ferocia, ma l'umanità e la stima che egli nutre per il fratello al quale, morente, rivolge queste accorate parole:

Io ti perdono,
fratello; e a me tu pur perdona... Io moro
ammirator di tua virtù... Se impreso
io non avessi a far... la patria... serva,...
impreso avrei di liberarla:...è questa
di ogni gloria... la prima...Eppur, ben veggio,
non vi ti trasse amor di gloria insano;
ottimo cuor di cittadin ti trasse
a svenare il fratello.

(V, 200-208)

La morte è ancora presenza incombente in questa tragedia, ma Timofane vi si avvia senza timore, apparendo come l'unica forza capace di soffocare in lui la brama di potere:

A me di vita
parte, or s'è fatta, la immutabil, sola,
Alta mia voglia, di regnar... Fratello
Tel dissi io già: corregger me sol puoi
Col ferro: invano ogni altro mezzo.

(III, 279-283)

La novità del *Timoleone* è la mancanza del contrasto tragico tra oppresso e oppressore; non c'è un conflitto tra individui animati da opposte passioni, ma lo scontro si sviluppa tra due differenti ideali incarnati dai protagonisti che più che rappresentanti dell'umanità, divengono simboli.²²⁹

Messa in scena

²²⁹ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, p. 158.

«Libertà. Uguaglianza. Avviso per il teatro patriottico del Fondo di separazione la sera di venerdì 5 pratile 24 maggio v. s. TIMOLEONE Gran specchio di esemplarità, di virtù morali e Repubblicane fu questo antico sostenitore dei diritti dell'uomo! La sua modestia, degna veramente d'un cuore filantropo,[...], merita d'essere ammirata, d'essere seguita e di servire d'istruzione a tutto il Mondo rigenerato. Patriotti di Napoli, correte in folla[...]!». ²³⁰ Così recitava un manifesto del maggio del 1799 che invitava i napoletani a teatro per assistere alla rappresentazione del *Timoleone* alfieriano che per quella sera fu messo in scena gratuitamente. Grande infatti sarà il successo di questa tragedia nel periodo della Rivoluzione francese.

III.14. Merope.

Dal Parere sulle tragedie

«Mi son dovuto anche già dilungare alquanto su questa nel rispondere a certe ingegnose obiezioni del signor Cesarotti: onde, non mi resta quasi nulla da qui inserire su questa tragedia, non volendomi dal mio proposto rimuovere». ²³¹ È con queste parole che Alfieri apre il suo *Parere* sulla *Merope*, tragedia già lungamente trattata nella lettera di risposta alle critiche mossegli da Cesarotti, e la cui composizione fu dettata da un desiderio del poeta di “riscrivere” la *Merope* di Scipione Maffei; l'Astigiano si limita dunque a delineare i caratteri dei personaggi che animano questa sua tragedia: «Merope mi pare esser madre dal primo all'ultimo verso; e madre sempre; e nulla mai altro, che

²³⁰ Cfr. V. ALFIERI, *Tragedie*, a cura di Luca Toschi, Firenze, Sansoni, , 1985, vol. II, cit., p.188.

²³¹ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 119.

madre: ma, madre regina in tragedia, non mamma donnicciuola». ²³² Alfieri ritiene dunque la sua Merope incarnazione sì di una donna animata da affetti materni, lontana dalle eroine votate alla vendetta e alla ribellione che erano invece protagoniste nelle opere precedenti, ma ella è una madre di tragedia, che agisce in maniera eroica spinta dall'amore che nutre per il figlio; e sarà proprio questo amore a far maturare in lei il feroce desiderio di vendetta. Merope è donna d'azione, non donnuccia come era invece definita dal suo stesso autore Maria Stuarda.

Nel *Parere* emerge la consapevolezza di Alfieri di aver compiuto una «temerità» ricalcando un'opera di poco precedente con il desiderio di primeggiare, tanto da ammettere che «L'autore ha dovuto di necessità impiegare molta più arte nel condurre questa tragedia, che in nessuna altra sua; dovendo sempre avere innanzi agli occhi, che se egli non la intesseva meglio, cioè più semplicemente, più verisimilmente, e più caldamente, che le precedenti di un tal nome, egli dimostrava contro a se stesso ch'ella era stata temerità l'intraprendere di far cosa fatta». ²³³

Il *Parere* sulla *Merope* viene chiuso da un accenno a quello che per Alfieri resta il difetto primo di questa tragedia e che altro non si deve se non al soggetto e al sentimento materno che anima la protagonista, passione con la quale l'autore non aveva troppa dimestichezza: «Io, come censore, ci vedo anche qua e là dei difetti, e non pochi; ma li lascio, e in più gran numero, e con più sana ed utile critica, rilevare da altri. Mi trovo nondimeno tenuto a svelarne uno, che si va spandendo sul totale di questo poema; ed è, il vedersi chiaramente, che il genere di passione molle materna (prima base di questa tragedia), non è interamente il genere dell'autore». ²³⁴

Genesi

«In quel frattempo, verso il febbraio dell'82, tornatami un giorno fra le mani la *Merope* del Maffei per pur vedere s'io c'imparava qualche cosa quanto allo stile, leggendone qua e là degli squarci mi sentii destare improvvisamente un certo bollore d'indegnazione e di collera nel vedere la nostra Italia in tanta miseria e cecità teatrale

²³² *Ibidem*.

²³³ *Parere sulle tragedie*, cit., pp. 119-120.

²³⁴ *Ivi*, p. 120.

che facessero credere o parere quella come l'ottima e sola delle tragedie, non che delle fatte fin allora (che questo lo assento anch'io), ma di quante se ne potrebbero far poi in Italia. E immediatamente mi si mostrò quasi un lampo altra tragedia dello stesso nome e fatto, assai più semplice e calda e incalzante di quella. Tale mi si appresentò nel farsi ella da me concepire, direi per forza. S'ella sia poi veramente riuscita tale, lo decideranno quelli che verranno dopo noi. [...]nell'atto che io ideai, distesi, e verseggiavi la mia *Merope*, che non mi diede mai tregua né pace finché ella non ottenesse da me l'una dopo l'altra queste tre creazioni diverse, contro il mio solito di tutte l'altre, che con lunghi intervalli riceveano sempre queste diverse mani d'opera» (IV, 9); queste parole della *Vita* testimoniano come Alfieri si immerse a capofitto nella composizione della sua *Merope* che fu ideata, composta e verseggiata nel solo anno 1782.

L'ideazione della *Merope* trae origine da un proposito di competizione letteraria che Alfieri volle intraprendere con Scipione Maffei, autore, nel 1713, di una prima *Merope* che il poeta di Asti voleva superare; l'Astigiano lesse la tragedia di Maffei nel 1775 e così riporta nella *Vita*: «E questa, a luoghi mi piacque bastantemente per lo stile, ancorché mi lasciasse pur tanto desiderare per adempirne la perfettibilità, o vera, o sognata, ch'io me n'andava fabbricando nella fantasia» (IV, 1).

Alfieri volle dedicare la sua *Merope* alla madre Monica Marianna Maillard di Tournon:

Una mia tragedia, che ha per base l'amor materno, spetta a lei amatissima madre mia. Ella può giudicar veramente, se io ho saputo dipingere quel sublime patetico affetto, ch'ella tante volte ha provato; e principalmente quel fatal giorno, in cui le fu da morte crudelmente involato altro figlio, fratello mio maggiore. Ancora ho presente agli occhi l'atteggiamento del vero profondo dolore, che in ogni di lei moto traspariva con tanta immensità: e benché io in tenerissima età fossi allora, sempre ho nel core quelle sue parole, che eran poche e semplici, ma vere e terribili: [...] di cui, per quanto ho saputo, ho sparso la mia *Merope*. [...].

Siena, 27 Agosto 1783.

Trama e ambientazione

La *Merope* alfieriana riprende le vicende trattate nell'omonima opera di Scipione Maffei, e deve la sua genesi ad un tentativo di emulazione e superamento del modello del tragediografo veronese.

La regina di Messene, Merope, vede uccidere dai soldati del tiranno Polifonte il marito e i suoi due figli; solo il terzo figlio, Egisto, viene allontanato e riesce a salvarsi. La madre Merope nel frattempo è tenuta prigioniera dal tiranno Polifonte che la rivendica come moglie. La tragedia si apre con il lamento della donna che vive solo per l'amore del figlio di cui da tempo ormai non ha più notizie. Egisto fa la sua comparsa in città e viene inizialmente creduto l'uccisore del giovane figlio di Merope; la stessa donna è combattuta nell'animo tra la speranza che il giovane sia davvero Egisto, e il timore che egli sia un impostore. Merope si convince di aver trovato l'assassino di suo figlio e, quando sta per ucciderlo, il tiranno Polifonte le rivela che il giovane è in realtà suo figlio. Polifonte dichiara a Merope che sarà lui stesso ad uccidere il ragazzo se ella non acconsentirà a sposarlo. La donna in apparenza cede, ma durante la cerimonia nuziale Egisto colpisce Polifonte uccidendo il tiranno e vendicando così la morte del padre e dei due fratelli.

La *Merope* alfieriana nasce dal desiderio di gareggiare con l'opera di Maffei, arricchendola di elementi nuovi e approfondendo psicologicamente i personaggi che apparivano invece statici nella tragedia del veronese. Il personaggio di Merope è figura estremamente poetica poiché racchiude in sé l'alfieriano conflitto tra passioni: la tenerezza e la dolcezza di madre, e la ferocia di colei che vuole vendicare la morte del figlio. La donna, dal suo primo ingresso in scena, è pervasa dall'angoscia e dal timore, sentimenti che l'accompagneranno per gran parte del dramma:

Merope, a che pur vivi? Omai più forse
tu non sei madre.

(I, 1-2)

Questo primo monologo che apre la tragedia, ben manifesta l'animo combattuto della protagonista che da tempo non ha notizie dell'unico figlio superstite e per la cui vita continua a temere. Lo smarrimento che sconvolge la donna si paleserà ancor più apertamente quando, nell'atto di uccidere il presunto assassino del figlio, esiterà ancora pervasa dal dubbio. In Merope affetto materno e desiderio di vendetta si confondono continuamente fino a divenire esse stesse unici motivi che ancora la tengono in vita:

può sol vendetta alcuno istante ancora
me rattenere in vita.

(III, 279-280)

Nonostante Merope reclami vendetta, ella resta pur sempre un personaggio femminile fragile e angosciato; e il timore che l'attanaglia si concretizza nelle frasi spezzate che ella pronuncia, nelle parole staccate, nei punti di sospensione. Merope è diversa dalle eroine precedenti, in lei la brama di vendetta convive con l'affetto materno che emerge in parole ricolme di tenerezza con le quali ricorda il figlio stringeva a sé:

Ah! mel diceva il core...
in quella notte orribile, che in braccio
io tel ponea:...mai più tu nol vedrai...
Con sue picciole mani ei mi avvinghiava
sì strettamente il collo...; oh ciel! pareva
quasi il sapesse, che per sempre ei m'era
tolto.

(III, 153-159)

Merope dunque appare una commistione di tratti eroici ed umani, di ferocia e affetto materno,²³⁵ inaugurando non solo un nuovo personaggio il cui animo appare più sfaccettato e meno statico, ma anche l'approfondimento psicologico che Alfieri attuerà e porterà al suo culmine con il *Saul* e la *Mirra*.

Il personaggio di Polifonte è il tiranno che forse meno mostra la propria brama di potere, ma che per questo è pronto ad uccidere e a fare oggetto del suo dominio Merope. Poco rilevante è il personaggio di Polidoro che, come afferma lo stesso Alfieri nel suo *Parere*, è semplicemente «quale dovea essere».²³⁶

Nel personaggio di Egisto e nelle sue parole che avviano alla conclusione del dramma, emerge tutto il senso profondo del pensiero alfieriano e delle sue tragedie di libertà:²³⁷

Ah! vita
non m'è il servir.

(V, 137-138)

Questa battuta è un urlo di ribellione e liberazione dal tiranno, la cui oppressione sembrava aver inevitabilmente piegato la volontà dei personaggi.

²³⁵ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, p. 231.

²³⁶ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 119.

²³⁷ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, p. 228.

III.15. Saul.

Dal Parere sulle tragedie

Il personaggio di Saul appare come l'eroe più caro ad Alfieri, che nel *Parere* lo definisce «un uomo appassionato di due passioni contrarie, a vicenda vuole, e disvuole una stessa cosa».²³⁸ Il *Saul* è tragedia nata di getto, dove la figura del protagonista trova già dalla stesura in prosa, la sua definitiva fisionomia, al contrario dei personaggi minori.²³⁹

Il *Parere* sul *Saul* si apre con il riferimento alla fonte di ispirazione di questo soggetto tragico; per la prima volta infatti, Alfieri si serve del testo sacro: «[...] La lettura della *Bibbia*, che mi trasportava moltissimo, mi sforzò a fare questa tragedia, di cui non so con quanta ragione, confesso pure, che mi compiaccio sommamente, e che pochi difetti vi vedo; per quanto ci abbia maturamente pensato. [...], bastava che Saul credesse

²³⁸ Cfr. *Parere sulle tragedie*, cit., p. 313.

²³⁹ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, cit., p. 188.

d'aversi meritata l'ira d'Iddio, per poter cadere in quello stato di turbazione, che a parer mio lo rende non meno degno di pietà che di meraviglia».²⁴⁰ Centrale in questa tragedia appare dunque la presenza di Dio che incombe minacciosa su Saul, la cui volontà si mostra atterrita e soffocata dal timore del castigo divino. Alfieri, come di consueto, passa poi in rassegna i personaggi del dramma: «David, amabile, e prode giovinetto, credo che in tragedia, sviluppando alquanto più che non fa la storia la sua natia bontà, e la compassione ch'egli ha per Saul, e l'amore per Gionata, e Mical, venga ad essere un personaggio molto tragico. [...]. Abner è un ministro guerriero, più amico di Saul, che servo, e quindi non vile, benché esecutore talora di sue crudeltà. Achimelech introdotto qui, non per altro, che per avervi un sacerdote, che sviluppasse la parte minacciante, e irritata d'Iddio, mentre che David non ne sviluppa che la parte pietosa, potrà da taluno non senza ragione esser tacciato d'inutile. E non lo negherò, potendo benissimo star la tragedia senz'esso».²⁴¹ Il poeta dichiara in seguito di non voler sottoporre il *Saul* all'esame critico che era stato osservato per le altre tragedie, affermando che «questa tragedia non si vuol giudicare colle stesse regole dell'arte, che l'altre, e son primo a dire, ch'ella non regge a un tale esame. Credo ch'ella si debba giudicare assai più sull'impressione che [se?] ne riceve, che sulla ragione che ognuno chiede a sé dell'impression ricevuta: e questa mi pare la sana critica del soprannaturale».²⁴² Il *Saul* dunque andrà giudicato esclusivamente per le emozioni che provocherà nel pubblico poiché inaugura un nuovo tipo di eroe tragico sconvolto nell'animo da passioni opposte; Alfieri scrive infatti: «In questa tragedia l'autore ha o sviluppato, o perfezionato quella parte del cuore umano così magica per l'effetto, per cui un uomo appassionato di due passioni contrarie, a vicenda vuole, e disvuole una stessa cosa, [...]. Saul per questa parte mi pare molto più dottamente colorito che tutti i precedenti eroi: in quanto ne' suoi lucidi intervalli ora dalla invidia e sospetto contro David, ora dall'amor per la figlia, e pel genero, agitato, lascia vedere le terribili tempeste del suo core, e sia che pietoso o feroce egli sia, non è pur mai né disprezzabil, né odioso».²⁴³ La grandezza di questa tragedia sta dunque tutta nel personaggio di Saul, anima tragica del dramma, poiché in lui solo è racchiuso il turbamento e l'angoscia del cuore; egli ha in sé il conflitto tra

²⁴⁰ Cfr. *Parere sulle tragedie*, cit., p. 312.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 313.

passioni contrastanti che lo scuotono e lo tormentano e soltanto la morte può donargli la pace. Pare però che la conclusione dell'opera desti qualche perplessità nell'autore: convinto infatti che il suicidio sia motivo di forte compassione agli occhi del pubblico, ritiene però che non raggiunga il massimo della tragicità: «Il tutto però di questa tragedia non me la fa vedere come cosa di prim'ordine, stante, che la catastrofe, dopo diverse passioni per cui un suocero vorrebbe uccidere un genero, finisce con l'uccidersi di propria mano un re vinto, per non l'essere dai soprastanti vincitori: cosa compassionevole, ma per l'ultima impressione che lascia nel cuore degli spettatori, assai meno tragica, che ogni altra».²⁴⁴

Genesi

Il *Saul* fu ideato alla fine del marzo del 1782 e quattro mesi dopo era già stato versificato; venne stampato nell'edizione parigina nel 1788. Notizie sull'ideazione del *Saul* ci giungono, ancora una volta, dalla *Vita* nella quale Alfieri così racconta: «Fin dal marzo di quell'anno mi era dato assai alla lettura della *Bibbia*, ma non però regolarmente con ordine. Bastò nondimeno perch'io m'infiammassi del molto poetico che si può trarre da codesta lettura, e che non potessi più stare a segno, s'io con una qualche composizione biblica non dava sfogo a quell'invasamento che n'avea ricevuto. Ideai dunque, e distesi, e tosto poi verseggiavi anche il Saulle, che fu la decima quarta, e secondo il mio proposito d'allora l'ultima dovea essere di tutte le mie tragedie. E in quell'anno mi bolliva talmente nella fantasia la facoltà inventrice, che se non l'avessi frenata con questo proponimento, almeno altre due tragedie bibliche mi si affacciavano prepotentemente, e mi avrebbero trascinato» (IV, 9). È interessante notare come il *Saul* nasca di getto, non presentando le consuete rielaborazioni cui Alfieri sottoponeva le sue tragedie. La tragedia venne dedicata al caro amico Tommaso Valperga di Caluso:

Da che la morte mi ha privato dell'incomparabile Francesco Gori a voi ben noto, non mi rimane altro amico del cuore, che voi. [...] La dedico dunque a voi; e tanto più volentieri e di cuore, che voi, dotto in molte altre scienze, da tutti siete conosciuto dottissimo nelle sacre carte, delle quali, per la profonda vostra intelligenza della lingua ebraica, bevete al fonte. Il Saulle perciò, più che ogni altra mia tragedia, si aspetta a voi[...].

²⁴⁴ *Ibidem*.

Trento, 27 Ottobre 1784.

Trama e ambientazione

Il *Saul* è una tragedia di argomento biblico il cui scenario è la guerra tra Ebrei e Filistei; in questa atmosfera di battaglia si erge la figura del protagonista, un sovrano, ormai vecchio e stanco, pronto a cedere il regno al giovane David, marito della figlia Micol. La tracotanza di David però, riaccende l'invidia e il rancore del sovrano che costringe il giovane ad allontanarsi per evitare la morte. L'ira di Saul si scaglierà contro il sacerdote Achimelech che egli considera sostenitore di David. Intanto i Filistei assaltano il campo israelita; Saul, divenuto ormai folle e accecato dall'odio per David, vinto dal dolore per la perdita dei figli morti in battaglia, e sopraffatto da deliri e visioni da incubo, trova nel suicidio la sua liberazione e l'affermazione della sua regalità.

Il *Saul* mette in scena l'ultimo giorno di vita del vecchio sovrano che egli trascorre in un'atmosfera notturna di morte; è infatti proprio la notte, come accadeva per altre opere alfieriiane, a dominare questa tragedia: la notte apre e chiude il dramma di Saul e porta con sé angosce e turbamenti. Solo l'alba, che compare nel secondo atto con l'ingresso del protagonista, conduce l'eroe a rivelare al consigliere Abner i tormenti della propria anima.²⁴⁵ L'ira e l'odio di Saul per il genero, e il suo desiderio di gloria, se da un lato lo avvicinano ai precedenti tiranni, primo fra tutti il crudele Filippo, dall'altro lo allontanano poiché la sua brama di grandezza trova in lui, e nella sua condizione di uomo vecchio e stanco, il loro limite insormontabile, di cui il protagonista è pienamente consapevole.²⁴⁶ Saul racchiude in sé tutta l'umanità e la drammaticità della sua condizione: egli è dolorosamente cosciente della propria impotenza. Solo il suicidio può restituirgli la dignità e la regalità perdute; infatti come è tipico nelle tragedie alfieriiane, la morte è espiazione e affermazione della libertà individuale e della suprema volontà. La tragedia di Saul, è dramma della solitudine: egli è solo, e le figure che lo circondano restano ai margini; grande assente è il vero antagonista di Saul contro il quale i personaggi alfieriiani erano soliti opporsi: il suo solo antagonista è egli stesso. E la

²⁴⁵ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, cit., p. 165.

²⁴⁶ Cfr. M.FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., p. 238.

solitudine lo accompagna costantemente poiché solo con se stesso egli trova la sicurezza e la salvezza dalla paura,²⁴⁷ come dichiara in questi versi:

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

(IV, 303-304)

Ecco allora che, come sarà per la *Mirra*, il contrasto non è più tra due individui opposti, ma si interiorizza e si fa largo nell'animo dell'eroe: Saul racchiude infatti in sé una lotta con la quale si scontrano da un lato la spinta alla gloria e alla grandezza animata da furore e forte sentire, dall'altro la desolata consapevolezza della finitezza umana. Saul è quindi protagonista incontrastato del dramma, e centro della tragicità dell'opera; attorno a lui stanno personaggi semplici e più modesti, rappresentanti di un'umanità inferiore rispetto all'eroica grandezza del tiranno; sono questi personaggi a dominare tutto il Primo Atto. Saul entra in scena nel Secondo Atto ed è qui che la sua tragedia trova voce:²⁴⁸ il tiranno, mentre un nuovo giorno sorge, prende consapevolezza di sé e della propria debolezza e sfoga la sua desolazione su Abner.²⁴⁹ Egli appare, attraverso queste sue prime parole, dominato non solo da se stesso e dal proprio dolore, ma dalla presenza incombente di Dio che lo opprime con le sue leggi.²⁵⁰ Dio è infatti presenza costante nella tragedia che è aperta dalle parole che David Gli rivolge:

Qui freno al corso, a cui tua man mi ha spinto,
onnipotente Iddio, tu vuoi ch'io ponga?
Io qui starò.

(I, 1-3)

Ed è proprio Dio che conduce Saul ad un conflitto interiore, poiché in Lui egli individua una forza oppressiva che lo ha abbandonato e che sostiene il giovane David. La sofferenza di Saul si fa sempre più angosciata tanto da sfociare in visioni orrende e spettrali che conducono il sovrano al delirio e alla follia; c'è dunque un andamento in crescendo che trova il suo punto di partenza già nel Secondo Atto dove, per la prima

²⁴⁷ Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Saul e Mirra*, Roma, L' "Erma" di Bretschneider, 1993, p. 28.

²⁴⁸ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, cit. p. 164.

²⁴⁹ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., pp. 259-260.

²⁵⁰ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, cit., p. 163.

volta, il protagonista entra in scena; qui il sovrano appare già turbato e consapevole della propria debolezza e della sfiducia in se stesso, ma a questa presa di coscienza segue la gelosia che egli riversa nel suo successore David e che sfocerà nel Terzo Atto, mutandosi in ira e odio. David diviene allora, agli occhi di Saul, emblema della sua sconfitta e della sua debolezza: il giovane gli appare sorretto dal volere divino che ha invece abbandonato il vecchio sovrano e le parole del giovane, intrise di umile religiosità, non hanno altro effetto se non quello di scatenare l'ira del tiranno, che esploderà quando Saul riconoscerà, in mano al genero, la spada di Golia, segno dell'aiuto divino.²⁵¹ Nel Quinto Atto la catastrofe giunge a compimento: la notte torna nuovamente a dominare le ultime ore di vita di Saul che, non più circondato dagli altri personaggi, appare avvolto nella sua solitudine. Egli compare in scena sconvolto, ancora perseguitato da visioni terrificanti. Abner giunge informando il suo sovrano che la battaglia contro i Filistei è stata persa, e invita il tiranno a salvarsi; ma a queste parole Saul risponde con l'estrema fermezza e generosità che contraddistingue un vero sovrano:

Ch'io viva, ove il mio popol cade?

(V, 191)

Ora Saul, che assiste impotente alla caduta del suo regno, è pronto a morire e a trafiggersi con la spada, ma il suo ultimo pensiero corre ai figli:

Oh figli miei!... – Fui padre. –

Eccoti solo, o re; non un ti resta

dei tanti amici, o servi tuoi.

(V, 217-219)

Queste parole trasformano la tragedia del tiranno nella tragedia del padre.²⁵² Ma, se Saul appare ormai del tutto vinto, egli è invece ancora capace di un ultimo slancio di eroismo e di rivolgere le estreme parole a Colui che egli considera la causa della sua sofferenza e del suo tormento:

Sei paga,

d'inesorabil Dio terribil ira? –

²⁵¹ Cfr. *Ivi*, pp. 173-174.

²⁵² Cfr. *Ivi*, p.184.

Ma, tu mi resti, o brando: all'ultim'uopo,
fido ministro, or vieni. –

(V, 218-221)

Tutto è ormai perduto, ma Saul con il suicidio grida la propria volontà di autoaffermazione ritrovando con esso la dignità regale, suggellata da queste ultime parole che chiudono il dramma:

Ecco già gli urli
dell'insolente vincitor: sul ciglio
già lor fiaccole ardenti balenarmi
veggo, e le spade a mille... - Empia Filiste,
me troverai, ma almen da re, qui... morto.-

(V, 221-225)

Solo nel suicidio Saul può trionfare su se stesso e sul proprio tragico destino,²⁵³ facendo della propria morte l'emblema dell'affermazione della sua nobiltà ed elevatezza morale.

Messa in scena

Il *Saul* venne rappresentato per la prima volta nel marzo del 1793 dall'autore stesso che interpretava il personaggio del protagonista: in una lettera all'amico Mario Bianchi del 16 marzo dello stesso anno, Alfieri lascia testimonianza di una rappresentazione avvenuta a Firenze motivando la sua scelta di interpretare il ruolo di Saul: «[...] Ho scelto il Saul, e ne ho presa la parte [...]. Non saremo certo nessuno buoni attori; ma sapremo la parte, intenderemo un poco quel che diremo, e diremo adagio senza rammentatore. Queste tre cose formano già un attore stupendo in Italia».²⁵⁴

E ancora, sempre a Mario Bianchi, descrive meglio nei dettagli la scena e l'abilità degli attori: «Le voglio in fretta in fretta dar conto della nostra recita prima seguita Martedì. [...]. In questo angustissimo campo, privi di ogni illusione d'abiti e prospettiva [...]. La

²⁵³ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., p. 281.

²⁵⁴ V. ALFIERI, *Epistolario*, a cura di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1981, vol. II, cit., p. 115.

nostra Micol ha naturalezza, calore, e grazia: [...]. Gionata è intelligente, ed esatto, dice a senso, e bene; ma non è fatto per parte tenera; e nelle cose di molto affetto pizzica un pochino del comico. David ha tutto: figura, e nobiltà di gesti, e d'atteggiamenti; [...]. Abner ha più pratica teatrale di tutti noi, per aver molto recitato altre volte: [...]. Achimelech è la nostra parte debole [...] pure tal ch'è, è ancora cento volte migliore di tutta la Strioneria conosciuta nei pubblici teatri d'Italia. Saul dice a senso, e con un certo calore; ma pecca molto nelle braccia corpo e gambe, non avendo quasi niente la pratica teatrale. Tutti sanno la parte a segno, che un uom di legno può rammentare».²⁵⁵ Con questa lettera Alfieri dà prova non solo della sua capacità critica e autocritica largamente testimoniata dal *Parere sulle tragedie*, ma anche dell'attenzione e della cura dei dettagli che egli poneva nelle rappresentazioni sceniche.

III.16. Agide.

Dal *Parere sulle tragedie*

«È questa, la quarta mia tragedia di libertà: ma io credo, che quella divina passione venga qui ad assumere un aspetto affatto diverso e nuovo, dal ritrovarsi ella così caldamente radicata nel cuore di un re».²⁵⁶ Con queste parole si apre il *Parere* di Alfieri sull'*Agide*, tragedia di libertà, come altre composte in precedenza, ma che mostra una novità tutta racchiusa nello stesso protagonista: per la prima volta infatti, ad incarnare un eroe di libertà non è la vittima di un potere oppressivo esercitato da un tiranno dispotico, ma un sovrano.

Alfieri teme però che la sua tragedia possa non essere pienamente compresa dal pubblico contemporaneo: «Un tal soggetto, che se non fosse testimoniato dalle storie, parrebbe ai tempi nostri impossibile; un tal soggetto, vista la comune natura dei re e degli uomini, non è forse facile ad esser presentato a popoli non greci né romani, sotto

²⁵⁵ *Ivi*, pp. 115-116.

²⁵⁶ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 124.

aspetto di verisimiglianza»; e più avanti così spiega: «Questa ragione milita assai meno in tutte le altre mie tragedie di libertà, in cui per lo più è un privato oppresso che congiura contra un potente oppressore: [...]. Ma un re (benché un re di Sparta fosse una cosa assai diversa dagli altri tutti), un ente pure, che porta il nome di re, e che vuole a costo del trono, della vita, e perfino della propria fama, porre in libertà il suo popolo fra cui egli pur non è schiavo, e nella di cui libertà egli perde molta potenza e ricchezza, senza altro acquistarvi che gloria e anche dubbia; un tal re, riesce di una tanta sublimità, che agli occhi di un popolo non libero egli dee parere più pazzo assai che sublime».²⁵⁷ Ad Alfieri sembra dunque che il soggetto dell'*Agide*, sebbene tocchi l'apice della sublimità, possa non essere compreso dal pubblico contemporaneo, troppo lontano dalle imprese eroiche dei grandi popoli passati, e ancora troppo schiavo per non ritenere «pazzo» un sovrano che, per la prima volta nelle tragedie dell'*Astigiano*, incarna un eroe della libertà. «Una tragedia d'*Agide* potrebbe forse ottenere sommo effetto in una repubblica di re; cioè in quel popolo (tale è stato per assai tempo il romano) in cui vi fossero molti grandi potenti, che tutti potrebbero per la loro influenza attentarsi di assumere la tirannide; ma dove, non essendo tuttavia ancora corrotti, pochi vi penserebbero, e nessuno lo ardirebbe; [...]. Una tal repubblica riapparirà forse un giorno in Italia, sì perché tutto ciò che è stato può essere, sì perché la pianta uomo in Italia essendovi assai più robusta che altrove, quando ella venga a rigermogliare virtù e libertà, la spingerà certamente assai più oltre che i nostri presenti eroi boreali»;²⁵⁸ è dunque questa la speranza di Alfieri: spera, il poeta astigiano, che *Agide* possa divenire modello di virtù e di lotta per la libertà anche per gli uomini futuri che si saranno liberati dalle catene della servitù. Purtroppo però resta forte la convinzione alfieriana che questa tragedia, trattando un tema troppo elevato e sublime, non solo non sarà capita dai suoi spettatori, ma non commuoverà nemmeno gli animi: «la reputo tragedia di un sublime più ideale che verisimile, e quindi pochissimo atta ad appassionare i moderni spettatori».²⁵⁹

Genesi

²⁵⁷ *Ivi*, p. 125.

²⁵⁸ *Ivi*, pp. 125-126.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 126.

Ideata il 30 agosto 1784 e versificata due anni dopo, fu stampata nell'edizione parigina del 1788. Alfieri trae ispirazione per la composizione di questa sua tragedia dalla *Vita di Agide* di Plutarco. L'*Agide* è dedicata a Carlo I, re d'Inghilterra che venne giustiziato nel 1649:

[...]Questo re di Sparta ebbe con voi comune la morte, per giudizio iniquo degli efori; come voi, per quello d'un ingiusto parlamento. Ma quanto fu simile l'effetto, altrettanto diversa la cagione. Agide, col ristabilire l'uguaglianza e la libertà, volea restituire a Sparta le sue virtù, e il suo splendore; quindi egli pieno di gloria moriva, eterna di sé lasciando la fama. Voi, col tentare di rompere ogni limite all'autorità vostra, falsamente il privato vostro bene procacciarvi bramaste: nulla quindi rimane di voi; e la sola inutile altrui compassione vi accompagnò nella tomba.[...].

Martinsborgo, 9 Maggio 1786.

Trama e ambientazione

Con l'*Agide* Alfieri ritorna alla storia antica nella quale più si riconosceva: il protagonista è Agide, re di Sparta, che vuole ripristinare la costituzione del democratico Licurgo. Il tiranno Leonida gli si oppone e lo condanna a morte, ma Agide compirà l'estremo gesto di propria mano insieme alla madre Agesistrata.

L'*Agide*, quarta tragedia di libertà, fu composta dall'Astigiano due anni dopo il *Saul*, dramma che Alfieri ritenne il suo ultimo lavoro; dopo un silenzio di un paio d'anni invece, vennero «ideate ad un parto» (IV, 14) l'*Agide*, la *Sofonisba* e la *Mirra*.

A dominare nell'*Agide* è la passione libertaria che si racchiude tutta nel coraggio e nella rinuncia alla vita dell'eroe della libertà per eccellenza: egli è un re che vuole ripristinare la costituzione democratica di Licurgo e rendere così libero il suo popolo. L'eroe diventa simbolo di libertà e democrazia spogliandosi non solo della propria ricchezza, ma della fama e infine della sua stessa vita. Nell'*Agide* il protagonista non è pervaso da una brama di ribellione o da una sete di vendetta: egli si offre generosamente ad un sommo ideale per raggiungere il quale l'eroe è pronto a donare la vita, consacrando questo estremo gesto a memorabile esempio di virtù. Il sovrano spartano racchiude in sé

un'umanità che si eleva, giganteggia sul suo popolo e sul suo antagonista; egli non perde mai di vista il proprio ideale,²⁶⁰ nemmeno nell'imminenza della morte che viene affrontata con rinuncia ma con ferma audacia e nobiltà d'animo: Agide sceglie infatti di uccidersi con il pugnale prima di essere giustiziato. L'eroe non ha timore della morte, teme soltanto di vedere la sua Sparta divenire serva:

Ma, che dich'io? sperar, se in sé non spera,
Agide può? ch'altro a temer mi resta,
quando è più sempre la mia patria serva?

(II, 76-78)

Agide serba nel cuore un'unica speranza, si auspica che il suo sacrificio non sia vano, che la sua morte rappresenti un esempio per il popolo. In lui ritroviamo un eroe nuovo: sebbene sia re, non è però animato dal desiderio di potere e vendetta, non è incarnazione di un potere oppressivo; motore delle sue grandi imprese è un sublime ed alto ideale che egli persegue fino alla fine:

Io moro. Pur...che...a Sparta giovi.

(V, 201)

Solo per un attimo Agide lascia trapelare la propria angoscia, dopo l'ultimo incontro con l'amata moglie; tutto il suo tormento trova testimonianza in queste sospirate parole:

Misero me!...quante mai morti in una
aver degg'io?...Dolor qual mai si agguaglia
al duol di padre, e di marito? – O Sparta,
quanto mi costi!

(V,123-126)

La grandezza di Agide è resa evidente dalla contrapposizione che avviene nel Terzo Atto tra l'eroe della libertà e il suo antagonista Leonida: Agide si lascia condannare purché Leonida porti a compimento l'impresa che egli sta tentando di perseguire.

È il Quarto Atto, quello del processo, a mostrare la viltà di Leonida che, al momento del voto, si allontana per non essere coinvolto nella condanna che lui stesso ha mosso nei confronti di Agide. Il tiranno Leonida è animato dall'odio per l'eroe non perché questo

²⁶⁰ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, p. 284.

sia da ostacolo alla sua smania di potere, ma perché in lui egli vede l'immagine della propria umiliazione; quando infatti, giunto nel carcere per dare la morte ad Agide, lo troverà già esanime insieme alla madre, egli sentirà tutto il peso della sua sconfitta. Le due donne della tragedia racchiudono la grazia e la fragilità della loro femminilità, e la loro presenza diventa strumento per innalzare ulteriormente la figura del protagonista: l'incontro tra Agide e la moglie Agiziade fa trapelare la dolcezza dell'eroe che, per pochi attimi, sente il peso e l'angoscia del sacrificio che si appresta a compiere per la patria. La madre Agesistrata rievoca le risolte eroine delle tragedie precedenti, anche se figura poco approfondita dal poeta: sarà lei a fornire al figlio il pugnale con il quale si toglierà la vita conservando la propria dignità.

Nell'*Agide* l'immagine alfieriana del sovrano viene capovolta: non vi è più un tiranno dispotico e oppressivo accecato dalla brama di potere, ma un re che sacrifica la sua stessa vita in nome di un ideale più alto e sublime: donare la libertà al proprio popolo.

III.17. Sofonisba.

Dal Parere sulle tragedie

«Parrebbe che un amante caldissimo costretto di dare egli stesso il veleno alla sua amata, per risparmiarle più ignominiosa morte, il contrasto, e lo sviluppo dei più alti sensi di Cartagine e Roma, ed infine la sublimità dei nomi di Sofonisba, Massinissa, e Scipione, dovessero prestar una tragedia di prim'ordine. [...]ma, o sia colpa sua, o mia, o di entrambi, mi riesce pure or dopo fatta se non di terz'ordine, almen di secondo».²⁶¹

Il *Parere* sulla *Sofonisba* si apre con parole poco liete con le quali Alfieri giudica il suo lavoro; al poeta sembra infatti che, nonostante il soggetto tragico e gli illustri nomi che compaiono in questo dramma, il risultato non vada incontro alle aspettative del suo autore. Alfieri motiva dunque questa sua perplessità esaminando i difetti che ha ravvisato in questa tragedia: «Due difetti principali vedo in questo soggetto, che forse

²⁶¹ Cfr. *Parere sulle tragedie*, cit., p. 315.

aggiunti a qualch'altro che non vedo, son la cagione della sua mediocrità. Ed uno è, che questa moglie di due mariti, [...] o non sia per se stessa abbastanza toccante, o non sia tragica teatrale per noi, fatto si è ch'ella non dee molto piacere. L'altro è, che Scipione, per quanto si colori sublime, non essendo mosso da nissuna calda passione in questa tragedia, la raffredda ogni volta che se ne impaccia; [...]: ma un uomo sommo per sé, che fa le parti freddamente, e atrocemente ingiuste di un popolo soverchiatore, [...], diviene odioso senza volerlo essere».²⁶²

Alfieri passa poi in rassegna, come di consueto, i sublimi personaggi di questa tragedia, tra i quali la figura di Scipione, sembra essere quella che meno lo convince: «Sofonisba ha in sé tre grandezze: quella di cittadina di Cartagine, nipote di Annibale; quella di regina di un possente impero, e quella che l'innalza su queste due di cui si compone, quella dico, del proprio animo. [...]. Sofonisba mi pare uno di que' personaggi, che se non è dei più tragici, è quello almeno che può e dev'essere il più sublime in tragedia. [...]. Siface, è difficile a ingrandirsi, e a salvarsi affatto la sua maestà. Un re vinto, vecchio, innamorato, risuscitato inopportunamente [...]. Massinissa può mostrarsi ed essere innamorato senza far ridere, poiché è giovane, vincitore, riamato, e caldissimo. Scipione, personaggio così sublime e commovente nella storia, [...], non è, torno a dire, per niente tragico; ed è chiaro, che nessuno può preceder Scipione in nessun luogo, sotto nessuno aspetto; eppure qui tutti tre i personaggi lo precedono in calore, che è la prerogativa prima del tragico eroe».²⁶³

Genesi

L'idea della *Sofonisba* è del settembre del 1784; la tragedia venne versificata nel 1786, ma, stando a quanto Alfieri ci narra nella *Vita*, questa prima versificazione non ebbe una sorte felice: «La volli leggere ad un francese già mio conoscente in Torino, dove aveva soggiornato degli anni; persona intelligente di cose drammatiche [...]. Sicché leggendo io quella Sofonisba ad un giudice competente, mi immedesimava in lui quant'io più poteva, per argomentare dal di lui contegno più che dai di lui detti, qual fosse il suo schietto parere. Egli mi stava ascoltando senza battere palpebra; ma io, che altresì mi

²⁶² *Ivi*, pp. 315-316.

²⁶³ *Ivi*, pp. 316-317.

stava ascoltando per due, incominciò da mezzo il second'atto a sentirmi assalire da una certa freddezza, che talmente mi andò crescendo nel terzo ch'io non lo potei pur finire; e preso da un impeto irresistibile la buttai sul fuoco [...]. Mi ricadde due mesi dopo quell'infelice prosa della giustiziata Sofonisba fra mani, e rilettale, trovandovi pure qualche cosa di buono, la ripigliai a verseggiare, abbreviandola assai, e tentando con lo stile di supplire e mascherare le mende inerenti al soggetto» (IV, 17).

La *Sofonisba* trae spunto dal XXX libro delle *Storie* di Livio e comparve nell'edizione parigina del 1788.

Trama e ambientazione

La *Sofonisba* trae ispirazione dal racconto di Livio e mette in scena il tragico amore di Massinissa e Sofonisba; la donna, inizialmente promessa sposa di Massinissa, fu poi data in moglie a Siface; ma in seguito alla sconfitta del marito, venne fatta prigioniera da Scipione, cui Massinissa era alleato e che le rinnova l'amore. Sofonisba, dopo aver rifiutato la corte dell'amato, e temendo di essere fatta schiava, si infligge la morte con il veleno datole da quest'ultimo.

In questa tragedia trionfano ideali nuovi: la ribellione eroica e la brama di dominio, lasciano il posto a sentimenti più umani e semplici come l'amore e il sacrificio per gli altri. Tutti i personaggi ora sono immagini di qualità positive e si innalzano grazie alla loro magnanimità in una sorta di gara di generosità:²⁶⁴ l'incontro tra Scipione e il vinto Siface ne è una prima testimonianza; i due uomini parlano infatti apertamente e Siface dichiara di essere divenuto nemico di Roma per l'amore che egli nutre per la consorte Sofonisba e la gelosia nei confronti di Massinissa. Ci troviamo qui per la prima volta davanti ad una situazione nuova poichè il vincitore e il vinto, uniti da sentimenti umani e semplici, dialogano tra loro. L'amore tra Sofonisba e Massinissa che con la presunta morte di Siface aveva potuto apertamente manifestarsi, viene ora impedito dalla comparsa, nel Terzo Atto, del marito Siface, creduto morto da Sofonisba stessa. Questo ritorno, se da un lato rappresenta l'ostacolo al ricongiungimento dei due innamorati, dall'altro è testimonianza del valore di Sofonisba che, seppur innamorata, rifiuta Massinissa e si dichiara pronta a morire conservando la propria dignità in quanto moglie

²⁶⁴ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., p. 289.

di Siface. Scipione, spettatore di questa gara di generosità, può solo lasciarsi commuovere dai gesti degli altri personaggi, come testimoniano le sue parole:

Sublime donna ella è costei: Romana
degn sarebbe. – io 'l pianto a stento affreno.

(III, 215-216)

Con l'Atto Quarto si susseguono una serie di colpi di scena che dimostrano, ancora una volta, la generosità che anima questi personaggi: Massinissa è infatti pronto a fuggire con l'amata, ma la donna rifiuta scegliendo di sacrificare la propria vita e di morire accanto al marito. Ed è proprio Siface a diventare emblema di magnanimità e grandezza d'animo quando, prima di togliersi la vita, si rivolge con queste parole all'amata moglie:

-Di Massinissa sposa
tu qui venisti:... a Massinissa sposa
io qui ti rendo.

(IV, 183-185)

La generosità di Siface dovrebbe allora permettere la fuga dei due innamorati, se Sofonisba non si opponesse rivelando a Scipione i progetti di fuga di Massinissa. La donna ora dichiara di voler morire e supplica l'amato di darle la coppa contenente il veleno. La morte della donna spinge Massinissa a compiere l'atto di pugnalarsi, ma la sua fine viene impedita da Scipione, la cui grandezza gareggia con quella degli altri personaggi: egli infatti offre il proprio petto al pugnale dell'uomo:

Eccoti inerme il petto mio
[...]
Me sol, me solo
uccider puoi; ma fin ch'io vivo, il ferro
non torcerai nel petto tuo.

(V, 219-223)

Sofonisba, morente, esalta con le sue ultime parole la grandezza di Scipione:

Ei nato è grande, e il tuo sublime esempio
il tornerà pur grande: a Roma, al mondo
sua debolezza ascondi...

(V, 238-240)

Questa tragedia, animata da eroi magnanimi e da grandi spiriti, ha però un eccesso di sublimità che la rende non solo inverosimile ma a tratti poco poetica; gli stessi personaggi, nonostante il susseguirsi di azioni e colpi di scena, appaiono statici:²⁶⁵ Siface sembra essere la figura più complessa, il vinto che nonostante le sofferenze dà voce alla propria umanità e, con le parole del Terzo Atto, diventa interprete dell'amaro pensiero del poeta:

Perdonarti, fremendo; a orribil vita
esser rimasto, odiandola, e soltanto
per rivederti; ardentemente a un tempo
lieta con altri desiarti, e spenta;
or, come sola de' miei mali infausta
fonte, esecrarti; or, come il ben ch'io avessi
unico al mondo, piangendo adorarti....
Ecco, fra quali agitatrici Erinni,
per te strascino gli ultimi momenti
del viver lungo e obbrorioso mio.

(III, 63-72)

²⁶⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 293-294.

III.18. Mirra.

Dal *Parere sulle tragedie*

«Benché io mi compiaccia assai più nello scriver tragedie su temi già trattati, e quindi assai più noti, tuttavia per tentare le proprie forze in ogni genere, siccome ho voluto in *Rosmunda* inventare interamente il soggetto, così in *Mirra* ho voluto pigliarne uno benché notissimo, pure, non mai stato da altri trattato ch'io il sappia».²⁶⁶ Alfieri apre il *Parere* sulla *Mirra* rivendicando la propria originalità e la scelta di porre per la prima volta in tragedia un soggetto considerato poco adatto a questo genere, per la passione incestuosa su cui si fondava: «E già sapeva prima di scriverla, che si sarebbe detto [...] un amore incestuoso, e orribile contro natura, dee essere immorale in palco, e non sopportabile».²⁶⁷ Ma Alfieri difende fermamente il personaggio di Mirra e la sua moralità: «ciascuno potrà vedere leggendo questa tragedia, qual sia la modestia, e la forza di Mirra: onde prestando alcuna cosa alla forza imperiosa del fato, il che si può

²⁶⁶ Cfr. *Parere sulle tragedie*, cit., p. 317.

²⁶⁷ *Ibidem*.

fare in quei soggetti così antichi, spero che lo spettatore verrà a compatire, amare ed appassionarsi molto per Mirra. [...] Posto, che Mirra appaja, come dee apparire più innocente, che colpevole, poiché quel che in lei c'è di reo non è, per così dire, suo [...] ciò posto, dico, che non so trovare un personaggio più tragico per noi di questo, più commovente, e più atto a destare pietà». ²⁶⁸

Alfieri si sofferma poi sulla Scena Settima del Quarto Atto nella quale Mirra rivolge parole piene d'odio alla madre; questo feroce attacco fece inizialmente nascere nell'autore qualche perplessità, subito dissipata dall'effetto che Alfieri si aspettava avrebbe prodotto negli spettatori: «C'è un punto del quart'atto, in cui strascinata dalla sua furiosa passione, e quasi fuor di se stessa, s'induce ad oltraggiare la madre: troppo è rea in quel punto; ma data una passione in cui un ente tragico, bisogna pure per quanto ella sia rattenuta, che scoppi alle volte, e quanto è più raro questo scoppio, tanto ne è più terribile l'effetto: onde fui in dubbio da prima se vi lascierei quel trasporto; ma ve lo lascio, perché lo credo nel vero, e di sommo effetto, e non fa perciò odiar di più Mirra, ma bensì compatirla: essendo [...] ch'ella non parla alla madre, ma all'amata e preferita rivale». ²⁶⁹

L'esame critico di Alfieri prosegue analizzando i personaggi minori, la cui presenza è funzionale a far risaltare la tragicità della protagonista; sulla figura di Euriclea si sofferma maggiormente, rappresentando essa, il personaggio della nutrice che era stato eliminato dalle tragedie alfieriane: «Euriclea. Mi sono compiaciuto molto in costei nel ritrarre un'ottima persona, semplice, e per nessuna parte sublime; e perciò appunto piacerà forse, e commoverà. Mi pare ch'ella si distingua alquanto dal genere comune delle nutrici, e ch'ella faccia qualcosa più in questa tragedia, che d'ascoltare: ma pure ella pecca come tutte le altre sue simili, nella creazione, cioè ch'ella non è niente necessaria alla tessitura dell'azione, che può procedere senz'essa». ²⁷⁰

Segue poi un accenno alla vendetta di Venere, motore dell'intero dramma: «Spero che la favola dell'ira di Venere e della superbia materna di Cecri troverà degli uditori compiacenti, chi vi si presteranno alquanto». ²⁷¹

Alfieri conclude il *Parere* sulla *Mirra* con queste parole ricolme di entusiasmo: «Sul

²⁶⁸ *Parere sulle tragedie*, cit., pp. 317-318.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 319.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ibidem*.

totale questa tragedia credo sarà di un grand'effetto in teatro, perché i personaggi sono tutti ottimi: è piena di semplicità, e di dolci affetti paterni materni, e d'amante: [...] la reputo una delle migliori fra queste, benché sia quella però, dove l'autore [ha] potuto il meno abbandonar[si] al suo proprio carattere».²⁷²

Genesis

L'idea della *Mirra* risale all'11 ottobre del 1784 e la stesura si protrae per soli quattro giorni, dal 24 al 28 dicembre 1785. Compare nell'edizione parigina del 1789.

Fonte di ispirazione, di cui è ancora una volta testimone la *Vita*, è Ovidio: «A *Mirra* non avea pensato mai; ed anzi, essa non meno che *Bibli*, e così ogni altro incestuoso amore, mi si erano sempre mostrate come soggetti non tragediabili. Mi capitò alle mani nelle *Metamorfosi* di Ovidio quella caldissima e veramente divina allocuzione di *Mirra* alla di lei nutrice, la quale mi fece prorompere in lagrime, e quasi un subitaneo lampo mi destò l'idea di porla in tragedia; e mi parve che toccantissima ed originalissima tragedia potrebbe riuscire, ogni qual volta potesse venir fatto all'autore di maneggiarla in tal modo che lo spettatore scoprisse da se stesso a poco a poco tutte le orribili tempeste del cuore infuocato ad un tempo e purissimo della più assai infelice che non colpevole *Mirra*, senza che ella neppure la metà se ne accennasse, non confessando quasi a sé medesima, non che ad altra persona nessuna, un sì nefando amore. In somma l'ideai a bella prima, ch'ella dovesse nella mia tragedia operare quelle cose stesse, ch'ella in Ovidio describe; ma operarle tacendole. Sentii fin da quel punto l'immensa difficoltà ch'io incontrerei nel dover far durare questa scabrosissima fluttuazione dell'animo di *Mirra* per tutti gl'interi cinque atti, senza accidenti accattati d'altrove» (IV, 14).

La tragedia è dedicata, con il sonetto proemiale, all'amata Luisa Stolberg contessa d'Albany.

Trama e ambientazione

²⁷² *Parere sulle tragedie*, cit., p. 320.

Il soggetto della *Mirra* trae spunto dal mito narrato da Ovidio, dell'amore incestuoso che la giovane nutre per il padre, passione ispirata dalla dea Venere desiderosa di vendicare la tracotanza di Cecri che aveva elogiato la bellezza della figlia. Al centro del dramma si pongono Mirra e la sua terribile passione dalla quale la fanciulla può trovare liberazione solo nella morte. Come era accaduto per il *Saul*, anche nella *Mirra* il dramma è tutto riversato nell'animo della protagonista che, nella sua solitudine, vive un doloroso e devastante conflitto con se stessa. Il conflitto non è dunque più proiettato verso l'esterno, ma appare tutto interiorizzato²⁷³ e il personaggio si pone in contrasto con se stesso. La figura dell'eroe appare così non più schematica e generica, ma complessa e tormentata da conflitti che ne agitano la coscienza; e nel caso di Mirra, la lotta interna vede scontrarsi il desiderio di purezza e la passione incestuosa che la giovane è incapace di domare; tale lotta porterà al tragico finale con la disfatta della volontà sopraffatta dalla passione. Mirra diviene così, tra gli eroi del repertorio tragico alfieriano, la sola davvero vinta²⁷⁴ poiché qui la morte non è più vittoria della volontà e affermazione di sé, ma unica via di liberazione da se stessa e dalla sua passione. A fare da sfondo al dramma di Mirra si pone la reggia di Cipro, assai lontana dalle cupe e fosche ambientazioni delle tragedie precedenti; qui a dominare la scena è un ambiente borghese all'interno del quale si muovono i personaggi minori, opposti a Mirra per la loro umanità e semplicità: Ciniro, Cecri, Euriclea e Pereo, sono i rappresentanti di un mondo familiare e domestico, animato da passioni miti e pure, che nulla hanno a che vedere con l'incestuosa e sconvolgente passione della giovane protagonista. Questo mondo borghese assolve infatti alla funzione di contrasto e risalto col personaggio di Mirra, il cui dramma diviene così ancora più tragico e tormentato accrescendo il peso del suo senso di colpa²⁷⁵ e isolando la fanciulla. Mirra infatti, nonostante sia circondata dall'affetto, ci appare totalmente sola; la giovane non può rivelare a nessuno la causa dell'angoscia che l'attanaglia; ecco allora i continui silenzi, le frasi spezzate, le frequenti allusioni con le quali la fanciulla risponde alle domande che gli altri personaggi le pongono inconsapevoli del motivo del suo tormento. La tragedia si apre proprio con le domande che Cecri e Euriclea si pongono sulla causa della malinconia

²⁷³ Cfr. V. BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981, cit., p. 10.

²⁷⁴ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, cit., p. 224.

²⁷⁵ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., p. 301.

della giovane, quesiti che ritorneranno fino alla fine del dramma conducendo inesorabilmente alla catastrofe. Con queste parole la madre mette in scena la sua afflizione per la figlia:

È ver, ch'io da gran tempo
di sua rara beltà languire il fiore
veggo: una muta, una ostinata ed alta
malinconia mortale appanna in lei
quel sì vivido sguardo: e, piangesse ella!...
ma, innanzi a me, tacita stassi; e sempre
pregno ha di pianto, e asciutto sempre ha il ciglio.
E invan l'abbraccio; e le chieggo, e richieggo,
invan ognor, che il suo dolor mi sveli:

(I, 12-20)

Ma Mirra cercherà di celare il suo dramma quanto più potrà: «Il silenzio diviene conseguentemente la vera parola di Mirra».²⁷⁶ Di notte però la fanciulla trova espressione al suo dolore attraverso il pianto e i sospiri. Tutto in questa tragedia si fa attesa e sospensione, fino a condurre al culmine della tensione nella rivelazione finale che esce dalla voce della protagonista più come un errore involontario:

Ah! non è vile;... è iniqua
la mia fiamma; ne mai...
[...]
Raccapricciar d'orror vedresti il padre,
se la sapesse.. Ciniro...
[...] Oh cielo! che dissi io mai?... Me misera!...

(V, 165-186)

con questa ammissione di colpevolezza anche la battaglia di Mirra contro la parola sembra persa. È infatti questa confessione finale che atterrisce e sprofonda ancor più nel terrore la fanciulla: ella, svelando il proprio peccaminoso segreto, perde la lotta morale che aveva intrapreso con se stessa; la giovane, per tutta la tragedia, aveva combattuto con se stessa per celare l'incestuosa passione e conservare la propria innocenza, ma la dichiarazione finale la rende ora completamente colpevole ed empia. La catastrofe sarà di conseguenza ormai inevitabile e Mirra sarà costretta a fuggire all'umiliazione solo

²⁷⁶ Cfr. G. SANTATO, *Tra mito e palinodia. Itinerari alfieriani*, Modena, Mucchi, 1999, p. 34.

con il suicidio. La morte, che la fanciulla invoca nel corso dell'intera tragedia, diventa così il mezzo con il quale Mirra cerca di purificarsi dalla propria colpa e di fuggire da sé. Il suo eroismo emerge dalle estreme parole che la giovane pronuncia dopo essersi inflitta le mortali ferite:²⁷⁷

Oh Ciniro! Mi vedi...
presso al morire... Io vendicarti... seppi,...
e punir me...

(V, 193-195)

con questi versi ritorna sulla scena il titanismo alfieriano, sebbene differente dal precedente, con il quale Mirra rivendica la propria volontà di purezza espiando la colpa con questo estremo gesto di liberazione da sé e dalla passione che ha invano tentato di reprimere.

Il personaggio di Mirra è totalmente dominato, fin dall'inizio della tragedia, da un conflitto interiore che vede opporsi l'incestuoso amore per il padre e la volontà di reprimere con tutte le forze questa orrenda passione; la volontà di purezza della giovane non riuscirà però a trionfare. Con la *Mirra*, Alfieri porta a compimento quel processo, avviatosi con il *Saul*, di analisi interiore dei suoi personaggi, di scavo nelle più cupe e profonde sfaccettature dell'io che appare ora scisso tra passioni smisurate e volontà, vana, di dominarle. L'io così diviso «esclude ogni superamento della situazione conflittuale»²⁷⁸ dal quale ci si può liberare solo con la morte. Anche il proposito della giovane di fuggire da Cipro insieme all'amato si configura come inutile tentativo di purificazione e fuga; si rivela altrettanto inutile anche l'intenzione di Mirra di affrettare le nozze con Pereo che saranno interrotte dalla stessa giovane. La Scena Terza del Quarto Atto infatti, nella quale si stanno per celebrare le nozze, conduce definitivamente alla catastrofe, annunciata dalla presenza del coro che accentua l'atmosfera drammatica: Mirra, sconvolta e in preda all'angoscia, interrompe le nozze con Pereo facendo svanire quella che si era profilata come via di fuga dalla peccaminosa passione. Ormai priva di ogni speranza Mirra può solo invocare una morte rapida, che tarderà però a giungere, accrescendo il suo tormento.

Il personaggio di Mirra, il cui animo è straziato da questo conflitto interiore, ricorda la

²⁷⁷ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., p. 308.

²⁷⁸ Cfr. G. SANTATO, *Tra mito e palinodia. Itinerari alfieriani*, cit., p. 20.

figura di Clitennestra nell'*Agamennone*, donna anch'essa sconvolta nell'animo e tormentata dal senso di colpa; ma se Clitennestra era circondata da un mondo meschino e dall'odio, Mirra è invece immersa in un ambiente familiare e delicato, circondata dall'amore e dall'affetto che l'autore mette in scena per tutto il Primo Atto; la pace esteriore diventa qui motivo di forte contrasto con la battaglia che si agita all'interno della giovane. È solo nella Seconda Scena del Secondo Atto che Mirra finalmente compare, ma ella, anche se assente, è sempre presente, evocata dalle parole degli altri personaggi.²⁷⁹ Non solo i personaggi minori parlano di lei quando ella non compare in scena, ma a lei si rivolgono quando è presente: ecco allora le continue domande e interrogazioni cui la giovane viene costantemente sottoposta e alle quali cerca, con risposte sfuggenti e allusioni, di sottrarsi. Soltanto attraverso il dialogo con Euriclea, Mirra è sul punto di confessare il suo tormento dichiarando di sentire la morte vicina, ma la nutrice sembra non comprendere lo stato della giovane e minimizza il suo dolore privando la fanciulla della possibilità di liberarsi del suo male.²⁸⁰ Nel Quarto Atto, quello delle nozze, si raggiunge l'apice della drammaticità: durante gli inni nuziali, Mirra è colta da un momento di smarrimento e delirio ed inizia a pronunciare parole insensate. Rimasta sola con la madre Cecri, le rivolge parole piene d'odio, delle quali subito si scuserà sostenendo di essere posseduta da una forza misteriosa; e infatti, come afferma Guido Davico Bonino «Mirra è nel repertorio tragico italiano la prima tragedia in cui un personaggio "è parlato" dal suo subconscio».²⁸¹ Nel Quinto Atto si viene a conoscenza del suicidio di Pereo e avviene il colloquio di Mirra con il padre Ciniro, momento tra i più tragici e angosciosi; convinto che la figlia ami qualcun altro vuole conoscerne l'identità. A queste domande la giovane risponde vaga e sfuggente, ma ormai messa alle strette dall'insistenza paterna, fa la sua ammissione, esplodendo in un grido. Subito la fanciulla, incapace di sopravvivere alla vergogna, si trafigge con la spada del padre e accusa Euriclea di non averla aiutata a morire facendole conservare la purezza:

Quand'io tel... chiesi,...

darmi... allora,... Euriclèa, dovevi il ferro...

²⁷⁹ Cfr. A. DI BENEDETTO, *Il dandy e il sublime. Nuovi studi su Vittorio Alfieri*, cit., p. 46.

²⁸⁰ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, p. 232.

²⁸¹ Cfr. G. DAVICO BONINO, *Mirra bambina dotata*, in R. ALONGE, *Mirra l'incestuosa*, Roma, Carocci, cit., p.78.

io moriva... innocente;... empia... ora... muoio...

(V, 218-220)

Ecco allora che la tragedia di Mirra consiste nella «progressiva rivelazione di un dramma chiuso nel profondo di un'anima e privo di ogni possibilità di sviluppo».²⁸² Se nelle precedenti tragedie il suicidio si configurava come atto eroico in cui la volontà del protagonista trovava una monumentale affermazione, nella Mirra esso è al contempo vittoria e sconfitta: con questo gesto estremo la giovane voleva conservare la propria purezza e innocenza, ma, sebbene riesca finalmente a liberarsi di questa empia passione, non cessa però di apparire colpevole agli occhi dei genitori.

La tragedia di Mirra è frutto di un'evoluzione dei modelli tragici che Alfieri era riuscito pienamente a realizzare nel personaggio di Saul; in queste due tragedie il conflitto e l'urto tra opposte e smisurate passioni è tutto confinato all'interno dell'animo del protagonista: qui lo scontro avviene tra l'amore, passione che vuole essere manifestata, e la coscienza di Mirra che al contrario vuole reprimere questo sentimento. Mirra uscirà però sconfitta da questo scontro poiché sarà il suo stesso inconscio a far sì che quell'empio amore trovi espressione: sarà infatti in un *lapsus* involontario che la giovane confesserà la propria colpa. La parola, che nel corso della tragedia era sempre rimasta trattenuta e frenata, ora si materializza in un grido disperato. «La Mirra è da questo punto di vista la tragedia dell'incomunicabilità»²⁸³ nella quale emblematica è la rimozione, attuata da Alfieri, della parola *padre*, simbolo di un peccaminoso e inconfessabile desiderio.

Con questa tragedia Alfieri dimostra la sua capacità di indagine e rappresentazione della natura umana e delle sue più fosche inclinazioni, incentrando il dramma esclusivamente all'interno dell'animo dell'infelice protagonista.

²⁸² M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., p.310.

²⁸³ G. SANTATO, *Tra mito e palinodia. Itinerari alfieriani*, cit., p. 50.

III.19. Bruto Primo.

Dal Parere sulle tragedie

«Le due seguenti ultime tragedie sono state concepite insieme, e nate direi ad un parto. Elle portano lo stesso nome, hanno per base la stessa passione di libertà, e benché assai diverse negli accidenti, nei mezzi, e nei costumi, pure essendo ambe romane, e senza donne e contenendo una direi la nascita di Roma, e l'altra la morte, in molte cose doveano necessariamente rassomigliarsi, e quindi l'autore ha forse potuto ripetersi. Perciò le ho separate nello stamparle, e si farà bene di separarle nel recitarle, e anche nel leggerle, intermezzandole come elle sono con *Mirra*; tragedia che essendo d'un' indole affatto opposta, potrà servire di torna gusto all'intelletto di chi alla prima fosse sazio di sentir sempre parlare di libertà e di Roma».²⁸⁴ Il *Parere* sul *Bruto Primo* si apre dunque con un accenno sulla genesi della tragedia e della successiva *Bruto Secondo*, nate nello

²⁸⁴ Cfr. *Parere sulle tragedie*, cit., p. 320.

stesso momento ed incentrate entrambe sul motivo, tanto caro ad Alfieri, della libertà; torna perciò utile, se non addirittura necessario per mantenere viva l'attenzione e non raffreddare troppo l'animo degli spettatori, che la continuità di queste due tragedie venga interrotta dalla rappresentazione della *Mirra*, così lontana per temi e passioni e capace dunque di suscitare grandi emozioni nel pubblico.

«Giunio Bruto mi pare un soggetto tragico di prima forza, e di prima sublimità stante che la più nobile ed alta passione dell'uomo la libertà, sta in lui in contrasto con la più tenera e forte, l'amor di padre. Da ciò ne dee nascere di necessità dei grandissimi effetti: se io gli abbia saputi far nascere è da vedersi»:²⁸⁵ il personaggio di Bruto racchiude dunque in sé quell'insanabile contrasto tra sentimenti opposti che hanno sempre caratterizzato le tragedie dell'Alfieri, nelle quali l'eroe vive nel proprio intimo un conflitto tra passioni smisurate e tra loro inconciliabili. Tuttavia Alfieri, come era solito, non nasconde i difetti che egli ravvisa anche in questo suo dramma: «Credo che questa tragedia pecchi molto in uno degli incidenti principalissimi, che ne son pure la base. Ed è, che i figli di Bruto per aver sottoscritto il foglio dei congiurati, sedotti da Mamilio, non pajono, e non sono abbastanza rei agli occhi degli spettatori, né a quelli del popolo di Roma, né a quelli di Bruto stesso, perché meritino d'essere uccisi. [...]. Se Bruto dunque in suo cuore è quasi convinto che i figli non sono solo leggermente rei, e pure si crede costretto a lasciarli uccidere, tanto più è tragica, e terribile, e a un tempo stesso tenera, ed estrema la sua situazione: e tanto più meraviglia dee destare in altrui:[...]: la meraviglia di se stesso è la principal commozione che un uomo grande dee cagionare in un popolo, per indurlo a tentare ed eseguir nuove cose».²⁸⁶ Ecco che con queste parole Alfieri esprime il senso ultimo della sua tragedia: non solo infatti la drammatica vicenda di Bruto, padre che sacrifica i propri figli per un ideale più alto, è atta a suscitare compassione, ma questo suo sacrificio, proprio perché esemplare per la sua tragicità, diventa stimolo per grandi azioni. Continua infatti Alfieri: «quindi facendolo diviene agli occhi di tutti il sommo esempio della costanza umana. E qual mai soggetto può riunire ad un tempo più terrore, più meraviglia, e più compassione?».²⁸⁷ Alfieri si sofferma poi su quello che è il vero protagonista di questa tragedia di libertà: «Il popolo, che è parte principalissima in queste due tragedie, mi pare che in questa

²⁸⁵ *Ibidem.*

²⁸⁶ *Parere sulle tragedie*, cit., pp. 320-321.

²⁸⁷ *Ibidem.*

forse annunzi alquanto troppo di quella virtù che ebbe poi, ma che allora fresco dell'oppressione non potea avere ancora: ma bisogna dare qualche cosa alla forza dello spettacolo del corpo della uccisa Lucrezia, che lo deve aver singolarmente commosso: e ogni moltitudine allor quando è commossa è tosto persuasa; e appena persuasa, ella opera, e parla saviamente, per semplice istinto di natura»;²⁸⁸ il popolo dunque trova la radice della propria ribellione nella vista dell'esanime corpo di Lucrezia, spettacolo truce e commovente, capace di indurlo ad agire in nome della libertà. In merito poi ai personaggi di Tito e Tiberio, figli di Bruto, Alfieri afferma di aver cercato di farli apparire meno colpevoli per accrescere la grandezza del padre che si accinge a compiere un sacrificio ancora più doloroso; il *Parere* si avvia poi alla conclusione con una celebrazione della libertà che conferisce al *Bruto Primo* tutta la sua grandezza: «quanto più l'uno e l'altro commuovono, e pajono poco rei, tanta sarà più la pietà per esse, e per Bruto, che non li può salvare senza mostrarsi più padre e privato, che cittadino, e console: e che se tal si mostrasse, non meriterebbe di dar primo l'impulso a una libertà così splendida, da cui ne dovrà ridondare poi la più gran cosa che abbia esistito su questo globo: la Romana Repubblica». ²⁸⁹

Genesi

Il *Bruto Primo* venne ideato nel marzo del 1786 e steso in prosa nel mese di novembre; verseggiato nel 1787, fu pubblicato nell'edizione Didot nel 1789. La genesi della tragedia venne raccontata da Alfieri nella *Vita*: «[...] mi accadde che in una delle tante e sempre a me graditissime lettere della mia donna, essa come a caso mi accennava di aver assistito in teatro ad una recita del Bruto di Voltaire, e che codesta tragedia le era sommamente piaciuta. Io, che l'aveva veduta recitare forse dieci anni prima, e che non me ne ricordava punto, riempitomi istantaneamente di una rabida e disdegnosa emulazione sì il cuor che la mente, dissi fra me: «Che Brutti, che Brutti di un Voltaire? io ne farò dei Brutti, e li farò tutt'a due: il tempo dimostrerà poi, se tali soggetti di tragedia si addicessero meglio a me, o ad un francese nato plebeo, e sottoscrittosi nelle sue firme per lo spazio di settanta e più anni: Voltaire Gentiluomo ordinario del re» (IV, 16).

²⁸⁸ *Parere sulle tragedie*, cit., pp. 321-322.

²⁸⁹ *Ivi*, cit., pp. 322.

Altra fonte di ispirazione fu Tito Livio che ci viene confermata da un passo del trattato alfieriano *Del principe e delle lettere* «[...]assai più dicono sopra Bruto le poche parole di Livio, di quello che mai esprimerà o farà pensare un Bruto dipinto, o scolpito».²⁹⁰ La tragedia è dedicata al Generale Washington, capo della rivoluzione americana che portò all'indipendenza degli Stati Uniti nel 1783 e ne divenne primo presidente nel 1789:

Il solo nome del liberator dell'America può stare in fronte della tragedia del liberatore di Roma. [...] niuna cosa pur troppo abbiamo comune fra noi, che l'amor della gloria. Felice voi, che alla tanta vostra avete potuto dar base sublime ed eterna! l'amor della patria dimostrato coi fatti. Io, benché nato non libero, avendo pure abbandonato i miei Lari; e non per altra cagione, che per potere altamente scrivere di libertà; spero di avere almeno per tal via dimostrato quale avrebbe potuto essere il mio amor per la patria, se una verace me ne fosse in sorte toccata. In questo solo aspetto, io non mi credo indegno del tutto di mescolare al vostro il mio nome.

Parigi, 31 Dicembre 1788.

Trama e ambientazione

Il *Bruto Primo* è, ancora una volta, una tragedia di libertà, la cui ideazione viene suggerita al poeta dalla lettura di Tito Livio. La virtuosa moglie di Collatino, Lucrezia, viene violata da Sesto, figlio di Tarquinio il Superbo, e per il disonore e l'offesa subita si toglie la vita. Bruto e Collatino dopo la morte della donna, incitano il popolo romano a sollevarsi contro il monarca e lo cacciano da Roma inaugurando la repubblica. I Tarquini, che si sono nel frattempo rifugiati in Etruria, ordiscono una congiura alla quale partecipano Tito e Tiberio, figli di Bruto. La congiura viene però scoperta e Bruto fa condannare a morte tutti i congiurati, compresi i suoi figli.

Il *Bruto Primo* insieme alla successiva *Bruto Secondo*, chiude la parabola tragica di Vittorio Alfieri consacrando, in maniera ancor più solenne, gli ideali del poeta astigiano. Più che di vera e propria tragedia, ci troviamo di fronte ad un'opera che racchiude e dichiara a gran voce la concezione politica del suo autore: a differenza delle tragedie precedenti, qui grande assente è la figura del tiranno, identificata in Tarquinio, che però

²⁹⁰ *Del Principe e delle Lettere*, II,5: *Differenza totale che passa, quanto alla protezion principesca, fra i letterati e gli artisti.*

non compare nella scena; mancando perciò il contrasto tra l'oppressore e l'oppresso, viene meno il conflitto tragico che era il fulcro delle tragedie alfieriane, non solo: anche l'eroe perde la grandezza che sempre lo caratterizzava e che proprio grazie al conflitto si rendeva manifesta. Privata dunque del contrasto tra il tiranno e l'eroe di libertà che ne era il sostanziale fondamento, la tragedia perde la sua unità e si scompone in episodi che si susseguono e che sconfinano l'unità di tempo che aveva sempre caratterizzato le opere di Alfieri.²⁹¹

È da notare poi che il dramma intimo di Bruto, costretto a condannare i figli in nome della patria, sebbene potesse rappresentare un nucleo tragico di rilievo, venne invece collocato dall'autore negli ultimi atti, a dimostrazione che Alfieri voleva ottenere altro con questa tragedia: l'atto di Bruto diventa così testimonianza di un sacrificio offerto alla patria e alla sua libertà che egli compie per essere d'esempio al suo popolo. Ed ecco dunque che il popolo diventa personaggio centrale di questa tragedia ed elemento attivo che, sotto la guida di Bruto e animato dai suoi caldi discorsi, insorge per il comune e sublime ideale della libertà.

I personaggi che compaiono in questa tragedia sono creati in funzione dell'alto significato che il dramma vuole offrire; sono infatti tutti delineati in maniera superficiale, senza lo scavo psicologico che aveva caratterizzato gli eroi precedenti: Collatino è introdotto solo perché necessario all'azione, così come Valerio, in quanto patrizio e portavoce del pensiero alfieriano riguardo al ceto nobiliare. Anche Bruto, sebbene protagonista di un intimo dramma, non vede approfondito il suo dolore, che trova solo espressione nelle sue ultime parole che racchiudono il peso del suo alto sacrificio:

Io sono
l'uom più infelice, che sia nato mai.
(V, 260-261)

Ma queste parole sono precedute dalla voce del popolo, che in Bruto ne riconosce la guida e il carattere divino:

È il Dio di Roma...
(V, 259)

²⁹¹ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., p. 317.

Bruto racchiude quindi in sé gli estremi del titanismo alfieriano: il dolore smisurato e la grandezza eroica che lo hanno portato a divenire emblema di libertà.²⁹²

Il sacrificio di Bruto è sottoposto allo sguardo del popolo che da queste azione deve trarre insegnamento:

L'orrido stato
mirate or voi, del padre... [...]
Ma voi, fissate in lor lo sguardo: eterna,
libera sorge or da quel sangue Roma.
(V, 252-258)

E così, anche l'ingresso dell'esamine Lucrezia nel foro, deve servire da monito al popolo tutto:

Sì, Romani; affissate, (ove pur forza
sia tanta in voi) nella svenata donna
gli occhi affissate. Il muto egregio corpo,
la generosa orribil piaga, il puro
sacro suo sangue, ah! tutto grida a noi:
«Oggi, o tornarvi in libertade, o morti
cader dovrete. Altro non resta».
(I, 163-168)

Il popolo che assiste altro non rappresenta se non gli stessi spettatori che assistevano alle tragedie e a cui Alfieri si rivolgeva; e come afferma Mario Fubini, nel *Bruto Primo* si respira l'atmosfera della Rivoluzione francese: «si pensa così agli esordi della Costituzione e all'adesione dei Nobili e del Clero all'Assemblea Nazionale, costituita dal Terzo Stato, tutto il Secondo Atto con il discorso di Valerio a nome dei patrizi e con la riconciliazione delle classi; mentre l'ultimo Atto ci porta ai giorni del Terrore: Bruto diventa simile a Robespierre e nei suoi discorsi giustifica il terrore».²⁹³

Bruto con queste sue parole lapidarie, racchiude tutto il senso non solo della tragedia, ma della stessa ideologia alfieriana che si fonda sulla speranza che un giorno il popolo

²⁹² Cfr. *Ivi*, p. 321.

²⁹³ Cfr. *Ivi*, pp. 321-322.

italiano, destinatario della successiva *Bruto Secondo*, possa servirsi degli esempi del passato e ribellarsi in nome della libertà :

è necessario un memorando esempio;
crudel, ma giusto.-

(V, 243-244)

Messa in scena

Nella *Vita* apprendiamo che nel 1794 Alfieri recitò nel *Bruto Primo*, interpretando la parte del protagonista: «avviatomi l'anno prima al balocco del recitare, volli ancora perdere in questa primavera del '94 altri tre mesi; e si recitò da capo in casa mia, il *Saul*, di cui io faceva la parte; poi il *Bruto primo*, di cui pure faceva la parte. [...] Parimente la compagnia addestrata al mio modo migliorava di giorno in giorno; e tenni allora per cosa più che certa, che se io avessi avuto danari tempo e salute da sprecare, avrei in tre o quattr'anni potuto formare una compagnia di tragici, se non ottima, almeno assai e del tutto diversa da quelle che in Italia si van chiamando tali, e ben diretta su la via del vero e dell'ottimo» (IV, 23).

III.20. Bruto Secondo.

Dal Parere sulle tragedie

Il *Parere* di Alfieri sul *Bruto Secondo* si apre con un richiamo al precedente *Bruto Primo* che pare però essere superiore alla seconda tragedia: «Molte delle cose anzi dette circa il soggetto di Giunio Bruto mi vagliano anche per questo. Corre però fra le due tragedie questa estrema differenza, che nella prima gli affetti paterni sono veramente, e debbono essere di qualche contrasto con quelli di libertà: sendo Giunio Bruto un vero padre di figli per se stessi stimabili: in vece che l'amor filiale in questa seconda, mi è sempre paruto una cosa posticcia, e più fatta per cercare degli incidenti meravigliosi, che per seguire il verisimile dei naturali affetti; [...] e questo amore filiale, [...] essendo debole in Bruto, non riesce a fare quell'urto di passione in lui con l'amore di libertà, da cui ne ridonda il tragico vero».²⁹⁴ Alfieri, con l'acutezza critica che lo contraddistingue,

²⁹⁴ Cfr. *Parere sulle tragedie*, cit., pp. 322-323.

dimostra di essere consapevole dei pregi e dei difetti delle sue tragedie, riuscendo a compiere un'analisi oggettiva ed accurata; sull'affetto paterno di Cesare così infatti scrive: «che l'amor di un padre sia vinto da quello di libertà, che è nobile e virtuoso, sorprende perché un tale sforzo non può accadere se non in un animo virtuoso quanto maschio: ma che egli sia vinto dall'amor d'impero, non sorprende, né piace, perché è il comune andamento di tutti i volgari uomini».²⁹⁵ Sembra dunque che in questa tragedia l'amore filiale, che Alfieri aveva inserito per accrescere la drammaticità dell'opera, non risponda all'intento del suo autore, non suscitando nel pubblico la commozione che Alfieri ricercava: «Io credo, ma forse m'inganno d'aver un poco supplito al difetto inerente a questa paternità di Cesare, e alla filialità di Bruto, col farli amendue già pieni di reciproca stima, e ammirazione l'un per l'altro».²⁹⁶ Il *Bruto Secondo* però, sembra superare il *Bruto Primo* per la sublimità: «La parte che questa tragedia somministra più che la precedente, e più che nessuna di tutte quest'altre, si è il vero sublime; [...]. Ma Cesare è mosso dalla sfrenata voglia di regnare, e più ancora da un immoderato amore di gloria, fallace sì, ma pur gloria. Bruto, e tutti gli altri gradatamente son mossi dalla divina passione di libertà. La cosa combattuta fra loro è Roma, cioè il mondo conosciuto d'allora».²⁹⁷

Dopo aver passato in rassegna i vari personaggi, Alfieri si sofferma sul ruolo che il popolo assume in questa tragedia: «Il popolo in questa tragedia fa una parte meno brillante assai, che nell'altra. Ma così credo dovesse essere. I Romani all'uscir dei Tarquini erano oppressi, sdegnati, e non corrotti: all'invasione di Cesare erano licenziosi e non liberi, guasti perduti in ogni vizio, e comprati il gran numero dal tiranno. Non poteano dunque mostrarsi in una tragedia di libertà, se non in fine, [...]. E in tal punto mi pare dee finire questa tragedia, se l'autore si propone nello scriverla di ottenerne il più nobile fine, l'amore di libertà».²⁹⁸

Genesi

²⁹⁵ *Ivi*, p. 323.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Parere sulle tragedie*, cit., p. 324.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 325.

Ideato nel 1786 fu steso in prosa alla fine dell'anno e versificato alla fine dell'anno successivo; fu stampato a Parigi nell'edizione Didot del 1789. Fonte principale cui Alfieri attinse furono le *Vite* di Plutarco. Di rilievo la dedica del *Bruto Secondo* indirizzata al «Popolo italiano futuro»:

Da voi, o generosi e liberi Italiani, spero che mi verrà perdonato l'oltraggio che io stava innocentemente facendo ai vostri avi, o bisavi, nell'attentarmi di presentar loro due Bruti; tragedie, nelle quali, in vece di donne, interlocutore e attore, fra molti altissimi personaggi, era il popolo.[...].

Parigi, 17 Gennaio 1789.

Trama e ambientazione

Tragedia di libertà, il *Bruto Secondo* è dedicato da Alfieri al popolo italiano futuro. Il dramma mette in scena la vicenda di Bruto che, dopo aver invano tentato di instaurare un governo repubblicano, ordisce una congiura contro Cesare pur consapevole di esserne il figlio. Ancora una volta si instaura il contrasto tra l'eroe di libertà e il tiranno, ma tale conflitto è ulteriormente complicato dal rapporto familiare che lega i due antagonisti; si viene così a creare una netta e insanabile opposizione tra passioni libertarie e politiche, e affetti più intimi e familiari, contrasto che accresce la drammaticità della tragedia.

Con questa tragedia ci allontaniamo dai precedenti drammi alfieriani dominati da un tiranno dispotico ed oppressivo ostacolato da un eroe di libertà; qui il tiranno, rappresentato da Cesare, non porta in scena la forza dominatrice e la violenza incontrastata ma, ammirato dai suoi stessi avversari, arriva a rappresentare più che un despota, un nome illustre che si fa portavoce dell'ideale di libertà; e la grandezza di Cesare non sta nel suo agire, ma nel suo parlare: «Non come un dramma, ma come una orazione l'Alfieri ha concepito questa tragedia».²⁹⁹ Ed eloquente è il discorso che Bruto rivolge a Cassio e Cicerone sulla cupa situazione di Roma, sostenendo che solo Cesare potrebbe risollevarne le sorti:

Per sanarsi in un giorno, inferma troppo
è Roma ormai. Puossi infiammar la plebe,

²⁹⁹ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., p. 324.

ma per breve, a virtù; che mai coll'oro
non si tragge al ben far, come coll'oro
altri a viltà la tragge.

[...]

Necessità di gloria, animo ardente,
anco il desir non alto di vendetta
dei privati nemici, e in fin più ch'altro,
l'occasion felice, ivi l'han spinto,
dove giunge ora attonito egli stesso
del suo salire. Entro il suo cuor può ancora
desio d'onor, più che desio di regno.

(II,199-232)

E ancora Bruto, palesando la sua intenzione di spingere Cesare a farsi liberatore di Roma:

O che il mio dire è un nulla;
o ch'io parole sì incalzanti e calde
trar del mio petto, e sì veraci e forti
ragion tremende addur saproglì, e tante,
ch'io sì, sforzar Cesare spero; e farlo
grande davvero, e di virtù sì pura,
ch'ei sia d'ogni uom, d'ogni Romano, il primo;
senz'esser più che un cittadin di Roma.

(II,285-292)

Bruto andrà incontro al fallimento del suo proposito e potrà solo farsi anch'egli congiurato. L'espedito alferiano di accrescere la tragicità del dramma inserendovi il rapporto filiale tra i due antagonisti, fatica a fondersi con la natura politica dell'opera;³⁰⁰ la rivelazione che Cesare fa a Bruto nel Terzo Atto, risulta infatti quasi estranea all'intera vicenda.

³⁰⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 325-326.

Conclusione.

Con il lavoro svolto in questa tesi si è voluto ripercorrere l'*iter* che ha condotto Vittorio Alfieri alla definitiva pubblicazione delle sue tragedie corredata dal commento critico che l'Astigiano fa delle tragedie stesse, cui è giunto dopo un percorso tortuoso fatto di studi della lingua, di elaborazioni del verso tragico e di continue revisioni dei propri lavori, spesso oggetto di critiche di esponenti di spicco del mondo letterario e giornalistico.

È infatti proprio attraverso il *Parere sulle tragedie* e le *Risposte alle Lettere* di Ranieri de' Calzabigi e Melchiorre Cesarotti che, inaugurando il genere dell'autocommento, Alfieri fornisce una chiara e incisiva affermazione della propria poetica. Con il *Parere* l'Astigiano sottopone ad un attento esame critico le sue tragedie, confrontandole e analizzando di ciascuna, non solo i personaggi che vi compaiono, ma i difetti di stile e scioglimento dell'azione che potevano suscitare disapprovazione, nonché gli effetti che

queste sue opere volevano destare nell'animo degli spettatori. Con questo suo scritto Alfieri dà prova della propria intelligenza critica, capace di sottoporre ad un severo e oggettivo giudizio le sue stesse tragedie, scaturite dal «bollire del mio impetuoso intollerante e superbo carattere» (III, 13), ma pur sempre frutto di attente revisioni. È proprio questo bisogno di dare sfogo alle sue sfrenate passioni che lo condurrà alla composizione di opere tragiche che affondano le loro radici nella politica.³⁰¹ In Alfieri infatti la tragedia dà voce al desiderio di libertà e di ribellione contro un potere tirannico e oppressivo, al quale si oppone un eroe animato da passioni libertarie e capace, come Agide, di sacrificare se stesso per un ideale più alto. Tutti i personaggi alfieriani sono destinati ad andare incontro alla morte che è però non solo unica via di salvezza, ma affermazione essa stessa della volontà dell'eroe che non teme la morte, ma alla quale si avvia con estrema dignità e coscienza. Tutti i protagonisti delle tragedie di Alfieri si avviano inesorabilmente ad un tragico destino, da Antigone, a Saul, a Mirra, eroi consapevoli della loro finitezza ma in grado di affermare la propria volontà anche nell'atto estremo della loro fine. Le tragedie alfieriane nascono dunque come sfogo delle bollenti passioni che si agitano contrastanti nell'animo del loro autore e infatti, solo nel teatro tragico, Alfieri poteva mettere in scena questo conflitto. Ma, come si è potuto osservare, se nelle prime tragedie il contrasto si instaurava tra due antagonisti esterni, portavoce di opposti ideali, nelle tragedie successive, si vedano il *Saul* e ancor di più la *Mirra*, questo conflitto non è più esterno ma tutto ripiegato nelle intime profondità dell'animo. Dal 1778 al 1782 assistiamo infatti ad un cambiamento di prospettiva nelle tragedie dell'Astigiano, cui contribuiscono anche le vicende personali, come la lontananza della donna amata e la morte del caro amico Gori. Si fa dunque strada nell'animo del poeta e nelle sue stesse tragedie, un forte pessimismo e un senso di fragilità e finitezza dell'esistenza, in contrasto con l'eroismo delle prime tragedie che attingevano dalle *Vite* di Plutarco e si facevano baluardo del titanismo alfieriano e della volontà di autoaffermazione. Ora invece, fonte di ispirazione non è più il passato mitico fornito da Plutarco, ma la *Bibbia*, testo sacro cui Alfieri attinge per il *Saul*, e che contribuì a dare rappresentazione al «disagio ideologico che l'Alfieri pativa».³⁰²

³⁰¹ Cfr. M. FUBINI, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, cit., p. 7.

³⁰² V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, cit., p.160.

La sua attività tragica non si esaurì però con la *Mirra* e il *Bruto Secondo*, ma trovò ancora voce in quella che Alfieri chiamò *Alceste Seconda* per distinguerla dalla cosiddetta *Alceste Prima* di Euripide. Nella *Vita* il poeta racconta come, nonostante avesse deciso di interrompere la composizione di nuove tragedie, sia approdato a quest'opera che sarà però collocata dal suo stesso autore, tra le traduzioni: «Non aspettando dunque, né desiderando altro frutto che i sopraddetti, ecco, che il buon padre Apollo me ne volle egli spontaneamente pure accordar uno, e non piccolo, per quanto mi pare. Fin dal '96 quando stava leggendo, com'io dissi, le traduzioni letterali, avendo già letto tutto Omero, ed Eschilo, e Sofocle, e cinque tragedie di Euripide, giunto finalmente all'*Alceste*, di cui non avea avuta mai notizia nessuna, fui sì colpito, e intenerito, e avvampato dai tanti affetti di quel sublime soggetto, che dopo averla ben letta, scrissi su un foglietto, che serbo, le seguenti parole. "Firenze 18 gennaio 1796". Se io non avessi giurato a me stesso di non più mai comporre tragedie, [...] mi accingerei caldo caldo a distendere la sceneggiatura d'una nuova *Alceste*. [...]. Ma intanto aveva intrapresa a tradurre la prima di Euripide, ed in tutto il '97 l'ebbi condotta a termine: ma non intendendo allora, come dissi, punto il greco, l'ebbi per allora tradotta dal latino. Tuttavia quell'aver tanto che fare con codesta *Alceste* nel tradurla, sempre di nuovo mi andava accendendo di farla di mio; finalmente venne quel giorno, nel maggio '98, in cui [...] mi posi a stenderla, e scrissi d'un fiato il primo atto, e ci scrissi in margine: "Steso con furore maniaco, e lagrime molte"; [...]. Ed ecco in qual modo io mi spergiurai dopo dieci anni di silenzio. Ma tuttavia, non volendo io essere né plagiatario né ingrato, e riconoscendo questa tragedia esser pur sempre tutta di Euripide, e non mia, fra le traduzioni l'ho collocata, e là dee starsi, sotto il titolo di *Alceste seconda*, al fianco inseparabile dell'*Alceste prima* sua madre» (IV, 26).

Alceste è così l'ultima eroina del repertorio tragico alfieriano, disposta a sacrificarsi per l'amato marito Ercole che riuscirà però a salvare la moglie eliminando il finale tragico. L'*Alceste* rappresenta il tentativo di Alfieri di rinnovare i modelli tragici, inserendovi l'elemento del coro e un finale sereno, in contrasto con le catastrofi delle precedenti tragedie. L'*Alceste Seconda* si configura quindi più come un esercizio di traduzione che però «ridestò in lui l'antico gusto per la poesia tragica»³⁰³ tanto che, per un'ultima volta, essa diede voce al titanismo alfieriano incarnato in una figura femminile capace di

³⁰³ Cfr. M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, cit., p. 331.

innalzarsi al di sopra dell'umanità che la circonda grazie al sacrificio cui si vota. Ciò che è nuovo nell'*Alceste* è il senso religioso che vi traspare cui l'ultimo Alfieri sembra appigliarsi nel tentativo di ritrovare speranza e salvezza per la propria esistenza.³⁰⁴

L'*Alceste* sembra quasi concludere il travagliato cammino che Alfieri aveva intrapreso nelle sue tragedie, nate come sfogo al proprio forte sentire che trovava espressione negli eroi dell'antico passato che, attraverso il sacrificio della loro stessa vita, facevano trionfare la loro volontà. La lotta alfieriana combattuta tra individui che incarnavano opposti ideali, diventa, nelle tragedie successive, lotta interiore che il personaggio combatte dentro di sé, trovando nel proprio animo la capacità di affrontare la morte non solo come liberazione ma dominio delle forze contrarie che lo sconvolgono; con l'*Alceste* invece, il senso dell'esistenza sembra vada ricercato non più nell'eroe, ma nella *pietas* religiosa e nella salvezza divina.³⁰⁵

La scelta del soggetto dell'*Alceste* dimostra però la ferma convinzione alfieriana non solo che la spinta creativa del poeta non si è affievolita, ma anche che egli è in grado di gareggiare non soltanto con i contemporanei, ma con i grandi tragici greci.

Ancora una volta Alfieri dà prova della propria coscienza di sé e della sua attività letteraria la cui originalità si afferma non solo con le tragedie, ma anche con il *Parere*, che le analizza criticamente, e che si configura come una significativa testimonianza dell'esame critico cui Alfieri seppe sottoporre le proprie opere.

³⁰⁴ Cfr. V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, cit., p. 263.

³⁰⁵ *Ibidem*.

Bibliografia

V. ALFIERI, *Della Tirannide. Del Principe e delle Lettere. La virtù sconosciuta*, a cura di E. Falcomer, Milano, BUR-Rizzoli, 2010.

V. ALFIERI, *Epistolario*, a cura di L. Caretti, Asti, Casa D'Alfieri, 1981.

V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978.

V. ALFIERI, *Tragedie*, a cura di Luca Toschi, Firenze, Sansoni, 1985.

V. ALFIERI, *Tragedie*, a cura di Bruno Maier, Milano, Garzanti, 1989.

V. ALFIERI, *Vita*, a cura di G. Cattaneo, Milano, Garzanti, 2014.

- R. ALONGE, *Mirra l'incestuosa*, Roma, Carocci, 2005.
- W. BINNI, *Alfieri. Scritti 1938-1963*, Firenze, Il Ponte, 2015.
- V. BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981.
- A. CAMERINO, *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, tòpoi*. Napoli, Liguori, 1999.
- B. CROCE, *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1974.
- G. DE RIENZO, *Breve storia della letteratura italiana. Dalle origini a oggi*, Milano, Bompiani, 1997.
- A. DI BENEDETTO, *Il dandy e il sublime. Nuovi studi su Vittorio Alfieri*, Firenze, L. S. Olschki Editore, 2003.
- A. DI BENEDETTO, *Vittorio Alfieri: le passioni e il limite*, Napoli, Liguori Editore, 1987.
- A. FABRIZI, L. GHIDETTI, F. MECATTI (a cura di), *Alfieri e Calzabigi con uno scritto inedito di Giuseppe Pelli*, Firenze, Le Lettere, 2011.
- A. FABRIZI, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'Ossian del Cesarotti*, Asti, Casa d'Alfieri, 1964.
- M. FUBINI, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.
- M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, Firenze, Sansoni, 1937.
- M. GUGLIELMINETTI, *Saul e Mirra*, Roma, L' "Erma" di Bretschneider, 1993.
- V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.
- C. G. MININNI, *Pietro Napoli Signorelli. Vita, opere, tempi, amici. Con lettere*,

documenti ed altri scritti inediti, tre illustrazioni ed un autografo, Città di Castello, S. Lapi, 1914.

G. LEOPARDI, *Canti*, Milano, Rizzoli, 1997.

R.MAGGIO SERRA (a cura di), *Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle (1749-1803)*, Torino, Electa, 2003.

G. SANTATO, *Studi alfieriani e altri studi settecenteschi*, Modena, Mucchi, 2014.

G. SANTATO, *Tra mito e palinodia*, Modena, Mucchi, 1999.

P. SCHEDONI, *Sopra le tragedie di Vittorio Alfieri. Ragionamento di P. Schedoni*, Mantova, Tipografia virgiliana, 1806.