



ATTI *della*
ACCADEMIA PELORITANA
DEI PERICOLANTI

CLASSE DI LETTERE, FILOSOFIA E BELLE ARTI

XCVII 2021

ISBN 978-88-85864-30-6
ISSN 2723-9578



ATTI *della*
ACCADEMIA PELORITANA
DEI PERICOLANTI

CLASSE DI LETTERE, FILOSOFIA E BELLE ARTI

XCVII 2021

DIRETTORE DEL COMITATO EDITORIALE

Vincenzo Fera

COMITATO EDITORIALE

Michela D'Angelo

Vincenzo Fera

Giuseppe Giordano

COMITATO DI REDAZIONE

Anita Di Stefano

Francesco Galatà

Sandro Gorgone

REFERENTE TECNICO

Nunzio Femminò, *Sistema Bibliotecario di Ateneo* - Messina

La Rivista ha periodicità annuale.

I saggi pervenuti alla Rivista sono sottoposti al vaglio del Comitato editoriale e in seguito affidati alla valutazione di due revisori, secondo un procedimento rigorosamente anonimo.

«Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti»
is an International Peer-Reviewed Journal.

Contatto principale: atti.classelfba@accademiapeloritana.it

Sito web: <https://cab.unime.it/journals/index.php/APLF/>

SOMMARIO

Vittorio Alfieri nella cultura e nella letteratura d'Italia e d'Europa
Atti del Convegno
(Messina, Accademia Peloritana dei Pericolanti, 15-16 ottobre 2020)

GIUSEPPE RANDO <i>Presentazione</i>	9
STEFANO DE LUCA <i>Tirannia/dispotismo. Il contributo di Alfieri al dibattito europeo</i>	11
CHRISTIAN DEL VENTO <i>Alfieri e la prerivoluzione francese (1787-1789)</i>	29
GUIDO SANTATO <i>Alfieri 'profeta' dell'unità d'Italia</i>	59
BARTOLO ANGLANI <i>Il «romanzo» di Londra</i>	81
MARCO STERPOS <i>L'alfierismo del Carducci giovane</i>	129
CARLA FORNO <i>«Quel che avverrà, nol so». Vittorio Alfieri e la Parigi dei fratelli Chénier</i>	157
GIUSEPPE RANDO <i>La lezione di Vittorio Alfieri nella vita e nei 'pensieri' di Leopardi</i>	191
INDICE DEI NOMI	235

Vittorio Alfieri nella cultura e nella letteratura
d'Italia e d'Europa

Atti del Convegno
(Messina, Accademia Peloritana dei Pericolanti, 15-16 ottobre 2020)

a cura di Giuseppe Rando

GUIDO SANTATO

Alfieri 'profeta' dell'unità d'Italia

La grande fortuna teatrale di Alfieri e il corrispondente mito politico dell'Astigiano quale profeta delle risorgenti fortune nazionali nascono nel triennio giacobino per poi prolungarsi all'intero Ottocento¹. All'origine di questa fortuna contribuiscono due ordini di fattori tra loro concomitanti. Il primo, attinente al versante letterario, si identifica nella persistente capacità propria della tradizione classica di assimilare nella funzionalità comunicativa del modello eroico e illustre anche le più radicali innovazioni tematiche e ideologiche. Il secondo è invece legato al mancato sviluppo del processo avviato nel corso del triennio giacobino, al fallimento dei progetti indipendentistici e unitari. Alfieri ben difficilmente avrebbe potuto essere il poeta vate di una vicenda storica che avesse un corso positivo, in senso rivoluzionario o riformatore: offriva però uno specchio eroico e una suggestione profetica perfettamente funzionali a una situazione storica che visse di attese, speranze, viglie. L'Astigiano è stato il nume tutelare di questa lunga vigilia, il creatore di un mito letterario e politico proiettato verso un futuro glorioso e improbabile: il poeta della futura Italia. Alfieri ha occupato un posto di grande rilievo nella storia del pensiero politico italiano. Dal triennio giacobino fino alla fondazione della Repubblica le culture politiche italiane si sono riflesse a più riprese nello specchio alfieriano².

¹ Vd. A. DI BENEDETTO - V. PERDICHIZZI, *Alfieri*, Roma 2014, § XXI, *Il mito d'Alfieri*, 278-86.

² La storia di questi rispecchiamenti, dall'ultimo decennio del Settecento fino alla fine del Novecento, è stata accuratamente ricostruita nel volume di S. DE LUCA, *Alfieri politico. Le culture politiche italiane allo specchio tra Otto e Novecento*, Soveria Mannelli 2017: vd. particolarmente pp. 105-10 (*Tempo di bilanci: il «profeta» considerato retrospettivamente*) e 153-58 (*Il poeta della vigilia rivoluzionaria*).

Dal 1796 in poi si vengono creando in Italia tutte le condizioni favorevoli al successo di un'opera letteraria che si facesse portatrice di nuovi ideali patriottici quale l'opera alfieriana: un successo rivolto essenzialmente ai contenuti politici delle tragedie e dei trattati, ovvero alla loro utilità propagandistica. Con la sua galleria di figure eroiche riprese dalla storia greca e romana e con la sua vibrante tematica libertaria l'opera alfieriana presenta un altissimo grado di rispecchiamento nei confronti delle mitologie patriottiche che si diffondono in Italia nel corso del triennio giacobino. Si assiste così all'apparente paradosso per cui i contemporanei identificano in un'opera concepita dall'autore in deliberata contrapposizione e spesso in violentissima polemica con il suo tempo il massimo rispecchiamento non tanto della storia presente, quanto delle sue speranze proiettate nel futuro. Il rifiuto del presente si presta ad essere interpretato quale profetica anticipazione di un tempo mitico, della futura Italia. Parallelamente un'opera tragica come quella alfieriana, nata al di fuori di qualsiasi rapporto con il pubblico teatrale, riscuote sin dalle prime rappresentazioni un enorme successo. Questo successo trova la sua ragione più concreta in una contingenza storica che viene a contraddire quella classicità in cui Alfieri aveva voluto isolare la genesi e il destino della propria opera tragica, trasferendola nei domini della fruizione pubblica e propagandistica. All'origine della grande fortuna che soprattutto le 'tragedie di libertà' incontrano nel triennio giacobino – e che prosegue in modo diverso nel periodo napoleonico – si colloca questa una ricezione fortemente attualizzante. Il successo procede sull'onda degli entusiasmi patriottici suscitati dalla Rivoluzione francese, rapidamente divampati in Italia dopo l'arrivo di Bonaparte. Si produce una situazione analoga a quella che aveva caratterizzato l'attività teatrale in Francia dove, particolarmente dopo l'avvento al potere dei giacobini, il teatro era divenuto una tribuna sistematicamente usata come strumento di divulgazione dei nuovi ideali rivoluzionari³. Nel triennio giacobino l'attività teatrale italiana è direttamente legata alla precedente esperienza francese: unica forma di cultura di massa possibile, il teatro diviene il principale stru-

³ Sull'argomento si veda R. DE FELICE, *Giacobino, Teatro*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, V, Roma 1958, 1203-07.

mento di propaganda in mano ai patrioti. Diversamente però dal teatro francese – espressione di una grande rivoluzione in corso – che portava direttamente sulla scena la problematica rivoluzionaria, anzi i fatti stessi che venivano accadendo, il teatro patriottico italiano si mantiene quasi sempre all'interno di una pratica educativa e declamatoria di tipo illuministico. Anche nei suoi rappresentanti più consapevoli e più politicamente attivi (Galdi, Ranza, Salfi) o più artisticamente qualificati (Sografi, Federici), il teatro patriottico italiano non va quasi mai oltre questi limiti: per il genere tragico rimane legato al modello classicistico-alfieriano, mentre per la commedia si ha, soprattutto a Venezia, una certa produzione di commedie democratiche di tipo postgoldoniano. Il classicismo che caratterizza molta parte del teatro patriottico si rivela soprattutto nella tragedia: Salfi, Giovanni Pindemonte, Fabbri, Pagano – per tacere di Foscolo – scrivono tragedie di tipo classico più o meno legate al modello alfieriano. È un classicismo nutrito del mito delle grandezze repubblicane della Grecia e di Roma, proposte come modelli esemplari del futuro Risorgimento nazionale.

Storicizzato suo malgrado, Alfieri diviene dunque profeta dell'Italia futura nei teatri dell'Italia presente francesizzata. La *Virginia* e i due *Bruti* sono le tragedie più rappresentate del triennio giacobino. Proprio le rappresentazioni della *Virginia* e del *Bruto Primo* allestite a Milano nell'agosto-settembre 1796, sulla scia degli entusiasmi patriottici seguiti all'arrivo di Bonaparte, segnano l'avvio di questa fortuna nazionale della tragedia alfieriana⁴. Della *Virginia* erano già state date alcune rappresentazioni; per il *Bruto Primo* si trattava invece di una prima assoluta come rappresentazione pubblica⁵. Le due tragedie andarono in scena al Teatro Patriottico con grande successo, particolarmente per il *Bruto Primo*. A una replica della *Virginia* assistette il 22 settembre lo stesso Bonaparte. Dal suo sdegnoso isolamento fiorentino Alfieri si era completamente disinteressato delle rappresentazioni delle sue tragedie allestite a Milano dal Teatro Patriottico. Quell'incontro fra la sua opera

⁴ Sull'argomento si vedano G. BUSTICO, *Il teatro patriottico di Milano e il culto per Vittorio Alfieri*, «Rivista teatrale italiana», 15 (1904), 6-7 (e, in estratto, Napoli 1904); F. DOGLIO, *Rappresentazioni alfieriane nella Milano del 1796*, in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, I, Milano 1977, 204-16.

⁵ La sola recita precedente del *Bruto Primo* era stata la famosa rappresentazione privata fiorentina del 1794, interpretata da Alfieri stesso insieme con alcuni attori improvvisati, ricordata nella *Vita* (IV, 23) e in una lettera ad Albergati Capacelli (vd. V. ALFIERI, *Epistolario*, a cura di L. CARETTI, II, 1789-1798, Asti 1981, 145).

tragica – monumento alla sua volontà di collocarsi classico tra i classici – e un presente storico che vedeva l'Italia entrare nell'orbita della Rivoluzione francese era completamente al di fuori di ogni suo desiderio.

Prima delle rappresentazioni milanesi le tragedie alfieriane avevano già conosciuto momenti di significativa fortuna teatrale: basti ricordare l'allestimento del *Saul* messo in scena per ben sedici serate di seguito con grande successo nel gennaio del 1794 a Firenze, al Teatro di Santa Maria, protagonista il primo rappresentante di quella che diverrà la dinastia dei grandi Saul alfieriani, Antonio Morrocchesi. Si trattava però di una fortuna ancora limitata: le rappresentazioni di tragedie alfieriane fuori di Firenze erano state pochissime. È con il triennio giacobino che nasce sulla scia dei nuovi entusiasmi rivoluzionari la grande fortuna teatrale di Alfieri.

Dopo le rappresentazioni della *Virginia* e del *Bruto Primo*, su richiesta della Municipalità milanese il *Bruto Primo* viene replicato alla Scala. A Bologna nel 1797 vengono rappresentati il *Saul* e l'*Antigone*. L'influenza alfieriana sulla produzione teatrale del periodo rivoluzionario appare subito evidente con il *Tieste* foscoliano⁶, rappresentato con grande successo a Venezia il 4 gennaio 1797 (vistose riprese del modello alfieriano ritornano nella *Virginia Bresciana* di Francesco Saverio Salfi e nella *Giulia* di Melchiorre Gioia). Sempre a Venezia il *Bruto primo* inaugura le rappresentazioni del Teatro Civico il 10 luglio 1797, ma senza ottenere un grande successo; nell'ottobre successivo lo stesso teatro mette in scena la *Virginia*⁷. Negli anni successivi le rappresentazioni di tragedie alfieriane proseguono numerose nelle principali città italiane. La *Virginia* e i due *Bruti* trovano stabile collocazione nel repertorio repubblicano. A Milano nel 1796 e a Bologna nel 1797 era persino accaduto che negli intervalli i patrioti ballassero la carmagnola in platea, così come, a conclusione delle feste giacobine francesi, i patrioti cantavano la Marsigliese o la carmagnola per poi andare a ballarla intorno all'albero della libertà⁸.

⁶ Sull'argomento si veda in particolare G. NICOLETTI, *Alfierismo mediato e controcorrente nel Tieste foscoliano*, «Annali alfieriani», 4 (1985), 171-83.

⁷ Cfr. *Il Teatro Patriottico*, a cura di C. DE MICHELIS, Padova 1966, 32 e 44.

⁸ Sul teatro della Rivoluzione francese mi limito a ricordare F. MASTROPASQUA, *Le feste della rivoluzione francese. 1790-1794*, Milano 1976; *Les fêtes de la Révolution*, Paris, Société des études robespierristes, 1977; J. STAROBINSKI, *1789: i sogni e gli incubi della ragione*, trad. it., Milano 1981; M. OZOUF, *La festa rivoluzionaria*, trad. it., Bologna

La grande fortuna delle tragedie alfieriane nel teatro patriottico non andò naturalmente esente da adattamenti e da forzature anche pesanti⁹. I rimaneggiamenti e le manipolazioni anche sostanziali dei testi alfieriani non erano d'altronde una novità: basti ricordare la rappresentazione della *Virginia* andata in scena a Bologna nel 1785 nella quale – come ricorda in una lettera Alfieri (che non aveva assistito alla recita) – «gli Attori si pigliarono la libertà di mutar il fine; e fecero che Virginio, dopo aver ucciso la figlia, immediatamente uccide Appio»¹⁰. L'inserimento nel repertorio repubblicano di quelle opere che con qualche adattamento e con una revisione del testo originario potevano corrispondere alle finalità del teatro patriottico era stato autorizzato e incoraggiato in particolare da Francesco Saverio Salfi e da Matteo Galdi. Salfi è il primo fra i patrioti italiani a comprendere e a teorizzare l'importanza del teatro quale strumento d'istruzione pubblica e di propaganda democratica. Le sue *Norme per un teatro nazionale* pubblicate nel «Termometro politico della Lombardia» il 26 luglio 1796 costituiscono un organico progetto di una nuova politica teatrale¹¹. Salfi vi indica come adatte ad entrare nel repertorio repubblicano, in particolare, opere quali il *Bruto Primo* e la *Virginia*.

Trasformato in fero giacobino, Alfieri diviene l'astro teatrale del momento¹². L'intero teatro risorgimentale italiano ha alla sua origine questo

1982. Sul teatro italiano nel primo periodo napoleonico si veda P. BOSISIO, *Tra ribellione e utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche (1796-1805)*, Roma 1990. Per una presentazione del teatro giacobino italiano e per la bibliografia critica sull'argomento rinvio al mio studio *Utopie e realtà tra Giacobinismo e Restaurazione*, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova edizione a cura di A. BALDUINO, X.1. *L'Ottocento*, Padova 1990, § 5, *Il teatro patriottico fra rappresentazione e propaganda: è di scena la rivoluzione*, 55-62 e 107-08.

⁹ Sugli adattamenti giacobini di testi tragici alfieriani, in particolare della *Virginia*, dei due *Bruti* e della *Congiura de' Pazzi*, si veda M. MONTANILE, *Morale e virtù nella tragedia giacobina italiana (1796-1799)*, «Esperienze letterarie», 9 (1984), 57-67; EAD., *I Giacobini a teatro. Segni e strutture della propaganda rivoluzionaria in Italia*, Napoli, Società editrice napoletana, 1984.

¹⁰ V. ALFIERI, *Epistolario*, a cura di L. CARETTI, I. 1767-1788, Asti 1963, 296 (lettera inviata il 15 agosto 1785 a Mario Bianchi). Alfieri era stato informato personalmente di questo cambiamento del finale dalla principessa Marianna Lambertini, amica in gioventù dell'Albany, che aveva assistito alla rappresentazione bolognese della *Virginia*.

¹¹ Le *Norme per un teatro nazionale* sono state stampate – insieme con la pantomima *Il general Colli in Roma*, le due tragedie *Virginia Bresciana* e *I Plateesi* e due capitoli del trattato *Della declamazione* – nel volume F. S. SALFI, *Teatro giacobino*, a cura di R. SERPA, Palermo 1975.

¹² Vd. DE FELICE, *Giacobino, Teatro*, cit., 1206.

tipo di lettura e di fortuna della tragedia alfieriana¹³. Non meno evidente è l'influenza di Alfieri sul linguaggio politico e sull'immaginario mitologico del periodo rivoluzionario. Alfieri non è solo il fondatore dello stile profetico ottocentesco: è anche uno dei principali modelli della retorica giacobina, dello stile sublime ed entusiastico che la contraddistingue. L'aggettivo *sublime* e il relativo repertorio di superlativi, che scandiscono con frequenza elevatissima il linguaggio delle tragedie alfieriane, caratterizzano anche l'accesa teatralità del lessico giacobino. Il diritto di unirsi agli altri cittadini è per un alfieriano come il giovane Foscolo «il più sublime e il più degno del cittadino e dell'Uomo»¹⁴. Al momento di istituire nel 1797 a Ferrara una cattedra di Diritto costituzionale affidata a Giuseppe Compagnoni il governo della Cispadana afferma che è suo obiettivo «creare uno stabilimento con cui si assicuri *nella più alta maniera* l'insegnamento e la diffusione delle *sublimi teorie* sopra le quali sono fondati i diritti dell'uomo e del cittadino»¹⁵. D'intonazione prettamente alfieriana è il Sublime patriottico e poetico su cui insiste Giovanni Fantoni nelle lezioni che tiene all'Università di Pisa, dove alla fine del 1800 gli era stata assegnata la cattedra di eloquenza (dalla quale viene ben presto allontanato)¹⁶. Nella dedica finale al «Popolo futuro d'Italia» che conclude il *Colpo d'occhio su l'Italia*, pubblicato di seguito al famoso *Rapporto al cittadino Carnot* (1800), Francesco Lomonaco riprende letteralmente l'intestazione della dedica posta da Alfieri in apertura del *Bruto Secondo: Al popolo italiano futuro*. Nel 1798 Enrico Michele L'Aurora fonda a Roma un circolo patriottico che prende il nome di «Società degli Emuli di Bruto» (il 'brutismo' è un atteggiamento largamente diffuso tra i giacobini italiani).

Un momento particolarmente significativo della fortuna di Alfieri in ambito piemontese è rappresentato dalla pubblicazione di numerosi capitoli della *Tirannide* nell'«Anno Patriottico», la rivista mensile pubblicata a To-

¹³ Sull'argomento vd. S. FERRONE, *Fortuna di Alfieri nell'Ottocento: dall'autobiografia al repertorio*, «Annali alfieriani», 4 (1985), 185-98; C. BONFITTO, *Alfieri e la civiltà del teatro*, *ibid.*, 199-220.

¹⁴ U. FOSCOLO, *Epistolario*, I, a cura di P. CARLI, Firenze 1949, 53 (Edizione nazionale delle Opere, XIV).

¹⁵ *Giacobini italiani*, a cura di D. CANTIMORI, I, Bari 1956, 420.

¹⁶ Vd. M. CERRUTI, *Neoclassici e giacobini*, Milano 1969, 155-56.

rino negli anni 1800-1801 da Giovanni Antonio Ranza, una delle personalità più inquiete del giacobinismo italiano. Dopo la morte di Ranza la pubblicazione della rivista viene continuata per altri tre volumi da Luigi Richeri, mentre la stampa si sposta dalla stamperia Fea alla Stamperia Filantropica, la stessa che nel 1800 aveva pubblicato in due volumi la *Tirannide* e il dialogo *Della Virtù sconosciuta* (l'edizione riprende il secondo volume dell'edizione non autorizzata delle *Opere varie filosofico-politiche* di Alfieri pubblicato a Parigi dall'editore Molini nell'aprile del 1800.¹⁷ Nel Piemonte 'democratizzato' e in epoca ormai termidoriana la rivista di Ranza compie dunque una vera e propria divulgazione giacobina della *Tirannide*.

In merito alla fortuna 'giacobina' della *Tirannide* va rilevato preliminarmente che proprio un concetto centrale nel sistema di pensiero alfieriano come quello di tirannide conosce un'evoluzione particolarmente complessa nel corso dell'elaborazione del trattato. L'abbozzo della *Tirannide* viene steso in un momento di grande fervore creativo e antitirannico a Siena tra il 29 luglio e il 1° settembre 1777 ed è contenuto nel manoscritto Laurenziano *Alfieri 6*, comprendente anche gli abbozzi del *Del Principe e delle Lettere*, della *Virtù sconosciuta*, del *Panegirico di Plinio a Trajano* e delle *Prose cinque del Misogallo*. Il testo della *Tirannide* viene ripreso quasi dieci anni dopo per essere dato alle stampe a Kehl dopo una profonda rielaborazione stilistica, ampi rimaneggiamenti ed ancor più notevoli aggiunte. Alfieri rilegge l'abbozzo stabilendo le linee programmatiche della correzione da farsi il 16 gennaio 1786, ma ben più ampia fu la revisione operata nel 1789. Di quest'ultima revisione, posteriore al manoscritto Laurenziano *Alfieri 6*, non si possedeva alcuna testimonianza manoscritta sebbene fosse certa l'esistenza di una redazione intermedia, che appariva oltretutto necessaria a causa delle troppo vistose e sostanziali differenze esistenti fra l'abbozzo Laurenziano ed il testo della *Tirannide*, del *Del Principe e delle Lettere* e del *Panegirico di Plinio a Trajano* presentato dalla stampa¹⁸.

¹⁷ Su queste edizioni si veda l'*Introduzione* a V. ALFIERI, *Scritti politici e morali*, I, a cura di P. CAZZANI, Asti 1966, XXVII-XXX.

¹⁸ Sull'evoluzione del concetto di tirannide che emerge nel passaggio dall'abbozzo al testo della stampa si veda lo studio di G. RANDO, *La Tirannide di Vittorio Alfieri e la crisi del dispotismo illuminato*, in ID., *Tre saggi alfieriani*, Roma 1980, 9-66. Una versione aggiornata dei saggi contenuti nel volume è stata riproposta da Rando in *Alfieri europeo: le «sacrosante» leggi*, Soveria Mannelli 2007, 19-161.

Questa lacuna della filologia alfieriana è stata colmata nel 1980 con il ritrovamento del manoscritto a Torino nella biblioteca privata della famiglia Ferrero Ventimiglia ad opera di Roberto Marchetti¹⁹. Il fascicolo, di mano del primo segretario di Alfieri, Gaetano Polidori – ma contenente numerose e importanti aggiunte e varianti autografe²⁰ – presenta nell'ordine i testi del *Del Principe e delle Lettere*, della *Tirannide* e del *Panegirico di Plinio a Trajano*. La definizione della tirannide che apre il capitolo *Della Tirannide* nell'edizione di Kehl (terminata nel 1790), in particolare, risulta composta per tre capoversi su quattro dalle aggiunte autografe inserite da Alfieri nel testo immediatamente prima della stampa²¹. Solo il primo capoverso riprende e rielabora la definizione a suo tempo presentata nell'abbozzo. La stampa compone nella struttura sincronica e nella continuità lineare del testo definitivo una diacronia e una stratigrafia redazionali che appaiono in discontinuo e tormentato movimento fino all'ultimo.

Dopo il 1799, negli anni che vedono la progressiva rottura dei rapporti tra Napoleone e i patrioti italiani e il rigido controllo della censura sui repertori teatrali (nel 1811 dopo le prime due rappresentazioni alla Scala di Milano dell'*Aiace* di Foscolo, che sembrò contenere allusioni ostili al regime napoleonico, la polizia ne proibirà le repliche), la tragedia alfieriana rimane l'unica voce di libertà ammessa sulle scene. L'ideologia libertaria delle tragedie alfieriane si apriva infatti su episodi della storia greca e romana sufficientemente assimilabili entro i confini del neoclassicismo imperiale e non conteneva espliciti riferimenti alla storia contemporanea. Le

¹⁹ Sull'argomento rinvio a G. SANTATO, *Lo stile e l'idea. Elaborazione dei trattati alfieriani*, Milano 1994, § 4, *Il manoscritto ritrovato*, 42-46.

²⁰ Oltre alle correzioni e aggiunte di mano di Alfieri il manoscritto ne contiene altre effettuate da Polidori nel corso stesso della dettatura, per solito chiaramente distinguibili: la scrittura minuta e nervosa dell'Astigiano è quasi inconfondibile.

²¹ Vd. SANTATO, *Lo stile e l'idea*, § 7, *Che cos'è la tirannide? Le parole e le cose*, 56-75. Dopo il ritrovamento del Manoscritto Ferrero Ventimiglia è apparsa ancor più evidente la necessità di una nuova edizione critica dei trattati alfieriani: sull'argomento si veda il recente contributo di L. BACHELET, *Per una nuova edizione critica dei trattati politici alfieriani*, «Prassi Ecdotiche della Modernità letteraria», 3 (2018), 415-41. Della medesima studiosa si veda inoltre *Parigi, 1789. I trattati politici alfieriani*, in *Varianti politiche d'autore. Da Verri a Manzoni*, a cura di B. NAVA, Bologna 2019, 77-103. Sulla biblioteca parigina di Alfieri si veda l'importante volume di C. DEL VENTO, *La biblioteca ritrovata. La prima biblioteca di Vittorio Alfieri*, Alessandria 2019, 219-60. Sulle vicende delle due biblioteche di Alfieri si può vedere il precedente volume di G. SANTATO, *Alfieri e Voltaire Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze 1988, 29-40.

tragedie alfieriane continuano ad essere rappresentate nelle occasioni più illustri e significative: il 30 dicembre 1800 il *Filippo* inaugura la nuova sede del Teatro Patriottico di Milano. Nel 1801 vanno in scena al Teatro Caringnani di Torino il *Saul* (protagonista Antonio Morrocchesi) e la *Virginia*, mentre a Firenze viene rappresentato il *Saul* con Paolo Belli Blanes, protagonista due anni dopo dell'*Oreste* a Milano. In luogo delle 'tragedie di libertà', troppo legate al ricordo del periodo giacobino, sono ora la *Mirra* e il *Saul*, e in minor misura il *Filippo* e l'*Oreste* le tragedie più rappresentate.

La drammaturgia alfieriana mette in scena un'oltranza della passione prima che del pensiero: il mito sublime e assoluto della Divina Libertà, assunta dall'autore come specchio eroico nella dedica della *Tirannide*. Mentre sancisce il radicale antistoricismo alfieriano, questa oltranza ideale determina anche l'estrema fruibilità spettacolare della mitologia libertaria rappresentata dall'Astigiano in immagini di esasperata teatralità. L'*actio* drammatica a questo punto è pronta per essere letta come gesto esemplare, come incitamento all'azione in una concreta e presente realtà storica. Trasferito nella pratica propagandistica del teatro patriottico, il gesto teatrale diviene gesto politico: l'azione drammatica diviene l'immagine esemplare, lo specchio eroico della storia presente e delle sue speranze rivolte al futuro. All'origine della fortuna teatrale alfieriana si colloca questa particolare ricezione che ne condizionerà gli sviluppi successivi ed il cui esito più appariscente è la corrusca iconografia ottocentesca dell'autore. Nasce l'Alfieri profeta delle risorgenti fortune nazionali e comincia insieme un processo di adattamento pubblicitario e di appropriazione istituzionale dell'opera. L'identificazione alfieriana di mito politico e mito tragico viene inserita in un'ottica pedagogica e celebrativa che tende a capovolgerne il significato originario. Particolarmente dopo la Rivoluzione lo sdegnoso distacco di Alfieri dalla storia contemporanea era divenuto esibito disprezzo, odio acerrimo. La preoccupazione di non apparire complice dei rivolgimenti politici del suo tempo, ovvero di evitare ogni contaminazione fra il contenuto libertario delle proprie opere e i processi storici in corso emerge ripetutamente nella *Vita*, scandisce ossessivamente l'epistolario e trova la sua espressione più paradigmatica nei tre *Avvisi al pubblico* scritti da Alfieri rispettivamente nel 1793, nel 1800 e nel 1803²².

²² I tre *Avvisi* sono stati pubblicati in appendice a V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, a cura di L. FASSÒ, II, Asti 1951, 295-304 (questa edizione contiene com'è noto numerosi errori e

La passione libertaria che infiamma la scena tragica, còlta per la sua resa spettacolare e per il suo valore esemplare nell'attualità storica, diviene la chiave di lettura di tutta l'opera alfieriana. La tragedia alfieriana viene piegata a un teatro d'azione declamatorio, gestuale, propagandistico e patriottico. Sarà appena il caso di ricordare che Alfieri aveva realmente concepito il proprio teatro tragico come un teatro nazionale e patriottico, un teatro d'educazione politica e d'azione: basti leggere i capitoli dedicati all'argomento nel *Del Principe e delle Lettere*, il *Parere sull'arte comica in Italia* e la Prefazione all'*Abèle*. A partire dal 1796 l'opera tragica alfieriana viene però usata come teatro di propaganda nell'ambito di un processo rivoluzionario dal quale l'Astigiano si era sempre dissociato nel modo più deciso, esprimendo nei suoi confronti giudizi di estrema durezza. La concezione attivistica della letteratura che animava Alfieri era lontanissima dalla pratica propagandistica che si viene successivamente impadronendo della sua fortuna teatrale.

La mitologia risorgimentale si volge pressoché esclusivamente all'Alfieri delle tragedie e dei trattati politici rimuovendo il successivo – l'Alfieri delle *Satire*, delle *Commedie* e del *Misogallo* – la cui opera costituisce un'impetuosa palinodia dei precedenti furori libertari²³. Alfieri diviene quindi profeta e ispiratore di un risorgimento italiano al quale aveva guardato solo dall'alto di un'utopia sublime che rappresenta la proiezione, sullo schermo di una futura Italia vagheggiata, del motivo autobiografico del «desiderio di gloria»

frantendimenti: a una nuova edizione della *Vita* attende Monica Zanardo). Il primo, *Avviso al Pubblico Italiano sulle opere lasciate in Francia*, viene scritto da Alfieri nel dicembre del 1793 allo scopo di «smentire» preventivamente eventuali pubblicazioni a Parigi di sue opere. L'edizione non autorizzata delle *Opere varie filosofico-politiche, in prosa e in versi, di Vittorio Alfieri da Asti* annunciata a Parigi nel 1800 dal libraio Molini fa crollare un'accurata strategia predisposta da Alfieri allo scopo di poter decidere il momento opportuno per la pubblicazione delle sue opere d'ispirazione più decisamente politica stampate a Kehl. Alfieri reagisce subito pubblicando nella «Gazzetta universale» di Firenze il 12 luglio 1800 il *Secondo «Avviso» al Pubblico Italiano*. Nell'*Avviso al pubblico su tutte l'opere di Vittorio Alfieri*, scritto il 3 agosto 1803 ma non pubblicato, Alfieri protesta nuovamente di non esser «stato mai uso a far coro con la moltitudine, e molto meno coi ribaldi». Su questi *Avvisi* si veda G. SANTATO, «*Se Filogallo io fui, mel reco a scorno*». *Palinodie alferiane*, in *La palinodia*. Atti del XIX Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1991), a cura di G. PERON, Padova 1998, 135-92: 170-71, poi in ID., *Tra mito e palinodia. Itinerari alfieriani*, Modena 1999, 177-257: 234-36. Sull'edizione Molini si veda l'*Introduzione* di Cazzani in ALFIERI, *Scritti politici e morali*, cit., I, XXVII-XXIX. La vicenda viene narrata con ampiezza oltre che con sdegno da Alfieri nella *Vita* (IV, 28).

²³ Sull'argomento rinvio a SANTATO, «*Se Filogallo io fui, mel reco a scorno*», cit. Si veda inoltre C. MAZZOTTA, *Vittorio Alfieri e la passione controrivoluzionaria*, in ID., *Scritti alfieriani*, a cura di M. G. TAVONI, Bologna 2007, 159-86.

che percorre ossessivamente la *Vita* e che si riflette nel trattato *Del Principe e delle Lettere*. È d'altronde evidente che nel contesto politico italiano del primo Ottocento pagine di fiammeggiante oratoria come i due capitoli conclusivi del *Del Principe e delle Lettere* – particolarmente l'ultimo intitolato con esplicito richiamo a Machiavelli *Esortazione a liberar la Italia dai barbari* (III, 11)²⁴ – e la dedica *Al popolo italiano futuro del Bruto Secondo* non potevano non sollecitare una ricezione fortemente patriottica. Una sorte analoga ebbe naturalmente l'affermazione del primato culturale e potenzialmente anche politico dell'Italia sulle altre nazioni, espressa con immagini di fiammeggiante oratoria patriottica nell'*Esortazione a liberar la Italia dai barbari*. Il nuovo secolo letterario vagheggiato da Alfieri potrebbe prendere avvio proprio dalla rinascita civile dell'Italia. Il rinnovamento letterario e quello politico si configurano come due aspetti interdipendenti e speculari di un unitario rinnovamento civile:

Ma, tra quante schiave contrade nella Europa rimiro, nessuna al nuovo aspetto delle lettere potrebbe più facilmente (a parer mio) assumere un nuovo aspetto politico, che la nostra Italia. [...] ella, anche adesso, più che ogni altra contrada d'Europa abbonda di caldi e ferocissimi spiriti cui nulla manca per fare alte cose, che il campo ed i mezzi [...]. Serbano gl'*Italiani* una certa fierezza di carattere [...] un certo generoso implacabile sdegno contro all'oppressore [...]. Tutti questi sovrammentovati piccioli sintomi di addormentato ma non estinto grand'animo credere mi fanno, e sperare, e ardentissimamente bramare, che gl'*Italiani* siano per essere i primi a dare in Europa questo nuovo, dignitoso, e veramente importante aspetto alle lettere; ed i primi (come è ben giusto) a ricevere poscia da esse un nuovo grandioso aspetto di politica durevole società²⁵.

L'attesa dell'imminente risorgimento dell'Italia acquista toni messianici: Alfieri giunge a profetizzare il prossimo avvento dell'unità dell'Italia:

²⁴ La ripresa viene motivata in nota da Alfieri: «Così intitolò il divino Machiavello il suo ultimo capitolo del PRINCIPE; e non per altro si è qui ripetuto, se non per mostrare che in diversi modi si può ottenere lo stesso effetto».

²⁵ Il *tricolon* in *climax* «credere [...], e sperare, e ardentissimamente bramare» – subito seguito dal secondo *tricolon* «nuovo, dignitoso, e veramente importante» – conferisce un esibito rilievo retorico alla visione profetica della futura Italia espressa nel testo. Le citazioni dei trattati *Della Tirannide* e *Del Principe e delle Lettere* sono riprese da ALFIERI, *Scritti politici e morali*, cit.; nei testi citati i corsivi sono nostri.

Divisa in molti principati, e debolissimi tutti, avendone uno nel suo bel centro, che sta per finire, e che occupa la miglior parte di essa²⁶, non potrà certamente andare a lungo, senza riunirsi almeno sotto due soli principi, che o per matrimonj dappoj, o per conquista, si ridurranno in uno. Quell'uno poscia, come potentissimo, oltre ogni limite abusando anche in causa del suo eccessivo potere, dagli Italiani (che allora riuniti tutti ed illuminati avranno imparato a far corpo ed a credersi un solo popolo) dagli Italiani riuniti verrà poi allora quell'uno, e la sua fatale unità, abolito e per molte generazioni abborrito e proscritto.

L'intero capitolo è intessuto di riecheggiamenti testuali dall'ultimo capitolo del *Principe* machiavelliano, da cui riprende il titolo. Machiavelli è uno dei grandi miti-guida del pensiero alfieriano: è il «nostro gran Machiavelli» (*Della Tirannide*, I, 11), «quel nostro divino ingegno del Machiavelli» (II, 8), il «divino» Machiavelli (*Del Principe e delle Lettere*, I, 12; III, 11), «il solo vero filosofo politico» che l'Italia abbia avuto (II, 9)²⁷. Questa immagine ritorna più volte con caratteri analoghi nella *Vita*: Machiavelli è «l'immortal Niccolò Machiavelli» (III, 6), «il nostro profeta politico» (IV, 19). Machiavelli viene inoltre accostato a Tacito nella definizione di «sublime e libero autore» (IV, 6). La grande distanza che separa il capitolo alfieriano da quello machiavelliano è naturalmente rappresentata dalla diversa concezione del principe e dal diverso ruolo a questi affidato nel processo di liberazione e di unificazione nazionale. Machiavelli affida al «nuovo principe» una missione di vera e propria «redenzione» della «virtù italiana» e dell'Italia: «Non si debba, dunque, lasciare passare questa occasione, acciò che la Italia, dopo tanto tempo, vegga uno suo redentore». L'attesa messianica del «redentore» si colora di utopia. Per Alfieri, indissolubilmente legato a una concezione negativa del principe, questi rappresenta invece un male necessario, una fase intermedia alla quale, raggiunta l'unità, deve seguire l'abbattimento di «quell'uno» – ovvero della tirannide – e l'instaurazione della repubblica.

²⁶ Lo stato della Chiesa.

²⁷ Sulla fondamentale presenza di Machiavelli nel pensiero politico alfieriano vd. A. DI BENEDETTO, *Il «nostro gran Machiavelli». Alfieri e Machiavelli*, in ID., *Dal tramonto dei Lumi al Romanticismo*, Modena 2000, 119-40.

Pagine alfieriane come queste offrirono un potente supporto alla diffusione dell'idea nazionale dell'Italia nell'Ottocento. Ai giovani aristocratici piemontesi della 'vigilia, cultori dell'Alfierilatria' primo-ottocentesca e raccolti nell'Accademia dei Concordi – Luigi Grassi, Luigi Ornato, Giacinto Provana, Cesare Balbo e altri – Alfieri consegna il mito di un'individualità titanica e libertaria insieme con l'eredità di una rivolta ideale e nazionale²⁸. Proprio nel gruppo torinese dei Concordi il motivo del primato piemontese acquista dopo il 1815 coloriture prerisorgimentali²⁹. Dalla riflessione sul fallimento della via francese all'indipendenza prende corpo la prospettiva di una via nazionale guidata da Casa Savoia. Si afferma l'idea che l'indipendenza nazionale potrà essere raggiunta solo attraverso una crociata antiaustriaca guidata appunto da Casa Savoia. A questo patriottismo piemontese-nazionale fa riscontro un generale orientamento conservatore in tutti i campi: in materia religiosa con un rinascente guelfismo, nella questione della lingua con un altrettanto intransigente purismo. Particolarmente in Cesare Balbo il patriottismo culturale e linguistico acquista, sulla scia di Galeani Napione, un forte contenuto politico.

L'opera tragica alfieriana aveva provocato un vivacissimo dibattito critico sin dalla stampa in tre volumi a Siena dell'edizione Pazzini delle *Tragedie* (1783-1784). Basti ricordare gli interventi di lettori come Cesarotti, Calzabigi, Tiraboschi, Rezzonico, Bettinelli, caratterizzati (ad eccezione dell'intervento di Calzabigi, fortemente elogiativo) dalle note osservazioni in merito all'asprezza dello stile³⁰. Queste letture, variamente legate ai canoni critici e al gusto letterario dell'ultimo Settecento, cedono ben presto il

²⁸ Vd. G. GENTILE, *L'Italia alfieriana, La generazione di Santarosa e Fede e speranza dei giovani piemontesi prima del Ventuno*, in ID., *L'eredità di Vittorio Alfieri*, Firenze 1964; G. DEBENEDETTI, *Il poeta della vigilia*, in ID., *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma 1977. Vd. inoltre M. FUBINI, *Alfieri nell'Ottocento*, in ID., *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze 1963², 190-94. Sul contributo dato da Alfieri alla nascita del sentimento nazionale vd. W. BINNI, *Profilo dell'Alfieri*, in ID., *Studi alfieriani*, a cura di M. DONDERO, II, Modena 1995, 239.

²⁹ Vd. FUBINI, *Alfieri nell'Ottocento*, cit., 94.

³⁰ Il complesso dialogo critico che si è sviluppato tra Alfieri e Cesarotti in merito allo stile delle tragedie sfocia in un autentico incontro-scontro: si veda sull'argomento G. SANTATO, *Alfieri e Cesarotti*, in ID., *Studi alfieriani e altri studi settecenteschi*, Modena 2014, 131-55.

campo alla fortuna patriottica e civile sopra considerata che rimarrà dominante per l'intero Ottocento. Alla *Dissertazione critica sulle tragedie di Vittorio Alfieri* di Giovanni Carmignani (1806), che esprimeva un giudizio sostanzialmente limitativo sull'opera tragica alfieriana, replica la *Vera idea della tragedia di Vittorio Alfieri* di Gaetano Marré (1817), studio in due ponderosi tomi che consacra in modo definitivo la grandezza dell'Alfieri tragico consegnandola al nascente romanticismo. Le interpretazioni di Foscolo, Augusto Guglielmo Schlegel, Gioberti, Cattaneo, e soprattutto di De Sanctis scandiscono successivamente, con approcci e con orientamenti anche notevolmente diversi l'itinerario della critica alfieriana che si svolge nel corso dell'Ottocento. L'interpretazione dell'Astigiano quale profeta dell'Italia libera viene sviluppata in particolare da De Sanctis nei suoi saggi alfieriani³¹.

L'inserimento delle tragedie alfieriane nel repertorio del teatro patriottico contribuì fortemente all'adozione di quella tecnica esasperatamente declamatoria che rimarrà caratteristica della recitazione alfieriana anche in seguito. Un siffatto modello di recitazione tragica era d'altronde già contenuto in potenza all'interno dei testi alfieriani. All'interno del teatro patriottico la tragedia alfieriana veniva a corrispondere a una sorta di melodramma politico per la ricezione fortemente emotiva ed attualizzante che ne veniva operata, ma che corrispondeva a un rapporto autore-attore e attore-pubblico già contenuto virtualmente nel testo tragico. Nell'ambito di questa fortuna teatrale è particolarmente significativa l'influenza esercitata dal linguaggio tragico alfieriano sui libretti d'opera: particolarmente nella prima metà dell'Ottocento la tragedia alfieriana diede un notevole contributo al melodramma romantico³².

Sulla scena le tragedie alfieriane divennero strumento di propaganda dei nuovi ideali patriottici: funzione a cui si prestavano d'altronde in modo esemplare per la violenza, l'icastica gestualità, l'empito oratorio con cui gli elementi lirico-drammatici danno corpo ai furori eroici. Da questa commistione si produceva una miscela esplosiva di estrema efficacia teatrale. Questa fusione a caldo di elementi eterogenei rinvia ad una specularità simbo-

³¹ Sull'argomento DE LUCA, *Alfieri politico*, cit. 87-94 e 105-10.

³² Vd. A. FABRIZI, *Sul melodramma ottocentesco. Il sigillo alfieriano* (con due *Appendici*), in ID., *Manzoni storico e altri saggi sette-ottocenteschi*, Firenze 2004, 175-241. L'Alfieri tragico fu letteralmente saccheggiato dal grande librettista Salvatore Cammarano.

lica centrale in Alfieri: il sentimento è gesto e viceversa; il dramma sentimentale è l'immagine lirica della tragedia politica. Con la sola eccezione della *Mirra*, il politico è lo specifico tragico alfieriano³³. La questione dell'Alfieri politico *versus* poeta era stata posta con chiarezza nei suoi termini essenziali da Bettinelli nella famosa lettera al Canonico De Giovanni, pubblicata nel 1790 nel «Giornale dei letterati» di Modena³⁴. Il giudizio di Bettinelli – che risentiva non poco dell'antipatia che l'autore delle *Lettere Virgiliane* nutriva per Alfieri, della lontananza di gusto che li divideva – viene successivamente ripreso, eliminando le punte più negative ma senza sostanziali variazioni, da Augusto Guglielmo Schlegel³⁵, da Foscolo³⁶ e da Leopardi³⁷. Ma se l'oltranza dell'elemento politico può incrinare la qualità letteraria delle tragedie alfieriane – dove si hanno secondo Bettinelli sentimenti robustissimi, che però non riescono mai a divenire poetici per difetto d'arte – proprio in questa oltranza è da riconoscere una componente non secondaria nell'origine della fortuna ottocentesca di Alfieri, assunto a profeta dell'imminente Risorgimento³⁸. Interpretata come espressione di una sublime passione politica, di una grande anima, di una personalità titanica – con le conseguenti distinzioni tra il contenuto e la forma, tra l'uomo e il poeta – questa oltranza sarà all'origine di tutta l'impostazione biografica e patriottica della critica alfieriana ottocentesca fino a De Sanctis. In questo

³³ Sull'argomento F. PORTINARI, *La recita in palazzo: l'idea di tragico e Alfieri*, «Lettere italiane», 29 (1977), 290-321.

³⁴ «Ho lette le tragedie del nostro Sofocle ristampate in Parigi [...]. Questi è un politico che vuol fare il poeta, e questi sono poeti che fan da politici [...]. Né l'accuso io già d'oscurità e di durezza [...] accuso la lima piuttosto che le ha lasciate e ripulite [le tragedie] senza potervi infondere il genio poetico, e facendogli credere che lo studio far potesse un poeta d'un uomo nato a tutt'altro» (*Lettera al Signor Canonico De Giovanni [...] sulla nuova edizione delle Tragedie del C. Alfieri*, in *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di E. BONORA, Milano - Napoli 1969, 1174-79).

³⁵ «La sua ispirazione è piuttosto politica e morale che poetica, e lodar si debbono le sue tragedie in qualità d'azioni assai più che in qualità di opere» (A. G. SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, II, Milano 1817, 19-20).

³⁶ U. FOSCOLO, *Saggio sulla letteratura italiana contemporanea. Vittorio Alfieri*, in ID., *Saggi di letteratura italiana*, a cura di C. FOLIGNO, Edizione Nazionale delle Opere, XI.2, Firenze 1958, 513-21.

³⁷ Leopardi si limita a rilevare che Alfieri «fu piuttosto filosofo che poeta» (G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di F. FLORA, II, Milano 1973, 499).

³⁸ Sul Romanticismo come «tempo dei profeti» si veda P. BÉNICHOU, *Il tempo dei profeti. Dottrine dell'età romantica*, trad. it., Bologna 1997.

panorama non mancano le voci dissonanti. È il caso in particolare di Mazzini, estremamente lucido nel puntualizzare i limiti della coscienza civile di Alfieri, il suo sdegnoso isolamento rispetto alla realtà storica e sociale del suo tempo, che non comprese. L'Astigiano appare a Mazzini una singolare figura di libertario aristocratico, sempre rivolto ad astratti modelli antichi e imperterrito spregiatore dei moderni³⁹.

Alfieri ha dato un contributo fondamentale alla creazione del mito del Risorgimentale nazionale dell'Italia: è stato un grande creatore di ideologia, ovvero di mitologia politica, di ideali patriottici che diedero ulteriore impulso ai processi storici in atto. È una mitologia fondata soprattutto sulla forza suggestiva dell'iperbole teatrale. Risulta illuminante al riguardo la testimonianza di De Sanctis:

Gli effetti della tragedia alfieriana furono corrispondenti alle sue intenzioni. Essa infiammò il sentimento politico e patriottico, accelerò la formazione di una coscienza nazionale [...]. I contemporanei, applaudendo in teatro alle sue tirate, non credevano che quelle massime dovessero impegnar la coscienza, e trovavano lui che ci credeva selvatico ed eccentrico. Né si maravigliavano della esagerazione; perché l'esagerazione era da un pezzo la malattia dello spirito italiano, smarrito il senso della realtà e della misura⁴⁰.

La ricezione politica della tragedia alfieriana veniva sollecitata dal rispecchiamento che si era subito prodotto tra la passione libertaria che informa tutta l'opera alfieriana e la passione patriottica che si diffonde in larga parte della borghesia e della stessa nobiltà. La mitopoiesi eroica che campeggia sulla scena alfieriana entra in questo orizzonte d'attesa. La scena teatrale diviene concreta metafora della scena politica nazionale: spazio aperto a un immaginario che percepisce l'azione scenica come mito politico. Questa ricezione attivistica corrispondeva perfettamente alla concezione della letteratura affermata nel trattato *Del Principe e delle Lettere*, in cui Alfieri elabora una teoria della letteratura-azione che trova la sua espressione più emblematica

³⁹ G. MAZZINI, *Del dramma storico*, in ID., *Scritti letterari editi e inediti*, I, Imola 1906, 260-61.

⁴⁰ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. GALLO, II, Torino 1958, 926.

nell'idea della scrittura come esemplare sostituito dell'azione: «il dire altamente alte cose, è un farle in gran parte» (II, 5)⁴¹. La corrispondenza teorica che Alfieri instaura tra lo *scrivere* letterario e il *fare* politico appare realmente paradigmatica alla luce delle moderne teorie degli atti linguistici e della pragmatica della comunicazione⁴². La concezione dello *scrivere* come ideale sostituito di un *fare* reso impossibile dai «tristi tempi» viene ribadita da Alfieri nella dedica *Alla Libertà* posta in apertura della *Tirannide*, affermazione enfaticamente ribadita dall'emblema della penna-spada:

Io, che in tal guisa [*sc.* in modo condizionato dal timore e dall'adulazione] scrivere non disegno; *io, che per nessun'altra cagione scriveva, se non perché i tristi miei tempi mi vietavan di fare*; io, che ad ogni vera incalzante necessità, abbandonerei tuttavia la *penna* per impugnare sotto il tuo nobile vessillo la *spada*; ardisco io a te sola dedicar questi fogli.

L'ultimo Alfieri disegna con estrema cura la propria immagine da consegnare alla posterità. Un'articolata strategia di autorappresentazione viene sovrapponendo agli aspetti più vistosamente conflittuali della sua esperienza intellettuale un'immagine marmorea rivolta alla futura Italia. Mario Fubini sottolinea che «l'Italia futura è per l'Alfieri la proiezione del suo sogno eroico»⁴³. Alfieri capovolge le proprie contraddizioni nella profetica anticipazione di una nuova storia nazionale che lo riconoscerà come proprio vate. Già testimoniata dal capitolo *Esortazione a liberar la Italia dai barbari* del

⁴¹ Vd. sull'argomento G. SANTATO, *Tra «pensieri» e «ardentissimi desiderj»*. *Mito politico e mito letterario nei trattati alferiani*, in ID., *Tra mito e palinodia*, cit., 71-74.

⁴² Si pensi alla filosofia analitica della scuola di Oxford e in particolare alla teoria dell'aspetto *illocutorio* del linguaggio-sviluppata dal suo maggiore rappresentante, John Langshaw Austin, per la quale *dire* qualcosa è sempre un *fare* qualcosa. La tesi centrale dei filosofi di Oxford è riassunta nel famoso slogan *Meaning is Use* («il senso è l'uso»): la definizione del senso di una parola consiste nel precisare i suoi modi d'impiego. Austin distingue inizialmente le frasi *constative* dalle *performative*: è performativa una frase che descrive un'azione del locutore o la cui enunciazione equivale a compiere questa azione, quale «io ti prometto che...». Austin elabora a questo proposito la nozione di *forza illocutoria*. L'enunciazione di una frase costituisce un atto illocutorio nella misura in cui costituisce essa stessa un certo atto. L'enunciato *Esortazione a liberar la Italia dai barbari*, così come le innumerevoli esortazioni alferiane a rovesciare la tirannide, compiono l'atto di esortare. È estremamente significativo al riguardo il titolo dato da Austin alla sua opera più importante, *How to do Things with Words* (Oxford 1962; trad. it., *Come fare cose con le parole*, Genova 1987).

⁴³ *Vittorio Alfieri (il pensiero - la tragedia)*, Firenze 1953², 41.

Del Principe e delle Lettere sopra ricordato e dalla dedica del *Bruto Secondo*, *Al popolo italiano futuro*, questa prefigurazione del ruolo di poeta nazionale si manifesterà apertamente nella Prosa Prima del *Misogallo*, *Alla passata, presente, e futura Italia*, e soprattutto nel sonetto *Conclusion* dello stesso *Misogallo*. Nel sonetto concezione profetica e concezione attivistica della letteratura trovano una sintesi emblematica, sullo sfondo della nuova poetica misogallica, nell'anticipazione del riconoscimento che l'eroe-scrittore attende dalle future generazioni. La parola poetica *crea* profeticamente la storia futura, come dichiarato nei versi conclusivi: «o Vate nostro, in pravi / Secoli nato, eppur create hai queste / sublimi età, che profetando andavi».

L'immagine di Alfieri che si diffonde nel primo Ottocento viene così ad essere soprattutto un'immagine di quel tempo e delle sue speranze riflesse nel mito alfieriano. Si compie in tal modo la nascita del monumento alfieriano ottocentesco, espressione di un immaginario patriottico teso alla ricerca di una figura profetica, rappresentativa dei nascenti ideali nazionali. Come già rilevato, questo monumento è stato in larga misura il prodotto di una situazione storica nella quale tutto concorreva alla ricerca di una figura profeticamente rappresentativa dei nascenti ideali nazionali. Alfieri fu veramente il mito energetico del Risorgimento nazionale. All'altezza di Gioberti e di Cattaneo è ormai istituzionalmente acquisito il suo mito politico-letterario⁴⁴, che troverà l'ultima manifestazione ottocentesca con Carducci⁴⁵: l'interpretazione romantica e risorgimentale si impone sulla base di una mitologia civile del personaggio-autore. Parallelamente a questo orientamento dominante corre peraltro una diversa linea interpretativa, che muovendo dagli uomini del «Conciliatore», in particolare da Pellico, giunge a Mazzini e a Tommaseo

⁴⁴ Vd. V. GIOBERTI, *Pensieri e giudizi*, Firenze 1856, particolarmente i saggi *Gallomania quanto funesta all'Italia*, *L'Alfieri giudicato dal Villemain*, *L'Alfieri creatore dell'Italia laicale*, *L'Alfieri fondatore del nuovo patriato piemontese*, *Stile dell'Alfieri* (un'edizione degli *Scritti letterari* di Gioberti è stata curata da Ernesto Travi, Milano 1971); C. CATTANEO, *Il «Don Carlo» di Schiller e il «Filippo» d'Alfieri*, in ID., *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari*, a cura di A. BERTANI, I, Firenze 1947, 25-58.

⁴⁵ Vd. G. CARDUCCI, *Di alcune delle opere minori di Vittorio Alfieri* in ID., *Opere*, Edizione nazionale, VI. *Primi saggi*, Bologna 1935, 369-97; ID., *Del rinnovamento letterario in Italia*, in *Opere*, Edizione nazionale, VII. *Discorsi letterari e storici*, Bologna 1935, 396-404. In questi due studi l'oratoria patriottica occupa talvolta quasi per intero la pagina.

sottolineando con motivazioni diverse il carattere aristocratico, astratto e retorico dell'eroico universo alfieriano⁴⁶. Nei giudizi dei collaboratori del «Conciliatore» le critiche sembrano complessivamente prevalere sull'ammirazione dichiarata per il fondatore della tragedia italiana⁴⁷.

Il processo di appropriazione della tragedia alfieriana da parte dell'ideologia risorgimentale giunge a compimento negli anni 1840-1860 anche grazie ad un attore-patriota come Gustavo Modena e a Adelaide Ristori, ai quali si aggiungono nella galleria dei grandi interpreti alfieriani dell'Ottocento il già ricordato Morrocchesi, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. Da generico teatro di propaganda patriottica – quale era stato sin dal 1796 – la tragedia alfieriana diviene concreto strumento politico, adempiendo anche ad una funzione di programmatico fiancheggiamento dell'opera dei governanti⁴⁸. L'ideologia risorgimentale rappresentata dal Piemonte sabauda e quindi dal Regno d'Italia si appropria di Alfieri per rispecchiare nel suo mito patriottico un proprio progetto politico. Appare emblematica al riguardo la vicenda della Compagnia Reale Sarda (la prima e l'unica Compagnia teatrale di Stato italiana), che diede un grande contributo alla fortuna nazionale del piemontese Alfieri e, più ancora, al processo di 'normalizzazione' istituzionale della sua figura e della sua opera. Alfieri è uno degli autori più rappresentati se non il più rappresentato della Compagnia Reale Sarda⁴⁹. Istituita nel 1820 con regio decreto da Vittorio Emanuele I, la Compagnia chiude la propria attività nel 1852 dopo una vivace discussione che aveva occupato due sedute del Parlamento Subalpino. Vani risultarono gli appelli di Angelo Brofferio in difesa di un'istituzione che doveva essere «un

⁴⁶ Vd. S. PELLICO, *Vera idea della tragedia di Vittorio Alfieri ossia la Dissertazione critica dell'avv. G. Carmignani confutata dall'avv. G. Marré*, in «*Il Conciliatore*», a cura di V. BRANCA, I, Firenze 1953, 34-38 e 128-35; MAZZINI, *Del dramma storico*, cit.; N. TOMMASEO, *Alfieri*, in ID., *Dizionario d'estetica*, II, Milano 1860³, 9. Sul Pellico critico di Alfieri cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Pellico tra Alfieri e Chénier*, in *Tra storia e simbolo. Studi dedicati a Ezio Raimondi dai Direttori, Redattori e dall'Editore di «Lettere Italiane»*, Firenze 1994, 207-24.

⁴⁷ Oltre al saggio di Pellico citato si vedano i giudizi su Alfieri espressi da G. PECCHIO nella *Lettera del sig. conte di Cocconato, con osservazioni intorno alle tragedie di Vittorio Alfieri*, in «*Il Conciliatore*», cit., II, 179-81.

⁴⁸ Sono noti infatti la soddisfazione di Cavour – impegnato in quegli anni a tessere l'alleanza franco-piemontese – per il grande successo ottenuto dalle rappresentazioni parigine della *Mirra* interpretate dalla Ristori nel 1855 e l'appoggio che lo stesso Cavour aveva dato all'iniziativa.

⁴⁹ Sulla storia della Compagnia si veda L. SANGUINETTI, *La Compagnia Reale Sarda. 1820-1855*, Bologna 1963.

monumento al grande astigiano»: «Sarebbe singolare cosa, o signori, si volesse cancellare il Teatro tragico nella terra in cui nacque Vittorio Alfieri»⁵⁰. L'Alfieri profeta della futura Italia è ormai divenuto un monumento, un nume tutelare non tanto del teatro tragico, quanto di quel risorgimento piemontese-nazionale che si andava compiendo sulla scena della storia.

⁵⁰ *Atti del Parlamento Subalpino*, in V. MONACO, *La Repubblica del Teatro (Momenti italiani 1796-1860)*, Firenze 1968, 222.

Abstract

Dal 1796 in poi si vengono creando in Italia tutte le condizioni favorevoli al successo di un'opera letteraria che si facesse portatrice di nuovi ideali patriottici quale l'opera alfieriana: un successo rivolto essenzialmente ai contenuti politici delle tragedie e dei trattati. La grande fortuna teatrale di Alfieri e il suo corrispondente mito politico quale profeta dell'imminente risorgimento e dell'unità d'Italia nascono nel 'triennio giacobino' per poi prolungarsi all'intero Ottocento. L'interpretazione dell'Alfieri quale profeta della libertà e dell'unità d'Italia viene sviluppata in particolare da De Sanctis. Il saggio ricostruisce lo svolgimento di questa interpretazione della figura e dell'opera di Alfieri.

From 1796 onwards, all the conditions favorable to the success of a literary work that became the bearer of new patriotic ideals such as the Alfierian work were created in Italy: a success essentially aimed at the political contents of the tragedies and treaties. The great theatrical success of Alfieri and his corresponding political myth as a prophet of the imminent Risorgimento and the unity of Italy were born in the 'Jacobin triennium' and then extended to the entire Nineteenth century. The interpretation of Alfieri as a prophet of freedom and the unity of Italy is developed in particular by De Sanctis. The essay reconstructs the development of this interpretation of the figure and work of Alfieri.



Articolo presentato nel luglio del 2021. Pubblicato online nel gennaio 2022.

©2022 by the Author(s); licensee Accademia Peloritana dei Pericolanti (Messina, Italy).

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti - Classe di Lettere Filosofia e delle Belle Arti

XCVII 2021
DOI: 10.13129/2723-9578/APLF.3.2021.59-79