

## L'AUTOBIOGRAFISMO NEL PROGETTO LETTERARIO DI VITTORIO ALFIERI

Quasi perfettamente conclusa nella seconda metà del Settecento, l'esperienza umana e letteraria di Alfieri campeggia isolata nel panorama della letteratura italiana del tempo. Sull'uomo, sicuramente una delle figure più autenticamente originali del secolo, si modella l'opera vasta, complessa, protesa in più direzioni. Nulla le sta a confronto fra i contemporanei per spirito agonistico, severità di stile e valore artistico. La molteplicità delle scritture esplorate dà luogo a una sorta di laboratorio in costante divenire, nel quale, accanto all'opera creativa vera e propria – non tutta di ugual valore estetico, ma in ogni caso fortemente connotata e densa di spunti innovativi – sussiste il tenace e mai disatteso impegno nello studio.

Fra gli aspetti caratterizzanti di tale produzione letteraria, moderna e originale appare, anche a prescindere dalla *Vita scritta da esso*, una robusta vena di autobiografismo, sebbene e quasi paradossalmente ciò non comporti facili concessioni allo svelamento della propria interiorità o anche solo attitudine alla confessione profonda. Com'è ampiamente condiviso, non nel contenuto autobiografico di tanta parte dei testi alfieriani vanno cercate sia l'ammissione *tout court* sia la proiezione dei legami parentali complicati e sofferti – quest'ultima se mai percorre come fiume sotterraneo tutta l'opera tragica dal *Filippo* alla *Mirra* –, sia la radice profonda della malinconia dell'uomo e della sua insofferenza a vivere come la saggezza consiglia e il buon senso suggerisce. Alfieri parla di sé in continuazione, si pone da solo al centro della scena, non consentendo mai a comprimari di sottrargli spazio, ma sceglie e seleziona i contenuti autobiografici in funzione di un preciso scopo letterario. Sostanzialmente sincero (ricordiamo il patto narrativo stipulato nella prima pagina col lettore della *Vita* di non dir «cosa che vera non sia»), ignora con disinvolta eleganza ciò che vuol tacere o adotta l'*escamotage* di un dire reticente, imponendoci così un quasi costante nascondimento del proprio io segreto. Come si nota da

una lettura estesa dell'*Epistolario*, anche nella scrittura privata, non destinata alla pubblicazione, l'Astigiano non dà spazio alla rivelazione di sé. La lettera alfieriana è quasi sempre inerente a fatti, eventi, azioni e decisioni che esigono di essere comunicati, o è motivata dalla necessità di adempiere agli obblighi della vita sociale o di relazione con i familiari, e su altro versante, in casi ancora diversi, è volontaria testimonianza dell'identità intellettuale e del credo politico dell'autore, ma evita per lo più lo sfogo, la conversazione intima, l'effusione del sentimento personale, che quando emergono, sono quasi sempre sfuggiti alle maglie di un rigoroso autocontrollo e mai appaiono voluti e tanto meno programmati<sup>1</sup>. Per contro l'opera nel suo complesso colpisce per la propensione spinta dell'autore a raccontarsi, per il bisogno di narrativizzare il proprio vissuto e soprattutto la propria esperienza letteraria, per la volontà quasi ossessiva di lasciare un preciso esauriente ritratto ufficiale di sé.

La carica emotiva e sentimentale che colora le pagine della *Vita* (pubblicata postuma nel 1804)<sup>2</sup> è novità da poco comparsa sulla scena letteraria europea. Negli anni Ottanta, fra la rivoluzione americana e quella francese, si colloca infatti la trasformazione che investe a tutto campo il genere autobiografico. L'opera che scardina di colpo le caratteristiche delle biografie primoseptecentesche e si impone come nuovo modello di riferimento è quella di Rousseau. Con intuito da caposcuola il ginevrino riprende il titolo, *Confessions*<sup>3</sup>, da quelle agostiniane e la parola conserva tutto il suo valore drammatico: anche Jean-Jacques scrive "la storia della sua anima", ma al cospetto dell'umanità sua contemporanea piuttosto che al cospetto di Dio. Emerge e dilaga da qui un nuovo e diverso interesse per il soggetto, che implica l'attribuzione di una totale autonomia, di valore e di significato, al tragitto esistenziale dell'uomo. Chi dice io, dichiara senza remore fino dall'*incipit*:

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi.  
Moi, seul. Je sens mon coeur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun

<sup>1</sup>) Si segnala il particolare ruolo che nell'*Epistolario* spetta alla corrispondenza con l'abate Tommaso Valperga di Caluso alla quale soltanto appartiene una certa pienezza di comunicazione intellettuale e affettiva.

<sup>2</sup>) La prima redazione della *Vita* fu stesa nel 1790: il testo giungeva fino al capitolo XIX dell'Epoca Quarta. La rielaborazione iniziò nel 1798 e si protrasse fino al lavoro di trascrizione concluso il 2 maggio del 1803. Subito dopo, fra il 4 e il 14 maggio, Alfieri riprese la narrazione relativa agli anni 1790-1803, conducendola fino al momento della scrittura.

<sup>3</sup>) *Le Confessions* di Rousseau furono pubblicate postume a Parigi tra il 1782 (prima parte) e il 1789 (seconda parte), ma la loro composizione risale agli anni 1764-1770.

de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans le quel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.<sup>4</sup>

Contrariamente a quanto ipotizza nel brano, Rousseau fonda un genere. E una folta schiera di imitatori – ma anche di non-imitatori, figli del loro tempo, che sentirono come Rousseau sentiva prima ancora di averlo letto –, darà di che leggere e appassionarsi a un pubblico insofferente del principio di autorità e dei canoni classicistici del buon gusto e della misura. Pertanto il rendiconto informativo su modelli di pensiero, su programmi accademici, su maestri e docenti, in cui più propriamente consistevano le autobiografie della prima metà del Settecento<sup>5</sup>, giustificate dalle norme dell'utilità sociale e della sistematicità documentaria, viene superato e accantonato dal genere imposto da Rousseau. Chi racconta di sé dopo di lui, lo farà personalizzando e interiorizzando la propria immagine, nel segno dell'originalità e dell'irripetibilità, e si farà primo attore davanti a un pubblico di eguali al pari consapevoli e inquieti<sup>6</sup>.

Anche la *Vita* dell'Alfieri risente fortemente di questo clima, ma al tempo stesso si trova in posizione del tutto eccentrica nel panorama variegato delle autobiografie dei suoi contemporanei. Fu composta a Parigi nei tumultuosi giorni del 1790, quando Alfieri aveva solo quarantuno anni ma una percezione dell'età e dell'esistenza già molto avanzate, contrassegnate da un malinconico senso di finitezza. Vittorio poteva guardare alla sua carriera con soddisfazione e compiacimento, ma di fatto la viveva con un profondo sentimento di declino e conclusione. La consapevolezza del valore della propria opera e il lutto per una creatività che sentiva non più all'altezza di generare capolavori, lo spingono a definire e formalizzare la corrispondenza fra la propria vicenda esistenziale e il ruolo intellettuale a cui aveva aderito. Si avvia così un progetto di selezione di ricordi, eventi, esperienze, che risultino significativi ai fini di inverare l'opera e l'autore. Con conseguenze determinanti sul tipo di autobiografia che va prendendo forma, poiché l'intento mitografico finisce per plasmare l'intera operazione letteraria a partire dalla creazione di quel narratore-personaggio che è non solo il modello con il quale Vittorio si identifica, sullo sfondo di fatti reali e veridici, ma è l'*incarnazione* del mito dello scrittore esemplarmente forgiato nel *Del Principe e delle lettere*. Un passo indietro nella genesi della

<sup>4</sup>) Rousseau 1959, p. 33.

<sup>5</sup>) I modelli vigenti sono quelli del Muratori nell'autobiografica *Lettera a Giovanni Artico di Porcia*, del 1721, o di Vico o anche, in parte, quello della *Vita* di Giannone risalente agli anni 1736-37.

<sup>6</sup>) Osserviamo la contiguità cronologica tra le autobiografie del secondo Settecento: i *Mémoires* di Goldoni furono composti fra il 1784 e il 1787, quelli di Casanova fra il 1791 e il 1798, le *Memorie inutili* di Gozzi nel biennio 1797-98, mentre l'autobiografia di Da Ponte esce bilingue a New York nel 1807.

sua vocazione letteraria consente di andare alle radici di un progetto così tenacemente e consapevolmente perseguito e di apprezzare l'eccezionalità delle vicende del suo itinerario intellettuale.

La scoperta e l'adesione alla vocazione letteraria sono emotivamente vissute e artisticamente interpretate da Alfieri come trasposizione di un'istanza primaria, quella dell'azione eroica, che, date le condizioni oggettive dei tempi che corrono, non è purtroppo perseguibile<sup>7</sup>. Il racconto che se ne fa nella *Vita* potrebbe portare fuori strada chi volesse ricavarne il valore informativo perché forti, nei passi in questione, sono la tensione autorappresentativa e lo sforzo di interpretazione esercitati dall'autore, attraverso il filtro di una memoria molto selettiva. Tuttavia un tentativo di sottoporre i testi a una sorta di destrutturazione per risalire a una verità che non finisce ancora di stupirci, quella di una carriera d'autore che nasce fulminea e senza avvisaglie né significativi apprendistati, può sfiorare l'arbitrio. È difficile infatti scegliere come e quando credere o non credere alle parole del narratore, ancor di più come distinguere la buona fede, anche se bugiarda, dalle riconosciute necessità dell'arte che quasi sempre rende indispensabile aggiustamenti e più o meno percettibili deformazioni sui fatti reali<sup>8</sup>. In ogni caso occorre affrontare la vicenda della conversione alla letteratura su due piani distinti: psicologico-individuale e pubblico, tenendo comunque presente che si tratta di una semplificazione utile a fini di studio, ma che nella realtà i due piani si frangono e si intersecano di continuo. Sotto il profilo privato, almeno tre eventi sembrano significativi a determinare una svolta: la conoscenza e frequentazione dell'abate di Caluso, il banco di prova dell'*Esquisse*, la rovinosa relazione con la Falletti di Prié. Tra il 1772 e il 1775 Alfieri vive uno dei suoi periodi più cupi. Cerchiamo nella cronologia e sparse nell'opera, al di là delle parole, le spie dei suoi disagi. Il ventiduenne conte Alfieri trascorre le prime cinque settimane del '72 a Lisbona: l'anno precedente, travolto dallo scandalo del suo amore per Penelope Pitt, ha sperimentato il dolore del subito tradimento e forse anche la vergogna della beffa resa pubblica. Rimettersi in viaggio è un modo per riprendersi dalla delusione e dall'amarezza. A Lisbona conosce Tommaso Valperga abate di Caluso di pochi anni maggiore di lui, torinese di antica aristocrazia, uomo di vastissima cultura scientifica e letteraria, conoscitore di lingue antiche e appassionato bibliofilo. La *Vita*, testimonia il grande affetto e la stima di Vittorio per il Caluso in molteplici occasioni, a partire dal ritratto commosso e partecipe che viene a coincidere con l'elogio di

<sup>7</sup>) Per una disamina puntuale del rapporto tra situazione storica e scelte letterarie e ideologiche del poeta, si consulti il seguente saggio: N. Mineo, *Vittorio Alfieri nella crisi dell'Antico Regime*, in Cerruti - Corsi - Danna 2003, pp. 407-444.

<sup>8</sup>) Per l'origine della conversione e i suoi primi sviluppi consultare *Vita* (Epoca III, capp. 13-15; Epoca IV, capp. 1-3), in Alfieri 1951a, I, pp. 135-152 e 177-199.

una figura ideale di maestro e amico, di filosofo e di letterato<sup>9</sup>. Il Valperga che apparve agli occhi di Alfieri «quell'uomo unico, che è un Montaigne vivo» ebbe il merito di porsi come un socratico maestro nei confronti di chi fino ad allora si era sempre sentito privo di guida e di riferimenti culturali significativi. Così per l'Astigiano la nascente amicizia col Caluso fu esperienza illuminante. L'ammirazione per la sua cultura e l'arricchimento spirituale che ne conseguiva, insieme alla riconoscenza per sentirsi accolto e stimato, avrà rappresentato una sollecitazione determinante per dare forma alle inquietudini intellettuali, alle idee in ebollizione, alle conoscenze e agli stimoli disordinati che una vita da viaggiatore nevrotico e distratto ma non convenzionale, e una personalità melanconica portata al ritiro in se stessa e alla meditazione, avevano accumulato in modo caotico sebbene originale. Forse il giovane Alfieri accanto all'abate prese coscienza che carattere indomito ed energie interiori, intelligenza acuta e privilegi del censo si potevano impiegare in ben altri modi che non fossero una vuota dissipazione.

Rientrato in patria nel maggio 1772, Vittorio elude le pressioni del cognato a intraprendere la carriera diplomatica per amore della propria indipendenza e a partire dal '73 dà vita alla società letteraria dei *Sansquignon* che si riunisce settimanalmente nell'appartamento di piazza San Carlo. Qui ha modo di inebriarsi del suo primo successo di pubblico con l'*Esquisse du jugement universel*, testo che forse lo rivela a se stesso molto più di quanto le inevitabili incertezze di un'opera prima lascino supporre e più di quanto, cercando di minimizzare, traspaia dalla *Vita*<sup>10</sup>.

In effetti l'*Esquisse* rispondeva già a quelle esigenze di drammatizzazione ed eroizzazione della figura del letterato, non prive di rispecchiamenti e riflessioni ironiche, che caratterizzeranno, o che saranno comunque obiettivo, anche della sua opera più matura. *In nuce* nell'operetta c'è già molto, e Alfieri lo sa: con l'*Esquisse* ha provato l'ebbrezza di una composizione progettata, realizzata e presentata davanti a un pubblico ristretto di fedeli, ma sufficientemente composito per poter simulare un pubblico vero e più vasto.

Ma l'esperienza con i *Sansquignon* non si svolge tutta sotto il segno della scrittura e del confronto: molto è ancora troppo mondano e fuor-

<sup>9</sup>) «Quest'uomo, raro per l'indole, i costumi e la dottrina, mi rendé delizioso codesto soggiorno [...]. Con esso io imparava sempre qualche cosa, e tanta era la di lui bontà e tolleranza, che egli sapeva per così dire alleggerirmi la vergogna ed il peso della mia ignoranza estrema, la quale tanto più fastidiosa e stomachevole gli dovea pur comparire, quanto maggiore ed immenso era in esso il sapere» (Alfieri 1951a, I, p. 131).

<sup>10</sup>) «Io ebbi la sorte d'introdurre varie carte nel ceppo, le quali divertirono assai la brigata [...]. E fra gli altri uno ne introdussi, e tuttavia lo conservo, che fingeva la scena di un Giudizio Universale [...] e questo ebbe molto incontro perché era fatto con qualche sale» (Alfieri 1951a, I, p. 137).

viente. Il giovane Alfieri, in balia di una vita ancora oziosa, non è abbastanza forte per sottrarsi alla fatale trappola «dell'odiosamata» Gabriella Falletti di Prié. La «terza ebrezza d'amore veramente sconcia» è il catalizzatore di una crisi che è nell'aria forse dal tempo della deludente fine della storia con la Ligonier. Pochi mesi dopo l'inizio della relazione, un'acuta malattia di stomaco<sup>11</sup>, misteriosa, pericolosissima, porta Vittorio in punto di morte, sintomo forse anche di una ribellione del corpo, sotterranea, inconscia, violentissima a una vita il cui senso non può più essere eluso.

Guarito, nel 1774 riprende a scrivere cimentandosi nei versi del primo nucleo della *Cleopatra* e, a partire dal mese di novembre, nella stesura dei *Giornali*. La genesi della primissima tragedia ci viene narrata nell'autobiografia secondo le stesse modalità con cui, giocando volutamente al ribasso, descrive i suoi studi in Accademia: il registro è comico<sup>12</sup>, la realtà probabilmente essendo diversa: più impegnativo e drammatico lo sforzo dell'inesperto autore, più segretamente significativa la scelta dell'argomento, proiezione di un legame che, come quello di Antonio e Cleopatra, in un'esasperata sensualità presagiva un catastrofico destino. I diari, invece, ai quali affida la registrazione di se stesso al guado della propria vita – operazione di scrittura *in re* – cominciano a delineare il ruolo in grado di indirizzare in senso unitario la molteplicità e la contraddittorietà dei suoi pensieri e delle sue esperienze. Importante il cambio di prospettiva che si realizza fra il diario francese e quello italiano: nel primo si persegue roussovianamente una maggior conoscenza di sé, con il *Giornale* italiano invece al «salutare esame di me stesso» si affianca la nuova funzione di «formarmi ad un tempo stesso lo stile».

Il fatidico 1775 si apre con la rottura definitiva del legame con la Prié. L'analisi dell'*Epistolario*, presenta per l'anno in esame solo due reperti, tuttavia altamente significativi proprio nel confronto della loro diversa peculiarità. Il molto agitato e melodrammatico testo del biglietto<sup>13</sup> indi-

<sup>11</sup>) L'Alfieri nella *Vita* così come nell'*Epistolario* si dilunga con dovizia di particolari sui propri malanni, talvolta con risultati estetici infelici, sicuramente privo di quella sorta di pudore che concede di parlare più facilmente di alcuni disturbi fisici piuttosto che di altri: forse ipocondriaco, certamente cagionevole, e sofferente di malattie che oggi classifichiamo come psicosomatiche, dà l'impressione di sapersi curare anche parecchio male, sebbene convinto sempre di esser il miglior medico di se stesso, come quando si riduce drasticamente la dieta obbligandosi a pasti sempre uguali e privi di principi nutritivi essenziali.

<sup>12</sup>) «Guarì poi la mia signora di codesta sua indisposizione; ed io senza mai più pensare a questa mia sceneggiatura risibile, la depositai sotto un cuscino della di lei poltroncina, dove ella si stette obbliata circa un anno; e così furono frattanto, sì dalla signora che vi si sedeva abitualmente, sì da qualunque altri a caso vi si adagiasse, covate in tal guisa fra la poltroncina e il sedere di molti quelle mie tragiche primizie» (Alfieri 1951a, I, p. 142).

<sup>13</sup>) «Je vous ai donné ce soir la dernière preuve de ma faiblesse, mais quand je devrois en crever, ce sera la dernière assurément. Vous verrez, par ce que je vous envoie ici, que je suis bien résolu de ne pas retourner en arrière; il est assez humiliant pour moi de n'avoir rien pu obtenir de ma fermeté, qu'en m'interdisant les moyens de manquer à ma résolution.

rizzato all'amico Arduino Tana, ad accompagnamento dell'involto contenente la sua rasata capigliatura, gesto plateale e ambivalente con cui si costringe ad abbandonare l'amante e inaugura simbolicamente nel corpo la livrea dell'uomo nuovo, è scritto, a stretto giro di settimane se non di giorni, con la missiva inviata a Paolo Maria Paciaudi<sup>14</sup>. Questa, dietro lo scudo di una disinvolta e settecentesca autoironia, sottopone al giudizio del raffinato cultore di letteratura teatrale il primo atto della rimaneggiata *Cleopatra*, appellata «infelice» mentre auspica che: «Questa mia figlia primogenita spero non sia l'erede di tutte le mie sostanze poetiche»<sup>15</sup>. In precedenza Paciaudi aveva già espresso un giudizio nel complesso lusinghiero sul sonetto *Ho vinto al fin, sì non m'inganno, ho vinto*, altro piccolo saggio incentrato sulla rottura dei lacci d'amore che l'avevano incatenato alla Falletti, giudicato «buono, sentenzioso, vibrato e corretto bastantemente» e la lettera di risposta all'esame della seconda e più impegnativa prova della tragedia, sembra rilevare con uguale obiettività pregi e difetti. Così sancisce che «Spicca l'ingegno, l'immaginazione feconda, e il giudizio nella condotta [...]» ma anche che «I versi sono mal torniti, e non hanno il giro italiano. Vi sono infinite voci, che non sono buone, e sempre l'ortografia è mancante, e viziosa». E chiosa: «Bisogna saper bene la lingua in cui si vuol scrivere».

Queste poche note danno l'idea dei contrastanti, travolgenti primi mesi del 1775, in bilico fra il naufragio a cui si era sentito irrimediabilmente spinto dall'ultima passione amorosa e il rischio di un altro possibile fallimento, ugualmente penoso per il proprio smisurato amor proprio: quello di una carriera poetica agognata e da lui stesso annunciata, anche fra i molti scetticismi – possiamo supporre – di coloro che ne avvertivano la sregolata genialità. Ma Alfieri per temperamento sceglieva sempre e solo la vie più impervie: pur consapevole di non avere lingua, di non esser nato sotto il segno della fatica scolastica, quel lento e lunghissimo processo che porta a grammaticalizzare e normalizzare, a definire in segni certi e stabili il confuso e magmatico mondo dell'oralità, non si sottrasse al proprio dettato interiore e al compito richiesto<sup>16</sup>. Difficoltà del compito

Je renonce à cet engagement, mais cela me seroit un coup mortel, si je vous voyais à ma place; ne m'abandonnez pas, je redeviendrois peut-être un jour estimable à vos yeux. Adieu» (*Ad Arduino Tana - [Torino, ... I-II. 1775]*, in Alfieri 1963, I, pp. 30-31).

<sup>14</sup> Per una ricognizione sulla sua figura di intellettuale si consulti il seguente saggio: W. Spaggiari, *Paolo Maria Paciaudi*, in Cerruti - Corsi - Danna 2003, pp. 181-211.

<sup>15</sup> *A Paolo Maria Paciaudi - [Torino, ... I. 1775]*, in Alfieri 1963, I, pp. 28-29.

<sup>16</sup> «Se facciamo riferimento a casi di straordinaria precocità» – scrive Arnaldo Di Benedetto – «quali furono quelli, ad esempio, di un Tasso o d'un Leopardi, Alfieri sembra aver conseguito relativamente tardi il riconoscimento di sé. Ciò spiega quel suo risolutivo *inabissarsi* (per usare una sua immagine) nel *vortice* degli studi, assillato dall'ansia di guadagnare il tempo perduto, d'imporre una disciplina e attribuirsi un corredo, per dir così, tecnico senza i quali non si dà, e men che meno poteva darsi a quel tempo, grande poesia.



che per quanti sforzi di immaginazione facciamo, mai potremo sciogliere completamente: e cioè di studiare forsennatamente per colmar lacune, linguistiche in primo luogo e subito dopo letterarie, e insieme di scrivere in preda a un furore creativo che metaforicamente ricorda la fusione del Perseo di celliniana memoria<sup>17</sup>.

Sul piano di una contestualizzazione ambientale e storica, invece, quindi sul versante sociale, pubblico in cui Alfieri in quegli anni muoveva i primi passi da uomo di lettere, è possibile rintracciare alcune linee guida che senza nulla togliere all'originalità, allo slancio e al volontarismo della sua conversione letteraria, la collocano come un evento non del tutto astruso e anarchico, bensì collegato alla temperie degli anni Settanta del Settecento torinese. L'anno in cui il ventitreenne Alfieri si stabilì al rientro dei suoi viaggi nel palazzo di piazza San Carlo, precedeva di poco la morte di Carlo Emanuele III. Intorno a suo figlio, il principe ereditario Vittorio Amedeo, era fiorito un ambiente molto complesso, dove si intrecciavano speranze di ceti, ambizioni di cortigiani, attese di clienti, in pratica una fronda che attendeva ansiosa che il vecchio re scomparisse, risentita per diversi motivi tipicamente "locali" ma anche investita, seppur in modo blando, dalla cultura illuministica ed arricchita da un'espansione della lettura legata ai meccanismi scolastici più diffusi. Il giovane conte Alfieri, partecipa immediatamente della socialità intellettuale del tempo: massoneria, Compagnia dei Sansguignon, contatti con la Sanpaolina, consumo di libri *philosophiques*, che aveva portato da Parigi, frequentazione di teatri sono tutti elementi caratterizzanti questa fase della sua vita<sup>18</sup>. Legge Voltaire, Rousseau, Helvétius, Mirabeau e utilizza il proprio appartamento come

E spiega altresì l'umiltà e la scrupolosità (non acritiche, però) a cui si costrinse e con cui consultò professori e letterati del tempo [...]» (Di Benedetto 2000, p. 65).

<sup>17</sup> Per dare idea di questa febbrile attività, riferendoci al solo anno 1775 ricordiamo che: «Tra marzo e maggio scrive le idee e le stesure, tutte in francese, di *Filippo e Polinice*. Elabora il proprio metodo personale in tre «respiri»: idea, breve abbozzo in prosa; stesura completa della tragedia, ma in prosa; versificazione, poi soggetta a modifiche e ritocchi ulteriori. Il 16 giugno si rappresenta la *Cleopatra* al Carignano di Torino, seguita da una farsetta in un atto pure di Alfieri, *I poeti*. Scrive l'idea e comincia a stendere, in francese, un *Carlo primo*, che però abbandona subito e per sempre. Scrive idea e stesura di un *Romeo e Giulietta*, che alcuni mesi dopo brucerà. Si dedica a studi grammaticali e a letture di testi in lingua italiani per perfezionare il suo italiano. In luglio decide di non usare mai più il francese. Si prova a far versi italiani di ogni genere. In agosto va a Cesana, dove resta due mesi a studiare in compagnia dell'abate Aillaud. Riscrive in prosa italiana le stesure di *Filippo e Polinice*. Legge Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso. Per trovare un modello di versificazione tragica legge e poi riduce in forma drammatica, cioè dialogata, la *Tebaide* di Stazio tradotta dal Bentivoglio, e le *Poesie di Ossian* tradotte dal Cesarotti; legge versioni italiane di tragedie francesi, di Corneille, Voltaire e altri e la *Merope* del Maffei» (adattamento da *Cronologia della vita e delle opere di Vittorio Alfieri*, in Alfieri 1996, pp. 107-133).

<sup>18</sup> Cfr. G. Recuperati, *Vittorio Alfieri, società e stato sabauda: fra appartenenza e distanza*, in Cerruti - Corsi - Danna 2003, pp. 3-45.



uno spazio di socialità che mima da vicino le forme di una loggia dove ci si nutre non solo di fermenti voltairiani, ma anche di polemiche politiche. L'*Esquisse* nasce come esemplare di quella letteratura irriverente di cui abbiamo molti altri casi nell'Europa del tempo: è opera sorta sullo sfondo di una socialità aristocratica di coetanei formati nello stesso ambiente, e strettamente legata al genere della conversazione. Ma, quel che più conta, contiene alcuni elementi da non perdere come nessi per il futuro sviluppo dell'ideologia e dell'arte alfieriana. La critica al governo delle burocrazie e l'insofferenza per i progetti del partito di corte, rivelano quanto meno il terreno di coltura nel quale germoglia il primo nucleo del *Della tirannide* e al contempo ricollocano l'opera di Alfieri nell'atmosfera dei tempi.

Che l'Astigiano nella *Vita* non dia mai molto risalto alle proprie letture francesi e cerchi di passare sotto silenzio la sostanziale adesione giovanile alla cultura illuministica fa parte di quell'elaborazione di natura giustificativa e interpretativa del proprio ruolo, a cui tese con tutto se stesso. Tuttavia la conversione letteraria di Alfieri nasce strettamente allacciata all'ideologia, nasce fulmineamente ma non dal nulla. Atmosfere ed eventi, temperie culturale e dibattito politico convergono tutti verso una realtà nuova, complicata e sfuggente. Alfieri intuisce cenni di cambiamento sul punto di tradursi in atto e presagisce inquietanti scenari futuri. Ma intuizioni e premonizioni potrebbero immiserirsi e morire se non avvalorate dall'*imprimatur* della parola. La ricerca di una lingua, della lingua – quella italiana letteraria per eccellenza – diventa così per lui strumentale e necessaria. I tempi che correvano e le esperienze personali, gli incontri e i viaggi, gli «intoppi» e le letture, i Sansguignon e i primi successi, la voglia e il bisogno di lasciarsi alle spalle vergognosi amori, un'antica irreparabile ferita da curare e quello che oggi diremmo uno smisurato *Super-io*, nei giorni sofferti e concitati del 1775, trovarono finalmente un ordine e un disegno, un senso e un fine nel progetto di farsi letterato. L'esaltata passione, l'istintivo e straordinario modo di sentire, immediatamente sottoposti alla potenza ordinatrice dell'intelligenza e governati dal rigore e dall'etica della volontà, diventarono insegne esemplari di tutta quanta l'opera a venire, sempre tesa a tradurre gli «ardentissimi desideri» in parola di volta in volta diversa – tragica, lirica, profetica, fustigatrice, ironica, mitica – ma sempre agonistica e innovativa, poiché sostenuta da una *poetica dell'esperienza*, espressione di uno scrittore che «abbia in sé stesso assai più sentito, che non imitato»<sup>19</sup>.

Una volta che l'adesione alla letteratura fu interiormente concepita e poi annunciata e resa pubblica con le prime opere, prese avvio un processo di adeguamento di se stesso al proprio ruolo condotto con convincimento

<sup>19</sup>) *Del Principe e delle lettere* (libro III, cap. 9), in Alfieri 1951b, p. 243.

e coerenza. Il risultato raggiunto, dove giocano in ugual misura istinto e razionalità, sapienza e inconscio, è di quelli che lasciano una traccia così evidente da nutrire un mito che sopravvisse all'autore e superò la fama dell'opera stessa. Non è un caso che di Alfieri abbondino, fra le testimonianze di chi lo conobbe personalmente, descrizioni affascinate sul suo aspetto fisico, le movenze e i gesti, a segnalare la teatralità ricercata con la quale amava presentarsi e apparire in pubblico. L'ultima pagina dei *Giornali* ci fornisce la spia di questo estremo bisogno-desiderio di essere al centro dell'ammirazione altrui. In data 2 giugno 1777 possiamo leggervi:

Giunto a Siena non ebbi altro pensiero, che di piacere: di presentarmi sotto un aspetto favorevole. Mezza la riputazion mia sta ne' sei cavalli: uno che s'ammali o che muoia son servito! Da prima voglio comparir bello; poi ricco; poi uomo di spirito; poi autore e uomo d'ingegno. Sto disponendo le mie batterie per tale effetto: dirò in appresso qual esito ne abbia avuto.<sup>20</sup>

E con questo intento programmatico, di cui francamente possiamo sorridere, avvertendone l'ironia, o anche irritarci se vi leggiamo solo un'incontenibile vanità, si interrompe bruscamente la stesura dei diari, quasi che fosse arrivato il momento di poter più degnamente trattare il proprio percorso. Tuttavia, si potrebbe individuare anche una più seria motivazione, quella di un Alfieri autore e regista di se stesso che cura la sua immagine pubblica con la stessa attenzione con la quale, nell'autobiografia, metterà a punto sotto profilo estetico, il suo ritratto d'artista. Del resto, nel passo precedente, si riaffaccia con forza anche più di un luogo degli *Essais* dove Montaigne nota che la bellezza è una qualità potente e vantaggiosa, che occupa il primo posto nei rapporti fra gli uomini e ha immediata autorità e forza sul loro giudizio. Anticipatore di atteggiamenti che precorrono le future pose romantiche, Vittorio organizza intorno a sé un'atmosfera di eccezionalità, sofferenza e artificio. Tutto «è sapientemente consegnato a una fisicità eccentrica, a abbigliamenti che sono veri e propri costumi, a manie clamorose (i cavalli, la misantropia, la misoginia), a gesti esagerati»<sup>21</sup>. E ciò che i contemporanei di lui testimoniano, talvolta affascinati talaltra perplessi è poi sottoposto, nell'elaborazione della sua scrittura, a un processo di autorappresentazione e di autocostruzione che non cede mai alle tentazioni di una completa trasparenza del cuore e di

<sup>20</sup>) Alfieri 1951a, II, p. 250. Curiosamente abbiamo un riscontro nella testimonianza di un abate di provincia, Giuseppe Giaccheri, che lo vede sfrecciare per le stradine di Siena e così lo descrive in una lettera del 27 giugno 1777: «Questo signore è un Apollo del Belvedere, guida ogni giorno un cocchio a quattro cavalli inglesi, con un uomo solamente a cavallo. Il signor conte ha viaggiato per tutta l'Europa e per ben due volte è stato in Londra» (Cantoni 1916, p. 11).

<sup>21</sup>) Pieri 2005, pp. 11-38.

un mito della confessione totale. Da un lato quindi un Alfieri che si offre compiaciuto allo sguardo del mondo, dall'altro un Alfieri insospettabile, silenzioso custode di se stesso.

È questo spazio intensamente polarizzato tra una discrezione sempre a difesa della propria identità segreta e la disposizione ad esibirsi, a indossare la maschera, a presupporre un pubblico, che ha suggerito a Debenedetti l'immagine del «mimo interiore» che spinge a farsi poeta in un'aura scenica e spettacolare<sup>22</sup>. La contraddittorietà dell'uomo e gli atteggiamenti apparentemente inconciliabili si fondono allora con naturalezza nel crogiuolo dell'autorappresentazione. Alfieri non sente doppiezza o ipocrisia nell'esser l'uno e il suo contrario, nell'esibirsi e nel segregarsi, né soffre il disagio dello sdoppiamento fra creatore e personaggio. Sostenuto da un fortissimo sentimento di identità esistenziale, si rappresenta sulla spinta di un impulso estetico praticato consapevolmente e prioritario rispetto ad altre istanze. Ciò gli consente di creare un personaggio-eroe deliberatamente costruito, senza patire le lacerazioni di un Rousseau oppresso dallo sdoppiamento e dal fantasma della trasparenza totale. In Alfieri lo sdoppiamento è vissuto come irrinunciabile strumento, oltre che di conoscenza di sé, anche di realizzazione di un testo letterario degno di questo nome. Libero da remore o sensi di colpa per la trasfigurazione che l'atto creativo implica sulla realtà, mantiene fermo su di sé, in ogni circostanza, uno sguardo critico e giudicante. Tale capacità di distanziamento determinerà sulla composizione della *Vita*, come ha sottolineato Di Benedetto, un controllo costante e rigoroso, escludendo «i momenti di abbandono struggente, o ostentatamente risentito, al ricordo, caratteristici» dell'autore delle *Confessions*<sup>23</sup>.

La cospicua presenza di ritratti, bozzetti, schizzi che viene così a manifestarsi, oltre che nell'autobiografia, in larga parte dell'opera alfieriana, ha un riflesso significativo nella vita privata dell'autore, dove il ritratto pittorico fu importante e ricercato, sebbene l'immagine dipinta sia sempre considerata sottomessa alla superiorità indiscussa della parola scritta<sup>24</sup>.

La persistente volontà di raccontarsi dà nutrimento e linfa al lungo percorso diaristico delle *Rime*<sup>25</sup>. Colpisce, nell'invenzione di questo «sfogo»<sup>26</sup>

<sup>22</sup>) Debenedetti 1977, p. 203.

<sup>23</sup>) Di Benedetto 1998, p. 999.

<sup>24</sup>) Cfr. P.C. Buffaria, *Illusioni ottiche e silenzi autobiografici: François-Xavier Fabre pittore della «fiorentinità» secondo Alfieri*, in Tellini - Turchi 2002, pp. 767-779.

<sup>25</sup>) La prima parte delle *Rime*, che raccoglie i versi composti dal 1776 al 1788, fu stampata a Kehl nel 1789, e diffusa più tardi, nel 1801, in seguito all'edizione pirata del Molini. La seconda parte delle *Rime*, ordinata dall'Alfieri, uscì postuma nel 1804.

<sup>26</sup>) Per usare l'espressione con cui l'amico Francesco ne parla nel dialogo *La virtù sconosciuta*. In Alfieri 1991, p. 69.

autobiografico, la traduzione in versi del proprio io nel presente e, mancando ogni ottica postuma e quindi ogni riflessione sulla memoria, viene a cadere un primo e facile parallelismo coi *Rerum vulgarium fragmenta*. Questi certamente assusero a modello per Alfieri, ma soprattutto come esemplari di un linguaggio poetico «sostenuto e capace di infinite sfumature espressive» e come sollecitazione «a un'introspezione analitica più contenuta e scultorea di quella già sperimentata nel *Giornale*»<sup>27</sup>. Reiterata e consapevole, l'adesione diretta agli eventi e agli accadimenti della propria esistenza è testimoniata da una reattività immediata e fedele della scrittura ai moti dell'animo. Ma affinché non si cada in equivoci, ciò è quanto deve trasmettersi al lettore, artificio retorico e stilistico, frutto di un'elaborazione letteraria e di una diacronia della composizione anche molto tormentate, alle quali sono tutt'altro che estranei correzioni, aggiustamenti e ripensamenti, nonché un reticolo di varianti sottostanti, come testimoniato dagli autografi. Nella *Vita scritta da esso*, e questa volta possiamo dire da una prospettiva *post rem*, secondo il paradigma e lo spirito dell'opera, Alfieri «collega sistematicamente la scaturigine delle rime all'urgenza delle emozioni provate, e volentieri ne rappresenta la composizione a raffica»<sup>28</sup>, a sostegno di un'immagine di sé quale poeta dell'immediatezza del sentimento e dell'ispirazione traboccante.

Il tema dell'amore per Luisa è il nucleo fondante delle *Rime*, tanto che per alcuni critici queste si configurano come un canzoniere in lode di una donna; se non altro nell'intenzione dello stesso Alfieri, che collega il vero incipit della raccolta all'attuale sonetto XIX *Negri, vivaci ed in dolce fuoco ardenti*<sup>29</sup>, precisando infatti che è da questo sonetto capostipite, datato 1777, che «hanno cominciamento le mie rime per essa» e che «tutte le rime amorose che seguono, tutte sono per essa e ben sue, e di lei solamente, perché mai d'altra donna per certo non canterò»<sup>30</sup>.

La dichiarazione d'intenti, «la volontà di dar coesione alle *Rime* facendone coincidere il perimetro con il tempo della passione per la contessa d'Albany (tempo in cui si datano anche i testi di tema non esplicitamente amoroso)»<sup>31</sup>, non può nascondere tuttavia e il molto di «extra-vagante» che la raccolta contiene, e soprattutto la centralità dell'io autoriale, il cui protagonismo emerge con prepotenza tanto da offuscare l'immagine in sé dell'amata per dar, suo malgrado forse, maggior risalto all'amante che la celebra in versi. La presenza di Luisa, meglio della contessa d'Albany, è più biografica e referenziale che non poetica: quel «romanzo dell'io per sonetti» che sono le *Rime* è incentrato su un'egotica attenzione a se stes-

<sup>27</sup>) Di Benedetto 1998, p. 994.

<sup>28</sup>) Pastore Stocchi 2005, p. 31.

<sup>29</sup>) Alfieri 1954, p. 17.

<sup>30</sup>) Alfieri 1951a, I, p. 218.

<sup>31</sup>) Pastore Stocchi 2005, p. 30.

so, un se stesso che diventa filtro attraverso il quale soltanto prendono forma e si rivelano il mondo e gli affetti, le passioni e i pensieri. Situazioni e personaggi, compresa la donna della sua vita, sono letterariamente forgiati allo scopo di manifestarsi come pedine nel corso del divenire della sua esistenza. E poiché la scrittura è riverbero della vita dell'autore, tanto più nel caso di Alfieri, scrittore per volontà – uno che dice di sé «chiamatemi *Poeta*»<sup>32</sup> sottolineando con un atto di nominazione un destino e l'irrinunciabile mito di una vocazione – la quotidianità dell'uomo dovette necessariamente esser piegata alle esigenze del ruolo.

Dopo il tempo della dissipazione, l'Albany fu davvero la donna della svolta. Non solo per le sue proprie caratteristiche intrinseche, fra le quali aggiungeremmo non ultima anche la difficoltà di appagamento di un amore contrastato e impossibile, dato il legame matrimoniale di lei<sup>33</sup>, ma anche e forse soprattutto perché il convertito Vittorio volle o dovette vederla tale per tutta la vita. Le ragioni del sacerdozio di artista e di studioso furono abbracciate da Alfieri con una coerenza totale, esemplata dalla rinuncia al titolo e ai beni così come dalla fedeltà e dalla devozione alla propria donna, anche quando la “coniugalizzazione” del rapporto tolse smalto alla passione e più tardi qualcosa di fragile, vanitoso e salottiero s'insinuò in lei, incrinandone la figura agli occhi del mondo. A riprova si può citare l'episodio della fulminea attrazione amorosa di Vittorio per Alba Corner Vendramin, risalente quasi sicuramente al 1783, che aprì uno squarcio, impreveduto e doloroso, entro il tessuto dominante della passione per l'Albany, e che poi si concluse con una tempestiva fuga dalla dama e da Venezia. Ne resta una commossa traccia nell'*Epistolario* di cui riportiamo qualche breve passo:

se io avessi conosciuto lei prima, non cadrebbe dubbio nessuno nell'animo mio [...] L'onesto procedere vuole dunque assolutamente ch'io m'allontani; e che dia così a lei il maggior segno di vivo sentimento ch'io le possa dare nelle mie circostanze presenti.<sup>34</sup>

e ancora:

<sup>32</sup> *Alla sorella Giulia - Firenze, 4 II. 1803*, in Alfieri 1963, III, p. 151 (corsivo nel testo).

<sup>33</sup> Motivo letterario, quello del mancato coronamento, pregnante soprattutto nell'ambito della poesia lirica. Ricordiamo a questo proposito le numerose lontananze, scrupolosamente annotate dall'Alfieri nelle *Rime*: la prima, «dal dì 26 dicembre 1780 fino al dì 10 o 11 Febbraio 1781» (*Rime XLVI*), la seconda «dal dì 14 Febbraio al dì 12 Maggio 1781» (*Rime XLIX*), la terza «la dolorosissima separazione» dal «dì 4 Maggio 1783 fino al dì 17 Agosto 1784» (*Rime LV*) e la quarta «dal dì 21 Ottobre 1784 al dì 16 Settembre 1785» (*Rime CXXVI*).

<sup>34</sup> *Ad Alba Corner Vendramin - 445 [Venezia, 3-16 giugno] 1783*, in Alfieri 1963, III, pp. 181-182.

Che le posso dunque io dire altro, se non che da sei anni in qua ella è la donna sola ch'io sia stato costretto a fuggire; e che m'abbia lasciato sorgere il pensiero ch'altra donna esistesse al mondo che la mia.<sup>35</sup>

Anche le *Rime* testimoniano l'accorato e turbato ricordo della Vendramin nel sonetto LXIX *Un muover d'occhi tenero e protervo*<sup>36</sup> dove versi quali: «ma questa io sfuggo, e m'è il fuggir dolore» sono omaggio di fedeltà alla sua donna e al se stesso consacrato alla scrittura, tutt'altro ormai che «amante di volgar schiera».

Per trattarsi in fine sulla tipologia dei sonetti d'amore, il tema che più appare poeticamente riuscito è quello della lontananza. L'amore ai tempi della passione è soprattutto amore come deprivazione che diventa inesauribile fonte d'ispirazione e nutrimento del sé poetico. Così se «Viver senz'essa e più che morte amaro» (XLVI) e la lontananza sottolinea l'insostituibile ruolo di lei «d'ogni alto mio pensier cagione e donna» (LVII), l'inesausto desiderio, «s'ella qui fosse! E in così dir, sospiro» (LXIII), rende opaco e inutile ogni godimento del vivere e del mondo: «Pace e letizia son dal mondo in bando» (LXIII), «Misera vita trascino ed errante» e «s'anco incontro un piacer semplice e puro, [...] dolor ne traggio e pensiero oscuro» (CVIII).

Tenerezza e ira, malinconia e desiderio, privo comunque di qualunque allusione o sfumatura erotiche, sono le caratteristiche di una storia d'amore *in absentia* di cui Alfieri riconobbe, pur soffrendone come uomo, i vantaggi sul piano della creatività quali l'alto potenziale evocativo e la suggestiva consonanza con esperienze poetiche di grandi del passato. La figura di Luisa ne uscì probabilmente deformata, "irrealisticamente" ritratta, o meglio, non ritratta, ma piuttosto evocata, poiché il lettore non vede la donna lontana, ma solo il poeta che soffre, piange, languisce o impreca. Il ruolo che Alfieri lirico le assegna certamente la pose su un altare e a quella icona, per scelta, lui restò fedele per tutta la vita. A tanto probabilmente lo aveva condotto la scoperta della poesia che su di essa s'impegnò poi a modellare tutta quanta la sua esistenza.

Nelle *Rime*, in quanto diario dell'io, trova spazio anche la riflessione sulla poetica della tragedia: come esempio si ricordi il sonetto *Lunga l'arte sublime, il viver breve* (*Rime* CLXXXVII), datato 1789, in cui Alfieri si esprime compiutamente sullo stile, dichiarando la propria collocazione all'interno del sistema letterario del suo tempo. Riportiamo qui di seguito le due quartine:

Lunga è l'arte sublime, il viver breve,  
Ardua l'impresa; e l'alto artefice anco

<sup>35</sup> *Ad Alba Corner Vendramin - 446 [Venezia, 3-16 giugno] 1783 (?)*, in Alfieri 1963, III, p. 182.

<sup>36</sup> Alfieri 1954, p. 63.

Ostacol sempre al bello ardir riceve:  
 Ecco perché lo egregio stil vien manco.  
 E qual più in copia ad Ippocréne beve  
 Quanto ei potria dell'ali armar più il fianco,  
 Tanto vie meno ad un tal uom fia lieve  
 Lo scriver forte veritiero e franco

Il problema dello stile emerge con prepotenza proprio perché l'Astigliano decide *a priori* di dedicarsi alla tragedia. Autore il cui percorso nasce e si alimenta da un'inesausta volontà di autoaffermazione, dotato di una spiccata propensione allo sperimentalismo e capace di piegarsi all'esercizio umile e ripetuto proprio dell'artigiano, organizza l'opera letteraria quasi come uno scienziato pianifica l'esperimento a dimostrazione di un'ipotesi, con il rigore di un progetto studiato nei dettagli. Condizione dello stile «egregio», necessario per combattere la tirannia, è il sentimento del valore mitico attribuito alla letteratura e la coscienza del ruolo del poeta come inesausto guerriero «armato di ali». Lo stesso metodo di lavoro fondato sulla triade soggetto, stesura in prosa, versificazione, elaborato già dal lontano 1775, è in risonanza con i tre aggettivi connotativi dello «scrivere» di cui si parla nel sonetto<sup>37</sup>: *forte* è in connessione con la scelta di ciò che è tragediabile, *veritiero* si riallaccia alla successione delle battute, allo schizzo dei personaggi, a ciò che viene detto, da chi e come, corrispondendo perciò alla sceneggiatura, *franco* è la libertà che deve riverberare nel verso vibrante di sdegno e di dolore, diretto all'orecchio dello spettatore per suscitare in lui l'orrore per l'iniquo spettacolo del potere. È una dichiarazione di intenti lucidissima: l'essenza dello stile tragico alfieriano, scabro e severo, così lontano dal detestato melodramma metastasiano, condensata con enfasi e rigore nella forma più espressiva e diffusa della lirica italiana, un vero *sonetto-manifesto*, composto – non è osservazione di poco conto – proprio in quello stesso anno 1789 in cui vedevano la luce a Parigi, per i tipi di Didot, i cinque tomi delle tragedie ampiamente corredati dalle *Lettere* del Calzabigi e del Cesarotti, dalle relative risposte dell'Autore, dai *Pareri* e altri scritti di riflessione critica. L'edizione Didot, il cui apparato paratestuale ha una fisionomia di notevole compattezza e organicità fra le opere settecentesche di letteratura teatrale, è l'acme di una sempre più puntuale attività critico-esplicativa sul proprio lavoro, da ascrivere all'esperienza ampiamente maturata nel campo della trattatistica e alla percezione sempre più nitida del cambiamento delle dinamiche culturali. Possiamo quindi collocare anche il sonetto CLXXXVII in questo contesto di lavoro, pagina diaristica di un anno, il 1789, in cui l'impegno di curatore editoriale della propria opera spingeva a riflettere di continuo

<sup>37</sup>) Spera 2007, pp. 225-249.



sulla teoria della letteratura e sulla tematica della comunicazione con il pubblico.

Soffermiamoci ora sul rapporto quasi ossessivo di Alfieri-autore con l'autoritratto, praticato per ogni dove e di continuo, in tutte le forme e in tutte le pose, la cui reiterata, martellante presenza necessariamente finisce per distoglierci da qualsiasi dubbio di vezzo narcisistico e ci conduce invece a riconoscere una scelta stilistica forte e precisa di costante richiamo al lettore. Sottolineare, suggerire, guidare il pubblico alla percezione di un'immagine di sé quale effettivamente l'Autore sente e vuole, è forma di comunicazione innovativa e moderna, che *teatralizzando* e *visualizzando* la parola scritta raggiunge una più vasta schiera di lettori-spettatori.

Cominciando dal più celebre ritratto del sonetto *Sublime specchio di veraci detti* (*Rime* CLXVII), ne rileviamo l'impatto forte e cadenzato dell'avvio, dove nei primi due versi ci si appella, come in un'invocazione alle muse riecheggiante i poemi antichi, alla superficie levigata di uno specchio: «mostrami in corpo e in anima qual sono». Ma specchio inteso come metafora della scrittura e della poesia capaci di disvelare un'immagine che trascende il dato fisico e psicologico, nonostante inglobi e contempra entrambi. Segue, nei versi successivi, il resoconto puntuale di un ritratto in piedi, a figura intera, la cui puntigliosa, didascalica precisione forse un po' dispiace all'orecchio e al sentire del lettore moderno<sup>38</sup>, ma che tuttavia regala un saggio autentico di certa lirica alfieriana che qui come altrove si esprime con enfasi, predilige toni alti e tinte forti, ignora sfumature e finezze semantiche, inventa un verbo poetico chiaro, robusto e deciso che non teme di passar per ingenuo e che quasi mai concede libertà di interpretazione e di sentimento al lettore, perché afferma, ordina, dispone tutto lei stessa. A chiusura delle due quartine il verso «pallido in volto, più che un re sul trono» traghetta abilmente lo spettatore del quadro dal dato puramente fisico a quello dell'interiorità e introduce al successivo ritratto psicologico: le terzine, tutte fondate sul procedimento retorico dell'antitesi, riecheggiano il ritratto dell'*Esquisse*. Così «la mente e il cor meco in perpetua lite», cioè ragione e sentimento, consapevolezza e istinto, austerità e passione sono la sintesi in versi di quella penetrante e lucidissima autocritica, stilata a soli ventiquattro anni, che gli fa dire in prosa: «J'ai été toujours, un tissu d'inconséquences, et j'ai réuni dans mon caractère tous le contrastes possibles»<sup>39</sup> alla quale si accompagna un'analisi precisa delle proprie debolezze come:

<sup>38</sup>) «capelli, or radi in fronte, e rossi pretti; / lunga statura, e capo a terra prono; / sottile persona in su due stinchi schietti; / bianca pelle, occhi azzurri, aspetto buono; / giusto naso, bel labbro, e denti eletti; /» (in Alfieri 1954, pp. 141-142).

<sup>39</sup>) Alfieri 1987, p. 32.

J'amaï beaucoup à critiquer les actions des hommes, j'y mêlais souvent du fiel, mais, ce n'estoit point les hommes que je détestois, c'estoit leurs vices, ou leur ridicules. Je n'estois pourtant pas vertueux moi même, il s'en falloit de beaucoup, mais je sentoï tout le prix, attaché à la vertu.<sup>40</sup>

Il pallore del *Sublime specchio*, "somatizzazione" degli oscuri roveli che tormentano sia il tiranno sia il tirannicida, è quello di chi, idealmente più potente di entrambi, ha scelto la penna, ha seguito la vocazione della scrittura superando il giovanile piacere di criticare gli uomini, identificato nell'*Esquisse*. Ma soprattutto è il pallore con il quale ad Alfieri piace mostrarsi al suo pubblico di lettori-spettatori, riassumendosi in un ritratto, con gesto, trucco e atteggiamento scenico che gli sono consustanziali. La verità letteraria che rimanda lo specchio-sonetto è quella di un poeta-attore, come Alfieri davvero nella sua vita reale amò essere. Accanto al *Sublime specchio* è suggestivo accostare allora due testimonianze che confermano il forte impatto che il suo carisma aveva sugli altri. Così lo dipinge Isabella Teotochi Albrizzi, famosa interprete del personaggio di Mirra:

Si direbbe quasi che in quel volto l'immagine respiri di una divinità corrucciata [...] e quegli occhi che ora ei rivolge con lunghi sguardi al cielo, ed ora tiene immobilmente confitti al suolo, un essere ti annunziano straordinario del tutto.<sup>41</sup>

E così descrive la tormentata, disarmonica e tuttavia irresistibile recitazione di Alfieri, un compagno delle messinscene fiorentine di palazzo Gianfigliuzzi:

Tuoni bassi ed acuti della sua voce, dagli uni agli altri dei quali faceva frequente passaggio; il suo gesto, sebbene in alto, alla vita serrato sempre ad angoli acuti, tronchi, e nel lor movimento fortemente con mano chiusa a pugno vibrati, davano alla sua declamazione un carattere di originalità difficile a descriversi. Ma la sua alta statura, il suo volto pieno di maestà, gli sguardi, nei quali la sua grand'anima si dipingeva, formavano una specie di prestigio, il quale convertiva in indefinibili pregi tutte le maniere alle quali l'arte avrebbe dato il nome di sconce.<sup>42</sup>

Tornando al sonetto, oltre al verso in questione che per quanto accennato ne diremmo il fulcro, e del quale Debenedetti ha scritto che «[...] carico di virtualità mimica, è non solo tipico dell'Alfieri, ma bellissimo, di quella bellezza fin troppo splendida, sicura, armoniosa, che sfiora quasi la retorica»<sup>43</sup>, sembra importante segnalare l'ultima terzina che riprende

<sup>40</sup>) *Ibidem*.

<sup>41</sup>) Teotochi Albrizzi 1946, p. 59.

<sup>42</sup>) La testimonianza riportata è di Giovanni Carmignani che recitava il *Saul* nel ruolo di David accanto ad Alfieri nelle vesti del protagonista (in Barsotti 2001, p. 48).

<sup>43</sup>) Debenedetti 1977, p. 203.

due motivi strettamente legati al poeta-attore. Il primo incastonato nel verso «or stimandomi Achille, ed or Tersite» ci presenta l'eroe e l'antieroe per antonomasia, le due maschere del coraggio e della viltà, della nobiltà di spirito e della rozzezza, della letteratura alta e di quella bassa, e, forzando la metafora, anche del tragico e del comico. Le due anime, del poeta e dell'uomo, convivono lottando fra loro per trovare uno spazio in cui prevalere l'una sull'altra, in una dialettica di contrasti che Vittorio ripropone più volte con altra immagine, quella del gigante e del nano<sup>44</sup>. In quell'anno 1786, data di redazione del sonetto, anno di intenso, massacrante lavoro, i primi germi di uno sperimentalismo inquieto condurranno Alfieri anche alla composizione de *I Re* che inaugura le *Satire*: il suo linguaggio poetico non si adegua solo all'*unicum* del registro tragico-sublime, ma riflettendo le ambivalenze dell'Io, persegue l'adozione di modi e contenuti propri dello stile mezzano e comico-realistico. Il secondo motivo si dipana direttamente da questo: grande come Achille o vile come Tersite è l'interrogativo che può essere sciolto solo nell'ultima scena, che come nel teatro tragico alfieriano è quella della morte. Ma chi muore, in primissimo luogo, è il poeta stesso per il quale l'interrogativo esistenziale a cui la morte costringe è doppiamente problematico, poiché alla fine dell'uomo è connesso il destino dell'opera e la fama del suo autore. Che Alfieri avesse a soli trentasette anni un senso così vivo della fine e un sentimento di incertezza riguardo la sua fama *post mortem*, non deve stupire: il senso forte della morte, nell'aria in quegli anni, mediato dalla nascente cultura preromantica transalpina, e un nuovo clima estetico debitore del tenebroso e del "sepolcrale", di cui i canti di Ossian sono riflesso, costituiva il fondale scenico adatto perché si manifestasse apertamente anche la psicologia di Vittorio, predisposta alla melanconia e a una senilità anagraficamente *ante litteram*. Ma c'è un motivo probabilmente più importante: la *meditatio mortis* si nutre in lui della lettura degli *Essais* e si traduce nella nobile decisione dell'imparare a morire<sup>45</sup>. La domanda nell'ultimo verso dello *Specchio*<sup>46</sup>, riflette la preoccupazione su questo così difficile apprendimento, perché la vita nonostante tutto preme e insiste e ha pulsioni che sfuggono ai più nobili propositi. Non solo, lo spettro della morte diventa ancor più minaccioso da quando la vita si è autodefinita acquistando una meta, come è per Alfieri quella della fama letteraria. Così l'ultimo emistichio «Muori,

<sup>44</sup> Dall'Epoca IV, cap. 6: «[...] si scorgerà da chi ben osserva e riflette, che talvolta l'uomo, o almeno, che io riunivo in me, per così dire, il gigante ed il nano» (in Alfieri 1951a, p. 213). E ancora in *Rime*, Parte seconda, XLI (*Io mi vo vergognando infra me stesso*): «Quindi io sempre al gigante il nano a lato / figuro in me [...]» (in Alfieri 1954, p. 228).

<sup>45</sup> L'argomento è stato esaminato da A. Di Benedetto nel saggio intitolato *Da un tema dell'antica saggezza a Vittorio Alfieri*, in Di Benedetto 1994, pp. 105-124.

<sup>46</sup> «uom, se' tu grande, o vil? Muori, e il saprai» (Alfieri 1954, p. 142).

e il saprai», allude alla duplice tensione del soggetto che vuole imparare a morire da uomo e aspira a sopravvivere in eterno da poeta, affidando al morire lo scioglimento di ogni dubbio su se stesso.

Altri sono gli autoritratti di Alfieri sparsi nelle *Rime* e rintracciabili nel resto dell'opera, alcuni hanno valore di "istantanee", non programmate come il *Sublime specchio* appena visto, ma quasi sfuggite dalle maglie del diario in versi. Bozzetti che lo ritraggono in posa, che lo suggeriscono al lettore fisicamente, esempi di scrittura "visiva", vicina alla pittura anche su piano teorico, parola che pare essere spia dello sguardo che il pittore porta sullo scrittore, tutta volta al recupero dell'immagine. Non sempre lo scorcio immortalava il ritratto importante, talvolta sono piccoli sipari che si aprono d'improvviso su scene più domestiche, su una dimensione psicologica privata, sul mondo degli affetti tradotti in gesti e comportamenti quotidiani.

In *Rime* XXXI «Negri panni, che sete ognor di lutto, / o vero o finto, appo ad ogni altri insegna; / io per sempre vi assumo oggi che degna / libertà vera ho compra al fin del tutto» è l'Alfieri con il costume di scena assunto dopo la donazione alla sorella per acquistare la libertà completa<sup>47</sup>.

In *Rime* LIII «O gran padre Alighier, se dal ciel miri / me tuo discepol non indegno starmi, / dal cor traendo profondi sospiri, / prostrato innanzi a' tuoi funerei marmi» è l'Alfieri in preda alle sue esaltazioni passionali, figura evocatrice dello *Sturm und Drang*. Arquà e Valchiusa accoglieranno qualche mese dopo un altrettanto commosso pellegrino e Petrarca riceverà il partecipato tributo di lacrime e sonetti. Questo viaggiare sempre squassato dall'emozione, sulle orme dei grandi poeti sentiti come padri e maestri è ben testimoniato anche da alcuni passi della *Vita*<sup>48</sup> che ci consentono di sottolineare ulteriormente la caratteristica associazione alfieriana espressa nel binomio «piangendo e rimando». Alfieri si concede completamente, in scena davanti al lettore, nelle ritrovate «dolcezza

<sup>47</sup>) Dopo la rinuncia ai beni, per "disvassallarsi" e lasciare il Piemonte, Alfieri s'impose una restrizione del tenore di vita: licenzia servi, vende cavalli, adotta una dieta frugale, rinuncia a indossare l'uniforme dell'esercito (che gli donava molto) per una più semplice tenuta: abito turchinaccio per il giorno e nero per la sera. Cfr. *Vita* (Epoca IV, cap. 6) in Alfieri 1951a, I, pp. 210-217.

<sup>48</sup>) Circa il viaggio del 1783 da Siena a Venezia si dice: «[...] mi si dischiuse veramente una nuova e copiosissima vena delle rime affettuose, e quasi ogni giorno uno o più sonetti mi facean fare, affacciandosi con molto impeto e spontaneità alla mia agitatissima fantasia», c'è poi una deviazione alla tomba di Dante in Ravenna: «[...] per visitare il sepolcro del Poeta, e un giorno intero vi passai fantasticando, pregando e piangendo» e ancora leggiamo a proposito di Arquà: «Quivi parimenti un giorno intero vi consecrai al pianto, e alle rime, per semplice sfogo del troppo ridondante mio cuore». Infine leggiamo per il passaggio nei luoghi petrarcheschi in Provenza: «Feci in quel giorno nell'andare e tornare di Valchiusa in Avignone quattro sonetti e fu quello per me l'un dei giorni più beati e nello stesso tempo dolorosi ch'io passassi mai» (in Alfieri 1951a, I, pp. 239 e 246).

e dignità del pianto virile che pervadono e rinnovano poesia e narrativa settecentesche»<sup>49</sup>.

In *Rime* LXXXIX, CVIII, prendono corpo e immagine i vagabondaggi a cui lo spingevano le inquietudini e le malinconie dei “nati sotto Saturno”: «a passo lento, per irta salita, / mesto vo; la mestizia è in me natura» e ancora: «sì che non trovo io mai spiaggia romita / quanto il vorrebbe la mia mente oscura» o anche: «neppur io 'l so, dove fermar mie piante. / Misera vita trascino ed errante». Il personaggio del poeta solitario in perenne ricerca di se stesso riemerge anche in *Rime*, Parte seconda, LV<sup>50</sup> in un sonetto datato 1796, ma addolcito e meditativo, senza più asprezze e furori, con un sentimento e una fisionomia che l'esperienza del vivere e le battaglie combattute hanno liberato di ogni eccesso e violenza.

In *Rime*, Parte seconda, XXII si celebrano le oneste gioie della placida convivenza con l'amata, rese ancor più apprezzabili dal recente scampato pericolo derivante dalla Rivoluzione che infiammava Parigi: «Indivisibili or, contenti, e quieti, / più non temendo dell'invidia il morso, / noi la vita pittoresca a sorso a sorso/ libando andiam, come pittor-poeti» che testimoniano pur nella loro semplicità quasi dimessa sia lo snodarsi del lungo romanzo d'amore delle *Rime* ormai giunto al lieto fine, sia un altro diverso autoritratto, che in età matura fu caro al poeta mostrare di sé. È quello di un Alfieri morale che troviamo anche nell'autobiografia e nell'*Epistolario*, che diventa nume tutelare di valori familiari e sociali stabili, forti e puri. In questi rientrano oltre l'amore e la fedeltà alla donna che ha condiviso con lui la vita, anche il culto per l'amicizia, l'amore e l'impegno per gli studi ripresi dopo il declino della grande stagione creativa, l'affezione ai luoghi e alla propria dimora. Il profondo convincimento intellettuale e spirituale con cui era sentito il ruolo, approda, trovando esemplare espressione figurativa, nel quadro con i ritratti di Vittorio e Luisa, dipinto da Fabre nel 1796 e in seguito donato all'amico Caluso. Senza entrare nel dettaglio iconografico il ritratto è certamente concepito in modo da offrire al carissimo abate l'immagine di un'unione esemplare, ripresa nell'intimità del loro ambiente domestico, in un angolo privato (lei forse ancora in veste da casa), intenta alla lettura, sullo sfondo dell'amata città di Firenze<sup>51</sup>. Qui come nel sonetto XXII non c'è nulla delle passioni che scuotono l'animo, non il pathos dei grandi amori contrastati, nulla della teatralità del *Sublime specchio*, non c'è *Sturm und Drang*, non si vede né l'odio per i tiranni, né il disprezzo per i borghesi, è assente il fremito

<sup>49</sup>) Pastore Stocchi 2005, p. 33.

<sup>50</sup>) «Tutte no, ma le molte ore del giorno, / star solo io bramo; e solo esser non parmi, / purché il pensier degnando ali prestarmi / m'innalzi a quanto a noi si aggira intorno» (in Alfieri 1954, p. 238).

<sup>51</sup>) Per dettagli iconografici sulla tela citata consultare il saggio di G. Santato, *Alfieri e Caluso*, in Cerruti - Corsi - Danna 2003, pp. 243-274.

di disgusto che percuote tanto spesso le *Rime*. Una coppia tranquilla, un po' assorta e forse un po' annoiata, ma con dolcezza però, con serenità appena velata di malinconia. Ciò ricorda e riflette quanto Alfieri scrisse allo stesso Caluso in data 21 aprile 1800: «Lo studio, e i libri, e le dolcezze domestiche, aspettando la morte, sono veramente le sole cose che meritino d'esser considerate dall'uomo, quando ha sfogato la gioventù»<sup>52</sup>. Tuttavia sarebbe poco corretto pensare a un'evoluzione cronologica troppo lineare e costante del personaggio Alfieri negli anni della "vecchiaia". La contraddizione è molla e sostanza di tutta la scrittura autobiografica, e al «fatal disinganno», come elemento connotante l'ultima stagione, si accostano ancora guizzi di insopprimibile istinto vitale.

Con il dialogo *La virtù sconosciuta* (1786) Alfieri, oltre che a celebrare l'amico Gori Gandellini, sembra voler aprire anche uno spazio di analisi e riflessione sulle possibilità offerte dal genere biografico e avviare un preventivo disegno a sostegno e difesa della futura autobiografia, probabilmente a quel tempo già decisa ma in concreto ancora da progettare e modellare. La rievocazione dell'amico è condotta sull'onda di una commossa tenerezza, registro insolito per l'Astigiano ma consonante all'affettuoso e coinvolgente legame che lo univa «all'incomparabile amico» Francesco, interlocutore privilegiato in vita e ora *alter ego* nell'ottica del dialogo e della meditazione con se stesso<sup>53</sup>. Nel testo, che fu composto a pochi giorni dalla conclusione di *Del Principe e delle lettere* perciò in un'atmosfera di grande fervore per lo sviluppo della poetica e dello stile tragici, emergono molteplici spunti del "laboratorio creativo" alfieriano, intrecciati al tema principale della commemorazione. Lo scambio di battute fra i due personaggi, ci lascia intuire i dubbi e le perplessità, gli entusiasmi e i timori, i pro e i contro che devono esser stati di Alfieri prima di accingersi alla scrittura della *Vita*. Centrale appare l'affermazione di Francesco:

Tu vedi che le vite vogliono essere scritte di coloro soltanto, che o gran bene o gran male agli uomini han fatto. E, degli antichi scrivendo, perfetto modello di ciò ne ha lasciato il divino Plutarco: e a scrivere dei moderni (di cui un volume di assai minor mole farebbesi) non è sorto ancora un Plutarco novello. Benché tutto di delle vite si scrivano, non si dà però vita a nessuno, né la ottiene per sé lo scrittore.<sup>54</sup>

<sup>52</sup>) *A Tommaso Valperga di Caluso-Firenze, 21 IV 1800*, in Alfieri 1963, III, p. 68.

<sup>53</sup>) «In Gori Alfieri trovò affinità di spiriti e una maturità intellettuale di cui aveva bisogno. Trovò nel mercante senese le conferme politiche e le scelte etiche a cui tendeva. Gori lo indusse a leggere Machiavelli [...]». Cfr. A. Di Benedetto, «*Arrivammo a Firenze...*». *La Toscana di Vittorio Alfieri tra mito ed esperienza*, in Tellini - Turchi 2002, p. 7.

<sup>54</sup>) Alfieri 1991, p. 42.

Possiamo leggervi fra le righe l'autoinvestitura di Alfieri a candidarsi novello Plutarco in opposizione alla moltitudine di finti biografi che scrivono "tutto di" biografie di nessuna significanza. L'autore delle *Vite parallele*, tanto amate fin dalla gioventù<sup>55</sup> è il primo modello di riferimento sia sul piano dei personaggi che ha ritratto, nel bene o nel male altamente significanti, sia sul piano dello scrittore che immortalandoli ha acquistato a sua volta fama eterna. In questa come in altre occasioni Alfieri si pone in un rapporto di forte agonismo con un autore classico o moderno di cui ha altissima considerazione. Di volta in volta cambia lo scrittore elevato a campione del genere, e la stagione del disinganno finirà per fargli detronizzare precedenti modelli di emulazione, come nel caso di Voltaire, ma non il principio, al quale resta sempre fedele, di superare se stesso attraverso il serrato confronto con altri *auctores* appartenenti a un suo personale canone. Che il genere biografico non meriti di essere sviluppato se non nella linea della dimensione mitica dei classici, deve essere stato ipotizzato da Vittorio fin dai tempi del *Principe e delle lettere*, molto prima di quella che usualmente è riconosciuta come fuga nella classicità dell'ultimo Alfieri, e viene affermato anche nel passo della *Virtù* appena riportato. Le parole del Gori: «Benché tutto di delle vite si scrivano, non si dà però vita a nessuno, né la ottiene per sé lo scrittore» esprimono un giudizio di valore su contenuti e stile di un genere memorialistico-biografico in piena fioritura nel Settecento, ma ritenuto sostanzialmente inadeguato rispetto al modello ideale. Così, e per contrasto, se ne deduce l'annuncio di chi sarà il protagonista della *Vita*. Non Vittorio Alfieri uomo, ma il letteratone Vittorio Alfieri, incarnazione del libero scrittore teorizzato nei trattati, cioè l'unico eroe in grado, nei correnti tempi servili, di far quel «gran bene [...] agli uomini» a cui nel passo allude Francesco.

Nella primavera del '90, a Parigi, mentre assisteva direttamente alle forze della Rivoluzione in opera, Alfieri compone in prima stesura la *Vita* rispettando in maniera puntuale e fedele il sistema dei valori poetico-letterari riconosciuti, a lungo meditati e predicati con fervore: il "vero", che sta alla base del patto narrativo con il lettore e che organizza l'impianto strutturale dell'opera, è quel medesimo "vero" di cui si legge nel trattato *Del Principe e delle lettere* ed è il "vero" della poesia. Quando in quest'ultimo testo si legge che «se un eccellente scrittore vuol dipingere un eroe, lo crea da sé; dunque lo ritrova egli in sé stesso» non possiamo che constatare la corrispondenza fra il protagonista della *Vita* e la «sublime verità» del libero scrittore. Essa non viene mai meno e si traduce in prassi, diventa effettuale nella vicenda biografica di Vittorio Alfieri protagonista, mentre

<sup>55</sup> Cfr. *Vita* (Epoca II, cap. 7): «[...] quando nella lettura di Plutarco io cominciai ad infiammarmi dell'amor della gloria e della virtù [...]» (in Alfieri 1951a, I, p. 51).



l'Autore, probabilmente aiutato dalla lunga esperienza di scrittura teatrale, maneggia il personaggio dell'autobiografia con disinvolta distanza. Alfieri come autore della *Vita*, conduce dall'inizio alla fine una sorta di progetto teleologico sul materiale biografico della propria esistenza per arrivare a imprimerle una forma estetica definita e corrispondente, in piena sincerità, al modello di se stesso che ha perseguito con tenacia lungo tutto il tempo del suo vivere. Il mandato che ha sentito di avere, la chiamata alla Poesia, gli impone come imperativo morale di tracciare l'itinerario di salvezza e di ascesi con il quale ha appreso a orientare il proprio impulso naturale, la propria «sete insaziabile di ben fare e di gloria» verso la meta dell'arte.

Potremmo chiederci come confrontare allora l'autobiografismo delle *Rime* o quello "diffuso" in tanti altri testi, qui trascurati, con il risultato ultimo della *Vita scritta da esso*, di quel perfetto e sempre efficiente strumento di sostegno, anche a distanza di più di due secoli, del mito alfieriano, opera che come poche nella storia della letteratura ha tradotto l'intenzione del suo autore senza mai sfuggirne al controllo. Probabilmente dobbiamo interpretare la *Vita* come effetto di un duplice processo di sedimentazione e sintesi di idee ed esperienze maturate nel corso di anni, vertice di un *climax* i cui precedenti termini affondano nel vasto orizzonte autobiografico intessuto a partire dai primi tentativi di scrittura e poi via via esperito nelle diverse componenti di genere e stile di cui Alfieri andava diventando padrone. In alcuni casi con esiti tanto sicuri e soddisfacenti da meritare la messa a punto di un'opera autonoma come le liriche organizzate nel canzoniere delle *Rime*. In quest'ottica l'autobiografismo diffuso è un necessario e lungo apprendistato artistico per trovare il modo e la misura, eliminare il superfluo e il ridondante, mettere a fuoco l'essenziale e il significativo e poi emergere allo scoperto, consegnando attraverso la *Vita* l'opera intera e il proprio Io letterario alla posterità senza lasciar nulla al caso. Presentarsi ai suoi lettori-spettatori definendosi, dandosi confini, ricorrendo ossessivamente all'autoritratto, ritagliando quella che con termine anacronistico oggi diremmo la propria icona fino a forgiare un vero e proprio mito di sé è per Alfieri funzionale all'inveramento e alla valorizzazione della propria opera, è la miglior garanzia per affidare alle generazioni a venire il frutto della propria creatività.

Ma non solo, Alfieri vive e opera in tempi di profonde cesure della storia, tempi che cambieranno rapidamente anche il corso e lo sviluppo della letteratura. Figlio del suo tempo fino in fondo, mostra nella sua assenza di uomo e di scrittore tutte le contraddizioni e le tensioni di un drammatico passaggio fra passato e futuro. Sicuramente avverte i prodromi di una nuova epoca letteraria pur sapendo e volendo restarne *in limine*. Quel bisogno di parlare continuamente di sé, di occuparsi della propria esistenza, di distinguersi dagli altri uomini e di guardarsi dentro è bisogno comune anche ai suoi contemporanei: l'Europa sta per essere conquistata dal romanzo, genere già in ascesa e sicuramente dominante negli anni

a venire, ma non ancora compatibile con il sia pur variegato orizzonte letterario di Alfieri se non come presentimento, se non come irrequieta ricerca di non convenzionale, se non come *romanzesco* appunto, di cui si colorano, a tutto vantaggio della sua fortuna e di quella del suo autore, le pagine della *Vita*.

DONATELLA DONATI  
dd.donati@tiscali.it

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alfieri 1951a V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, 2 voll.
- Alfieri 1951b V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, I.
- Alfieri 1954 V. Alfieri, *Rime*, a cura di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954.
- Alfieri 1963 V. Alfieri, *Epistolario*, a cura di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1963-89, 3 voll.
- Alfieri 1966 V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1966, II.
- Alfieri 1984 V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, a cura di C. Mazzotta, Asti, Casa d'Alfieri, 1984, III.
- Alfieri 1987 V. Alfieri, *Esquisse du jugement universel*, a cura di D. Gorret, Milano, SE, 1987.
- Alfieri 1991 V. Alfieri, *La virtù sconosciuta*, a cura di A. Di Benedetto, Torino, Fògola, 1991.
- Alfieri 1996 V. Alfieri, *Mirra*, a cura di A. Fabrizi, Modena, Mucchi, 1996.
- Barsotti 2001 A. Barsotti, *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Cantoni 1916 R. Cantoni, *L'Alfieri a Siena*, Firenze, La Rivista delle Biblioteche e degli Archivi editrice, 1916.
- Cerruti - Corsi - Danna 2003 M. Cerruti - M. Corsi - B. Danna (a cura di), *Alfieri e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale (Torino - Asti, 29 novembre - 1 dicembre 2001), Firenze, Olschki, 2003.
- Debenedetti 1977 G. Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977.

- Di Benedetto 1994 A. Di Benedetto, *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*, Napoli, Liguori, 1994.
- Di Benedetto 1998 A. Di Benedetto, *Vittorio Alfieri*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno, VI. *Il Settecento*, 1998.
- Di Benedetto 2000 A. Di Benedetto, *Dal tramonto dei lumi al romanticismo*, Modena, Mucchi, 2000.
- Fabrizi 1993 A. Fabrizi, *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Modena, Mucchi, 1993.
- Pastore Stocchi 2005 M. Pastore Stocchi, *Alfieri e la forma-canzoniere*, «Annali Alfieriani» 8 (2005), pp. 23-35.
- Pieri 2005 M. Pieri, *La vita in palcoscenico: il «mimo interiore» di Alfieri e il teatro del suo tempo*, in P.C. Buffaria - P. Grossi (a cura di), *Vittorio Alfieri. Drammaturgia e autobiografia*, Paris, Istituto Italiano di Cultura, 2005, pp. 11-38.
- Rambelli 2002 P. Rambelli, *La scoperta dell'Io e la (ri)costruzione della figura del letterato nelle prose e nelle tragedie di Alfieri*, «Critica Letteraria» 30, 114 (2002), pp. 35-69.
- Rousseau 1959 J.-J. Rousseau, *Les confessions*, texte établi par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, 1959.
- Santato 1999 G. Santato, *Fra mito e palinodia. Itinerari alfieriani*, Modena, Mucchi, 1999.
- Spera 2007 F. Spera, *Le parabole della storia e le forme del sublime tra Alfieri e Leopardi*, in E. Menetti - C. Varotti (a cura di), *La letteratura e la storia*, Bologna, Gedit, 2007, pp. 225-249.
- Tellini - Turchi 2002 G. Tellini - M. Turchi (a cura di), *Alfieri in Toscana*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 19-21 ottobre 2000), Firenze, Olschki, 2002, 2 voll.
- Teotochi Albrizzi 1946 I. Teotochi Albrizzi, *Ritratti e Vita di Vittoria Colonna*, a cura di T. Bozza, Padova, Luminelli, 1946 (1808).