

La prosa della ragione, la musica delle passioni. La poetica alfieriana alla luce delle polemiche linguistiche tra Italia e Francia.

Vincenza Perdichizzi

Université de Strasbourg, EA 4376 C.H.E.R.

«*Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio*»: nei celebri versi dell'*Epistola ad Augusto* di Orazio convergono la conquista militare di Roma e il fascino culturale esercitato sul vincitore dalla Grecia sconfitta, con probabile riferimento alla presa di Corinto del 146 a. C. Lo stesso verbo *capere* accomuna così, paradossalmente, i due avversari, opposti non solo per il diverso esito della guerra in cui si sono scontrati, ma anche perché la civiltà rurale del *Latium agreste* — la cui rozzezza è parte integrante, se non fondamento, della sua forza militare — contrasta con quella urbana delle *poleis* ellenistiche, raffinate ed imbelli. In tale contesto non appare anodino l'accostamento dei diversi generi grammaticali di *Graecia capta* e *ferus victor*, quasi a suggerire la polarizzazione tra la potenza di Roma, sotto il segno virile, e la fioritura artistica della Grecia, sotto quello femminile.

I versi che riassumono la relazione ambivalente fra Roma e la Grecia si prestano a descrivere la situazione degli stati italiani dell'età moderna — preda e campo di battaglia per gli eserciti d'oltralpe — dapprima nello sguardo dei popoli stranieri, successivamente nella stessa percezione dei letterati della Penisola che lo introiettano, elaborando il mito della decadenza e del risorgimento attorno a cui si incardinerà il discorso ottocentesco sulla nazione. La crisi politica attraversata dall'Italia si accompagna però a un prestigio culturale che perdura anche dopo il declino della civiltà rinascimentale. Malgrado le contestazioni mosse dagli autori francesi del *Grand Siècle*, come Boileau e Bouhours, che avviano una polemica destinata ad alimentare le rivalità ancora lungo tutto il Settecento, fino alla fine dell'*Ancien Régime*, l'Italia continua a costituire un riferimento imprescindibile non solo per le belle arti e come meta privilegiata del *Grand Tour*. La Penisola preserva

infatti una posizione di rilievo anche nella poesia, che se ha origine nell'incidenza del modello petrarchesco nella tradizione lirica europea e nell'apprezzamento dei capolavori epici, si consolida grazie al successo straordinario del melodramma, che nel XVII secolo aveva imposto l'italiano come lingua armoniosa per eccellenza, prima che Rousseau e i *philosophes* impegnati nella *Querelle des bouffons* dibattessero i principi teorici della sua affinità con la musica. L'Europa del Settecento parlava francese, come recita un fortunato saggio di Fumaroli, ma cantava italiano¹.

Si spiega allora che nel discorso con cui nel 1784 vince il concorso dell'Accademia di Berlino Antoine de Rivarol, argomentando l'universalità del francese, si limiti al campo della prosa, che sola «*donne l'empire à une Langue*»², mentre cede all'italiano il predominio nella poesia, mero «*objet de luxe*»³, per quanto la produzione letteraria della Penisola non rispecchi più l'eccellenza del suo strumento espressivo:

*La patrie de Raphaël, de Michel-Ange & du Tasse, ne sera jamais sans honneurs. C'est dans ce climat fortuné que la plus mélodieuse des Langues s'est unie à la musique des Anges, & cette alliance leur assure un empire éternel. C'est-là que les chefs-d'œuvre antiques & modernes & la beauté du ciel, attirent le Voyageur, & que l'affinité des Langues Toscane & Latine le fait passer avec transport de l'Énéide à la Jérusalem*⁴.

Se il francese è inadeguato alla poesia, a sua volta, simmetricamente, l'italiano è carente nella prosa: «*La pensée la plus vigoureuse se détrempe dans la prose Italienne. Elle est souvent ridicule & presque insupportable dans une bouche virile, parce qu'elle ôte à l'homme ce caractère d'austérité qui doit en être inséparable*»⁵. Rivarol insiste sulle connotazioni di genere che si sono intraviste nei versi di Orazio, per cui alla virilità

¹ Marc FUMAROLI, *Quand l'Europe parlait français*, Parigi, Éditions de Fallois, 2001. Cf. Gianfranco FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, «Paperbacks», 1983, p. 219-234 e Ilaria BONOMI, *Il docile idioma. L'italiano lingua per musica. La diffusione dell'italiano nell'opera e la questione linguistico-musicale dal Seicento all'Ottocento*, Roma, Bulzoni, «Biblioteca di cultura», 1998.

² Antoine de RIVAROL, *L'universalité de la langue française, discours qui a remporté le prix à l'Académie de Berlin*, Berlino, Parigi, 1784, p. 17.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 16.

del francese oppone l'effeminatezza dell'italiano («*Si on ne lui [sc. al francese] trouve pas les diminutifs & les mignardises de la Langue Italienne, son allure en est plus mâle*»)⁶, non senza accennare al suo risvolto politico: la fragilità della Penisola nello scacchiere europeo («*l'Italie, environnée de Puissances qui l'humilient, a toujours droit de les charmer*»)⁷. Incapace di difendersi con la forza delle armi, l'Italia-donna non può che sedurre con le sue bellezze naturali ed artistiche le potenze virili che ne decidono le sorti. Rivarol rivendicava un'egemonia culturale per la Francia, votata a succedere al dominio che i Romani avevano esercitato grazie alla loro superiorità bellica⁸. Meno di una quindicina d'anni più tardi, dopo aver stipulato il trattato di Campoformio, Napoleone si sarebbe avvalso della stessa diffusa rappresentazione simbolica per disattendere le promesse di liberazione e rifiutare ai veneziani le armi per contrastare l'imminente occupazione austriaca. Così infatti rispondeva al segretario di legazione Villetard, che perorava la causa dell'ex Serenissima: «*Divisés en autant d'intérêts qu'il y a de villes, efféminés et corrompus, aussi lâches qu'hypocrites, les peuples de l'Italie, et spécialement le peuple vénitien, n'est pas fait pour la liberté*»⁹. La Venezia effeminata della lettera di Napoleone, emblema della mollezza dei costumi degli italiani, è la capitale del carnevale e del gioco d'azzardo, la città dei teatri e della musica, che risuonava anche nei cori degli Ospedali ammirati da Rousseau e nei canti dei gondolieri, che intonavano versi della *Gerusalemme liberata*.

Lo scritto di Rivarol presuppone un'analoga visione e fonda la gerarchia di *gender* tra il francese e l'italiano sull'antitesi di ragione ed affetti, opponendo un

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 17. Per Alessandro Verri la decadenza politica italiana costituiva il presupposto dell'abbandono ai sensi e delle conseguenti espressioni artistiche: «Il carattere comune alla Italia, per quanto io ho potuto conoscere dal paragone di altre nazioni, è l'effetto della sua decadenza per la quale non ha partecipazione de' grandi avvenimenti della Europa. Siamo quasi tutti senza vera Patria, province e non Stati, senza gloria nazionale, senza desideri alti di risplendere fra le nazioni, e perciò ridotti a' piaceri de' sensi: l'amore, la musica, le belle arti»; *Lettera al fratello Pietro del 19 maggio 1792*, in *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, vol. VIII, Sara ROSINI, (a cura di), t. I, 19 maggio 1792 - 31 marzo 1794, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, «Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri», 2008, I, p. 5).

⁸ La continuità e, al contempo, la diversità della Francia rispetto all'impero romano sono poste sin dall'epigrafe del discorso, che riscrive un verso virgiliano: «*Tu regere eloquio Populos, ô Galle, memento*» (da *Eneide*, VI, v. 851: «*Tu regere imperio Populos, Romane, memento*»).

⁹ *Correspondance inédite officielle et confidentielle de Napoléon Bonaparte avec les cours étrangères, les princes, les ministres, et les généraux français et étrangers, en Italie, en Allemagne et en Égypte*, Suite de Venise, traité de Campoformio, affaires de Gênes, etc., Parigi, C. L. F. Panckoucke, 1819, p. 302.

italiano musicale, lingua circonvoluta delle passioni, cui soggiace il temperamento femminile, al limpido francese della prosa, strumento della ragione maschile. Il regime diretto della sintassi riprodurrebbe lo svolgimento naturale del pensiero, attestando il saldo dominio della ragione sulle passioni e il conseguente ordine morale che dà legittimazione implicita alla preminenza francese. Al contrario,

l'inversion a prévalu sur la terre, parce que l'homme est plus impérieusement gouverné par les passions que par la raison.

Le Français, par un privilège unique, est seul resté fidèle à l'ordre direct, comme s'il étoit tout raison ; & on a beau, par les mouvements les plus variés & toutes les ressources du style, déguiser cet ordre, il faut toujours qu'il existe : & c'est en vain que les passions nous bouleversent & nous sollicitent de suivre l'ordre des sensations ; la Syntaxe française est incorruptible¹⁰.

Nelle critiche che i sostenitori della tragedia classicista rivolgono all'opera si ripropongono di volta in volta le dicotomie fra ragione e passione, mente e corpo, parole e musica, maschile e femminile, natura ed artificio, genio francese e genio italiano¹¹. Anche il melodramma di Metastasio sconta questa rappresentazione, nonostante la riforma razionalista condotta dal poeta, che aveva restituito centralità al testo ed adeguato i libretti alle norme aristoteliche, conferendo piena dignità letteraria a un genere da sempre sospetto ai dotti. Per esempio, nella *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* premessa alla *Sémiramis*, Voltaire riconosce alle lettere italiane il merito della riscoperta della tragedia antica e l'esercizio precoce della funzione civilizzatrice che ha reso possibile il raffinamento delle «*mœurs féroces et grossières de nos peuples septentrionaux*»¹². Segna però i limiti di questo primato, cui non è seguita la creazione di un repertorio tragico insigne, a causa del prevaricante

¹⁰ A. de RIVAROL, *op. cit.*, p. 48-49.

¹¹ Sulla ricezione di Metastasio in Francia cf. Lionello SOZZI, *Da Metastasio a Leopardi. Armonie e dissonanze letterarie italo-francesi*, Firenze, Olschki, «Biblioteca di "Lettere Italiane"», 2007, p. 1-21. Sulla valutazione dell'opera italiana nel dibattito musicale francese cf. Andrea FABIANO e Michel NOIRAY, *L'opera italiana in Francia nel Settecento. Il viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EDT, «Biblioteca di cultura musicale», 2013.

¹² VOLTAIRE, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, critical edition by Karlis RACEVSKIS, in *Id.*, *Œuvres de 1746-1748 (I)*, Oxford, Voltaire Foundation, «Les œuvres complètes de Voltaire», 30A, 2003, p. 139.

gusto musicale: «*les progrès que vous avez faits dans la musique, ont nui enfin à ceux de la véritable tragédie*»¹³. Anche il dramma per musica di Metastasio, presentato come erede della tragedia greca, patisce l'interruzione delle arie, la cui presenza, per quanto disciplinata dal poeta cesareo e funzionale all'espressione degli affetti, nuoce alla forma tragica. Nelle arie «*les fredons d'une voix efféminée, mais brillante*» s'impongono «*aux dépens de l'intérêt et du bon sens*»¹⁴, la musica interrompe l'azione e sopraffà la parola, con la conseguenza che il principio razionale, cui pertiene la funzione didattica, è sacrificato all'edonismo dei sensi, sollecitati dalla voce artificiale dei castrati.

Se Voltaire imputava alla concorrenza del melodramma il fallimento del teatro tragico italiano, e non alla lingua «*harmonieuse, féconde et flexible*» ma pur sempre «*propre à tous les sujets*»¹⁵, altri scrittori attribuivano al toscano letterario una dolcezza connaturata, conferitagli dall'abbondanza delle vocali¹⁶, che risultava tanto incompatibile con lo stile grave della tragedia, quanto vantaggiosa all'espressione lirica, anche nelle sue manifestazioni più vacue. In una delle *Lettres sur l'Italie*, en 1785 Charles Dupaty riferiva che l'incanto musicale dell'italiano distoglieva l'attenzione dall'inconsistenza dei contenuti, non esitando a compararne l'effetto all'apprezzamento dei francesi per la bellezza muliebre («*Cette langue italienne les amuse et les trompe par sa douceur et sa mélodie. Charmés de la musique qu'elle fait entendre, ils ne lui demandent ni pensées, ni sentiments : c'est comme nous, à nos jolies*

¹³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴ *Ibid.*, p. 143. Voltaire esprime riserve analoghe nei riguardi dell'opera francese, cf. Michèle MATHASQUIN, «Voltaire et l'opéra : théorie et pratique», in *L'opéra au XVIII^e siècle*, Actes du Colloque organisé par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIII^e siècle les 29, 30 avril et 1^{er} mai 1977, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, p. 527-546 e, nello stesso volume, Dennis FLETCHER, «Voltaire et l'opéra», p. 547-558.

¹⁵ VOLTAIRE, *op. cit.*, p. 140.

¹⁶ Contro questa concezione insorge Giuseppe BARETTI, *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire (1777)*, in *Id.*, *Prefazioni e polemiche*, Luigi PICCIONI, (a cura di), Bari, Giuseppe Laterza & Figli, «Scrittori d'Italia», seconda edizione, 1933, p. 287: «*Ce sont donc nos voyelles rondement prononcées, qui donnent tant de jeu à nos chanteurs et qui rendent notre musique vocale plus sonore que la vôtre et que celle des anglais. Mais parce que nous prononçons nos voyelles d'un ton clair et net, et parce que notre chant remplit mieux un grand théâtre, vous en tirerez l'absurde conséquence que vos langues sont masculines et que la nôtre est féminine ! Que ne concluez-vous de même que le son de la trompette est plus féminin ou efféminé que celui du hautbois ou du violoncelle ?*» Cf. Norbert JONARD, *La France et l'Italie au siècle des Lumières. Essai sur les échanges intellectuels*, Parigi, H. Champion, «Bibliothèque Franco Simone», 1994, p. 52-57.

femmes, et à nos opéras comiques)¹⁷. Si soffermava poi sul fenomeno degli improvvisatori, la cui arte sembrava comprovare l'indole poetica degli italiani agli occhi dei viaggiatori europei: «*Rien n'est plus facile que d'improviser, en italien ; dans une langue où chaque phrase peut être un vers, chaque mot peut être une rime, dans une langue qui a tant d'échos*»¹⁸. Come nelle arie, anche nelle poesie all'improvviso i versi, ridotti al loro significante sonoro, coniugavano «*luxe de mots*» e «*misère d'idées*», visto che «*on n'exige d'ailleurs d'un improvisateur, qu'il pense, ni qu'il fasse penser*»¹⁹. La subordinazione del pensiero razionale al sensualismo del canto emergeva dal rilievo della musica durante l'esibizione. Gli improvvisatori cantavano i loro versi accompagnati da uno strumento, l'ispirazione sgorgava così dall'emozione musicale, che ne scuoteva i corpi e ne agitava i sentimenti, conciliando la formazione delle idee senza pause meditative:

*On improvise souvent en chantant, ce qui est d'un grand secours ; pendant que la voix file les sons, les idées ont le temps d'arriver ; d'ailleurs, le mouvement du chant les excite. L'âme et le corps se meuvent réciproquement, comme le cavalier et le cheval. Le moindre bruit, autour d'un clavecin et d'un cerveau les fait résonner*²⁰.

Dupaty assiste alla declamazione pubblica di Corilla Olimpica, mentre nella sua raccolta di lettere Charles de Brosses aveva descritto quella di un altro celebre improvvisatore, il cavalier Perfetti, rilevando a sua volta l'assenza di contenuti («*il y a là-dessous beaucoup plus de mots que de choses*», «*il y a tant de rimes et si peu de raison*»)²¹, ed ammirando l'accordo di poesia e musica manifesto fin nel corpo attraversato dalle emozioni di Bernardino Perfetti. Infatti il movimento ascensionale dettato dal progressivo empito dell'entusiasmo modula in crescendo tanto il suono dello strumento quanto il ritmo delle ottave, ed è assecondato dalla postura del

¹⁷ Charles DUPATY, *Lettres sur l'Italie, en 1785*, Parigi, De Senne, 1788, t. I, p. 142.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 143.

²¹ Président de BROSES, *Lettres familières d'Italie*, préface de Hubert JUIN, Bruxelles, Éditions Complexe, «Le regard littéraire», 1995, p. 131.

poeta, dapprima a capo chino e poi eretto nello sforzo della declamazione, fino al termine dell'invasamento, a cui subentrano il silenzio e la spossatezza fisica²².

Il rêva, tête baissée, pendant un bon demi-quart d'heure, au son d'un clavecin qui préludait à demi-jeu. Puis il se leva, commençant à déclamer doucement, strophe à strophe, en rimes octaves, toujours accompagné du clavecin, qui frappait des accords pendant la déclamation, et se remettait à préluder pour ne pas laisser vides les intervalles au bout de chaque strophe. Elles se succédaient d'abord assez lentement. Peu à peu la verve du poète s'anima, et à mesure qu'elle s'échauffait, le son du clavecin se renforçait aussi. Sur la fin, cet homme extraordinaire déclamait comme un poète plein d'enthousiasme. L'accompagnateur et lui allaient de concert avec une surprenante rapidité. Au sortir de là, Perfetti paraissait fatigué ; il nous dit qu'il n'aimait pas à faire souvent de pareils essais, qui lui épuisaient le corps et l'esprit²³.

A de Brosses non sfugge la ricezione commossa del pubblico, su cui si irradia l'entusiasmo del poeta, senza che la debolezza del componimento pregiudichi l'effetto della *performance* («*Ce canevas, tourné poétiquement, rempli de phrases harmonieuses [...] jette bien vite l'auditeur dans l'admiration et lui fait partager l'enthousiasme du poète*»)²⁴. La poesia musicale degli improvvisatori italiani, al pari di quella operistica delle arie, in cui i valori fonici hanno il sopravvento sui pensieri, non fa appello alla mente giudicante, ma al corpo sensibile, non ricerca la persuasione bensì il coinvolgimento emotivo, ottenuto attraverso la vibrazione che si trasmette dal palco alla platea ed accorda i sentimenti all'unisono.

La riflessione poetica di Vittorio Alfieri presuppone questo retroterra e recepisce le accuse al melodramma e le critiche alla dolcezza femminile della lingua italiana, come anche le potenzialità espressive del suo ordine sintattico flessibile. Se da un lato il proposito di rifondare la tragedia eroica libertaria lo induce a rifiutare

²² Su Bernardino Perfetti e sull'improvvisazione poetica cf. Françoise WAQUET, *Rhétorique et poétique chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIII^e siècle*, préface de Marc FUMAROLI, Firenze, Leo S. Olschki, «Biblioteca di "Lettere Italiane"», 1992, in particolare, per la genesi del canto e la funzione della musica, p. 101-107, 124-129.

²³ Président de BROSESSE, *op. cit.*, p. 130.

²⁴ *Ibid.*, p. 130-131.

insieme con il tema amoroso – l’abbandono melodico di Metastasio, e lo impegna nella ricerca di uno stile ruvido e dissonante, funzionale alla diffusione del suo messaggio ideologico, dall’altro la crisi dei valori illuministici lo pone di fronte al disfacimento della parola razionale cui si affidava il loro progetto pedagogico e all’irrompere delle passioni distruttive che la ragione aveva preteso di dirigere e temperare. Nelle pagine seguenti si cercherà quindi di chiarire la posizione di Alfieri nel dibattito sulla lingua che oppone il francese razionale della prosa all’italiano passionale della poesia e di valutare come esso condizioni la sua scrittura tragica in vista dell’effetto che mira a ottenere sul pubblico e alla luce dell’adesione a un nuovo modello d’intellettuale: non più il poeta cortigiano, dedito a un esercizio ornamentale delle lettere, «vuoto / Armonioso incettator d’oblìo» al servizio del potere²⁵, e neanche il poeta-filosofo, definizione che, pur avanzata nel trattato *Del principe e delle lettere* per indicare i contenuti civilmente impegnati dell’ideale poetico di Alfieri, risulta superata da una terza figura, il poeta-vate, guida spirituale dei popoli, in cui i lumi della ragione sono trascesi dalla fiamma della passione.

*

Nella *Prefazione* alla tramelogedia *Abele*, compromesso spurio con cui Alfieri indulge al gusto musicale del pubblico allo scopo di educarlo gradualmente alla tragedia regolare, la critica del teatro contemporaneo poggia su un’analisi etico-politica che interseca le polemiche francesi e stringe in un rapporto causale la decadenza degli stati italiani e la loro «nullità, o trista, o falsa esistenza morale, letteraria, e massimamente teatrale»²⁶. Ne consegue il disfavore per la tragedia densa di contenuti e il trasporto per l’opera lirica, frivolo allettamento dei sensi:

Avvezzi dunque gl’Italiani a marcire ne’ teatri, senza pure avere teatro, coll’opera in musica hanno ritrovato uno stucchevole trastullo all’orecchio, che a poco a poco li ha poi fatti incapaci di

²⁵ V. ALFIERI, *Rime*, Chiara CEDRATI, (a cura di), Alessandria, Edizioni dell’Orso, «Alfieriana», 2015, 327, vv. 9-10.

²⁶ *Id.*, *Prefazione alla tramelogedia «Abele»*, in *Id.*, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di Morena PAGLIAI, Asti, Casa d’Alfieri, «Opere di Vittorio Alfieri da Asti», 1978, p. 395.

esercitare in questi loro sedicenti teatri nessuna di quelle facoltà intellettuali necessarie per sentire, gustare, giudicare, od intendere almeno, una vera tragedia. Così, tutta orecchi, e niente mentale trovandosi essere la platea italiana, da questi orecchiuti giudici ne scaturiscono dei vieppiù orecchiuti scrittori ed attori: onde per questa parte altresì, come per non poche altre, noi siamo giustamente il ludibrio del rimanente dell'Europa²⁷.

Con la tramelogedia Alfieri si prefigge di attuare un inganno virtuoso: gli spettatori convinti di assistere a uno spettacolo musicale, finiranno «senza avvedersene» per «ingojarsi la tragedia»²⁸. A quest'ultima viene riservato l'intero atto finale per lasciare «gli uditori occupati intellettualmente, e commossi di cuore» e non «colla semplice romba musicale negli orecchi»²⁹. La separazione fra i due generi è costantemente ribattuta attraverso il contrasto fra l'intelletto e il cuore da una parte e i sensi dall'altra: a differenza dell'opera, infatti, la tragedia è capace di «soggiogare e l'intelletto ed il cuore degli ascoltanti, senza che v'entri per nulla il veicolo degli altri sensi, e senza il superfluo apparato pomposo»³⁰. Le ingenti spese per l'allestimento contribuiscono a fare dell'opera uno spettacolo di corte, laddove il modello tragico austero cui aspira Alfieri, nato nella democratica Atene, sarebbe proprio delle repubbliche. Dati i diversi sistemi politici cui competono, i loro fini divergono diametralmente: «l'opera gli animi snerva e degrada; la tragedia gli innalza, ingrandisce, e corrobora». Sarà dunque solo innalzandosi «dalla loro effeminatissima opera alla virile tragedia» che gli italiani potranno avviare il riscatto politico, trascorrendo dalla «nullità» attuale alla «dignità di vera nazione»³¹. Emerge qui l'opposizione di genere sessuale — che trova un referente nell'uso dei castrati nel dramma per musica — presente anche in chiusura del *Parere sull'arte comica in Italia*, a sua volta proteso verso la riforma teatrale auspicata da Alfieri, quando finalmente nauseati dai «presenti eunuchi che tiranneggiano le nostre scene», gli

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 397.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 400.

³¹ *Ibid.*

spettatori accoreranno a teatro «per pascer la mente, ed innalzar l'animo, in vece di satollare l'orecchio, e fra la mollezza e l'ozio seppellire l'ingegno»³².

L'avversione estetica ed ideologica di Alfieri per lo spettacolo operistico, in realtà non esente da attrazione emulativa, si dirige in particolare contro il suo rappresentante più celebrato, Metastasio, su cui convergono le accuse di servilismo, effeminatezza e fatuo sensualismo³³. Infatti, se il teatro musicale è responsabile dell'interruzione della «necessarissima comunicazione fra l'intelletto e l'udito» del pubblico³⁴, nel dramma metastasiano ciò è dovuto anche alla melodia dei versi, la «cantabilità» che estenua la dolcezza insita nella lingua italiana. In conflitto con questo modello stilistico che intorpidisce l'anima («Gli alti sensi feroci appiana, e spiega, / Sì che l'alma li beve e par che dorma»)³⁵, Alfieri forgia un endecasillabo aspro, di cui giustifica gli eccessi con la necessità di rimediare alla natura del toscano: «A dire il vero, mi parve tale l'indole della lingua nostra, da non mai temere in lei la durezza, bensì molto la fluidità troppa, per cui le parole sdruciolano di penna a chi scrive, di bocca a chi recita, e, colla stessa facilità, dagli orecchi di chi ascolta»³⁶. Mentre in questo contesto Alfieri adduce il *cliché* della sonorità, nella *Vita* difende la virilità e la duttilità della «nostra pieghevole e proteiforme favella», «maschia anco ed energica e feroce in bocca di Dante», ma «sbiadata ed eunuca nel dialogo tragico» dei poeti che, in assenza di modelli teatrali, vi hanno trasposto passivamente codici inadeguati³⁷. Un'analogia oscillazione fra

³² *Id.*, *Parere sull'arte comica in Italia*, in *Id.*, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 245.

³³ Cf. Vincenza PERDICHIZZI, «Metastasio e Alfieri: note per un confronto», in Pérette-Cécile BUFFARIA e Paolo GROSSI, (a cura di), *I drammi per musica di Pietro Metastasio*, Atti della giornata di studi (19 novembre 2007), Parigi, Istituto Italiano di Cultura, «Quaderni dell'Hôtel de Galliffet», 2008, p. 115-137.

³⁴ V. ALFIERI, *Prefazione alla tramedologia «Abele»*, *op. cit.*, p. 396.

³⁵ *Id.*, *I Pedanti*, in *Id.*, *Scritti politici e morali*, vol. III, Clemente MAZZOTTA, (a cura di), Asti, Casa d'Alfieri, «Opere di Vittorio Alfieri da Asti», 1984, vv. 83-84.

³⁶ Cf. *Id.*, *Risposta al Calzabigi*, in *Alfieri e Calzabigi con uno scritto inedito di Giuseppe Pelli*, Angelo FABRIZI, Laura GHIDETTI, Francesca MECATTI, (a cura di), Firenze, Le Lettere, «Quaderni della "Rassegna"», 2011, p. 122. Cf. inoltre *Il cavalier servente veterano*, in cui Alfieri depreca il «lungo inveterar nel tenerume», caratteristica dei costumi italiani corrotti (in *Id.*, *Scritti politici e morali*, vol. III, cit., v. 142), che saranno denunciati anche nella commedia *Il divorzio*.

³⁷ *Id.*, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, in *Id.*, *Opere*, t. I, introduzione e scelta di Mario FUBINI, testo e commento a cura di Arnaldo DI BENEDETTO, Milano-Napoli, Ricciardi, «La Letteratura Italiana. Storia e Testi», 1977, p. 177. Cf. anche *Id.*, *Il Misogallo*, in *Scritti politici e morali*,

contestazione e involontaria, coperta adesione agli stereotipi sulla lingua si incontra nelle *Rime*: nel sonetto *Se pregio v'ha, per cui l'un Popol deggia*, composto nel 1792, Alfieri propugna il primato dell'italiano e sembra replicare alle accuse di vacuità, asserendo che «non v'ha parola, che un'idea non chieggia»³⁸, per cui la ricchezza lessicale proverebbe quella concettuale³⁹. Invece nel sonetto *Deh, che non è tutto Toscana il mondo*, scritto nel 1784, pur protestando implicitamente contro la relegazione del toscano, «a un tempo armonioso e grande», al registro tenue della lirica⁴⁰, ne aveva lamentato lo scadimento attuale alla blandizia del «vuoto suono»⁴¹.

Nel trattato *Del principe e delle lettere* il pregio formale dissociato dai contenuti («il lenocinio del diletto»)⁴² caratterizza «quasi tutti i moderni poeti» e gli scrittori protetti di ogni tempo che, mossi dall'impulso artificiale, stimolano gli occhi «mercè delle imagini», le orecchie «mercè del numero» ed appagano il gusto «mercè dell'eleganza», «senza che l'intelletto pensante gran parte vi prenda»⁴³. Se di per sé anche la poesia che penetra oltre la superficie sensibile è «per lo più molto maggiore motrice di affetti nell'animo, che di pensieri nella mente», Alfieri aspira a «quella sublime poesia» che aggiunge «al proprio immenso diletto l'utile della filosofia, e l'impeto della oratoria»⁴⁴, aggiudicandosi il primato fra le arti. Capace infatti di «commuovere tutti gli affetti, dilettere tutti i sensi, sviluppare ed accendere tutte le virtù», il «sommo poeta» esercita le tre funzioni del discorso (*docere, delectare, movere*)⁴⁵. L'importanza che Alfieri assegna all'istruzione morale, vale a

vol. III, cit., sonetto XXXIII, in cui il toscano, al pari del greco antico e del latino, possiede «E il forte e il dolce e il maestoso e il vero» (v. 4).

³⁸ *Id.*, *Rime*, cit., 332, v. 5.

³⁹ *Ibid.*, v. 9 : «Più le parole son, le idee più furo».

⁴⁰ *Ibid.*, 190, v. 4.

⁴¹ *Ibid.*, v. 14. L'attenzione alla cronologia dei due componimenti permette di spiegare lo scarto fra la rivendicazione orgogliosa del primo, più tardo, scritto nella fase misogallica, in cui Alfieri celebra le virtù italiane in opposizione ai vizi francesi, e le riserve manifestate nel secondo, che rinviano a una valutazione pessimistica del declino politico e culturale della Penisola. In *Se pregio v'ha, per cui l'un Popol deggia* va notato anche il raggruppamento unitario dei popoli italiani rispetto al testo anteriore che distingueva la Toscana e il suo «giocondo parlare» (vv. 3-4) dagli «urli maladetti» di «Sarmati, Galli, Angli, e Tedeschi» (vv. 10-11).

⁴² *Id.*, *Del principe e delle lettere*, in *Id.*, *Scritti politici e morali*, vol. I, Pietro CAZZANI, (a cura di), Asti, Casa d'Alfieri, «Opere di Vittorio Alfieri da Asti», 1951, II, 9, p. 186.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

dire ai contenuti «filosofici», si riflette nell'occorrenza sistematica delle diadi «la mente e il cuore», «pensieri ed affetti» ed altre equivalenti, nei passi concernenti sia la produzione sia la fruizione della letteratura⁴⁶. Come precisa Arnaldo Di Benedetto, «quando scrive *pensare*, Alfieri concepisce spesso tale attività mentale come dipendente non dalla ragione ma «da un sentimento naturale e profondo»⁴⁷. Ne fa fede l'intemperanza del lessico che connota l'attività dell'intelletto, associato, se non addirittura assimilato⁴⁸, alle passioni e distinto dalla «gelata» ragione illuministica⁴⁹. Basti considerare la definizione dell'impulso naturale che anima i veri poeti: un «bollore di cuore e di mente, per cui non si trova mai pace, nè loco [...]»⁵⁰. Al «forte sentire» cifra specifica della scrittura e del carattere alfieriani, che individua nell'eccesso passionale la fonte ancipite della grandezza corrisponde così il «forte» o «robusto pensare». Sulla loro compresenza poggia la superiorità delle tre corone sugli autori successivi, compresi Ariosto e Tasso, malgrado la loro più compiuta perfezione formale, per cui il Settecento arcadico li situava invece al

⁴⁶ Anche l'amicizia e l'amore implicano per Alfieri il coinvolgimento delle due facoltà: il legame con Francesco Gori si radica nel comune «pensare e sentire» (*Id., Vita scritta da esso*, cit., IV, 4, p. 194); il Gori sa «ragionare ad un tempo, e sentire» (*ibid.*, IV, 10, p. 226), possiede «mente [...] nobile» e «caldo [...] cuore» (*Id., La virtù sconosciuta, in Id., Scritti politici e morali*, vol. I, cit., p. 263); l'amore per Mme d'Albany è nutrito da «una passione dell'intelletto» indistricabile da «quella del cuore» (*Id., Vita scritta da esso*, cit., IV, 5, p. 198). Al contrario, l'Alfieri misogallo nega cuore e mente ai francesi, cf. *Rime*, cit., 407 e 443.

⁴⁷ Arnaldo DI BENEDETTO, *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*, nuova edizione riveduta e accresciuta, Napoli, Liguori, «Collana di testi e di critica», 1994, p. 37-66 (p. 50). La citazione alfieriana è tratta da *Del principe e delle lettere*, cit., I, 8, p. 127.

⁴⁸ Si pensi alla fusione del binomio mente e cuore nelle «intellettuali passioni», che le belle lettere hanno il compito di commuovere, laddove le scienze studiano i «corpi sensibili» (in V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, cit., III, 3, p. 208), e alla sovrapposizione fra giudicare e sentire negli anni giovanili, in *Vita scritta da esso*, cit., IV, 4, p. 196: «quella bollente età il giudicare e raziocinare non eran fors'altro che un puro e generoso sentire». Cf. anche *Id., Il Misogallo*, cit., p. 206: «Il giudicare, e il sentire, son uno: nè, senza affetto, alcun giudizio sussiste; poichè ogni cosa qualunque, o vista, o sentita, dee cagionare nell'uomo, o piacere, o dolore, o maraviglia, o sdegno, od invidia, od altro; talchè, su la ricevuta impressione si venga ad appoggiare il giudizio: e sarà retto il giudizio degli appassionati pel retto; iniquo al contrario quel dei malnati». Il prevalere del sentire sul pensare sarà rimproverato all'Alfieri da Lomonaco, che lo considera immaturo come pensatore politico, cf. Stefano DE LUCA, *Alfieri politico. Le culture politiche italiane allo specchio tra Otto e Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, «Storia e teoria politica», 2017, p. 39-41.

⁴⁹ Sui «gelati Filosofisti» cf. V. ALFIERI, *Epistolario*, vol. II, Lanfranco CARETTI, (a cura di), Asti, Casa d'Alfieri, «Opere di Vittorio Alfieri da Asti», 1981, p. 198.

⁵⁰ *Id., Del principe e delle lettere*, cit., III, 6, p. 225, corsivo nel testo. Cf. *ibid.* una «superba e divina febre dell'ingegno e del cuore», sprigionata dalle «più intime falde dell'animo»; *Id., Vita scritta da esso*, cit., III, 12, p. 126; III, 6, p. 84; IV, 4, p. 192; IV, 16, p. 255.

vertice del canone⁵¹. L'utile dei loro scritti è infatti compromesso dal servizio nelle corti, che preclude anche a Virgilio «il vero robusto pensare e sentire»⁵².

Se neanche i «gran vati» del Rinascimento si sottraggono all'accusa di compensare con il diletto dei sensi il difetto dei contenuti, Alfieri stigmatizza a maggior ragione i loro epigoni moderni, in cui l'eleganza armonica, esito di una faticosa elaborazione, degenera in incòndito languore, e vi oppone un modello antitetico, che faccia prevalere l'*utile* e rinvigorisca il *dulce*. Alla luce di tali considerazioni si spiega la divergenza di *cantare* e *pensare* nella chiusa dell'epigramma *Toscani, all'armi*, in cui il poeta contrattacca i recensori della stampa Pazzini (Siena, 1783) che avevano biasimato la durezza dei suoi versi:

Son duri duri,
 Disaccentati...
 NON SON CANTATI.
 Stentati, oscuri,
 Irti, intralciati...
 SARAN PENSATI⁵³.

Alfieri rifugge la «cantabilità» perché la levità ritmica che molce i sensi, propria della poesia cortigiana, risulta incompatibile con il messaggio libertario delle tragedie, cui si addice piuttosto il «tuonare»⁵⁴, che strapazza l'udito per incidersi nella mente. Il contrasto che conclude l'epigramma riceve conferma attraverso l'autorità di Tacito nel trattato *Del principe e delle lettere*. Alfieri vi cita un passo degli *Annales* («*Meditatio et labor in posterum valescit; canorum et profluens, cum ipso scriptore simul extinctum est*»), fornendo una traduzione che enfatizza l'irrilevanza degli scritti «canori», degradati a effimero trastullo: «L'opera meditata, e accurata, cresce fra i

⁵¹ *Id.*, *Del principe e delle lettere*, cit., III, 2, p. 204: «A volersi convincere di quanto questi tre [sc. Dante, Petrarca, Boccaccio], e massime Dante, soverchiassero tutti i nostri seguenti scrittori, sì pel robusto pensare e forte sentire, che pel libero e ardito inventare, e per la eleganza e originalità di locuzione, credo che basti il metter loro a confronto l'Ariosto ed il Tasso come i due migliori che a quelli succedessero». A p. 206, Alfieri lamenta che Petrarca sia male imitato nella poesia degli affetti e «niente sentito nè imitato nell'alto e forte pensare ed esprimersi».

⁵² *Ibid.*, II, 6, p. 164. Cf. anche *Id.*, *Rime*, cit., 241, v. 3, «Nè fu Virgilio un pensator robusto».

⁵³ *Id.*, *Rime*, cit., 127. Cf. anche 121 e Giuseppe Antonio CAMERINO, *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, τόποι*, Napoli, Liguori, «Collana di testi e critica», 1999, p. 272-273.

⁵⁴ V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, cit., II, 7, p. 171.

posterì; le facili e canore baje, col loro stesso scrittore si spengono»⁵⁵. Nel testo si avvalorano al contrario la riflessione e la rifinitura formale da cui dipende la perennità dell'opera, convincimento più volte espresso da Alfieri, per cui l'entusiasmo platonico-longiniano dell'ispirazione non esclude le fatiche del *labor limae*⁵⁶, e ai «deliri» fanno seguito i «sudori»⁵⁷. Infatti i «tre respiri» che scandiscono la composizione delle tragedie si articolano nelle due fasi «calde» dell'idea e della stesura e in quella «fredda» della versificazione, durante la quale, dato sfogo all'impulso naturale innato, il poeta esercita l'ingegno e la perizia tecnica acquisita attraverso lo studio. L'«impeto» iniziale passa al vaglio del «riposato intelletto»⁵⁸, «ma se la tragedia non v'è nell'idearla e distenderla, non si ritrova certo mai più con le fatiche posteriori»⁵⁹. In questo contesto si delinea il duplice fondamento della poetica alfieriana, in cui l'anticipazione del genio romantico e l'ammirazione per il sublime primitivo si combinano — sia pur in proporzioni disuguali — con una visione artigianale del fare poetico che non rinuncia all'eleganza cesellata dei moderni⁶⁰. Affiora inoltre una diversa concezione delle caratteristiche e delle funzioni attribuite alla facoltà raziocinante, non più doppio parallelo del «sentire», ma sua

⁵⁵ *Ibid.*, II, 6, p. 161.

⁵⁶ Cf. V. PERDICHIZZI, *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri*. Cleopatraccia, traduzionaccie, estratti, postille, Pisa, ETS, «Alla Giornata. Studi e testi di letteratura italiana», 2013, p. 65-93.

⁵⁷ V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, cit., IV, 17, p. 263: «Doleami assai di morire, lasciando la mia donna, l'amico, ed appena per così dire abbozzata quella gloria, per cui da dieci e più anni io aveva tanto delirato, e sudato».

⁵⁸ *Ibid.*, IV, 4, p. 191.

⁵⁹ *Ibid.* Cf. anche le raccomandazioni di *Del principe e delle lettere*, cit., II, 6, p. 162-163. Fra le opere alfieriane solo l'autobiografia — strumentale a certificare il rispecchiamento fra l'autore e la sua opera — è «dettata dal cuore e non dall'ingegno», «lasciando fare alla penna». Cf. *Id.*, *Vita scritta da esso*, cit., *Introduzione*, p. 5. Cf. anche IV, 19, p. 270-271. Sulla *Vita* come testo che «si colloca sempre negli spazi lasciati vuoti dall'altra scrittura e come consuntivo della scrittura compiuta» cf. Michela RUSI, «Retorica dell'autobiografia nella *Vita* di Alfieri», in Serena FORNASIERO e Silvana TAMIOZZO, (a cura di), *Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, «Italianistica», 2015, p. 225-241 (p. 240). Riferendosi alle odi dell'*America Libera*, Alfieri rileva la rapidità creativa che distingue la produzione lirica rispetto alla lunga elaborazione delle tragedie: «Tanta è la differenza (almeno per la mia penna) che passa tra il verseggiare in rima liricamente, o il far versi sciolti di dialogo» (*Vita scritta da esso*, cit., IV, 9, p. 215). Diversa è infatti l'ispirazione: se anche i sonetti sono semplice «sfogo del cuore», le odi richiedono un invasamento poetico che riduce lo spazio riflessivo, come indica l'uso del verbo delirare («delirai nell'Ode», nella prima redazione della *Vita scritta da esso*, cit., vol. II, edizione critica a cura di Luigi FASSÒ, Asti, Casa d'Alfieri, «Opere di Vittorio Alfieri da Asti», 1951, IV, 19, p. 217).

⁶⁰ Cf. A. DI BENEDETTO, *Con e intorno a Vittorio Alfieri*, Firenze, SEF, «Studi», 2013, p. 15-29.

controparte discorde e subordinata⁶¹, nondimeno indispensabile alla creazione letteraria.

Deriva da queste premesse il giudizio di Alfieri sugli improvvisatori, come si ricava da un dittico delle *Rime*, composto da un omaggio alla poetessa lucchese Teresa Bandettini e da una riflessione più generale sull'arte del comporre all'improvviso⁶², che si risolve in un elogio della poeticità della lingua toscana. Dietro l'ammirazione manifesta, coerente con il proposito celebrativo dei due sonetti, trapelano sottili riserve. Innanzitutto, nella chiusa di entrambi Alfieri marca la separazione tra le diverse modalità creative, opponendo i «versi impensati» ai «pensati miei»⁶³, e le lodi prodigate dal pubblico agli improvvisatori a quelle più reticenti accordate agli autori dei componimenti meditati, rappresentati da un collettivo «noi»⁶⁴. Inoltre il secondo sonetto, che nelle carte alfieriane era contrassegnato dalla dicitura «Contravveleno», ridimensiona l'encomio del primo, che decretava la palma poetica ai versi di Teresa Bandettini, superiori a quelli dello stesso autore: non solo la pur notevole arte degli improvvisatori deriva in gran parte dai pregi del toscano e non raggiunge lo statuto divino della poesia autentica, visto che, più riduttivamente, «pare, ed è quasi, sovrumana cosa»⁶⁵, ma le rime chiocce e il lessico comico-giocoso del sonetto deprezzano gli improvvisatori («etrusca improvvisante strozza»)⁶⁶ e la loro attività («estemporanei metri e rime accozza»)⁶⁷. Si può inoltre tentare di interpretare le sensazioni esperite da Alfieri all'ascolto dei versi all'improvviso («più che diletto, meraviglia»)⁶⁸ alla luce del passo del *Del*

⁶¹ Si legga a proposito *Qual radicata immobil rupe*, che oppone il «pensar» al «sentir», in quanto «arte nostra» l'uno, e ben più prezioso «don del Cielo» l'altro (V. ALFIERI, *Rime*, cit., 392, v. 12-13). Cf. inoltre il sonetto autoritratto, in cui l'alleanza di «cuore e mente» si disfa nell'antitesi che sarà cara al Foscolo (*ibid.*, 257, v. 11, «la mente e il cor meco in perpetua lite»). L'«impeto del cuore» prevale inoltre sull'«ordine delle ragioni» nell'esposizione di *Del principe e delle lettere*, cit., III, 2, p. 206.

⁶² Su Teresa Bandettini cf. Alessandra DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano Franco Angeli, «Letteratura», 1990, p. 163-188.

⁶³ V. ALFIERI, *Rime*, cit., 355, v. 13-14. Per i due componimenti rinvio al commento di Chiara CEDRATI. Si veda anche Luigi ROSSI, *Elogio di Teresa Bandettini letto nel serbatojo di Arcadia il dì 11 Maggio 1837*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1837, p. 21-22.

⁶⁴ V. ALFIERI, *Rime*, cit., 358, v. 14.

⁶⁵ *Ibid.*, v. 12.

⁶⁶ *Ibid.*, v. 4.

⁶⁷ *Ibid.*, v. 2.

⁶⁸ *Ibid.*, v. 9.

principe e delle lettere che elenca i sintomi distintivi dell'impulso naturale, se si accetta di farne risalire il valore probante dagli effetti alla causa che li suscita, e quindi dalle reazioni del poeta sublime alla sublimità della poesia. Nel trattato, infatti, la lettura dei «più sublimi squarci dei più sublimi scrittori» non si limita a provocare nel «candidato scrittore» «commozione e diletto», né, a un grado superiore, «maraviglia», bensì un «certo sdegno generoso e magnanimo che in nulla sia figlio d'invidia, e che pure denoti assai più che emulazione»⁶⁹. Se nel primo sonetto la necessità di poetare a sua volta avvertita da Alfieri dopo l'esibizione della Bandettini sembra certificare la sublimità delle rime all'improvviso, il secondo testo ne riduce l'effetto alla «maraviglia», stadio intermedio tra il «diletto» e l'«emulazione», nonché esito tipico della ricezione della poesia estemporanea. La lettura in sequenza dei due sonetti, imposta dall'ordinamento delle *Rime*, permette dunque di relativizzare le lodi tributate alla Bandettini, che sembrano piuttosto scongiurare nel suo caso eccezionale i limiti congeniti della poesia non meditata⁷⁰.

Non mancano tuttavia analogie tra il poeta e gli improvvisatori, le cui esibizioni, come si è visto, inscenavano la spettacolarizzazione dell'entusiasmo poetico, comunicato al pubblico, secondo un paradigma emotivo che informa anche l'estetica di Alfieri. Nei suoi trattati, infatti, si denunciano i limiti del progetto pedagogico illuministico fondato sulla persuasione («i lumi moltiplicati e sparpagliati fra i molti uomini, li fanno assai più parlare, molto meno sentire, e niente affatto operare»⁷¹; «il popolo, e il più degli uomini, non son mai commossi, nè per metà pure, dalle più convincenti ragioni»⁷²). All'inefficacia della ragione viene contrapposta la forza trascinate delle emozioni: il popolo romano abbatte la monarchia «colpito dal compassionevole atroce spettacolo di Lucrezia contaminata dal tiranno, e di propria mano svenata»⁷³, ed è ancora il «lagrimevole straordinario

⁶⁹ *Id.*, *Del principe e delle lettere*, cit., III, 6, p. 227.

⁷⁰ Fatta salva l'eleganza formale assicurata dal toscano (il poetar «venusto» del primo sonetto e le «vaghe tempore» del secondo), appare particolarmente problematica la presenza del «robusto», vale a dire del vigore concettuale che nei pareri dei viaggiatori europei manca agli improvvisatori e che per Alfieri è frutto del «pensare» antitetico al canto.

⁷¹ *Id.*, *Del principe e delle lettere*, cit., I, 8, p. 127.

⁷² *Id.*, *Della tirannide*, in *Id.*, *Scritti politici e morali*, vol. I, cit., II, 5, p. 94.

⁷³ *Ibid.*

spettacolo dei figli di Bruto fatti uccider dal padre» a consolidare la neonata repubblica⁷⁴. Rispondono a questo modello le catastrofi cruente agite sulla scena delle tragedie alfieriane, che contravvengono ai precetti classicisti per offrire la mediazione artistica dello «spettacolo» del suicidio di Lucrezia e dell'esecuzione dei figli di Bruto⁷⁵.

La *Vita* esemplifica il paradigma emotivo attraverso il comportamento del poeta lettore ed autore. I moti interni dell'animo si propagano alla superficie corporea, che traduce in segni fisici il dinamismo proprio alla sfera lessicale del «sentire»: il tumulto, il bollore, l'effervescenza «del cuore e della mente» già incontrati si esternano nella gestualità convulsa, nelle lacrime, nei balzi, nei fremiti che portano a un immediato parossismo il graduale invasamento delle esibizioni del Perfetti e sono a loro volta seguiti dallo sfinimento del corpo⁷⁶. Non a caso, il processo creativo, come per gli improvvisatori, è attivato dalla suggestione musicale («Nessuna cosa mi desta più affetti, e più vari, e terribili. E quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o nell'atto del sentir musica, o poche ore dopo»)⁷⁷, che però, a loro differenza, non lo esaurisce. Per Alfieri l'ascolto della musica innesca il tumulto passionale propizio al primo dei tre respiri, l'«ideare»; riguarda quindi l'*inventio* e la *dispositio*, non l'*elocutio*. L'accensione subitanea del *sentire* accoglie in un secondo tempo la durata del *pensare*, che l'equilibra ed imbriglia i moti scomposti del corpo sensibile, se è vero, come recita il trattato *Del principe e delle lettere*, che «pensare, vuol dire starsi»⁷⁸. Proprio la fissità del corpo degli uditori, o meglio delle loro natiche, in segno di attenzione, e la mobilità del viso, percorso dalle emozioni, forniscono gli indizi in base ai quali Alfieri misura il

⁷⁴ *Ibid.*, II, 8, p. 106.

⁷⁵ Cf. Beatrice ALFONZETTI, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, «Studi (e Testi) Italiani», 2001, p. 207-229.

⁷⁶ Si veda in particolare la descrizione della stesura del *Panegirico di Plinio a Trajano* (V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, cit., IV, 15, p. 250-251).

⁷⁷ *Ibid.*, II, 5, p. 37. Su Alfieri e la musica cf. Angelo FABRIZI, *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Modena, Mucchi, «Studi e documenti», 1993, p. 215-250, dello stesso, *Rileggere Alfieri*, Roma, Aracne, «Oggetti e soggetti», 2014, p. 177-189, e G. A. CAMERINO, *op. cit.*, p. 261-292. Il modello di Alfieri che coniuga entusiasmo e rifinitura formale sembra voler superare l'incompatibilità avvertita tra la poesia meditata e quella estemporanea, su cui cf. F. WAQUET, *op. cit.*, p. 89-91.

⁷⁸ V. ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, cit., I, 8, p. 127.

successo delle tragedie durante le sue letture pubbliche⁷⁹. Lo svolgimento nel tempo della poesia, essenziale alla trasmissione di contenuti concettuali, ne determina la superiorità rispetto alla pittura – visto che «un ottimo quadro non volta però mai il foglio» ed è dunque meno provvisto di «abbondante e maturo pensare, di quel che lo sia un buon libro qualunque, e massimamente un poema»⁸⁰ – e rispetto alla musica, a cui Alfieri assegna il primato nell'eccitare le passioni, accusandone però la transitorietà degli effetti⁸¹, che, data l'assenza di un contenuto semantico, non perdurano molto oltre l'esecuzione⁸².

Pur nei limiti dell'estetica settecentesca che non ne riconosceva l'autonomia dal testo poetico e la costringeva alla funzione mimetica sottesa a tutte le arti⁸³, Alfieri apprezza i valori espressivi della musica, avvertendone il potere sul cuore, in una dimensione implicitamente erotica, come suggerisce la sua preferenza per «le voci di contralto e di donna»⁸⁴. Se ne avvale dunque per infervorare l'estro creativo, come si è visto, e non per intonare il verso. Anzi, se si considera che i trattati teorici, adattando al sistema fonetico qualitativo delle lingue romanze la predisposizione alla musica delle lingue antiche quantitative, supplivano alla durata variabile delle vocali con la regolarità degli accenti e l'imitazione dei suoni, si precisa l'intenzione dell'Alfieri tragico di disperdere ogni traccia armonica: nella

⁷⁹ *Id.*, *Vita scritta da esso*, cit., IV, 9, p. 218-219.

⁸⁰ *Id.*, *Del principe e delle lettere*, cit., II, 5, p. 155.

⁸¹ *Ibid.*, p. 159: «La musica, nobilissima arte anch'essa, e la prima forse per muovere, e per esprimere (benchè passeggeramente) le passioni tutte e gli affetti [...]». Sull'estetica musicale settecentesca cf. Enrico FUBINI, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, «Piccola Biblioteca Einaudi», 1991 e, dello stesso, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, «Piccola Biblioteca Einaudi», 2001, cap. I.

⁸² Gli effetti dell'ascolto musicale sulle passioni sono rappresentati nelle scene del canto di David nel *Saul* e del coro nuziale della *Mirra*, per cui cf. G. A. CAMERINO, *op. cit.* A sua volta, Metastasio osservava: «I piaceri che non giungono a far impressione su la mente e sul cuore sono di corta durata, e gli uomini, come corporei, si lasciano, è vero, facilmente sorprendere dalle improvvise dilettevoli meccaniche sensazioni, ma non rinunzian per sempre alla qualità di ragionevoli» (Pietro METASTASIO, *Lettere, in Id., Tutte le opere*, Bruno BRUNELLI, (a cura di), Milano, Mondadori, «I Classici Mondadori», 1951-1954, IV, 1433, p. 399).

⁸³ A partire dalla metà del Settecento il principio della mimesi musicale comincia a incrinarsi, cf. Marie-Pauline MARTIN e Chiara SAVETTIERI (dir.), *La musique face au système des arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des Lumières*, Parigi, Vrin, «MusicologieS», 2014.

⁸⁴ V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, cit., II, 5, p. 37. Conferma viene da *Rime*, cit., 304. I v. 12-14 ribadiscono il legame tra ascolto della musica e creazione poetica anche per la produzione lirica: «Al poetare, il suo sovrano ajuto / Soccorrere suolmi con le dolci-meste / Lagrime, ond'è poscia il mio stil tessuto».

Vita, infatti, i versi di Virgilio e di Tasso citati come esempio dello stile inadeguato al dettato tragico, e contrapposti al giambo «poco sonante, e spezzato» di Seneca, sono caratterizzati per l'appunto dalla coincidenza di metro e sintassi e dall'onomatopea⁸⁵. Al contrario, l'endecasillabo alfieriano persegue un'insistita varietà ritmica e una pronuncia stridente che lo distanzino dalla «*tiritéra*» effusiva di «sonetti e ottave»⁸⁶, e — come prova «la parte scritta come se fosse in prosa» nei copioni utilizzati per le recite private⁸⁷ — dissimula la misura versale nella continuità dialogica, rendendo i confini dell'endecasillabo impercettibili all'uditore. Pertanto lo scarto che distingue, nobilitandolo, lo stile tragico dal «discorso familiare» è affidato alla «non comune collocazione delle parole»⁸⁸, vale a dire alle ardite dislocazioni che alterano l'ordine topologico della frase. Con questa soluzione viene fatta valere fino agli estremi sviluppi la flessibilità sintattica dell'italiano che Rivarol aveva contrapposto alla linearità del francese. Perché i suoi endecasillabi «pensati» siano atti a veicolare un messaggio ideologico, Alfieri ne ricusa i valori musicali fino ad imporre una dizione parlata, e quindi «prosastica», del verso, senza però rinunciare alla sua essenza poetica⁸⁹. Questa infatti, seguendo l'impianto concettuale dello stesso saggio di Rivarol, viene fatta risiedere nella torsione sintattica, sismografo dell'andamento delle passioni, la cui violenza però scompagina ora le strutture del discorso e lo precipita nel silenzio delle pause che frantumano l'endecasillabo, riflettendo sul piano stilistico lo sgomento della ragione.

⁸⁵ *Id.*, *Vita scritta da esso*, cit., IV, 1, p. 183-184.

⁸⁶ *Id.*, *Risposta al Calzabigi*, cit., p. 121. Si veda a proposito anche la testimonianza del segretario di Alfieri, Gaetano Polidori, accusato a torto dal poeta di essere incapace di cogliere la misura del verso senza l'ausilio del «violino» e l'intonazione della «tiritera» (Gaetano POLIDORI, *La Magion del Terrore, con note che contengono le memorie di quattro anni nei quali l'autore fu segretario del Conte Alfieri*, Roberto FEDI, (a cura di), Palermo, Sellerio, «L'Italia», 1997, p. 90).

⁸⁷ V. ALFIERI, *Parere sull'arte comica in Italia*, cit., p. 243. Cf. Franco VAZZOLER, «“...” il valore della pausa nel verso alfieriano», in Gilberto LONARDI e Stefano VERDINO, (a cura di), *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, Atti del Convegno di Studi di Verona, 14-15 maggio 2003, Padova, Esedra, «Il drappo verde», 2005, p. 295-332 e V. PERDICHIZZI, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa, ETS, «Letteratura italiana», 2009, p. 132-134.

⁸⁸ V. ALFIERI, *Risposta al Calzabigi*, cit., p. 119.

⁸⁹ *Id.*, *Vita scritta da esso*, cit., IV, 7, p. 209 : «ma la sola semplice e dignitosa sua [sc. dell'endecasillabo sciolto] giacitura di parole infonde in esso la essenza del verso, senza punto fargli perdere la possibile naturalezza del dialogo».

Il passaggio dai sospiri all'energia, dal disordine sentimentale ricomposto in lucide simmetrie delle arie operistiche all'eccedenza passionale della tragedia alfieriana, prepara una nuova rappresentazione simbolica della Penisola, accordata alla sensibilità romantica, e comporta il rovesciamento di segno dello stereotipo sulla poeticità intrinseca dell'italiano, non più lingua di Petrarca, ma di Dante.