

*Per interposto manoscritto.
Didascalie, postille e metapostille
nell'avantesto delle Rime di Alfieri**
Monica Zanardo

All'indomani dell'occupazione di Lucca da parte dell'esercito napoleonico Alfieri – che si trovava allora a Firenze, dove si era stabilito dopo aver precipitosamente lasciato Parigi nell'agosto del 1792 – guarda con preoccupazione all'avanzata dei francesi e, prevedendo l'imminente occupazione del Granducato di Toscana, inizia a temere per la propria stessa incolumità. È con lo stato d'animo di chi avverte un imminente e concreto pericolo («ancorché io mi senta la Morte alla gola», registra nel «Rendimento di conti da darsi al Tribunal d'Apollo»¹ alla voce «1799») che, proprio nel corso dei primi

* Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del Programma per Giovani Ricercatori Rita Levi Montalcini 2017, Progetto *Vittorio Alfieri: la costruzione dell'autore studiata attraverso il suo archivio*.

¹ Già edito da Emilio Teza tra i documenti autobiografici di corredo alla sua edizione della *Vita* (Vittorio Alfieri, *Vita, Giornali, Lettere*, a cura di Emilio Teza, Firenze, Le Monnier, 1861) il *Rendimento di conti* si legge nel secondo volume dell'edizione a cura di Luigi Fassò (Vittorio Alfieri, *Vita scritta da esso*, a cura di Luigi Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951,

mesi del 1799, l'autore si dedica a un attento e sistematico riordino del proprio archivio. La sua prima preoccupazione riguarda la predisposizione delle opere da pubblicarsi postume, tanto che – come confermano sia il «Rendimento di conti» sia il capitolo 27 dell'*Epoca quarta* della *Vita* – l'autore si dispone a «provvedere ai lavori, limando, copiando, separando il finito dal no, e ponendo il dovuto termine a quello che l'età, e il mio proposto volevano» (*Vita*, IV, 27). L'attenzione riservata alla futura edizione delle opere, tuttavia, si accompagna in Alfieri a una parallela e complementare cura per le proprie carte: il 1° gennaio del '99 scrive le sue «Ultime volontà»,² straordinario documento nel quale dà concrete e dettagliate disposizioni per l'esecuzione del testamento già registrato nel 1793, precisando l'uso che la Contessa D'Albany, sua erede universale, avrebbe dovuto fare dei suoi manoscritti e libri. Il documento, oltre a fotografare (pur sommariamente) lo stato delle carte alfieriane a quell'altezza cronologica, conferma l'elevato livello di controllo esercitato dall'autore sul proprio archivio letterario, tale da autorizzarci ad affermare che nulla di quanto da lui lasciato tra le sue carte vi si trova per caso.³ Ne discende la diffusa percezione, di fronte al complesso documentario lasciato da Alfieri, di trovarsi di fronte a

un percorso intricato, attraverso il quale è l'autore stesso ad orientare lo studioso. Se a volte le indicazioni fornite non sono rigorose – sia per distrazione, sia per volontà deliberata di manipolare i dati – nel complesso si rivelano attendibili, invitando a seguire fino in fondo, sia pure con qualche cautela, l'itinerario che Alfieri ha predisposto a favore dei “pochissimi” pronti a inoltrarsi fra i segreti della sua officina letteraria.⁴

2 voll.) e, in più accurata trascrizione, in Vittorio Alfieri, *Opere*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo Di Benedetto, Napoli, Ricciardi, 1977, t. I, pp. 431-444; la citazione a p. 440.

² Montpellier, Médiathèque Centrale d'Agglomération «Émile Zola», ms. 61-22-4; sul documento, cfr. almeno Vittorio Colombo, scheda n° 199 in *Il poeta e il tempo. La Biblioteca Laurenziana per Vittorio Alfieri*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2003, pp. 339-341.

³ All'argomento, con particolare attenzione all'allestimento di miscellanei d'autore, mi riservo di dedicare un altro contributo, in preparazione, volto a mostrare come dalle carte alfieriane emerga una vera e propria “intenzione d'archivio”, complemento e *pendant* delle opere.

⁴ Vincenza Perdichizzi, *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri*. Cleopatraccia, traduzioni e estratti, *postille*, Pisa, ETS, 2013, pp. 18-19.

È alla luce di tale premessa che pare lecito interrogarsi sulla funzione attribuita da Alfieri alle sue carte, da lui così spesso chiamate in causa nell'autobiografia, dove attribuisce ai documenti del suo archivio letterario lo statuto di prove (nel senso giuridico del termine) atte a documentare e garantire la veridicità della narrazione autobiografica. Concentrandoci in particolare sul caso delle *Rime*, ci proponiamo in questa sede di riflettere sulle numerose note, di carattere essenzialmente diaristico, che costellano la sezione poetica del manoscritto «Alfieri 13» (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana: di qui in avanti L13).

Il Laurenziano «Alfieri 13»: un manoscritto “ponte”

Dal punto di vista filologico le *Rime* di Alfieri sono un oggetto ibrido: se la *Parte prima* è stata stampata a Kehl nel 1789 (d'ora in avanti K89),⁵ la *Parte seconda*, invece, non ha avuto una destinazione a stampa mentre l'autore era in vita. Alfieri ne ha tuttavia predisposto il testo definitivo, consegnato a ben due copie apografe di mano non identificata, con sparute correzioni autografe: si tratta degli attuali manoscritti 59.VII.B e 59.VII.C, conservati a Montpellier e siglati dall'autore rispettivamente «Copia B» e «Copia C», dei quali il più autorevole è la «Copia C», per quanto nell'allestimento della stampa postuma⁶ sia stata utilizzata la «Copia B». Tanto la stampa di Kehl quanto gli apografi di Montpellier sono preceduti da una versione in pulito: il laurenziano «Alfieri 1» (d'ora in avanti L1) per la *Parte prima* (apografo di mano di Gaetano Polidori, allora segretario del poeta, e abbondantemente corretto dall'autore) e il laurenziano «Alfieri 21» (d'ora in avanti L21) per la *Parte seconda*, intera-

⁵ Sull'edizione Kehl delle *Rime* si vedano almeno Christian Del Vento, *L'edizione Kehl delle Rime di Alfieri (Contributo alla storia e all'edizione critica delle opere di Alfieri)*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXVI, 576, 1999, pp. 503-527 e Christian Del Vento, *Nuovi appunti sull'edizione Kehl delle opere di Alfieri*, in Claudio Sensi (a cura di), *Maitre et passeur. Per Marziano Guglielminetti dagli amici di Francia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 265-284.

⁶ Le *Rime Parte seconda* costituiranno il tomo XI dell'edizione Piatti delle *Opere* di Alfieri, curata dalla Contessa d'Albany e da François-Xavier Fabre con la consulenza dell'Abate Tommaso Valperga di Caluso. Per un'attenta ricostruzione delle articolate vicende dell'edizione Piatti delle *Opere* cfr. Renato Pasta, *Guglielmo Piatti editore di Alfieri*, in *Alfieri in Toscana*, a cura di Gino Tellini, Roberta Turchi, Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, 19-20-21 ottobre 2000, Firenze, Olschki, 2002, 2 voll., vol. 1, pp. 87-119.

mente autografo, vergato con elegante e curata grafia e con una studiata *mise en page*. L'approdo alle due versioni in pulito avviene, tanto per la *Parte prima* quanto per la *Parte seconda*, passando attraverso un lavoro di selezione, riordino e correzione svoltosi a più riprese e in tempi diversi nel medesimo supporto: L13, un manoscritto miscelaneo che raccoglie documenti relativi a diverse opere (principalmente la *Vita*, le *Satire*, l'*Etruria vendicata*, l'*America libera*), accomunati dallo statuto redazionale di versioni intermedie.⁷ Anche se è probabile che la conformazione attuale del miscelaneo non si debba integralmente ad Alfieri,⁸ le varie sezioni che costituiscono L13 si rivelano omogenee per tipologia di documento e testimoniano, sostanzialmente, di fasi redazionali che fungono da "ponte" tra un primo abbozzo (generalmente non conservato) e una trascrizione in pulito. Nel caso delle *Rime* troviamo in L13 delle versioni provvisoriamente stabili dei vari componimenti, sui quali Alfieri esercita un intenso lavoro di lima, stratificato in più campagne correttive, e un parallelo lavoro di cernita e distribuzione dei testi:⁹

copiate dai testimoni sparsi raccolti fino al 1786 e poi trascritte nel codice

⁷ La sezione relativa alle *Rime* non è contigua nel manoscritto: per una dettagliata ricostruzione della fascicolazione e del funzionamento della sezione lirica entro L13 cfr. Emilio Bogani, *La raccolta delle rime alferiane nel manoscritto 13 della Biblioteca Laurenziana*, «Studi di Filologia Italiana», XLI, 1983, pp. 95-191, e in particolare le pp. 95-102 (*Utilizzazione del manoscritto*). In sintesi, le *Rime* sono depositate, in ordine cronologico di elaborazione, alle cc. 218v-229v; 71r-83r; 90r-99r; 60r-70v; 39v-59r.

⁸ Il miscelaneo L13 non figura nel regesto compilato il 20 ottobre 1803, all'indomani della morte dello scrittore (cfr. Clemente Mazzotta, *Un antico regesto dei codici alferiani*, «Studi e problemi di critica testuale», 20, 1980, pp. 85-95): l'ipotesi più probabile è che a quell'altezza cronologica «si trattasse di carte non ancora rilegate, e perciò non conservate insieme agli altri codici» (Simone Casini, *Il fondo di manoscritti alferiani della Laurenziana. Appunti per una storia interna*, in *Alfieri a Siena e dintorni: omaggio a Lovanio Rossi*, a cura di Angelo Fabrizio, Atti della giornata di studi, Colle Val d'Elsa, 22 settembre 2001), Roma, Demograf, 2007, pp. 175-193; la citazione a p. 181).

⁹ Il lavoro di cernita e distribuzione si fa particolarmente sensibile per la *Parte seconda*, dal momento che l'autore deposita i componimenti poetici in ordine sostanzialmente cronologico, decidendo in un secondo momento della loro destinazione: parte dei sonetti e degli epigrammi verrà destinata alle *Rime*; parte, invece, al *Misogallo*. Cfr. almeno Chiara Cedrati, *Tra «Rime» e «Misogallo»: alfieri antifrancese*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», VII, 2012, pp. 83-104; ora in *La libertà dello scrivere. Ricerche su Vittorio Alfieri*, Milano, LED, 2014, pp. 67-96 (da cui si cita); si vedano in particolare le pp. 76-81.

con ogni probabilità secondo le stesse modalità anche negli anni seguenti, le liriche risultano infatti estesamente riviste dall'autore, che ha così lasciato nel codice ampia traccia dei suoi interventi correttori: è la fase che nella redazione più antica della *Vita* è indicata con il nome di “correzione generale”.¹⁰

È solo dopo essere passati attraverso il filtro di L13 che i vari componenti approdano a L1 (per la *Parte prima*) e a L21 (per la *Parte seconda*). L13 si rivela un testimone di capitale interesse per lo studio delle *Rime* non solo per l'assieparsi di varianti (talvolta al limite della riscrittura quasi integrale) che interessano i diversi componenti, ma anche per la presenza di un nutrito corredo di postille che in L13 accompagna ciascun componimento, ma che viene a cadere nel passaggio alle copie in pulito: date, luoghi di composizione, occasioni che hanno dettato i versi, stati d'animo o stato di salute del poeta, condizioni climatiche... nella versione definitiva di ciascuna delle due sezioni delle *Rime* non resta nulla di queste postille.¹¹ Mentre non stupisce che vengano a cadere le note compositive o “di regia”, principalmente volte a definire la struttura della raccolta poetica, e dunque assorbite nel testo finale, vale la pena di interrogarsi sulla funzione e sul destinatario implicito delle note crono-topografiche e delle metapostille di carattere diaristico, tese a creare una saldatura tra io-lirico e io-biografico, tra poesia e vita. Su queste ultime dunque mi concentrerò nel seguito del mio contributo, non prima però di aver rapidamente trattato le note compositive e di regia.

Postille compositive e note “di regia”

Per la sezione delle *Rime* il manoscritto L13, come abbiamo visto, si presenta come un collettore di testi poetici in cui i vari componenti vengono vagliati e rivisti prima dell'approdo in raccolta. Al netto dei fascicoli più antichi, Alfieri distribuisce i componenti su due colonne (in media,

¹⁰ Chiara Cedrati, *Introduzione*, in Vittorio Alfieri, *Rime*, a cura di Chiara Cedrati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. v-LXVI; la citazione a p. xv. Per la datazione al 1786 dell'inizio del lavoro di revisione e riordino delle rime, cfr. ivi, pp. XIII-XV e relative note.

¹¹ Resterà, per la sola *Parte seconda*, l'indicazione dell'anno di riferimento apposta nei margini.

sei componimenti per pagina), trascrivendoli in ordine sostanzialmente cronologico e annotando l'anno di riferimento nel margine superiore della pagina. L'operazione di selezione e distribuzione trova riscontro in alcune vistose biffature e in una doppia serie di numerazioni. Per la *Parte prima* una numerazione progressiva in cifre arabe, di norma – ma non sistematicamente – apposta *dopo* aver biffato i componimenti da escludere, ordina in due serie diverse i sonetti e gli epigrammi,¹² mentre una seriazione in numeri romani ripartisce i soli sonetti indicando, non senza qualche ripensamento, la posizione che essi dovranno occupare nella raccolta in fase di allestimento. Per la *Parte seconda* la numerazione in cifre arabe dei sonetti prosegue senza soluzione di continuità, nonostante lo scarto temporale, quella della *Parte prima*; sonetti ed epigrammi sono poi distribuiti tra due opere complementari: da una parte la *Parte seconda* delle *Rime* (indicata con sigle quali «R. 2^a»), dall'altra il *Misogallo* (indicato con sigle quali «Mis.»). Una doppia seriazione in numeri romani ordina poi, per ciascuna opera, la serie dei sonetti e quella degli epigrammi. A queste numerazioni si accompagnano ulteriori indicazioni compositive, quali «Trascr.» e, più raramente, «Trascrit.» che – per la sola *Parte seconda* – indica verosimilmente l'avvenuta trascrizione in pulito del componimento in oggetto;¹³ «St.» (in un'unica occasione «Stamp.»), che figura a margine di alcuni componimenti del 1787-89 già inclusi in K89; e l'ambigua «D.», utilizzata per la sola *Parte prima* forse a indicare un componimento “dato”, cioè già fatto circolare in precedenza dal poeta.¹⁴ Altre note indicano, occasionalmente, i sonetti utilizzati o da utilizzarsi come

¹² Gli epigrammi sono accompagnati, inoltre, dal conteggio del numero di righe che occuperebbero nella stampa (si somma, al numero di versi, lo spazio per la numerazione o il titolo): non è da escludere che nel gestire la ripartizione dei testi Alfieri abbia preso in considerazione (limitatamente agli epigrammi, di lunghezza variabile) anche elementi grafici di ottimizzazione dell'impaginato.

¹³ La nota accompagna i componimenti fino a quelli datati 1795, mentre non comparirà in quelli successivi. Viene utilizzata esclusivamente per i testi poi inclusi in L21 e negli apografi di Montpellier: la menzione non figura, infatti, nei componimenti non promossi a raccolta, ivi compresi quelli inizialmente destinati alla *Parte seconda*, a margine dei quali compare la sigla «R. 2^a».

¹⁴ Ancora più misteriosa la sigla «B.», «il cui significato non ci è noto» (Bogani, *La raccolta delle rime*, cit., p. 114) che figura solo alle cc. 226r-228v, a margine di alcuni componimenti del più antico fascicolo delle liriche alfieriane in L13, ove figura altresì l'unica occorrenza della sigla «C.», a c. 228v.

prefazione ad altre opere (i trattati, le *Satire*) e alcuni brevi componimenti non direttamente afferenti alla raccolta poetica (quali testi d'occasione o di accompagnamento e dedica della stampa Didot delle *Tragedie*, e simili). Alcuni dei componimenti dei fascicoli più antichi recano, infine, le indicazioni compositive «Si scarti», «Si tralasci» oppure «Si ricopj» e «Si riduca» (sottinteso: al pulito).

Le indicazioni sulla distribuzione dei testi (le sopracitate note e le numerazioni) sono postille di tipo compositivo la cui funzione genetica nell'allestimento della raccolta è evidente, e che troveranno riscontro effettivo rispettivamente in L1 per la *Parte prima* e in L21 per la *Parte seconda*. Eccedono, invece, la funzione strettamente genetica alcune chiose di commento che spiegano e contestualizzano la decisione di scartare un determinato componimento. È il caso, ad esempio, di due epigrammi in francese: il primo, dedicato al famoso scandalo della collana, è accompagnato dal giudizio liquidatorio «pessimo»; il secondo (*Cent-soixante Notables*), di scottante attualità politica, viene biffato con una vistosa croce e liquidato con la chiosa: «pessima cosa: e così va chi ha la temerità di far versi in lingua non sua»,¹⁵ giudizio certamente applicabile per estensione anche al sopracitato e coerente con il programmatico rifiuto, da parte di Alfieri, della lingua francese. «Cattiva» era stata definita, nel biffarla, l'ottava *O dal Ciel scesa ad informar le belle*, mentre «Falso» e addirittura «Falsissimo» il sonetto *Chi 'l crederia giammai, che in cor gentile*.¹⁶ Più articolato il corredo di postille che accompagna il sonetto *Ser Jacopetti, ove alla franca Atene* (cfr. fig. 1):¹⁷ alla datazione del sonetto («1° Aprile [1785]. Pisa») Alfieri aggiunge una nota di contestualizzazione («Risposta per rime, e parole») alla quale solo in un secondo momento farà seguire un più dettagliato complemento di informazione, inserito nello spazio rimasto bianco prima del verso incipitario: «mi si rimproverava il lasciar il giuoco del ponte, e d'andar a Parigi come autor Tragico». Integralmente biffato, il sonetto reca a margine del v. 10 (irrelato): «questo sbaglio di rime era nella proposta» e, accanto alla prima quartina, il giudizio complessivo: «e tutto il Sonetto val poco».

¹⁵ I due epigrammi, rispettivamente in L13 c. 66r e c. 68v, si leggono ora in Alfieri, *Rime*, cit., n° 244 e n° 272.

¹⁶ Rispettivamente in L13, c. 222r e c. 228v; ora in Alfieri, *Rime*, cit., n° 78 e n° 64.

¹⁷ L13, c. 64r; ora in Alfieri, *Rime*, cit., n° 221.

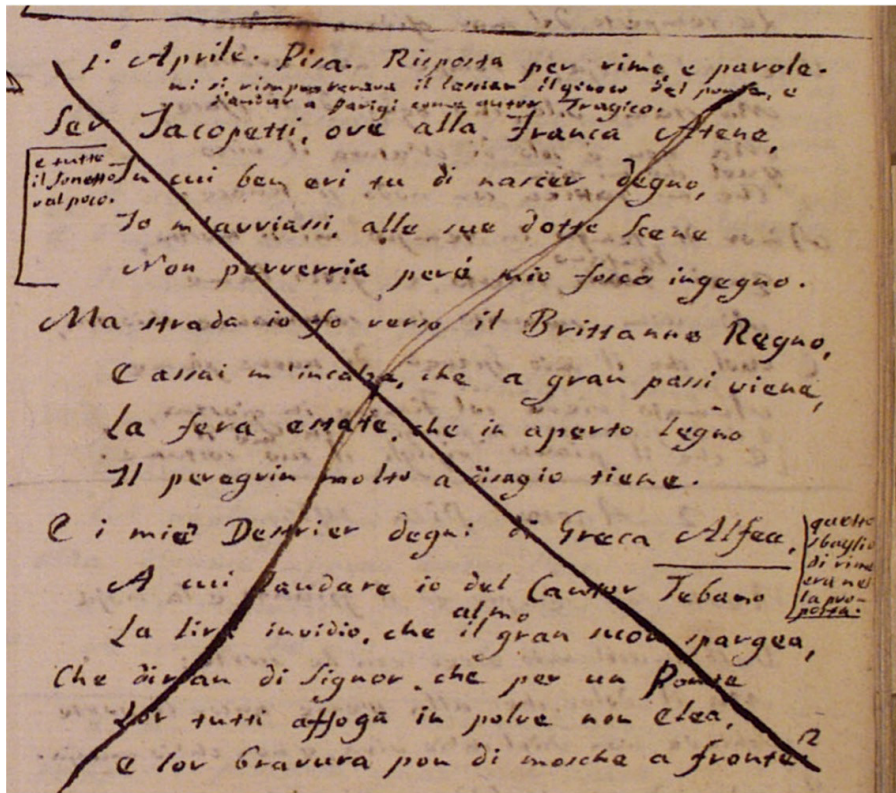


Fig. 1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. «Alfieri 13», c. 64r (dettaglio). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Al di là del giudizio di valore sul componimento, che ne giustifica l'esclusione, particolarmente interessanti sono le note di contestualizzazione e la precisazione sull'origine del verso irrelato nelle terzine (con la quale Alfieri sembra premurarsi di sgombrare il campo dal sospetto di non essere in grado, ancora all'altezza dell'85, di realizzare un sonetto formalmente corretto). Assieme alle postille diaristiche, queste note di contestualizzazione hanno, infatti, uno statuto ambiguo quanto alla loro funzione e all'interlocutore implicito: chi è il vero destinatario di queste osservazioni, disseminate da Alfieri in diversi *loci* del suo archivio?

*Metapostille*¹⁸ di contestualizzazione e complementi di informazione

È raro che in K89 e negli apografi di Montpellier i componimenti poetici rechino una didascalia: al netto dell'espressione del destinatario dei due capitoli in versi (*A Francesco Gori Gandellini* e *Al Signor Andrea Chénier a Londra*) e del locutore della canzone *Ch'io ponga al duolo tregua? (Parla una madre)*, solo un piccolo manipolo di epigrammi reca una didascalia¹⁹ e, per la sola *Parte seconda*, unicamente tre sonetti.²⁰ Vi si possono aggiungere, per la *Parte prima*, le didascalie che avrebbero dovuto accompagnare gli epigrammi *Donna, che altrui togliendo ogni speranza* e *Oh degli antichi cavalier ben degna* (che cadono nel passaggio da L1 a K89)²¹ e quella che introduceva il sonetto *Son dur, lo seu, son dur, ma i parlo a gent*, escluso dal corpus delle *Rime* in osservanza dell'opzione monolingue, ma che figurava nella *plaquette* dei «Sonetti sei»²² con l'intestazione: *Sonet d'un Astsan an difeisa del stil d'oe Tragedie*. Altre, ancora, pur tradendo formalmente la loro vocazione a fungere da didascalia vengono lasciate cadere: per la *Parte prima*, ad esempio, l'epigramma V reca in L13 (c. 64v) l'intestazione

¹⁸ In relazione alle note metatestuali rimando a Claudia Bonsi, Paola Italia, *Riscrittura, revisione ed editing*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, vol. VI (*Pratiche di scrittura*), Roma, Carocci, 2021, pp. 255-281; si vedano in particolare le pp. 261-262.

¹⁹ Per la *Parte prima* gli epigrammi XVI (*Dialogo fra una seggiola e chi vi sta su*), XVII (*Motu-proprio del principe del buon gusto*), XXVII (*Paragone d'armonia fra tre lingue moderne*) e XXXVIII (*Dialogo fra l'uomo e le quattro pesti*); per la *Parte seconda* l'epigramma VII (*Dietro un ritratto miniato dell'Autore*).

²⁰ I sonetti LIV (*Dialogo fra l'Autore, e Nera Colomboli Fiorentina*), LX (*Alla Sig.^{ra} Teresa Regoli Mocenni, in morte del Cav.^r Mario Bianchi*) e LXII (*All'Abate Tommaso di Caluso, su la morte della P.^a di Car.^o*).

²¹ Entrambi in L1, c. 65v, si leggono ora in Alfieri, *Rime*, cit., n° 44 e n° 269. La didascalia di *Oh degli antiqui cavalier ben degna* conosce un certo numero di riscritture in L13, c. 79r.

²² Il sonetto si legge ora in Alfieri, *Rime*, cit., n° 101. Per i «Sonetti sei» cfr. Vittorio Colombo, scheda n° 2 in *“Per far di carta bianca carta nera”. Prime edizioni e cimeli alfieriani* (Catalogo della mostra, Torino, 29 novembre-29 dicembre 2001), a cura di Vittorio Colombo, Giovanna Giacobello Bertrand, Clemente Mazzotta, Guido Santato, Torino, Editrice Artistica Piemontese, 2001, pp. 40-41; Christian Del Vento, scheda n° 16 in *Quand Alfieri écrivait en français. Vittorio Alfieri et la culture française* (Catalogo della mostra, Paris, Bibliothèque Mazarine, 21 novembre-19 décembre 2003), a cura di Christian Del Vento, Guido Santato, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2003, pp. 61-62; e Cedrati, *Introduzione*, cit., pp. XIII-XVI.

Prefazione alla Ristampa delle Tragedie Alfieri fatta in Venezia dal Graziosi con note del Loschi, non conservata in L1;²³ per la *Parte seconda*, l'epigramma IX reca in L13 (c. 55v) la didascalia *Parere, o sia Profession di fede, su la moderna profanazione del titolo di Cittadino*, poi non accolta in L21. Analogamente, per l'epigramma II della *Parte seconda* (*L'arte sua ciascun faccia. Il vero scriva*) l'intestazione primigenia («6 Febbrajo [1790]. Al campo marzio. Ove s'inibissero le tragedie. Stanzuccia.») reca la variante: «per solennizzare la proibizione delle [Tragedie] in alcuni stati d'Italia» (L13, c. 41v), ma in L21 l'intestazione verrà lasciata cadere.

Sfogliando L13, tuttavia, si incontrano frequenti annotazioni che, apparentemente strutturate come didascalie o intestazioni, non hanno un vero e proprio statuto genetico, dal momento che non sembrano pensate per uscire dalla dimensione manoscritta dello zibaldone lirico. Alcune precisano i dettagli anagrafici degli ideali destinatari, dedicatari, o protagonisti dei versi: «Per m^f. Gom. e la Sandrina Gualandi» (L13, c. 78v); «Per Mistriss Hart, e le sue imitatrici, ma inimitabili grazie» (L13, c. 44v); «Per la Teresa Bandettini, Lucchese» (L13, c. 51r)²⁴ e hanno talvolta una dimensione strettamente privata, come l'enigmatica «Parla il nostro Psi.» (L13, c. 60r), riferita al figlio che Alfieri avrebbe avuto dall'Albany, e sul quale volle mantenere il più completo riserbo.²⁵ Che non si tratti di abbozzi di potenziali didascalie, quanto piuttosto di note private di contestualizzazione o di complementi d'informazione, emerge anche dalla già citata canzone *Ch'io ponga al duolo tregua?* che, mentre in K89 reca la didascalia «Parla una madre», in L13 è corredata dalla precisazione che il componimento è stato

²³ La didascalia viene a cadere nel passaggio a L1, forse per evitare una troppo scoperta polemica con l'edizione veneziana del 1785: nella stessa direzione va la sostituzione, nel primo verso, dei nomi «Loschi» e «Graziosi», che nel passaggio da L1 a K89, verranno sostituiti rispettivamente con i pur riconoscibilissimi «Moschi» e «Gramosi».

²⁴ Rispettivamente: *Rime*, I, epigramma XIV e *Rime*, II, sonetti XVIII e XXXVII. Meno precisa la didascalia «Contro un Satirico» che in L13, c. 69v, accompagna gli epigrammi contro Angelo Maria D'Elci; più circostanziale la precisazione «Risposta al Cavalier Torri» (L13, c. 79r) per le ottave *Quel da Certaldo, e quel ch'a Sorga in riva* (scartate dall'autore, si leggono ora in Alfieri, *Rime*, cit., n° 22).

²⁵ Il sonetto si legge ora in Alfieri, *Rime*, cit., n° 185; sulla questione del figlio avuto dalla coppia, cfr. Christian Del Vento, *Nota su un'oscura allusione di Pierre-Louis Ginguené in margine alla Vita di Alfieri*, «Studi Italiani», 2-1, 2005, pp. 163-185 e Chiara Cedrati, «Ove se' tu mio figlio; altro me stesso?». *Un episodio censurato della biografia di Alfieri*, «Seicento & Settecento», 9, 2014, pp. 139-150.

scritto «Pel bimbo della Maria Vaselli, il buon Candido Pistoij n'era molto addolorato» (c. 76v) forse per fugare ogni sospetto (alla prova, esterna, di L13) sul rischio di identificare la “madre” con l'Albany.²⁶

È un dato già acquisito dalla critica che «Alfieri evita di nominare persone, per quanto a lui care, prive di un ruolo storicamente rilevante. Persino la Stolberg, protagonista di tanti sonetti nelle vesti convenzionali e incolore della compagna ideale, non ha né identità né nome nelle *Rime*, dove figura come la “donna” per eccellenza».²⁷ Questi dettagli, annotati in L13, da una parte esibiscono il processo di astrazione cui Alfieri, emancipandole dall'*hic et nunc* della sua esperienza biografica, sottopone le sue poesie; dall'altra, al riscontro col manoscritto, popolano di personaggi in carne ed ossa la raccolta lirica, riconducendola alla sua matrice “cronachistica” e biografica. In questa direzione, nel passaggio alla copia in pulito vengono a cadere i numerosi complementi d'informazione che in L13 contestualizzano alcuni componimenti: «per i due Barberi morti correndo il dì 15» (L13, c. 96v) e «non essendo morto che un solo Barbero, l'altro benchè caduto, salvo» (L13, c. 96v); «Soppressa l'accademia della Crusca» (L13, c. 66r); «Leggendo alcuni improvvisi di Francesco Gianni, Romano» (L13, c. 51r),²⁸ non senza un aggancio ad episodi narrati nell'autobiografia, come ad esempio «sul globo, o pallon volante» (L13, c. 98v) per il sonetto *D'arte a Natura ecco ammirabil guerra* (*Rime*, I, sonetto XCVII), scritto per aver assistito a Parigi a due esperimenti di volo della mongolfiera dei quali si parla in *Vita*, IV, 12, e la nota «Per l'inaspettata vista dell'antica fiamma in Dover, nel punto d'imbarcarmivi» (L13, c. 44r; *Rime*, II, sonetto XIX), con riferimento all'incontro con Penelope Pitt narrato in *Vita*, IV, 21. Per-

²⁶ Analogamente, un complemento d'informazione alla generica didascalia «Dietro un ritratto miniato dell'Autore» (*Rime*, II, epigramma VII) precisa in L13 che l'epigramma figurava «Dietro un mio ritratto miniato fatto fare da Lady Webster» (c. 52v).

²⁷ Vincenza Perdichizzi, *Le Rime alferiane e il Canzoniere petrarchesco*, «Italianistica», a. XXXV, n. 2, mag.-ago. 2006, pp. 27-50; la citazione a p. 41. Per Mario Fubini una delle differenze tra Alfieri e il modello petrarchesco consisteva nell'astrazione della musa: «la Stolberg, che nella lirica alferiana non ha né nome né volto, nonostante gli elogi del suo poeta, nonostante le molte allusioni a casi della sua vita, ai suoi gusti, alla sua indole, non ha veramente una fisionomia poetica, che la distingua dalle altre donne della poesia amorosa d'ogni tempo» (Mario Fubini, *Petrarchismo alferiano in Ritratto dell'Alfieri*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pp. 25-66; la citazione a p. 31).

²⁸ Rispettivamente in merito a *Rime*, I, sonetti LXXIII-LXXIV e CLXIII e *Rime*, II, sonetto XXXVIII.

ché Alfieri avrebbe dovuto annotare questi dettagli? Pare difficile credere che temesse di non riconoscere, a distanza di tempo, l'occasione che gli aveva dettato quei versi. Analogamente, pare difficile che fossero dei promemoria a destinazione privata alcuni complementi d'informazione auto-esegetici come i didascalici «*Sentenza d'Aristarco* Carmi, que' ch'io potrei, non vo' far io; Quei ch'io vorria, non posso» (L13, c. 50v, in merito a *Rime*, II, sonetto XXXIII, ove la sentenza attribuita ad Aristarco è esplicitamente tematizzata) e «Allude al verso 640 Iliad. lib. 2°» (L13, c. 51r; in merito a *Rime*, II, sonetto XL).

Tutte queste note sembrerebbero volte a instaurare un dialogo “per interposto manoscritto” con degli interlocutori esterni. Da una parte, un pubblico ristretto di frequentatori del salotto suo e dell'Albany, che potevano avere familiarità con i personaggi menzionati e le situazioni evocate da Alfieri: in un gioco di società letterario, l'autore si concede con loro più libere ed esplicite esternazioni, come la sarcastica chiosa che sintetizza il contenuto dell'epigramma IV della *Parte seconda* (rivolto contro i castrati), e che recita: «Idest. Scoglionati coglioni c'incoglionano» (L13, c. 52v). Dall'altra parte, nell'esplicitare contesti e occasioni Alfieri sembra prendere in considerazione anche un pubblico più lontano, al quale offrire complementi esegetici utili a scongiurare la potenziale oscurità di alcuni componimenti.²⁹

Una spontaneità calcolata

È già stato osservato come i manoscritti alfieriani esibiscano «il fatto eclatante che l'opera alfieriana nel suo complesso è stata volutamente

²⁹ Osserveremo che non è soltanto l'avantesto delle *Rime* a presupporre un interlocutore implicito, cui Alfieri si rivolge “per interposto manoscritto”. Significativo, ad esempio, il caso della *Maria Stuarda*: nella copia Polidori, accanto a un gruppo di versi cassati in corrispondenza della scena prima del quinto atto, Alfieri chiosa: «Si tralascino perché ho avuto la disgrazia di conoscere il personaggio. Così non mi si potrà dar taccia di maligno. Ma pure l'arte voleva che ci rimanessero questi versi» (Firenze, BML, ms. Alfieri 29.2, c. 155r). «Il personaggio» è ovviamente Carlo Edoardo Stuart, cui Alfieri risparmia una durissima stilettata fatta proferire da Lamorre in forma di profezia. Ci preme in questa sede osservare due elementi: in primo luogo, che gli autocommenti alfieriani non sono una prerogativa esclusiva degli avantesti del *corpus* lirico; in secondo luogo, che in questo – come in altri casi – è evidente che la postilla è vergata presupponendo un interlocutore, e fornisce dunque un'ulteriore conferma della coscienza d'archivio dell'autore.

consegnata alla posterità in una forma scopertamente cronologica» e che «i diversi momenti, così ossessivamente registrati, *corrispondono* ad una vicenda insieme biografica e poetica»,³⁰ il che è particolarmente evidente guardando alle numerose datazioni che, pur presenti trasversalmente nei manoscritti alfieriani, si fanno per le *Rime* particolarmente insistite e sistematiche. La tipologia più frequente di annotazioni in L13 riguarda, infatti, la registrazione del dato topografico e cronologico che ha occasionato ciascun componimento. Ci contenteremo di riportarne, a campione, alcune: «In Valchiusa alla fonte. 29 Ottobre [1783]» (L13, c. 97v; in merito a *Rime*, I, sonetto LXXXV, “*Chiare, fresche, dolci acque,*” *amene tanto*, uno dei sonetti scritti durante il pellegrinaggio poetico del 1783);³¹ «5 Dicembre [1794]. Cominciato dormendo. Finito passeggiando» (L13, c. 50v; in merito a *Rime*, II, sonetto XXIX, *Cose omai viste, e a sazieta riviste*); «9 Gennajo [1795]. Lungo le mura. A una pioggia dirotta» (L13, c. 51r; in merito a *Rime*, II, sonetto XXXIX, *Uom, che barbaro quasi, in su la sponda*).

La brevissima e parziale rassegna qui riportata mostra come, almeno a un primo sguardo, queste note sembrano fissare sulla pagina l’espressione spontanea ed estemporanea di un sentimento, di uno stato d’animo e, più in generale, del contesto elaborativo del singolo componimento. Un’aderenza alla contingenza che, trasparendo nella versione ultima (dove pure questi elementi diaristici non figurano), aveva nutrito il giudizio sostanzialmente negativo di Mario Fubini, secondo il quale mentre in Petrarca «le circostanze che hanno dato occasione alla lirica sono trasfigurate dalla fantasia, la lirica alfieriana si presenta molto spesso come un commento alle circostanze della vita reale, da cui non può staccarsi».³² Guardando attentamente al manoscritto, tuttavia, sorge il sospetto che Alfieri, lungi dal limitarsi a registrare e commentare le «circostanze della vita reale», incapace di «staccarsi» da essa, avesse piuttosto la tendenza a procedere in direzione contraria, adattando almeno in parte il dato evenemenziale alla sua vita letteraria, all’immagine autoriale che andava tanto ostinatamente e sistematicamente costruendo in modo trasversale attraverso le sue opere. Già Emilio Bogani, infatti, nell’im-

³⁰ Franca Arduini, *Introduzione*, in *Il poeta e il tempo*, cit., pp. xi-xix; la citazione a p. xviii.

³¹ Sui “pellegrinaggi poetici” di Alfieri cfr. Christian Del Vento, *Manuscripts d’auteur, norme linguistique et «critique des variantes» dans la tradition littéraire italienne*, in *Une tradition italienne*, a cura di Christian Del Vento e Pierre Musitelli, «Genesis», 49, 2020, pp. 15-29.

³² Fubini, *Petrarchismo alfieriano*, cit., p. 30.

prescindibile contributo da lui dedicato alla sezione delle *Rime* in L13 aveva osservato delle incongruenze e alcune forzature, evidenti soprattutto in alcune datazioni che Alfieri avrebbe ritoccato *ad hoc* per garantire coerenza alla ricostruzione retrospettiva affidata alla *Vita*, in particolare relativamente alla fase della «conversione letteraria». ³³ La ricostruzione di Bogani è confermata da Chiara Cedrati la quale, nell'introduzione alla sua edizione commentata del *corpus* lirico alfieriano (2015), ribadisce che «sembra che le date di redazione siano state apposte successivamente e non senza qualche incertezza da parte del poeta; talora pare anzi fondato ipotizzare che Alfieri abbia intenzionalmente falsificato le date per far figurare come più antichi alcuni testi composti invece più tardi». ³⁴

In effetti in alcuni casi Alfieri mostra addirittura delle esitazioni e dei ripensamenti sul luogo di composizione: in testa ai sonetti *Mentr'io più m'allontano ognor da quella* e *Tanta è la forza di ben posto amore* (*Rime*, I, sonetti LXXXVII e LXXXVIII), datati entrambi «31 Ottobre [1783]», l'autore indica in modo parziale il luogo di composizione («Tra Oranges e...», L13, c. 97v) lasciando uno spazio bianco destinato ad accogliere in un secondo momento il complemento d'informazione; lo stesso accade per *Mi vò pingendo nella fantasia* (*Rime*, I, sonetto CXXXI), datato «26 Ottobre [1784]», dove resta in sospenso la collocazione «tra Brixen e...» (L13, c. 63v). Analogamente, uno spazio bianco era stato lasciato in merito a due sonetti dell'Agosto 1784 (*Rime*, I, CXI e CXII: *Siena, dal colle ove torreggia e siede* e *Due Gori, un Bianchi, e mezzo un Arciprete*): Alfieri, che dalla Toscana sta viaggiando in segreto verso l'Alsazia per incontrarvi la Contessa d'Albany, colloca il primo dei due sonetti «tra Paùlo e...» e il secondo «tra ... e San Venanzio» (L13, c. 60v), colmando entrambe le lacune con «Monte Cenere» solo in un secondo momento, come confermano l'inchiostro chiaramente diverso, la variabilità del *ductus* e la topografia del manoscritto (cfr. fig. 2).

Nella stessa carta, al sonetto precedente (*Rime*, I, CX: *Deh, che non è tutto Toscana il mondo!*) l'originaria collocazione («tra S. Marcello, e Modena») reca soprascritta (ma la lezione di base non viene cancellata) la variante «S. Piè di Pelago e Paùlo». Per tutti e tre i sonetti in questione, inoltre, la

³³ Bogani, *La raccolta delle rime*, cit.: per le datazioni ritoccate e la seriorità della trascrizione rispetto alle datazioni cfr. in particolare le pp. 104-108.

³⁴ Cedrati, *Introduzione*, cit., p. VIII.

76 Agosto. tra Paris, e ^{123.} Monte Cenero.
 Siena dal colle ove torreggia, si vede
 Udea venir pel piano affilato, curvato
 Donna se grazioso alor scambiano
 Che nuova di un altro ignudo il piede.
 Chi fia costui? l'un rivo all'altro chiede;
 Ma sia qual vuole, agli è mestier che innanzi
^{di intelligenza, ciascuno una sentenza}
 C'è una la vada con valor ^{piena}
 La fia di nostra gentilezza fede.
 Era costui la Betulia, che in bando
 Uscia di Florin, e al Tevere ivi credea
 Forse non meglio l'uomo sue drizzando,
 Ma del suo cuor il bel parlar le fu
 Forza rest, che non più ^{inanzi} ^{di non} uolendo,
 Tempio fca loro, e tutto esto di Due.

76 Agosto ^{anche} ^{124.} ^{Monte Cenero} ^{San Giovanni}.
 Due Gori, un Dianobi, e mezzo un Anziguere;
 Una Carlotta bella, e cocchiata,
 Una gentil Turchia, e ^{alcuna} ^{serena}
 Fan sì ch'io trovo in lieta ^{in pace} ^{la} quiete.
 Fonte Branda mi trae meglio la sete,
 Partimi, che ogni acqua di città latina:
 Fama mi dà la soavità l'assina,
 Se mi biondolaria, già posse ho in lega.
 A camollia mi gode il polverone,
 E sulla donna il fazzo ventolino,
 Al male il ben così compenso ponè.
 Ma il campo di mio glorio è il saltellino,
 Dove ^{fan} ^{la} ^{pede} ^{recitare}
 Tu: ^{di} ^{me} ^{proprio} ^{colore},
 Qual ^{si} ^{fa} ^{la} ^{giunta} ^{il}
 Quel non lo da cantando ^{Prevellino}

Fig. 2. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. «Alfieri 13», c. 60v (dettaglio). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

datazione originaria, «6 Agosto», viene ricorretta in «7 Agosto», mentre il sonetto ancora precedente, originariamente datato «5 Agosto», viene in un secondo momento ascritto al giorno successivo. Non è raro, relativamente alla *Parte prima*, che il luogo sia aggiunto in seconda battuta, come suggeriscono la variabilità degli inchiostri e del *ductus*: è con altra penna e con grafia palesemente diversa che, in testa al sonetto CVI della *Parte prima*, su L13 viene precisato il luogo di composizione «a Porta Ovile» (c. 60r).

Siffatte incertezze, difficilmente ascrivibili a una registrazione estemporanea e immediata, concorrono a confortare l'ipotesi che almeno alcune di queste notazioni crono-topografiche siano state apposte all'atto della trascrizione su L13 e risultino da una ricostruzione a posteriori. L'aspetto esibitamente diaristico delle *Rime* (e di L13 in particolare) non sarebbe dunque consustanziale alla vena lirica alfieriana, ma emergerebbe all'atto stesso dell'allestimento della raccolta (1786) per poi imporsi, in questo caso come prassi, negli anni successivi. Osserveremo che proprio a partire dai componimenti datati 1786 (è a questa altezza cronologica, come abbiamo visto, che Alfieri avrebbe probabilmente iniziato il lavoro di riordino della produzione lirica), e con più insistenza in quelli relativi alla *Parte seconda*, vengono meno le incertezze topografiche e sempre maggiore spazio viene dato ai dettagli contestuali³⁵ (come i frequenti «a cavallo», «dormendo», «in letto», «a spasso», «passeggiando» o, ancora, «visitando la fabbrica del nuovo Teatro Rüe Faideau», c. 42v; «in letto, e radendomi» c. 58r; «pettinandomi» c. 58v; ecc.), meteorologici («gran neve», c. 68r «Spirando Tramontana», c. 51r; «Lungo le mura. A una pioggia dirotta», c. 51r; «Nebbia orrenda», c. 54v; «vento del diavolo», c. 54v, ecc.), emotivi («a cavallo essendo stupido», c. 70v, o «a piedi per le vie, stupido», c. 41r; «a spasso, non volendolo fare», c. 42v; «svogliato, e tristissimo», c. 54v; l'insolito: «Lieto. Bel tempo», c. 58v; ecc.) e di salute («in letto con la gotta», c. 61r; «Convalescente in letto» e «Sempre stando meglio», c. 68v; «Guarito appena dalla podagra vagante», c. 50v; «Ammalazzato», c. 55v; ecc.), talora combinandoli («In Boboli. Giovedì grasso. Essendo fiacco assai, e

³⁵ Analogamente a quanto verosimilmente accade per le note di possesso ai volumi postillati che, come ipotizza Christian Del Vento, trovano la formulazione tipicamente alfieriana (autore, anno, luogo) solo per i volumi entrati nella biblioteca dopo il 1785, mentre per i precedenti sono talvolta aggiunte con buone probabilità in un secondo momento. Cfr. Christian Del Vento, *La biblioteca ritrovata. La prima biblioteca di Vittorio Alfieri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, p. 80.

sfuggendo i rumori baccanali. Sciroccaccio», c. 52r). Resterebbe deluso chi cercasse una puntuale rispondenza tra gli stati d'animo o contestuali annotati dal poeta e il contenuto dei componimenti.

La copiosa produzione poetica (e segnatamente quella anteriore all'86) avrebbe, cioè, una natura solo esteriormente diaristica mentre sarebbe, invece, l'esito di uno sguardo retrospettivo che – come nel caso delle narrazioni autobiografiche – pur non snaturando nella sostanza il dato eventuale è volto a riassetarlo almeno parzialmente al fine di concorrere a tracciare un disegno complessivo stabilito a monte.³⁶ Tale disegno è perfettamente coerente con quello consegnato all'autobiografia, dove Alfieri non solo circonda con precisione il *corpus* delle *Rime*, ma anche vi fa esplicito riferimento in più occasioni, riconducendo la produzione poetica ai vari momenti del suo percorso biografico. *Vita e Rime* vengono così a costituire due facce di una stessa medaglia, forgiata e cesellata con cura dall'autore: e mentre la prima si offre come una sorta di "guida alla lettura" del *corpus* lirico, le seconde – proprio in virtù della loro apparente configurazione diaristica – concorrono a confortare la narrazione autobiografica, giovandosi altresì della copiosa documentazione offerta dall'archivio e, in particolare, delle postille che puntellano L13. È proprio ostentando la natura diaristica delle *Rime* in L13 che Alfieri dà adito alla sua intenzione di configurare la vena lirica come un «semplice sfogo del troppo ridondante suo cuore» (*Vita*, IV, 10). La distribuzione dei testi nelle versioni definitive (K89 e i due apografi di Montpellier) risponde, in effetti, all'uso coevo di ripartire i componimenti in sezioni omometriche (nel caso di Alfieri: *Sonetti*, *Epigrammi*, e *Versi d'altro metro*) entro le quali i testi sono distribuiti in ordine sostanzialmente cronologico; ma Alfieri, che pure si rifà al *Canzoniere*, estremizza il modello (la cui struttura, formalmente cronachistica e diacronica, è il risultato di riassetamenti macroscopici considerevoli e stratificati) enfatizzando la dimensione diacronica in direzione di una narrativizzazione della lirica in chiave iper-esistenziale, dove la sovrapposibilità tra io-lirico e io-biografico si fa insistita. Le *Rime*, osserva Debenedetti, «costruiscono una continuità di racconto, declinano una storia nel tempo

³⁶ Di «artificio retorico e stilistico, frutto di un'elaborazione letteraria» parla pure Donatella Donati, *L'autobiografismo nel progetto letterario di Vittorio Alfieri*, «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXII, n. 3, sett.-dic. 2009, pp. 37-60; la citazione a p. 48.

e nello spazio. Sono un tomo dell'Io, una monografia dell'Io».³⁷ L'autore delle *Rime*, dove personaggi e vicende sono tratteggiati in modo astratto, sganciandosi dalla più schietta contingenza si salda così, attraverso L13, all'uomo che ha vissuto – in luoghi e date puntualmente registrati – le vicende che gli hanno dettato quei versi, o che hanno fatto da sfondo alla loro elaborazione.

Se la critica concorda nel riconoscere alle *Rime* un andamento diaristico (tra i giudizi più autorevoli, ricordiamo almeno quelli di Binni e Fubini), già Vincenza Perdichizzi aveva giustamente osservato che «se davvero le *Rime* costituiscono un “diario”, non sono certo un diario segreto».³⁸ Tenendo presente la considerazione sulla quale si è aperto questo saggio, ovvero l'attento controllo esercitato da Alfieri sul proprio archivio letterario, e la sua consapevolezza che i suoi scartafacci avrebbero avuto un pubblico, possiamo avanzare l'ipotesi che l'osservazione della studiosa sia da estendere anche ai documenti preparatori, e segnatamente a L13, dove gli elementi di carattere diaristico (date, luoghi, annotazioni di stati d'animo e occasioni) si fanno ancora più evidenti: anche in questo caso, cioè, potrebbe non trattarsi di un diario *segreto*. L'irruzione dei dati contestuali fornirebbe, col supporto del documento esterno all'opera pubblicata, una sorta di contropinta alla tendenziale astrazione generalizzante cui tende la raccolta, esibendo dietro l'io-lirico l'uomo biografico e agganciandolo allo spazio-tempo e alla contingenza. Una strategia tesa a rivendicare la sincerità degli affetti e l'ispirazione biografica della voce poetica, prendendo radicalmente le distanze da una poesia intesa come gioco retorico o frivolo manierismo.

Nella studiata volontà di offrire un ritratto di sé coerente e di fornire, attraverso il proprio archivio, le pezze d'appoggio documentarie destinate a sostenerlo, Alfieri procede a una solida saldatura tra la narrazione autobiografica e le *Rime*, che diviene tanto più evidente se ci concentriamo sulle famose «lontananze» dall'Albany³⁹. Puntualmente, nella *Vita*, la rievocazione di ciascuna separazione si accompagna a una stasi della creatività

³⁷ Giacomo Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 249.

³⁸ Perdichizzi, *Le Rime alfieriane*, cit., p. 40.

³⁹ Sulle quali si veda Laura Melosi, *I sonetti di Psipsio a Psipsia: Louise d'Albany ispiratrice e copista*, in *Présence de Vittorio Alfieri à Montpellier / Presenza di Vittorio Alfieri a Montpellier*, a cura di Myriam Carminati, Sylvie Favalier, Actes du colloque de Montpellier Université Paul-Valéry, 12-13 décembre 2003, Hamburg, DOBU Verlag, 2009, pp. 113-126.

letteraria, con l'unica eccezione di copiose rime «di piagnisteo» in cui l'autore, parafrasando Dante, privato della salvifica presenza della sua Beatrice si limita a *notificare la sua condizione*. Le cinque lontananze sono precisamente registrate dall'autore, a suo luogo, in L13: «Prima lontananza dal dì 26 X^{bre} 1780. fino al dì 10, o 11 Febbraio. 1781.» (c. 80v); «Andando a Napoli. Seconda lontananza. dal dì 14. Febbrajo al dì 12 Maggio 1781.» (c. 81r);⁴⁰ «Terza lontananza. dal dì 4 Maggio 1783. fino al dì 17. Agosto 1784.» (c. 92v); «Quarta lontananza dal dì 21 Ottobre 1784 al dì 16 Settembre 1785.» (c. 63r, con 21 corretto su 22); «Ritrovata l'ho il dì 17 7^{bre} 1785. a Martinsbourg; ma: oh Dio. per poco» «Quinta lontananza dal dì 19 9^{bre} 1785 a Saverna fino al dì 2 7^{bre} 86. Sabato alle 7 la sera.» (c. 65r). Tutte queste postille sono, come già rilevato da Isabella Becherucci, delle aggiunte seriori:

Il conto delle cinque separazioni è aggiunto sul ms. 13 a fianco dei rispettivi sonetti, accanto alle loro didascalie, senz'altro molto più tardi (il tratto identico per tutte e cinque le registrazioni è piccolissimo e ben diverso dalla didascalia cui si affiancano), forse in preparazione alla composizione della *Vita*, la cui prima stesura è costruita in molte sue parti tenendo ben presenti queste puntuali note delle occasioni e dei vari movimenti a loro connessi.⁴¹

Vale la pena di precisare, tuttavia, che probabilmente non sono state integrate al manoscritto «molto più tardi» ma verosimilmente già durante l'estate del 1786 (quando Alfieri attendeva alla riorganizzazione e al riordino delle sue rime), e prima che si concludesse la quinta e ultima lontananza. La prima parte della nota («Quinta lontananza dal dì 19 9bre 1785 a Saverna fino al dì») condividerebbe con le precedenti postille sia il *ductus* che l'inchiostro; lasciata in sospeso, essa sarebbe stata completata solo in un se-

⁴⁰ Si noti che qui Alfieri, contestualmente alla registrazione della lontananza, precisa anche le tappe dello spostamento («Andando a Napoli») e integra la datazione del sonetto precedente (il XLVIII della *Parte prima*): la primigenia datazione «Viterbo di 7 Febbraio 1781» viene ricorretta, con altra penna, in «Tra Viterbo e»; lasciata in sospeso, trova un complemento d'informazione («venendo a Roma») nel margine, vergato con la stessa penna con cui sono registrate le lontananze (cfr. *infra*).

⁴¹ Isabella Becherucci, *Dalle Rime di Vittorio Alfieri alla Virtù sconosciuta*, «Seicento & Settecento», II, 2007, pp. 185-203; la citazione a p. 187n.

condo momento, con *ductus* e inchiostro visibilmente diversi, registrando data e ora («2 7^{bre} 86. Sabato alle 7 la sera») (cfr. fig. 3).

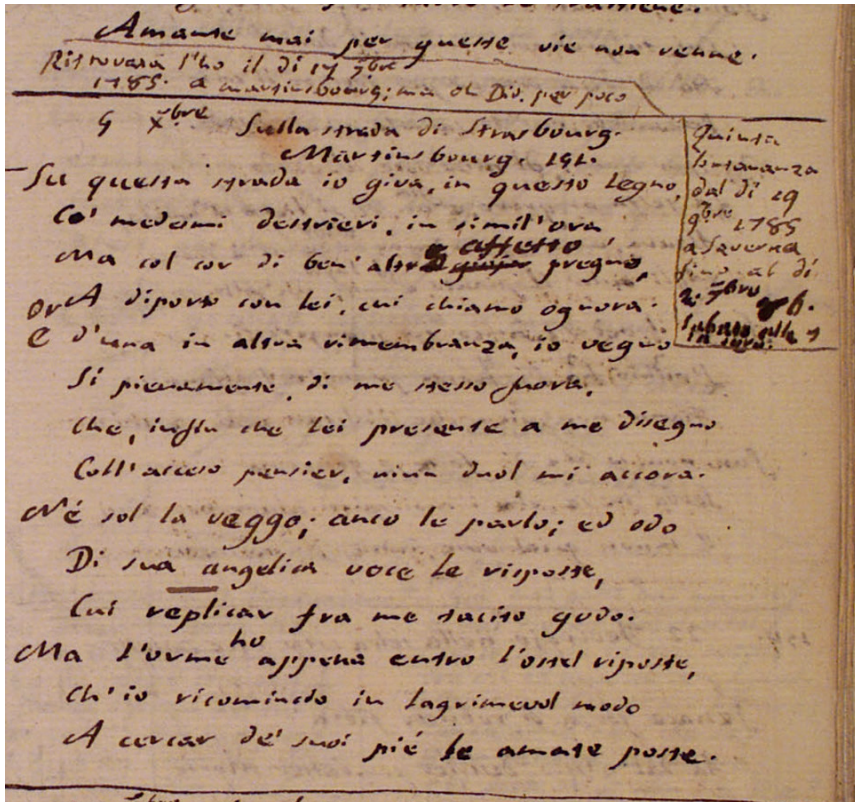


Fig. 3. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. «Alfieri 13», c. 65r (dettaglio). Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Diverso il caso di altre tre note relative alle lontananze che, come suggerisce principalmente la topografia del manoscritto, sono state in questo caso vergate contestualmente all'atto di trascrizione in L13: «Siena 4 Luglio [1784]. Domenica cominciando il quintodecimo mese del mio esiglio dalla Donna mia» (c. 60r, in merito al sonetto CVII della *Parte prima*, che è un sonetto di anniversario);⁴² «17 Agosto alle otto mattina in Colmar, alle due

⁴² Sui sonetti di anniversario cfr. Isabella Becherucci, *I sonetti di anniversario nel Libro delle Rime di Alfieri (Parte prima: XXIII, XXXVII, CLXXXVIII; Parte seconda: XXXV)*, «Per leggere», 19, 2010, pp. 115-138.

chiavi la rividi, e dalla gran gioja rimasi muto» (c. 62v, ma la precisazione «alle due chiavi» è aggiunta seriore, che sembrerebbe inserita con lo stesso inchiostro con cui l'autore ha compilato le cinque lontananze di cui sopra); «Lasciata il dì 21 Ottobre. In Giovedì a Enghen alle 6 ½ mattina.» (c. 63r).

La registrazione delle lontananze ci pare consuonare con la programmatica volontà di attestare la base biografica dell'ispirazione lirica, qualificando le *Rime* come una espressione della propria interiorità. Nella stessa direzione Alfieri separa nettamente le liriche amorose ispirate dall'Albany da quei sonetti «amorosi, ma senza amore che li dettasse» scritti «per esercizio mero di lingua e di rime» e nei quali descriveva «a parte a parte le bellezze palesi d'una amabilissima Signora» per la quale il poeta non «sentiva neppure la minima faviluzza nel cuore» (*Vita*, IV, 3). Ne conclude, significativamente, che «forse ci si parrà in quei sonetti più descrittivi che affettuosi» rivendicando, *e contrario*, l'affetto reale che respirano i sonetti per la sua donna e lanciando una tagliente stiletta a un esercizio poetico concepito come manieristica abilità tecnico-formale. Rileveremo che non è scontato che Alfieri in L13, in calce al gruppo di sonetti per la «amabilissima Signora» (la Marchesa d'Ozà, Carlotta Asinari di San Marzano), si premuri di trascrivere la lettera di accompagnamento all'invio di detti componimenti alla signora (datata «6 Maggio 1786. Martinsbourg.»), dove precisa che «in essi vi si scorgerà più assai che un amante, un rispettoso, e caldo ammiratore della di lei bellezza e virtù» (L13, c. 75r).

Parallelamente, accanto a *Negri, vivaci, e in dolce foco ardenti* precisa che si tratta del «Primo per Psipsia» (L13, c. 227v; Psipsia era l'affettuoso nomignolo con cui Alfieri chiamava la sua donna), coerentemente con l'esplicita delimitazione del *corpus* lirico animato dal «degnò amore». Scrive, infatti, nella *Vita*: «E hanno cominciamento le mie rime per essa, da quel sonetto (tra gli stampati da me) che dice “Negri, vivaci, in dolce fuoco ardenti”: dopo il quale tutte le rime amorose che seguono, tutte sono per essa, e ben sue, e di lei solamente, poiché mai d'altra donna per certo non canterò» (*Vita*, IV, 7). Poco importa che il sonetto in questione, in realtà, «sia nato quale componimento d'occasione nell'ambito di una gara con un altro poeta sconosciuto che a sua volta avrebbe dovuto ritrarre in versi la dama da lui amata»⁴³ e che sia anteriore al dicembre del 1777 quando, dopo la «scorsa a Roma» e l'approvazione dell'amico Gori Gandellini

⁴³ Alfieri, *Rime*, cit., p. 131.

in occasione delle «due passate da Siena», Alfieri si lascia definitivamente allacciare da «quei nuovi ceppi» (*Vita*, IV, 5). Riprendendo una felice formulazione di Debenedetti, «se alla parola “menzogna”, si potesse togliere ogni accezione malefica, di dolo e di inganno, [...] si converrebbe che [...] massime per i poeti di natura epico-narrativa o drammatica» le «menzogne sono l'unico veicolo possibile della loro più autentica sincerità».⁴⁴ Significativo è, semmai, il seguito del passaggio della *Vita* appena citato, specularmente opposto alla chiosa relativa ai sonetti per la d'Ozà: «E mi pare che in esse, [rime amorose] (siano con più o meno felicità ed eleganza concepite e verseggiate) vi dovrebbe pure per lo più trasparire quell'immenso affetto che mi sforzava di scriverle». Non la qualità tecnica (la «felicità ed eleganza» con cui sono «concepite e verseggiate»), ma «l'immenso affetto» che le aveva dettate giustifica il loro diritto di cittadinanza nelle *Rime* dell'autore. Una volta sancita l'unicità della propria ispirazione lirica amorosa («mai d'altra donna per certo non canterò») l'autore esclude dal *corpus* delle *Rime* una serie di sonetti destinati ad altra musa: non resta che concluderne che se davvero Alfieri «non può staccarsi» dalle «circostanze della vita reale»,⁴⁵ dobbiamo intendere che la sua «vita reale» coincide con la vita *letteraria* che ha sapientemente costruito. E l'archivio, con le notazioni diaristiche (fin troppo) ostentatamente spontanee e con le metapostille informative o di contestualizzazione, concorre a puntellare l'intero edificio autobiografico. Luogo privilegiato in cui si intersecano l'autore e la sua opera, oggetto sul crinale tra la dimensione pubblica e quella privata, il manoscritto di lavoro, cui si attribuiscono istintivamente le qualità di un affidabile e credibile testimone, si presta ad essere il più efficace garante della coerenza tra autore e opera.

monica.zanardo@unipd.it

Riferimenti bibliografici

Il poeta e il tempo. La Biblioteca Laurenziana per Vittorio Alfieri, a cura di Clara Domenici, Paola Luciani, Roberta Turchi, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2003.

⁴⁴ Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, cit., p. 209.

⁴⁵ Fubini, *Petrarchismo alfieriano*, cit., p. 30.

- “*Per far di carta bianca carta nera*”. *Prime edizioni e cimeli alferiani* (Catalogo della mostra, Torino, 29 novembre-29 dicembre 2001), a cura di Vittorio Colombo, Giovanna Giacobello Bertrand, Clemente Mazzotta, Guido Santato, Torino, Editrice Artistica Piemontese, 2001.
- Quand Alfieri écrivait en français. Vittorio Alfieri et la culture française* (Catalogo della mostra, Paris, Bibliothèque Mazarine, 21 novembre-19 décembre 2003), a cura di Christian Del Vento, Guido Santato, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2003.
- Vittorio Alfieri, *Vita, Giornali, Lettere*, a cura di Emilio Teza, Firenze, Le Monnier, 1861.
- Vita scritta da esso*, a cura di Luigi Fassò, Asti, Casa d’Alfieri, 1951, 2 voll.
- Opere*, tomo I, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo Di Benedetto, Napoli, Ricciardi, 1977.
- Rime*, a cura di Chiara Cedrati, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2015.
- Franca Arduini, *Introduzione*, in *Il poeta e il tempo. La Biblioteca Laurenziana per Vittorio Alfieri*, a cura di Clara Domenici, Paola Luciani, Roberta Turchi, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2003, pp. XI-XIX.
- Isabella Becherucci, *Dalle Rime di Vittorio Alfieri alla Virtù sconosciuta, «Seicento & Settecento»*, II, 2007, pp. 185-203.
- I sonetti di anniversario nel Libro delle Rime di Alfieri (Parte prima: XXIII, XXXVII, CLXXXVIII; Parte seconda: XXXV)*, «Per leggere», 19, 2010, pp. 115-138.
- Emilio Bogani, *La raccolta delle rime alferiane nel manoscritto 13 della Biblioteca Laurenziana*, «Studi di Filologia Italiana», XLI, 1983, pp. 95-191.
- Claudia Bonsi, Paola Italia, *Riscrittura, revisione ed editing*, in *Storia dell’italiano scritto*, vol. VI (*Pratiche di scrittura*), a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2021, pp. 255-281.
- Simone Casini, *Il fondo di manoscritti alferiani della Laurenziana. Appunti per una storia interna*, in *Alfieri a Siena e dintorni: omaggio a Lovanio Rossi*, a cura di Angelo Fabrizi, Atti della giornata di studi, Colle Val d’Elsa, 22 settembre 2001, Roma, Demograf, 2007, pp. 175-193.
- Chiara Cedrati, *Tra «Rime» e «Misogallo»: alferi antifrancese*, «Studi sul Settecento e l’Ottocento», VII, 2012, pp. 83-104; ora in *La libertà dello scrivere. Ricerche su Vittorio Alfieri*, Milano, LED, 2014, pp. 67-96 (da cui si cita).

- “Ove se’ tu mio figlio; altro me stesso?”. *Un episodio censurato della biografia di Alfieri*, «Seicento & Settecento», 9, 2014, pp. 139-150.
Introduzione, in Vittorio Alfieri, *Rime*, a cura di Chiara Cedrati, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2015, pp. v-LXVI.
- Giacomo Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- Christian Del Vento, *L’edizione Kehl delle Rime di Alfieri (Contributo alla storia e all’edizione critica delle opere di Alfieri)*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», a. CLXXVI, 576, 1999, pp. 503-527.
Nota su un’oscura allusione di Pierre-Louis Ginguené in margine alla Vita di Alfieri, «Studi Italiani», 2-1, 2005, pp. 163-185.
Nuovi appunti sull’edizione Kehl delle opere di Alfieri, in *Maître et passeur. Per Marziano Guglielminetti dagli amici di Francia*, a cura di Claudio Sensi, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2008, pp. 265-284.
La biblioteca ritrovata. La prima biblioteca di Vittorio Alfieri, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2019.
Manuscrits d’auteur, norme linguistique et «critique des variantes» dans la tradition littéraire italienne, in *Une tradition italienne*, a cura di Christian Del Vento e Pierre Musitelli, «Genesis», 49, 2020, pp. 15-29.
- Donatella Donati, *L’autobiografismo nel progetto letterario di Vittorio Alfieri*, «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano», LXII, n. 3, sett.-dic. 2009, pp. 37-60.
- Mario Fubini, *Petrarchismo alferiano in Ritratto dell’Alfieri*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pp. 25-66.
- Clemente Mazzotta, *Un antico regesto dei codici alferiani*, «Studi e problemi di critica testuale», 20, 1980, pp. 85-95.
- Laura Melosi, *I sonetti di Psipso a Psipsia: Louise d’Albany ispiratrice e copista*, in *Présence de Vittorio Alfieri à Montpellier / Presenza di Vittorio Alfieri a Montpellier*, a cura di Myriam Carminati, Sylvie Favalier, Actes du colloque de Montpellier Université Paul-Valéry, 12-13 décembre 2003, Hamburg, DOBU Verlag, 2009, pp. 113-126.
- Renato Pasta, *Guglielmo Piatti editore di Alfieri*, in *Alfieri in Toscana*, a cura di Gino Tellini, Roberta Turchi, Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze, 19-20-21 ottobre 2000, Firenze, Olschki, 2002, 2 voll., vol. 1, pp. 87-119.
- Vincenza Perdichizzi, *Le Rime alferiane e il Canzoniere petrarchesco*, «Italianistica», a. XXXV, n. 2, mag.-ago. 2006, pp. 27-50.

L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri. Cleopatraccia, traduzionaccio, estratti, postille, Pisa, ETS, 2013.

