

MICHELA RUSI

Forme del comico e della parodia nella «Vita» di Alfieri

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

Forme del comico e della parodia nella «Vita» di Alfieri

Gli studi critici degli ultimi decenni hanno prestato un'attenzione crescente agli aspetti comici della «Vita» di Alfieri, tuttavia continua a resistere di essa una lettura in chiave "eroica", secondo la quale gli intenti dell'autore sarebbero stati analoghi a quelli dell'oraziano «exegi monumentum». Nell'intervento che propongo intendo mettere in evidenza come il registro comico sia quello dominante nella «Vita», nelle forme dell'antifrasi, del paradosso, della parodia, secondo una volontà di critica radicale da parte dello scrittore nei confronti dei miti e delle ideologie della società a lui contemporanea.

Le riflessioni che in queste pagine intendo proporre si fondano sul presupposto che il genere dell'autobiografia non esiste, o che, per lo meno, non esiste nella misura e per motivi analoghi a quelli per i quali, secondo Bachtin, non esiste neppure il genere del romanzo, il quale deve «imitare (simulare) un genere extraartistico: il racconto immediato, le lettere, i diari, ecc.»¹. Tale presupposto non è un postulato, e mi limito in questa sede a rinviare agli studi che all'autobiografia del Settecento e a quella alfieriana in particolare ha dedicato Bartolo Anglani² e alle riflessioni critiche più aggiornate che hanno individuato nella *Vita* una messinscena di tipo simbolico in grado di ricomporre la dissociazione fra storia e romanzo, fra autore e personaggio³.

¹ MICHAEL BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, p. 349.

² D'obbligo il rinvio a *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di Bartolo Anglani, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 1996; inoltre, a BARTOLO ANGLANI, *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Bari, Laterza, 1996. Dei numerosi contributi dedicati dal critico alla *Vita* di Alfieri ricordo ID., *Il personaggio della «Vita»*, in *Alfieri in Toscana*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Firenze, 19-21 ottobre 2000, a cura di Gino Tellini e Roberta Turchi, Firenze, Olschki, 2002, 2 voll, I, pp. 385-409; e ancora di ID., *La «Vita» di Alfieri, opera tragicomica*, in *Figure del riso*, a cura di Augusto Porzio, in «Athanon», XXIII, n.s., 16, 2012-2013, pp. 123-131. Ritengo opportuno precisare che il presente contributo presuppone la lettura (e la riflessione sulla medesima) della numerosa bibliografia che soprattutto negli ultimi decenni è stata dedicata allo studio della scrittura autobiografica, che gli orientamenti critici più recenti preferiscono inserire nella più generale categoria di "scritture dell'io", per la quale si veda la messa a punto della questione in LAURA DIAFANI, «Ragionar di sé. Scritture dell'io e romanzo in Italia (1816-1840)», Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, in particolare le pp. 3-25. È anche preliminare, naturalmente, la conoscenza della bibliografia specifica su Alfieri e sulla *Vita*, alla quale peraltro, almeno in parte, avrò modo di riferirmi nelle note che seguiranno. Il riferimento per dir così privilegiato, in apertura di contributo, ad alcuni degli studi di Anglani trova ragion d'essere nella lettura dello scrittore astense operata dal critico volta a sottolinearne come costitutiva la componente "tragicomica" (anche del teatro, e non solo della *Vita*), e in questo senso tale lettura rappresenta per la mia analisi un precedente di particolare importanza. Per la bibliografia di Anglani sulla lettura "tragicomica" del teatro alfieriano, mi limito in questa sede a citare il recente *La tragedia impossibile. Alfieri e la profanazione del tragico*, Roma, Aracne, 2018, nel quale, opportunamente, il critico rivede e raccoglie i suoi precedenti e importanti contributi.

³ Si veda, al riguardo già EZIO RAIMONDI, *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini, 1979, nel quale volume, oltre al saggio dedicato alla formazione di Alfieri (*Giovinetza letteraria dell'Alfieri*, pp. 65-190) considerazioni interessanti sul "personaggio" della *Vita* si leggono anche nella Prefazione (ivi, pp. 7-22). Su Alfieri autobiografo ricordo anche, di SIMONA COSTA, *Lo specchio di Narciso: autoritratto di un homme de lettres. Su Alfieri autobiografo*, Roma, Bulzoni, 1983. Inoltre, i contributi di Tellini, e in particolare rinvio a GINO TELLINI, *Storia e romanzo dell'io nella bizzarra mistura della «Vita»*, in *Alfieri in Toscana*, cit., I, pp. 203-219, raccolto con lo stesso titolo anche in ID., *Filologia e storia. Da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 11-28. Ancora di TELLINI si veda il saggio *Sull'autobiografia alfieriana*, che si legge in *«Vita» di Vittorio Alfieri. Manoscritto Laurenziano 241-2. Commentario*, a cura di Franca Arduini, Clemente Mazzotta, Gino Tellini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2003, pp. VII-LV. Il saggio compare anche come contributo al numero dedicato nel 2004 dalla «Revue des Études Italiennes» a *Vittorio Alfieri e la culture française. Présentation* di Pérette-Cécile Buffaria, Nouvelle série, t. 50, 1-2, 2004, pp. 23-45. Dei numerosi studi dedicati ad Alfieri da ARNALDO DI

L'attenzione già viva per quella sorta di archetipo romanzesco che soggiace alla costruzione della *Vita* ha tuttavia continuato a lasciare in ombra (così mi risulta) una funzione narrativa e una indicazione di tipo stilistico che l'io narrante fornisce già nell'Introduzione alla Parte prima rispettivamente come auspicio, cioè riuscire a giungere alla vecchiaia, e come timore, che è quello di «cader nelle chiacchiere» una volta raggiunta quell'età: dichiarata l'intenzione di ripartire la *Vita* «in cinque Epoche, corrispondenti alle cinque Età dell'uomo, e da esse intitolarne le divisioni, Puerizia, Adolescenza, Giovinezza, Virilità e Vecchiaja», l'io afferma:

Ma già, dal modo con cui le tre prime parti e più che mezza la quarta mi son venute scritte, non mi lusingo più oramai di venire a capo di tutta l'opera con quella brevità, che più d'ogni altra cosa ho sempre nelle altre mie opere adottata o tentata; e che tanto più lodevole e necessaria forse sarebbe stata nell'atto di parlar di me stesso. Onde tanto più temo che nella quinta parte (ove pure il mio destino mi voglia lasciar *invecchiare*) io non abbia di soverchio a cader nelle *chiacchiere*, che sono l'ultimo patrimonio di quella debole età⁴.

Il binomio *vecchiaia/chiacchiere* si ritrova nella conclusione del Capitolo decimonono, Epoca quarta, dove l'io afferma di aver dato, in quanto scritto, uno sfogo «al cuor mio, diffusamente *a guisa di vecchio* su me medesimo, e di rimbalzo, su gli uomini quali soglion mostrarsi in privato, *chiacchierando*»⁵. E ancora lo stesso binomio nella variante della *ciarla* (già presente altrove)⁶ conclude la *Vita* in quella sorta di congedo al lettore che è il Capitolo trigesimoprimo, perciò sempre in posizioni marginali rispetto al testo, o esplicitamente paratestuali come la rubrica del medesimo capitolo dove l'io «stanco, esaurito», dichiara di darsi «per vecchio» «in età di anni 54¹/₂»: «Ed eccomi, s'io non erro, al fine oramai di queste lunghe e noiose ciarle»⁷.

BENEDETTO ricordo, perché inerenti al problema critico toccato in questa nota, gli studi «*Ein Heldenleben: l'infanzia e l'immagine dell'infanzia nella «Vita»*, in ID., *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*, Napoli, Liguori, 1994, pp. 135-150; *Vita d'eroe. L'autobiografia di Vittorio Alfieri*, che si legge nel volume «*In quella parte del libro de la mia memoria*», a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 235-248. E ancora, *Dalla «Vita» di Alfieri. Verità e poesia*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Nicola Turi, Rodolfo Sacchetti, Pisa, ETS, 2008, pp. 13-27. Il saggio compare anche come contributo al numero dedicato da «Levia Gravia», XII (2010) all'autobiografia e si legge alle pp. 195-210. Sui rapporti tra la forma dell'autobiografia e i generi contigui delle altre scritture dell'io, imprescindibile il riferimento a ANDREA BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990. In merito al rapporto fra autobiografia e romanzo, rinvio anche al volume di studi che Anglani ha dedicato a Goldoni: BARTOLO ANGLANI, *Le passioni allo specchio. Autobiografie goldoniane*, Roma, Kepos Edizioni, 1996, dove, tra l'altro, la *Vita* di Alfieri viene definita come «romanzo: e, forse, [...] il più bel romanzo del Settecento italiano» (p. 40).

⁴ L'edizione di riferimento per le mie citazioni dalla *Vita* è quella fornita nel 1997 da De Stefanis Ciccone e Larson: *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso. Testo e Concordanze*, a cura di Stefania De Stefanis Ciccone e Pär Larson, Centro Nazionale di Studi Alfieriani, Mario Baroni editore, 1997 (d'ora in poi *Vita* seguita dall'indicazione della pagina); la citazione sopra riportata si legge alla p. 51. I corsivi sono miei e tali sempre andranno intesi salvo indicazione contraria. La mia lettura della *Vita* presuppone anche la conoscenza dell'edizione della medesima uscita nel 2003 per i tipi fiorentini della Polistampa (per la quale si veda la nota precedente) dove, a partire dal riconoscimento della assoluta centralità del ms. Laurenziano 241-2 per la vicenda testuale della *Vita*, Clemente Mazzotta ne offre la trascrizione integrale nel *Commentario*, il terzo dei tre volumi che compongono l'opera (nei primi due, com'è noto, viene offerta la riproduzione fac-similare del Laurenziano 241-2).

⁵ *Vita*, p. 103.

⁶ Per una schedatura di tale tessera lessicale, si veda il mio *Retorica dell'autobiografia nella «Vita» di Alfieri*, in *Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi*, a cura di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo, Venezia, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, 2015, e in particolare le pp. 237 sgg.

⁷ *Vita*, p. 111.

Si tratta di posizioni che circondano, racchiudono il testo e ne orientano la lettura⁸; tuttavia se al tema della senilità si è sino ad ora rivolta un'attenzione scarsa – che al più ha rilevato la non coincidenza fra tale definizione di sé e l'età anagrafica dell'io⁹, che dichiara di avere steso la prima parte della *Vita* «in età di anni quarantuno e mesi»¹⁰, per riprenderla e concluderla, come ho già ricordato sopra, tredici anni dopo – la definizione stilistica di *ciarla/chiacchiera* non ha ricevuto un credito maggiore o è stata identificata con la scelta della «triviale e spontanea naturalezza» che l'io, ancora nell'Introduzione, dichiara di avere adottato come propria opzione stilistica: «Quanto poi allo stile, io penso di lasciar fare alla penna, e di pochissimo lasciarlo scostarsi da quella triviale e spontanea naturalezza, con cui ho scritto quest'opera, dettata dal cuore e non dall'ingegno; e che sola può convenire a così umile tema»¹¹. Ora, se la scrittura della *Vita* è, al contrario, sottoposta ad un progetto di rigorosa costruzione, l'oltranza del sublime che ha condizionato la lettura ottocentesca del teatro tragico alfieriano¹² si è riverberata anche su quella: nonostante fini analisi stilistiche come già quella di Fubini che aveva rilevato un incremento dell'ironia nella seconda stesura della *Vita*, questa, in ultima analisi, ha continuato a venire letta in una dimensione eroica, secondo un rapporto di reciproca corrispondenza fra scrittura e rappresentazione di sé come Vate da parte dell'io¹³.

Più recenti letture hanno invece individuato nel personaggio della *Vita* spinte in direzione antierica¹⁴, ma l'analisi di lingua e stile può tracciare percorsi ancora poco esplorati e individuare una decisa opzione da parte di Alfieri del registro comico in quella che è stata definita come una

⁸ Sull'argomento del “paratesto” doveroso e inevitabile il riferimento a GERARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989 (uscito con il titolo *Seuils*, Paris, Edition du Seuil, 1987). Inoltre, quello al volume miscelaneo *Strategie del testo. Preliminari Partizioni Pause*, Atti del XVI e XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989), a cura di Gianfelice Peron, Premessa di Gianfranco Folena, Padova, Esedra, 1995. Ricordo anche il progetto di ricerca *I margini del libro* diretto da Maria Antonietta Terzoli (Università di Basilea) e la rivista elettronica che di tale progetto è una delle espressioni a partire dal primo numero uscito nel 2007: «Margini. Giornale della dedica e altro» che si legge all'indirizzo http://www.margini.unibas.ch/web/it/content/journal_ausgaben.html.

⁹ Così ad esempio FRANCO FERRUCCI in *Addio al Parnaso*, Milano, Bompiani, 1971, p. 28.

¹⁰ *Vita*, p. 102.

¹¹ *Ivi*, p. 51.

¹² Ripercorre e ricostruisce la storia della ricezione dell'opera alfieriana e dei suoi paradossi, già a partire dai contemporanei, il saggio di GUIDO SANTATO, *Quale Alfieri? Alle origini di un mito ottocentesco tra letteratura e storia*, in «Otto/Novecento», VII, 1, gennaio-febbraio 1983, pp. 5-24; inoltre, ID., *Un profeta per l'imminente Risorgimento. La fortuna dell'Alfieri politico nell'Ottocento*, in *Alfieri fra Italia ed Europa. Letteratura Teatro Cultura*, a cura di Carla Forno e Chiara Cedrati, Modena, Mucchi, 2011, pp. 259-271.

¹³ Tuttora imprescindibile l'analisi condotta da Fubini nel saggio *Le due redazioni della «Vita»* che si legge in MARIO FUBINI, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1963², pp. 43-58. Sul versante opposto a quello già indicato da Fubini, e cioè nella direzione della lettura “eroica” dell'io della *Vita*, significativa (e sotto certi aspetti interessante per verificare gli esiti ai quali può giungere un approccio ai testi fortemente condizionato dalla lente ideologica) la lettura della *Vita* compiuta da MARIA AUSILIA MARTINELLI, *L'agiografia del vate*, in «Lavoro critico. Rivista di analisi sociale della letteratura», 15/16, luglio-dicembre 1978, pp. 119-165.

¹⁴ Insisto nel segnalare l'importanza in tale direzione della lettura di Alfieri compiuta da Bartolo Anglani. Oltre ai contributi già ricordati alle note 2 e 3, ricordo di ANGLANI anche il saggio *Alfieri tra Rousseau e Montaigne*, apparso nel numero della «Revue des Études Italiennes» dedicato ad Alfieri e già citato alla n. 3 (si legge alle pp. 163-178), dove, sostanzialmente, l'autoironia che contraddistingue l'io della *Vita* viene letta come una consapevole strategia di opposizione al modello roussoiano, avvertito dallo scrittore come una sorta di “rischio permanente”, al quale egli oppone «la lezione del grande, ironico e sorridente, ma profondissimo e mai banale, Michel de Montaigne» (*ivi*, pp. 177-178). Sempre di ID., si veda ancora *Alfieri e Rousseau*, in *Alfieri fra Italia ed Europa. Letteratura Teatro Cultura*, cit., pp. 83-109.

«prassi linguistica [...] particolarmente controllata» nella direzione, però, della sostenutezza¹⁵. Di tale prassi non si tratta tanto di individuare elementi non ancora noti: i lettori di Alfieri ben conoscono le caratteristiche della sua scrittura, appunto i cosiddetti “alfierismi” soprattutto lessicali, quali le forme alterate di aggettivi e sostantivi, quelle composte, i neologismi ecc. Si tratta, bensì, di riconoscere il principio compositivo che li organizza, che è quello dello scontro, della costante opposizione fra alto/basso, sia a livello di sintassi che a quello dell'accostamento lessicale. Sul piano della sintassi, l'effetto comico può scaturire dal contrasto fra un periodo ampio, equilibrato nelle singole parti che lo compongono, e la situazione descritta. Così nell'esempio che propongo di seguito:

Quella scuola poi di filosofia peripatetica che si faceva il dopo pranzo, era una cosa da dormire in piedi. Ed in fatti, nella prima mezz'ora si scriveva il corso a dettatura del professore; e nei tre quarti d'ora rimanenti, dove si procedeva poi alla spiegazione fatta in latino, Dio sa quale, dal cattedratico, noi tutti scolari, involuppati interamente nei rispettivi mantelloni, *saporitissimamente dormivamo*; né altro suono si sentiva tra quei filosofi, se non se la voce del professore languente, che dormicchiava egli pure, ed i diversi tuoni dei russatori, *chi alto, chi basso, e chi medio*; il che faceva un bellissimo concerto¹⁶.

La banalità di quanto viene narrato, che è il ricordo di una lezione scolastica noiosa, viene posta in risalto “comico”, per contrasto, da inversioni che accrescono l'aulicità del dettato, come nel caso della *coniunctio* avverbio-verbo «saporitissimamente dormivamo», il primo accentuato dalla forma superlativa, nonché dallo scontro linguistico-situazionale prodotto dalla definizione degli studenti prima come “filosofi” e subito dopo come “russatori”. E ancora, dall'esito di tale russare, che viene definito come «un bellissimo concerto» e come tale descritto nelle diverse modalità di ciascuno dalla sequenza anaforica: «*chi alto, chi basso, e chi medio*».

Oppure, può darsi il caso di un periodo caratterizzato da un ampio climax ascendente che poi si conclude rapidamente e bruscamente sia per la sproporzione fra le parti sia per i contenuti, come nell'esempio che segue, che si colloca anche questo nel periodo dell'Accademia ed è relativo alle lezioni di danza impartite da un maestro francese, l'aspetto del quale viene accostato, senza soluzione di continuità, alle questioni di ordine geografico e bellico ripercorse nella prima, ampia parte del periodo:

L'altro ramo di disprezzo che germogliava in me per costoro, era nato, che imparando poi la Geografia tanti anni dopo, e vedendo su la carta quella grandissima differenza di vastità e di popolazione che passava tra l'Inghilterra, o la Prussia e la Francia, e sentendo poi sempre dire dalle nuove di guerra, che i Francesi erano battuti e per mare e per terra, aggiuntevi poi quelle prime notizie avute sin dall'infanzia, che i Francesi erano stati padroni della città d'Asti più volte; e che in ultimo vi erano poi stati fatti prigionieri in numero di 6, o 7 mila e più, presi come dei vigliacchi senza far punto difesa, essendovisi portati, al solito, così arrogantemente e tirannicamente prima di esserne scacciati; queste diverse particolarità, riunite poi tutte, e poste sul viso di quel mio maestro di ballo, della di cui caricatura e ridicolezza parlai già sopra, mi

¹⁵ Così Stefania De Stefanis nella sua *Introduzione* all'edizione della *Vita* che è quella di riferimento per le mie citazioni: si veda ivi, p. 4: «La prassi linguistica nell'autobiografia alfieriana, nonostante le affermazioni iniziali dell'autore, che rivendica una “triviale e spontanea naturalezza” per il suo “umile tema” [...] si rivela particolarmente controllata». Tale controllo avrebbe, sempre secondo la De Stefanis, l'obiettivo di ottenere esiti di “sostenutezza letteraria” realizzata soprattutto grazie alla “collocazione delle parole” (cfr. ivi, pp. 23 sgg.). Secondo la lettura della scrittura della *Vita* che intendo qui proporre, è anche e in buona parte proprio tale ordine a realizzare l'abbassamento comico.

¹⁶ *Vita*, p. 57.

lasciarono poi sempre in appresso nel cuore quel misto di abborrimento e disprezzo per quella nazione fastidiosa¹⁷.

La sequenza, ricordo, si colloca all'interno di una più ampia riflessione sulla conoscenza della realtà e su come essa venga condizionata dalle «idee primitive» che di essa ci formiamo durante l'infanzia: «Ma le prime impressioni in quell'età tenera radicate, non si scancellano mai più, e difficilmente s'indeboliscono, crescendo gli anni: la ragione le va poi combattendo, ma bisogna sempre combattere per giudicare passionatamente, e forse non ci si arriva». Si tratta di un ordine di riflessioni vicine all'empirismo inglese e a Locke in particolare¹⁸, sul quale sarebbe tornato con dovizia di argomentazioni anche Leopardi nello *Zibaldone*, ma quanto importa qui sottolineare è l'origine del proprio «essere antigallo» sin da ragazzo che l'io ricerca e in rapida successione attribuisce all'aria «civilmente scortese» del maestro di danza «venuto di Parigi», alla «carrozzata» della duchessa di Parma, francese di nascita, e delle sue dame viste da bambino ad Asti, «tutte impiastrate di quel rossaccio che usavano allora esclusivamente le Francesi» e, infine, alla arroganza e nel contempo vigliacchieria dei soldati francesi ad Asti, elementi tutti che al narratore paiono riassunti per sineddoche dall'aspetto del maestro di ballo¹⁹.

Propongo ancora l'esempio seguente, che si legge nel Capitolo decimosettimo, Epoca quarta della Parte prima, quando il narratore, recatosi a Parigi nel 1787 per seguire «la signora», si confronta con i letterati francesi:

Ma quanto all'arte del verseggiare non v'essendo in Parigi nessuno dei letterati che intenda più che mediocrementemente la lingua nostra, non c'era niente da impararvi per me; quanto poi all'arte drammatica in massa, ancorché i Francesi vi si accordino essi stessi esclusivamente il primato, tuttavia i miei principj non essendo gli stessi che han praticato i loro autori tragici, molta e troppa flemma mi ci volea per sentirmi dettare *magistralmente* continue sentenze, di cui molte vere, ma *assai male eseguite* da essi. Pure, essendo il mio metodo di *poco* contraddire, e non *mai* disputare, e *moltissimo* e *tutti* ascoltare, e non credere poi quasiché mai in *nessuno*; io *tanto e tanto* imparava da quei *ciarlieri* la *sublime arte del tacere*²⁰.

Se di interesse risulta già l'opposizione fra la teoria e la pratica scrittoria dei letterati d'oltralpe (*magistralmente/assai male eseguite*), importa qui soprattutto il periodo conclusivo della sequenza, costruito su di un rapido accumulo di infinite – frequente nella scrittura della *Vita* – poste in reciproco rapporto di opposizione dal contrasto semantico fra avverbi e pronomi: *poco, mai, moltissimo, nessuno, tutti*, per culminare e concludersi con l'antitesi fra *ciarlieri* e *tacere*, quest'ultimo posto in maggiore rilievo dal sintagma «sublime arte», che con chiari intenti ironici qualifica polemicamente il silenzio dell'io rispetto alle «ciarle» dei letterati francesi.

A livello di scelte lessicali l'effetto comico, con intenti ironico-parodici che trascorrono senza soluzione di continuità dall'«altro» – uomini e cose – all'io stesso, scaturisce sempre da questa legge del contrasto, sia nel senso dell'antitesi vera e propria come nell'esempio appena proposto, sia in quello, assai frequente, della sproporzione fra gli elementi che compongono il sintagma, e spesso tale sproporzione si appoggia sull'avverbio, come ad esempio nel caso di «incalzato *ferocemente*» a esprimere il proprio desiderio di raggiungere Parigi la prima volta, o in quello del resoconto da parte

¹⁷ *Vita*, p. 59.

¹⁸ Come già osservato da SIMONA COSTA in *Il «cannocchiale rovesciato»: mito e storia nell'infanzia alfieriana*, raccolto nel volume di EAD., *Lo specchio di Narciso*, cit., p. 64.

¹⁹ Tutte le citazioni si leggono *ibidem*.

²⁰ *Vita*, p. 100.

dell'io della sua presentazione al re di Prussia: «Il re mi disse quelle quattro solite parole di uso; io l'osservai *profondamente, ficcandogli rispettosamente* gli occhi negli occhi; e ringraziai il Cielo di non mi aver fatto nascer suo schiavo»²¹, dove vale anche la pena osservare l'accostamento tra l'avverbio *rispettosamente* e il colloquiale *ficcandogli*.

L'effetto complessivo fornito dalla prosa della *Vita* è quello del «cultismo ironico»²², al quale collabora l'uso costante da parte di Alfieri di troncamenti ed elisioni, ma che scaturisce anche e in buona parte dall'uso parodico della “parola altrui”, per ricordare ancora una volta Bachtin²³. È mia convinzione, infatti, che la scrittura della *Vita* sia piena di echi della parola altrui, ma limito in questa sede la campionatura ad alcuni esempi di riuso della parola petrarchesca, come il gerundio *piangendo*, che Alfieri usa in costrutti di moto come nel modello e nelle forme dell'elencazione verbale²⁴. Così nei seguenti esempi, il primo dei quali è relativo al «disinganno orribile» del suo «fierissimo intoppo amoroso a Londra», cioè la relazione con Penelope Pitt, e dove l'elencazione dei gerundi – «fantasticando, delirando, piangendo e tacendo, arrivai finalmente soletto a Parigi»²⁵ – declina in chiave petrarchesca la di poco precedente serie verbale nella quale la reazione dell'io pare piuttosto riecheggiare il furore di Orlando alla scoperta delle nozze di Angelica e Medoro nel *Furioso* ariostesco:

Il mio dolore e furore, le diverse mie risoluzioni, e tutte false e tutte funeste e tutte vanissime ch'io andai quella sera facendo e disfacendo, e *bestemmiando*, e *gemendo*, e *ruggendo*, ed in mezzo a tant'ira e dolore amando pur sempre perduto un così *indegno* oggetto; non si possono tutti questi affetti ritrarre con parole: ed ancora vent'anni dopo mi sento ribollire il sangue pensandovi²⁶.

Ancora la medesima serie viene riproposta nell'Epoca quarta, questa volta rapportata però agli effetti della necessaria lontananza rispetto al “degnò amore”: «Di Bologna mi deviai per visitare in Ravenna il sepolcro del Poeta, e un giorno intero vi passai *fantasticando, pregando e piangendo*»²⁷; «Di Bologna, sempre piangendo e rimando me n'andai a Milano»²⁸; e ancora nella seguente *coniunctio* più apertamente dissacratoria «bestemmiando e piangendo»²⁹. Sono sempre di ascendenza petrarchesca diminutivi come *soletto*, riferito a se stesso e presente invece nel *Canzoniere* al femminile; dittologie

²¹ *Vita*, pp. 69-70.

²² Così il *Grande dizionario della lingua italiana* relativamente alla parola *colluvie*, come già segnala la De Stefanis nella sua analisi della lingua e dello stile della *Vita* (cfr. qui n. 15) ma ritengo, a differenza della studiosa, che tale modalità ironica sia da intendersi come quella dominante che ne caratterizza la scrittura tutta.

²³ Il rinvio è, naturalmente a MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, e in particolare al capitolo *La parola nel romanzo*, che si legge alle pp. 67-230.

²⁴ Per il petrarchismo di Alfieri, attivo anche sul versante della scrittura tragica, si veda almeno MARIO FUBINI, *Ritratto dell'Alfieri*, cit., pp. 59-100; EZIO RAIMONDI, *Il concerto interrotto*, cit., pp. 191-241; ANGELO FABRIZI, *Le scintille del vulcano*, Modena, Mucchi, 1993 (in particolare il saggio *La tradizione poetica*, che si legge ivi alle pp. 19-40, era già comparso nel 1983 nella *Miscellanea di studi offerti a Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, vol. IV, tomo I, pp. 279-292). Del medesimo critico ricordo anche il saggio *Vittorio Alfieri. Le radici*, raccolto in *Cultura degli scrittori. Da Petrarca a Montale*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2009, pp. 5-37. Focalizzato nello specifico sul petrarchismo delle *Rime* alfieriane è il contributo di VINCENZA PERDICHIZZI, *Le «Rime» alfieriane e il «Canzoniere» petrarchesco*, in *Italianistica*, XXXV, 2, maggio-agosto 2006, pp. 27-50.

²⁵ *Vita*, p. 75.

²⁶ *Vita*, p. 74. Sulla ricostruzione romanzata della disavventura inglese secondo diversi registri, rinvio a VITTORE BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile. Con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981, e in particolare alle pp. 132-137.

²⁷ *Vita*, p. 93.

²⁸ Ivi, p. 94.

²⁹ Ivi, p. 97.

come «a passo tardo e lento» e al riguardo vale la pena leggere il seguente passaggio, di chiaro sapore picaresco, nel quale il ritmo della sintassi rende, con evidenza, quello espresso dalla dittologia petrarchesca: «Avviatomi alla volta di Piacenza e di Parma, me n'andava a *passo tardo e lento*, ora in biroccio, ora a cavallo, in compagnia de' miei poetini tascabili, con pochissimo altro bagaglio, tre soli cavalli, due uomini, la chitarra, e le molte speranze della futura gloria»³⁰.

L'effetto ironico-parodico scaturisce dalla iteratività stereotipa della citazione e dalla sua decontestualizzazione, come accade anche all'aggettivo *mezzzo*, che dal probabile modello «Amor [...] tal mi governa, ch'io non son già *mezzzo*» (*Canzoniere*, LXXIX), diventa nella *Vita*, riferito alla propria compagna, «ch'io senza di lei non rimanea neppur *mezzzo*»³¹, avendo però già trovato una precedente applicazione relativa agli amati cavalli: «e siccome io senza cavalli non son neppur mezzo...»³². Il lettore della *Vita* ricorda certo il trascorrere dell'io dall'amore per i cavalli a quello per la poesia («di poeta ripristinatomi cavallaio, me ne partii per Londra»), secondo un'alternanza in direzione decisamente antisublime che rientra nell'attenzione costante da parte di Alfieri per il corpo, nella consapevolezza che il comico e il sublime si danno solo in un rapporto di interazione reciproca nell'unità dell'individuo. Così il ripetuto accostamento fra la propria scrittura tragica e il «*sedere*» inteso come parte anatomica, e ricordo quelle che Pio definisce come le «lodi del sedere» relativamente alla tenuta delle proprie tragedie nel corso di alcune letture romane di queste da lui compiute nel 1782:

Io conosceva abbastanza e gli uomini ed il bel mondo, per non mi fidare né credere stupidamente in quelle lodi del labro, che non si negano quasi mai ad un autore leggente, che non chiede nulla, e si sfiata in un cetò di persone ben educate e cortesie: onde a sì fatte lodi io dava il loro giusto valore, e non più. Ma molto badava, ed apprezzava le lodi e il biasimo, ch'io per contrapposto *al labro* le appellerei, *del sedere*, se non fosse sconcia espressione; cotanto ella mi par vera e calzante. E mi spiego [...] la noja e il gelo di chi sta ascoltando non si possono mai nascondere, né (molto meno) scambiarsi con una vera attenzione, ed un caldo interesse, e viva curiosità di vedere a qual fine sia per riuscire l'azione. Non potendo dunque l'ascoltatore né comandare al proprio suo viso, né inchiodarsi direi in su la sedia il sedere; queste due indipendenti parti dell'uomo faranno la giustissima spia al leggente autore, degli affetti o non affetti de' suoi ascoltanti³³.

Così, ancora, la descrizione accurata di certe manifestazioni patologiche come quella del cuoio capelluto che, da ragazzo, lo costringe a tagliarsi i capelli, e tali descrizioni non prive talora di particolari ripugnanti possono spiegarsi anche, ritengo, come voluto contrappunto polemico nei confronti dell'esibizione delle proprie lacerazioni interiori da parte di Rousseau³⁴. Nella *Vita* il

³⁰ Ivi, p. 83.

³¹ Ivi, p. 90.

³² Ivi, p. 75. Vale anche la pena ricordare la perifrasi a indicare la donna amata: «la miglior parte di me stesso», che decontestualizza *Canzoniere* XXXVII, 52 (riferito al proprio cuore) – «Lasso, se ragionando si rinfresca / quel'ardente desio / che nacque il giorno ch'io / lassai di me la miglior parte a dietro» e riprende più direttamente *Furioso*, VI, 31: «quella che di me tien la miglior parte».

³³ *Vita*, p. 91. Corsivi originali.

³⁴ Sull'importanza del corpo, della sua pesantezza (si ricordino, appunto, le malattie descritte con una accuratezza tale da rasentare la ripugnanza) e del registro ironico nella *Vita*, interessanti riflessioni si leggono in ENZO NEPPI, *Qualche spunto per una rilettura dell'autobiografia alfieriana: tempo, corpo e perplessità nella «Vita scritta da esso»*, in *Présence de Vittorio Alfieri à Montpellier*, Hamburg, DOBU Verlag, 2009, pp. 137-172. Per il rapporto antagonista avvertito da Alfieri in rapporto a Rousseau ho già ricordato in precedenza gli studi di Bartolo Anglani. Un illuminante confronto tra le *Confessions* e la *Vita* si deve a PAOLA LUCIANI, *Autobiografia dell'essere e autobiografia dell'agire*, apparso dapprima in «Rivista di letterature moderne e comparate», XLIX, 3, 1996, pp. 467-479; il saggio si legge ora nel volume *L'autore temerario. Studi su Vittorio Alfieri*, Firenze, Società Editrice

comico trascorre dall'ironia, all'autoironia, al sarcasmo, che talora si esprime nel riso più aperto. Mi limito ad un esempio particolarmente significativo per più di un motivo, come andrò a spiegare, e cioè quello ben noto relativo al racconto dell'arrivo nella Russia di Caterina II, dove l'io giunge pieno di aspettative:

Ma, oimè, che appena io posi il piede in *quell'asiatico accampamento di allineate trabacche*, ricordatomi allora di Roma, di Genova, di Venezia, mi posi a ridere. E da quant'altro poi ho visto in quel paese, ho sempre più ricevuta la conferma di quella prima impressione; e ne ho riportato la preziosa notizia ch'egli non meritava d'esser visto³⁵.

Il principio comico esprime, fondamentalmente, una legge percettiva della realtà, che si conosce, anche o forse soprattutto, in virtù di rapporti di tipo contrastivo, come l'io aveva già osservato al tempo del suo primo soggiorno a Parigi: ripartito presto per l'Inghilterra,

stufo di Parigi, di cui non conosceva pure altro che le strade; e sul totale già molto raffreddato nella mania di veder cose nuove; tutte sempre trovandole di gran lunga inferiori, non che agli enti immaginari ch'io mi era andati creando nella fantasia, ma agli stessi oggetti reali da me già veduti nei diversi luoghi d'Italia; [...] in Londra poi terminai d'imparare a ben conoscere e apprezzare e Napoli, e Roma, e Venezia, e Firenze³⁶.

L'episodio dell'arrivo in Russia, per lo meno nella ricostruzione che ne fornisce la *Vita*³⁷, ci consente anche di comprendere i motivi profondi del rifiuto della lingua francese da parte di Alfieri³⁸: se è vero, come certamente è, che la lingua, ogni lingua, esprime un modo di percepire e rappresentare la realtà³⁹, nella «famosa autocratrice Caterina Seconda», che avrebbe dovuto liberare il popolo russo dalla schiavitù ad esso inflitta dal marito Pietro, come sostenevano i suoi difensori, e che invece aveva condannato quello stesso suo popolo ad una schiavitù ancora più grande, in «codesta Clitemnestra *filosofessa*» come già, peraltro, in Federico di Prussia⁴⁰, lo scrittore vede gli esiti

Fiorentina, 2005, pp. 3-26. Tale spinta di tipo emulativo-competitivo che Alfieri provò anche nei confronti di altri autori, fra i quali Voltaire, è stata spiegata da Santato come fondata oltre che su basi di tipo caratteriale anche sul metodo didattico-educativo elaborato dai Gesuiti, del quale lo scrittore astense venne fortemente influenzato: si veda, al riguardo, GUIDO SANTATO, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Olschki, 1988, in particolare le pp. 1-23. Inoltre, CARLA FORNO, *Vittorio Alfieri. agonismo ed emulazione fra citazione e traduzione*, in *Alfieri fra Italia ed Europa. Letteratura Teatro Cultura*, cit., pp. 185-211.

³⁵ *Vita*, p. 71.

³⁶ *Ivi*, p. 66.

³⁷ Diversa pare infatti la realtà dei viaggi del giovane Alfieri nel resoconto che ne fa il «fidato Elia» nelle lettere inviate alla famiglia del padrone, che lo descrivono come molto meno isolato e renitente a intrattenere rapporti sociali come invece l'io narrante si descrive nella *Vita*. Com'è noto, le lettere di Elia sono state pubblicate nel 1961 per le cure di Lanfranco Caretti: LANFRANCO CARETTI, *Il fidato Elia e altre note alfieriane*, Padova, Liviana, 1961. Sull'argomento si veda anche lo studio di CARLA FORNO, *Il «fidato» Elia. Storia di un servo e di un conte*, Presentazione di Roberto Marmo, Asti, Provincia di Asti, 2003.

³⁸ Troppo nota è la questione del rapporto di Alfieri con la lingua francese. Mi limito qui a ricordare di ARNALDO DI BENEDETTO, *Alfieri e il francese. Caricature e parodie fra vecchie e nuove motivazioni*, in ID., *Il dandy e il sublime. Nuovi studi su Vittorio Alfieri*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 79-89; ancora *Alfieri a Londra, Alfieri e la Francia*, in ID., *Fra Germania e Italia. Studi e flashes letterari (Con una breve appendice su Alfieri a Londra e Alfieri e la Francia)*, Firenze, Olschki, 2008, in particolare le pp. 177-181.

³⁹ Mi piace, a questo proposito, ricordare ancora MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 79: «Noi prendiamo la lingua non come sistema di categorie grammaticali astratte, ma la lingua *ideologicamente saturata*, la lingua come concezione del mondo e persino come opinione concreta, lingua che garantisca il *massimo* di reciproca comprensione in tutte le sfere della vita ideologica» (corsivi originali).

⁴⁰ Significativo il seguente passaggio dal Capitolo ottavo, Epoca Terza, della Parte prima, dove il narratore descrive le sue prime impressioni della Danimarca dove era giunto, arrivando dalla Germania, ai primi di dicembre del 1769: «Giunto a Copenhagen ai primi di dicembre, quel paese mi piacque bastantemente,

nefasti del dispotismo illuminato, cioè, in definitiva, dell'alleanza tra il potere e la cultura, che rappresenta per lui una contraddizione in essere, dal momento che l'intellettuale deve porsi come interlocutore libero e in un rapporto di radicale alterità rispetto a quello, come egli aveva già spiegato nel trattato *Del principe e delle lettere*.

Il ripudio del francese rappresenta dunque quello nei confronti della cultura dell'Illuminismo che aveva trovato i suoi ultimi e per Alfieri tragici esiti nella rivoluzione e nelle sue degenerazioni: laddove, in sostanza, dallo scontro fra gli opposti che rappresenta il principio organizzatore della scrittura della *Vita*, scaturisce una qualche forma di conoscenza della realtà, nella Parigi della rivoluzione, descritta come una sorta di sinistra versione tragica del carnevalesco dove tutti si erano «travestiti» da «semifilosofi», «politici e liberi uomini»⁴¹, l'io vede l'equivalenza ossimorica, l'indistinzione, quindi la confusione, il potere dato agli *schiavi padroni*, agli *scimiotigri*⁴².

Sono infatti i tumulti di Francia che hanno trasformato l'io «di autore [...] in ciarlatore», come recita la rubrica del Capitolo decimonono⁴³, nel quale egli si congeda una prima volta dal suo lettore, progettando però di riprendere la scrittura di queste sue «ciarle» una volta raggiunta l'epoca «della mia vecchiaia e rimbambimento»⁴⁴. Neppure nell'ultimo capitolo della Parte seconda però, come sappiamo, il congedo sarà definitivo, perché l'io prefigura una ulteriore ripresa della scrittura «quando io barboglio, *sragionerò anche meglio*, che fatto non ho in questo capitolo ultimo della mia agonizzante virilità»⁴⁵.

perché mostrava una certa somiglianza coll'Olanda; ed anche v'era una certa attività, commercio, ed industria, come non si soglion vedere nei governi pretti monarchici: cose tutte, dalle quali ne ridonda un certo ben essere universale, che a primo aspetto previene chi arriva, e fa un tacito elogio di chi vi comanda; cose tutte, di cui neppur una se ne vede negli stati prussiani; *benché il gran Federico vi comandasse alle lettere e all'arti e alla prosperità, di fiorire sotto all'uggia sua*» (*Vita*, p. 70).

⁴¹ *Vita*, p. 102.

⁴² Ivi, rispettivamente alle pp. 103 e 104. Per la virata in direzione di un violento, ma nel contempo «comico», espressionismo che la lingua di Alfieri assume in rapporto ai fatti di Francia, ricordo il contributo di SILVIO ABBADESSA, *Misogallismo ed espressionismo linguistico dell'Alfieri*, in «Studi e problemi di critica testuale», 13, ottobre 1976, pp. 77-116. Inoltre, l'analisi condotta da STEFANO CALABRESE in particolare sul grottesco nel *Misogallo* in *Una giornata alfieriana. Caricature della Rivoluzione francese*, Bologna, Il Mulino, 1989, in particolare le pp. 172-183. Per il montaggio dei testi fondamentale la lettura compiuta da PAOLA LUCIANI nel saggio *Il «mescolglio garrulo». Cornice ed episodio nel «Misogallo»*, in *Studi di Filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, pp. 403-425; si legge ora in EAD., *L'autore temerario*, cit., pp. 49-73. Ricordo ancora DANIELE GORRET, *La «voltolazione»: l'interpretazione misogallica dei fatti di Francia*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CVI, 536, 1989, pp. 500-539; inoltre, di ID., *Il poeta e i mille tiranni. Per una rilettura critica del «Misogallo» di Vittorio Alfieri*, Salerno, Laveglia, 1991. Ottima la recente edizione dell'opera per le cure di Matteo Navone: VITTORIO ALFIERI, *Il Misogallo*, edizione commentata a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016. Sul misogallismo alfieriano come attivo anche prima dello scoppio della rivoluzione e presente in misura consistente anche nelle *Rime* ha indagato CHIARA CEDRATI nel saggio *Alfieri antifrancese tra «Rime» e «Misogallo»*, apparso dapprima in «Studi sul Settecento e l'Ottocento», VII, 2012, pp. 83-104, e successivamente confluito nel volume di EAD., *La libertà dello scrivere. Ricerche su Vittorio Alfieri*, Milano, LED, 2014, pp. 67-96.

⁴³ Si legge in *Vita*, p. 102. Per la frattura rappresentata dalla rivoluzione francese sulle forme della scrittura e nello specifico di quella dell'autobiografia, imprescindibile MARZIANO GUGLIELMINETTI, *L'io dell'Ottantanove e altre scritture*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2009, in particolare le pp. 39-84.

⁴⁴ *Vita*, p. 102.

⁴⁵ Ivi, p. 111. Sui «finali» della *Vita*, rinvio a BARTOLO ANGLANI, *Gli epiloghi della «Vita» alfieriana e il trauma della rivoluzione*, in *Strategie del testo*, cit., pp. 327-342; inoltre a SILVIA TATTI, *Le fini della «Vita» di Vittorio Alfieri*, in «Studi e testi italiani. Semestrale del Dipartimento di Italianistica e spettacolo dell'Università di Roma La Sapienza», 10, 2002, pp. 111-122, e poi raccolto in EAD., *L'antico mascherato. Roma antica e moderna nel Settecento: letteratura, melodramma, teatro*, Roma, Bulzoni, 2003. Rinvio anche al mio *Retorica dell'autobiografia nella «Vita» di Alfieri*, in *Studi sul Sette-Ottocento*, cit., e in particolare alle pp. 237-241.

Nella scrittura dissonante e nel contempo fortemente vitale di quest'opera, e nell'io non riconciliato con il proprio tempo, che vede se stesso come «vero personaggio della posterità»⁴⁶, è possibile riconoscere le caratteristiche della categoria dello “stile tardo” elaborata da Adorno e sviluppata in anni recenti da Edward Said, il riso e la chiacchiera espressione entrambe della sua inconciliata senilità⁴⁷. Questa avrebbe dovuto rappresentare il punto di vista per una ancor più radicale critica del proprio tempo nel progetto delle *Chiacchiere* del quale è rimasta la *Prefazione*, dove il tema della degradazione della scrittura nella «chiacchiera» come «ultimo sfogo» del vecchio al quale si possono lasciar dire «mille inutilità», appare del tutto in linea con lo metamorfosi della parola in mero significante che appare l'estremo approdo, nelle *Commedie*, del rifiuto da parte di Alfieri del proprio tempo⁴⁸.

Nella *Vita* l'io si dà per vecchio ma non riesce a congedarsi dalla scrittura, come ho già ricordato, perciò dalla lingua, che non è solo quella italiana, ma anche quella latina e quella greca, faticosamente conquistate attraverso lo studio delle grammatiche e degli autori secondo quanto ci racconta scrupolosamente egli stesso⁴⁹. Se dunque la *Vita* è anche il racconto da parte dell'io della sua progressiva autoemarginazione da nobile sabardo, da intellettuale cosmopolita e via via dal proprio tempo, fatta salva una ristretta cerchia di eletti, uno degli elementi di più forte modernità di Alfieri è quello, ritengo, di aver indicato la Lingua come l'unico luogo nel quale può abitare lo scrittore.

⁴⁶ *Vita*, p. 111.

⁴⁷ Elaborata da Adorno in ambito musicale e applicata all'analisi dell'opera di Beethoven, in una serie di frammenti che non hanno mai raggiunto lo stadio della completezza e sono apparsi in volume per le cure di Rolf Tiedemann nel 1993 (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; ed. italiana Torino, Einaudi, 2001 per la traduzione di Luca Lamberti), tale categoria ha ricevuto un'applicazione più estesa, anche in campo letterario, nonché maggior risonanza, grazie a Edward W. Said, in una raccolta di saggi pubblicati postumi nel 2006 (titolo originale *On Late Style*) e in edizione italiana nel 2009: EDWARD W. SAID, *Sullo stile tardo*, Traduzione di Ada Arduini, Milano, il Saggiatore, 2009. Segnalo nel contempo la tempestiva applicazione in ambito italiano di tale categoria – che ritengo decisamente utile per una comprensione migliore di alcuni caratteri tipici della modernità letteraria, quali ad esempio la prevalenza del significante e l'attitudine metaletteraria, nonché la tendenza al “non finito” e alla “dissonanza” e che inoltre non è da intendersi come esclusivamente legata all'età biografica dell'artista – ad opera di LUCA LENZINI nel volume *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008.

⁴⁸ Come ben chiarito da GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI nel saggio *L'altra faccia del tragico: le commedie dell'Alfieri*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. IV, t. I, Firenze, Olschki, 1983, pp. 405-426. Ricordo anche l'attenzione riservata al “comico” nella scrittura alfieriana da parte di Simona Costa, che tra il 1988 e il 1990 si è concretizzata nella pubblicazione commentata della tetralogia politica dell'Astigiano: VITTORIO ALFIERI, *Commedie*, a cura di Simona Costa, Milano, Mursia, 1988-1990, 2 voll. Riservandomi di tornare in altra sede sia sulle *Chiacchiere* che sulla categoria dello “stile tardo” e della sua utilità per l'analisi della scrittura alfieriana, mi limito qui a essenziali rinvii di ordine bibliografico riguardo questo scritto, la prima edizione del quale si deve a F. Maggini, in VITTORIO ALFIERI, *Opere*, vol. 2, Milano, Rizzoli, 1940, p. 387. Pubblicato in seguito da Luigi Fassò (su collazione compiuta sull'autografo da Lanfranco Caretti) in VITTORIO ALFIERI, *Vita scritta da esso, volume II: Prima redazione inedita della Vita Giornali Annali e documenti autobiografici*, Edizione critica a cura di Luigi Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, p. 279. Il breve testo si legge anche in VITTORIO ALFIERI, *Opere*, Tomo I, Introduzione e scelta di Mario Fubini, Testo e commento a cura di Arnaldo Di Benedetto, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, p. 445.

⁴⁹ A tale attività, com'è noto, il narratore racconta di essersi dedicato a partire dal 1790, durante il periodo di ozio forzato, a Parigi, dopo aver portato a termine la prima tornata di stampe delle sue opere tra l'editore parigino Didot per le tragedie, e la tipografia di Beaumarchais a Kehl per tutte le altre sue opere: è quanto viene narrato nella Parte seconda della *Vita*.