

TRADURRE LE TRAGEDIE DI ALFIERI : CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

VINCENZA PERDICHIZZI (STRASBOURG)

1. Impegnatosi con lo stampatore Didot fin dal maggio 1787, Vittorio Alfieri (1749–1803) approfitta del soggiorno nella capitale francese per curare l'edizione integrale e definitiva delle sue tragedie, ultimata due anni dopo con gran sollievo del poeta, che disperava del buon esito dei suoi sforzi, dal momento che negli ultimi mesi « gli artefici della tipografia Didot, [...] tutti travestiti in politici e liberi uomini, le giornate intere si consumavano a leggere gazzette e far leggi, in vece di comporre, correggere, e tirare le dovute stampe »¹. In questo modo – a differenza dell'autore che dopo il breve entusiasmo iniziale si rinchiuderà in un isolamento rabbioso – l'opera non manca all'appuntamento con la Storia : la sua apparizione salutata dal fervore rivoluzionario assume un valore simbolico, in quanto i moti francesi sembrano attuare i principi ideologici rivendicati nelle tragedie. Ed infatti, malgrado il disappunto di Alfieri, il periodo giacobino decreta il successo delle sue opere, specialmente durante gli anni della campagna napoleonica, in cui il teatro viene utilizzato come strumento di propaganda e le tragedie alfieriane sono rappresentate in tutta la penisola.² I dialoghi infiammati dei loro protagonisti e il travestimento classico rispondono pienamente alla retorica e ai simboli adottati dalla Rivoluzione, compresa quella brutofilia che trova la sua espressione più esemplare nel celebre dipinto di David (1748–1825), cui forse non è estraneo il *Bruto primo* alfieriano,³ una delle tragedie, insieme con la *Virginia*, tra le più apprezzate nei teatri giacobini. La loro influenza si eserciterà anche sulle prime prove letterarie del Manzoni (1785–1873), all'epoca appassionato estimatore dell'Alfieri,

1 Vittorio Alfieri : *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, in : *Opere*, vol. 1 , introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento ed. Arnaldo Di Benedetto. Milano, Napoli : Ricciardi, 1977, Epoca Quarta, cap. 19 , p. 267.

2 Paolo Bosisio : *Tra ribellione e utopia : l'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche, 1796–1805*. Roma : Bulzoni, 1990. – Guido Santato : « Il teatro patriottico italiano », in : *Convegno di studi sul teatro e la Rivoluzione francese*, ed. Mario Richter. Vicenza : Accademia Olimpica, 1991, pp. 321–333. – Guido Santato : « Quale Alfieri ? Alle origini di un mito ottocentesco », in : *Otto/Novecento* 1 (1983), pp. 5–24.

3 Jean Starobinski : *1789 : Les emblèmes de la raison*. Paris : Flammarion, 1973, pp. 91–93. – Angelo Fabrizio : « Sul *Bruto primo* alfieriano », in : *Studi e problemi di critica testuale* 9 (1974), pp. 170–192. – Paola Luciani : « Riscritture del « Brutus » di Voltaire : i « Bruti » di A. Conti e di V. Alfieri », in : *Rivista di Letterature moderne e comparate* 4 (1992), pp. 377–389.

non diversamente da Leopardi (1798–1837), nonché da diversi protagonisti della letteratura europea dell'Ottocento, da lord Byron (1788–1824) a Chateaubriand (1768–1848), a Stendhal (1783–1842) e Lamartine (1790–1869).⁴ Negli anni della Restaurazione, infatti, quando l'interesse per la storia ispirato dal Romanticismo confligge con l'astrazione classica delle tragedie, la cui esemplarità drammaturgica comincia ad essere contestata, la loro fortuna scenica non si interrompe ed ancora nel secondo Ottocento le irte pièces dell'Astigiano rimangono i cavalli di battaglia dei grandi attori, da Adelaide Ristori (1822–1906) a Tommaso Salvini (1829–1915) e Ernesto Rossi (1827–1896), anche se ora si prediligono i capolavori *Mirra* e *Saul*, apprezzati per la profonda introspezione psicologica dei ruoli protagonisti.⁵ Nondimeno, l'opera di Alfieri continua ad essere letta all'insegna dell'impegno politico-civile, come invitava a fare l'autorappresentazione eroica del poeta vate che egli aveva voluto trasmettere ai posteri nella *Vita* e che viene accolta da letterati e critici. Lo stesso De Sanctis (1817–1883), contrapponendolo all'intellettuale di corte che ha il suo ultimo rappresentante in Metastasio (1698–1782), gli attribuisce un ruolo di primo piano, quale iniziatore di una letteratura moderna impegnata, l'« uomo nuovo in veste classica », nei cui scritti irrompono i temi destinati a percorrere l'Ottocento : « il patriottismo, la libertà, la dignità, l'inflessibilità, la morale, la coscienza del dritto, il sentimento del dovere »⁶.

Oggi invece, nonostante non si metta in dubbio la sua appartenenza ai vertici del pantheon letterario italiano (da cui sono stati scalzati invece altri poeti del canone rinascimentale : il caso del premio Nobel Carducci [1835–1907] è emblematico⁷), Alfieri, soprattutto per quel che riguarda la produzione teatrale, rimane di fatto uno dei classici meno letti, rappresentati e tradotti, a differenza del contemporaneo Goldoni (1707–1793) e dei predecessori francesi Racine (1639–1699) e Corneille (1606–1684). In parte continuano forse a pesare il pregiudizio sull'intrinseca

4 Cfr. Luca Badini Confalonieri : « Alfieri nella Parigi di inizio Ottocento : intorno alle testimonianze manzoniane », in : *Alfieri beyond Italy* : Atti del Convegno Internazionale di Studi (Madison, Wisconsin, 27–28 settembre 2002), ed. Stefania Buccini. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 95–115. – Arnaldo Di Benedetto : « Alfieri fuori di casa », in : *Fra Germania e Italia : Studi e flashes letterari*. Firenze : Olschki, 2008, pp. 9–37. – Marco Sterpos : *Ottocento alfieriano*. Modena : Mucchi, 2010.

5 Cfr. Roberto Alonge : *Mirra l'incestuosa*. Roma : Carocci, 2005. – Cfr. anche Psiche Cotti : « Fortuna scenica del *Saul* di Vittorio Alfieri nell'Ottocento », in : *Studi Piemontesi* 28 (1999), fasc. 1, pp. 83–98.

6 Francesco De Sanctis : *Storia della letteratura italiana*, ed. Niccolò Gallo, introduzione di Natalino Sapegno, con una nota introduttiva di Carlo Muscetta. Torino : Einaudi, 1981³ (= Struzzi), vol. 2 , p. 924.

7 Vd. a proposito Marino Biondi : « Dai trionfi bolognesi alla deriva nazionalista », in : *La tradizione della patria*, vol. 2 : *Carduccianesimo e storia d'Italia*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 199–247.

liricità delle tragedie,⁸ con la conseguente svalutazione della loro teatralità, e il pregiudizio ideologico, vale a dire l'accusa di sconfessione del principio libertario di fronte alla Rivoluzione, per quanto rintuzzata da un esame attento dello svolgimento complessivo del pensiero politico alfieriano.⁹ Probabilmente più determinante e più difficile da estirpare è invece il pregiudizio retorico, che coinvolge lo stile magniloquente ed arcaizzante, lontano dalla sensibilità moderna educata al frammentismo e all'antiaulicismo novecentesco.¹⁰ Sulle orme di Luigi Russo, possiamo valutare la misura dello straniamento linguistico delle tragedie in uno scritto di Palazzeschi (1885–1974), *Le nonne* (1927), ripubblicato nella raccolta *Il piacere della memoria*, che racchiude i ricordi d'infanzia dell'autore, mescolando una leggera ironia alla commozione affettiva. Fra i ritratti più sapidi si distingue quello del sor Giovanni, unico esponente del sesso forte nel gruppo dei nonni. Quasi a ribadire la preminenza conferitagli da questo statuto, Palazzeschi ne descrive la figura in termini di sproporzione, facendo ricorso a superlativi ed accrescitivi : il sor Giovanni si impone fisicamente, stagliandosi « altissimo e diritto », quale « un'illustrazione dell'Antico Testamento » ; provvisto di una « barbona bianca » e maestoso come un « quercione fronduto », sembra appartenere a un'altra epoca. Indifferente alla poesia crepuscolare, declama invece gli autori radiosi del « mezzodi », « dall'Alfieri al Carducci », sulle cui movenze linguistiche modula il proprio registro espressivo :

Entrando e trovando la famiglia in domestica conversazione : « Quai detti ? » esordiva grazioso fermandosi alla porta. [...] Chiamando un lavorante o il garzone del proprio laboratorio: « T'avanza » gli diceva con regale solennità. « Odi, m'ascolta », o altrimenti « Favella » con munifica condiscendenza. Per le piccole avversità quotidiane comuni a tutte le famiglie : rottura d'una chicchera, pietanze sbruciacchiate o cotte male : « Non ha più tuoni il ciel ? » esplodeva : « la folgore a che giova ? ». E non appena intorno si

8 Benedetto Croce : « Alfieri », in : *Poesia e non poesia : note sulla letteratura europea del secolo decimo nono*. Bari : Laterza, 1964, p. 12: « Ma le tragedie dell'Alfieri bisogna leggerle come si legge la lirica cioè la poesia, mettendo da canto tutti i preconetti e le preoccupazioni sul genere drammatico o teatrale ». – Cfr. Raffaello Ramat : *Alfieri tragico-lirico*. Firenze : Le Monnier, 1940. – Luigi Russo : « Lettura lirica del teatro alfieriano », in : *Ritratti e disegni storici*, serie terza : *Dall'Alfieri al Leopardi*. Firenze : Sansoni, 1963, pp. 1–11.

9 Cfr. Arnaldo Di Benedetto : « Alfieri e la Rivoluzione francese : alcune puntualizzazioni », in : *Tra Sette e Ottocento : Poesia, letteratura e politica*. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 1991, pp. 45–52. – Giuseppe Rando : *Tre saggi alfieriani*. Roma : Herder, 1980. – Id. : *Alfieri europeo e le « sacrosante leggi » : Scritti politici e morali, Tragedie, Commedie*. Soveria Mannelli : Rubbettino, 2007.

10 Sullo stile tragico alfieriano cfr. Gian Luigi Beccaria : « I segni senza ruggine : Alfieri e la volontà del verso tragico », in : *Sigma* 9 (1976), pp. 107–151. – Vincenza Perdichizzi : *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*. Pisa : ETS, 2009.

levava il battibecco casalingo, a un certo punto irrompeva come il tuono : « Io fremo ». Quando la moglie, o la nuora, gli consigliavano di prendere l'ombrello perché la veniva a orci o stava per venire: « Tosto vedrai s'io il traggo » rispondeva altezzoso e calmo. E non traeva un bel niente, preferendo di bagnarsi come un pulcino piuttosto che servirsi di quel mezzo che riteneva umiliante, pedestre. Chiamava « brando » il bastone e qualche volta, per nobilitarla, anche la forchetta, « nappo » il bicchiere. Nelle pubbliche calamità : « Ahi ! serva Italia, di dolore ostello », davasi a gridare correndo scarmigliato per la stanza : « Oh ! Numi ! » invocava con alte le braccia : « Oh ! Numi ! ». E mordendosi le mani digrignava : « Oh ! rabbia ! ». Alla moglie era uso intimare quando apriva impercettibilmente la bocca : « Donna, vanne ! », aggiungendo minaccioso : « o la testa dal corpo ti separo ». Ma gli era, in realtà, la più innocente creatura di questa terra e non avrebbe separato una piccia di fichi secchi ; lo sapevano tutti e lo lasciavano ai suoi canti e ai suoi vezzi, come un fanciullo, per vederlo contento.¹¹

La sproporzione del sor Giovanni, estroso « vecchione neoclassico », si configura dunque anche come sproporzione linguistica : dalla dissonanza fra la realtà quotidiana e prosaica in cui è calato e il nobile rivestimento con cui impreziosisce gli oggetti più pedestri si sviluppa e trae vigore la parodia. Il conflitto si instaura fra le escandescenze verbali e il carattere mite del vecchio, fra gli accrescitivi enumerati, che ne dilatano la statura, e le similitudini, che la diminuiscono (è disposto a bagnarsi « come un pulcino » ed è immerso nei suoi *canti* e nei suoi *vezzi* « come un fanciullo »). La tensione fra i due registri si riflette anche sull'uso dei pronomi, per cui il toscanismo della voce narrante (« *la* veniva a orci ») si alterna all'aulicismo del nonno (« Tosto vedrai s'io *il* traggo »). La distanza fra la banale realtà e l'eccedenza linguistica del sor Giovanni non comporta una dissociazione drammatica, ma si iscrive per intero nell'ambito ilare del gioco, tanto lontano dalla gravità tragica del modello alfieriano quanto il rigoglio del « quercione fronduto e parato a festa » contrasta con la desolazione della « quercia antica », che ostenta le sue « squallide radici » nel *Saul*.¹²

2. La narrazione di Palazzeschi parodia garbatamente una scrittura artefatta come quella di Alfieri, la sua tensione idealistica, l'estraneità agli aspetti più concreti

11 Aldo Palazzeschi : *Il piacere della memoria*. Milano : Mondadori, 1964, pp. 24–25. Cfr. Luigi Russo : « Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo », in : *Il tramonto del letterato*. Bari : Laterza, 1960, pp. 1–27.

12 Vittorio Alfieri : *Saul*, ed. Carmine Jannaco e A. Fabrizi. Asti : Casa d'Alfieri, 1982, II, 2, vv. 157–159.

della vita ; ad un tempo, ne sottolinea il velleitarismo fastoso e la retorica *démodée*, che dopo la fortuna della stagione risorgimentale sembra renderne possibile il recupero solo attraverso l'antifrasi e la mescolanza dei registri. Se il linguaggio delle tragedie, fortemente criticato dai contemporanei già all'epoca della loro prima edizione,¹³ appare inattuale alla fine dell'Ottocento, si può comprendere come ai giorni nostri, a maggior ragione, esso costituisca l'ostacolo più arduo per la fruizione del teatro alfieriano, che non riesce a ritagliarsi uno spazio adeguato nei repertori delle compagnie italiane. Come rimedio non sono mancate proposte di riscrittura, come quella avviata nel 1967 da Davide Montemurri, in una rappresentazione dell'*Agamennone* che annoverava fra i suoi interpreti Giorgio Albertazzi, o altre soluzioni di rinuncia a una resa filologica del testo, come la scelta di Gabriele Lavia, nel suo *Oreste* del 1993, di sopraffare l'endecasillabo settecentesco attraverso il ricorso ad effetti spettacolari, antitetici alla scabra sobrietà della scena alfieriana.¹⁴ Anche gli attori, interpellati sull'interpretazione del verso tragico, ne rilevano la difficoltà. L'articolo nella rivista « Sipario » redatto da Paola Pedrazzini in occasione della riapertura del Teatro Alfieri ad Asti verte principalmente sull'impervia scrittura alfieriana, inconciliabile con le esigenze del presente.¹⁵ Eppure, nonostante l'ammissione della scarsa presenza di Alfieri sulle scene e dell'elitarismo della sua produzione, contraria agli interessi commerciali dello spettacolo, non pochi propendono per il mantenimento del testo originale. Infatti, un'analisi attenta dell'endecasillabo alfieriano ne rivela l'autentica destinazione teatrale : le difficoltà della parola scritta, evidenti sulla carta, svaniscono durante la rappresentazione, quando la parola diventa parlata. Tale è perlomeno il parere di Valter Malosti, che nel 1999 dirige una rappresentazione di *Polinice e Antigone* :

Pur avendo lavorato molto con Ronconi non ho scelto una direzione legata ai versi come suoni, ma ho cercato di fare un lavoro più legato al senso e il risultato ottenuto è stato sorprendente: gli spettatori leggendo il libretto

-
- 13 Cfr. Angelo Fabrizio : « Incunaboli di critica alfieriana », in : *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 171 (1994), pp. 386–411. – Id. : « Alfieri e i letterati toscani », in : *Alfieri in Toscana : Atti del Convegno Internazionale di Studi*, ed. Gino Tellini e Roberta Turchi. Firenze : Olschki, 2002, vol. 2 , pp. 647–735 (ripubblicato con il titolo « Le polemiche sulle « Tragedie » di Vittorio Alfieri : l'incontro-scontro con i letterati toscani » in : Angelo Fabrizio : *Fra lingua e letteratura : Da Algarotti ad Alfieri*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 121–233), e, nel primo volume degli stessi atti, Laura Melosi : « Agli inizi della critica alfieriana : la polemica Carmignani – De Coureil », pp. 167–199. – Simone Casini : « I professori e lo scrittore : Il « Giornale de' Letterati » di Pisa tra riforme leopoldine e tragedie alfieriane », in : *Studi italiani* 14 , 1–2 (gennaio–dicembre 2002), pp. 95–151.
- 14 Sulle rappresentazioni alfieriane moderne cfr. Anna Barsotti : *Alfieri e la scena : Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*. Roma : Bulzoni, 2001.
- 15 Paola Pedrazzini : « Asti in festa per Alfieri », in : *Sipario* 639 (2002), pp. 24–29.

della tragedia dopo lo spettacolo venivano a chiederci se era proprio quello il testo rappresentato, perché in scena si comprendeva tutto ciò che, letto, risultava ostico.¹⁶

Con questa affermazione il regista si allinea alla difesa dello stile condotta da Alfieri stesso nella celebre risposta alla lettera di Ranieri de' Calzabigi (1714–1795), confermandone la validità ancora attuale. Anche Valerio Binasco, regista e protagonista di un recentissimo *Filippo*, scelto per inaugurare la stagione 2010–2011 allo Stabile di Torino in occasione del centociquantesimo anniversario dell'unità d'Italia, riconosce il pregio della scrittura teatrale alfieriana, « strana e invincibile, che soggioga », « sana, piena di energia e di vitalità »¹⁷. È dello stesso avviso Ginette Herry, autrice dell'unica traduzione francese moderna di una pièce di Alfieri (se si prescinde dall'adattamento teatrale di *Oreste* del 1966, pubblicato nel 1991)¹⁸ : la *Mirra* edita nel 2003, durante le celebrazioni del bicentenario della morte del poeta.¹⁹ Ginette Herry accompagna la traduzione con un saggio pubblicato su rivista in cui motiva le scelte adottate per affrontare l'estrema densità della scrittura alfieriana, obbediente a un ritmo interno di difficile trasposizione in strutture linguistiche differenti.²⁰ Convinta tuttavia della necessità di « faire confiance à l'écriture d'Alfieri »²¹, la studiosa opta per una resa che sia il più possibile conservativa ed argomenta la necessità di fornire una nuova traduzione delle tragedie, che renda giustizia della loro letterarietà e valorizzi la coerenza del progetto teatrale alfieriano, prima di affrontare eventuali adattamenti e riscritture, operazioni artistiche sempre legittime, ma successive alla lettura e alla comprensione dell'originale. Per quanto quest'ultimo infatti, come ogni autentica scrittura teatrale, sia proteso verso la realizzazione scenica, possiede un'autonomia semantica definita, anche se in potenza e non in atto, soprattutto se si considera che in un teatro di parola come quello di Alfieri il messaggio verbale aspira ad avocare a sé tutti gli elementi significanti dello spettacolo, a scapito degli altri codici.

16 Ibidem, p. 26.

17 Marianna Natale : « Tre domande a... Valerio Binasco », <http://www.gazzettadasti.it/content/2010-12-01/tre-domande-valerio-binasco>, consultato il 20.12.2010. – Anna Barsotti : « Il privato è politico : in scena, per Binasco, il tiranno sempiterno di Alfieri », <http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=4823>, consultato il 20.12.2010.

18 Vittorio Alfieri : *Oreste*, trad. Claude-Henri Rocquet. Paris : Granit, 1991. Lo spettacolo, diretto da Jean-Pierre Miquel fu rappresentato al Théâtre Récamier di Parigi.

19 Vittorio Alfieri : *Myrrha*, trad. Ginette Herry. Dijon-Quetigny : Circé théâtre, 2003.

20 Ginette Herry : « Traduire *Myrrha* aujourd'hui », in : « Vittorio Alfieri et la culture française », *Revue des Études Italiennes* 50 (gennaio–giugno 2004), pp. 267–280.

21 Ibidem, p. 279.

3. Una volta stabilita la precedenza dovuta a una traduzione letteraria rispettosa del testo, prima che a rese sperimentali e innovanti, non si possono celare le difficoltà di tale impresa, che aumentano per la lingua francese, in quanto le scelte alfieriane sono compiute spesso in deliberata opposizione ai modelli d'oltralpe. Dopo aver deciso di intraprendere la carriera letteraria, infatti, Alfieri rinnega la gallofilia giovanile e sostituisce alle letture degli autori contemporanei francesi quelle dei classici della tradizione greco-latina e italiana, nel tentativo di ripristinare una drammaturgia ispirata al teatro antico, la cui prerogativa essenziale viene individuata in un impegno etico-civile assente nelle tragedie contemporanee, che sviluppano invece il « molle » sentimento amoroso. Il ricorso a un verso « più aguzzo assai » che « tondo » e ad ardite trasposizioni verbali risulta solidale al sistema ideologico delle tragedie e si comprende pienamente solo se lo si confronta con l'antimodello francese : per Alfieri, infatti, il disimpegno politico delle opere raciniane di stampo sentimentale si correla all'adozione di un verso scandito musicalmente che ne asseconda l'evasività edonistica, degradando il teatro a mera celebrazione cortigiana. Al contrario, una dizione « scolpita », che persegue la gravità confacente al genere poetico più alto e tende a straziare l'udito dello spettatore anziché a cullarlo, riflette la densità semantica delle tragedie ed è funzionale alla loro intenzione conativa, per cui l'azione libertaria rappresentata sulla scena aspira a un prolungamento nella realtà, stimolato dalla riflessione critica proposta nelle pièces. Solo accettando di esporre la verità in accenti vibrati ed energici, anziché di presentarla « debolmente accennata, guasta, e in mille tortuosi giri ravvolta e affogata tra mille falsità »²², il teatro può riappropriarsi del ruolo di scuola di virtù che svolgeva nella democratica Atene e a cui ha abdicato assoggettandosi alla protezione dei principi. Il decadimento del teatro moderno rispetto al suo archetipo antico denunciato nel *Del principe e delle lettere* comporta l'inversione delle priorità che un'opera poetica deve prefiggersi : il *delectare* da mezzo diviene fine, sostituendosi al *docere*. Se i tragici greci « inventavano e scrivevano per insegnare virtù, verità, e libertà ad un popolo libero, dilettrandolo », al contrario Racine « per dilettere e non offendere un popolo non libero e snervato, [...] traduceva in tratti sdolcinati di amore i più focosi e sublimi tratti della greca energia »²³. Non a caso, il poeta moderno menzionato in contrapposizione agli antichi è proprio il francese Racine, messo sotto accusa non solo per i contenuti, ma anche per le scelte stilistiche delle sue tragedie. L'aggettivo *sdolcinato* intende infatti criticare la regolarità ritmica e la levigatezza formale dell'alessandrino, come testimonia un

22 Vittorio Alfieri : *Del principe e delle lettere*, in : *Scritti politici e morali*, vol. 1, ed. Pietro Cazzani. Asti : Casa d'Alfieri, 1951, III, 7, p. 230.

23 Ibidem.

passo della *Vita*, in cui viene rievocato il soggiorno del giovane Alfieri a Cesana nel 1775, in compagnia dell'abate Aillaud, che lo forzava ad ascoltare brevi passi estratti dalle tragedie di Racine per ogni ora di lettura concessa a *Les Mille et une Nuits*: « Ed io me ne stava tutto orecchi nel tempo di quella prima insulsa lettura, e mi addormentava poi al suono dei dolcissimi versi di quel gran tragico »²⁴, ricorda il poeta. A differenza del trattato, nell'autobiografia i meriti letterari di Racine sono riconosciuti, per cui i suoi versi sono detti *dolcissimi* anziché *sdolcinati*, tuttavia, nella stessa pagina, Alfieri non esita ad esprimere il proprio insanabile dissenso dall'alessandrino: « Ma neppur dappoi ho potuto ingoiar mai la cantilena metodica muta e gelidissima dei versi francesi, che non mi sono sembrati mai versi; né quando non mi sapea che cosa si fosse un verso, né quando poi mi parve di saperlo »²⁵. La condanna alfieriana del verso teatrale francese, antitetico al suo endecasillabo sciolto, sconsiglia dunque la trasposizione delle tragedie in questo metro, che più sembra stravolgerne la fisionomia. Del resto, che l'adozione dello sciolto avvenisse in polemica con l'alessandrino, lo attesta anche la risentita risposta di Scipione Maffei (1675–1755) a Voltaire (1694–1778), nel dibattito suscitato dalla pubblicazione della *Mérope* francese.²⁶ Già nella prima metà del Settecento, dunque, l'alessandrino era considerato un verso particolarmente inadeguato alla trasposizione dell'endecasillabo sciolto e il trattamento sperimentale cui Alfieri lo sottopone accentua le divergenze fra i due metri fino a renderli incompatibili. Sono noti infatti gli espedienti adottati nelle sue opere per disperdere ogni residuo armonico, dalla frantumazione del verso in più battute, alla disgregazione in monosillabi, al cozzo degli accenti tonici, alla non coincidenza fra pause metriche e pause sintattiche, al bando di eventuali rime ed assonanze esemplate sul recitativo melodrammatico. Fra di essi risalta la volontà di evitare che in versi consecutivi gli accenti si posizionino sulle stesse sedi metriche, allo scopo di impedire ogni ritorno di cadenza, scelta contrastante con l'uso dei coevi tragediografi e traduttori di tragedie straniere, che, più inclini all'armonia ritmica, impiegavano schemi accentuativi regolari, ripetuti soprattutto nel secondo emistichio dell'endecasillabo, quasi a voler compensare l'assenza della rima.²⁷

24 Alfieri: *Vita*, Epoca Quarta, cap. 1, p. 173.

25 Ibidem. La critica all'alessandrino appare anche in un tagliente epigramma incluso nella prima parte delle *Rime* (ed. Francesco Maggini. Asti: Casa d'Alfieri, 1954, 236): « Dei Galli in rima le tragedie fersi, / Sol perché far non le potéro in versi ».

26 Cfr. *The Complete Works of Voltaire*, vol. 17: *Œuvres de 1737*, eds. Jack R. Vrooman and Janet Godden Oxford: The Voltaire Foundation, 1991, Appendix 3, soprattutto p. 382.

27 Tobia Zanon: « Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte prima: aspetti di metrica e sintassi », in: *Stilistica e metrica italiana* 5 (2005), pp. 95–140. – Id.: « Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte seconda: aspetti di sintassi e retorica », in: *Stilistica e metrica italiana* 6 (2006), pp. 123–156.

Se all'epoca di Voltaire non si poteva rinunciare all'alessandrino né a una resa in versi – si pensi alla conversazione con Casanova (1709–1776) in cui Metastasio irride l'edizione « de tous ses ouvrages en prose française » realizzata dal Richelet²⁸ –, oggi invece pare preferibile optare per una traduzione in prosa delle tragedie, cui incoraggia la visione dei « copioni » autografi redatti da Alfieri con le parti dei personaggi, come quella di Saul custodita presso la biblioteca municipale di Montpellier. In queste carte infatti si aboliscono gli a capo e i versi sono trascritti continuativamente, senza rispettare i confini dell'endecasillabo.²⁹ Dalle sue riflessioni sul teatro sappiamo che Alfieri consigliava di fornire alle attrici donne – più propense a un'intonazione canora – « la parte scritta come se fosse in prosa », in modo che fossero in grado di « recitare a senso, e non cantare a verso a verso »³⁰. Ma i copioni di Montpellier dimostrano che il poeta stesso ricorreva in prima persona a questo stratagemma per evitare la tentazione di una scansione valorizzante la misura metrica, come avveniva nella declamazione francese, e seguire invece una pronuncia rispettosa delle pause sintattiche, non coincidenti, come si è detto, con le cesure. Ne conseguiva la mistificazione dell'endecasillabo, che non doveva essere percepito nella sua dimensione versale dallo spettatore, per non compromettere l'illusione del dialogo scenico, visto che anche nel caso delle tragedie di contenuto sentimentale, le più suscettibili di sconfinamenti lirici, « un amante parla all'amata ; ma le parla, non le fa versi »³¹. La contraddizione interna dell'endecasillabo alfieriano, versificato a partire dalla redazione in prosa delle stesure e destinato a dissolversi nel *continuum* del discorso teatrale, sembra attuare un'intuizione estetica di Leopardi, che annota nello *Zibaldone* : « la drammatica [...] è cosa prosaica : i versi vi sono di forma non di essenza, nè le danno natura poetica »³². Questa affermazione si colloca nell'ambito di una riflessione sulla preminenza del genere lirico, estranea al problema della verosimiglianza mimetica posto da Alfieri, e riconducibile piuttosto allo statuto privilegiato che Leopardi riserva all'espressione immediata dell'io, di contro all'alienazione drammatica. Anche se da prospettive differenti, i due poeti, l'uno fattualmente disgregando i ritmi dell'endecasillabo e l'altro teoricamente

28 Giacomo Casanova : *Histoire de ma vie*, ed. Francis Lacassin. Paris : Robert Laffont, 2006, t. 1, vol. 3, ch. 12, p. 640.

29 Franco Vazzoler : « « ... » il valore della pausa nel verso alfieriano », in : *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento* : Atti del Convegno di Studi Verona (14–15 maggio 2003), ed. Gilberto Lonardi e Stefano Verdino. Padova : Esedra Editrice, 2005, pp. 295–322.

30 Vittorio Alfieri : *Parere sull'arte comica in Italia*, in : *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, ed. Morena Pagliai. Asti : Casa d'Alfieri, 1978, p. 243.

31 Vittorio Alfieri : *Risposta dell'Alfieri*, in : *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, pp. 230–231.

32 Giacomo Leopardi : *Zibaldone*, ed. Rolando Damiani. Milano : Mondadori, 1997, t. 2, p. 2926 [4357]. – Sulla concezione leopardiana del teatro cfr. l'introduzione di Isabella Innamorati all'edizione critica da lei curata, G. Leopardi : *Teatro*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 1999.

confutandone le ragioni, finiscono per accompagnare l'avvento del dramma in prosa e minano dall'interno il codice teatrale classicista. Dato che la critica ha individuato in alcune soluzioni degli intrecci delle opere alfieriane elementi preannunciatori del dramma borghese – nonostante l'avversione dell'autore per un genere ibrido, che gli sembrava costituire l'involuta parodia della tragedia – ci si può chiedere se, paradossalmente, non sia lecito reperire piuttosto i segni anticipatori del nuovo nel pur letteratissimo endecasillabo, che se è ben lontano dal precludere alla prosa del *drame sérieux*, ne lascia però intravedere l'esigenza. Pertanto, una traduzione delle tragedie che sostituisca la prosa all'endecasillabo forza di necessità il testo di Alfieri, facendone emergere le spinte più recondite, ma resta preferibile all'impiego di un alessandrino che contraddice gli esiti della sua ricerca stilistica. Tale prosa però deve sforzarsi di salvaguardare i timbri e le dissonanze originali, evitando qualsiasi tentazione melodica, comprese le cadenze impresse alla sua traduzione da Ginette Herry, che soddisfano più le esigenze armoniche del teatro classico francese che le insistenti asprezze delle tragedie alfieriane. Al contrario, i cori lirici, presenti nel *Saul* e nella *Mirra*, richiedono una resa in versi rimati, che ne valorizzi la destinazione canora e ne evidenzii l'alterità rispetto alle battute dialogiche.

4. Non solo il metro, ma anche la sintassi delle tragedie si oppone alla linearità del sistema francese, attraverso il ricorso ad ardite inversioni e dislocazioni, in cui Alfieri individua lo strumento più adatto per conferire nobiltà stilistica e separazione dal quotidiano al dialogo tragico dei suoi personaggi, senza inficiarne la naturalezza espressiva : come il poeta spiega nella lettera di risposta al Calzabigi, la gravità dello stile non è affidata a un lessico arcaizzante o peregrino, ma all'inusuale collocazione delle parole, che una sapiente pronuncia scenica è chiamata a mediare per appianare le difficoltà dello spettatore : recitati da un valente attore « bene, a senso, staccati, rotti, vibrati », i versi alfieriani suonano « forti, brevi, caldi, e tragici »; solo la loro lettura privata, eseguita arbitrariamente « da gente avvezza a sonetti e ottave », secondo modalità che ignorano le istanze teatrali rischia di offuscare il messaggio.³³ Le dislocazioni del dettato tragico alfieriano, che ricevono prestigio dal modello sintattico latino, si motivano nel contesto del dibattito linguistico settecentesco, in cui si esaltava la presunta perfezione naturale del francese, vincolato all'ordine soggetto-verbo-oggetto, e pertanto più adatto all'espressione logica del pensiero e alla filosofia, secondo la teoria esposta nel famoso trattato di Antoine Rivarol (1753–1801), *De l'universalité de la langue française* (1783).³⁴ La maggiore flessibilità dell'italiano, se riceveva una valutazione negativa in termini di chiarezza razionale,

33 Alfieri : *Risposta dell'Alfieri*, p. 232.

34 Cfr. Stefano Gensini : « Tradizioni nazionali e approccio comparato nella storia delle idee linguistiche : il « caso » italiano », in : *Comparatismi e filosofia*, ed. Maria Donzelli. Napoli : Liguori, 2006, pp. 81–100.

si risolveva però in un vantaggio per la poesia, in quanto l'alterazione topologica promuoveva l'efficacia espressiva delle parole, grazie al risalto acquisito dai termini anticipati o ritardati rispetto a uno svolgimento sintattico non marcato : sfruttando fino alle estreme conseguenze le possibilità della dislocazione, Alfieri si affida alle risorse distintive della lingua che ha scelto. Per questo motivo le trasposizioni costituiscono forse il tratto stilistico più restio alla traduzione francese e se, nella maggior parte dei casi, si deve rinunciare a preservare l'ordine delle parole del testo originale, si può comunque tentare di conferire rilievo ai termini isolati, soprattutto nei frequenti scontri di pronomi tonici, che traspongono i conflitti scenici nelle strutture sintattiche. La difficoltà viene affrontata da Ginette Herry, che acconsente a violare alcune consuetudini del francese, nei limiti della soglia di tollerabilità della lingua di arrivo :

Devant une conscience si rigoureuse des impératifs et des ressources phonétiques de la scène, impossible, pour le traducteur, de ne pas rejeter ce qui ferait indûment chanter les mots, de ne pas s'ingénier à rompre leur ordre attendu dans sa propre langue, en sachant toutefois que les seuils de tolérance – en particulier pour le nombre des fragments antéposés successifs – sont différents d'une langue à l'autre et qu'ils sont fort étroits en français, plus encore dans la salle de théâtre qu'entre les pages du livre.³⁵

Si considerino per esempio i vv. 37–38 di *Mirra* I, 1,

[...] I più prodi
D'Asia e di Grecia principi possenti³⁶

in cui l'aggettivo è separato dal sostantivo cui si riferisce, che però, accompagnato da un altro attributo, occupa a sua volta l'explicit del verso. Il sintagma composto dal sostantivo e dai relativi attributi ne risulta spezzato, ma i suoi componenti si concentrano nella parte finale dei due versi e sono allitteranti. Ecco adesso la traduzione :

[...] Les princes les plus vaillants,
De l'Asie et de la Grèce, les plus puissants

Ginette Herry è costretta ad anticipare il sostantivo, ma riesce comunque a preservare la quadruplicata allitterazione e la divisione del sintagma in due membri, salvaguardando la posizione speculare dei due aggettivi, anche se così facendo ne accentua la simmetria – dato che nella resa francese sono perfettamente isosillabici

35 Herry : « Traduire *Myrrha* aujourd'hui », p. 273.

36 Vittorio Alfieri : *Mirra*, ed. Martino Capucci. Asti : Casa d'Alfieri, 1974.

ed omoteleutici – ed introduce una rima estranea al dettato alfieriano, che, come si è accennato, risponde al tentativo della studiosa di realizzare una prosa ritmica.

5. Che, al contrario, lo scabro dettato alfieriano ricerchi una stridente antimusicalità, lo provano, fra l'altro, le frequenti allitterazioni in consonante vibrante o gutturale, fra cui possiamo segnalare *Mirra* I, 1, 19–21 :

[...] e le chieggo, e richieggo,
 Invano ognor che il suo dolor mi sveli :
 Niega ella il duol; mentre di giorno in giorno
 Io dal dolor strugger la veggio –

Sempre in chiusura del verso si accumulano inizialmente suoni gutturali (*chieggo/richieggo*), poi suoni palatali (*di giorno in giorno*), che culminano nell'emistichio finale (*strugger la veggio*)³⁷. Riporto adesso la traduzione di Ginette Herry :

[...] je lui demande et redemande
 En vain, à toute heure, de me dire quelle est sa souffrance.
 Elle nie sa douleur ; alors que moi, jour après jour,
 Je vois la douleur la détruire.

L'allitterazione in gutturale è sostituita da una in dentale (*demande et redemande*), che salvaguarda l'insistenza iterativa dell'originale protraendosi fino al verso conclusivo del passo, intessuto sulla medesima trama fonica predominante (*la douleur la détruire*), anche se la durezza del dettato alfieriano si smussa in una modulazione sonora. Possiamo trarre un altro esempio significativo sul valore delle allitterazioni da un passo estratto dai versi finali del *Saul*, quando il vecchio re, che si è alienato l'appoggio divino, viene sconfitto dai Filistei e si dà la morte sul campo di battaglia, trafiggendosi con la propria spada (V, 5, vv. 218–219) :

[...] Sei paga,
 D'inesorabil Dio terribil ira ? –

I versi citati si ispirano alla traduzione del *Maometto* di Voltaire realizzata da Agostino Paradisi (1736–1783) (V, 4), che nelle pagine dell'autobiografia Alfieri menziona fra « le men cattive »,³⁸

Vi son rimorsi ! o di giustizia eterna
 Inesorabil ira ! [...]

37 Il ricorso alla forma palatale del presente di *vedere* si spiega con la volontà di evitare la rima con *richieggo*.

38 Alfieri : *Vita*, Epoca Quarta, cap. 1, p. 176. L'esemplare della traduzione del Paradisi posseduto da Alfieri si trova a Parigi, presso la Bibliothèque Nationale François Mitterrand (BNF 8° Yf 1447¹⁻⁴).

e consente di misurare il divario fra le catastrofi delle due tragedie : mentre infatti nella traduzione del Paradisi, conforme all'originale francese (« Il est donc des remords ! Ô fureur ! Ô justice ! / Mes forfaits dans mon cœur ont donc mis mon supplice ! »),³⁹ Maometto, colpevole di aver strumentalizzato la religione per assecondare i suoi fini abietti, ammette la sconfitta, nell'opera alfiariana le parole di Saul possiedono uno statuto più ambiguo. Se infatti, da un punto di vista meramente contenutistico, potrebbero prestarsi ad esprimere la resa del re di fronte alla tirannica divinità che ha inteso abbatterne l'orgoglio, la veemente allitterazione che le percorre impedisce una pronuncia sommessa o rassegnata, facendo vibrare un accento di fierezza indomita, tanto che si è tentati di riferire al passo in questione le parole di Massimo d'Azeglio (1798–1866) che, negli anni giovanili, infiammato dalla lettura di Alfieri, declamava i versi delle sue tragedie rinchiuso nello studio, « colla schiuma alla bocca ed arrotando gli *r* »⁴⁰. La densità semantica delle ultime parole di Saul riposa sul significante ancor più che sul significato e pertanto la veste fonica deve essere preservata nella traduzione.

Un altro aspetto che esige criteri conservativi è il sistema interpuntivo, come emerge dallo stesso passo citato: si consideri quanto la sostituzione del punto esclamativo della fonte, di impotente ed attonito smarrimento, con quello interrogativo del testo alfiariano contribuisca a conferire un senso di sfida alle parole di Saul. Ma se si esamina nella sua integrità la battuta finale del re ebreo colpisce la ricchezza dei segni di interpunzione impiegati dal poeta, che affianca ai simboli usuali vari accorgimenti tipografici per scandire la dizione teatrale dell'endecasillabo (*Saul*, V, 5, vv. 216–225) :

Oh, figli miei !... – Fui padre. –
 Eccoti solo, o re ; non un ti resta
 Dei tanti amici, o servi tuoi. – Sei paga,
 D'inesorabil Dio terribil ira ? –
 Ma, tu mi resti, o brando : all'ultim'uopo,
 Fido ministro, or vieni. – Ecco già gli urli
 Dell'insolente vincitor : sul ciglio
 Già lor fiaccole ardenti balenarmi
 Veggo, e le spade a mille... – Empia Filiste,
 Me troverai, ma almen da re, qui... morto. –

39 Voltaire : *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 20B : *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*, ed. Christopher Todd. Oxford : Voltaire Foundation, 2002, V, 4, vv. 175–176.

40 Massimo d'Azeglio : *I miei ricordi*, ed. Alberto Maria Ghisalberti. Torino : Einaudi, 1971, p. 129.

I trattini separano di volta in volta i diversi destinatari apostrofati da Saul : i figli, se stesso, Dio, la propria spada, Filiste. La durata delle pause viene calibrata minuziosamente non solo per scandire il ritmo verbale, ma anche per marcare i trapassi delle emozioni espresse dal sovrano, dal dolore per i figli uccisi sul campo di battaglia, la cui intensità sopravanza i limiti espressivi ed è affidata a un silenzio pregno di significato, al rilievo patetico assunto dalla paternità di Saul, confinata ormai nel passato remoto (*Fui padre*), grazie al suo inserimento fra pause forti, al provocatorio interrogativo rivolto a Dio, fino all'esalazione dell'ultimo respiro, protratto attraverso i punti di sospensione.⁴¹ Qui, secondo la didascalia inserita dall'autore, si colloca l'azione finale del suicidio, che viene enfatizzata dall'isolamento del termine che sancisce la catastrofe tragica (*morto*), pronunciato mentre Saul si accascia al suolo. Nella strutturata economia del sistema interpuntivo alfieriano nessun elemento è il portato inerte delle abitudini grafiche, compreso il ricorso o meno a lettera capitale dopo una pausa forte. Nel passo analizzato, i punti di sospensione figurano in tre occasioni: nelle prime due sono seguiti da un trattino e da una parola cominciante per maiuscola, che suggeriscono un indugio più lungo, invece nell'ultima da una parola cominciante per minuscola che completa sintatticamente la frase, dopo una *suspense* carica di tensione drammatica.

6. Come si è visto, alla fine della tragedia, Saul rimpiange i figli sacrificati alla sete di potere. Per amplificare il *pathos* della sua condizione Alfieri si ispira all'archetipo italiano del dolore paterno : l'Ugolino dantesco.⁴² Come infatti la pena comminata ad Ugolino per il tradimento politico coinvolge i figli rinchiusi insieme con lui nella torre della Muda, così l'ira divina per la ribellione di Saul si abbatte anche sulla sua progenie, in accordo con le parole pronunciate da David nel primo atto della tragedia (« Spesso, tu il sai, nell'alta ira tremenda / Ravvolto egli ha coll'innocente il reo »⁴³) : Gionata e gli altri figli del re si schierano in prima linea nella battaglia contro i Filistei e ne vengono travolti. L'allusione al dramma di Ugolino presta un ulteriore motivo tragico alla catastrofe del *Saul*, approfondendo l'intima scissione del protagonista di cui viene esplorata così anche la lacerazione affettiva. Essa si realizza attraverso l'inserimento graduale di spie verbali estratte dal XXXIII canto dell'*Inferno* dantesco, già nell'atto terzo Saul si chiede :

41 Sull'impiego di punti di sospensione e linee in Alfieri, che si trasmette alle prime edizioni dell'*Ortis* foscoliano, cfr. Emilio Bigi : « Nota sull'interpunzione dell' « *Ortis* », in : *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*. Milano : Cisalpino-Goliardica, 1986, pp. 22–37.

42 Cfr. Vincenza Perdichizzi : « Umanesimo e razionalismo nei drammi biblici di Alfieri », in : *La Bibbia nella letteratura italiana : dall'Illuminismo al Decadentismo*, ed. Pietro Gibellini. Brescia : Morcelliana, 2009, vol. 1 , p. 45–62.

43 Alfieri : *Saul*, I, 2, vv. 164–165.

Chi te consola ? al brancolar tuo cieco,
 Chi è scorta, o appoggio ?... [...] ⁴⁴

ripetendo gli accenti di Ugolino, che, dopo la morte dei figli, con la vista appannata per la fame, comincia « già cieco, a brancolar sovra ciascuno » (v. 73). Le tessere verbali della *Commedia* riprodotte da Alfieri perdono la concretezza referenziale della fonte per essere sottoposte a un processo di sublimazione metaforica, ma restano perfettamente riconoscibili. Più avanti, in preda al delirio in cui si vede perseguitato dall'ombra di Samuele, il re si dichiara disposto a rinunciare alla corona di cui il sacerdote lo aveva cinto in passato e pronuncia le seguenti parole : « Tu il fregiasti ; ogni fregio or tu gli spoglia », ⁴⁵ calco trasparente del dantesco « tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia » (vv. 62–63). Infine, nella stessa scena, Saul proclama l'innocenza dei figli nel tentativo di preservarli dalla collera divina da cui si sente travolto (« I figli, / del mio fallir sono innocenti... »), ⁴⁶ intonando in tal modo la nota culminante del canto dantesco, in cui il poeta prorompe in un'invettiva contro Pisa per condannare l'estensione della pena di Ugolino ai figli, che « innocenti facea l'età novella » (v. 88). Per non depauperare la tragedia alfieriana della sua ricchezza semantica, tali riferimenti atti ad evocare l'ipotesto di Dante (1265–1321) dovrebbero essere mantenuti in una traduzione, che potrebbe avvalersi dell'edizione in francese più accreditata e diffusa della *Commedia* e riprodurne i sintagmi convocati nel *Saul*, in modo da rendere possibile per il pubblico colto il riconoscimento del modello soggiacente.

7. L'intertestualità investita di valori semantici del *Saul*, tesa a valorizzare la paternità offesa del protagonista, declina un tema costante nella tragedia di Alfieri, che sin dal *Filippo* trasferisce le dinamiche politiche del rapporto fra il re e i sudditi nell'ambito familiare. La raffigurazione del tiranno coincide così con quella del padre snaturato, laddove la pubblicistica e il teatro arcadico ed illuminista avevano assimilato il sovrano ideale al padre amorevole, pronto a sacrificarsi per assicurare la felicità dei figli-sudditi. La perversione dei legami di sangue nella reggia alfieriana amplifica la dissoluzione del vincolo sociale, colpito nel suo nucleo primario e più sacro, denunciando in tal modo l'egotismo feroce del despota. E di fatto l'attitudine mutevole di Saul nei confronti dei figli, che ora ricerca e ora allontana da sé, riflette la lotta interiore fra il re e il padre, vale a dire il suo oscillare fra l'aspirazione tirannica e la nostalgia del bene, che si configura nei termini dell'idillio familiare da cui egli è ormai inevitabilmente

44 Ibidem, III, 4, vv. 228–229.

45 Ibidem, V, 3, v. 131.

46 Ibidem, vv. 135–136.

escluso. La conoscenza integrale del macrotesto alfieriano, nei suoi temi portanti e nei loro relativi sviluppi, è dunque fondamentale per la comprensione delle singole tragedie, perché permette di discernere le corde drammatiche che il poeta fa vibrare in diverse combinazioni e con varia insistenza nelle sue opere, rimarcando così l'individualità di ognuna di esse, pur nell'ispirazione unitaria del suo teatro. Ed infatti la raffigurazione dei tiranni-padri alfieriani, per quanto si risolve generalmente con la morte dei figli virtuosi, si declina attraverso variazioni dello schema comune e richiede tinte specifiche, digradanti dalla cupa efferatezza del re di Spagna Filippo ai rimorsi tardivi del mediocre Creonte, alla commozione trattenuta, ammantata di dignità austera, di Saul.

Il traduttore consapevole della coerenza del teatro alfieriano e capace di riconoscerne i temi ricorrenti dovrebbe dunque accompagnare questa ricerca con l'individuazione degli elementi distintivi di ogni tragedia. A tal fine si rivela utile l'analisi dei pilastri lessicali su cui poggia il sistema ideologico delle pièces, in modo da assicurare una resa conforme della rete di relazioni che essi instaurano con i rispettivi antonimi e derivati, sia nell'intero corpus delle tragedie sia individualmente, nel perimetro circoscritto del singolo testo. Per il primo caso si può evocare la ricorrenza nel macrotesto teatrale alfieriano dell'espressione « o libertà o morte » e del suo rovescio complementare « o regno o morte », studiata da Arnaldo Di Benedetto,⁴⁷ mentre per il secondo è indicativo l'esempio dell'*Antigone*. In questa tragedia ricorrono con notevole frequenza la parola *pietà* e corradicali (*pietà*, *pietade*, *pietoso*, *empietà*, *empio*, ecc.), nel duplice senso di devozione familiare e di compassione.⁴⁸ Il sistema assiologico della tragedia si esplica infatti nell'opposizione fra l'eroina della *pietà*, Antigone, e il suo *empio* antagonista, il tiranno Creonte. La principessa, che porta il peso della terribile eredità di Edipo, riesce a spezzare la catena dei delitti familiari perpetuata dalla lotta fratricida di Eteocle e Polinice, rischiando la vita per conferire gli onori funebri al fratello insepolto. La sua devozione ai legami di sangue le permette di riscattare il « nascer reo »⁴⁹ attraverso un' « opra pietosa »⁵⁰ che la conduce a una morte « non rea ».⁵¹ Al contrario Creonte, che con il bando di Edipo aveva inteso

47 Arnaldo Di Benedetto : « Uno stilema alfieriano », in : *Tra Sette e Ottocento*, pp. 67–71.

48 Cfr. Vincenza Perdichizzi : « L'*Antigone* di Alfieri fra tradizione e originalità », in : *Vittorio Alfieri : Drammaturgia e autobiografia* ; Atti della giornata di studi (4 febbraio 2005), ed. Pérette-Cécile Buffaria e Paolo Grossi. Istituto Italiano di Cultura de Paris, 2005 (= *Quaderni dell'Hôtel de Galliffet* 5), pp. 123–146. – Enrico Mattioda : « « Io spero in te » : L'*Antigone* notturna di Alfieri », in : *Antigone, volti di un enigma : Da Sofocle alle Brigate Rosse*, ed. Roberto Alonge. Torino : Edizioni di Pagina, 2008 (= *Quaderni del D@ms di Torino* 12), pp. 187–194.

49 Vittorio Alfieri : *Antigone*, ed. Carmine Jannaco. Asti : Casa d'Alfieri, 1953, IV, 2, v. 97.

50 Ibidem, I, 1, v. 18.

51 Ibidem, III, 3, v. 316.

purificare il suolo tebano e prendere le distanze dalla famiglia contaminata, rifiuta di cedere alla « pietà », vanamente invocata dal figlio Emone a favore di Antigone, e diventa così l'autentico erede dell' « empietà » dei fratelli rivali, secondo un *Leitmotiv* presente sin dall'apertura della tragedia : se Eteocle e Polinice si erano resi colpevoli dell'infrazione delle sacre leggi del sangue, da parte sua il nuovo re di Tebe, vietando di rendere gli onori dovuti ai defunti, « leggi, natura, Dei, tutto in non cale / Quell'empio tiene ». ⁵² La maledizione di Edipo sembra dunque trasmettersi attraverso la successione dinastica anziché la discendenza familiare, quasi a saldare l'equivalenza fra trono e colpa : alla tragedia del fato ineluttabile che travolge la dinastia dei Labdacidi nell'archetipo greco si sostituisce così la tragedia politica di Alfieri che denuncia i crimini del potere assoluto. Senonché, a riprova di come l'ispirazione politica sia trascesa da un pessimismo ontologico che mette a nudo la fragilità della condizione umana, occorre osservare, con Mario Fubini e Vitilio Masiello, ⁵³ che l'*amor mortis* di Antigone non si riduce alla contesa con l'usurpatore, ma ha radici più profonde e che già dal *Polinice* si registra un'incrinatura nella figura del tiranno quale titanica allegoria del male : Creonte non può legittimamente essere considerato il responsabile delle sventure che si abbattano sulla casata di Edipo per aver tramato contro i due fratelli, il cui odio reciproco viene certo rinfocolato ma non causato dai suoi raggiri, né si esaurisce nella rivalità politica, dal momento che si manifesta sin dal grembo materno. La loro avversione inestinguibile trae origine da una pulsione oscura – sprofondata nel « cupo ove gli affetti han regno », secondo il celebre verso del Parini – per la quale il poeta recupera il tema originario del fato, anche se avanza perplessità sulla sua ricezione moderna, non più sostenuta dalle antiche credenze. A proposito del *Polinice* si legge infatti nel *Parere* :

Tragico soggetto egli è certamente ben questo, poiché l'ambizione di regno mista ad un odio fatale dagli Dei ispirato nel cuore di due fratelli in punizione dell'incesto del loro padre, viene ad essere la cagione di una terribilissima catastrofe. Ma, convien dire il vero, che questo soggetto è pure assai meno tragico teatrale per noi, di quello che lo doveva essere pe' Greci, e per gli stessi Romani, i quali avendo pure le medesime opinioni religiose, poteano assai più di noi esser mossi da quella forza del fato, e dell'ira divina, che pajono essere i segreti motori di tutta questa tragedia. ⁵⁴

52 Ibidem, I, 3, vv. 121–122.

53 Mario Fubini : *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*. Firenze : La Nuova Italia, 1963², pp. 101–126. – Id. : *Vittorio Alfieri (Il pensiero – La tragedia)*. Firenze : Vallecchi, 1953², pp. 116–138. – Vitilio Masiello : *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*. Roma : Edizioni dell'Ateneo, 1964, p. 56.

54 Vittorio Alfieri : *Parere sulle tragedie*, in : *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, p. 87.

Il ricorso al « fato » e all' « ira divina » quali « segreti motori » della tragedia determina l'insistenza sui termini che rievocano la trasgressione familiare di Edipo e il groviglio dei rapporti parentali che ne deriva, altre parole-chiave del dittico tebano. L' « imperiosa forza del Fato » grava anche sulla *Mirra*,⁵⁵ in cui l'amore incestuoso della protagonista è attribuito alla vendetta di Venere, schermo mitico che traduce una segreta inibizione a vivere, l'ostilità dell'esistenza per cui l'aspirazione a una pienezza vitale dei personaggi alfieriani, inevitabilmente soggetta alla frustrazione, si converte nel suo contrario : il desiderio di morte. Mirra cerca di contrastarlo sottraendosi alle funeste aure di Cipro e alla vista di Ciniro, per cui nella tragedia ricorre l'immagine del liberare le « vele ai venti », che esprime il desiderio di fuga e al tempo stesso l' « anelito a un'impossibile purezza » della protagonista.⁵⁶ Ed infatti, nel formulare la sua richiesta prima di fronte a Peréo e poi ai genitori, Mirra si lascia trasportare da uno dei rari empiti lirici della tragedia, costruita invece, quant'altre mai, proprio sulla rimozione del linguaggio lirico, corrispondente alla negazione dell'orribile sentimento che agita la protagonista :

No ; questo è il giorno ; ed oggi
sarò tua sposa. – Ma, doman le vele
daremo ai venti, e lascerem per sempre
dietro noi queste rive.
(II, 2, vv. 201–204)

[...] Al sol novello,
deh ! concedete, che le vele ai venti
meco Peréo dispieghi. [...]
(III, 2, vv. 190–192)

In contrasto con le aspre sonorità del suo stile tragico, in entrambi i passi il poeta ricorre agli stessi strumenti retorici per conferire musicalità al verso : la riduzione timbrica alla vocale tonica /e/, l'allitterazione della sillaba /ve/, la regolarità ritmica. L'apertura di Mirra a una tenue ed illusoria speranza le consente dunque di eludere momentaneamente il registro tragico in cui è imprigionata con una rottura stilistica destinata a una rapida ricomposizione, che rende più patetico il ritorno a una realtà senza vie di fuga. Naturalmente l'eccezionalità dei due passi nella compagine stilistica della tragedia deve essere riconoscibile anche in una traduzione, per cui lo studioso, nell'impossibilità di riprodurre le stesse tonalità

55 Ibidem, p. 130.

56 Arnaldo Di Benedetto : « Vittorio Alfieri », in : *Storia della letteratura italiana*, vol. VI : *Il Settecento*, dir. Enrico Malato. Roma : Salerno editrice, 1998, pp. 935–1014 (986).

alfieriane, può fare ricorso a soluzioni compensatorie che restituiscano ai versi il loro afflato lirico originario, per esempio attraverso l'introduzione di assonanze o l'impiego di un lessico poeticamente connotato. Quest'ultima scelta è applicata da Ginette Herry, la quale, nelle note alla sua traduzione, osserva che « *livrer, ouvrir ses voiles aux vents fait penser, dans les deux langues, à ouvrir ses ailes au vent, prendre son essor* » (nota 14) e di conseguenza nel primo passo adopera il verbo *livrer* (« *Mais, demain, nous livrerons / Tes voiles aux vents* »), più marcato dell'alfieriano *dare*, e nel secondo *déployer* (« *Ah ! Permettez qu'avec moi, Péréus déploie / Ses voiles aux vents* »), entrambi compatibili con il volo degli uccelli.

8. Come i temi comuni delle tragedie alfieriane vanno incontro a una realizzazione individuale, ricca di sfaccettature, così anche il loro stile, pur nella condivisa patina eroica, presenta sfumature distinte. I passi appena analizzati della *Mirra* mostrano come alternanze di registro siano percettibili all'interno della stessa pièce, in accordo con gli scritti di poetica dell'autore, che ammette l'inserzione occasionale di « fiori lirici, ma con giudizio sparsi » nello stile grave della tragedia.⁵⁷ A differenza delle altre opere, poi, *Mirra* sviluppa un soggetto estraneo all'ispirazione politica alfieriana e aperto in misura maggiore alla dimensione quotidiana dei rapporti familiari, dal momento che, nella concezione dell'autore, i sovrani di Cipro, Ciniro e la moglie Cecri, « per gli affetti domestici [...] pajono piuttosto degni d'essere privati cittadini, che principi ».⁵⁸ Anzi, il personaggio di Cecri « riesce sul totale alquanto mamma, e ciarlieria »⁵⁹ e l'opera comporta persino la presenza di una nutrice, carattere, al pari degli altri confidenti, programmaticamente escluso dal teatro di Alfieri, in quanto responsabile di un abbassamento dei toni tragici. E difatti trattasi di « persona ottima semplicissima, e non sublime per niuna sua parte »,⁶⁰ che, all'interno del corpus fissato nella *Didot*, può confrontarsi con il Polidoro della *Merope*, tragedia a sua volta anomala, sia per il lieto fine sia perché sviluppa la « passione molle materna » poco congeniale al poeta.⁶¹ In entrambe le opere si avvertono puntiformi concessioni a un linguaggio meno solenne, che accoglie diminutivi e termini affettivi : per esempio, sia Euriclea che Polidoro sono definiti dall'aggettivo *buono*, che nella prosa autobiografica viene attribuito a figure di educatori e maestri di Alfieri, a partire da don Ivaldi, che gli impartisce i primi rudimenti scolastici. Nella *Merope* si incontrano inoltre espressioni come « vecchia età » (IV, 2, 122),⁶² in contrasto con sintagmi affini

57 Alfieri : *Risposta dell'Alfieri*, p. 230.

58 Alfieri : *Parere sulle tragedie*, p. 133.

59 Ibidem.

60 Ibidem.

61 Ibidem, p. 120.

62 Vittorio Alfieri : *Merope*, ed. Angelo Fabrizio. Asti : Casa d'Alfieri, 1968.

più preziosi impiegati nelle altre tragedie (« tremula etade » di *Antigone* I, 3, 159, « stanca etade » di *Virginia* III, 1, 7, « cadente etade » di *La congiura dei Pazzi* II, 2, 106, « canuta età » di *Don Garzia* I, 3, 280 e di *Saul* II, 1, 14) e persino l'esclamazione « Oh bello ! » (V, 3, 196), che non ha ulteriori occorrenze ; nella *Mirra* l'eroina è interpellata da Euriclea con l'allocuzione familiare « O mia dolce figliuola » (II, 4, 231), ecc.

Ciò detto, occorre ribadire che l'entità degli apporti del registro medio in queste tragedie rimane contenuta, anche se non trascurabile, e che Alfieri rivendica l'originalità dei suoi personaggi secondari rispetto ai loro equivalenti « pedestri » nel teatro antico e moderno, criticati negli scritti di poetica : secondo il *Parere*, anche se l'Euriclea della *Mirra* sa « un po' troppo di balia, si distingue alquanto dal genere comune dei personaggi secondarj », ⁶³ e in tal senso mi sembra significativa la decisione di attribuire all'anonimo personaggio della fonte ovidiana il nome della nutrice di Ulisse, quasi a dichiararne la discendenza dai fasti dell'epica, anziché da un modello teatrale giudicato insoddisfacente. Questo recupero del precedente omerico va inteso soprattutto in senso formale, come adesione al registro dell'epica che, come si è anticipato, appresta la base lessicale comune al teatro alfieriano : se il poeta rifiuta il ritmo regolare e la musicalità dell'ottava della *Gerusalemme liberata*, suscettibile di degenerare in « cantilena » a teatro, ne condivide però la selezione lessicale, volta a promuovere l'esemplarità magnanima dei protagonisti. Di conseguenza, immette nella tragedia formule epiche, ricavate non solo dal remoto modello tassiano, ma anche da famose traduzioni settecentesche in endecasillabi sciolti, a partire dall'*Ossian* del Cesarotti e dalla *Tebaide* del Bentivoglio, opere nei cui confronti il poeta non nasconde il proprio debito. ⁶⁴ L'influenza non solo metrica dell'*Ossian* si manifesta in maniera particolare nel *Saul*, insieme a quella di altre opere « primitive », e persino del Marino, in conformità con il soggetto biblico della tragedia, che consente di eludere le aride costrizioni razionalistiche del secolo « ragionatore » attraverso l'innesto di « poesia descrittiva, fantastica, e lirica ». ⁶⁵ Di conseguenza, il ricorso a un ornato sfarzoso distingue lo stile del *Saul* da quello delle altre tragedie ed è all'origine delle metafore più celebri dell'opera, come quella già menzionata della quercia antica con le radici divelte oppure la descrizione dell'alba che segna l'ingresso in scena del protagonista (II, 1, vv. 1-3). Nel macrotesto alfieriano all'abbassamento del registro stilistico della *Merope*,

63 Alfieri : *Parere sulle tragedie*, p. 133.

64 Cfr. Angelo Fabrizi : « Ossian », in : *Le scintille del vulcano : Ricerche sull'Alfieri*. Modena : Mucchi, 1993. – Id. : « L'epica nella tragedia : Alfieri e Marco Cornelio Bentivoglio », in : *Cuadernos de filología italiana* 5 (1998), pp. 311–23. – Sergio Maria Gilardino : *La scuola romantica : La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*. Ravenna : Longo editore, 1982.

65 Alfieri : *Parere dell'autore*, p. 121.

aperta agli apporti del linguaggio familiare, si contrappone così l'innalzamento di quello del *Saul*, che si avvale della tradizione più eletta, come dimostra lo scarto fra il sintagma « vecchio buon padre » (II, 5, v. 317), che designa Polidoro nella *Merope*, e « veglio sacro » (I, 2, v. 151) riferito al Samuele del *Saul*.

Se dunque l'astrazione classica delle tragedie di Alfieri, rimproveratagli dalla generazione romantica, impone la rimozione di ogni elemento contingente, partecipe dell'effimero del momento storico, gli esempi proposti di *Mirra*, *Merope* e *Saul* testimoniano invece di una connotazione stilistica specifica delle singole opere, in funzione del soggetto trattato. All'interno di un codice illustre e severo, le tragedie ammettono occasionali infrazioni stilistiche, includendo ora formule affettive proprie del linguaggio quotidiano ora figure retoriche che esulano dalla referenzialità dialogica e che spetta all'orecchio esercitato del traduttore cogliere e valorizzare.

9. Per penetrare nell'universo poetico di Alfieri, operazione propedeutica alla traduzione, si possono adoperare diversi strumenti critici, cui si è occasionalmente fatto ricorso nelle pagine precedenti : nel caso della *Mirra* disponiamo dell'ottimo commento di Angelo Fabrizi, che oltre a fornire una vasta introduzione e una bibliografia completa, analizza l'opera verso dopo verso, ricostruendo il mosaico delle fonti impiegate dall'autore.⁶⁶ Fondamentale è l'edizione critica della Casa d'Asti, ad opera di Martino Cappucci, in cui sono riprodotte le fasi redazionali più antiche. Ritenendole utili complementi per l'esegesi del testo definitivo, Ginette Herry traduce in appendice al suo volume l'idea e la stesura in prosa che precedono la versificazione di *Mirra*, nonostante si tratti di materiale destinato in primo luogo al laboratorio dello specialista, che perde gran parte del suo interesse nella versione francese. In sua vece si sarebbe potuto optare per la traduzione di passi estratti dalle prose alfieriane, come le pagine dell'autobiografia che menzionano le circostanze della creazione dell'opera e i documenti di poetica che Alfieri volle includere nell'edizione Didot. Nel caso della *Mirra*, poi, il *Parere* conferma e sviluppa i temi accennati nel sonetto di dedica alla contessa d'Albany (1752–1824), indissociabile dalla tragedia (e tradotto da Ginette Herry)⁶⁷ : l'orrore e a un tempo l'innocenza caratterizzanti l'amore della protagonista e la compassione che suscita la sua vicenda. L'autore stesso dichiara di non riuscire a trattenere la commozione anche dopo molteplici riletture del testo, non diversamente dall'amata, dunque, che nel sonetto è ritratta in lacrime :

66 Vittorio Alfieri : *Mirra*, ed. A. Fabrizi. Modena : Mucchi, 1996.

67 Cfr. Maria Antonietta Terzoli : « Dediche alfieriane », in : *I margini del libro : Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, ed. Maria Antonietta Terzoli. Roma, Padova : Antenore, 2004, pp. 263–89.

Della figlia di Ciniro infelice
 l'orrendo a un tempo e innocente amore,
 sempre da' tuoi begli occhi il pianto elíce.

Questi versi lasciano trasparire l'effetto che il poeta si auspica di ottenere dalla rappresentazione : nei panni della spettatrice ideale di *Mirra*, infatti, l'Albany addita con il suo comportamento la reazione che l'opera intende provocare, vale a dire il pianto, segno che la catarsi poggia sulla pietà, anziché sul terrore o l'ammirazione, prevalenti in altre tragedie alfieriane.

Oltre al paratesto utile ad orientare l'interpretazione delle sue tragedie, fra le carte di Alfieri si trovano documenti che possono agevolare il compito del traduttore. Per la maggior parte si tratta di scene teatrali in prosa (anche se qui la mancata versificazione, più che a una scelta deliberata, è da ascrivere, secondo i casi, al loro carattere di abbozzo preparatorio, o alla loro destinazione privata, a scopo di esercitazione, oltre che a problemi di competenze in un sistema metrico meno familiare dell'italiano) : le antiche stesure in prosa francese del *Filippo* e del *Polinice*, di cui Alfieri stesso consigliava all'Albany la lettura ai fini della traduzione, la resa nella stessa lingua di alcune scene della prima tragedia, elaborata probabilmente dopo l'*editio princeps* (1783), per offrire un modello all'amata. Il testo integrale del *Filippo* tradotto dall'Albany, custodito a Firenze, rimane inedito, ma Morena Pagliai, curatrice degli scritti di poetica per l'edizione nazionale di Alfieri, ne ha riprodotto un saggio, il cui interesse risiede soprattutto nelle note del poeta, che interviene a correggere e guidare la contessa.⁶⁸ Dalle sue osservazioni puntuali è possibile ricavare i principi di una teoria della traduzione, sul versante antico ufficialmente consegnati alle prose liminari che precedono le sue versioni dai classici e che hanno già attirato l'interesse della critica, a differenza delle carte in questione. Pur nella fedeltà ai contenuti originari, Alfieri pone l'accento sulla lingua d'arrivo, dal momento che l'efficacia della traduzione si misura nella sua rilettura autonoma, « come cosa francese », ⁶⁹ indipendente dal testo che l'ha generata. Raccomanda quindi di rispettare « l'indole della lingua », ⁷⁰ affinché « la forza della traduzione » equivalga « alla forza dell'originale », ⁷¹ o, eventualmente, la superi, visto che talvolta « non c'è male a dir più, ma sempre a dir meno ». ⁷² La ricerca di un dettato poetico oltranzistico viene dunque proseguita nella traduzione, così come la selezione lessicale che caratterizza il registro alto della tragedia : « quando c'è due modi, bisogna sempre badare a scegliere il meno triviale, e più nobile ; quello che si scrive insomma, piuttosto che quello che

68 *Saggio di traduzione del « Filippo »*, in : Alfieri : *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, pp. 491–499.

69 *Ibidem*, p. 497.

70 *Ibidem*, p. 498.

71 *Ibidem*, p. 496.

72 *Ibidem*, p. 499.

si parla ». ⁷³ Questi principi trovano applicazione nelle scene del *Filippo* tradotte dal poeta stesso, ⁷⁴ in cui è evidente lo sforzo nel preservare la veemenza dell'originale. Di fronte alla difficoltà nel mantenere lo stile contratto, poco congeniale alle strutture sintattiche analitiche del francese (« Quel nostro *Non che, ma* è uno di quei tanti modi brevissimi, per cui nessuno mai mi tradurrà in francese senza allungarmi. *Non che, ma* vuol dire alla lettera in francese, *Non seulement cela, mais cela* »), ⁷⁵ egli cerca di compensare altrimenti. Per esempio, nella seconda scena del primo atto del *Filippo* (vv. 68–70), Carlo lamenta la decisione del tiranno di rompere il fidanzamento del figlio con Isabella per poterla sposare a sua volta :

Sì : le mie angosce
Principio han tutte dal funesto giorno,
Che sposa in un data mi fosti, e tolta.

Il passo culmina nell'incisiva opposizione finale tra i due verbi al passato remoto, di significato contrario, accostati senza soluzione di continuità. Non potendo ricorrere alla stessa costruzione sintetica in francese, Alfieri aggiunge l'avverbio *cruellement*, esplicitando il giudizio sull'operato di Filippo che nella versione originaria scaturisce spontaneamente, in virtù dell'artificio retorico adoperato :

Ne le sçavez-vous pas, qu'ils commencent tous dès ce jour malheureux, où
vous me fûtes promises pour épouse, et ensuite cruellement enlevée [?]

Il rincaro si avverte soprattutto nell'uso dei pronomi personali tonici, coerentemente con quanto il poeta dichiara nelle note alla traduzione dell'Albany (« la sola parola *tu* in italiano basterà spesse volte, dove in francese bisognerà dire *toi même* »), ⁷⁶ anche se nel testo trascende le sue raccomandazioni per enfatizzare le antitesi attraverso la duplicazione delle frasi interrogative, come si registra nei due esempi seguenti :

Cagione
Io delle angosce tue?
(I, 2, vv. 67–68)

Moi la cause de vos malheurs ? moi ?
Tu il vuoi, tu dunque ?
(ibid., v. 237)

Tu le veux donc ? c'est toi qui le veux ?

73 Ibidem, p. 498.

74 Il testo è riprodotto in Vittorio Alfieri : *Filippo*, ed. Carmine Jannaco. Asti : Casa d'Alfieri, 1952, pp. 194–200 (*Scene del primo atto tradotte in francese dai versi*).

75 Note di Alfieri al *Saggio di traduzione del « Filippo »* dell'Albany, p. 499.

76 Ibidem, p. 497.

Quanto al primo passo citato, occorre specificare che mentre in italiano è possibile conferire rilievo all'aggettivo possessivo *tue* posponendolo al sostantivo cui si riferisce, il più rigido ordine sintattico francese non consente di ricorrere alla stessa inversione, per cui nella traduzione Alfieri consegue un effetto analogo duplicando il pronome di prima persona per esprimere il trepido stupore della regina Isabella, fino ad allora inconsapevole dei sentimenti di Carlo. Inoltre nei versi estratti dalla traduzione del *Filippo* (nonché nelle stesure in prosa francese delle prime tragedie) si impiega spesso il *vous* in corrispondenza del *tu* italiano, operazione che Alfieri giustifica in una nota :

Osserverai, che ho dato del voi ; e non sta male fra certe persone ; ed è l'uso della lingua. Pero Filippo darà del tu a tutti, fuorchè alla Regina ; così Carlo del tu a tutti, fuorchè al Padre, e Madrigna : osservando, che i personaggi primari ricevono del voi, e danno del tu : per eccesso di passione ; nel 5° atto Carlo e Isabella si possono dar del tu.⁷⁷

Le convenzioni in uso nel teatro francese vengono così volte a fini espressivi dal poeta, che se ne avvale per indicare i rapporti gerarchici fra i personaggi e le contraddice nei momenti di più alta concitazione emotiva. L'enfasi che nei quint'atti alfieriani si realizza attraverso una sintassi ellittica, uno sfrangiarsi progressivo del tessuto verbale, non sempre praticabile con la stessa sistematicità in altri sistemi linguistici, viene dunque perseguita con strumenti differenti nella traduzione. Sulle orme del poeta, dunque, il traduttore può ripristinare l'alternanza nell'impiego dei pronomi in francese, esempio di come le risorse specifiche della lingua d'arrivo possano compensare eventuali perdite, sostituendosi alle soluzioni stilistiche originarie al servizio di una medesima strategia testuale.

77 Alfieri : *Scene del primo atto tradotte in francese dai versi*, p. 200. Sulla difficoltà della traduzione delle persone grammaticali del teatro raciniano cfr. George Steiner : *The Death of Tragedy*. London : Faber and Faber, 1961, cap. 3.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI DELLE OPERE ALFIERIANE :

- Antigone*, ed. Carmine Jannaco. Asti : Casa d'Alfieri, 1953.
Del principe e delle lettere, in : *Scritti politici e morali*, vol. 1, ed. Pietro Cazzani. Asti : Casa d'Alfieri, 1951.
Filippo, ed. Carmine Jannaco. Asti : Casa d'Alfieri, 1952.
Merope, ed. Angelo Fabrizi. Asti : Casa d'Alfieri, 1968.
Mirra, ed. Angelo Fabrizi. Modena : Mucchi, 1996.
Mirra, ed. Martino Capucci. Asti : Casa d'Alfieri, 1974.
Parere sulle tragedie e altre prose critiche, ed. Morena Pagliai. Asti : Casa d'Alfieri, 1978.
Saul, ed. Carmine Jannaco e Angelo Fabrizi. Asti : Casa d'Alfieri, 1982.
Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso, in : Id : *Opere*, vol. 1, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo Di Benedetto. Milano, Napoli : Ricciardi, 1977.

TRADUZIONI :

- Alfieri, Vittorio : *Myrrha*, trad. Ginette Herry. Dijon-Quetigny : Circé théâtre, 2003.
Alfieri, Vittorio : *Oreste*, trad. Claude-Henri Rocquet. Paris : Granit, 1991.

STUDI :

- Alonge, Roberto : *Mirra l'incestuosa*. Roma : Carocci, 2005.
Badini Confalonieri, Luca : « Alfieri nella Parigi di inizio Ottocento : intorno alle testimonianze manzoniane », in : *Alfieri beyond Italy* : Atti del Convegno Internazionale di Studi (Madison, Wisconsin, 27-28 settembre 2002), ed. Stefania Buccini. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 95-115.
Barsotti, Anna : « Il privato è politico : in scena, per Binasco, il tiranno sempiterno di Alfieri », <http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=4823>, consultato il 20.12.2010.
Barsotti, Anna : *Alfieri e la scena : Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*. Roma : Bulzoni, 2001.
Beccaria, Gian Luigi : « I segni senza ruggine : Alfieri e la volontà del verso tragico », in : *Sigma* 9 (1976), pp. 107-151.
Bigi, Emilio : « Nota sull'interpunzione dell' < Ortis > », in : *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*. Milano : Cisalpino-Goliardica, 1986, pp. 22-37.
Biondi, Marino : « Dai trionfi bolognesi alla deriva nazionalista », in : *La tradizione della*

- patria*, vol. 2 : *Carduccianesimo e storia d'Italia*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 199–247.
- Bosisio, Paolo : *Tra ribellione e utopia : l'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche, 1796–1805*. Roma : Bulzoni, 1990.
- Casini, Simone : « I professori e lo scrittore : Il < Giornale de' Letterati > di Pisa tra riforme leopoldine e tragedie alfieriane », in : *Studi italiani* 14, 1–2 (gennaio–dicembre 2002), pp. 95–151.
- Cotti, Psiche : « Fortuna scenica del *Saul* di Vittorio Alfieri nell'Ottocento », in: *Studi Piemontesi* 28 (1999), fasc. 1, pp. 83–98.
- Croce, Benedetto : « Alfieri », in : *Poesia e non poesia : note sulla letteratura europea del secolo decimo nono*. Bari : Laterza, 1964, pp. 1–14.
- De Sanctis, Francesco : *Storia della letteratura italiana*, ed. Niccolò Gallo, introduzione di Natalino Sapegno, con una nota introduttiva di Carlo Muscetta. Torino : Einaudi, (= Struzzi), 1981³, vol. 2, p. 924.
- Di Benedetto, Arnaldo : « Alfieri fuori di casa », in : *Fra Germania e Italia : Studi e flashes letterari*. Firenze : Olschki, 2008, pp. 9–37.
- Di Benedetto, Arnaldo : *Tra Sette e Ottocento : Poesia, letteratura e politica*. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 1991.
- Di Benedetto, Arnaldo : « Vittorio Alfieri », in : *Storia della letteratura italiana*, vol. 6 : *Il Settecento*, dir. Enrico Malato. Roma : Salerno editrice, 1998, pp. 935–1014.
- Fabrizi, Angelo : *Le scintille del vulcano : Ricerche sull'Alfieri*. Modena : Mucchi, 1993.
- Fabrizi, Angelo : « Incunaboli di critica alfieriana », in : *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 171 (1994), pp. 386–411.
- Fabrizi, Angelo : « L'epica nella tragedia : Alfieri e Marco Cornelio Bentivoglio », in : *Cuadernos de filología italiana* 5 (1998), pp. 311–23.
- Fabrizi, Angelo : « Le polemiche sulle < Tragedie > di Vittorio Alfieri : l'incontro-scontro con i letterati toscani » in : *Fra lingua e letteratura : Da Algarotti ad Alfieri*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 121–233.
- Fabrizi, Angelo : « Sul *Bruto primo alfieriano* », in : *Studi e problemi di critica testuale* 9 (1974), pp. 170–192.
- Luciani, Paola : « Riscritture del < *Brutus* > di Voltaire : i < *Bruti* > di A. Conti e di V. Alfieri », in : *Rivista di Letterature moderne e comparate* 4 (1992), pp. 377–389.
- Fubini, Mario : *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*. Firenze : La Nuova Italia, 1963².
- Fubini, Mario : *Vittorio Alfieri (Il pensiero – La tragedia)*. Firenze : Vallecchi, 1953².
- Gensini, Stefano : « Tradizioni nazionali e approccio comparato nella storia delle idee linguistiche : il < caso > italiano », in : *Comparatismi e filosofia*, ed. Maria Donzelli. Napoli : Liguori, 2006, pp. 81–100.

- Gilardino, Sergio Maria : *La scuola romantica : La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*. Ravenna : Longo editore, 1982.
- Herry, Ginette : « Traduire *Myrrha* aujourd'hui », in : *Vittorio Alfieri et la culture française, Revue des Études Italiennes* 50 (gennaio–giugno 2004), pp. 267–280.
- Masiello, Vitilio : *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*. Roma : Edizioni dell'Ateneo, 1964.
- Mattioda, Enrico : « « Io spero in te » : L'Antigone notturna di Alfieri », in : *Antigone, volti di un enigma : Da Sofocle alle Brigate Rosse*, ed. Roberto Alonge. Torino : Edizioni di Pagina, 2008 (= Quaderni del D@ms di Torino 12), pp. 187–194.
- Melosi, Laura : « Agli inizi della critica alfieriana : la polemica Carmignani – De Coureil », in : *Alfieri in Toscana : Atti del Convegno Internazionale di Studi*, ed. Gino Tellini e Roberta Turchi. Firenze : Olschki, 2002, vol. 1, pp. 167–199.
- Natale, Marianna : « Tre domande a... Valerio Binasco », <http://www.gazzettadasti.it/content/2010-12-01/tre-domande-valerio-binasco>, consultato il 20.12.2010.
- Pedrazzini, Paola : « Asti in festa per Alfieri », in : *Sipario* 639 (2002), pp. 24–29.
- Perdichizzi, Vincenza : « L'Antigone di Alfieri fra tradizione e originalità », in : *Vittorio Alfieri : Drammaturgia e autobiografia* ; Atti della giornata di studi (4 febbraio 2005), ed. Pérette–Cécile Buffaria e Paolo Grossi. Istituto Italiano di Cultura de Paris, 2005 (= Quaderni dell'Hôtel de Galliffet 5), pp. 123–146.
- Perdichizzi, Vincenza : « Umanesimo e razionalismo nei drammi biblici di Alfieri », in : *La Bibbia nella letteratura italiana : dall'Illuminismo al Decadentismo*, ed. Pietro Gibellini. Brescia : Morcelliana, 2009, vol. 1, pp. 45–62.
- Perdichizzi, Vincenza : *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*. Pisa : ETS, 2009.
- Ramat, Raffaello : *Alfieri tragico-lirico*. Firenze : Le Monnier, 1940.
- Rando, Giuseppe : *Alfieri europeo e le « sacrosante leggi » : Scritti politici e morali, Tragedie, Commedie*. Soveria Mannelli : Rubbettino, 2007.
- Rando, Giuseppe : *Tre saggi alfieriani*. Roma : Herder, 1980.
- Russo, Luigi : « Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo », in : *Il tramonto del letterato*. Bari : Laterza, 1960, pp. 1–27.
- Russo, Luigi : « Lettura lirica del teatro alfieriano », in : *Ritratti e disegni storici*, serie terza : *Dall'Alfieri al Leopardi*. Firenze : Sansoni, 1963, pp. 1–11.
- Santato, Guido : « Il teatro patriottico italiano », in : *Convegno di studi sul teatro e la Rivoluzione francese*, ed. Mario Richter. Vicenza : Accademia Olimpica, 1991, pp. 321–333.
- Santato, Guido : « Quale Alfieri ? Alle origini di un mito ottocentesco », in : *Otto/Novecento* 1 (1983), pp. 5–24.
- Starobinski, Jean : *1789 : Les emblèmes de la raison*. Paris : Flammarion, 1973.
- Steiner, George : *The Death of Tragedy*. London : Faber and Faber, 1961.
- Sterpos, Marco : *Ottocento alfieriano*. Modena : Mucchi, 2010.

- Terzoli, Maria Antonietta : « Dediche alfieriane », in : *I margini del libro : Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, ed. Maria Antonietta Terzoli. Roma, Padova : Antenore, 2004, pp. 263–89.
- Vazzoler, Franco : « < ... > il valore della pausa nel verso alfieriano », in : *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento : Atti del Convegno di Studi Verona (14–15 maggio 2003)*, ed. Gilberto Lonardi e Stefano Verdino. Padova : Esedra Editrice, 2005, pp. 295–322.
- Zanon, Tobia : « Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte prima : aspetti di metrica e sintassi », in : *Stilistica e metrica italiana* 5 (2005), pp. 95–140.
- Zanon, Tobia : « Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte seconda : aspetti di sintassi e retorica », in : *Stilistica e metrica italiana* 6 (2006), pp. 123–156.