

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI

*Neoclassico e Rivoluzione. Alfieri, David e l'immaginario giacobino*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI

*Neoclassico e Rivoluzione. Alfieri, David e l'immaginario giacobino*

*L'arte neoclassica ha fornito un bagaglio di riferimenti storico-culturali ai rivoluzionari giacobini del tardo XVIII secolo, che nelle biografie dei grandi personaggi dell'antica Roma hanno trovato esempi e sostegni alla causa repubblicana. La determinante fortuna dell'opera di Plutarco, unitamente alle nuove scoperte archeologiche, consente a un pittore come Jacques-Louis David di accompagnare il percorso rivoluzionario rappresentando su tela soggetti d'ispirazione plutarca come Bruto o gli Orazi. Alla stessa temperie culturale partecipa Vittorio Alfieri, che come ha suggerito in recenti contributi Arnaldo Di Benedetto condivide più d'un tratto con la cultura neoclassica e che è stato, suo malgrado, uno degli autori preferiti dai rivoluzionari francesi e italiani. Il contributo intende analizzare alcuni modi di recupero della storia antica da parte di due artisti emblematici del tardo Settecento, e in che modo le loro rappresentazioni (letterarie nel caso di Alfieri, figurative in quello di David) di Bruto, Virginia, Leonida o Timoleone alimentino l'immaginario del partito rivoluzionario.*

Commentando, in un fulminante *pamphlet*, il farsesco colpo di stato che portò Luigi Bonaparte a diventare Imperatore, Karl Marx si sofferma su alcuni dei connotati ideologici della Rivoluzione francese. Il filosofo di Treviri nota che

La tradizione di tutte le generazioni scomparse pesa come un incubo sul cervello dei viventi e proprio quando sembra ch'essi lavorino a trasformare se stessi e le cose, a creare ciò che non è mai esistito, proprio in tali epoche di crisi rivoluzionaria essi evocano con angoscia gli spiriti del passato per prenderli al loro servizio; ne prendono a prestito i nomi, le parole d'ordine per la battaglia, i costumi, per rappresentare sotto questo vecchio e venerabile travestimento e con queste frasi prese a prestito la nuova scena della storia.<sup>1</sup>

Al suo scoppio, la Grande Rivoluzione nutrì il suo immaginario di suggestioni favorite dalle grandi scoperte archeologiche della seconda metà del XVIII secolo, piuttosto che dalle pur imponenti esperienze insurrezionali europee, il cui modello agì più nella trattativa teorica che nella rappresentazione ideale dei rivoluzionari. Non la storia recente della rivoluzione inglese, bensì la galleria di profili eroici della storiografia greco-romana fu il riferimento dei giacobini, che nelle luminose figure dei repubblicani romani e dei libertari greci trovarono quanto di più adatto vi fosse per fornire delle basi storiche e ideologiche a chi stava effettivamente combattendo per una forma nuova, moderna di libertà:

[...] per quanto poco eroica sia la società borghese – continua Marx – per metterla al mondo erano però stati necessari l'eroismo, l'abnegazione, il terrore, la guerra civile e le guerre tra i popoli. E i suoi gladiatori avevano trovato nelle austere tradizioni classiche della Repubblica romana gli ideali e le forme artistiche, le illusioni di cui avevano bisogno per dissimulare a se stessi il contenuto grettamente borghese delle loro lotte e per mantenere la loro passione all'altezza della grande tragedia storica.<sup>2</sup>

Fu il movimento neoclassico a fornire le «illusioni» e i «travestimenti» che vennero poi dismessi una volta stabilita la repubblica borghese. Sarà bene spiegare fin da subito perché si prediligerà la dicitura 'neoclassico' rispetto a quella di 'Neoclassicismo'; mentre il secondo termine si riferisce, tradizionalmente, a «una poesia (e soltanto poesia) di carattere accademico e imitativo, della durata di un ventennio o poco più, tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del successivo»,<sup>3</sup> il primo consente di trattare di più esperienze artistiche, determinatesi tra il corso del XVIII e i primi anni del XIX secolo, che hanno come prospettiva comune «un progetto di trasformazione del futuro fondato sul ribaltamento dell'antico, legato alla storia e alla sensibilità e assai lontano

<sup>1</sup> K. MARX, *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte*, in Id., F. Engels, *Il 1848 in Germania e in Francia*, trad. it. a cura di P. Togliatti, Roma, 1948<sup>2</sup>, 257; anche in K. Marx, F. Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Roma-Bari, Laterza, 1970<sup>2</sup>, 48-49 (da cui si cita).

<sup>2</sup> Ivi, 50-51.

<sup>3</sup> G. SCIANATICO, *Il neoclassico*, in G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni ed E. Pietrobon (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma, Adi, 2016, consultato il 10/05/2018. URL: [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=792](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=792).

dall'idealismo astorico del classicismo tradizionale». <sup>4</sup> Non soltanto il sentire neoclassico vicino alle tendenze rivoluzionarie, infatti, guardò alla Roma repubblicana, ma del tutto diversa era stata la fisionomia dell'antico recuperato dalla produzione del classicismo barocco. Le tragedie di Racine e Corneille presentano personaggi ignoti all'antichità, come figure principesche dotate di una coscienza della propria condizione aristocratica così alta che, per esse, l'assoggettamento di popoli e le conquiste di terre sono solo pegni d'amore da consegnare alla propria metà, e che in quanto tali possono esprimersi solo in una chiave di inane sublimità. <sup>5</sup> Il neoclassico, invece, la cui sensibilità si nutriva della «nobile semplicità e [...] quieta grandezza [*edle Einfalt und stille Größe*]]» <sup>6</sup> dei capolavori greci, offriva un modello artistico inedito, basato appunto sulla *semplicità* delle forme. Questa, unita a una rilettura fortemente etica della classicità descritta da Livio e soprattutto da Plutarco (senza dubbio l'autore preferito dagli intellettuali del secondo Settecento), costituì l'alternativa ideale a quello che aveva caratterizzato la società d'Antico Regime: alle tavole riccamente imbandite del Barocco prima e, almeno per quanto riguarda le arti figurative, del Rococò poi, nella cui arditezza e spettacolarità grossolana si voleva scorgere la grandiosa vacuità morale della monarchia, quanto all'*utile dulci* di matrice illuministico-classicistica e ai toni mansueti dell'Arcadia. In questa sede, intendo soffermarmi su due esperienze estetiche particolarmente interessanti per il modo con cui affrontano lo stretto rapporto tra la lettura della storia antica come bagaglio di modelli etici, adatti a una morale nuova, eversiva rispetto a quella vigente negli ambienti artistici e politici dell'Ancien Regime, e le sue modalità di rappresentazione tardo-settecentesche, che di questa visione sono risultato e allo stesso tempo amplificazione. Vittorio Alfieri e Jacques-Louis David, <sup>7</sup> tragediografo e poeta libertario il primo, pittore e politico rivoluzionario il secondo, sono due degli artisti più rappresentativi di questa fase travagliata della vita culturale europea, le cui vicende sembrano intersecarsi più di quanto è stato finora osservato: entrambi devoti lettori di Plutarco, <sup>8</sup> entrambi promotori di un recupero etico della classicità che funga da modello per l'azione dei contemporanei, entrambi coinvolti nelle tumultuose vicende parigine – l'uno pienamente inserito nel processo rivoluzionario, l'altro del tutto ostile alla rivolta della *Sesqui-plebe*. Dati questi elementi comuni, vorrei soffermarmi sulle esperienze di questi autori attivi in campi estetici diversi per provare a delineare più dettagliatamente quali siano le loro interpretazioni del sentimento neoclassico, quali siano i tratti comuni alle rispettive visioni dell'antico e come queste influenzino l'immaginario giacobino.

La formazione classica di Jacques-Louis David fu robusta: già allievo del Collège des Quatre Nations, entrò poi alla Ecole Royale, che si connotava per l'abbinamento di un programma di studi di greco e latino a quelli artistici. <sup>9</sup> Data invece al 1775 il suo soggiorno romano, durato cinque anni, durante il quale poté familiarizzare

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. a cura di A. Roncaglia, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, 130-143.

<sup>6</sup> J. J. WINCKELMANN, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca*, in ID., *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. Pfister, Torino, Einaudi, 1973, 9-51: 29. Per una contestualizzazione della definizione nella storia delle interpretazioni dell'arte antica, cfr. D. IRWIN, *Introduzione* a J. J. WINCKELMANN, *Il bello nell'arte...*, trad. it. di M. V. Malvano, VII-LXXXV.

<sup>7</sup> La bibliografia critica su Vittorio Alfieri è pressoché sterminata. Si riportano di seguito pochi, essenziali titoli per cominciare a orientarsi nella produzione del poeta: W. BINNI, *Studi alfieriani*, a cura di M. Dondero, 2 voll., Modena, Mucchi, 1995; V. BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile*, Firenze, Le Monnier, 1959; G. A. CAMERINO, *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, topos*, Napoli, Liguori, 1999; A. DI BENEDETTO, *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*, Napoli, Liguori, 1987; ID.-V. PERDICHIZZI, *Alfieri*, Roma, Salerno, 2014; A. FABRIZI, *Le scintille del vulcano. Ricerche sull'Alfieri*, Modena, Mucchi, 1993; C. FORNO e C. CEDRATI (a cura di), *Alfieri fra Italia ed Europa. Letteratura, teatro, cultura*, Modena, Mucchi, 2011; M. FUBINI, *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1963<sup>2</sup>; V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.

<sup>8</sup> Plutarco rappresenta in effetti il legame tra il Neoclassicismo rivoluzionario e la stagione romantica, che si nutre delle vite appassionate e degli esempi di coraggio disinteressato che costellano le *Vite*. La sua educazione, etica e allo stesso tempo eroica, porta all'affermazione di uno stile di vita improntato all'eccellenza dell'individuo. È del resto nota la formazione neoclassica di molti autori romantici, e Cerruti ricorda che per un Foscolo (ma il discorso vale anche per Manzoni) l'Antico va inteso come «paradigma, modello, a cui ricorrere, da frequentarsi con assoluta naturalezza. Non, s'intende, l'Antico in genere, ma, su una linea rigorosamente davidiana, quello delle gloriose repubbliche (Roma, Sparta, Atene), virtuose e frugali» (M. CERRUTI, *L'inquieta brama dell'ottimo*). *Pratica e critica dell'Antico (1796-1827)*, Palermo, Flaccovio, 1982, 151).

<sup>9</sup> Cfr. L. D. ETLINGER, *Jacques Louis David and Roman virtue*, «Journal of the Royal Society of Arts», 115 (gennaio 1967), n. 5126, 105-123: 107-108.

con le nuove acquisizioni archeologiche e prendere confidenza, arrivando a farne riproduzioni fedelissime (come dimostrano alcuni disegni), con elementi d'arte antica quali i bassorilievi o le rappresentazioni di scene funebri, alle quali seppe aggregare motivi tratti dalle 'pietà' medievali. A quegli anni data la composizione di un disegno ispirato alla morte di Patroclo, quasi uno studio preparatorio per *I funerali di Patroclo* (*Les funérailles de Patrocle*). Sono già presenti alcuni elementi ricorrenti nella produzione del David maturo, come la *sympatbeia* che unisce gli anziani ai giovani, il dolore dei vivi per la perdita dei compagni, la catarsi prodotta dalla visione del corpo defunto dell'amico, dell'eroe, del martire.<sup>10</sup> La tela è del 1778, e risente ancora di un certo barocchismo, ben visibile nei dettagli degli armamenti e dell'altare nel gruppo centrale; tuttavia, il fatto che la situazione di dolore sia tratta da un episodio fondamentale dell'epica arcaica inaugura il filone della ricerca davidiana di una rappresentazione dell'antico non manieristica, ma quanto più aderente alla sua versione eticizzata e filtrata attraverso i dettami winckelmanniani.



Figura 1: Jacques-Louis David, 'Il giuramento degli Orazi'

*I funerali di Patroclo* ci introducono dunque ai grandi capolavori davidiani ispirati alla storia classica, dei quali il più famoso, per molti versi il caposaldo del Neoclassicismo pittorico, è senza dubbio *Il giuramento degli Orazi* (*Le Serment des Horaces*, Figura 1). Diremo subito, forse scontrandoci con l'opinione comune, che non ha senso definire *Il giuramento* un quadro repubblicano, visto che si riferisce a un periodo della storia di Roma monarchica, addirittura agli anni di Tullo Ostilio. Né sarebbe legittimo forzare la mano dell'artista per parlare di un progetto estetico rivoluzionario. David compone *Il giuramento* negli anni '80, quando è ancora ben lontana la crisi della monarchia francese e la costituzione del progetto rivoluzionario;<sup>11</sup> anzi, a commissionare l'opera è proprio Luigi XVI, che se ne dirà molto soddisfatto. Tuttavia il dipinto, il cui contenuto morale è senza dubbio l'esaltazione della fedeltà al dovere e della dedizione alla patria, è anche una manifestazione artistica della predominanza delle esigenze dello Stato sugli affetti privati. Una prima versione del *Giuramento* avrebbe dovuto raffigurare il padre

<sup>10</sup> Cfr. J. DE CASO, *Jacques-Louis David and the Style 'All'antica'*, «The Burlington Magazine», 114 (ottobre 1972), n. 835, 686-690.

<sup>11</sup> Cfr. L. D. ETLINGER, *Jacques Louis David...*, 106. Non bisogna pensare che fosse nelle immediate intenzioni degli artisti di scuola neoclassica rovesciare il sistema nel quale si erano formati e dal quale tanti di loro venivano finanziati, né occorre identificare il successo del neoclassico con quello del movimento rivoluzionario. Il partito giacobino, avvertita la necessità di trovare riferimenti alla sua azione, scoprì i grandi personaggi del passato; ma la Roma pre-imperiale, con i suoi Muzio Scevola e i suoi Bruti disposti a dare se stessi per la libertà, era serbatoio ricchissimo di *exempla virtutis* tanto per chi proponeva un sistema politico nuovo quanto per chi sognava un regime monarchico moderato, che evitasse la deriva autocratica di Tarquinio il Superbo.

degli Orazi difendere pubblicamente il figlio superstite, colpevole di aver ucciso la sorella che aveva pianto la morte di uno dei Curiazi, suo promesso sposo. David sceglie in seguito una scena più adatta ai gusti del pubblico, ma conserva il patetismo del seguito della vicenda nella triade delle donne piangenti. Familiari o semplici donne romane, queste raffigurano il dolore per il sacrificio degli Orazi, che al contrario accettano stoicamente il loro destino giurando di vincere o di morire provandoci. I sostenitori di un sistema repubblicano apprezzarono grandemente un tale esempio di virtù,<sup>12</sup> che si inserisce in un racconto della vicenda diverso da quello presentato da Corneille nell'*Horace*. Prima fonte d'ispirazione per *Il giuramento degli Orazi*, la tragedia confermava e accettava tranquillamente il diritto divino e assoluto del re, al quale spetta di perdonare l'assassino del Curiazio. Nulla di simile poteva rientrare nelle coordinate di chi aveva accompagnato allo studio di Plutarco e Livio (ma la scena del giuramento potrebbe essere stata tratta da un passo di Dionigi d'Alicarnasso)<sup>13</sup> la lettura dei libelli illuministi di critica antimonarchica. Al pari di questi, questo dipinto divenne in breve tempo un manifesto rivoluzionario.

Se il contenuto dell'opera ha un ruolo di primaria importanza nel veicolare messaggi in grado di rafforzare i convincimenti della causa rivoluzionaria, che è come dire la causa della restaurazione della virtù, la sua forma è altrettanto eloquente. Del resto, senza un cambiamento nelle linee dell'arte, il contenuto rimarrebbe camuffato sotto le spoglie di uno stile che suggerisce altro. In David, poi, l'architettura si accorda sempre al contenuto morale, sì che lo spazio si riveli sempre in linea con i sentimenti dei soggetti raffigurati. Restiamo sul *Giuramento degli Orazi* per comprendere questa vera e propria costante stilistica, che diventa più chiara se si confronta il dipinto con altri lavori di David: in questo caso, particolarmente utile sarà un paragone con un dipinto assai diverso quale il *Paride ed Elena* (*Les Amours de Pâris et d'Hélène*) del 1788. Gli interni suggeriscono le differenze morali tra le diverse scene. Si noti la ricchezza dei fregi e dei dettagli del *Paride ed Elena*: la scelta delle cariatidi al posto delle comuni colonne, la presenza di una statua di Venere, dea dell'Amore, così come la conformazione dello spazio allo stile ionico (considerato più femminile da Vitruvio), contribuiscono a delineare una scena ben diversa da quelle a cui David aveva abituato la sua committenza, e di cui si ricorderà nella sua ultima tela, il *Marte disarmato da Venere* (*Mars désarmé par Vénus*), realizzata poco prima di morire e quando oramai l'impeto della Rivoluzione era solo un ricordo sfocato. Forse è eccessivo, come pure è stato proposto, leggere una fin troppo sottile critica antimonarchica insita nel *Paride ed Elena*, che metterebbe alla berlina la grettezza morale e la sensualità degradata del ceto nobiliare;<sup>14</sup> è certamente vero, però, che quanto caratterizza i dipinti di scene erotiche, ancorché tratte dall'iconografia classica, non compare nei grandi dipinti di contenuto più schiettamente storico-politico. Una scarna semplicità circonda gli Orazi; nessun bassorilievo adorna le pareti, e lo stile dominante, come dimostrano i capitelli delle colonne, è il dorico, che con il neoclassicismo diventa lo stile classico per eccellenza.

Il 'dorismo' è il percorso privilegiato dai riscopritori dell'antico perché stile 'virtuoso', che lascia spazio alla grandezza dei soggetti senza riempitivi futili. E di dorismo si è parlato per definire lo stile di Vittorio Alfieri, che di recente è stato avvicinato alla sensibilità neoclassica da un alfierista di rilievo quale Arnaldo Di Benedetto.<sup>15</sup> Un'affinità più che una vera e propria adesione, la sua, ma come si è detto sarebbe sbagliato parlare di un movimento neoclassico 'unidirezionale'; si potrebbe dire che, nel profilo composito e per nulla facile da classificare di Alfieri, sono individuabili motivi e scelte in linea con i canoni generali dell'estetica neoclassica.<sup>16</sup> La

<sup>12</sup> Cfr. P. MURRAY, *L'arte e l'architettura*, trad. it. a cura di M. Emiliani Dalai, in A. Goodwin (a cura di), *Storia del Mondo Moderno*, vol. VIII. *Le rivoluzioni d'America e di Francia (1763-1793)*, Milano, Cambridge University Press – Garzanti, 1969, 138-139.

<sup>13</sup> Cfr. L. D. ETLINGER, *Jacques Louis David...*, 113-114.

<sup>14</sup> Per questa lettura, si veda Y. KORSHAK, *Paris and Helen by Jacques Louis David: Choice and Judgment on the Eve of the French Revolution*, «The Art Bulletin», 69 (marzo 1987), n. 1, 102-116. Per una critica della stessa, cfr. F. H. DOWLEY, Y. KORSHAK, *An Exchange on Jacques Louis David's Paris and Helen*, «The Art Bulletin», 70 (settembre 1988), n. 3, 504-520.

<sup>15</sup> Si vedano A. DI BENEDETTO, *Con e intorno a Vittorio Alfieri*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013, 113-115; ID., *Alfieri neoclassico*, «Critica letteraria», XLIV (2016), f. II, n. 171, 253-262.

<sup>16</sup> Vittorio Alfieri è stato avvicinato al Preromanticismo e, più di recente, al «tournant des Lumières». Si vedano, rispettivamente, W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1974, 291-304, e A. DI BENEDETTO, V. PERDICHIZZI, *Alfieri*, 13. Sul concetto di «tournant des Lumières», cfr. M. DELON, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.

sua tragedia, innanzitutto, si discosta nettamente dal melodramma metastasiano, le cui ariette cantabili interrompono il ritmo dell'azione,<sup>17</sup> e dalla tragedia classicista francese, che pure spezza l'azione per l'eccessivo spazio concesso ai personaggi secondari. All'eccessivo dispersivismo dei precedenti, Alfieri oppone un profondo unitarismo: per lui, la tragedia «deve corrispondere a un impetuoso fervore affettivo ed essere un'opera rigidamente unitaria, rapida e serrata nel suo dinamico svolgimento».<sup>18</sup> Perché ciò sia possibile, è necessario sviluppare un proprio linguaggio tragico, che parta dal modello classico ma che non sia mera riproposizione della versificazione antica. L'endecasillabo tragico deve evitare la levigatezza del verso di Metastasio come la sonorità scandita dell'ottava tassiana. Ciò che interessa ad Alfieri non è la melodicità, ma la ricerca di un verso «sostenuto, energico e adatto alla recitazione», che prende spunto dall'epica piuttosto che dalla tradizione tragica e che ancora dall'epica trae la maestosità del suo linguaggio.<sup>19</sup> Si veda, a titolo di esempio, questo passo tratto dal *Timoleone*, in cui il protagonista apostrofa minacciosamente il fratello, nuovo tiranno di Corinto:

Già sei nemico, e lo sarai più sempre,  
 D'ogni uom ch'ottimo sia; d'ogni virtude  
 Invidioso sprezzator; temuto,  
 Adulato, abborrito; altrui noioso,  
 Insoffribile a te; di mercar laude  
 Avido ognor, ma convinto in te stesso,  
 Che esecrazion sol meriti. In cor, tremante;  
 Mal sicuro nel volto; eterna preda  
 Di sospetto e paura; eterna sete  
 Di sangue e d'oro, sazieta non mai;  
 Privo di pace, che ad ogni uom tu togli;  
 Non d'amistà congiunto, né di sangue  
 A persona del mondo; a infami schiavi  
 Non libero signor; primo di tutti,  
 E minor di ciascuno... Ah! trema; trema:  
 Tal tu sarai: se tal pur già non sei.<sup>20</sup>

Andrà evidenziata la penetrante *climax* con cui si conclude quest'accusa dell'eroe: si passa dalla sfera degli affetti, alla quale il tiranno è estraneo non avendo legami d'amicizia o di sangue (ed è tanto più significativo che a dirlo sia un fratello), a quella politica, con l'ossimorico riferimento a un *signore* «non libero» o comunque meno libero degli schiavi che si ritrova a governare - e che proprio in quanto schiavi, e non uomini liberi, ne mortificano il valore, fino all'isocòlo conclusivo «Non libero signor; primo di tutti, / E minor di ciascuno... Ah! trema; trema: / Tal tu sarai: se tal pur già non sei».<sup>21</sup> Altro modo per dare risalto alla pregnanza del verso piuttosto che alla sua musicalità è il ricorso alle brachilogie, che in virtù del modello senecano, con i suoi versi spezzati in brevi unità ad antifona, producono un susseguirsi rapido di battute e scambi nel giro di pochi versi. Sono questi i passaggi in

<sup>17</sup> Il melodramma di Metastasio è l'espressione limpida di quella placidità arcadico-illuministica che, se non manca di una pur vaga pulsione etica, mira soprattutto ad assecondare le richieste di un pubblico cortigiano poco avvezzo alle difficoltà linguistiche e di contenuto. Sul tema, come anche sui rapporti tra Alfieri e Metastasio, si veda V. PERDICHIZZI, *Metastasio e Alfieri: note per un confronto*, in P.-C. Buffaria e P. Grossi (a cura di), *I drammi per musica di Pietro Metastasio*, Atti della giornata di studi (19 novembre 2007), «Quaderni dell'Hôtel de Galliffet», XVI (2008), 115-137.

<sup>18</sup> B. MAIER, *Introduzione* a V. ALFIERI, *Tragedie*, Milano, Garzanti, 2007<sup>8</sup>, XXX.

<sup>19</sup> Sull'argomento, cfr. G. A. CAMERINO, *Alfieri e il linguaggio della tragedia*, Napoli, Liguori, 2006; A. DI BENEDETTO, V. PERDICHIZZI, *Alfieri*, 165-167.

<sup>20</sup> V. ALFIERI, *Timoleone*, volume IX delle *Tragedie*, a cura di L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1981, a. III, sc. IV, vv. 253-268, 58-59.

<sup>21</sup> Riprendo qui alcune osservazioni esposte più diffusamente altrove; mi permetto di rinviare a G. A. LIBERTI, *Il tiranno e il demagogo. Note sul Timoleone di Alfieri*, «Sinestesiaonline», V (2016), n. 15, consultato il 10/05/2018. URL: <http://sinestesiaonline.it/il-parlaggio-numero-15-anno-v-aprile-2016/>.

cui la brevità «è direttamente proporzionale alla loro gravidanza»,<sup>22</sup> come dimostra il più celebre luogo dell'*Antigone* alfieriana, quello in cui il dialogo tra Creonte e Antigone si esaurisce in un unico endecasillabo:

CR. - Scegliesti?  
 ANT. - Ho scelto.  
 CR. - Emon?  
 ANT. - Morte.  
 CR. - L'avrai.<sup>23</sup>

Ovviamente, le innovazioni alfieriane rendono le opere estremamente più agili e scarne sia da un punto di vista scenico – il testo non presenta quasi mai indicazioni di movimento o di gestualità – che da quello del contenuto: i personaggi in scena sono pochi ed essenziali, figure assolute che si stagliano sulla storia interpretando le idee estreme, e proprio per questo affascinanti, dell'Alfieri teorico della *Tirannide*. Oggi si tende a prediligere il ciclo di tragedie più introspettive, come il *Saul* e la *Mirra*, ma negli anni della Rivoluzione ebbero grande fortuna personaggi come Timoleone e Timofane, o Icilio e Appio Claudio; personaggi dunque in grado di incarnare un'alternativa radicale e inconciliabile, e la cui sorte tragica diventa un motivo in più per compiere un atto sovversivo. Nella filosofia politica di Alfieri è l'uomo vivo, capace di amare e di soffrire perché dotato di un suo sentimento *morale*, il solo agente della storia:<sup>24</sup> e nulla di più morale del gesto antitirannico, da compiere anche e nonostante la morte certa.

Quell'uomo adunque, che dal tiranno riceve una mortale ingiuria nel sangue, o nell'onore, si dee figurare che il tiranno lo abbia condannato inevitabilmente a morire; ma che nella impossibilità, in cui egli è, di scamparne, gli rimane pure la intera possibilità di vendicarsene prima, e di non morir quindi infame del tutto. Né altro deve egli pensare in quel punto, se non che, tra i precetti del tiranno, il primo e il solo non mai trasgredito da lui, si è di vendicarsi di quelli che ha offeso egli stesso.<sup>25</sup>

Le tragedie della libertà presentano gli esempi nitidi, tanto più grandi quanto più semplici nella loro primitiva passionalità, di questo impeto libertario, lo stesso che animava gli spiriti oltranzisti del movimento rivoluzionario. Si comprende perché Vittorio Alfieri divenne, suo malgrado, uno degli autori prediletti dai rivoluzionari francesi; e ancor più si comprende perché divenne l'autore di riferimento dei patrioti italiani. Le municipalità rivoluzionarie, prive di un repertorio patriottico e democratico, rivolgono la loro attenzione alle tragedie di argomento romano e repubblicano, uniche «capaci di prestarsi indirettamente all'esaltazione dei valori civici e all'amor di patria predicati dai nuovi dominatori [i napoleonici francesi]». <sup>26</sup> Certo, l'Alfieri che viene proposto da questi dilettoni giacobini è un Alfieri 'corretto' in chiave nazionale-democratica. Delle tragedie si privilegiano le allocuzioni rivolte al popolo romano in nome della libertà e contro la tirannide, e si arriva a intervenire direttamente sulle pagine alfieriane, arricchendole di osservazioni sui movimenti degli attori, sull'illuminazione o ancora sugli oggetti scenici da utilizzare. Lo scopo è creare, al di là degli intenti originali dell'autore, un repertorio in grado di promuovere i nuovi ideali democratici e la denuncia dei vizi caratteristici del vecchio ordine politico-sociale. Ancora una volta, insomma, un intento moralistico, legato a doppio nodo con la necessità di spazzare via

<sup>22</sup> A. DI BENEDETTO, *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*, Napoli, Liguori, 1987, 45-47. Lo stesso Di Benedetto nota che il neoclassicismo alfieriano si esprimerebbe soprattutto nella «ricerca d'uno stile brachilogico, e nella semplificazione a cui sottopose le convenzioni del teatro tragico» (Id., *Con e intorno a Vittorio Alfieri*, 113).

<sup>23</sup> V. ALFIERI, *Antigone*, volume III delle *Tragedie*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953, a. IV, sc. I, v. 1, 61. L'*Antigone* rientra nelle tragedie di argomento mitico, assieme al *Polinice*, l'*Agamennone* e l'*Oreste*. Sulle riscritture alfieriane del mito, cfr. M. A. PALUMBO, «Forza del destin» e «orribili passioni»: la riscrittura dei miti nelle tragedie di Vittorio Alfieri, in Id., «La varietà delle circostanze». *Esperimenti di lettura dal Medioevo al Novecento*, Roma, Salerno, 2016, 163-176.

<sup>24</sup> Cfr. W. BINNI, *La rivoluzione alfieriana*, in Id., *Studi alfieriani*, vol. II., 253-254.

<sup>25</sup> V. ALFIERI, *Della tirannide*, libro II, in Id., *Scritti politici e morali*, vol. I, a cura di P. Cazzani, 95-96.

<sup>26</sup> M. G. CAMBRIAGHI, «Rapida... semplice... tetra e feroce». *La tragedia alfieriana in scena tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004, 43. Il testo della Cambriaghi è un fondamentale contributo per lo studio della ricezione dell'opera alfieriana nel periodo di maggior fermento rivoluzionario.

la corruzione di ieri instaurando un nuovo sistema di valori;<sup>27</sup> intento che trova la sua sola, adeguata voce nelle apostrofi di grandi personaggi a metà strada tra storia e mito della classicità riportati a nuova vita dal conte Alfieri.

Nel concludere questa fin troppo rapida proposta di lettura comparata di due artisti così complessi, ricapitolerei brevemente quanto finora detto su Alfieri: dorismo stilistico, che si esprime nella ricerca di un verso magniloquente ma non musicale o nel ricorso a espressive brachilogie; semplificazione delle forme del teatro tragico; ampio recupero di personaggi del mito e della storia classica, con particolare attenzione a quelli della storia di Roma; attenzione alle passioni dei personaggi, la cui grandezza morale è proporzionale alla genuinità (diremmo quasi alla primitività) dei loro aneliti. Sembra davvero che si stia tratteggiando una versione letteraria del pienamente neoclassicista Jaques-Louis David! Si può allora chiudere questo confronto tentando una sintesi, sul modello della *synkrisis* plutarchiana, e prendere due opere strettamente legate tra loro.



Figura 2: Jacques-Louis David, *I littori riportano a Bruto i corpi dei suoi figli*

Il dipinto *I littori riportano a Bruto i corpi dei suoi figli* (*Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, Figura 2) di David, concluso nel 1789, fu direttamente ispirato dalla visione di una messa in scena del *Bruto primo* di Alfieri. In entrambe le opere, le idee brutiane – che Camerino sintetizza elencando «l'inconciliabilità tra politica tirannica e idea di patria, la contrapposizione frontale di monarca e popolo, il titolo di cittadino come garanzia di libertà e di egualitarismo»<sup>28</sup> – trovano eccezionale sviluppo ed espressione. La tragedia alfieriana, che solo parzialmente recupera il testo di Livio, è uno dei risultati maggiori dell'Alfieri libertario, che può raffigurare «quell'aurorale e ideale Stato (di russoiana purezza) formato di tutti cittadini liberi, [...] ardentemente vagheggiato nelle tragedie di libertà e negli scritti politici».<sup>29</sup> Propugnatore e difensore della rivoluzione è Bruto, eroe dotato di una spiccata visione egualitaria, anche se esclusivamente in senso politico:

Io tutti voi,  
Plebe e patrizi, e cavalieri, e padri,  
Nel foro aduno: perché a tutti innanzi

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, 44-54.

<sup>28</sup> G. A. CAMERINO, *Alfieri e il linguaggio...*, 218.

<sup>29</sup> A. FABRIZI, *Bruto Primo*, in *Id.*, *Le scintille del vulcano...*, 305.



Trattar di tutti la gran causa io stimo. [...]
   
Intorno intorno,
   
Per quanto io giri intenti gli occhi, io veggio
   
Romani tutti; e nullo havvene indegno,
   
Poiché fra noi re più non havvi.<sup>30</sup>

«Plebe e patrizi, e cavalieri, e padri»: che parli da sé o per mezzo dei suoi rappresentanti, c'è decisamente molto popolo nel «foro» di questa Roma che si avvia a diventare repubblica, in misura inusitata per una tragedia di Alfieri. Nei progetti dell'autore doveva esservi la volontà di «spostare l'antitirannismo eroico delle precedenti tragedie di libertà verso una dimensione meno staccata dal momento storico e più determinata nella sua ansia di patria e di nazione».<sup>31</sup> La tragedia è costellata di vere e proprie orazioni alla cittadinanza; sebbene i testi alfieriani non presentino indicazioni di scena, è percepibile, anche alla semplice lettura, la gestualità retorica con cui Bruto arringa i concittadini:

In me, Romani,
   
volgete in me pien di ferocia il guardo:
   
dagli occhi miei di libertade ardenti
   
favilla alcuna, che di lei v'infiammi,
   
forse (o ch'io spero) scintillar farovvi.<sup>32</sup>

La partecipazione del popolo romano, tuttavia, non è sufficiente a evitare la centralità assoluta di Bruto nell'azione tragica. Il fondatore della Repubblica romana è costretto a condannare a morte i suoi figli, rei di aver partecipato alla congiura che avrebbe dovuto restaurare la monarchia dei Tarquini. Quando, nell'ultimo atto, la condanna viene eseguita, Bruto soffre tantissimo, ma è impassibile nel comminare con romana severità la pena ai congiurati Tito e Tiberio:

BR. - Farmi del manto è forza
   
Agli occhi un velo... ah! Ciò si doni al padre...
   
Ma voi, fissate in lor lo sguardo: eterna,
   
Libera sorge or da quel sangue Roma.
   
COLL. - Oh sovrumana forza!
   
VAL. - Il padre, il Dio
   
Di Roma, è Bruto...
   
POP. - È il Dio di Roma...
   
BR. - Io sono
   
L'uom più infelice, che sia nato mai.<sup>33</sup>

Bruto si definisce «L'uom più infelice, che sia nato mai», ma nel frattempo «Libera sorge or da quel sangue Roma». Il ricorso all'espedito brachilogico rende ancora più intensa questa scena, che rappresenta senza dubbio uno dei vertici dell'arte alfieriana: il monologo brutiano viene interrotto dai commenti rapiti di Collatino, Valerio e del popolo romano, che lo definiscono «il Dio di Roma»; la sola reazione dell'eroe, insensibile a queste voci che pure sono di chi ha difeso fino alle estreme conseguenze, è la constatazione della sua disperazione. La contraddizione entro la quale si muove il Bruto alfieriano ha i suoi poli nell'impassibilità del liberatore e nella debolezza dell'uomo privato.<sup>34</sup> Non è, questo, il primo caso di eroe che soffre pur di difendere la libertà; è già

<sup>30</sup> V. ALFIERI, *Bruto primo*, a. II sc. V, vv. 141-155, 44-45.

<sup>31</sup> A. FABRIZI, *Bruto Primo*, in Id., *Le scintille del vulcano...*, 323.

<sup>32</sup> V. ALFIERI, *Bruto primo*, volume XVII delle *Tragedie*, a cura di A. Fabrizio, Asti, Casa d'Alfieri, 1975, a. I sc. II, vv. 105-109, 31.

<sup>33</sup> V. ALFIERI, *Bruto primo*, a. V, sc. II, vv. 255-261, 93-94.

<sup>34</sup> «Bruto figura quale modello di forza morale e di devozione alla patria in altre tragedie contemporanee, come quelle dell'abate Conti e di Voltaire, rispetto alle quali l'opera alfieriana indugia maggiormente nella rappresentazione della sua paternità offesa. Non si chiude infatti sui toni trionfalistici della fondazione della repubblica romana, ma sull'infelicità del primo console che, dopo aver adempiuto al proprio dovere sacrificando sull'altare della patria i figli colpevoli di tradimento, si abbandona alla manifestazione del suo dolore ("Io sono / l'uom più infelice, che sia nato mai")» (V. PERDICHIZZI, *Lo*

stato citato il *Timoleone*, che nella sua ultima scena vede esplodere di dolore il protagonista, liberatore di Corinto al prezzo del fratricidio:

A che rimango?  
 Ai rimorsi,... alle lagrime.... Già in petto  
 Le agitatrici furie orride sento....  
 Pace per me non v'ha più mai....<sup>35</sup>

Colpito dall'intensa riscrittura della storia operata da Alfieri, David riuscì a renderne un'altrettanto efficace versione pittorica, che si discosta però dalla proposta dell'Astigiano. Nel suo dipinto, Bruto dà le spalle ai littori che portano i corpi dei giovani alla casa paterna. La sofferenza familiare è riservata alle figure femminili sulla destra; Bruto, «il Padre di Roma», rimane impassibile pur nel dolore. La scelta di raffigurare l'eroe in penombra, apparentemente distaccato rispetto alla commozione esibita dalle donne, legittima interpretazioni diverse, come quella di Thomas Crow, per il quale

[...] the painting can be decidedly ambivalent about the costs of the hero's political resolve. [...] Brutus' character was at one and the same time 'god-like' and 'brutish' that is, simultaneously above and below the human community.<sup>36</sup>

«Above and below the human community»: allo stesso tempo Bruto è interno alla sua comunità e la trascende, da vero titano libertario, in questo perfettamente accordandosi con il modello dell'eroe alfieriano che però, nelle tragedie, non sopprime mai un suo lato passionale. Vincenza Perdicchizzi sintetizza così le differenze tra il Bruto davidiano e quello di Alfieri:

[...] mentre in uno dei suoi dipinti più celebri David rappresenta l'impassibilità stoica di Bruto anche all'interno delle pareti domestiche, in opposizione al gruppo delle donne che reagiscono emotivamente alla vista dei cadaveri recati dai littori, Alfieri in una lettera al Cesarotti del 1785, in cui giustifica la scelta di mostrare un Timoleone afflitto per la morte del fratello tiranno, precisa: «Io sono certo che anche il gran Bruto avrà pianto amarissimamente colla madre e coll'amico quegli stessi suoi figli, per cui in pubblico dicesi che né una lagrima pure versasse».<sup>37</sup>

Proprio le divergenze comportamentali suggerite dalle due rappresentazioni sarebbero risultate esaltanti per la cultura rivoluzionaria, affascinata dalle figure 'democratizzate' degli eroi che, pur nella loro grandezza, restano «uomini liberi ed esemplari, eppure così vicini a noi, che se ne potevano emulare le virtù».<sup>38</sup> Bruto resta un uomo con le sue passioni e debolezze, ma non di meno compie il suo dovere di cittadino (e non di monarca) comminando la pena di morte ai traditori; Tito e Tiberio, prima ancora che figli, sono fedeli al tiranno, e come tali vanno considerati. Il trionfo della libertà è nei corpi massicci dei littori, che sono ancora in piedi come ancora in piedi è la nuova Repubblica romana. Tanta fedeltà al progetto rivoluzionario avrebbe trovato accoglienza nell'orizzonte ideologico del partito giacobino. Senza «[...] l'azione energica dei giacobini, che si oppongono ad ogni sosta "intermedia" del processo rivoluzionario e mandano alla ghigliottina non solo gli elementi della

---

scrittore tribuno e la tragedia eroica di Vittorio Alfieri, «Laboratoire italien», 13 (2013), consultato il 10/05/2018. URL: <http://laboratoireitalien.revues.org/680>; DOI: 10.4000/laboratoireitalien.680).

<sup>35</sup> V. ALFIERI, *Timoleone...*, a. V, sc. III, vv. 213-216, 91.

<sup>36</sup> T. CROW, *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, New Haven (London), Yale University Press, 1995, 108.

<sup>37</sup> V. PERDICCHIZZI, *Lo scrittore tribuno e la tragedia eroica...*

<sup>38</sup> M. PRAZ, *Gusto Neoclassico*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959<sup>2</sup>, 104. La democratizzazione dell'eroe greco-romano è un tratto caratteristico di quella rilettura etica di Plutarco cui si è accennato più sopra. In un certo senso, la Rivoluzione francese tentò di essere un'espressione dell'ideale plutarco, o meglio di quella concezione moralizzata dell'antico che gli intellettuali settecenteschi avevano enfatizzato facendo dello storico-biografo di Cheronea un acerrimo nemico dei tiranni.

vecchia società dura a morire, ma anche i rivoluzionari di ieri, oggi diventati reazionari»,<sup>39</sup> senza insomma il Terrore dei Robespierre e dei Saint-Just, novelli Bruti che avrebbero condannato a morte anche amici e *citoyens* a loro vicini, la rivoluzione del Terzo stato, come dire la costruzione della moderna Roma repubblicana di uomini liberi, sarebbe fallita.

---

<sup>39</sup> A. GRAMSCI, *Il problema della direzione politica nella formazione e nello sviluppo della nazione e dello Stato moderno in Italia*, in Id., *Quaderni del carcere*, 19, par. 24, edizione digitale a cura di GramsciProject, consultato online il 10/03/2017. URL: <http://dl.gramsciproject.org/quaderno/19/nota/24>.