

# Alfieri come classico nel primo Novecento spagnolo\*

Cristina BARBOLANI

Universidad Complutense de Madrid

## RIASSUNTO

Si mette in luce una traduzione spagnola della *Merope* di Alfieri apparsa nel volume *Teatro clásico extranjero*, Barcellona, HYMSA, 1934, entro una selezione in cui l'Italia è rappresentata da Goldoni e Alfieri, mentre si concede un rilievo maggiore ad opere teatrali francesi, inglesi, e tedesche. Il traduttore, anonimo, fa precedere la versione da un succinto profilo biografico dell'astese e da brevi osservazioni sulle peculiarità del teatro alfieriano. Animata da lodevoli intenzioni divulgative, la versione spesso diluisce la forza della concisione del testo originale, ne interpreta male i passi più oscuri, e omette arbitrariamente elementi essenziali. Mancano il rigore e la competenza linguistica necessari per intraprendere una traduzione così impegnativa.

**Parole chiave:** Traduzione, ricezione, Alfieri.

## Alfieri as a Classic in the Spanish First Half 20th Century

## ABSTRACT

In this article it is considered a Spanish translation of the tragedy *Merope* by Alfieri, published in the volumen *Teatro Clásico Extranjero* (1934), Barcelona: HYMSA. In this selection Italy is represented by Goldoni and Alfieri, giving much more relevance to French, English, and German plays. The translator, anonymous, includes both a summary biographical profile of the poet of Asti and brief comments about Alfieri's theatre peculiarities before his version. Despite his commendable promoted attempt, this version often dilutes the strength of the conciseness of the original text, misinterprets its darkest passages, and leaves out essential elements arbitrarily. He lacks the rigour and linguistic competence that are necessary to deal with such a substantial translation.

**Key words:** Translation, Reception, Alfieri.

Per una nuova gentile indicazione del collega C. Calvo dell'Università di Valencia, pregevole ricercatore del «Proyecto Boscán»<sup>1</sup>, siamo in grado di aggiungere alle indagini su Alfieri in Spagna un dato ulteriore: una traduzio-

---

\* Il presente contributo si iscrive nel Progetto PB-1237 finanziato dal Ministerio de Educación y Ciencia spagnolo.

<sup>1</sup> Il citato Progetto, ormai conosciuto internazionalmente, ha approntato un Catalogo consultabile in linea <http://ub.edu/boscan> ed è strumento di ricerca essenziale sulle traduzioni in castigliano e in catalano di autori italiani operanti dal 1300 al 1936.

ne della *Merope* alfieriana del 1934, apparsa, insieme ad opere di altri autori, nel volume *Teatro clásico extranjero* edito a Barcellona dalla HYMSA<sup>2</sup>.

Non è possibile far luce, almeno per ora, sull'anonimato del traduttore e curatore del volume (supponendo che siano dovute alla stessa mano tanto le traduzioni quanto le brevi premesse ad ogni drammaturgo). Doveva conoscere, non sappiamo con quale grado di competenza, il francese, l'inglese, il tedesco; riguardo all'italiano, a quanto risulta da un breve controllo, non lo dominava certamente alla perfezione. E forse proprio per consapevolezza dei propri limiti si sentì obbligato a farsi rivedere il suo lavoro di traduttore; e di conseguenza, nel caso di supervisioni o collaborazioni di cui risultasse difficile precisare l'entità, sarà prevalsa la decisione drastica di non fare nessun nome: ma certo questa è soltanto un'ipotesi. L'anonimato o il semianonimato del traduttore non risulta una novità nella ricerca su Alfieri in Spagna<sup>3</sup>; in questo caso però non sembra che si possa spiegare, come abitualmente, per ragioni di censura o timore dei processi inquisitoriali. Siamo in tutt'altro clima, quello della II Repubblica spagnola (1931-36) che, comunque la si giudichi, (Marías 1993: 112-116), nella storia della letteratura chiude e culmina la cosiddetta *Edad de plata* (1898-1936), con nomi di grandissimo rilievo. Dal punto di vista culturale si caratterizza per una straordinaria ampiezza di orizzonti<sup>4</sup> e in quest'ordine di cose il volume ora considerato, contenente la suddetta versione della *Merope* alfieriana, manifesta un chiaro intento divulgativo in funzione del quale, invece di ricorrere alla precedente versione in endecasillabi di Hartszenbusch, se ne offre una nuova in prosa, come del resto avviene per tutte le altre opere teatrali tradotte. Allo scopo di colmare il divario con l'Europa, così profondamente sentito in quei momenti, la Spagna prescinde dunque dalla contemplazione dei propri drammaturghi mitici (geniali, sì, ma appartenenti ad un passato da rigenerare e rinnovare) e inizia il meritevole sforzo di approccio ad un teatro «europeo», cioè appartenente a tradizioni diverse. L'intenzione divulgativa appare chiara anche da un particolare curioso: il nome di Alfieri viene tradotto in spagnolo ('Víctor'), analogamente a quelli degli altri autori della silloge (Pedro Corneille, Carlos Goldoni, Federico Schiller, Teófilo Lessing etc.) con l'unica eccezione di William Shakespeare.

Il volume, che nel titolo stesso si ispira dunque al valore perenne dei classici e all'Europa, contiene una scelta di 22 *pièces* (quasi equilibrata fra 12

<sup>2</sup> Appartenente al Grupo Editorial Edipresse, nell'attualità si dedica a pubblicazioni di vasto successo commerciale ([hymosa@hymosa.com](mailto:hymosa@hymosa.com)). Fu fondata a Barcellona nel 1932, per cui il volume che consideriamo è fra le sue prime iniziative editoriali.

<sup>3</sup> Chi scrive ha aderito al progetto menzionato nella nota 1 e attualmente sta indagando sul «semianonimo» traduttore del *Filippo* alfieriano, di cui conosciamo solo le iniziali D. R. A.

<sup>4</sup> Marías 1993: 124: «España había alcanzado una asombrosa plenitud intelectual [...] Se había avanzado en el conocimiento de la realidad española, en el pasado y en el presente. La historia había empezado a explorar zonas mal conocidas a rectificar errores muy arraigados. El conocimiento del arte y de la literatura había llegado a ser incomparable con el de cualquier época anterior».

commedie e 10 tragedie) di 12 autori. Sebbene questi ultimi vi appaiano in ordine cronologico, da Shakespeare a Schiller, è interessante notare le percentuali che, per così dire, ne gerarchizzano le opzioni: 5 sono francesi (Corneille, Molière, Racine, Marivaux, Beaumarchais), 3 tedeschi (Lessing, Goethe, Schiller), 2 inglesi (Shakespeare, Sheridan) e 2 italiani (Goldoni e Alfieri). E su un totale di 22 opere, ne vengono tradotte: 4 di Shakespeare e 4 di Molière; 2 di Goldoni (*La locandiera* e *Il caffè*), 2 di Beaumarchais, 2 di Goethe, 2 di Schiller; con una sola opera, infine, sono presenti Corneille, Racine, Marivaux, Lessing, Alfieri e Sheridan.

Ci possiamo chiedere che cosa significhi da un punto di vista tematico la scelta della tragedia che rappresenta Alfieri nel volume, una volta passata ormai la fama misogallica dell'astese. Ad una attenta lettura attuale la *Merope* può essere suscettibile anche di scavi ben rischiosi<sup>5</sup>, ma indubbiamente presenta una elaborazione squisita e un andamento lineare esente sia dalle grandi perplessità alfieriane sia da pericolosi risvolti libertari. La favola, già nota, contiene elementi alieni o addirittura contrari alla prassi teatrale di Alfieri; tali sono il lieto fine e, nell'atto quarto, la famosa situazione centripeta paradossale, di straordinaria resa scenografica, in cui una madre sta per condannare a morte il proprio figlio, ignara della sua identità<sup>6</sup>. L'accentramento sulla figura della madre comportava altresì la naturale esclusione del tema amoroso, oggetto di controversia settecentesca, senza però eliminare il femminile. Una tragedia senza donne, come il *Bruto primo*, costituisce senz'altro un drastico eccesso alfieriano, accolto peraltro in Spagna in un clima di eccezionalità (la sua ricezione spagnola è infatti vincolata alla gestazione della Costituzione di Cadice, 1812); mentre invece l'attribuzione alla donna del ruolo di madre, con le sue sfumature dal tragico al pacato, non era mai stata oggetto di contestazione, per quanto ne sappiamo. Tutto questo ha assicurato alla *Merope* un successo scontato, cui poteva contribuire un certo grado di astrattezza del suo antitirannismo ideologicamente neutro (politicamente corretto). Si trattava, insomma, di un «soggetto teatrale» —per dirla alfierianamente— fra i preferiti dai grandi letterati europei. Maffei, Voltaire, Alfieri, come è risaputo, sono autori fra i più citati a cimentarsi su questo tema<sup>7</sup>; in Spagna possiamo fare altresì il nome di Manuel Bretón de los Herreros, mediocre traduttore dell'*Antigone* dell'astese, che per la sua *Méropé* originale si ispirò, forse, alla

<sup>5</sup> Soprattutto in quanto, come tragedia della maternità, rimanda al rapporto più che discusso di Vittorio Alfieri con la propria madre, ricordato anche nell'analisi recente di Simona Costa (Costa 2003: 574).

<sup>6</sup> Pomponio Torelli, il primo a comporre una *Merope* nel tardo Cinquecento, sottolineava l'importanza di questa scena secondo i canoni della *Poetica* di Aristotele; attualmente vi insiste con acume critico Paola Trivero nella prima parte del suo volume in cui realizza una finissima analisi del mito materno (Trivero 2000).

<sup>7</sup> La *Merope* di Alfieri nasce, per dichiarazione espressa di lui nella *Vita*, a gara con Maffei; ma certo anche con Voltaire. Nella *Satira VIII*, vv. 92-93 viene chiamata «questa Meropuccia, / Che usurpar vuolsi terzo-nata il trono». Per il rapporto Alfieri-Voltaire si veda in particolare Santato 1988.

traduzione della omonima tragedia alfieriana realizzata dal romantico suo contemporaneo Eugenio de Hartzenbusch. E anche nel secondo Novecento spagnolo la *Merope* continuerà ad essere apprezzata: vari decenni dopo l'edizione del '34 ora considerata, negli anni 60 la versione dell'Hartzenbusch, ricuperata da Antonio Prieto, verrà accolta nella sua scelta dei *Maestros italianos*; e nel 70 riapparirà addirittura alla televisione spagnola in traduzione moderna (e anche in quest'ultimo caso, curiosamente, ci sono difficoltà per stabilire il nome del traduttore o traduttrice: destino, questo, della ricerca su Alfieri in Spagna?)<sup>8</sup>.

Data, dunque, questa relativa continuità della «fortuna», si potrebbe quasi affermare che in Spagna la *Merope* stia ad Alfieri come *La Locandiera* sta a Goldoni, salvate le distanze quantitative (dato che la diffusione dei due autori in tal senso non è paragonabile). Si tratta di opere di accettazione generale, fruibili per la qualità del testo; non certo di quel teatro scomodo che fa pensare il pubblico, come Alfieri si augurava che avvenisse in un futuro, seppur lontano.

Questa scelta della *Merope* nel 1934 spagnolo sembra dovuta dunque, con tutta probabilità, all'inerzia del riconoscimento dell'eccezionale tragediografo più che alle preferenze ideologiche del traduttore-curatore. Infatti la sua simpatia per un altro Alfieri, considerato sotto aspetti politicamente più impegnativi, emerge dalle due paginette di introduzione. In esse non si fa riferimento alle sole tragedie, ma vi si accenna con ammirazione alle odi *All'America libera* e al trattato *Della tirannide*, con piena conoscenza del «repubblicanesimo» di Alfieri; inoltre (forse per la prima volta in Spagna) vi si fa menzione delle commedie («comedias de nuevo estilo, muy influidas por las ideas políticas»), oltreché del *Misogallo*. Il succinto profilo biografico dell'astese presenta altresì qualche inesattezza, come studi forzati di Giurisprudenza all'Università di Torino, morte dello zio nel 1765 (anziché nel 1763), precocità della vocazione per la poesia lirica e propensione giovanile di *aficionado* alla lettura di Ariosto, nonché fallimento dell'edizione Didot (p. 542: «fueron inútiles sus propósitos»); tutti dati a cui sembra sottesa una lettura frettolosa della *Vita* (conosciuta forse nella versione spagnola incompleta di Pedro Pedraza y Páez del 1921). All'immagine di se stesso che Alfieri intese trasmettere nella sua autobiografia sarà dovuto senz'altro anche il giudizio intorno alla relazione con l'Albany, a cui viene attribuito un «delicado idealismo», e la conoscenza del problema linguistico di un autore che frequentava una società in cui «se hablaba preferentemente el francés o el piemontés» (p. 541).

Le considerazioni letterarie e stilistiche a chiusura dell'introduzione riguardano invece esclusivamente le tragedie. In quest'ordine di cose l'anonimo curatore-traduttore concepisce il teatro alfieriano come teatro delle pas-

<sup>8</sup> I particolari della nostra infruttuosa indagine sono spiegati in Barbolani 2003: 37n. Persiste comunque la nostra perplessità incerta fra il nome di Esther Benítez e quello di Paloma Pagés.

sioni, animato però da un severo ideale educativo e da un odio sincero per la tirannide. Ne sottolinea il tono unico e tragico nonché l'andamento rettilineo.

Circa la stima della versione da parte nostra, un esame accurato del primo atto ci fornirà alcune caratteristiche generali, che cercheremo di evidenziare trascegliandone gli esempi più significativi.

## 1. TRASCURATEZZA CHE ORIGINA ERRORI (PIÙ O MENO GRAVI)

I, 2, vv. 18-21 (Polifonte a Merope): «Io pur del nobil sangue / degli Eraclidi nato, a lui lo scettro / abandonar non ben potea, soltanto / perché l'urna gliel dava», viene tradotto con «Nacido de la más pura sangre de los Heráclidas, no podía yo ceder el trono a quien se veía caprichosamente encumbrado por *el azar*». In questo caso possiamo sospettare che abbia letto sull'originale «fortuna» anziché «l'urna».

I, 2, v. 89 (Polifonte a Merope): «*Men* trista vita a te potria [...]» viene reso con «*Mi* triste vida te podría [...]». Può trattarsi, anche qui, di una svista nella lettura dell'originale, ma la traduzione ne altera profondamente il senso.

I, 3, vv. 121-122 (Polifonte solo): «Nè altrimenti poss'io tranelo in parte / Che costei meco riponendo in seggio», viene tradotto con «Mi deseo es lograr que lo olviden, tomando por esposa a la que lo fue suya»; il traduttore rispetta fondamentalmente il senso, ma elimina quella che resta l'unica possibilità («né altrimenti....che») sostituita con un semplice desiderio; senz'altro è da supporre la forma «tranelo» ostica all'orecchio spagnolo.

Più grave ci sembra il fatto che il traduttore immagini una Letizia come personaggio nel passo seguente: I, 2, vv. 84-86 (Polifonte a Merope): «Senti che un dì per te risorger nuova / Letizia può. Dunque cacciata in bando / Non hai per anco ogni speranza [...]», tradotto in «Sin duda crees que, dando tregua a tus suspiros, aun podrás resurgir un día como nueva Leticia...». In questo caso il traduttore è stato tratto in inganno dalla maiuscola iniziale di verso.

Più esteso commento richiederebbe forse la svista del seguente esempio: I, 2, vv. 48-49 (Merope a Polifonte). »[...] del lagrimoso aspetto / Del picciol corpo *esangue?*» tradotto con «el triste espectáculo del pequeño cuerpo *ensangrentado* [...]». Si tratta di una svista grossolana, sì, ma spiegabile, perché indotta certamente dalla fortuna di altre tragedie alfieriane con ostentata profusione di sangue, e dal tremendismo che accompagnò la loro ricezione in Spagna. Basterà rimandare a quanto abbiamo osservato a proposito di un altro traduttore, assai più qualificato, che tuttavia commette lo stesso errore (Barbolani 2003: 132).

## 2. PIÙ CHIAREZZA, MENO FORZA

A parte questi fraintendimenti, altre libertà della versione si possono spiegare, fino a un certo punto, col fatto che la prosa del traduttore aspiri ad una maggiore chiarezza; chiarezza che però spesso si traduce in semplificazione quando la concatenazione sintagmatica dell'originale ne risulta totalmente alterata, perfino nella punteggiatura, che (generalmente) tende a fare abuso di esclamativi e di interrogativi.

Significativo il caso seguente: I, 1, vv. 5-7 (Merope sola): «d'un mostro / Che il mio consorte, e due miei figli, (oh vista!) / Mi trucidò sugli occhi [...]» tradotto con «¡Súbdita soy del monstruo que en mi presencia arrebató la vida a mi esposo y a dos de mis hijos!». Ripetendo «Súbdita soy» (sottinteso in Alfieri) si intende rispondere alla domanda anteriore in cui Merope interrogava se stessa in seconda persona («Para qué eres súbdita del infame Polifonte etc»); autointerrogazione che in Alfieri era passata dalla seconda alla prima persona molto prima, già nel verso 3. Con una sola locuzione avverbiale «en mi presencia» si sostituisce tanto l'inciso enfatico «(oh vista!)» quanto «sugli occhi» seguito dai puntini, oltre al fatto che «arrebató la vida» è assai più debole del crudele «trucidò». Cambiando l'indeterminativo «d'un mostro» per «del monstruo» si continua la modifica già presente nella frase anteriore «d'un Polifonte infame» tradotta con «del infame Polifonte».

A ben vedere, un'intenzionalità che spieghi tutte le alterazioni di questo passo non può essere che l'esigenza di una maggiore informazione puntuale, che vuol diventare ancora più precisa quando si riferisce all'antefatto necessario alla comprensione della trama. Infatti, ben poco oltre, troviamo un incremento notevole del traduttore: l'aggettivo «segreto» del v. 14 («segreto asilo») viene reso con «escondido asilo», ma sviluppato poi in una aggiunta che spiega in modo particolareggiato l'antefatto: «Para nada sirvió que el leal Polidoro le criase en los campos lejanos a Élide a donde se lo llevó en secreto». Questa frase che manca nell'originale è stata collocata dal traduttore al posto dei puntini di sospensione del verso 13, che antecedono l'esclamazione «Ahi giovinetto incauto!». Viene così diluita la concisione alfieriana, come anche nell'esempio che segue: I, 2, vv. 17-18 (Polifonte a Merope): «[...]Nemico / Gli fui, ma a dritto» tradotto e spiegato con «Mas si es verdad que fui su enemigo, no lo es menos que tuve razón de serlo».

Un ulteriore caso di semplificazione su cui conviene soffermarsi lo troviamo in I, 2, vv. 9-11 (Polifonte a Merope): «Tuo duol, ch'io tender quasi a fin vedea, / Dimmi, perché da ben un anno or forza / Vie più racquista; e te di te nemica / cotanto fa? [...]» tradotto con «Dime: ése es tu profundo dolor, cuyo fin creía ver ya, ¿por qué desde hace un año se agudiza tanto, hasta el extremo de poner tu vida en peligro?». Ebbene, non è chiaro se il traduttore abbia potuto o no fraintendere il «te di te nemica»; comunque non ha calibrato l'importanza capitale di questa locuzione prediletta da Alfieri (la applicò anche a se stesso nel primo verso del sonetto 119 delle *Rime*: «Ingegnoso nemico di me stesso») come espressione agonica della contraddizione inte-

riore, propria della coscienza lacerata di Merope; e, nel tradurre, non ha avuto nessuno scrupolo ad equiparare tale rovello assillante, opera di un nemico «interno» (caso affine a quelli di Saul e di Mirra), ad un generico pericolo di morte. Altro che «poner tu vida en peligro»!

Quest'ultimo esempio costituisce, senza dubbio, una mancanza più grave; non la consueta banalizzazione, non l'inevitabile appiattimento, bensì l'espunzione dal testo di quanto risulta più genuinamente alfieriano. Ma tale scarso rispetto per l'originale sarà dovuto, assai probabilmente, ad una altrettanto scarsa conoscenza della contestualità, necessaria per poterlo apprezzare. Peralto ciò avviene frequentemente in numerose omissioni, di cui offriamo ora i casi più rilevanti.

### 3. OMISSIONI DELL'ESSENZIALE

Senza troppo andare per il sottile nel gerarchizzare fra elementi principali e secondari, il traduttore a volte ha creduto di sfrondare semplicemente il testo, colpendolo invece a morte nella linfa vitale delle radici. Sofferamoci, per esempio, sulla traduzione della frase rivolta da Polifonte a Merope in I, 2, vv. 10-11: «[...]Tu mi abborrisci; e il vuole, / Più che il mio fallo, il mio destin, pur troppo» resa con «Más que yo, ha tenido la culpa de tu aborrecimiento mi destino». Salvo l'equivalenza mantenuta fra «il mio destin» e «mi destino», tutto il resto viene profondamente alterato. «Tu aborrecimiento» fa cadere a posizione morfosintattica secondaria (di genitivo dipendente da «culpa») quello che nell'originale era verbo indicativo presente di seconda persona, rafforzato dai pronomi personali soggetto «Tu» e oggetto «mi», campeggianti in posizione centrale nel verso. Il verbo alfieriano stabilisce un abisso di odio fra i due, e questo odio nell'originale appare necessario («il vuol») mentre nella traduzione se ne cerca la colpa, attribuita al destino più che al personaggio di Polifonte («más que yo»). In Alfieri non si trattava tanto di riconoscere la colpa personale del tiranno, quanto di analizzare machiavellicamente il suo «fallo» cioè la strategia sbagliata nei riguardi della vittima<sup>9</sup>. Il colmo del travisamento viene raggiunto però quando il traduttore elimina con tutta tranquillità il «pur troppo» finale. Deve aver considerato questa locuzione alla pari di altre forme incidentali di tipo enfatico e quindi prescindibili (come «(oh vista!)» di I, 1, 6, o «Tel giuro» di I, 2, v. 12, che parimenti vengono soppresse); non era però proprio questo il caso, e ben sappiamo quanto si sia soffermata la critica sui «pur troppo» di Alfieri, come parole-chiave che rivelano la sua constatazione dolorosa di una realtà tragica.

<sup>9</sup> A conferma di questa nostra lettura potremmo addurre che Alfieri nella Satira VIII, vv. 103-105 afferma di aver trasformato il Polifonte «crudelotto tiranno» di Maffei in «Re Machiavelliero» (Alfieri 1984: 126)

Vediamo un altro campione come I, 2, vv. 12-124 in cui Polifonte richiede l'assenso di Merope per associarla alla sua strategia di potere: «[...] a grado / Mi fora or molto alla città mostrarmi / Ottimo re. Tu dunque ai tempi adatta / Te stessa omai; ben lo puoi far tu vinta, / S'io vincitor nol sdegno», tradotto con «Por eso sería para mí un placer mostrarme ahora como un buen rey. Aunque vencida, en medio de mis triunfos debes acompañarme sin recelo en todos mis actos». La sequenza «Aunque vencida...mis actos» spiega e sviluppa assai debolmente il troppo conciso emistichio alfieriano «S'io vincitor nol sdegno», forse poco comprensibile; ma l'omissione dell'intero monito «Tu dunque ai tempi adatta / Te stessa omai» non può essere attribuita a difficoltà di comprensione poiché si tratta di una avvertenza tutt'altro che oscura<sup>10</sup>. Un adattarsi ai tempi che per Merope (e per Alfieri) costituisce proprio la massima ignominia. Nel saltare questo passo, il traduttore ha sorvolato sulla questione annullandola, togliendo così ogni rilievo all'eccezionalità della figura di Merope, opposta in questo caso al conformismo e alle convenienze sociali.

Molti altri esempi potrebbero essere adottati, che però ci porterebbero nella stessa direzione, confermando quanto è possibile ormai concludere. In definitiva, tradurre Alfieri non è certo impresa da tutti, e l'anonimo l'ha affrontata con una buona dose di ammirazione e di coraggio. Nel primo Novecento spagnolo la conoscenza dell'astese come personaggio rivoluzionario e un tantino stravagante (riflesso della lettura della *Vita*) è ormai sedimentata, ma si vuole insistere sull'indubbio valore delle sue proposte teatrali. A questo scopo, in uno sforzo lodevole di divulgazione, se ne offre la tragedia più accettata, meno discussa, con il suo esemplare amore materno e il lieto fine che la rende meno «terribile». Questa traduzione della *Merope* ora messa in luce ha dunque la portata di una piccola grande scoperta. Piccola per il valore non proprio eccelso, anzi senz'altro modesto della versione; ma grande in quanto dimostra che all'epoca persisteva in Spagna la possibilità di leggere Alfieri come un classico: ben oltre i contingenti entusiasmi giacobini, massonici o antifrancesi degli inizi del liberalismo e del costituzionalismo che avevano caratterizzato, come sappiamo, la fortuna spagnola dell'astese nel primo Ottocento.

<sup>10</sup> Sulla strategia persuasiva di Polifonte dinanzi a Merope in questo parlamento versarono molte critiche del Cesarotti, a cui ribadì Alfieri di aver insistito sulla chiarezza e franchezza di tali proposte, finte dal tiranno per ottenere il suo scopo. Alfieri 1978: 268: «[...] ma espressamente gliel'ho fatto dire, per sedurla con quell'apparente franchezza, concedendole una verità nota e innegabile, per poi poterne dissimulare e nascondere mill'altre men sapute e men chiare».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFIERI, V. (1921): *Vida*, traduzione de P. Pedraza y Páez, Madrid, Espasa-Calpe.
- ALFIERI, V. (1934): «Merope», in A.A.V.V. *Teatro clásico extranjero. Colección, por orden cronológico, de las mejores obras del teatro inglés, francés, italiano y alemán*, Barcellona, HYMSA, pp. 541-561.
- ALFIERI, V. (1954): *Rime* a c. di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI, V. (1962): «Mérope» trad. de E. de Hartzenbusch, en Prieto, A. *Maestros italianos*, I, Barcelona, Planeta.
- ALFIERI, V. (1968): *Merope* a c. di A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI, V. (1978): *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI, V. (1984): *Scritti politici e morali* a cura di C. Mazzotta, Asti, Casa d'Alfieri
- BARBOLANI, C. (2003): *Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna*, Modena, Mucchi.
- COSTA, S. (2003): «Merope», in Ghidetti, R. e Turchi, R. (ed.) *Alfieri tragico*, Firenze, Le Lettere.
- DI BENEDETTO, A. (2003): *Il dandy e il sublime. Nuovi studi su Vittorio Alfieri*, Firenze, Olschki.
- FABRIZI, A. (1993): *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Modena, Mucchi.
- MARÍAS, J. (1993): «La significación de la República», in A.A.V.V. *Historia de España* dirigida por Menéndez Pidal, XXXIX, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 112 sgg.
- PARDUCCI, A. (1942): «Traduzioni spagnole di tragedie alfieriane», *Annali alfieriani*, I, 31-125.
- SANTATO, G. (1988): *Alfieri e Voltaire*, Firenze, Olschki.
- TRIVERO, P. (2000): *Tragiche donne*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso.