

ALFIERI UTÓÉLETE A ROMANTIKA ÉS A RISORGIMENTO KORÁBAN

1. Posztumusz Alfieri

Noha a vértanúkra mondják, hogy haláluk napja a születésüké is¹, ez a paradox igazság nem kevésbé érvényes a klasszikusokra. Holtukkal ők is új életre születnek: öröklétre, amely életművük tartalmának – minden esetlegességével egyetemben – formát ad, görögül ideát, a szónak platóni értelmében is. „Mert ami volt, annak más távlatot ad a halál már”: minden egészsé lesz, ami félbemaradt, az is teljessé, illetve a teljesség részévé, az opusok így oeuvre-ré válnak, s a kevésbé sikerült és kevésbé szép művek is részesülnek az „opera omnia” értékéből és szépségéből. „Fogyatékoságát kegyelmeddel egészítsd ki” (e 'l suo defetto di tua grazia adempi) kérte Petrarca az „ég Urától”²: A költőnek és életművének a költészet isteni múzsája a halhatatlanság révén ajándékozta ezt a kegyelemszerű csodát. Ezért volt minden költő vágyainak netovábbja a horatiusi „non omnis moriar” („meg nem halhatok én teljesen”).

Ám a világirodalom kevés alkotót ismer aki olyan szenvedélyesen áhítozott és oly eltökélten törekedett volna a halhatatlanságra, mint Vittorio Alfieri. A klasszikusok közt is kivételes az a már-már fanatikus elszántsága, mellyel minden művét elsősorban és mindenekfölött az utókornak szánta. Hírnév, dicsőség és halhatatlanság, illetve öröklét szótárában szinonimák, tudatában elválaszthatatlan fogalmak, hitvallásában egylényegű istenségek voltak. Irodalmi munkásságának nem is annyira első, mint inkább elő-opusában, az ifjúkori *Naplókban* (*Giornali*) már 1777-ben az „irodalmi hírnevet” nevezte „vágya örökös tárgyának”, azt írta, hogy gondolkodása „semmi másra nem irányul mint a dicsőségre” és hogy a leginkább attól fél, „meghalhat, mielőtt hírnevet szerezne magának”; s amikor élete végén, 1803-ban – hattyúdala, az *Életem* (*Vita*) című önéletrajza tanúsága szerint – megalapította a legnagyobb „antik és modern” poéták „Homérosz Rendjét” (Ordine d’Omero), önmagát lovagjává nevezte ki, mintegy a halhatatlanok közé sorolva. Úgy gondolta, az írás „majdnem Istenné” (quasi che un Dio) teheti az embert; magát mindenesetre „Vátesznek” (Vate) látta, akiben „az eljövendő olasz nép” majdan egyik „teremtőjét” fogja tisztelni s akinek „hangja” és „példája” („a szabad ember példaképeként”) „mindig élni fog”. Egyik utolsó szonettjében (398., XL.) így szólt a költészet „mindenek fölött szép művészetéhez”: „Az Öröklét részesévé az embert te teheted csupán.”³

S ezek a szavak nála az életnek nem díszítőelemei hanem az értelme, a cselekvésnek nem pótlékai, hanem a programja voltak. Példátlan az a következetesség,

amellyel megtervezte életművét és valóra váltotta terveit. Rövid időre tervezte összes művei megalkotását – negyvenéves koráig a főműveinek vallott tragédiák corpusát, negyvenötödik életévéig („a kilencedik lustrumig”) „vagy valamivel későbbig”, de legfeljebb ötvenéves koráig egész önálló (a műfordításokat nem magában foglaló) életművét le akarta zárni (ötvenhét évet „adott”, vagy kért a sorstól, magának, de még ennyi sem adatott meg neki, csupán ötvennégy esztendő)⁴ –, mégis mindig „sub specie aeternitatis” tervezett. Minden műfajú gyűjteményes kötetét jellegzetes „utóverssel” zárta le, befejezettségüket, teljességüket, folytathatatlanságukat sugallva, sőt ígérve is „expressis verbis”⁵. Az egyetemes irodalomban keveseknek adatott meg, hogy ilyen teljes, ilyen befejezett életművet alkossanak.

Rendkívül érdekes, meggyőző és gondolatébresztő Guido Santatónak az a hipotézise, hogy Alfieri „tanulmányai megfelelnek perspektivikus létszemléletének, amely szerint az élet irányultsága a klasszikus antikvitás mitikus és atemporális dimenziója, a heideggeri értelemben vett *ex-sistentia*, vagyis az egyedüli autentikus létezés. Hogy saját transzcendenciáját megvalósítsa, Alfierinek *ex-sistere* kell, vagyis saját magán kívül kerülnie. Az élet programszerűen »a halálhoz viszonyuló lét« lesz [Heideggernél „Sein zum Tode” – M. I.] Befejezván életművét, Alfieri végre megvalósíthatja végső vágyát, hogy saját posztumusz életét élje [vagy túlélje önmagát: „vivere postumo a se stesso”], végérvényesen kívül kerülve a világon és a történelmen, megörökítettven az oly fáradságosan megalkotott irodalmi-síri emlékműben.” A Santato-idézet mellé kínálkozik egy Alfieri-citátum; 1798-ban – amikor még ötvenéves sem volt – azt írta 308. versében (a második rész LXIX. szonettjében): „Sírom feliratát készítem immár, / S életrajzom, hogy írva fennmaradjon.”⁶ Az Alfieri lírájából jól ismert halálvágy az öröklét vágya is volt – talán legfőképpen az. Hogy gyermeket nem hagyott maga után és hogy vallásos értelemben a túlvilágban sem hitt igazán, szintúgy az irodalmi halhatatlanság igényét erősítette benne.

A santatói-heideggeriánus olvasatban akár metaforikus jelentéssel és többszörös (legalább háromszoros) értelemben önmagán túlmutató jelentőséggel bírhatnak Alfieri *Posztumusz művei* (*Opere postume di Vittorio Alfieri*), melyek a bresciai Nicolò Bettoni kiadásában 1809 és ’10 között huszonkét (XXII) kötetben láttak napvilágot, mely edíció mára nemzeti közkönyvtárakban is ritkaság (de azért akadt Alfieri-kutató akit a sors – egy római antikvárius közreműködése révén – mindössze százhusz euróért megajándékozott vele).⁷ Ennek a monumentális könyvhagyatéknek nemcsak a külső, de a belső arányai is figyelemre méltóak: a mennyiségileg nagy részét kitevő görög és latin fordítások (Euripidész, Vergilius, Terentius, Sallustius, Aiszkhülosz, Szophoklész, Arisztophanész), az *Ábel* (*Abele*) című „tramelogédia”, az „átírt” *Második Alkésztisz* (*Alceste Seconda*) és a hat vígjáték (*Commedie*) mellett megtaláljuk itt a *Szatírákat* (*Satire*), sőt az Alfieri-életmű olyan ékköveit is, mint a *Versek* (*Rime*) és az önéletrajz (*Vita*). Ha mindehhez hozzátesszük, hogy szintén posztumusz jelent meg a *Misogallo*, nem is beszélve Alfieri leveleiről, naplóiról és egyéb ifjúkori műveiről, akkor elmondhatjuk, hogy noha önéletrajzába negyvenegy éves korában a „be van fejezve a nagy mű, igen” érzésével kezdhették bele⁸, a „nagy mű” akkor még a nagyobb alkotásoknak is csak

egy részét jelenthette, elsősorban az abszolút főműveinek tartott tragédiáit és értekező műveit. Konkrét – filológiai-, textológiai, editorialis – okai is vannak tehát annak, hogy életművének befogadása, felfedezése, kultusza döntően a halála után vette kezdetét.

Ez nem jelenti azt, hogy kortársai között ne akadtak volna jelentékeny kritikussai és méltatói. Közülük Ranieri de' Calsabigivel és Melchiorre Cesarottival – valamint, kisebb terjedelemben, Giuseppe Parinival – életmű-monográfiánkban foglalkoztunk, mivel az ő bírálataikra maga Alfieri válaszolt, e dialógussal, illetve vitával indítva el az Alfieri-kritikát.⁹ A szóban forgó könyvben csak megemlített Pietro és Alessandro Verri, Saverio Bettinelli és Vincenzo Monti azonban itt érdemel – valamivel bővebb – teret.

Pietro Verri (1728–1797) véleményét Alfieri nem ismerhette, mivel a milánói felvilágosodás vezéregyénisége („Kazinczyja”) az öccsével és „fénytársával”, Alessandro Verrivel (1741–1816) 1781 és ’93 között folytatott levelezésében adott hangot neki. A preromantikus Alessandro – akinek főművében, a *Római éjszakák* (*Le notti romane*, 1792–1804) című regényben érződnek Alfieri-hatások¹⁰ – a személyesen megismert Alfierit „valóban rendkívüli embernek” találta: „Korombeli, fölöttébb hallgatag, rendíthetetlen, fáradhatatlan a munkában, nem akar tetszeni, úgyhogy ha tetszenek művei, az belső értékük egyenes következménye... Kifejezőmódja gyönyörű, gondolatai fenségesek: csakugyan korszakalkotó, és azt hiszem, az olasz tragédia megalapozója lesz... Becsületes, emberi, őszinte, ugyanakkor nem tűri a sértést... Véleményem szerint művei fenn fognak maradni, bár jelentős hibáik is vannak.”¹¹ Pietrónak ellenben nem tetszettek az olvasott tragédiák, „nem találtak utat a szívéhez”, egyes „utánozhatatlan verssorokon” túl nem ismert fel bennük „egy magasrendű géniust”, aki „kiválna az olasz tragédiaírók közül”. Kor- és pályatársai többségével összhangban Pietro Verri Alfieri tragédiáinak elsősorban a stílusát kritizálta; a szokott vitriolba némi új ízt azzal kevert, hogy – antipurista nyelvészeti alapállásból – kritizálta Alfieri archaizáló nyelvezetét, amelyet összetévesztett a Crusca-féle akadémikus pedantériával. Pedig azt Alfieri éppoly határozottan elutasította, mint ő: *A szörszálhasogatók* (*I pedanti*) nyelvpurifikáló „rostáját” nyolcadik szatírájában hasonló nyelvújító szarkazmussal ostorozta, mint amilyen a „keménységét” és „homályosságát” csúfolóknak „lőtt vissza” XVIII. epigrammájában.¹² Joggal érezhette magát Alfieri a helyes középúton, ha mindkét irányból lövöldöztek rá.

Korának egyik legnagyobb irodalomkritikusa, e műfajnak Itáliában „alapító atyja”, Saverio Bettinelli (1718–1808) csak annyiban tudta e szűk, nyelvmesteri perspektívát meghaladni, hogy olyan tartalmi kifogást hozott fel az Alfieri-tragédiák ellen, melyek két évszázadon át visszhangoztak a kritikában: alkotójuk, úgymond, „politikus, aki költő akar lenni”.¹³ Ebben az elsietett pálcátörésben, mint cseppben a tenger, benne van Bettinelli ítélkezésének egész önellentmondásossága: elégedetlen volt az olasz irodalom múltjával és jelenével, de amikor elébe került a jövő „előfutára”, azzal sem tudott mit kezdeni.

Távlatosabbnak bizonyult a szintén jezsuita Girolamo Tiraboschi (1731–1794), aki már 1784-ben felismerte, hogy „Alfieri gróf úr e második [sienai] kötetével

mindinkább magáénak mondhatja ama dicsőséget, hogy az olasz tragédiát a szépség oly magaslatára emelte, melynek révén a göröggel versenyezhet. Így lemosta róla azt a foltot, amely régóta szégyenítette meg az idegenek szemében.”¹⁴

Pietro Verrihez és Bettinellihez hasonlatosan Vincenzo Monti (1758–1828) sem volt képes felérni az alfieriánus magaslatokra, bár szépíróként is megkísérelte azt, és *Caius Gracchus* (*Caio Gracco*, 1802) című tragédiája tanúsága szerint korántsem méltatlan eredménnyel. Talán éppen ez a kísérlet tette Montit elfogulttá Alfierit illetően: kétszeresen és ellentmondásosan. „Vetélytársának tartották”¹⁵, s a vetélkedésben mindig a csodálat keveredik az ellenszenvvel. Az utóbbit Montiban nemcsak a felismert kisebbrendűség komplexusa táplálhatta, hanem egy másik felismerés is: *A fejedelemről és az irodalomról* (*Del principe e delle lettere*) című Alfieri-értekezés olvastán a „borzalmas fejedelmi támogatásnak” és a „mesterséges készítésnek” engedelmeskedő s ezzel magát „beszennyező” és „megalázó” író alakjában a minden hatalmat kiszolgáló, mindig a győztes szolgálatába álló, örök udvari költő Monti önnön tükörképére ismerhetett.¹⁶ S annál határozottabban, minél inkább nőtt a Restauráció éveiben az Alfieri iránti rajongás és a Monti iránti gyűlölet az ébredező Risorgimento patriótáinak körében. De ez már egy későbbi fejezet lapjaira tartozik.

Montit „közös korukban” Alfieri „életében posztumusz” dicsősége is bánthatta, különösen az, hogy míg neki, mint a *Bassvilliana* ellenforradalmi eposz szerzőjének, bizonygatnia kellett forradalmár-hazafi voltát, az új rend melletti elkötelezettségét, addig a nyíltan-köztudottan francia ellenes (nem ellenforradalmár, hanem forradalomellenes) Alfieri a francia éra forradalmi „testvér-köztársaságai” közönségének a bálványa lett. Ez csakugyan ironikus csele volt a történelmi sorsnak: a „misogallo” Alfieri, aki valósággal lángot fújt a forradalmi terrorra, a jakobinusokra és Itália „keltásítására”¹⁷, épp a napóleoni „triennio” (1796–’99) idején részesült a legnagyobb elismerésben, ami élete során kijutott neki, s olyan népszerűségben, amely később sem volt jellemző fogadtatására. Benedetto Croce szerint „Alfieri volt az, akitől stílust és retorikát tanultak az olasz jakobinusok, barátai, követői s utánczóik ama francia jakobinusoknak, akiket ő oly hevesen megvetett: tragédiái a jakobinus színházak révén jutottak el valóban a nagyközönséghez. *A Timoleont* Nápolyban mint »a republikánus erények darabját« mutatták be a rövid életű 1799-es köztársaságban”.¹⁸ Ehhez a megállapításhoz fűzzünk hozzá egy pontosító és egy alátámasztó kiegészítést. Az „olasz jakobinusok” a terrorban semmiképpen sem voltak „követői s utánczóik” a francia nagy testvéreknek: a párizsi vérözönnel szemben a nápolyi „1799-es köztársaság”, a Repubblica Partenopea „fennállása egész idején az ideiglenes kormány parancsára csak a Baccher fivéreket ölték meg”, hazaárulásért és összeesküvésért.¹⁹ Ami viszont az Alfieri-tragédiáknak a „jakobinus színházakban” való sikerét illeti, abban már olyannyira egyetértünk Croce kijelentésével, hogy bizonyosságul és illusztrálására idézzük a korabeli történetíró, Carlo Botta beszámolóját: „Alfieri tragédiáit, a legerősebbeket, megszámlálhatatlanul népes közönség előtt mutatták be, s ilyenkor gyakran egy-egy szónok ugrott talpra. Lehetett az tekintélyes polgár vagy tanulatlan közember, pap, szerzetes vagy világi személy. »Vigyázzatok, mondta, legyen szó Brutusról, Virginiáról vagy

Timoleónról, ez a mi ügyünk».”²⁰ A rajongók mellett, illetve között szükségszerűen akadtak utánczó is: Francesco Saverio Salfi (1759–1832) *Bresciani Virginia* (*Virginia bresciana*, 1798) című tragédiája Alfieri *Virginiájának* cselekményét nagyjából a *Rosmunda* korába és helyszínére, a longobárd Itáliába helyezi át, pontosabban a longobárd-frank háborúskodás idejébe²¹, amelyben Manzoni *Adelchije*, a legnagyobb olasz romantikus dráma is játszódni fog, sokadik bizonyítékaként annak, hogy Alfieri, nevéhez illően, valóban „előfutára” volt a Risorgimentónak és a romantikának.

2. Az Alfieri-kultusz papnője: Stolberg grófnő

Amikor 1803-ban Alfieri meghalt, az olasz kultúra horizontján a klasszicizmus és a felvilágosodás alkonyának színei sajátosan keveredtek a romantika és a Risorgimento hajnalának tónusaival. Ebben a vörös-szürkés fényben – mely aligha véletlenül emlékeztetett a vihar előtti égboltozatra – a költő hatalmas egyéniségének körvonalai már kezdtek kibontakozni, de igazi nagyságát a maga teljességében és költészetének valódi értékeit még csak kevesen látták, s azok sem tisztán. Mint az előző fejezetből és az előző Alfieri-könyvünkől (az életmű-monográfiából) kiderült, Asti szülötte életében korántsem volt elfeledett, agyonhallgatott vagy üldözött zseni. Kortársai és pályatársai között egész sor kiválóság – a felvilágosodás megannyi jeles vagy jellegzetes képviselője, Parinitól kezdve Calsabigin és Cesarottin át Alessandro Verriig – nagyra becsülte. Az olvasó emberek közt kevesen voltak akik nem ismerték, ismerői között pedig azok, akiket közömbösen hagyott: Alessandro Verri írta fivérének idézett leveleiben, hogy „évek óta sokat beszélnek róla”, tragédiáiról „van aki jót, van aki rosszat mond, a legtöbb kritika stílusukat illeti, de senki sem vitatja el erejüket és fenségüket”, s az általános vélemény az, hogy „minden tragédiaíróknál nagyobb, úgyhogy bizonyosan történelmet fog csinálni”.¹ Másrészt viszont méltányolónak műítészi tekintete, műbecsüsi okuláréja is el-elhomályosult, a legelismertebb hangokba is vegyültek kritikák, úgyszólván senki sem akadt, aki legalább tartalmi „túlzásait”, vagy stílusa „keménységét” ne kifogásolta volna, főleg ez utóbbi miatt sokan bírálták, támadták, gúnyolták, s a fanyalgók táborában is voltak nagyságok, Pietro Verritől Bettinelliig.

Ez a furcsán „kiegyensúlyozott” kettősség csapott át Alfieri holtá után néhány esztendő leforgása alatt olyan kultuszba, melynek sem a költő utóéletében, sem a korabeli olasz irodalomban nem találjuk párját. A váltás gyorsaságát és nagyságát csak részben magyarázza a történelmi közeg és a kulturális atmoszféra változása.

A diadalmasan visszatérő – „semmit sem tanuló és semmit sem felejtő” – Restauráció első között tiltotta be annak az Alfierinek a „lázító” műveit, aki pedig oly ádázul támadta a francia forradalmat. Ennek a mindenképpen jogtipró és szellemellenes intézkedésnek a régi-új hatalom szempontjából való „indokoltságáról” hosszan lehetne vitázni. A trón és az oltár Szent Szövetségének cenzorai azt tisztán látták, hogy a „franciagyűlölő” gróf őket éppúgy gyűlölte volna, s hogy a „zsarnokölő” író tanítása, üzenete az ő obskurantista önkényuralmukra nézve éppoly ellenséges és fenyegető, mint volt a forradalmi diktatúrára. A

ellenséges és fenyegető, mint volt a forradalmi diktatúrára. *A zsarnokságról* című értekezés és a *Szatírák* rákerültek az egyházi Tiltott Könyvek Indexére is: ez a *Della tirannide* egyházellenességét figyelembe véve nem meglepő, annál különösebb a gúnyversek esetében, amelyekben elítélte az olcsó-felszínes „vallásellenességet” és amelyeket jóval későbbi kritikusok éppenséggel „reakciónak” találtak. Lehet, hogy az Indexkongregáció e kérdésben tisztábban látott, mint a huszadik századi „progresszív” bírák?² A kétszeres betiltás azonban kétszeresen kívánatosá tette a tiltott gyümölcsöt: az olvasmányok szellemi izgalmát immár olvasásuk kockázatossága fűszerezte. Ki állhatott ellen ilyen csábító csemegének?

Az Alfieri-kultuszt segítette elő a korszellem, a korízlés vagy – a költőhöz és korához kevésbé illő szóhasználattal – a kordivat is. Ahogy elterjedt a (pre)romantikus érzékenység és szenvedélyesség, úgy enyésztek el a felvilágosult észelvűségen és a klasszicista mértékeszményen alapuló kritikák az Alfieri-alkotások „vadságát” és „szélsőségességét” illetően.

Mindezek az általános körülmények és tényezők azonban még nem lettek volna elégségesek az Alfieri-kultusz kialakulásához: kellett ahhoz még valami, ami, helyesebben valaki, aki sorsszerűen fel is tűnt, beteljesítvén a „katalizálás” művét. Ez a „valaki” Luisa Stolberg d’Albany grófnő volt (1752–1824), Alfieri élettársa és „özvegye”, a „valami” pedig olyasfajta ténykedés a nagy ember kultuszával, amelyet egyaránt hasonlíthatnánk a bába, a vallásalapító és a papnő munkájához.

Stolberg grófnő bizonyosan a legfontosabb ember volt Alfieri életében, legalábbis ama hús-vér halandók között, akikkel személyes kapcsolatban állott. Hozzá „kötötte” az „örökké” tartó „méltó szerelem”³, hozzá írta szerelmes szonettjei legtöbbszörét és legszebbjeit, neki ajánlotta egyik legnagyobb tragédiáját a *Myrrhát* (*Mirra*), róla szól önéletrajza több gyönyörű lapja. Am e hölgy jelentősége nem „csak” imádója életében és életművében volt kivételes, hanem az olasz irodalom történetében is. Luisa Stolberg volt az olasz irodalom nagy múzsái közül az utolsó, akit Beatrice és Laura méltó utódjának nevezhetünk, az utolsó, aki egy élvonalbeli olasz klasszikusnak – nem csak – szerelmi költészetét egyedülként uralta és ihlette halhatatlan remekművekre. Az Alfieri után következő, hozzá mérhető költőóriások közül senkinek – sem Foscolónak, sem Leopardinak, sem Manzóninak, sem a Croce által „utolsó váteszként”⁴ aposztrofált Carduccinak – nem volt ilyen kizárólagosan-ihlető szerelmese. Abban pedig Luisa még legnemesebb „őseit”, Beatricét és Laurát is felülmúlta, hogy az ő alakja nem kizárólag költői-költött formákban s az általuk teremtett mítoszként maradt fenn, hanem valós személyisége tényleges-dokumentált tettei révén is. Világirodalmi viszonylatban is párját ritkító múzsarangját azzal vívta ki magának, hogy noha halhatatlanságát zseniális barátjának köszönhette, maga is hozzájárult a zseni halhatatlanságához, méghozzá jelentős mértékben. Luisa Stolberg személyisége, valamint szerepe Alfieri életében, életművében és utóéletében olyan nagy volt, hogy egyes tudósokat emlékmű-állításra, másokat viszont bálványrombolásra ösztönzött.

Alfieri utóéletének ellentmondásosságát jól példázza, hogy az életéről és munkásságáról írt máig legterjedelmesebb monográfia, Emilio Bertana – könyvünkben később bővebben tárgyalandó – 1902-ben megjelent műve egyszersmind a legvitri-

olozabb vádbeszéd a, nem citátum volta, hanem ironikus tálalása miatt idézőjelbe tett, „méltó szerelem” ellen. A pozitívista Bertana Luisa Stolbergről inkább „negatívista” képet festett, ahogyan mellesleg részben Alfieriről is. Csakhogy míg Alfieri szobrát legfeljebb meg-megsérthette kritikai nyilaival, addig kedvesétműzsájáét a sárba akarta dönteni. Kétes értékű tényanyaggal, perdöntő bizonyítékok nélkül, ámde annál vehemensebb retorikával, habár egy pozitívista filológustól inkább a fordítottját várná az ember. Szerinte „a Hölgyszkeptikus, pletykás, csúfolódó, haszonleső, gonosz nyelvű” volt, legfőképpen azonban a férfinek a szerelemben hűtlen, az írónak a kultúrában méltatlan társa, a klasszikus alkotónak önző, önérdékelt, „utilitarista” örököse. Röviden: méltatlan, s nem „méltó szerelme” Alfierinek.⁵

Ezt a méltatlan vádat és igazságtalan ítéletet csak még teljesebb-hitelesebb tényfeltárással lehetett megcáfolni, amire Alfieri híveinek közel fél évszázadot kellett várniuk. 1951-ben aztán Carlo Pellegrini *D'Albany grófnő és a lungarnói szalon (La Contessa d'Albany e il salotto del Lungarno)* címmel olyan formátumú életrajzi monográfiával válaszolt a „jobb ügyszöz méltó” kutatói-kritikusi „buzgalommal” megkonstruált „erkölcsi perbeszédre”, amelyet még magáról Alfieriről is keveset írtak, kivált akkortájt és azóta. Pellegrini közel négyszáz oldalon – melyből több mint száz lapnyi dokumentum –, tudományos érvénnyel állította helyre Luisa Stolberg megtépzott tisztességét, s állított egyszersmind olyan emlékművet neki, mely ellenáll az idő és a bertaniánus kritikák ostromának egyaránt. Meggyőző bizonyítékokkal, filológiai tényadatokkal támasztotta alá, hogy „Psipsia” (ahogy Alfieri becézte imádottját) négy nyelven (németül, franciául, angolul és olaszul) beszélő és olvasó (német anyanyelvű, de legjobban franciául író), művelt hölgysz volt, akit párja nem alaptalanul – bár kedves-ironikus túlzással – nevezett „filosofessa”-nak. Luisa „Psipsio” (a viszontbecézett Alfieri) műveinek első kritikusa volt, az az első olvasója, aki észrevételeivel hatott az alkotóra és műveire. Legfőképpen azonban őszinte és mély szerelmével inspirálta társát („nélküle – írta Alfieri egy levelében – élni sem akarnék e bajokkal teli világon”), s ha kínoztta is olykor a szerelmeseknél elkerülhetetlen féltékenységgel, a férfi szerelmében éppoly meggyőződéssel hitt, mint a költő nagyságában, s amennyire viszonzotta az előbbit életében, éppúgy kultiválta az utóbbit holtá után. Pellegrini nem látta bizonyítottnak azt a bertanai vádat, miszerint Luisa Alfierit megcsalta volna François-Xavier Fabre francia festővel, ellenkezőleg: későbbi – Alfieri halála után kezdődött – kapcsolatuk alapját közös Alfieri-kultuszukban fedezte fel, minthogy Fabre éppúgy tisztelte és szerette az általa több nagyszerű portrén megörökített költőt, mint ahogy Luisa szerette Vittoriója barátait: Francesco Gori Gandellinitől Tommaso Valperga di Caluso abbén át a forradalmi terror vértanújaként kivégzett André Chénier nagy francia költőig. Stolberg grófnő még végrendeletében is „szíve barátja, huszonkét esztendei imádata tárgya, Vittorio Alfieri” életművének kinyomtatását és emlékművének felállítását bízta a „barátságáért és segítségéért” hálából általános örökösének megtett Fabre-ra.⁶ A posztumusz művek jelentőségéről már szoltunk az előző fejezetben, az emlékműre itt kell rámutatnunk. Az a tény, hogy Alfieri síremléke, a kor legnagyobb olasz és európai szobrása, a neoklasszicista Antonio Canova (1757–1822) művészileg

(1757–1822) művészileg elsőrangú, az elhunythoz szellemiségében és színvonalában egyaránt méltó műalkotása, már Stolberg grófnő általi megrendelésekor, 1804 áprilisában a firenzei Santa Croce templomba volt szánva, s ott is állíttatott fel, az olasz nemzeti klasszikusok pantheonjában 1810. szeptember 27-én⁷, ékesszóló bizonyítéka a kezdődő Alfieri-kultusznak. Dante, Machiavelli, Michelangelo, Galilei mellett helyezték örök nyugalomra és örök dicsőségre. Ebből a dicsőségből Luisa Stolberg is részesült: ahogyan a posztumusz könyvekben, úgy a síremlék falán is megörökítették a neve (amit a rosszmájú Bertana nem is mulasztott el felhánytorgatni⁸). De vajon kisebbíti ez a grófnő érdemeit? Az irodalomtörténet sem szereti a feltételes módot, ám az biztos, hogy nélküle Alfieri megdicsőülése kevésbé gyorsan és kevésbé fényesen vette volna kezdetét.

Ennek a kezdődő kultusznak – a posztumusz könyvek és a pantheoni síremlék mellett – kevésbé látványos, de annál hatékonyabb szentélye volt a Pellegrini könyvének címében is szereplő lungarnói szalon („a Szentháromság-híd mellett egy nagyon kedves, bár kicsi házban, az Arno déli partján, a Gianfigliuzzi házbán”⁹). A lungarnói szalon úgy kötötte össze a tizenharmadik és a tizenkilencedik századi szalonokat, ahogyan Alfieri életműve a felvilágosodást és a Risorgimentót. Mint ismeretes, a szalonok az európai felvilágosodás „fővárosában”, a „Fények városában”, Párizsban mint az „ancien régime” tipikus arisztokratikus-exkluzív „intézményei” jöttek divatba (szemben a polgári miliőben terjedő kávéházakkal, amelyek közül az egyik, a milánói Demetrio-féle az olasz felvilágosodás leghíresebb orgánumának, a Verri és Beccaria szerkesztette *Caffè* folyóiratnak is részbeni névadója és szerkesztője lett), ám éppenséggel az új, felvilágosult, társadalomkritikus, reformer koreszméket segítettek divatba hozni, úgyhogy egyes – vitatható – vélemények szerint a francia forradalom akaratlan tűzfészkei is lettek; a Risorgimento idején pedig Maffei grófnő híres milánói szalonja a hazafiak, nemzeti szellemű írók, művészek és értelmiségiek, valamint a szabadságharcosok egyik fő központja volt. (E szalonok – női vezetőik révén – a nőemancipáció korai és különös, de korántsem jelentéktelen mozzanatát jelentették.) Luisa Stolberg különböző, de egymással összefüggő okokból – származása, személyes tapasztalatai (a *Vitá*ból ismert életveszélyes párizsi élményei), Alfieri franciaellenessége, valamint az őt magát ért napóleoni zaklatások (szalonjának kémekkel és besúgókkal való figyeltetése, levelezésének ellenőrzése, leveleinek felbontása, cenzúrázása, a „második Madame de Staël” 1809-ben császári paranccsal Párizsba történő rendelése és személy szerint Napóleon által való „udvarias, de ellentmondást nem tűrő” figyelmeztetése és hasonlók) miatt – nyílt ellenszenvvel viseltetett a francia forradalmi kurzusokkal, a bonapartista uralommal és Itália „keltásításával” szemben. Nem vitás, hogy forradalomellenes és antibonapartista érzelmei közelebb sodorták őt a Restauráció-reakció táborához, mint azt elhunyt párja elfogadta volna. De azt sem szabad elfelejteni, hogy a restaurált régi rend egyes embereivel való kapcsolatai révén annak üldözöttjeit mentette meg, mint például a nápolyi Giuseppe Poeriót, és hogy Alfieri könyvtárát az obskurantista-reakciós Torino helyett Milánóra hagyva, azoknak a fiatal piemontei patriótáknak – mindenekelőtt Luigi di Bremének – a kérését teljesítette, akik Alfieri első politikai örökösei, „vallásának” első – mazziniánus értelemben vett, azaz „gondolkodó és

mazziniánus értelemben vett, azaz „gondolkodó és cselekvő” – „apostolai” lettek, amint arról a következő fejezetben lesz szó.¹⁰

A mostanit azzal zárjuk, hogy Luisa Stolberg d'Albany Alfieri „ércnél maradóbb” szoboralakja mellett a magáét is kifaragta, dicső halottja árnyékában bár, de attól elválaszthatatlanul, összhangban vallomásával, a legszebbek egyikével, amelyet költő múzsája ránk hagyott: „Nincs más érdemem, mint hogy egy felsőbbrendű ember (homme supérieur) barátnője voltam.”¹¹

3. „Italia alfieriana”: Alfieri és a Risorgimento

Annak az igazságnak, hogy Alfieri utóéletének, „fortuna”-jának fénykorai általában egybeestek az újkori olasz kultúra fénykoraival (ahogyan napfogyatkozásai is a kulturális válságkorokkal) a legékesebb példája és legmeggyőzőbb bizonyítéka az „Ottocento maggiore”, a „nagyobb Ottocento”, a tizenkilencedik század (bő) első fele Alfieri-kultusza, vagyis azé a korszaké, melyet a történelemben a Risorgimento, a kultúra és az irodalom történetében a romantika határozott meg együtt és egymástól alig elválaszthatóan. Ha a „történész-kronikás” Indro Montanelli a kritikai hazafiság túlzásával leírhatta, hogy „a Risorgimentóban és előzményeiben látom az egyetlen nemes és szép dolgot, amit Itália az utolsó négy- száz évben véghezvitt”¹, kisebb túlzás kockázatával jelenthetjük ki, hogy a romantikus „első Ottocento” (főleg előzményével, a „második” vagy „nagyobb Settecentóval”) együtt olyan új aranykora volt az olasz irodalomnak, melyet a korábbiak közül csak a reneszánsz arany századhoz, a Cinquecentóhoz vagy az „alapító triász” Trecentójához lehet hasonlítani, a későbbi korok közül egyikhez sem. Alfieri dicsősége ekkor volt a zenitjén: „fortuna”-ja ekkoriban nem divat, még csak nem is kultusz volt, hanem inkább vallás apostolokkal, papokkal, igehirdetőkkel, megtérőkkel, hívekkel, rajongókkal, sőt vértanúkkal is, akik készek voltak életüket és vérüket adni eszméiért. Maga Alfieri is eszmévé és eszménnyé vált, s nem is akárhogyan: kultusza elsősorban és legfőképpen személyiségének, egyéniségének, emberi alakjának („figura”), példamutatásának szolt, melyet azonban műveiből, azok alapján képzeltek el, alakítottak ki (s olykor át), alkottak meg maguknak. Kétségtelenül idealizáló és elvont megközelítés ez (a csodálat megkövetelte távolságtartással), melyet művészetelméleti szempontból joggal kifogásoltak a későbbi koroknak – sőt, részben már a romantikának is – az irodalomkritikusai; ám az sem vitás, hogy ez volt az a kultusz, amelyet Alfieri mindig is áhított és remélt magának. Úgy is fogalmazhatunk, hogy ahogyan a Risorgimento számára Alfieri volt az ideális író – a haza vátesze s a szabadság mestere –, úgy Alfieri szempontjából a Risorgimento volt az ideális kor, a *Misogallo* zárószonettjében jövendőlt „fenséges kor”, amelyben a *Második Brutus* dedikációjában megszólított „eljövendő olasz nép” (popolo italiano futuro), a „nemes és szabad olaszok” (generosi e liberi

Italiani) nemcsak olvassák és értik műveit, de üzenetüket átérzik és cselekvésre is váltják.²

Alfieri volt mindenekelőtt a Risorgimento névadója: ő írta le először ezt a szót („risorgere”), mármint tizenkilencedik századi értelmében, ami a nemzeti felébredés mellett a felkelésnek, a feltámadásnak, az újjászületésnek felelt meg.³ Hasonlóan a nagy jövőjű szóhoz, a *Misogalló*ban olvasható – mégpedig az említett-idézett búcsúversben – az a jövendölés is, hogy az öntudatra ébredő, újjászülető, felkelő, feltámadó olaszok „két izzó ösztökélője” a „harcnak mezején”, mely „bátorságra” buzdítja és „ellenállhatatlan lángra gyújtja” őket „ősi erényük és az én dalaim lesznek”. Ez úgy teljesedett be, hogy a „régicicsőség” is az „új időknek új dalai” révén tudatosodott az „ébredő” olaszokban, s még mielőtt „vasat” rántottak volna, Alfieri „dalai” voltak a kardjuk, a fegyverük.

Mivel a Risorgimento legalább annyira jelentett erkölcsi megújítást, mint politikai felkelést (az erkölcsi újjászületés alapozta meg, tette lehetővé a politikai feltámadást), nem pontos és nem elégséges a későbbi kritikusoknak az a szemrehányása, hogy az akkori patrióták csak a „politikus Alfierit” látták és csodálták. Alfieri politikai üzenete erkölcsi tanításától és művészi kifejezésétől elválaszthatatlanul hatott az „újjászülető” nemzedékekre, ámbár kétségtelen, hogy a váteszi ígék politikai cselekvéssé válása a Risorgimento Alfieri-kultuszának megkülönböztető vonása, „differentia specifica”-ja mind a felvilágosodás-kori felfedező kritikához, mind a kivívott Egység utáni irodalomhoz képest. A huszadik századi irodalomtörténészek elvileg joggal találták egyoldalúnak, hiányosnak az eszmei-rétorika-pedagógiai-politikai dimenziókat ezt az emfázist, ugyanakkor a történelmietlenség hibájába estek, elfeledve, mekkora előrelépés volt ez, mennyivel lényeglátóbb a Settecento sokkal reduktívabb nyelvi-verstani-dramaturgiai olvasataihoz képest. A klasszikus (élet)művek jellegüknél fogva kimeríthetetlenek, tökéletes-teljes értelmezésük, végérvényes értékelésük, ha nem „elérhetetlen, tündér csalfa cél”, akkor is – Kanttal és Fichtével szólva – csak „végtelenül megközelíthető” ideál lehet, amely felé Alfieri esetében sosem léptek akkorát, mint a Risorgimento korában.

Az „alfierisztika” történetírója e fénykorról írva abban az egyszerre szerencsés és szerencsétlen – a kutatói munka szempontjából kényelmes, a szerzői dicsőségéből ellenben frusztráló – helyzetben van, hogy rendelkezésére áll egy remekmű, talán a legszebb könyv, amelyet Alfieri utóéletének egyik – méghozzá a legnagyobb – szakaszáról írtak: Giovanni Gentile *Vittorio Alfieri öröksége (L'eredità di Vittorio Alfieri, 1926)* című tanulmánykötete. Kritikatörténeti helyére visszatérünk még, eredményeire azonban most támaszkodunk. „Az új Itália eredettörténetének” első időszakát Gentile az „alfieriánus Itália” (Italia alfieriana) kifejezéssel illeti: az „ifjú piemonteiak”, Santorre di „Santarosa nemzedéke” már 1804-ben, rögtön nagy „földijük” halála után irodalmi társaságuk (az Accademia vagy Società de' Concorde) ülésein „felolvasták, tanulmányozták, megvitatták Alfieri műveit”, aki – Luigi Provana szavait idézve – „mindenki között elsőként hirdette az olaszoknak a haza, a függetlenség, a szabadság jelszavait”, „ez a nemzedék Alfieri kultuszának jegyében nőtt fel”, az ő „Vitézsége vágyakozásai” könyve lett,

szinte az evangéliumuk” – írja Gentile –, „ahogyan Itáliát az anyjuknak, úgy Vittorio Alfierit az apjuknak nevezték, és mint szentnek, úgy ünnepelték az évfordulóit”. Ikonját rossz (többnyire „árkádus”) versek füstjével „tömjéneztek”. „Az olasz Risorgimento első állomásának”, az 1821-es piemontei forradalmi megmozdulásoknak (melyeknek emlékét Manzoni örökítette meg *1821 márciusa* című „polgári ódájában”) a hősei, „a huszonegyes nemzedék” fiataljai „Alfieri iskolájában nőttek fel” és a forradalmi napokban egyik jelképes tettük az volt, hogy Astiban nyilvánosan-tömegesen tisztelegtek „ama nagy ember szülőházának”.⁴ Egy alfieriánus forradalom alfieriánus forradalmárokkal, akik ilyen fogadalmakat tettek: „Esküszöm a mi Alfierinkre, hogy Itália becsülete lesz mindig az én célom.”⁵

Gentile könyvében két fejezetet is szentel Vincenzo Gioberti (1801–1852) „alfierizmusának”. Joggal, hiszen a Risorgimento nagy gondolkodói közül a piemontei patrióta papra gyakorolta Alfieri a legmélyebb és „legdokumentálhatóbb” hatást, a torinói filozófus-politikus kötötte össze az „Astigiano” piemontei kultuszát az olasz hazafias üggyel, mondhatni, a regionális Alfieri-kultusz vele és általa lett nemzeti léptékű, azt lokálpatriótából ő emelte patriótává. Alfieri mítoszát is ő, a katolikus pap tette vallássá, laikus és nemzeti vallássá. Egyházi embertől legalábbis szokatlan módon indítványozta, hogy „nem is szobrot, de egyenesen templomot kellene emelni Vittorio Alfierinek”, ráadásul mint „a laikus Itália feltámasztójának”. A vátesz szentté avatása után így hát apoteózisa következett: „imitatio Alfierii”. Istenülvén, Alfieri az olasz irodalom eladdig egyetlen „isteni” költője, a „Sommo Poeta”, Dante mellé került. Carlo Botta szintén piemontei történetíró nyomán Gioberti kanonizálta – leghíresebb művében, *Az olaszok erkölcsi és polgári elsőségéről (Del primato morale e civile degli Italiani, 1843)* című monumentális értekezésében – „új Dantévá” (nuovo Dante) Alfierit: „Ahogyan Alighieri az eposszal teremtette meg Itália költészetét és nemes nyelvét, úgy állította helyre Alfieri öt évszázaddal később mindkettőt, újjáteremtven ősi dantei nagyságukat.”⁶ Így lett Alfieri az „utolérhetetlen” Dante csodálójából „minden költők urának” párja a Parnasszus ormán: ezt még *A fejedelemről és az irodalomról* „majdnem Isten” vátesze sem remélhette.⁷

Francesco De Sanctis – a „neoguelf” és az elkötelezetten laikus, a „mérsékelt” és a demokrata közti nézetkülönbségek ellenére – Gioberti szentenciáját visszhangozta, mikor 1855-ben azt írta: „A mi Alfierink olyan ember, hogy már a neve hallatán büszkék vagyunk olaszságunkra... Valahányszor Itália felkel szabadságáért, tiszteletteljes lelkesedéssel köszönti Alfierit s benne felismeri magát. ’99-ben a nápolyi republikánusok első tette az volt, hogy Alfierit megtapsolták a színházban. ’48 első mámorában mindenki azt mondta magában: Íme, Alfieri jövőő Olaszországa... Újjászülető irodalmunknak Alfieri az atyja, mint a régié Dante volt: ez a két költő dobogtatja meg leginkább az olasz szívet.”⁸

Hogy mennyire általános volt ez a meggyőződés, mutatja, hogy Paolo Emiliani Giudici (1812–1872) – akit Giobertivel eretnek katolicizmusa rokonított (a domonkos rendet hagyta el), De Sanctisszal pedig az, hogy ő írta a romantikus Risorgimento első, „az új historiográfiai elvek alapján készült” olasz irodalomtörténetét (*Storia delle belle lettere in Italia, 1845*) – szintén úgy találta: „Mindig is Dante és

Alfieri neve lesz a két láng, mellyel a Szabadság Istennője fellobbantja az olaszok szívében szent tüzét. Amikor ez az isteni tűz megtisztítja és megedzi Itáliát, az alfieriánus dráma lesz az egyedüli színházi művészet, amely méltónak mondható egy szabad és nagy néphez.”⁹

4. Romantikus ambivalenciák

A Risorgimento és a „romanticismo” nemcsak korban estek egybe, hanem irányultságuk lényegében is: mindkét mozgalom szabadságmozgalom volt, amelyben a nemzetiség eszmeileg éppoly fontos szerepet játszott, mint a szenvedélyesség lélektanilag. Aligha véletlen hát, hogy a Risorgimento és romantika nagy, jellegadó kritikusai vagy ugyanazok voltak – erre Gioberti és De Sanctis mellett Mazzini Cattaneo és Settembrini adják a legszemléletesebb példát –, vagy a megtévesztésig hasonló módszert alkalmaztak: a Risorgimento „apostolai” romantikus pátozzsal bíraltak, a romantikus kritikusok pedig a Risorgimento értékrendje alapján. Az Alfieri-kritikában is nehéz elkülöníteni a két rokon irányzat képviselőit, ezért találkozunk a két fejezetben azonos személyiségekkel, mégis az alfierisztika helyzetképe éppen ebben a virágkorában kezdett összetetté, szövevényessé válni, mintha a kultusz belső ellentmondásai is szárba szökkenek volna.

A „nagyobb Ottocento” több jeles „alfieristájánál” különös kettősségre figyelhetünk fel: patrióta gondolkodóként másképp ítélték, mint műelemző kritikusként. Gioberti volt még közülük a legkövetkezetesebb. De a bölcséleti szintézisében foglaltaknál ő is kevésbé pozitív értékítéletet fogalmazott meg Alfieriről analitikus tanulmányaiban. Szerinte a görög tragédiáíróknak nem utánczója, hanem újjáteremtője volt: az arisztotelészi hármasegység törvényét nem egyedül „pedantériából”, hanem „természetének engedelmességgel” tartotta be, úgyhogy „ha az egységek törvénye nem lett volna létező és elfogadott Alfieri korában, ez az író feltalálta volna”.¹ E zseniális felismerés mellett többszörös önellentmondásba gabalyodott Gioberti, amikor franciaellenességében még az Alfieriét is keveselvé, a *Misogallo* szerzőjének hibául róta fel, hogy mégis a francia felvilágosodás hatása alatt állt – ami vádként nem, ám észrevételként helytálló – s amikor az amúgy nem kedvelt franciák tragédiáit – nemcsak Corneille és Racine, de még Voltaire szomorújátékait is – „sokkal jobbaknak” minősítette, mint honfitársáéit.²

Az alfierisztika és a kezdődő komparatiztika buktatóit még olyan lángelme sem kerülhette el, mint Giuseppe Mazzini (1805–1872), aki nemcsak a Risorgimento első számú vezére és legnagyobb gondolkodója volt, de, elsősorban *Az európai irodalomról* (*D’una letteratura europea*, 1829) című tanulmánya révén, az összehasonlító irodalomtudomány egyik megalapozója is (ami jól illett az európai egység, „a nemzetek Európája” szellemi atyjához).³ Mazzini költőideálja – az irodalmat „eszköznek, nem célnak”, „erkölcsi hitszolgálatnak” (*sacerdozio morale*) tekintő, a „gondolatot cselekvésre váltó”, a „kontemplatív embert apostollá változtató”, a népet (Petőfit olvasó magyaroknak ismerős kép!) „felhőoszlopként és vilámként vezető” író-apostol, vagy apostol-író – alfieriánus ihletésű, előzménye és

modellje *A fejedelemeiről és az irodalomról* „néprtibun-írója” (tribuno-scrittore), végsősoron maga Alfieri.⁴ Ám éppen ennek az elkötelezettségnek a szellemében a demokratikus forradalmár, *A történelmi drámáról* (*Del dramma storico*, 1830) értekezve, bírálta Alfieri arisztokratizmusát és pesszimizmusát, azt, hogy alábecsülte korát és népét, kor- és honfitársait, és hogy „nem a szeretettel, hanem a rettenettel akart felrázni minket”: „nem a szabad ember édenét festi le nekünk, hanem a rabszolga poklát; s arra késztet minket, hogy a szabadságot a zsarnokság gyűlölete miatt szeressük”.⁵ Alfieri első érett tragédiáját, a *Fülöpöt* azért találta kevésbé nagynak, mint Schiller hasonló témájú *Don Carlos*-át, mert hiányolta belőle azt a pozitív-eszményi alakot, aki, mint a német drámában Posa márki, „megtestesíti a jog, a szabad elme, a haladás, a világszellem eszméjét”.⁶ Alfieri nagyot lépett előre, de nem eleget, bár már „nem volt klasszicista”, még „romantikus sem volt” – mondta Mazzini inkább a próféta, mint az irodalomtörténész-kritikus elégedetlenségével, illetve egy zseniális irodalomtörténeti felismeréshez kapcsolva épp a történetiség szempontjából vitatható kritikusi telhetetlenséget.⁷

A korai olasz komparatiztika első nagy fegyvertényében, Carlo Cattaneo (1801–1869) – republikánus-föderalista hazafi, ’48-as forradalmár, tudós irodalmár és szerkesztő – a német romantika nagy teoretikusa, August Wilhelm Schlegel *A drámai művészetről és irodalomról* szóló előadásainak Alfierit alábecsülő „hamis és gyűlöletes szavaira” válaszolva írta meg *Schiller Don Carlosa és Alfieri Fülöpje* (*Il „Don Carlo” di Schiller e il „Filippo” di Alfieri*) című, a maga Cattaneo által szerkesztett *Politecnico* folyóiratban 1842-ben megjelent összehasonlító tanulmányát. Ebben a filológiai tudományosságot a megsértett hazafiság ellenpontozza, a kontrasztív elemzés máig lenyűgöző mélységét pedig az olasz tragédia művészi felsőbbrendűségének bizonygatása, mely kevésbé áll összhangban a dolgozat végén megfogalmazott igazsággal, miszerint „nem kell az egyik tragédiát úgy védeni, hogy a másikat elítéljük”.⁸

Francesco De Sanctis (1817–1883), az Ottocento legnagyobb olasz irodalomtörténésze, „Olaszország megteremtőinek” egyike és több ízben kultuszminisztere szintén egy külföldi kritikussal szemben vette honfiúi védelmébe Alfierit. Vitapartnere Jules Gabriel Janin volt, egy, a *Misogallo* által franciaságában sértett közép-szerű kritikus, aki, noha később akadémikus lett, nem volt mérhető sem Schlegelhez, sem magához De Sanctishoz. Az olasz irodalomkritikus három vitacikke (*Giulio Janin, Janin e Alfieri, Janin e la „Mirra”*, 1855) ágyúval lőtt a verébre, de bennük írta le De Sanctis azt a híres szentenciáját Alfieri és Dante „rokonságáról”, amelyet az előző fejezetben idéztünk.⁹ De Sanctis alfierisztikájának javát főművében, a maga műfajában senki által felül nem múlt *Az olasz irodalom történetében* (*Storia della letteratura italiana*, 1870) találjuk, a romantikus kor Alfieri-képének jellegzetes kettősségeivel és ellentmondásaival. Ezek már a „felütésben” tetten érhetők: Alfieri „az új ember”, „gigászi és magányos szobor, fenyegető ujjal”, de mégsem olyan magányos, ha az „új ember” rangján Parinival osztozik: ők meg Goldoni az „új irodalom” megteremtői, szemben a „rég irodalommal”, melynek végállomása az Árkádia volt. „Metastasio lezárt egy korszakot, Alfieri elkezdett egy másikat”, mégpedig „az Árkádia tagadása” jegyében. „Új

ember klasszikus öltözetben”, aki „önmaga tanítványaként” képes volt „megadni Itáliának a tragédiát”, elérve „a legmagasabb célt, amelyre olasz ember törekedhetett”: ebben „eszméi az érzelmei, elvei a tettei”; „a tragédia számára egyének harca, a legnagyobb erő a történelmi végzet vagy a zsarnokság, a történelem kulcsa a zsarnok”; „Alfieri csupa szenvedély, mintha egy lendülettel akarna kitörni belőle a keblében izzó vulkán, hiányzik belőle a művész türelme és nyugalma”; „tragédiája haragtól, bosszútól, szabadságtól, szerelemtől forrong”. Csakhogy a régi dicsőséggel, a nagy tradíciókkal egyetemben – De Sanctis szerint – az olasz irodalom némely hagyományos hibái is újjáteremtődtek Alfieri művészetében: így legfőképp az elvont idealizmus. „A kollektív és társadalmi erőket egyetlen individuum erejére és önkényére redukálva, ennek az individuumnak szükségképpen epikai és koloszalis méreteket kellett öltenie a zsarnok neve alatt”, és Alfieri színházában ezek „a zsarnoki és bűnös szereplők a legelevenebbek, mert bennük összpontosul szerzőjük haragja, és a gyűlölet mélységet ad nekik”. Ám az ő „elevenségük” is relatív: mint-hogy „tragédiaköltőnknek fontosabbak a gondolatok, melyeket hősei szájába ad, mint lelkük és személyiségük”, „a sok emlékezetes mondat és szentencia közepette nem emlékszel egyetlen szereplőre, sem férfira, sem nőre, egy sem maradt eleven”. Sőt, miként művészete, úgy világnézete is ellentmondásos: a valóságot Alfieri „nem tanulmányozta és nem értette meg; vadul gyűlölte, mint áldozat a hóhért, azzal a jakobinus gyűlölettel, mely, nem tudván megmagyarázni vagy megszelídíteni az akadályt, karddal vágja át a csomót. Alfieri gyűlölte a jakobinusokat; de ő maga egy költő Robespierre volt, és ha a jakobinusok olvasták volna a tragédiáit, azt mondhatták volna neki: Mester, Öntől tanultuk a művészetet.” – Alfieri e párhuzamot becsületsértőnek találta volna. Mi pedig történelmietlennek és önellentmondásosnak látjuk, főleg annak fényében, hogy De Sanctis is elismerte pár sorral odébb: az „új embert” a jakobinusok helyett a kezdődő Risorgimento patriótái olvasták. „Alfieri tragédiájának hatása megfelelt szándékainak. Lángra lobbantotta a politikai és hazafias érzelmeket, gyorsította a nemzeti tudat kialakulását, helyreállította a komoly belső értékeket az életben és a művészetben.”¹⁰

A Risorgimento másik nagy irodalomtörténésének, Luigi Settembrininek (1813–1876) nemcsak életútja és szemlélete, de Alfieri-képe is hasonlított a De Sanctiséhoz. *Olasz irodalomtörténeti előadásai*ban (*Lezioni di letteratura italiana*, 1866–1872) Alfieri „forradalmi” tettét a tűzhozó Prométheuszéhoz és a Lázárt feltámasztó Krisztuséhoz hasonlította, majd – antiklerikalizmusát és jezsuita-ellenességét ismerve megdöbbenő módon – Loyolai Szent Ignácéhoz, persze csak azért, hogy a paradoxon erejével világítson rá Alfierinek a régi, a barokk, a jezsuita Itáliával szembeni ellentétére és újszerűségére, valamint „vallástalanságára”. Önön „nagy szenvedélyeiből” teremtette meg az olasz tragédiát, így, egyes számban abban az értelemben is, hogy „minden drámája egy dráma, különböző alakokban magát festi meg... minden tragédiájának Vittorio Alfieri az igazi főhőse”. Mint-hogy azonban „az erős akaratú embereknek kevés a fantáziájuk” (és a piemontiak „kevésbé költői, inkább eszes és állhatatos, katonás fegyelmű, az élet legkisebb dolgaiban is szabálykövető emberek”), az Alfieri-tragédia „inkább csontváz, nem az embert, hanem az elvont szenvedélyeket ábrázolja, melyeknek emberek neveit

adja” és „a spontaneitás hiányzik belőle”, akárcsak – ismert fel Settembrini egy figyelemre méltó hasonlóságot – Canova szobraiból. Mégis „irodalmunkban Alfieri csak a tragédia révén fontos, a többi műveit csak azért említik, mert tőle származnak”. A magasztalást követő kritikai sarabolás – vagy inkább csonkítás – ezúttal sem maradt el.¹¹

Alfieri „vallástalanságát” az antiklerikális Settembrininél jóval szigorúbban ítélte meg a katolikus-konzervatív Cesare Cantù (1804–1895). Irodalomtörténetében (*Storia della letteratura italiana*, 1865) a francia felvilágosodás káros hatására vezette vissza Alfieri művészetének absztrakt voltát, tragédiáinak – ismerős vád – „csontváz”-szerűségét és „algebra-formula” voltát, amit Shakespeare, Goethe vagy Schiller művészetéhez szerinte hasonlítani sem lehet. „És milyen borzalmas az általa lefestett világ! – sóhajtott fel Cantù – tele félelmetes katasztrófákkal s olyan zsarnokokkal, hogy a pokol nem okádott ki rosszabbakat, gazemberekkel, akik magukat is annak vallják.” Minthogy Cantù (irodalom)történeti felfogásában az olaszok fő nemzeti sajátossága és erénye katolicizmusuk, a modernség pedig nem pozitívum, főleg nem nemzeti, Alfieri „új színházat adott Itáliának, de nem nemzetit”. A *Saul* épp kivételes volta – bibliai tárgya és lírikuma – miatt „szárnyalja túl többi drámáit”.¹²

Az ilyen, egészében inkább elmarasztaló, mint elismerő ítélet a romantikus alfierisztikában ritka volt ugyan, de nem egyedülálló. A keresztény-populista Niccolò Tommaseo (1802–1874) szerint „Alfieri pogányabb volt a pogányoknál... A Biblia ihlette *Saul*... költőnek mutatja, de a harag, a gőg, a hitetlenség kiszáritották tollát”.¹³ Carlo Tenca (1816–1883) – dicsőítő felvezetés után – két kormítossal is le akart számolni: az „új Dantééval” és azzal, hogy hatása tisztán jótékony lett volna az ifjúságra, melynek „titkos bálványa” volt. „Az Alfierin iskolázott olasz fiatalság – így Tenca – egy meddő és többnyire értelmetlen hősiesség híve lett.” Maga Tenca ismerte be, hogy „túl szigorúnak tűnő ítéletére” az a „bálványimádáshoz” hasonló „fanatikus kultusz” készítette, amely „szeretettel és csodálattal vette körül Alfieri nevét, a nagyság, az erő, a hazafiság koszorújával ékítve” őt.¹⁴

Ezt az imádatot legmagasztosabban a költők fejezték ki. A „nagyobb Ottocento” legnagyobb lírikusai mind Alfieri hatása alatt álltak többé vagy kevésbé, hosszabb vagy rövidebb időn át: ennek a hatástörténetnek a feltérképezése gyakorlatilag a Risorgimento-kor romantikus irodalmának megírásával jelent egyet.¹⁵ Az Alfieriért lelkesedő költemények szerzői azonban prózájukban, tanulmányaikban gyakran sokkal kritikusabban fogalmaztak, annyira másként, hogy néha úgy hat, mintha különböző kézből származó szövegek lennének.

Ugo Foscolo (1778–1827), Alfieri legméltóbb költő-tanítványa *A síremlékek (Dei sepolcri*, 1807) című nagy filozófiai költeményében már akkor a firenzei Santa Croce halhatatlan géniuszai közé sorolta-emelte mesterét, amikor Canova készítette síremlékét még fel sem avatták ott, és nagyobb teret szentelt neki, mint bármely dicső elődjének (Machiavellinek, Michelangelónak, Galileinek, Danténak vagy Petrarcanak):

*Vittoriót is
e sok sírkő ihlette meg gyakorta.*

*Hazája sorsán tépődven haraggal
az Arno elhagyott partján bolyongott
és vágyón bámult égre, földre, ámde
nem vigasztalta semmi s itt pihent meg
a zordon költő; arca elfakult már
halálosan, de akkor is remélt még.
Most ő is itt van és hazája gyötri
haló porát.¹⁶*

Foscolo kései irodalomtörténeti tanulmányaiból már kritikusabb kép bontakozik ki. Az értekezéseknek főleg a stílusát dicsérte; a tragédiák közül – elsőként – leginkább a *Myrrhát* és a *Sault*, többségüket azonban bírálta, ahogyan általában is szigorú klasszicizmusukat; hasonlóan „vegyes” volt a véleménye a lírai versekről, az önéletrajzról, a szatirákról és a műfordításokról; döntően elmarasztaló a vígjátékokról és a *Misogallóról*. Bírálatai gyakran frappánsak voltak, ritkán mélyek.¹⁷

Giacomo Leopardi (1798–1837), az érett olasz romantika legnagyobb lírikusa ifjúkori zsengekben öntötte versbe Alfieri-olvasmányélményeit, *Saul halála* (*La morte di Saulle*, 1810) és *Alfieri önéletrajzát olvasva* (*Letta la Vita dell’Alfieri scritta da esso*, 1817) címmel. Az utóbbi szonett vezérmotívuma a szeretett-csodált példakép („Alfieri mio”) dicsőségének szembeállítását a költői én sírva megjövendölt elfeledettségével:

*Ó Alfieri, föllobbant a vágyam
élettörténeted könyvét becsukván
sirodhoz menni, jární szép hazádban,
s hol elhangzott e földtől végbucsúd tán.*

*Én, balga! Mintha bizton tudva tudnám,
hogy fekhelyem nem lesz halottas ágyam,
s a csontjaimat rejtő ládikában
a feledés addigra nem borul rám,*

*a húsz évesre. Vad volt s hajthatatlan
a sors hozzád is, ám zeng, szinte dörren
a hír s viszi neved, mely halhatatlan.*

*Nem harsonáz öröklét én fölötte,
nem ismer senki és nem mondja majdan:
sirodhoz sorsodon könnyezni jöttem.¹⁸*

Az *Angelo Maihoz* (*Ad Angelo Mai*, 1820) írott nagy hazafias dalban Leopardi újfent Alfierivel foglalkozott legbővebben, mint az utolsó és Tasso óta az egyetlen olasz vátesszel:

*Csupán egyetlen férfi támada,
 Méltó olasz nevére,
 De kire nem volt méltó százada:
 A büszke allobróg, kinek a vére
 Nem e hazától, mely kiaszva rég.
 Hanem a mennytől kaphatá csupán
 Daljás tüzét. Magába', védtelen,
 Fölment a színre s elszánt harczba rontva
 A zsarnok ellen rántá fegyverét:
 Hogy legalább – egyéb tusa hiján –
 Festett falak közt folyjon küzdelem.
 Ő szállt le első a porondra
 És nem követte senki más...
 A mi dicsünk a tétlen hallgatás!*

*Tele haraggal s megvetéssel élt,
 Mocsoktalan. S megóvta a halál,
 Ne érne rosszabb sort idővel.
 Ily korba s földre illő nem valál,
 Vittórió.¹⁹*

Leopardi *Zibaldone* című vegyesprózai „sajátos naplójában”²⁰ az Alfieri-portré – szokás szerint – több színű lett. A „hatalmas jegyzetfüzetben”²¹ Alfieri harmincöt alkalommal említetik. A legfigyelemreméltóbb észrevétel a Madame de Staël-lal folytatott vita: „Staël azt mondja Alfieriről (*Corinne*, első könyv, utolsó rész)..., hogy nem arra született, hogy írjon, hanem arra, hogy cselekedjék, ha a kora (és korunk) ezt megengedte volna neki. Nos, éppen ezért volt igazi író, szemben kora és korunk szinte valamennyi olasz irodalmárával és tudósával. Akik közül szinte senki sem született cselekvésre... ezért senki vagy szinte senki sem igazi filozófus, nincs olyan irodalmár, aki valamit is érne.”²² Ennek az idézetnek, valamint annak ismeretében, hogy Leopardi magát szintén „filozófusnak” (is) tartotta²³, már kevésbé tűnik elítélőnek az a gondolata, miszerint Alfieri „inkább filozófus volt, mint költő”.²⁴

Alessandro Manzoni (1785–1873), az Ottocento irodalmának talán legkiemelkedőbb klasszikusa, az egyedüli, akinek hatása Alfieriével vetekedett, maga is csak lassan tudott elszakadni a mestertől. Pályakezdő költőként annyira a befolyása alatt állt, hogy első verse, a tizenhat éves korában komponált szonett-önarckép (*Capel bruno: alta fronte; occhio loquace...*) Alfieri híres „tükörszonettjének” (*Sublime specchio di veraci detti...*) szárnypróbáló utánzata; de még az első „megtérés előtti korszakát” lezáró *Carlo Imbonati halálára* (*Im morte di Carlo Imbonati*, 1806) alapszituációja – a barátjaként szeretett, példaképként tisztelt elhunyt szellemével való beszélgetés – is Alfieri-reminiszcencia volt (*Az ismeretlen erényből*).²⁵ Ám minél teljesebben bontakozott ki Manzoni érett, újszerű, eredeti, romantikus művésze, annál távolabb került ifjúkora bálványától. Aligha véletlen egybeesés, hogy

éppen a klasszicista hármasegység esztétikai dogmája ellen írott francia nyelvű poétikai vitairata (*Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, 1823) végén utasította el politikailag is a *Misogallónak* „a Franciaország elleni gyűlöletre alapozott hazafiságát”.²⁶

Azzal, hogy a hely, az idő és a cselekmény egységének törvényét egyik fő műmusoknak és céltáblájuknak tették meg, a romantikus esztéták – Manzoni mellett elsősorban Giovanni Berchet és Ermes Visconti – akarva-akaratlanul Alfierit is a meghaladandó múlt relikviái közé sorolták be, legalábbis a (dráma)művészeti formák szempontjából. Csakhogy a „szabálytalan”, az „epikus” romantikus olasz drámák között – Manzoni *Carmagnola grófja* és főleg *Adelchi* című tragédiái kivételével – nem akadt egy sem, amelyet Alfieri remekeivel akár csak összevetni is lehetne, s a sokszor ostromolt dráma-dogmától a gyakorlatban nem szakadt el sem a romanticizmus olyan elkötelezettje, mint a *Conciliatore* főszerkesztője, Silvio Pellico, a *Francesca da Rimini* szerzője, sem a Risorgimento demokratikus elveinek olyan romantikus szenvedélyű hirdetője, mint Giovanni Battista Niccolini.

Hogy a klasszicista-„konzervatív” formák korántsem kötődtek szükségszerűen a politikai maradisághoz – mint azt a romantikus tábor, s benne maga Mazzini is gondolta²⁷ –, hanem tökéletesen megfértek mind a Risorgimento haladó eszméivel, mind a romantikus életérzéssel, arra a legmeggyőzőbb példát Giosue Carducci (1835–1907) adta, Croce szerint az „utolsó vátesz”, Alfieri utolsó „leszármazottja” és örököse.²⁸ Carducci már tizennyolc esztendőskorában ilyen alfieriánus hangvételű szonettben hódolt emberi-költői eszményképének (*Vittorio Alfieri*):

*Olasz küzdő, te, legkülönb a téren,
mértékadó, miért fenekedik rád
e horda, mely elfajzott, gyatra, dibdáb,
s dül-fül, hogy szent babérjaidba tépjen?*

*S hová viszik a csillagok az égen,
mondd, ezt a kort, mely éhezi a hitványt,
főleg ha ritka s még jobban, ha ritkább,
s nem bír vele eltelni, nem, nem és nem?*

*– Fiam, nyomorult, ócska ez a század,
s jól látja, ki figyelni érzületlen,
hogy útja s útja vége is galádság;*

*s hol társul gondolattal a gyalázat,
ott szív nem érzi, ész nem érti lelkem,
és nem képes követni szárnyalását.²⁹*

A *Juvenilia* e versében nem maga az ifjonti „alfierizálás” a meglepő: az, mint láttuk, szinte törvényszerű volt a korabeli költőknél. Inkább az a furcsa, hogy éppen ezt a kort vádolta Carducci azzal, hogy hűtlenné vált a Vátesz örökségéhez, pedig egyetlen más korszak sem tisztelte, becsülte ennyire. Az ifjú titán semmivel sem volt méltányosabb, amikor századát hálátlannak minősítette, mint ideálja a magáéval, amikor gyávának bélyegezte: ez is alfieriánus motívum.³⁰

A romantikus kori olasz kritikusok Carmelo Cappuccio gondozta antológiájából kitűnik, hogy ebben az időszakban egyetlen klasszikusról sem írtak ilyen sokan, ekkora formátumú kritikusok, ennyi jelentős tanulmányt, mint Alfieriről: erkölcsi és nemzeti szempontból azok is csodálták, akik esztétikailag és politikailag nem szimpatizáltak maradéktalanul vele.³¹ Carducci, aki maga is egyike volt kora legjelentősebb irodalomtudósainak, *Itália irodalmi megújulásáról (Del rinnovamento letterario d'Italia, 1874)* című ünnepi beszédében Alfierit az olasz irodalom és szellem Parininál is „sokkal hatékonyabb” megújítójaként jellemezte, aki „a szabályos tragédiába Dante szenvedélyes erejével öntötte bele a társadalmi szerződést, s a hely és idő egységével indította el a forradalmat. Ez Alfieri újítása: a tragédia a vörös sörény, Asti város oroslánjának bömbölése XIV. Lajos akadémiajának kapui előtt. Azt a vitát, hogy Alfieri megteremtette-e vagy sem a nemzeti tragédiát, merőben skolasztikusnak találom: ő újjáteremtette a költészetet, megvalósította az olasz forradalmat.”³² Carducci „alfierizmusának” másik sajátos érdeme, hogy ő a Risorgimentónak és a romantikának ehhez az Alfieri-kultuszához akkor is ragaszkodott, amikor a századforduló tájékán az sokak szemében már idejét múlta.

Jegyzetek

1. FEJEZET

1. Roberto Ridolfi: Vita di Girolamo Savonarola, Firenze, 1974, VII. o.
2. Francesco Petrarca: Le Rime, Firenze, 1976, 396. o.
Vö. Francesco Petrarca Daloskönyve, Budapest, 1974, 381. o.
3. Vittorio Alfieri: Mirandomi in appannato specchio (a cura di Arnaldo Di Benedetto), Palermo, 1994, 24., 38. o.
Vittorio Alfieri: Vita, Milano, 1977, 300–302. o.
Vittorio Alfieri: Del principe e delle lettere, Torino, 1972, 43., 210. o.
Vittorio Alfieri: Il Misogallo, Londra, 1806, 173. o.
Alfieri: Rime, 256., 359. o.
4. Vittorio Alfieri: Opere (a cura di Vittore Branca), Milano, 1979, 309–310., 1037. o.
5. Vittorio Alfieri: Le Tragedie, Milano, 1957, 915. o.
Alfieri: Rime, 279–285. o.
Vittorio Alfieri: Commedie, Firenze, 1959, 523. o.

6. Guido Santato: *Lo stile e l'idea. Elaborazione dei trattati alfieriani*, Milano, 1994, 37–38. o.
- Vö. Martin Heidegger: *Lét és idő*, Budapest, 1989, 423–453., 614–620., 710. o.
Alfieri: *Rime*, 256. o.
7. *Opere postume di Vittorio Alfieri*, Brescia, 1809–1810, I–XXII. kötet.
8. Madarász: *A megírt élet*, 8–10. o.
Madarász: *Olasz váteszek*, 57–58. o.
Madarász: *Vittorio Alfieri életműve*, 34–35. o.
9. Madarász: *Vittorio Alfieri életműve*, 353–358. o.
10. Alessandro Verri: *Le notti romane*, Bruxelles, 1837, 1. kötet, 23–31. o.
Madarász Imre: „Titus íve alatt”. az antik Róma öröksége az olasz felvilágosodás és romantika irodalmában, Budapest, 1998, 19–22. o.
11. Vittorio Alfieri: *Tragedie. Il teatro italiano*, Torino, 1993, 321–325. o.
12. Alfieri: *Tragedie*, 323–327. o.
Bruno Maier: *Alfieri*, Palermo, 1962, 14–15. o.
Vittorio Alfieri: *Gli Epigrammi, le Satire, il Misogallo*, Torino, 1903, 73–76. o.
Alfieri: *Rime*, 194. o.
Madarász: *Vittorio Alfieri életműve*, 374., 387. o.
13. Maier, 17. o.
14. Alfieri: *Tragedie*, 329–333. o.
15. Maria Antonietta Macciocchi: *Cara Eleonora*, Milano, 1993, 281. o.
16. Alfieri: *Del principe e delle lettere*, 67., 125., 185. o.
Madarász Imre: *Az Alpokon innen és túl... A francia forradalom hatása az olasz irodalomra*, Budapest, 1995, 25–39., 41–49. o.
Madarász: „Titus íve alatt”, 23–27. o.
Madarász: *Vittorio Alfieri életműve*, 127–143. o.
17. Alfieri: *Vita*, 294. o.
18. Benedetto Croce: *Poesia e non poesia*, Roma–Bari, 1974, 6. o.
19. Maria Antonietta Macciocchi: *L'amante della rivoluzione*, Milano, 2000, 219. o.
20. Alfieri: *Tragedie*, 623. o.
21. Francesco Saverio Salfi: *Virginia bresciana in Il teatro italiano V. La tragedia dell'Ottocento*, Torino, 1981, 3–57. o.

2. FEJEZET

1. Alfieri: *Tragedie*, 321–323. o.
2. *Világirodalmi Lexikon*, 5. kötet, Budapest, 1977, 35. o.
Madarász: *Vittorio Alfieri életműve*, 379–391. o.
Alfieri: *Gli Epigrammi, le Satire, il Misogallo*, 67–72. o.
3. Alfieri: *Vita*, 179. o.
4. Croce: *Poesia e non poesia*, 341. o.

5. Emilio Bertana: Vittorio Alfieri sudiato nella vita, nel pensiero e nell'arte, Torino, 1902, 156–184., 267–279. o.
6. Carlo Pellegrini: La Contessa d'Albany e il salotto del Lungarno, Napoli, 1951, 31., 46., 48–49., 50–51., 69., 87., 102–107. o.
7. Mario Praz – Giuseppe Pavanello: L'opera completa del Canova, Milano, 1981, 85–86. 114–115. o.
Madarász: Vittorio Alfieri életműve, 442. o.
8. Bertana, 277. o.
9. Pellegrini, 95. o.
10. Pellegrini, 166–177., 237–238. o.
Bertana, 278–279. o.
11. Pellegrini, 63. o.

3. FEJEZET

1. Indro Montanelli: L'Italia giacobina e carbonara, Milano, 1976, 6. o.
2. Madarász: Vittorio Alfieri életműve, 401–402. o.
Vittorio Alfieri: Saul – Második Brutus, Budapest, 2002, 121. o.
3. Alfieri: Il Misogallo, 1. o.
Madarász Imre: Vittorio Alfieri életműve, 402. o.
4. Giovanni Gentile: L'eredità di Vittorio Alfieri, Venezia, 1926, 1., 41., 16., 18., 28., 41., 32., 55., 41., 63. o.
5. Giacomo Debenedetti: Vocazione di Vittorio Alfieri, Roma, 1977, 113. o.
6. Vincenzo Gioberti: Del primato morale e civile degli Italiani, Milano, 1939, II. kötet, 304., 178. o.
Gentile, 80–82. o.
Luigi Russo: Ritratti e disegni storici da Machiavelli a Carducci, Bari, 1937, 137. o.
Mario Fubini: Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani, Firenze, 1951, 22. o.
Madarász Imre: Elsőség vagy megújulás? Gioberti hazatérére Rómából Torinóba in Madarász Imre: „Kik hallgatjátok szerteszórt dalokban...” Olasz klasszikusok – mai olvasók, Budapest, 2000, 57–62. o.
7. Alfieri: Vita, 159. o.
Alfieri: Rime, 148. o.
Alfieri: Del principe e delle lettere, 43. o.
Madarász Imre: „Dante atyánk”. „Dante-per” és Dante-reneszánsz az olasz felújulás irodalmában in Madarász Imre: „Költők legmagasabbja”. Dante-tanulmányok, Budapest, 2001, 89–105. o.
8. Francesco De Sanctis: Saggi critici, Roma–Bari, 1979, I. kötet, 180. o.
9. Critici dell'età romantica (a cura di carnelo cappuccio), Torino, 1978, 637., 712. o.

4. FEJEZET

1. Critici dell'età romantica, 543. o.
2. Gioberti: Del primato morale e civile degli Italiani, I. kötet, 75–76., II. kötet, 304. o.
Critici dell'età romantica, 548. o.
3. Armando Gnisci: La letteratura del mondo, Roma, 1993, 23–55. o.
4. Giuseppe Mazzini: Note autobiografiche, Firenze, 1943, 78–83. o.
Alfieri: Del principe e delle lettere, 214. o.
Madarász Imre: Mazzini, az Apostol, Budapest, 1990, 94–103. o.
Madarász: Olasz váteszek, 228–231. o.
Madarász: Vittorio Alfieri életműve, 127–143. o.
5. Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini, I. kötet, Letteratura, Imola, 1906, 261. o.
Giuseppe Mazzini: Scritti letterari, I. kötet, Milano, é. n., 181. o.
6. Mazzini: Scritti editi ed inediti, I., 310–321. o.
Mazzini: Scritti letterari, I., 220–229. o.
7. Mazzini: Scritti editi ed inediti, I., 320. o.
Mazzini: Scritti letterari, I., 228. o.
8. Critici dell'età romantica, 456–498. o.
9. De Sanctis: Saggi critici, I., 158–190. o.
10. Francesco De Sanctis: Storia della letteratura italiana, Milano, 1978, 810–823. o.
11. Luigi Settembrini: Lezioni di letteratura italiana, Firenze, 1964, 969–983. o.
12. Cesare Cantù: Storia della letteratura italiana, Firenze, 1865, 503–516. o.
13. Critici dell'età romantica, 618–619. o.
14. Critici dell'età romantica, 876–892. o.
15. Madarász Imre: Az olasz irodalom története (1993), VI. kiadás, Budapest, 2003, 211–281. o.
16. Ugo Foscolo: I sepolcri, Torino, 1967, 32–33. o.
Ugo Foscolo: Jacopo Ortis utolsó levelei. Versek. A síremlékek, Budapest, 1997, 108. o., Berczeli Anzelm Károly fordítása.
17. Ugo Foscolo: Storia della letteratura italiana. Saggi raccolti e ordinati da Mario Alighiero Manacorda, Torino, 1979, 389–398. o.
18. Giacomo Leopardi: Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809–1810 (a cura di Maria Corti), Milano, 1993, 335., 359–360. o.
Tutte le opere di Giacomo Leopardi (a cura di Francesco Flora), Milano, 1940, I. kötet, 372. o. Simon Gyula fordítása.
19. Leopardi: Tutte le opere, I. kötet, 19. o.
Giacomo Leopardi összes lyrai versei, Budapest, é. n., 80–81. o. Radó Antal fordítása.
20. Ördögh Éva: Lo Zibaldone: un diario tutto leopardiano in Ördögh Éva (szerk.): Leopardi visto dagli ungheresi, Szeged, 1998, 93–104. o.
21. Ördögh, 99. o.
22. Giacomo Leopardi: Zibaldone di pensieri. Edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Placella, Milano, 1991, II. kötet, 1328–1329. o.

23. Cesare Luporini: Leopardi progressista, Roma, 1981, 3. o.
24. Leopardi: Zibaldone, I., 451. o.
25. Poesie di Alessandro Manzoni prima della conversione (con note critiche di Alberto Chiari), Firenze, 1942, 18–23., 213–223. o.
Madarász: Vittorio Alfieri életműve, 155–163. o.
26. Alessandro Manzoni: Scritti di teoria letteraria, Milano, 1981, 152–153. o.
27. Mazzini: Note autobiografiche, 79. o.
28. Croce: Poesia e non poesia, 334–341. o.
29. Giosue Carducci: Tutte le poesie, Milano, 1964, I. kötet, 105. o. Simon Gyula fordítása.
30. Alfieri: Rime, 153. o.
31. Critici dell'età romantica, 1121–1123. o.