

Comico, riso e modernità
nella letteratura italiana tra
Cinque e Ottocento

a cura di Florinda Nardi

Collana «Studi e Ricerche»
Direttore: Rino Caputo

ISBN 978-88-97591-03-0

© Copyright 2012 Edicampus edizioni – Roma – www.edicampus-edizioni.it
Edicampus è un marchio Pioda Imaging s.r.l. – www.pioda.it

La traduzione, l'adattamento totale o parziale, la riproduzione con qualsiasi mezzo, nonché la memorizzazione elettronica, sono riservate per tutti i Paesi.

Progetto grafico e impaginazione
Roberto Danesi • Agenzia il Segnalibro s.r.l.

In copertina

Giandomenico Tiepolo, *Pulcinella e i saltimbanchi*
Venezia, Ca Rezzonico, Museo del Settecento Veneziano, Camera dei Pulcinella

Finito di stampare nel mese di giugno 2012 da:
Braille Gamma s.r.l. – 02010 Santa Rufina di Cittaducale, Rieti

Indice

Prefazione <i>di</i> RINO CAPUTO.....	VII
Introduzione. <i>Il comico veicolo di modernità</i> <i>di</i> FLORINDA NARDI.....	IX
Le opzioni teatrali di Machiavelli dalla <i>Mandragola</i> alla <i>Clizia</i> : il <i>pathos</i> dei personaggi operanti nelle due Commedie <i>di</i> DANTE DELLA TERZA.....	1
Niccolò Machiavelli e la musica nella <i>Mandragola</i> <i>di</i> MARIA LETTIERO.....	9
Il comico dalla novella alla commedia <i>di</i> GIULIO FERRONI.....	19
Il comico in Accademia: la produzione teatrale di Alessandro Piccolomini <i>di</i> STEFANO LO VERME.....	27
Il comico ne <i>Lo cunto de li cunti</i> di Giambattista Basile <i>di</i> PASQUALE GUARAGNELLA.....	41
Doppio inganno: il comico e il tragico in Giovan Battista Andreini <i>di</i> ROSSELLA PALMIERI.....	51
Dal professionismo attorico al professionismo autoriale. La riforma della Commedia dell'Arte di Carlo Goldoni <i>di</i> FLORINDA NARDI.....	63
Da Goldoni alla pantomima: fenomenologie teatrali del Settecento <i>di</i> STEFANIA CORI.....	99
Teatralità e poesia nel <i>Giorno</i> di Giuseppe Parini <i>di</i> NICOLA LONGO.....	113
Pensieri e opere comiche di Vittorio Alfieri <i>di</i> CARMINE CHIODO.....	133
Strategie leopardiane del comico tra <i>prosette</i> e <i>operette</i> <i>di</i> LAURA MELOSI.....	151
L'umorismo critico di metà Ottocento: moltiplicazione di prospettive dell'età moderna <i>di</i> ROBERTA COLOMBI.....	165
“Monumento della plebe, dramma, mio libro”: il comico nei sonetti romaneschi di Giuseppe Gioachino Belli <i>di</i> MARCELLO TEODONIO.....	179
Le sorti del tragico: la poetica del malincomico <i>di</i> DONATO SANTERAMO.....	189
Il faticoso fascino del comico. Intervista a Enrico Brignano <i>di</i> FLORINDA NARDI.....	201
Profili degli Autori.....	205

Pensieri e opere comiche di Vittorio Alfieri

di CARMINE CHIODO

Quando si nomina Vittorio Alfieri si pensa subito (e molto spesso esclusivamente) al tragico, anzi al tragico per eccellenza. Regge in fondo ancora oggi l'immagine pariniana del conte astigiano come l'unico fra gli "Itali spiriti!" che Melpomene abbia armato del pugnale "odiator de' tiranni"¹.

Ma a chi pensa così sfugge tutta una dimensione dell'autore, quella comica (per non parlare della lirica), mentre si deve subito dire che l'Alfieri nasce comico e muore comico: comico in senso lato per indicare «il cultore del genere comico, all'interno del quale stanno però il comico propriamente detto cioè quello che alimenta il riso della commedia e il satirico, che trova espressione nella satira che non è disinteressata ma è finalizzata a demolire persone o istituzioni con l'arma del ridicolo»². Schematizzando si può dire infatti che la carriera di Vittorio Alfieri muove dall'*Esquisse du jugement universel* incominciato nel 1773 e si conclude con le commedie alle quali egli dedicò i suoi ultimi tre anni di vita (1800-1803) e che furono precedute di pochi anni dalle *Satire*: la mano del poeta si fermò per sempre su una battuta della *Finestrina*, commedia la cui copiatura si interrompe alla scena ottava del terzo atto, certamente pochissimi giorni prima della morte (8 ottobre 1803)³.

Il comico occupa un posto fondamentale e primario nella riflessione alfieriana e nei suoi vari esperimenti ed esercizi che vanno appunto in direzione del ridicolo, e a tal fine Alfieri studia e traduce autori latini e greci, come pure italiani del Cinquecento (Machiavelli) e del Seicento e Settecento (soprattutto toscani).

Nel Settecento la pratica scenica fu sottoposta a un rigoroso vaglio critico. Sorsero vari dibattiti sul teatro comico e su quello tragico, sul melodramma e sul balletto, sulla fisionomia dell'attore e sull'architettura teatrale, sulla lingua e sulla poetica. Viaggiatori, osservatori, letterati, filosofi, scienziati, laici o religiosi, tutti, indistintamente, si occuparono del teatro e dei suoi significati e problemi. L'Alfieri

¹ Cfr. GIUSEPPE PARINI, *Il dono*, vv. 1-6: «Queste che il ferro allobrogo / note piene d'affanni / incise col terribile / odiator de' tiranni / pugnale, onde Melpomene / lui fra gl'Itali spiriti unico armò» in IDEM, *Il giorno e le odi*, a cura di Gianna Maria Zuradelli, Torino, UTET, 1961, p. 462.

² MARCO STERPOS, *L'Alfieri comico dall'"Esquisse" alle "Commedie"*, in GINO TELLINI (a cura di), *Lettture alfieriane*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2003, p. 100.

³ «Profetasti / cose, che poi seguissero?» è l'ultima battuta. Già la critica ha attribuito un valore emblematico a questa estrema domanda, quasi che l'Alfieri avesse voluto rivolgerla a se stesso più che al Maometto della *Finestrina*. È il poeta Omero che fa questa domanda a Maometto.

ci ha anche lasciato un suo *Parere sull'arte comica in Italia* che ribocca d'osservazioni finissime sugli attori, sugli autori e sul pubblico. Il teatro per essere tale deve avere autori sommi e attori intelligenti e ben pagati. Questo *Parere* venne stampato da Anton Giulio Bragaglia in "Cronache d'attualità". La nascita di questa rivista coincideva con la fondazione a Roma del primo piccolo teatro italiano, lo Sperimentale degli Indipendenti, dal 1922 al 1936. Comunque nel *Parere* si vede come l'Alfieri avesse un senso pratico e nel contempo un'idea tecnica del teatro, apprendendola dalle esperienze spesso amare con i comici, dalle proprie avventure di filodrammatico e dai rapporti che ebbe con quel dilettante che fu il marchese Albergati Capacelli. Allora Voltaire recitava da sé le proprie tragedie: gli autori erano filodrammatici. L'Alfieri fu un attore dilettante e un regista amatore, come gli autori del suo tempo, e per questo il suo *Parere* è un manifesto polemico che propone rivoluzioni novatrici. Qui, ad esempio, si legge: «Per nascere teatro in Italia vorrebbero esser prima autori tragici e comici, poi attori, poi spettatori»⁴. Non sempre i rapporti di Alfieri con i comici furono pacifici: nel 1784 protestò contro le recite che comici professionisti avevano fatto della *Virginia*: «Io patii a morte a cotesta recita, più ancora che a quella di Cleopatra».

Il conte perdette la pazienza una volta a Foligno: dopo aver assistito al massacro di un suo lavoro, salì sul palcoscenico e prese a schiaffi l'incauto capocomico; per il quale la tragedia si era chiusa in un magnifico lieto fine. Solo alla fine dei suoi anni l'Alfieri ebbe a che fare con comici che lo soddisfacevano. A lui interessavano gli spettatori, quanto gli autori e gli attori. Inutile scrivere «bello e recitar bello», per degli spettatori zoticoni, ignoranti. Necessario che gli autori, attori, spettatori camminino insieme, si diano la mano: tutti e tre sono «a vicenda cagione ed effetto della perfezione dell'arte!»⁵. Il teatro vola verso la perfezione quando c'è gara fra gli autori a comporre meglio, emulazione fra gli attori a recitare meglio (gli attori debbono recitare adagio e con intelligenza). Tutto sommato l'Alfieri – come si evince dal *Parere* – intendeva rivoluzionare il teatro in tutti i sensi come pure apportare delle innovazioni nel genere comico, ed a proposito di questo genere è da sottolineare che per la prima volta viene notata e studiata una singolare corrispondenza tra un brano dello *Zibaldone* di Leopardi ed uno dell'*Autobiografia* dell'Alfieri. Le corrispondenze tra i due autori sono molto importanti e tali da accomunare, grazie ad uno studio approfondito delle rispettive produzioni, la concezione del comico nei due grandi poeti, ambedue fortemente antagonistiche rispetto ai gusti settecenteschi ed orientate decisamente verso la concezione di un comico 'forte'. Leopardi esprime sul comico riflessioni e concezioni che si trovano nella autobiografia alfieriana che conosceva:

⁴ VITTORIO ALFIERI, *Parere sull'arte comica in Italia*, in IDEM, *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti: con una notizia intorno agli autografi delle tragedie conservati nella medicea-laurenziana ed alle prime e principali edizioni di esse*, volume secondo, Firenze, Felice Le Monnier, 1855, p. 457.

⁵ *Ibidem*.

Se il ridicolo [...] oltre che nulla giova, poco diletta e presto annoia. Quanto più la materia del ridicolo è seria, quanto più importa, tanto il ridicolo è più dilettevole, anche per il contrasto ec. Ne' miei dialoghi io cercherò di portar la commedia a quello che finora è stato proprio della tragedia, cioè i vizi dei grandi, i principii fondamentali delle calamità e della miseria umana, gli assurdi della politica, le sconvenienze appartenenti alla morale universale, e alla filosofia, l'andamento e lo spirito generale del secolo, la somma delle cose, della società, della civiltà presente, le disgrazie e le rivoluzioni e le condizioni del mondo, i vizi e le infamie non degli uomini ma dell'uomo, lo stato delle nazioni ecc.⁶

L'Alfieri scrive:

[...] ho voluto cavare (con maggiore verosimiglianza mi credo) dalla tragedia la commedia; il che mi pare più utile, più divertente e più nel vero; poichè dei grandi e potenti che ci fan ridere si vedono spesso; ma dei mezzani, cioè banchieri, avvocati, e simili che si facciano ammirare non ne vediamo mai; ed il coturno assai male si adatta ai piedi fangosi. [...] Ma appunto perché i costumi variano, chi vuol che le Commedie restino, deve pigliar a deridere, ed emendare l'uomo; ma non l'uomo d'Italia, più che di Francia o di Persia; non quello del 1800, più che quello del 1500, o del 1000; se no perisce con gli stessi uomini e quei costumi, il sale della Commedia e l'Autore [...].⁷

Comunque il comico dell'Alfieri e del Leopardi non è quello maturato ed esaltato nel Settecento, dal quale prendono entrambi sdegnosamente le distanze. Si tratta di un comico che si rifà agli antichi soprattutto.

Non un comico fumoso vogliono l'Alfieri e il Leopardi, ed entrambi sentono il forte fascino di Aristofane: una specie di *odi et amo*. Alfieri lesse e postillò le commedie di Aristofane e ne tradusse (con molta fatica) *Le rane*. Amato da entrambi è Plauto, ma pure Terenzio. Alfieri, ma anche Leopardi, sostengono che il comico e il ridicolo devono colpire l'uomo in generale per essere efficaci. Una concezione, dunque, 'eroica' del comico, un comico che deve riformare i costumi con la forza del riso (per il Leopardi il suo insensibile secolo potrà essere scosso soprattutto dal riso). Questo riso costruttivo, nuovo, diverso da quello delle commedie con-

⁶ GIACOMO LEOPARDI, *Teorica delle arti, lettere ec. Parte pratica, storica ec.*, edizione tematica dello *Zibaldone di pensieri* stabilita sugli *Indici* leopardiani, a cura di Fabiana Cacciapuoti, introduzione di Antonio Prete, Roma, Donzelli, 2002, p. 175-176.

⁷ VITTORIO ALFIERI, *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso*, Firenze, Piero Gaspero Ricci, 1822, pp. 251-252.

temperanee, Leopardi lo realizzò in quasi tutte le *Operette morali*, mentre l'Alfieri termina la propria carriera di scrittore con l'esplosione *costruens* delle commedie. Sia l'uno sia l'altro non vogliono mediazione, secondo i gusti settecenteschi, bensì rottura, caratterizzata da una forte dose di antagonismo nei confronti del proprio tempo. Un comico dal riso forte, aristofanESCO e plautino, nelle commedie alfieriane, e qui il comico tende alla gioia, al gioco spensierato della fantasia, nella quale viene dissolto e superato il cupo pessimismo che è pure alla base della denuncia delle commedie. Emerge nell'Alfieri quel motivo della gioia come causa del riso e del comico, presente in molti trattati del Rinascimento accanto alla teoria del riso come malevolenza, che pure era stato istintivo nell'Alfieri giovane, come risulta dal brano che così inizia:

Per natura mia prima, a nessuna altra cosa inclinava quanto alla Satira, ed all'appiccicare il ridicolo sì alle cose che alle persone. Ma pure poi riflettendo e pensando, ancorché mi vi paresse dovervi aver forse qualche destrezza, non apprezzava io nell'intimo del cuore gran fatto questo sì fallace genere; il di cui buon esito, spesso momentaneo, è posto e radicato assai più nella malignità e invidia naturale degli uomini gongolanti sempre allorché vedono mordere i loro simili, che non nel merito intrinseco del morditore.⁸

Per l'Alfieri bisogna creare un vero linguaggio comico che in Italia manca e non solo un cambiamento di soggetto o per il comico italiano (un comico su materiali finora usati per la tragedia), ma bisogna pure scoprire una lingua che fondi un nuovo comico, robusto, sapido, pieno di sale "attico". L'Alfieri, come pure Leopardi, fa riferimento per la sua preparazione al linguaggio comico, a Plauto, Terenzio, Aristofane, Luciano. L'Alfieri tiene presente anche la tradizione linguaiola toscana, la lingua toscana, e certo Machiavelli si impone subito fra i modelli già da lungo tempo presenti all'attenzione alfieriana. Nelle pagine della *Vita* viene citato pure l'Aretino, i cui *Ragionamenti* l'Alfieri leggeva all' altezza del 1770 e che, al di là delle oscenità, lo rapivano pure per la originalità e proprietà dell'espressione. Più vicina all'Alfieri la tradizione comica toscana dei Fagioli, Gigli, Nelli, che certo non gli era estranea se, fra le carte alfieriane della Biblioteca di Montpellier, vi è un catalogo dei suoi libri, datato Firenze, 1803, dove sono appunto presenti gli autori prima citati. Di tutti questi l'Alfieri si ricorderà quando comporrà le sue commedie. Così come esiste un noviziato tragico alfieriano (si pensi alla costruzione della *Cleopatra*⁹), così esiste pure quello comico.

Il primo Alfieri comico è quello dei saggi ed esperimenti del 1775, anno importante questo della creazione artistica dell'Alfieri, un anno in cui porta a compimen-

⁸ *Idem*, p. 201.

⁹ IDEM, *Cleopatra*, in IDEM, *Vita, Rime e Satire*, a cura di Luigi Fassò, Torino, UTET, 1968, pp. 208-212 e 219-225.

to la già richiamata *Cleopatra*, un anno che insomma segna e mostra la vocazione tragica dell'Alfieri, ma pure indica e mostra che l'Alfieri svolge un'intensa attività nel genere comico. Testi comici dunque, che la critica del passato (Novati, Fabris ad esempio) non ha mai considerato appieno, ma che solo più tardi sono stati esaminati ed analizzati, sottolineandone la loro importanza (in tal direzione vanno gli studi di Placella, di Simona Costa, Marco Sterpos, Daniele Gorret, Giulio Carnazzi, ad esempio). Testi dapprima ritenuti trascurabili con la sola eccezione dell'*Esquisse du jugement universel*, opera in cui è molto presente Luciano (quello dei *Dialoghi dei morti*) e che nel contempo occupa un posto di primo piano nel comico alfieriano. Comunque il tirocinio comico alfieriano si svolge per tutto il 1775, e in quest'anno cadono le tre *Colascionate*¹⁰, il capitolo *Cetra che a mormorar soltanto avvezza*¹¹, poi la farsetta *I poeti*¹² e l'*Esquisse*, ancora *Generoso corsier* e *Cantar sempre d'amore*, gli sciolti *Nell'ora appunto in cui Morfeo diffonde* e *Le nouvelles*, la prima e la seconda (qui è molto presente Boccaccio). In queste opere c'è molta satira ma pure comico, una vena comica per cui già il giovane Alfieri è capace di delineare situazioni e caratteri tali da richiamare le commedie e da fornire una significativa prova della sua vocazione al teatro comico. Sì, siamo alle soglie del teatro con l'*Esquisse*, la forma drammatica, il dialogo, con molti personaggi ne fa una sorta di azione scenica, anche se sicuramente non destinata alla rappresentazione.

In quest'opera c'è una satira di stampo "volterriano" come pure volterriano è lo spirito irriverente che vi circola e che si materializza in gustose caricature e in sapide battute. C'è un filone comico che corre costante per tutto il dialogo e diviene evidente nella terza sessione: la più ricca di movimento e di colpi di scena. L'*Esquisse* va considerato come un primo documento della vocazione alfieriana per il teatro comico, e qui l'Alfieri si diverte a lanciare i suoi terribili dardi contro l'ombra di un ministro tanto ignorante ed incapace da essere condannato per tutta l'eternità a compitare l'abbicci. Invece il comico degrada o meglio presenta il personaggio dell'Eterno Padre in una dimensione terrena: l'Eterno Padre è infatti raffreddato e, non avendo voglia di continuare l'esame delle anime, cede di conseguenza il posto a Gesù, che vorrebbe interrogare le donne, ma è sconsigliato da Dio il quale, stimandolo troppo giovane, preferisce riservare per sé il difficile compito. Cristo si rassegna ad esaminare le ombre maschili e prima fra tutte quella di un poetucolo che entra declamando i suoi versi ma a questo punto, fortunatamente, il supremo giudice lo interrompe esortandolo a declamare i suoi versi agli ammalati affetti d'insonnia. A guardare bene in quest'opera c'è pure Dante con la sua *Divina Commedia*: la presenza delle anime in attesa di giudizio di fronte alla divinità, ma più ancora la legge in base alla quale sono distribuite le pene, che è quella del contrappasso. Un contrappasso, quello alfieriano, paradossale certamente e grottescamente parodistico, ma riscontrabile in quasi tutti i castighi inflitti alle anime: la pena ad

¹⁰ IDEM, *Colascionata*, in IDEM, *Vita, Rime e Satire*, cit., pp. 212-218.

¹¹ IDEM, *Cetra che a mormorar soltanto avvezza*, in IDEM, *Vita, Rime e Satire*, cit., pp. 234-237.

¹² IDEM, *I poeti*, in IDEM, *Vita, Rime e Satire*, cit., pp. 226-229.

esempio del geloso che dovrà tornare sulla terra sotto forma di cane, ad assistere impotente agli incontri tra le donne che gli furono soggette in vita e i loro corteggiatori (prima sessione).

Tra satira e commedia si collocano le tre *Colascionate* che toccano temi come la stoltezza (la seconda) che a parere dell'Alfieri governa il mondo. Quello delle *Colascionate* è un Alfieri scontento, sdegnato. Non c'è tanto comico in queste opere (anche se traccia talora di autoironia) ma molta, tanta satira. La satira, a mio avviso, è la caratteristica principale del comico di Alfieri. Appare da questi testi un Alfieri giovane, scontento di se stesso e di un sistema di valori e di certezze finora accettati in modo passivo.

Al febbraio 1775 risale il capitolo già nominato *Cetra che a mormorar soltanto avvezza*. Rappresenta una commedia tra due generi: quello sublime (i misteri della massoneria) e quello comico, nella parte iniziale e finale, contenente le apostrofi alla "stolta cetra". Si tratta di un comico molto vicino a quello delle contemporanee colascionate. La cetra è bollata con tutta una serie di epiteti dispregiativi e beffardi: "stupida", "stolta", "temeraria", "meschina", "balorda". Infatti la cetra è qui derisa esclusivamente per la sua temerarietà, che la induce a cimentarsi in una materia tanto elevata, invece di restare sul terreno del comico che le è congeniale. In sostanza Alfieri vuole convincere prima se stesso e poi gli altri della propria vocazione di poeta satirico e comico.

Sull'autosatira è incentrata la farsetta *I poeti*. C'è qui una rappresentazione benevolmente satirica di se stesso. Questa farsetta è un atto unico, che sotto l'apparenza di uno scherzo scanzonato abbozza una vera e propria poetica tragica. Una commedia satirica, che non risparmia nemmeno Orfeo, il poeta lirico. Poesia lirica e tragica sono dissacrate. Il personaggio del poeta è visto sempre sotto una luce di spregiudicata comicità, a riprova del fatto che il giovane Alfieri non si sente ancora sicuro nell'operare fuori dell'ambito del comico, né sa assegnarsi una missione che non sia quella di bersagliare con la satira i vizi e le debolezze umane, non risparmiando neppure se stesso.

Gli sciolti *Generoso corsier* non rientrano propriamente nel genere comico, essendo stati composti per celebrare le «lodi d'un suo cavallo» in uno stile che aspira alla sublimità. Ma è da chiarire che la satira è esclusivamente rivolta contro l'uomo, perché il cavallo Leone non è mai investito da una luce comica, come avverrà quasi sempre per i tanti suoi simili che compaiono nella *Vita*, ma si presenta dall'alto del suo glorioso piedistallo, come il capostipite di tutta una serie di nobili destrieri che saranno celebrati nelle *Rime* (il famoso cavallo Fido protagonista dei sonetti 70, 148, 149, 156, ad esempio).

Altri tentativi e prove sperimentati nel genere comico sono rappresentati dagli sciolti *Nell'ora appunto in cui Morfeo diffonde* (novembre 1775) e dalle due novelle del dicembre dello stesso anno. Nella prima opera l'Alfieri misura la distanza che corre ormai fra lui e i poeti falliti già suoi ex-compagni. Egli ridicolizza costoro con abbondanza di particolari realistici. In quest'opera quando l'Alfieri si prepara a lasciare il tempio delle Muse si ha l'inattesa apparizione del nuovo personaggio:

la musa Talia che saluta il poeta significandogli il suo favore: «Di soppiatto, / gettai nel tempio il curioso sguardo, / e vidi che Talia [...] / a me graziosamente / schizzava l'occhio» (vv. 126-130). Schizzare l'occhio è una dichiarazione di poetica, un vero e proprio viatico per il genere comico. L'Alfieri guarda alla Musa tragica ma pure a quella comica. Ormai egli è approdato in Parnaso e sicuramente si è incamminato verso la conquista dell'alloro poetico, ma non sa ancora in quale campo, giacché se la tragedia si profila come l'aspirazione suprema, assai più spontaneo è l'approccio del genere comico, che esercita sempre su di lui un'attrazione forte. Il componimento termina con una vivace similitudine, nella quale viene ribadito il disprezzo per gli sventurati ex-compagni, temperato da un leggero alone di ironia che avvolge la stessa figura del poeta: «Appunto quale / suol dalle stanze del Monarca usciro / il corteggian, cui d'un benigno sguardo / onorò il nume, e pien di sé, la calca / altiero fende de' cortigianelli, / urtando a destra, a manca, e rovesciando / cigno su cigno infine che giunto al fondo, / tardi pensai ch'era più facil cosa / tornar al basso che salire al monte» (vv. 135-143). È una chiusa dimessa e riporta il discorso in un ambito di realistica quotidianità molto più confacente al genere comico, ma reintroduce, sia pure in sordina, la nota autoironica: la facilità (e si direbbe quasi la necessità) di sorridere su se stessi si presenta ancora come un elemento caratterizzante di questo primo Alfieri comico e fornisce una prova di come il componimento si ponga in sostanziale continuità rispetto ai precedenti testi.

L'Alfieri tenta di risolvere il dubbio che lo tiene sospeso tra la musa tragica e quella satirica. Egli guarda alla musa tragica con timorosa venerazione, ma amorgeggia con quella comica ed ecco le due *Novelle*: lunghi componimenti nei quali l'Alfieri mette in versi (in endecasillabi misti a settenari) due storie spiccatamente boccacesche: e Boccaccio è da ritenere il principale ispiratore delle due novelle. I soggetti di queste due novelle sono erotici e piccanti e sembrano essere presi di peso dalle pagine del *Decameron*. *Novelle perché?* Anche a tale titolo è facile scorgere la volontà di tentare, nell'ambito del genere comico, una nuova via consistente nel ridurre in versi una materia che è in sostanza quella stessa narrata e trattata da Boccaccio nelle sue novelle amorose. Si intuiscono le linee di un progetto notevolmente ambizioso che dovrebbe portare il poeta principiante ad un ardito salto di qualità: dalle precedenti rime e prose che si risolvono in una serie di bizzarri ritratti fugacemente abbozzati egli aspira a passare a composizioni di più ampio respiro che presuppongono la capacità di piegare il verso alle esigenze della narrazione, raccontando episodi compiuti con tutta la vivacità e il brio che il genere comico richiede. Il poeta principiante qui – come avrebbe dovuto – non usa l'ottava, anche se conosceva l'Ariosto dell'*Orlando furioso* (nella novella prima l'Ariosto è una delle principali fonti) come è attestato dagli studi di Branca e di Santato. Le due novelle da un punto di vista artistico non sono granché, ma hanno un'importanza come documento della storia dell'Alfieri comico. La prima novella ha un carattere satirico e narrativo, ed è divisa in due parti: la prima parte (vv. 1-99) ha un carattere riflessivo-descrittivo, la seconda (vv. 100-228) racconta l'avventura vera e propria ed è perciò quasi interamente occupata dall'azione. Si nota qui la vocazione dell'Alfieri

al teatro: molti sono gli episodi e le situazioni raccontati e delineati che si avvicinano ad azioni sceniche: scene vivacissime di commedia. Si notano ancora situazioni grottesche, figure come quella del “geloso accorto sposo” è subito presentata sotto una luce beffardamente ironica per la stolidità fiduciosa riposta nella moglie. L’infelice marito viene messo in ridicolo, questo marito che chiede all’uomo amante della moglie di prendere in mano la spada e giostrare anche con lui, «poiché giostrar ben seppe / con la moglie sua» (vv. 209-210). Questo marito non solo dovrebbe battersi a duello con questo solo amante ma chissà con quanti, data la natura perfida e ingannatrice della moglie. Risuonano varie note ironiche e canzonatorie, tese ad evidenziare al massimo l’aspetto comicamente boccacesco della vicenda e a dare l’ultimo tocco alla impietosa ridicolizzazione dell’“accorto sposo”. La seconda parte della novella si conferma come il potenziale canovaccio di una rappresentazione comica (nella quale peraltro la comicità non scade mai nel farsesco), che pure a differenza della prima non muove da sollecitazioni autobiografiche ma è esclusivamente di derivazione letteraria. La fonte prima è sempre Boccaccio e ancora qui è più chiara e indiscutibile. La figura del frate Mascambruno, ipocrita confessore di “ricche e caste vedove” che approfitta della semplicità della cameriera Beluccia per giacere con lei, e di fronte al più impreveduto degli incidenti (la morte del cagnolino amatissimo dalla padrona, da lui stesso causata) sa destreggiarsi acquistandosi anche un merito presso la vedova: è una storia in tutto da *Decameron*. Vittima di questo frate non è solo la cameriera ma pure il cagnolino, personaggio della novella in quanto la sua morte avviene in modo tale da far risaltare ancora una volta la sferatezza della lussuria del protagonista, alla quale viene ora attribuito anche il carattere della “bestialità”: «E nella lotta fervida / si dimenò sì indomito / in modo sì terribile / lo sbardellato frate, / che non dobbiam meravigliarci punto / se da passion così bestial rimase / quest’innocente can di vita privo» (vv. 170-176). Sull’avventura di Mascambruno e Beluccia si chiude la storia del faticoso tirocinio che vede l’Alfieri ondeggiare tra Melpomene e Talia, ancora incerto sulla via da seguire, ancora non ben determinato a quella scelta del genere eroico-sublime della tragedia che, di lì a poco, relegherà il comico in un settore marginale dell’attività alfieriana.

Il 1775 è un anno dedicato ad esperimenti e tentativi comici. Un anno tutt’altro che sterile: il seme gettato nel 1775 darà frutti immediati e copiosi per la tragedia; meno vistosi e lontani nel tempo, ma non per questo poco rilevanti, nell’ambito del genere comico, che conoscerà una vigorosa ripresa non appena conclusa la stagione tragica. Questi primi testi comici del 1775 trovano poi un’eco nelle commedie. Penso alla *Finestrina*¹³ che richiama l’*Esquise*, in quanto l’Alfieri medita ancora sulle contraddizioni della natura umana; penso ancora all’*Uno*, commedia nella quale il cavallo Chesballéno è un animale umanizzato che è addirittura introdotto in scena e per il quale si suggerisce implicitamente la superiorità sul padrone (Atto V, scena ultima); ancora penso all’*Antidoto*, dove è ripreso l’espedito dell’evo-

¹³ IDEM, *La finestrina*, in IDEM, *Opere*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mursia, 1965, pp. 1059-1119.

cazione delle ombre così care a Seneca e a Shakespeare e già usate, sia pure con dichiarata intenzione parodistica, ne *I poeti*; infine al *Divorzio*, in cui il personaggio di Prosperino Benintendi può ricordare il cavaliere della prima novella (col quale ha in comune l'età giovanissima, l'assoluta inesperienza amorosa che lo fa cadere nella rete di una donna civetta e scaltra, la convinzione di «rapir quanto a lui veniva concesso» conquistando una donna di adamantina virtù). Prosperino (come il suo lontano predecessore) va incontro ad una delusione finale, cocente ma salutare, che lo costringe a liberarsi da indegni legami amorosi.

Questi tentativi del 1775 vennero ripresi e ristrutturati dall'Alfieri negli ultimi anni della sua vita, e raccolti nell'anno 1799 nel manoscritto 3, riscoperti alla vigilia dell'ideazione delle commedie se non addirittura durante la loro composizione. Il tirocinio del 1775, per quanto stentato ed arido apparentemente, è pur sempre servito ad approntare un materiale utilizzato dall'Alfieri in tutte le fasi della sua produzione comica. Comunque l'Alfieri delle *Novelle* (ricche di scene teatrali comiche) nell'ambito del genere comico segue una nuova via, consistente nel ridurre in versi una materia che è sostanzialmente quella stessa trattata dal Boccaccio nelle sue novelle amorose. Ora l'Alfieri narra, racconta episodi compiuti con tutta la vivacità ed il brio che il genere comico richiede. Le novelle prima e seconda (quest'ultima ha come protagonista il sozzo, volgare e astuto frate Mascambruno, che seduce l'ingenua, semplice cameriera di nome Beluccia) sono un documento della storia dell'Alfieri comico.

La prima novella ha un carattere satirico e narrativo e induce l'inclinazione nativa dell'Alfieri, che appoggia i suoi componimenti satirici e comici a rappresentazioni – spesso tinte di autobiografismo – più che a considerazioni etiche o a tipizzazioni astratte. La seconda parte della novella (le scene tra il cavaliere, la donna calcolatrice e perfida e il marito ironizzato) mostra più azione, rispunta la vocazione alfieriana al teatro. C'è un susseguirsi di situazioni imprevedibili con un ritmo che cresce sempre, fino all'epilogo pure esso inatteso (l'incontro col marito della donna civetta). L'Alfieri toglie drammaticità mediante il ricorso all'immagine vivace e quasi leggiadra della giostra, utilizzata anche per gettare nuovo ridicolo sull'infelice “buon marito”, dice ironicamente l'Alfieri, che vuol sfidare a duello l'amante della moglie. Ma l'amante distoglie il marito della donna dal duello e gli dice che «deve fare vendetta / di tutti quei che gli hanno ornato il capo». Risuona ancora la nota ironica e canzonatoria, tesa ad evidenziare al massimo l'aspetto comicamente boccaccesco della vicenda e a dare l'ultimo tocco alla impietosa ridicolizzazione dell'“accorto sposo” (c'è molta ironia nel chiamarlo “buon”). La novella presenta una soluzione da commedia. La seconda parte della novella è il potenziale canovaccio di una rappresentazione comica (nella quale peraltro la comicità non scade mai nel farsesco, nella farsa). Questa seconda parte si presenta, nel suo deciso realismo, come una significativa tappa dell'elaborazione dei temi, delle situazioni, dei caratteri comici alfieriani.

In un simile *humus* realistico affonda le radici anche la seconda novella, più autobiografica ma letteraria. Fonte è sempre Boccaccio: il frate Mascambruno,

ipocrita confessore di ricche e caste vedove. Alfieri usa il filone duplice del *Decameron*: quello erotico e quello dell'intelligenza. La seconda parte di questa novella è teatrale, imperniata sul dialogo e sull'azione. Si presenta come un abbozzo di commedia. Quanto la comicità della seconda novella tenda a risolversi in azione scenica lo dimostra un appunto in prosa che la precede, con l'evidente funzione di anticiparne l'argomento: la descrizione del frate Mascambruno, la vecchia signora e la sua "sciocca devozione", la cameriera Beluccia. L'Alfieri indugia sull'ultima scena, e si fa minuzioso al punto di specificare una per una, come in una didascalia, tutte le azioni che il suo protagonista dovrà compiere, e ciò che dovrà dire: eccolo con un piede spingere la porta, con l'altro ginocchio "separa le ginocchia" della ragazza e con una mano la spinge "addietro sul letto", e coll'altra si alza la tonaca, ad esempio. Pesante è l'ironia usata dall'Alfieri nel presentare Mascambruno e altri frati francescani (viene pure demolito il mito di San Francesco): «nella città ch'era già sì feconda / e fatta or non so come / nudrice vil d'ampi frateschi armenti / vive un santo frate / di quella mandra appunto / di cui primo pastor fu già in Assisi / il venerando zotico Francesco» (vv. 1-7). Il furbo e volgare frate tenta di avvicinarsi sempre di più alla cameriera parlandole dell'Arcangel Gabriel: «Di' Beluccia qualor vedi dipinto / l'Arcangel Gabriel, giovine, blando, / non senti internamente un dolce fremito?»; e Beluccia: «Lo sento sì lo sento padre mio». Ciò rafforza nei suoi propositi il frate, che nell'enfasi si lascia andare a sproloquiare in latino: «Figlia d'elezzion non dubbio segno / e questo che tu senti; e tu fra poche / sarai l'eletta, che *vocati multos, / se paucia electum*, dice Gian Crisostomo» (vv. 136-139). Grazie a queste nuove battute l'Alfieri arricchisce di nuovi elementi la caricatura del frate e ne mette in luce, per mezzo di quell'esilarante citazione latina, la presuntuosa ignoranza dei frati che appunto ignorano la lingua latina. Questo Mascambrone è un frate Cipolla. In questa seconda parte non manca il tragicomico: la morte del cagnolino della padrona, causata dal repellente frate, il quale subito si difende facendo credere alla signora addolorata per la morte del cagnolino che sotto le sue spoglie c'era il demonio che minacciava la vita della stessa signora, e che il frate, grazie al suo santo cordone, ha potuto far morire la bestia. Un frate boccacciano della Sesta giornata del *Decameron*. La novella si chiude con le parole della ragazza, le quali ci mostrano che lei non è vittima del frate (quale era apparsa finora), o tantomeno dolente per l'oltraggio che ha subito; al contrario Beluccia è gioiosa, contenta, e quasi ansiosa di comunicare, anzi "gridare" alla padrona quella che per lei è una nuova ed emozionante scoperta: «Gridò Beluccia allora: "[...] Madonna piacciavi far sì / che ancora voi sua riverenza / tocchi col suo cordone; / io l'ho provato e dicovi, / che dolcezza, / che dolcezza maggior non ho gustata»» (vv. 202-208). Non c'è nulla da fare: Beluccia è una cameriera candida e ingenua, per cui passa pure inavvertito il doppio senso del cordone; ciò che dice la ragazza esorcizza la bestialità di questo frate alfieriano-boccacciano.

Con questa novella, con l'avventura di questo frate si chiude la storia di questo anno 1775 di faticoso tirocinio, che vede il poeta ondeggiare tra Melpomene e Talia, e di lì a poco relegherà il comico in un settore marginale della sua attività.

Un anno di soli esperimenti, ma non certo sterili: il seme gettato in questo anno darà frutti immediati e copiosi per la tragedia, meno vistosi e lontani nel tempo ma non per questo meno rilevanti nell'ambiente del genere comico, che conoscerà una vigorosa ripresa non appena conclusa la stagione tragica 1775-1777: anni che costituiscono il vero sottosuolo in cui germogliò l'ispirazione satirica, comica, ridicola di Alfieri. Si pensi all'Alfieri della commedia, in cui ritornano motivi e personaggi di questi lavori poi ripresi dall'autore, fatta eccezione per l'*Esquisse*, al punto da riportarli in appendice alla *Vita*. Comunque l'Alfieri comico e satirico, a differenza di quello tragico, intende rappresentare in modo molto esaustivo i tipi, le condizioni e situazioni umane per esercitare il proprio spirito antagonistico. Quello stesso mondo, quegli stessi personaggi delle tragedie, e di cui poi parla nei suoi trattati politici, vengono ora approfonditi comicamente e satiricamente.

I *Pensieri comici* sono del 1788, i *Terzi*, ad esempio, sono del 1790, e i *Quarti* del 1800. Se ne parla in modo ampio nella *Vita* (ep. IV, cap. XXIX), a proposito della composizione delle commedie. In una lettera del 1766 all'amico senese Mario Bianchi il poeta dichiara di volersi dedicare tra qualche anno, una volta sistemata la sua produzione tragica, alla commedia, per ridere di ogni cosa del mondo, perché altro non merita. Nel 1790 l'Alfieri, con i *Terzi pensieri comici*, concepiva una specie di commedia manifesto poetico, dove si proponeva di portare sulla scena le proprie convinzioni sull'arte comica. Sostanzialmente nell'Alfieri comico si possono distinguere quattro periodi: uno embrionale, con l'*Esquisse*, le *Colascionate* e la farsa *I poeti*, un altro di gestazione ma non di produzione (1778-1788), dai *Secondi* ai *Terzi pensieri*, il periodo culminante dell'attività tragica la quale sommerge l'aspirazione al comico, e un terzo (intorno al 1788 fino al 1800) programmaticamente consacrato alla commedia. In esso però l'Alfieri si preparava, senza saperlo, al nuovo 'genere' con la pubblicazione dell'*Etruria vendicata*, un poemetto ricchissimo di elementi che poi si ritrovano nelle commedie (il comico raccapricciante, il grottesco, la satira amarissima, talora acida e certe volte volgare). Il quarto periodo (1800-1803) è quello dell'effettiva realizzazione delle commedie dapprima presentate nei suoi pensieri comici.

Il comico è pure nella *Vita*. Nella *Vita scritta da esso* c'è un comico più disteso e sorridente che non nelle commedie: ma ne preannunzia certi temi forti, furenti, certe espressioni icastiche. C'è nella *Vita* un comico 'medio' rispetto a quello forte che poi prevale nelle commedie; per medio s'intende alfieriano, saldo e compatto. Il tono divertito e tendente al divertire. Si trovano nella *Vita* locuzioni che saranno tipiche del comico forte delle commedie: "ingojare", nel senso di "subire", "sorbirsi": «Era forza pigliar pazienza, e rifare; ed intanto ingojarmi le più insulse e antitragiche letture dei nostri Testi di lingua per invasarmi di modi Toscani»¹⁴, ad esempio. Le satire spingono pure verso le commedie, e arrivò a queste ultime con una grande, polivalente esperienza stilistica. Satire violente e drammatiche, grotte-

¹⁴ VITTORIO ALFIERI, *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso*, cit., p. 7.

sche, così come alcune note di aristocratico disprezzo, forte, assoluto, inesorabile, impetuoso delle satire le troviamo pure nelle commedie. Singolare precedente dal punto di vista dello stile sono opere come *Il Misogallo* e *Gli epigrammi*: anche qui si trovano molti elementi grotteschi e assurdi riferiti a certe situazioni e personaggi. L'Alfieri si esercitò molto nel comico, come pure si cimentò nel tradurre la *La mandragola* di Machiavelli. Il conte di Asti era per un comico di tipo forte, alieno dagli spiriti e dai moduli borghesi di tanta parte della commedia a lui coeva e degli argomenti contemporanei che vi si trattavano. *La mandragola* era pretesto perché Machiavelli era sulla linea di Aristofane, e l'Alfieri assimilava simpaticamente atteggiamenti e modi che inveravano quel comico che egli, sia pure in modo indistinto, vagheggiava; la consuetudine col testo della *Mandragola* consentì all'Alfieri di impossessarsi di moduli linguistici e stilistici di direzione fortemente realistica.

Il 1790-1795 furono anni intensi, determinanti per le esercitazioni comiche alfieriane. Egli fu portato a scrivere tragedie e commedie per un impulso naturale, invece per un "violento impulso" naturale ha composto le satire e le sue opere comiche o altri generi letterari da lui tentati, come le commedie. Proprio attraverso il comico l'Alfieri rovescia nelle forme più violente della parodia la precedente ideologia eroico-tragica: non c'è più posto per alte passioni in un mondo rivelatosi basso e meschino. Tra queste commedie *Il divorzio*, nonostante i suoi riferimenti realistici e storici, dimostra la tendenza a "universalizzare", propria di tutto il teatro comico alfieriano. E nelle commedie c'è ancora pessimismo; ed esse vanno poste accanto al *Misogallo*, *Satire*, *Epigrammi*. Certo, nell'altra commedia della *Finestrina* è presente il pessimismo alfieriano sulla natura umana; però questa commedia mostra la capacità di autoironia che l'Alfieri ebbe fino all'ultimo, e che attenua quel pessimismo alfieriano sulla natura umana. Questa è una commedia aristofanesca, tesa allo smascheramento delle più segrete intenzioni dei grandi personaggi (Mammetto, Confucio, ad esempio). C'è anche la caricatura del sovrano illuminato (Saturnisco), e poi ancora Lunatina, una specie di proto-femminista settecentesca (che si sottrae alla prova della finestrina). L'unico che salva è Omero: l'ideale alfieriano del poeta indipendente. Anche l'altra commedia, *Il divorzio*, è frutto di un lontano progetto del 1788; tra i pensieri comici di quell'anno vi è infatti un titolo: *Il matridivorzimonio*, a cui segue un breve appunto: «Cioè il matrimonio fatto e disfatto, e figlio di schiavitù. Scena in Genova, città in cui il cicisbeismo era una pratica assai comune». Le commedie presentano nel comico, nell'aggressività, nel grottesco, una singolare forza, tale da apparire come una "traduzione" del tragico "forte sentire". Nello schema stilistico della commedia l'Alfieri dà un particolare taglio all'espressione comica, a certe forme "oltranzose", fortemente, a certe concezioni linguistiche.

Insomma, le commedie sono animate da una genuina ispirazione comica, sia sul piano espressivo sia su quello degli spiriti informatori, sia per quanto riguarda l'approdo, in ultima analisi ottimistico, "costruttivo" della *fabula*.

L'Alfieri nelle commedie volle provare le sue maschere tragiche come capaci di riso, avendole sperimentate nelle tragedie come capaci di pianto. L'Alfieri tragico è

plutarchiano, quello delle commedie è aristofanesco. Come Aristofane pure l'Alfieri sente l'esigenza della favola, dell'irrealtà del mito, per celebrare la sua nuova ispirazione, i suoi fantasmi. Nelle tragedie, se si esclude qualche episodio della *Maria Stuarda* (e dell'*Alceste seconda*) il meraviglioso è assente del tutto (mentre compare nell'*Etruria vendicata*). Nelle commedie (*L'antidoto* e *La finestrina*) la realtà per certi aspetti risulta demolita o superata: Alfieri entra nel mondo dei grandi scrittori di favole e di utopie.

Il toscano, il fiorentino imprimono un carattere 'forte' al comico alfieriano: all'Alfieri il fiorentino doveva apparire tra i dialetti il più nobile. Restò affascinato lui, allobrogo piemontese, dal fascino della lingua che Machiavelli usa nella *Mandragola*, oppure della lingua dell'Aretino. L'Alfieri mette su un dizionarietto piemontese-toscano raccogliendo le espressioni della viva voce dei parlanti della favella fiorentina. A tratti al comico "oltranzoso" aristofanesco, aristocratico si riscontra una vera e propria esplosione di "parlato dialettale", ma pure in questi casi non si tratta di puro vernacolo.

Le commedie alfieriane, un tempo meno note e meno studiate, rappresentano l'ultima delle fatiche letterarie dell'autore, una fatica che non fu nemmeno portata alla sua conclusione per il sopraggiungere della malattia che lo portò alla morte, come si sa, nella sua bella casa prospiciente il fiume Arno, carico di grandi memorie ancor più che di acque benefiche; e non lontano da Santa Croce, il tempio delle itale glorie, dove, come cantava il Foscolo, l'Alfieri amava rifugiarsi per trovare pace ai suoi tormentosi dolori riguardanti la patria, ancora schiava, e la libertà, da troppo tempo perduta; i famosi versi del Foscolo sono, o meglio rappresentano un'adattatissima introduzione alla presentazione delle commedie: «Irato a' patrii Numi errava muto / ove Arno è più deserto, i Campi e il cielo / desioso mirando. E poi che nullo / vivente aspetto gli molcea la cura, / qui posava austero; è aveva sul volto / il pallor della morte e la speranza / con questi grandi abita eterno; e l'ossa / fremono ancor di patria» (*Dei sepolcri*, vv. 190-197). Proprio da quel "pallore di morte" e quell'ardere di speranza nacque la tragedia ma pure la commedia. Tragedia e commedia vanno considerate come le due facce della stessa contemplazione del mondo, sempre amarissima.

Nel settembre del 1800, in sdegno isolamento per la seconda invasione francese, l'Alfieri giunse a 'ideare' sei commedie, nelle quali ci sono il comico e il satirico, il grottesco, l'esotico, il meraviglioso, molta fantasia. Così ne *L'uno* non mancano alcune figurette di secondo piano dal taglio comico: tra esse emerge l'ambiziosa Parisa (la moglie di Dario), che si dà un gran daffare per propiziare l'elezione del marito, e poi ancora Colacone, gran sacerdote di Mitra, alquanto comico per il contrasto stridente tra la schiavitù esteriore, di cui molto si compiace, e l'interiore meschinità molto attaccata all'interesse personale, che scappa fuori a ogni momento, in ogni situazione; e comico è pure l'indovino Oneiro, astutissimo profittatore e, nello stesso tempo, sprezzante canzonatore dei creduloni che si affidano a lui, a cominciare dalle credulone come Parisa. Tanto che, non appena ha assicurato a Parisa tutta la potenza delle sue magiche arti, ecco che, rimasto solo per un momento,

sghignazza così: «Discervellate, credenzine, tutte! / Ma la bell'arte è questa. Gli è ben altro / che l'avvocato, ch'io facea da prima. / L'è una galera quella in cui s'intoppa / sempre fra' piedi d'altri mozzorecchi; / o cavalocchi che chiamargli vogli; / gente insomma, che troppo la sa lunga. / Ma qui, con danno, o vecchi, o ragazzacci / od idioti, sempre s'ha che fare; / ed è un goder continuo» (Atto V, vv. 182-191).

Questo monologo è un buon esempio di stile comico. Più che di comicità, alcune scene di queste commedie sono piene di spregiante ironia. Ma non mancano le scene comiche o addirittura buffonesche (penso all'*Antidoto*) di quegli uomini e di quelle donne indaffarati in tutti i modi più strambi a non far nascere l'erede, e ridicoli sono tutti i sortilegi escogitati da quelle persone e mandati poi in fumo dall'inaspettato mago arabo.

Le scene, le vicende, i personaggi storici o inventati, i luoghi, i tempi, sono sempre quaggiù, ma con *La finestrina* c'è il rendiconto finale di quaggiù, con il premio o la condanna di laggiù (regno di Plutone), e per tutta l'eternità. E ci si aspetterebbe, finalmente, secondo giustizia. Ma non c'è nemmeno laggiù! Gli stessi mitici giudici, Eaco, Radamente, e Musico non sanno, ed anche non vogliono fare il loro dovere. I personaggi di queste commedie sono mitici, o addirittura leggendari, oppure storici, ma di epoche remote, anche se allusioni e commenti suggeriti dallo svolgimento dei fatti erano di facile applicabilità a tutti i tempi, di ieri e di oggi. Col *Divorzio* i tempi sono proprio dell'Alfieri e gli avvenimenti satiricamente e comicamente rappresentati amplificano usi e costumi di quel periodo storico particolare. Nomi buffoneschi: il conte Ciuffini, Cavalier Piantaguai, don Tramezzino prete, il notaio Rodibene, Lucrezina Cherladosi, ad esempio. In corrispondenza di nomi buffoneschi fatti altrettanto buffoneschi (pure il cognome delle famiglie è molto indicativo: Benintendi quella di Prosperino (la costumata), Cherladosi quella di Crezina (famiglia settecentescamente scostumata). I versi comici di Alfieri sono come quel verso del Cherladosi: «Oh fetor dei costumi italicheschi!».

L'Alfieri scrive le commedie per manifestare, per dare concretezza all'altra sua tendenza di appiccicare il ridicolo, il comico alle cose e agli uomini; ed egli perciò più volte stese sulla carta i suoi pensieri comici e vagheggiava quindi commedie. La commedia si presenta all'Alfieri come un mezzo per salvarsi dal disgusto, che troppo spesso lo invade, di sé e degli altri, per ritrovare nel riso la propria superiorità sul mondo che lo opprime da ogni parte. Ecco che sorgono le commedie, mentre si delinea e si compie la vocazione tragica, troppo violenta l'insofferenza per quel mondo che egli avrebbe voluto dominare col riso. Quando tutte le illusioni cadono, raffermando il mondo della rivoluzione, egli vide intorno a sé, senza speranza di purissimi mutamenti, gli uomini troppo simili a quelli che aveva immaginato nelle sue più crude fantasie comiche, la commedia gli si presentò, come pure gli si era presentata per l'innanzi, quale unica espressione possibile dell'animo suo. Commedie antiplutarchiane: il sublime qui si scopre ad Alfieri nella sua meschinità. Ora gli eroi plutarchiani si mostrano a noi nella loro miserevole umanità. Non tanto con *L'uno, I troppi, L'antidoto*, ma è con *La finestrina* che si mostra la natura dell'ispirazione comica di Alfieri. L'opera di Mercurio che aprendo una finestra nel

petto delle anime, ne mette in luce le nascoste impurità, non è diversa da quella del poeta comico, che scopriva gli ignobili moventi delle azioni dei Gracchi o l'ipocrisia ridicola di Demostene, propugnatore e martire della libertà ateniese. In questa commedia è appena accennata la glorificazione di Omero, sulla fine dell'opera stessa doveva temperare il pessimismo negativo di tutta la commedia. L'ideale del poeta non rischiarava la tristezza grigia delle commedie, nelle quali l'Alfieri ha raccolto ciò che egli riteneva ripugnante. Così ne *I pochi* e ne *L'antidoto* mancano quelle vene comiche che si rintracciano nelle altre. Più che di comico bisogna parlare di satirico. Le ultime due commedie, *La finestrina* e *Il divorzio*, mostrano il comico. Si tratta di due commedie che sono state concepite su un piano differente rispetto alle altre. Qui c'è un clima comico (ma pure satirico); un comico misto di satira. Difatti dietro *La finestrina* c'è l'*Esquisse* del 1773. Nella commedia certi tagli di situazioni hanno un loro tono e impasto comici: dalla scena in cui Minosse accorre, ancora assonnato e subitamente pauroso, incontro a Mercurio, che scende dagli Elisi per incarico di Giove al fine di controllare l'operato dei giudici accusati dai trapassati di lasciar passare troppe anime; a quella in cui Maometto, che pensa di poter primeggiare nell'Averno come sulla Terra, viene svergognato dalla prima moglie proprio dinanzi a Confucio; o ancora al battibecco delle due moglie di Maometto che sono state sacrificate sulla sua tomba.

L'ultima commedia, *Il divorzio*, è la più realistica, «tutta moderna e italiana», come scriveva nel piano del 16 settembre 1800, nasce già tutta definita fin nei particolari: l'ambiente è borghese, la società settecentesca è contemporanea all'Alfieri, la scena è a Genova, come già detto. L'Alfieri ne sente fortemente la situazione comica: si lagna a stesura finita che gli sia riuscita troppo lunga, 1700 versi, ma aggiunge che se «non mi fossi allacciato di continuo scrivendola, tanta è la piena del ridicolo che dà il soggetto, che non mi sarei forse saziato di tre mila versi». Una commedia moderna, copiata dal vero con una potenza di osservazione, con un senso del ridicolo in cui si riconosce lo spirito satirico di Alfieri. La vena comica, un'autentica vena comica, prende agilmente rilievo sulla sostanza satirica che la determina. Ciò porterà l'Alfieri ai sarcasmi duri delle ultime battute di Agostino, nelle quali la sovversione dei valori umani e sociali di una società capillarmente corrotta viene stigmatizzata a fondo e con una continua, sofferta, autentica partecipazione: atto quinto, scena ottava. Agostino Stomaconi è solo. «Mentre tutti se ne vanno, si *saprecchia il ballo*: Oh fetor, dei costumi italeschi, / che giustamente fanci esser l'opprobrio d'Europa tutta, e che ci fan perfino / dei Galli stessi reputar peggiori! / Oh qual madre! Oh che scritta! Oh che marito! / Dio, qual padre! / Maraviglia fia / che in Italia il divorzio non si adoperi / se il matrimonio italico è un Divorzio? / Spettatori, fischiate a tutt'andare / l'autor, gli Attori, e l'Italia, e voi stessi; / questo è l'applauso debito ai vostri usi. / E qui il socco, se in piede / anco mi sta / pria che descriver altre itale scede, / io 'l butto là». Il comico è dato dalle situazioni singole, che si snodano di scena in scena, e si concretizza nei singoli caratteri dei personaggi: da quello molto vivido, «per prontezza di pensieri e battute», della signora Annetta, in urtante polemica col marito, maliziosa e corrotta nei suggerimenti che fornisce

alla figlia, furiosa quando quest'ultima le ruberà il cavalier servente; a quella della figlia, se non altrettanto sostenuto, certo anch'esso validamente rappresentato in certe scene, come quella in cui seduce Prosperino o l'altra in cui se ne libera con un dialogo pronto e sicuro. Comunque l'Alfieri non sorride e poi non è disposto a perdonare, ma è intriso di sdegno e ribellione verso questo mondo piccino, che è poi tutto il mondo reale. Vari sono i personaggi, vere e proprie macchiette rilevate con una sola caratteristica appena accennata: quello che importa ora notare è la loro spesso perfetta corrispondenza con le situazioni delle singole scene, sicché si può dire che da una distesa illustrazione pare che la loro sostanza comica e la loro compiutezza espressiva nascano proprio da quel rapporto. Tutto ciò si vede in tutta la concezione e la realizzazione della figura di don Tramezzino, che parla poco e quasi solo per incarico altrui, ma è sempre presente con un accenno, con una brevissima battuta che suggeriscono, insieme con l'impressione comica, il senso esatto della condanna morale a cui in definitiva vuol giungere la sarcastica favola alferiana di questa commedia. Il comico di Alfieri resta carico di significati morali, di aperti sdegni, di condanne di costume, di insofferenze verso una società che gli appare mediocre perfino nel vizio. Ciò può forse essere il limite interno insuperabile della concezione del comico da parte di Alfieri: ma entro a questi limiti ha capacità di varietà e di svolgimento tutt'altro che trascurabili.

Già nella prima scena della commedia ci appare la società che ci viene dipinta: è quella che tutta una tradizione di teatro comico settecentesco, dal Fagiuoli al Nelli, dal Gigli al Goldoni, ci ha rappresentato. Comunque, non a caso, l'ultimo atto di questa commedia è la lunga lettura del contratto di nozze. Nel catalogo della biblioteca di Alfieri c'è una presenza cospicua di scrittori inglesi: Pope, Goldsmith e Swift. Quest'ultimo fornisce l'esempio di un comico caricaturale e beffardo, lontano dai patetismi e costruito attraverso una sapiente retorica del basso a cui l'Alfieri non deve essere stato insensibile. Non solo *I viaggi di Gulliver*, presto tradotti o largamente diffusi in Italia, possono aver suggerito acredine satirica e soprattutto invenzione fantastica e l'uso del paradosso, modalità comica prediletta dall'Alfieri; nell'*Uno*, ad esempio, sulla fonte classica che riferisce le prodezze del cavallo di Alessandro Magno, il quale col suo opportuno nitrito gli conferisce il regno, si innesta il ricordo dei saggi cavalli incontrati da Gulliver: in entrambi i casi le bestie sono arbitre del destino degli uomini. Comunque pure il genere comico finisce con l'essere non più frequentabile: al di là del paradosso del matrimonio che è in realtà un divorzio non è possibile andare, perché l'indignazione non fa versi, ma il silenzio. Né è più possibile un linguaggio comico dei problemi della politica, dopo che si sono in qualche modo esaurite le occasioni di rappresentazione ironica e capovolta dei grandi personaggi e modelli dell'antichità classica, e dopo che pure gli abitanti di altri pianeti (Luna, Saturno) si sono rivelati ugualmente marci moralmente, quindi non è più possibile trovare sulla Luna o su Saturno modelli alternativi a una storia umana degradata. La rinuncia al genere comico è una rinuncia ormai a parlare di un mondo così corrotto che neppure può essere detto dalla letteratura, poiché di fronte a tanta degradazione non può Alfieri che

ridursi a buttare via il socco comico dopo aver rinunciato al coturno tragico. Al di là del paradosso de *Il divorzio* nulla può essere inventato di davvero efficace contro le “italiche scene”: la letteratura confessa la sua impotenza, l’indignazione si fa silenzio e solitudine, secondo la figurazione dell’Alfieri “irato a’ patrii numi”, che si aggira là dove Arno è più deserto, senza più il confronto e il riscatto di verità e di messaggio della letteratura. Insomma all’Alfieri accade qualcosa di simile a quanto accaduto pure al grande musicista Giuseppe Verdi, il quale, pur avendo a più riprese desiderato di comporre un’opera comica, scrisse per tutta la vita opere altamente severe e puntualmente drammatiche; e solo alla fine della sua carriera artistica poté dar forma nel *Falstaff* a quel suo lungo e inappagato desiderio.

Il comico dell’Alfieri è il trionfo della fantasia e ancora c’è in lui l’idea del comico come una grande festa. Il comico nasce dalla stessa radice del tragico anche per la serenità, l’impegno, e per certa unilateralità e schematicità con la quale tale impegno si configura nel poeta. L’Alfieri comico si sente più libero dell’Alfieri tragico; la sua rigidità è minore, perché egli sa di dover rappresentare l’uomo quale è e non quale dovrebbe essere (il che aveva fatto nel genere tragico). Nella zona comica dell’Alfieri, dall’*Esquisse* a *La finestra*, sussiste la coscienza della contraddizione che si agita nell’uomo e anche nell’eroe (lo dirà Cleopatra rivolta a Zeusippo Alfieri, ne *I poeti*: «Via, non fate l’eroe voi neppure – Non vi stupite delle contraddizioni, ché di voi stesso, se v’esaminate, ne trovate infinite nel vostro pensare, parlare, operare»; lo dirà Omero ne *La finestra*; lo dice l’anima stessa che nell’*Esquisse* rappresenta Alfieri medesimo, ferito nel vedere il mondo dominato dai furbi, dai furfanti, lui uomo che brama sempre l’eroe.

Il comico alfieriano, con il suo ridicolo e le sue smorfie, è di rottura verso un secolo, il suo secolo, satireggiato e odiato politicamente e anche per certa decadenza di costumi che rendono la società ‘scostumata’. In Vittorio Alfieri non si può parlare di solo comico ma di comico-satirico, e la satira alfieriana non è quella di Orazio ma quella di Giovenale. Nel comico portò elementi moderni come sono quelli del contenuto e della lingua. Un comico distruttivo come il suo riso amaro. Comico, riso: ecco – per l’Alfieri – cosa merita il mondo, la società: bisogna ridere ma il riso del conte è sempre amaro come pure forte e talvolta plebeo il suo comico.