

LA PAROLA
DEL TESTO

Direttore

ANTONIO LANZA

Comitato scientifico

ZYGMUNT GUIDO BARAŃSKI (Cambridge/Notre Dame), GIORGIO BARONI (Milano), THEODORE CACHEY (Notre Dame), MARCELLO CICCUTO (Pisa), DANTE DELLA TERZA (Roma), ANGELO FABRIZI (Cassino), CLAIRE HONESS (Leeds), SIMON GILSON (Warwick), ANTONIO ILLIANO (University of North Carolina), CHRISTOPHER KLEINHENZ (Madison), RICHARD LANSING (Brandeis), MARINA MARIETTI (Parigi), BORTOLO MARTINELLI (Milano), RONALD L. MARTINEZ (Brown University), MARTIN McLAUGHLIN (Oxford), LINO PERTILE (Harvard), THÉA STELLA PICQUET (Università della Provenza), VINCENZO PLACELLA (Napoli), WILHELM PÖTTERS (Würzburg/Colonia), RENZO RABBONI (Udine), PIOTR SALWA (Varsavia), JOHN A. SCOTT (Perth), KARLHEINZ STIERLE (Costanza), FRANCO SUITNER (Roma), LUIGI SURDICH (Genova), FRANCESCO TATEO (Bari), MARIA ANTONIETTA TERZOLI (Basilea), JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA (Madrid), STEFANO VERDINO (Genova), MAURIZIO VITALE (Milano).

★

«La Parola del testo» is a semiannual International Peer-Reviewed Journal.

The eContent is Archived with *Clocks* and *Portico*.

ANVUR: A.

LA PAROLA DEL TESTO

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI LETTERATURA ITALIANA E COMPARATA

XVIII · 1-2 · 2014



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIV

Amministrazione e abbonamenti
FABRIZIO SERRA EDITORE
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

*

Periodico semestrale
Abbonamenti

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net
Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 10 del 14/05/2012
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale
o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia
fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva
autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2014 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.
Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

*

www.libraweb.net

*

ISSN 1125-6486
ISBN 978-88-6227-621-4

SOMMARIO

PAOLA ALLEGRETTI, <i>Appunti sul canzoniere provenzale T: la prospettiva dantesca (tra Giacomo da Lentini e Petrarca)</i>	13
BORTOLO MARTINELLI, <i>Petrarca: aura e antaura, tristitia e melancholia</i>	33
MARINA MARIETTI, <i>Grammariens et maîtres d'italien en France sous l'Ancien Régime</i>	85
RENZO RABBONI, <i>A proposito dei libertini italiani</i>	97
RENZO RABBONI, <i>Viaggi d'epica</i>	103
ANGELO FABRIZI, <i>Nota su Francesco Gori Gandellini (1739-1784)</i>	123
SERENA INSERO, <i>Alfieri in tre lettere di Lorenzo Pignotti a Vittorio Fossombroni</i>	127
CARMINE CHIODO, « <i>Giovine, piansi; or, vecchio omai, vo' ridere</i> »: il comico dell'Alfieri	133
LUIGI PEIRONE, <i>Gli arcaismi ne Il sabato del villaggio</i>	145
PAOLA SIANO, <i>Misteri impossibili e digressioni necessarie: I misteri di Firenze di Colodi</i>	151
VALENTINA BERTUZZI, <i>La Leda senza cigno di Gabriele d'Annunzio: caratteri ed elaborazione</i>	165
ANTONIO ILLIANO, <i>How America discovered Pirandello: valuing the legacy of the 1922 premiere of Six Characters</i>	175
CHIARA CAPPuccio, <i>Dantismi novecenteschi: il caso Ungaretti</i>	193
DAMIANO D'ASCENZI, <i>La saga della «Buona famiglia»: i primi vent'anni di narrativa di Isabella Bossi Fedrigotti (1980-2001)</i>	205
DAVIDE PUCCINI, <i>Alessandro Fo e la poetica del carpe diem</i>	213
<i>Indice degli autori e delle opere anonime</i>	257

«GIOVINE, PIANSI;
OR, VECCHIO OMAI, VO' RIDERE»:¹
IL COMICO DELL'ALFIERI

CARMINE CHIODO

QUANDO si parla di Alfieri, si pensa immediatamente ed esclusivamente al tragico per eccellenza.

Fa ancora testo l'immagine pariniana del conte astigiano come l'unico fra gli «itali spirti» che Melpemone abbia armato del pugnale «odiator de' tiranni»:

Queste che il fero Allobrogo
note piene d'affanni
incise col terribile
odiator de' tiranni
pugnale, onde Melpemone
lui fra gl'Itali spirti unico armò,
come oh come a quest'animo
giungon soavi e belle,
or che la stessa Grazia
a me di sua man dielle [...] (*Il dono*, vv. 1-10).²

Ma Vittorio Alfieri ha un'altra importante dimensione, a parte quella lirica: la comica, che scorre parallelamente a quella tragica dagli esordi sino alla morte. All'interno dello spirito comico alfieriano stanno «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 e istituzioni con l'arma del ridicolo».³

A voler essere schematici si può dire che la carriera artistica di Vittorio Alfieri muove dall'*Esquisse du Jugement Universel* (pubblicato nel 1773) e si conclude con le *Commedie*, alle quali dedicò i suoi ultimi tre anni di vita (1800-1803) e che furono precedute di poco dalle satire. Poi la mano del poeta si fermò per sempre su una battuta della *Finestrina*, commedia la cui copiatura si interruppe alla scena ottava del terzo atto per la sopravvenuta morte.

Il comico occupa un posto fondamentale e primario nella riflessione alfieriana, come dimostrano le traduzioni di autori comici latini e greci, nonché lo studio della *Mandragola* di Machiavelli e di scrittori comici del Sei e Settecento, soprattutto toscani.

Nel Settecento, come è noto, la pratica scenica venne sottoposta ad un rigoroso vaglio critico. Nacquero infiniti dibattiti sul teatro comico e su quello tragico, sulla fisio-

¹ Come è noto, si tratta dell'epigrafe apposta dall'Alfieri stesso nel manoscritto autografo Laurenziano 25, datato Firenze 1803, copia B.

² G. PARINI, *Opere scelte*, a c. di G.M. ZURADELLI, Torino, U.T.E.T., 1961, pp. 447-48.

³ M. STERPOS, *L'Alfieri comico dall'"Esquisse" alle Commedie*, in **Letture alfieriane*, a c. di G. Tellini, Firenze, Polistampa, 2003, p. 100 [99-125]. Vd. inoltre V. ALFIERI, *Esquisse du Jugement Universel*, a c. di G. SANTATO, ivi, Olschki, 2004.

nomia dell'attore e sull'architettura teatrale, sulla lingua e sulla poetica. Così anche l'Alfieri ci ha lasciato un suo *Parere dell'autore sull'arte comica in Italia* del 12 agosto 1785, ricco di osservazioni finissime sugli autori, sugli attori e sul pubblico, che, asseriva l'Alfieri, sarà realmente competente il giorno in cui ci saranno scrittori di alto profilo ed attori validi. Da ciò si arguisce come l'Alfieri avesse un senso pratico e nel contempo un'idea tecnica del teatro, maturata dalle esperienze spesso amare con i comici, dalle proprie avventure di filodrammatico e dai rapporti amichevoli che ebbe con il marchese Francesco Albergati Capacelli:

«Per far nascere teatro in Italia vorrebbero esser prima autori tragici e comici, poi attori, poi spettatori».⁴

Nel 1784 protestò contro le recite che comici professionisti avevano fatto della *Virginia*:

«Io patii a morte a codesta recita della *Virginia*, più ancora che a quella di *Cleopatra*» (*Vita scritta da esso* IV XIII).⁵

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 con un magnifico lieto fine.

Secondo l'Alfieri, era necessario che autori, attori e spettatori procedessero insieme, in quanto sono a «vicenda cagione ed effetto della perfezione dell'arte!».⁶ Solo quando gli autori scrivono egregiamente, gli attori recitano con intelligenza ed il pubblico sta in profondo silenzio si può affermare che «il teatro è nato».⁷ Inoltre «s'impara il valor delle parole quando elle sono ben poste dallo scrittore, e ben recitate dall'attore; si esaminano i pensieri, si riflette, si ragiona, si giudica».⁸ Gli spettatori, poi, «si formeranno a poco a poco il gusto, e la loro critica diventerà acuta in proporzione che l'arte degli attori diventerà sottile ed esatta; e gli attori diventeranno sottili ed esatti a misura che saranno educati, inciviliti, agiati, considerati, liberi e d'alto animo; questo vuol dire, per prima base, non nati pezzenti, né della feccia della plebe».⁹

Orbene l'Alfieri rivoluzionò il teatro tragico, ma apportò innovazioni anche nel genere comico. Vincenzo Placella ha rilevato una singolare corrispondenza nella concezione del comico tra un brano dello *Zibaldone* di Leopardi ed uno della *Vita* dell'Alfieri.¹⁰ Entrambi si distaccano nettamente dal gusto settecentesco e si orientano decisamente verso un comico "forte". Scrive Alfieri:

«Per natura mia prima 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» (*Vita* III XIII).¹¹

⁴ In V. ALFIERI, *Tragedie*, a c. di P. CAZZANI, Milano, Mondadori, 1957, p. 1095. Cfr. R. TURCHI, *La prima redazione del Parere sull'arte comica in Italia di Vittorio Alfieri*, in GSLI, CLX, 1983, pp. 272-79.

⁵ V. ALFIERI, *Vita, Rime e Satire*, a c. di G.G. FERRERO e M. RETTORI, *Intr.* di L. Fassò, Torino, U.T.E.T., 1987², p. 319.

⁶ V. ALFIERI, *Parere*, cit., p. 1096.

⁸ Ivi, p. 1098.

¹⁰ V. PLACELLA, *Leopardi, Alfieri e il comico "forte"*, in RiLI, XXIV, 2006, 3, pp. 171-82.

¹¹ Ed. cit., p. 203.

⁷ *Ibid.*

⁹ Ivi, p. 1095.

Leopardi esprime sul comico riflessioni e concetti che già si trovano nell'autobiografia alfieriana, che egli conosceva:

«A volere che il ridicolo primieramente giovi, secondariamente piaccia vivamente, e durevolmente, cioè la sua continuazione non annoi, deve cadere sopra qualcosa di serio, e d'importante. Se il ridicolo cade sopra bagattelle, e sopra, dirò quasi, lo stesso ridicolo, oltre che nulla giova, poco diletta, e presto annoia» (*Zibaldone di pensieri* 1393, 27 luglio 1821).¹²

Il 1775 è sì l'anno in cui Alfieri porta a compimento *Antonio e Cleopatra*, che segna il suo esordio tragico, ma è anche l'anno in cui egli svolge un'intensa attività nel genere comico, sottovalutata dalla critica passata – penso a Fabris¹³ e a Novati,¹⁴ ad esempio –, ma non da quella più recente, come dimostrano gli studi di Placella, Sterpos, Branca,¹⁵ Santato,¹⁶ Gorret,¹⁷ Carnazzi,¹⁸ i quali ne hanno colto l'importanza e la portata ideologica, ponendola in istretto rapporto con il resto dell'opera alfieriana.

Del 1775 sono le tre *Colascionate*, il capitolo *Cetra che a mormorar soltanto avvezza*, la farsa *I Poeti*, gli sciolti *Generoso corsier* in lode d'un suo cavallo e *Nell'ora appunto in cui Morfeo diffonde*, nonché le due *Novelle*, opere in cui emerge una marcata vena satirica ed una fine sensibilità comica che gli consentono di delineare situazioni e caratteri tali da fornire una significativa prova della precocità della sua vocazione al teatro comico già annunciata dall'*Esquisse*, la cui forma drammatica e dialogica ne fa una sorta di azione scenica, anche se si tratta di un testo sicuramente non destinato alla rappresentazione. Con questa opera l'Alfieri manifesta la sua reazione totale all'ambiente della corte torinese contrapposta all'ideale plutarchiano, e lo fa ricorrendo ad una satira di stampo volterriano. Difatti sul frontespizio del manoscritto dell'opera si legge:

«Prime sciocchezze schiccherate in gergo francese da un Asino scimiotto di Voltaire».

Volterriano è, infatti, lo spirito irriverente che circola in tutta l'opera e che si materializza in gustose caricature e in sapide battute. L'Alfieri si serve di Voltaire per ridicolizzare, ad esempio, il dogma della Trinità oppure per irridere l'assoluta vanità delle dispute teologiche o quando denuncia la rovinosa stoltezza dell'intolleranza religiosa, capace di provocare spaventosi massacri. Nell'*Esquisse* è presente 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, vicina ad una vera e propria azione scenica, con una vivacissima girandola di personaggi ed un continuo succedersi di situazioni comiche. Si comincia con la lite tra il Figlio e lo Spirito Santo. Il Padre fa appena a tempo a sedarla che deve spedire l'arcangelo Raffaele in anticamera ad ordinare alle donne tumultuanti di presentarsi senza ornamenti. Le donne, scatenate nonostante l'intervento dello stesso Raffaele, beffeggiano pure san Giuseppe e l'arcangelo Gabriele. Ma il carosello dei personaggi non si ferma qui e viene chiamata in ballo anche Maria, che, come donna, è ritenuta l'unica figura della corte celeste in grado di giudicare le sue simili.

¹² G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a c. di G. PACELLA, Milano, Garzanti, 1991, I, pp. 841-42.

¹³ G.A. FABRIS, *Studi alfieriani*, Firenze, Paggi, 1895.

¹⁴ F. NOVATI, *L'Alfieri poeta comico*, in *Studi critici e letterari*, Torino, Loescher, 1899, pp. 3-96.

¹⁵ V. BRANCA, *Per la storia delle "Satire" alfieriane*, in *Alfieri e la ricerca dello stile*, Firenze, Le Monnier, 1981³, pp. 141-64.

¹⁶ G. SANTATO, *Saggio d'un commento alle "Satire"*, in «Annali alfieriani», VI, 1998, pp. 33-84.

¹⁷ D. GORRET, *Il partito del ridere. "La Finestrina" e il comico alfieriano*, Modena, Mucchi, 1994.

¹⁸ G. CARNAZZI, *L'altro Alfieri. Politica e letteratura nelle "Satire"*, ivi, 1996.

Tra le fonti di quest'opera, oltre a Voltaire, vanno citati Teofrasto, La Bruyere e la *Divina Commedia*. In tutti i castighi che sono inflitti alle anime si nota un contrappasso certo paradossale e grottescamente parodistico; si pensi, ad esempio, alla pena del goloso che dovrà tornare sulla terra sotto forma di cane ed assistere impotente agli incontri tra le donne che ebbe in vita ed i loro nuovi corteggiatori. Quindi è la volta di un ministro tanto ignorante ed incapace da essere condannato a compitare l'abbiccì per l'eternità. Ad esso seguono altri due ministri: l'uno poltrone, l'altro buono tutt'al più a far da ciambellano e costretto in cielo a preparare il tabacco di Spagna; segue poi un innocuo cortigiano che Dio sceglie per fabbricare le buste occorrenti alla celeste segreteria. La galleria si arricchisce di vari altri personaggi, tra cui un cancelliere che, essendosi fatto corrompere, soffrirà l'orribile supplizio di stare eternamente immerso in un lago d'oro fuso; un maldicente ficcanaso e due sorelle civette, che si odiarono cordialmente per tutta la vita e che ora vogliono essere giudicate insieme per sapere qual è fra loro la peggiore. La Vergine, udite ambedue, è incerta e chiama Plutarco incaricandolo di fare uno dei suoi paralleli. Il principe dei biografi pensa, ripensa, non sa decidersi: l'una, egli dice, non val nulla; l'altra anche meno. Maria, annoiata, le rimanda sulla Terra a servire, brutte, vecchie e grinzose, in qualità di cameriere a mezzane e a belle e capricciose padrone. L'opera ci rivela l'attitudine di Alfieri a cogliere il lato ridicolo delle cose.

Tra satira e commedia si collocano le tre *Colascionate*. La *Colascionata* prima canta le vicende d'amore strane ed amare («L'innamorato è sempre un gran beccone»).¹⁹ La *Colascionata* seconda ha come tema la «sciocchezza» che, secondo l'Alfieri, governa la terra. C'è qui l'amarezza di uno sfogo che non risparmia nessuno: donne, bacchettoni, nobili, per arrivare alla conclusione che il mondo intiero è retto dalla stoltezza. Scoperta appare l'autoironia, specie quando nella parte finale il poeta dichiara che lui stesso non sfugge al dominio dell'universale stoltezza:

Dirò dunque di me per mia disgrazia
che senza la stoltezza avrei taciuto.²⁰

Questo aspetto viene approfondito nella terza *Colascionata*, dove l'Alfieri parla di sé come di un pazzo:

Tema più bello ancor: volete udirlo?
quest'è la vanità: ma non lo canto;
potrei parlar di me senza sentirlo.
Dirò che sono un pazzo, e ben m'avvedo
che lo dite voi tutti anche tacendo.
Finisco, per non dir, ch'anch'io lo credo.²¹

Al febbraio del 1775 risale pure il capitolo *Cetra, che a mormorar soltanto avvezza*, in cui si insiste dal principio alla fine sull'assoluta inadeguatezza della cetra ad affrontare un argomento così nobile ed alto come le lodi dei diversi ordini, gradi e «officiali» della massoneria. Si tratta di una sorta di commedia tra il genere sublime (i misteri della massoneria) e il genere comico (le apostrofi alla cetra, bollata con tutta una serie di epiteti dispregiativi e beffardi: «stupida», «stolta», «temeraria», «meschina», «balorda»). La cetra è qui derisa per la sua temerarietà, che la induce a cimentarsi in una materia tanto elevata, invece di restare sul terreno del comico, che le è geniale.

¹⁹ In Appendice a V. ALFIERI, *Vita scritta da esso*, ed. critica della stesura definitiva, a c. di L. FASSÒ, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, pp. 158-59.

²⁰ Ivi, p. 162.

²¹ Ivi, p. 163.

Sull'autosatira è incentrata la farsa *I Poeti*, in cui, attraverso il personaggio di Zeusippo, poetastro tragico, che aspira addirittura all'alloro, l'Alfieri si diverte a fare una caricatura del proprio aspetto fisico:

«Io all'incontro, poi, pallido, smunto, macilento ed egro, porto scritti in fronte tutti i più funesti attributi della poesia infelice». ²²

La figura del vate tragico viene dissacrata, come dimostra la risposta di Orfeo al suo interlocutore Zeusippo:

«Questo a voi sta benissimo. Così dev'essere il poeta tragico: sempre pensieroso, guardar bieco, trattar la fame eroicamente, lodar poco o di nascosto; domandar mercede nelle dedicatorie; scegliere i più alti signori per indirizzarli i suoi componimenti, sì perché meno degli altri gli intendono, sì perché più d'ogni altro si mostrano generosi». ²³

Il personaggio del poeta è sempre visto in una luce di spregiudicata comicità, a riprova del fatto che il giovane Alfieri non si sentiva ancora sicuro di operare fuori dell'ambito del comico, né sapeva assegnarsi una missione che non fosse quella di bersagliare con la satira i vizi e le debolezze umane senza risparmiare neppure se stesso.

L'operetta si conclude con l'invito di Zeusippo ai due rivali per una «pace poetica» in nome della comune mediocrità e all'insegna di un rapporto con il pubblico pressoché parassitario:

«Via facciamo una pace poetica; abbracciamoci tutti e tre; noi altri letterati siamo il flagello del pubblico, che si ride di noi; ma che importa, poiché ci fa vivere?».

Quindi l'Alfieri è ancora assai lontano da quella concezione della figura del poeta aureolata e sacrale cui approderà in séguito.

La restante parte del 1775 è caratterizzata da vari tentativi nell'ambito dei generi lirico e comico-satirico, mentre quello tragico viene momentaneamente abbandonato; l'estate trascorse operosa specie nei quasi due mesi passati nel ritiro di Cezannes, dove scrisse la canzonetta *Cantar sempre d'amore* e gli sciolti *Generoso corsier*. In tali componimenti, ricchi di echi oraziani e pariniani, s'incontrano motivi già presenti nelle precedenti operette scherzose. Ciò sta a significare che, contestualmente al filone tragico, ne esiste uno comico che conferisce a questi lavori coerenza ed unità all'interno della produzione alfieriana. Nella prima poesia l'Alfieri ribadisce il suo rifiuto della lirica d'amore bolsa e sentimentaleggiante a vantaggio della vena satirica, come dimostra la caricatura del seccatore, eroe negativo, dal viso «bianco e rosso», dal naso lungo, sproporzionato, grottesco e sgraziato e dal grosso corpo sorretto da gambe «lunghe e storte». Questo seccatore è l'immagine dell'antipoesia, se si pensa alla caratterizzazione di Zeusippo, che è invece – come s'è visto – «pallido, smunto, macilente ed egro». Le gesta di questo personaggio danno vita ad un quadretto tanto vivace e mosso da far balenare per un attimo una scena da commedia a tre personaggi:

Se vede in un cantone
l'amante che sospira
l'amata che s'adira
colà si va seder.
Frammette il suo nasone
e non avvien che taccia.

²² Ivi, p. 175.

²³ *Ibid.*

Piglia la man, la bacia,
 la loda scioccamente,
 pretende di piacer.
 E bestemmia non sente
 d'irato cavalier.²⁴

La vena comica del poeta si esaurisce a questo punto, perché la nona e la decima strofa sono fiaccamente ripetitive e non portano alcun elemento di novità né sul piano delle idee né su quello delle immagini. La satira qui non investe persone realmente esistite, ma solo tipi convenzionali e letterari.

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. Tuttavia è da chiarire che la satira è esclusivamente rivolta contro l'uomo, perché il cavallo Leone non è mai investito di una luce comica, ma si presenta, dall'alto del suo glorioso piedistallo, come il capostipite di tutta una serie di nobili destrieri che saranno celebrati nelle *Rime*: si pensi al famoso cavallo Fido, protagonista dei sonetti, 70, 148, 149, 156 dell'edizione Maggini;²⁵ oppure ai due «cavalli alati» caduti gloriosamente nel Palio di Siena (son. 77) o, ancora, alla cavalla Orizia, eroina sfortunata dello stesso Palio (son. 74). In questi sonetti l'Alfieri insiste nel paragone tra l'uomo e il cavallo facendo pendere la bilancia sempre più a favore dell'animale:

[...] Oh quanti nomi
 dar ti dovrìa, se tutti i pregi tuoi
 descriver io volessi: non fian tanti
 quelli per cui n'è grande un grande Ispanno (vv. 54-57).²⁶

La figura del grande di Spagna non viene qui evocata a caso, dato che questo personaggio sta evidentemente a simboleggiare tutta l'alterigia e la tronfia superbia di cui la specie umana è capace.

Quando l'Alfieri rientrò da Cezannes in Italia, scrisse gli sciolti *Nell'ora appunto che Morfeo diffonde*, in cui il poeta, condotto in sogno da Apollo in Parnaso, è salutato da Talia – la musa della commedia – che gli “schizza” l'occhio, significandogli, in tal modo, il suo favore (vv. 126-30). Si tratta di una dichiarazione di poetica, di un vero e proprio viatico per il genere comico. Il poeta 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 tuttora l'approccio al genere comico, che esercita sopra di lui un'attrazione molto forte. Il tutto è temperato da un leggero alone d'ironia, che nei versi finali coinvolge la stessa figura del poeta, ondeggiante tra l'esaltazione e l'avvilimento:

[...] Appunto quale
 suol dalle stanze del Monarca uscire
 il cortegian, cui d'un benigno sguardo
 onorò il nume e, pien di sé, la calca
 altiero fende de' cortigianelli,
 tal io scendea dal monte, a precipizio

²⁴ In V. BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile*, cit., p. 219.

²⁵ V. ALFIERI, *Rime*, ed. critica a c. di F. MAGGINI, Asti, Casa d'Alfieri, 1954.

²⁶ Ivi, pp. 327-28.

urtando a destra, a manca, e rovesciando
 cigno su cigno, infin che, giunto al fondo,
 tardi pensai ch'era più facil cosa
 tornare al basso che salir sul monte (vv. 135-44).²⁷

Per quanto attiene alle due *Novelle*, si tratta di lunghi componimenti nei quali l'Alfieri mette in versi endecasillabi misti a settenari due storie piccanti manifestamente ispirate dal Boccaccio (ma anche l'Ariosto è largamente presente nella novella prima, come hanno mostrato gli studi di Branca e Santato). Perché *Novelle*? Dietro 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 dal Boccaccio nelle sue novelle erotiche. Si intuiscono le linee di un progetto notevolmente ambizioso che dovrebbe portare il poeta principiante ad un ardito salto di qualità: dalle precedenti rimerie e prose che risalivano ad una serie di bizzarri ritratti fuggacemente 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. Da un punto di vista artistico le due novelle non sono un granché, ma hanno una certa importanza nella storia dell'Alfieri comico. In esse egli tenta una nuova via consistente nel ridurre in versi una materia che è sostanzialmente quella stessa trattata dal Boccaccio soprattutto e da altri scrittori (Sacchetti, Doni, La Fontaine, Parini, Casti), anche se non mancano elementi originali.

La prima novella è divisa in due parti: la prima ha un carattere riflessivo-descrittivo; la seconda racconta l'avventura vera e propria ed è perciò quasi interamente occupata dall'azione. Nella prima parte compare un tipo molto scontato di donna, «al par bella ed infida», mentre la figura del cavaliere, ingenuo e timido, è più scavata psicologicamente (vv. 40-52). Nella seconda parte rispunta la vocazione alfieriana al teatro con un susseguirsi di situazioni imprevedibili ed un ritmo crescente fino all'epilogo inatteso. Il cavaliere scopre che la donna se la faceva con Domenichino, lo stalliere. Al consorte, che «prorompe / in vituperi ed onte», l'imperturbabile signora risponde con un gesto più eloquente di qualsiasi discorso:

[...] La casta diva
 ascolta pur; indi il prezioso orioło
 dallo scomposto, ed agitato letto
 staccando, a lui tacitamente addita,
 ch'alle tre della notte era venuto
 non alle cinque come avea prefisso (vv. 185-90).²⁸

Le disavventure del marito, lungi dall'ispirare pietà, suscitano soltanto il riso e sono perciò tipica materia da commedia. Per di più, la situazione viene sdrammatizzata: «Ma è da presumer certo che il marito / prese quel che si chiama il buon partito» (vv. 227-28),²⁹ dove *buon partito* significa la rinuncia all'assurda sfida fra il piccolo cavaliere e il mastodontico amante della signora. Quindi molto rumore per nulla. La seconda parte di questa novella è il potenziale canovaccio di una rappresentazione comica, nella quale, peraltro, la comicità non scade mai nel farsesco. Essa si presenta, nel suo deciso realismo, come una significativa tappa nell'elaborazione dei temi, delle situazioni, dei caratteri comici alfieriani.

²⁷ Ivi, p. 335.

²⁸ In M. STERPOS, *Il primo Alfieri comico*, cit., p. 146.

²⁹ Ivi, p. 149.

In una simile *humus* realistica affonda le radici anche la novella seconda, che ha una derivazione letteraria, di ascendenza boccacciana. Protagonista è il furbo frate Mascambruno, che sa abbindolare con astuzia l'ingenua Beluccia, la quale finisce sua facile preda. Il frate è presentato come un personaggio ripugnante:

Più che mezzana era la sua statura
per quanto lungo largo
era, mercé dell'astinenza santa.
Il volto era di satiro
irsute avea le ciglia
gli occhi infiammati e biechi,
ispido il crin, le nari
ampie e fumanti, e livido
il color della pelle (vv. 24ss.).³⁰

Beluccia, dopo essere giaciuta col frate ed aver assaggiato il «santo cordone», mantiene un disarmante candore ed appare quasi ansiosa di comunicare alla padrona quella che per lei è una nuova ed emozionante scoperta:

Gridò Beluccia allor «Madonna piacciavi
far sì che ancora voi sua reverenza
tocchi col suo cordone;
io l'ho provato e dicovi
che dolcezza maggior non ho gustata» (vv. 202-206).³¹

La ragazza dimostra di essere candida e ingenua, per cui la sua innocente confessione esorcizza in qualche misura la bestialità della passione del frate, il quale appare un emulo di frate Cipolla, mentre Beluccia richiama altri personaggi del *Decameron*, come la giovane Alibech, che è iniziata all'amore da un monaco ed esalta il piacere causatole dal «rimettere il diavolo in inferno». Non manca l'elemento tragicomico: lo schiacciamento del cagnolino della padrona di Beluccia: invenzione felice, che si inserisce quando la storia sembrerebbe ormai conclusa. Il cagnolino è vittima della bestialità sessuale del frate:

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. 170-76).³²

Mentre il cagnolino sta per spirare, entra la padrona, e quindi l'astuto frate, per non farsi scoprire, dimostra tutta la sua faccia tosta, quasi aggredendola:

Madonna, il Ciel vi vuol per mezzo mio
salva da un gran periglio: il vostro cane
voi rimirate estinto (vv. 181-83).³³

Infatti, a suo dire, sotto le innocenti spoglie della bestiola si sarebbe celato il demonio che voleva indurre la donna a peccare. Fortunatamente lui, fedele seguace di san

³⁰ Ivi, p. 155.

³² Ivi, p. 163.

³¹ Ivi, p. 166.

³³ Ivi, p. 164.

Francesco, ha scoperto e sventato «di Satana l'inganno», toccando involontariamente la bestia col suo cordone. La polemica antifratesca innerva tutto il componimento, che investe pesantemente l'ordine francescano e la stessa città di Assisi, da cui Mascambruno proviene:

Nella città d'eroi già sì feconda
e fatta or non so come
nudrice vil d'ampi frateschi armenti
viveva un Santo Frate
di quella mandra appunto
di cui primo pastor fu già in Assisi,
il venerando zotico Francesco (vv. 1-7).³⁴

Sull'avventura di Mascambruno e Beluccia si chiude il faticoso tirocinio che vede l'Alfieri ondeggiare tra Melpomene e Talia ancora incerto della via da seguire e non determinato in quella scelta del genere eroico-sublime della tragedia che, di lì a poco, relegherà il comico in un settore marginale della sua attività. Comunque, il seme gettato nel 1775 darà frutti immediati e copiosi per la tragedia, meno vistosi e lontani nel tempo nell'ambito del genere comico, che conoscerà una vigorosa ripresa alla conclusione della stagione propriamente tragica. Si pensi alla *Finestrina*, che a sua volta richiama *L'Esquisse*, in quanto l'Alfieri medita sulle contraddizioni della natura umana; all'*Uno*, dove il cavallo Chesballeno è umanizzato e addirittura introdotto in scena; all'*Antidoto*, in cui è ripreso l'espedito dell'evocazione delle ombre, già impiegato, sia pur con dichiarata intenzione parodistica, ne *I Poeti*; e, infine, al *Divorzio*, con il protagonista, Prosperino Benintendi, che richiama il cavaliere della Novella prima, col quale ha in comune l'assoluta inesperienza amorosa, che lo fa cadere nelle reti di una donna civetta e scaltra.

I tentativi del 1775 vennero ripresi nel 1799 nel manoscritto Laurenziano 3 nella fase d'ideazione delle commedie. Quel lavoro, dunque, per quanto stentato ed apparentemente arido, servì ad approntare il materiale utilizzato nelle fasi della produzione comica alfieriana della maturità.

Contemporaneamente alle tragedie l'Alfieri attendeva alla composizione di varie rime, non poche delle quali sono epigrammi satirici, e già il 13 ottobre del 1777 scrisse in un appunto alcuni titoli di satire che intendeva scrivere ispirandosi a Persio, Giovenale e Orazio. Tale elenco, destinato per il momento a rimanere senza séguito, basta comunque a dimostrare che la vocazione comica continuava ad essere sotterraneamente presente nei suoi progetti: di quei dieci titoli, infatti, ben otto diverranno altrettante satire. Gli anni di produzione satirica veramente intensa furono quelli dal 1795 al 1797. Del 1799 è, poi, il *Misogallo*, anch'esso poemetto satirico. C'è poi da segnalare il tentativo di una commedia allegorica che doveva intitolarsi *I buoni uomini*, di sapore fortemente anticlericale: gli attori principali dovevano essere «Gli Eminentissimi Cardinali», ciascuno dei quali avrebbe rappresentato un vizio capitale. Ma essa non fu mai realizzata, così come il *Buon Marito*. Resta quale documento di questi progetti di commedie, che avrebbero dovuto costituire una vera e propria dodecalogia, un *Piano di commedie* datato Parigi 27 settembre 1788.

Le idee dell'Alfieri intorno all'«ufficio» e all'indole del teatro comico troveranno poi la loro realizzazione nelle sei commedie nel periodo che va dal 1800 al 1803: *L'Uno*, *I*

³⁴ Ivi, p. 154.

Pochi, I Troppi, L'Antidoto, Il Divorzio e La Finestrina. Nel maggio del 1803, scrivendo gli ultimi capitoli della *Vita*, affermava di aver posto da parte le commedie per «lasciarle maturare»; ma realmente non cessava un istante di limarle, interrotto soltanto dalla morte, avvenuta l'8 ottobre 1803. Lo dimostrano i cinque volumetti conservati alla Laurenziana nei quali le trascrisse accuratamente di suo pugno.

L'Alfieri comico intende rappresentare i tipi, le condizioni e situazioni umane per esercitare il proprio spirito antagonistico. Quello stesso mondo delle tragedie viene approfondito satiricamente, adottando moduli aristofaneschi, dopo un lungo percorso che data, come abbiamo visto, fin dai primordi della sua carriera di scrittore e che investe anche non pochi luoghi della *Vita*. E accanto ad Aristofane sono presenti la *Mandragola* di Machiavelli, le commedie dell'Aretino e marcati influssi luciani,³⁵ evidenti, questi ultimi, ne *La Finestrina*, la quale costituisce l'ultimo capitolo di quel tormentato, complesso confronto durato una vita tra l'Alfieri e Voltaire, bersagliato già nella satira *L'antireligioneria*.³⁶

Nelle commedie il linguaggio alto si mescola, spesso con intenzioni parodiche, a quello triviale; così come c'è una rete molto fitta di ricami che unisce le satire alle commedie: temi politici, tirate contro il cicisbeismo, contro la plebe, contro la borghesia. Attraverso il comico viene rovesciata la precedente ideologia eroico-tragica: in un periodo di così profonda crisi politica e morale non c'è più posto, infatti, per alte passioni. L'Alfieri delle commedie è, dunque, un Alfieri antisublime. Al sublime plutarchiano succede un atteggiamento disincantato. I Gracchi e Demostene stesso in queste commedie non sono che omuncoli, perfetti esponenti dell'autentica natura umana, che è fondamentalmente meschina. Il testo più emblematico di quest'operazione di smascheramento è rappresentato da *La Finestrina*, dove viene svelata l'ipocrisia di Maometto e di Confucio, la cialtroneria di Saturnisco, che è la caricatura del sovrano illuminato, la ridicolaggine di Lunatina, una specie di proto-femminista settecentesca, e la falsità di Fatima, la moglie di Maometto, la quale, celebrata per la sua fedeltà, lo cornificava invece a tutto spiano. L'unico a salvarsi è Omero, l'ideale alfieriano del poeta indipendente. L'opera di Mercurio, che, aprendo una finestra nel petto delle anime, ne mette in luce le nascoste magagne, non è diversa da quella del poeta comico, che rivela gli ignobili moventi sottesi ad azioni credute nobilissime e magnanime.³⁷

Ne *I Pochi* e ne *L'Antidoto* la vena comica è soppiantata da quella più specificamente satirica. *I Pochi* si risolve soprattutto in un attacco diretto contro i componenti di un'aristocrazia ridicola e boriosa impersonata da Cornelia, la matrona romana, dipinta come una vecchia rabbiosa e pettegola, che vorrebbe i figli simili ai propri antenati, gli Scipioni, laddove i Gracchi sono invece raffigurati come giovinastri che amano pescare nel torbido.

Analogo discorso si può fare per *I Troppi*, commedia innervata da un accentuato brio satirico, rivolto non tanto verso la democrazia ateniese, bensì verso i giacobini francesi e italiani della sua epoca. Il personaggio di Clito è in qualche misura assimilabile a quello di Omero de *La Finestrina*, entrambi di elevata statura morale: egli è l'uomo libero costretto a vivere in corte, ma sdegnoso di sé e d'altrui, e nella scena VI dell'atto IV pronuncia un'inappellabile condanna della politica imperialistica di Alessandro Magno, dalla quale trapela tutto lo sdegno di Alfieri verso i suoi tempi e verso gli invasori

³⁵ Cfr. G. SANTARELLI, *Studi e ricerche sulla genesi e le fonti delle commedie alfieriane*, Milano, Bietti, 1971.

³⁶ Cfr. al riguardo G. SANTATO, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Olschki, 1988.

³⁷ Cfr. A. FABRIZI, *Alfieri e "La Finestrina"*, in «Studi Piemontesi», XI, 1982, 1, pp. 29-39.

francesi in particolare, che, predicando parole di libertà e di affratellamento, portavano guerra in ogni angolo d'Europa:

Trovata

l'hai per l'appunto la parola giusta:
umano; e umani, tutti noi sua Corte;
e il suo esercito, umano. Di uman sangue
grondanti tutti, e non mai sazi. Agli Indi
filosofiche stragi, e ceppi, e giogo
noi recammo umanissimi. [...]

D'Alessandro in Corte

io Greco stommi, e amico eragli fido
fin ch'ei Greco ed uom s'era. Or, ch'ei s'è fatto
Persiano Re despotico, non io
né amico più, né cortigiano io mai,
né (molto meno) a lui mi tengo io schiavo.³⁸

Qui l'Alfieri condanna il dispotismo illuminato e gli intellettuali compromessi con il potere assoluto.

Gli effetti comici più felici di questa commedia si possono ravvisare nelle prime scene, che rappresentano gli ambasciatori ateniesi al risveglio all'indomani di un banchetto luculliano durante il quale sono arrivati persino a rubare due preziosi calici, della cui mancanza il siniscalco di corte si lamenta con Eschine.

Nell'*Uno* Gobria, dietro il quale si nasconde lo stesso Alfieri, fa il paio con Clito e con Omero; uomo saggio, si tiene lontano dai suoi ipocriti compagni, che, fingendo di fare il bene del popolo, lo raggirano e vessano nei modi più smaccati. Tuttavia questa commedia è meno amara delle altre e presenta spunti più propriamente comici, a partire dal cavallo Chesballeno, che, primo degli altri cavalli a nitrire, causa l'elezione di Dario a re di Persia. Tutto ruota intorno al cavallo (e si rammenti la grande passione che il poeta aveva per questo animale): lo stalliere Ippofilo, l'indovino Oneiro, il Gran sacerdote Colacone, lo stesso Dario; ed è proprio grazie a Chesballeno che viene spietatamente satireggiato il principio dell'origine divina della monarchia.

L'*Antitodo* è una commedia simbolica e allusiva, una favola allegorica nella quale si narra la difficile nascita, in una non meglio precisata isola delle Orcadi – che non sono quelle geografiche, ma un luogo utopico pretestuoso –, di una Neonata (la Libertà) che mette d'accordo il popolo (i Guastatutto), i Nobili (i Pigliapoco) e il re (Pigliatutto) in lotta fra loro per il possesso di una rete da pesca, principale fonte di ricchezza dell'isola, la quale rappresenta il potere sovrano assoluto.³⁹

La commedia più realistica è senz'altro *Il Divorzio*, spietata satira della società italiana settecentesca capillarmente corrotta, ridicolizzata nella scena della lettura del lungo contratto di nozze tra il vecchio e sdentato, ma assai ricco, Fabrizio Stomaconi ed il patrizio genovese Agostino Cherdalosi, padre della civettuola Lucrezia, promessa sposa; a quest'ultimo si devono le dure battute finali, in cui quel fatuo ed ipocrita mondo è spietatamente stigmatizzato:

Oh fetor dei costumi Italicheschi,
che giustamente fanci esser l'obbrobrio
d'Europa tutta, e che ci fan perfino

³⁸ In V. ALFIERI, *Commedie*, a c. di F. MAGGINI, Firenze, Le Monnier, 1928, pp. 229-30.

³⁹ Cfr. G. RANDO, *Tre saggi alfieriani*, Roma, Herder, 1980.

dei Galli stessi reputar peggiori!
 Oh qual madre! oh che scritta! oh che marito!
 Ed io, qual padre! Maraviglia fia
 che in Italia il Divorzio non si adopera,
 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 (V VIII).⁴⁰

Per l'Alfieri il comico non rappresenta un modo sorridente di guardare l'umanità, ma cela un giudizio negativo su di essa. Egli vi condanna senza appello la storia umana, la società del suo tempo, la rivoluzione francese e il governo della plebe, verso la quale il suo animo sdegnoso nutre sempre il più profondo disprezzo.

Stilisticamente, poi, l'impiego di una quantità enorme di neologismi, spesso assai felici, a scopo satirico (*distallonarsi*, *stallonico*, *realissimo*, *smattinarsi*, *donniciuoleria* ecc.) dimostra quanto si trovi a suo agio nel genere comico-satirico, nel quale si rivela più libero che in quello tragico, palesando una rigidità decisamente minore. Pur se studiata e approfondita da contributi critici anche di alto profilo, la produzione comica dell'Alfieri è sempre rimasta nell'ombra rispetto a quella tragica, snaturando di fatto la personalità del poeta astese, che, per contro, fin dagli esordi della sua carriera artistica le diede un ruolo di tutto rilievo sino agli ultimi momenti della sua esistenza.

(Roma, Tor Vergata)

⁴⁰ V. ALFIERI, *La Finestrina; Il Divorzio*, a c. di F. FORTI, Asti, Casa d'Alfieri, 1958, p. 297.