

Allegorie alfieriane

di Sara Gallegati

Nel *Saggio sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo XIX* (1818) così Ugo Foscolo si esprime circa le Commedie di Alfieri:

Le sei commedie stampate parimente fra le sue opere postume, si possono indicare come modello di stravaganza: qualche strano entusiasta le avrà in pregio forse come lavoro originale; ma con tutto ciò, esse non produrranno nell'animo del sensato e freddo lettore straordinaria meraviglia, riflettendo alla perseverante insistenza con cui l'Alfieri condusse a fine un così infruttuoso lavoro. Fra le accennate commedie quella intitolata *Il Divorzio* è una satira passabilmente bene immaginata sul matrimonio in Italia; le rimanenti cinque poi non sono in alcun modo ammissibili all'uso della scena. Queste ultime sono fatte ad imitazione di Aristofane, e si aggirano sopra argomenti politici: la prima porta per titolo *L'uno*, ed è una satira contro il governo monarchico; le altre due nominate *I pochi* e *I troppi*, assalgono di fronte i governi aristocratico e popolare; la quarta commedia c'insegna, che l'uno, i pochi e i troppi debbono essere promiscuati insieme, ed allora da tal composto risulta un governo più tollerabile agli uomini [...]. La versificazione e lo stile di tutte le nominate commedie appaiono niente meno stravaganti del loro argomento: perciò di rado sono lette, e, ad onta della opinione di pochi, vengono generalmente stimate indegne del nome di sì gran tragico (Foscolo, 1860, p. 461).

Analogo a quello del poeta di Zante è il giudizio formulato da Francesco Salfi:

Chi avrebbe intanto creduto che Vittorio Alfieri, scrittore il più austero nello stile tragico, avesse anche voluto negli ultimi anni esercitarsi nel comico? Sia per istanchezza di aver lungo tempo calzato il coturno, sia per bisogno di sfogar per altra via la sua bile, compose mano mano fino a sei commedie, alle quali prepose un epigrafe: «Giovine piansi; or, vecchio omai, vo' ridere». Egli pur tradusse alcune commedie dal latino e dal greco, ed Aristofane fu quello ch'ei si studiasse d'imitare nelle sue commedie originali, mescolando insieme lo storico ed il reale col finto e con l'allegorico. Quattro di esse, intitolate *L'uno*, *I Pochi*, *I Troppi* e *L'Antidoto*, sono di argomento affatto politico. Errò chi disse che tali farse o commedie non avessero alcuna relazione alle cose de' tempi loro; esse sono

anzi un quadro fedele delle opinioni e delle riforme politiche le quali ebbero voga nel tempo dell'autore; e s'egli lor diede tali fogge che più non convenivano a' giorni nostri, vi fu indotto dalla necessità di mascherare alcune verità le quali non potevano svelarsi altrimenti senza pericolo. Mette egli in vista gli effetti dell'assolutismo, dell'oligarchia, della demagogia e della libertà; quindi sotto i nomi e i fatti di alcuni antichi personaggi greci o romani dipinge i vizii analoghi de' nobili moderni, de' plebei divenuti ricchi e insolenti, e di que' novelli amatori di libertà, i quali per quanto arricchissero, non si saziavano pur mai di rubare. Le altre due commedie sono *La Finestrina* e *Il Divorzio* [...]. Queste commedie fanno sentire più lo sforzo che l'arte; ed altro pregio non hanno se non quello di appartenere ad Alfieri (Salfi, 1829, pp. 63-64).

Come emerge dai passi appena riportati, nei primi pareri critici «i vari autori sembrano concordi nel rilevare che le Commedie siano fallite come opera d'arte per due motivi fondamentali: per la non attitudine del Poeta, aspro e sarcastico, verso questo genere drammatico, e per l'infelice esito linguistico» (Santarelli, 1972, p. 133). Secondo quanto registrato da Giuseppe Santarelli, infatti, le Commedie «caddero nell'oblio» per quasi tutto l'Ottocento, destando «un limitato interesse» solo a partire dal Novecento e «soprattutto dopo l'edizione critica del Maggini (1927)» (ivi, p. 127).

A lungo il giudizio su quest'ultima fatica alfieriana restò dunque negativo: lo stesso lavoro di Francesco Novati del 1881 (*L'Alfieri poeta comico*), considerato il primo studio di rilievo sull'argomento, non ne rinnegò i limiti e le criticità. Il saggio possiede tuttavia diversi pregi, il maggiore dei quali è certamente l'aver posto in un rapporto di continuità l'ultima esperienza alfieriana e gli scritti comici degli esordi:

Potrebbe, nè fuor di ragione, sembrare ad alcuno cosa assai strana, che l'Alfieri, già vicino all'ultimo passo, rompesse d'un tratto il proponimento, fatto da gran tempo e religiosamente mantenuto, di non scriver più nulla, compiuti che avesse i cinquant'anni, per tentare sì difficile aringo. E sarebbe strana cosa davvero, se non rimanessero alquanti documenti a farci accorti che l'Alfieri aveva sempre desiderato di scrivere commedie, e che la tarda risoluzione non fu esecuzione improvvisa di improvviso pensiero: bensì null'altro che l'attuazione di un disegno vagheggiato da molti e molti anni, al quale il comporre e, composte, correggere e migliorare le tante tragedie, e quindi lo studio faticoso ed infessato della lingua greca, avevan sempre frapposto ostacoli ed indugi. Di ciò fanno, come dico, testimonianza, oltrechè quanto scriveva l'Alfieri stesso nella *Vita*, nei *Giornali* e *Annali* già pubblicati, alcuni nuovi documenti da me rintracciati svolgendo i manoscritti alfieriani conservati nella Laurenziana (Novati, 1889, pp. 5-6).

Queste opere “giovanili” – tra cui *L'Esquisse du jugement universel, I Poeti, Le colascionate* – rivelano, secondo il critico, «nell'ingegno dell'Alfieri un'attitudine innegabile a cogliere il lato ridicolo delle cose ed a trarne partito; attitudine più che necessaria per scrivere commedie» (Novati, 1889, p. 21).

Nonostante l'indagine di Novati, la critica successiva riservò poco spazio alle opere comiche del poeta piemontese: Emilio Bertana, ad esempio, nel suo *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte* (Bertana, 1904, p. 534 e ss.), si limitò a rilevare le contraddizioni e le incertezze delle Commedie rispetto al pensiero politico dell'autore, persistendo nella valutazione negativa del loro stile.

Come già accennato, la fortuna critica delle Commedie conobbe una significativa svolta con l'edizione del 1927 curata da Francesco Maggini. Il contributo dello studioso si rivelò fondamentale anzitutto per la rigorosa ricostruzione del testo, basata sugli autografi laurenziani, e inoltre per l'acuta analisi condotta sulle opere. Pur evidenziandone alcuni limiti stilistici, come la «fiacchezza» e la «trascuratezza» (Maggini, 1927, p. XXXIV), Maggini seppe infatti valorizzare le commedie quale prezioso «documento delle idee dell'Alfieri dopo molte esperienze e del suo spirito ansioso di provarsi in una nuova forma d'arte» (ivi, p. XXXIII). L'edizione magginiana suscitò l'interesse di molti studiosi, tra cui si annoverano Scarlata, Calcaterra, De Rubertis, Fubini, Raimondi¹.

Nel 1953 Fiorenzo Forti diede avvio a una nuova edizione delle Commedie (conclusasi nel 1958), cui seguirono studi di rilievo, come quello di Riccardo Scrivano contenuto nel volume del 1963 *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana*. Lo studioso pose l'attenzione sulla produzione comica di Alfieri rilevandone i punti di contatto con le *Satire* e, in generale, il valore di questa esperienza letteraria, «da quale, oltre che linguistica [...], è anche umana e solo nella somma di questi valori prende interamente il proprio significato nello svolgimento della personalità alfieriana» (Scrivano, 1963, p. 261).

Dal 1970 si attesta una ripresa di interesse più sistematica: si segnalano, tra gli altri, lo studio di Giuseppe Santarelli del 1971, che approfondì la genesi e le fonti delle commedie alfieriane mettendone in luce «la storia documentata dell'evoluzione artistica» (Santarelli, 1971) e individuando in Erodoto, Plutarco, Aristofane e Luciano i maggiori riferimenti letterari.

Il lavoro di Vincenzo Placella del 1973, *Alfieri e il comico*, propose invece un riesame della produzione comica alfieriana: lo studioso, oltre ad analizzarne la relazione con le esperienze “giovanili” dell'autore, compì un importante approfondimento sulla presenza del “comico” nelle Commedie, presenza «negata

¹ Cfr. Scarlata, 1928; Calcaterra, 1928; De Rubertis, 1932; Fubini, 1951; Raimondi, 1949.

(con poche eccezioni) dalla vecchia critica dei generi letterari o [...] trascurata di proposito dalla critica successiva» (Placella, 1973, p. 11).

Nel volume del 1980 *Tre saggi alfieriani*, invece, Giuseppe Rando rilesse e indagò le complesse dinamiche sottese alla stesura delle commedie con il saggio *Il comico alternativo di Vittorio Alfieri*.

In anni più recenti la critica² si è soffermata con una frequenza sempre più crescente sulla produzione comica dell'autore, rivalutandone lo stile e indagandone il ruolo all'interno del sistema di pensiero politico dell'autore. È opportuno menzionare almeno i lavori di Simona Costa, la quale ha pubblicato due fondamentali saggi³ e un'edizione commentata in due volumi delle Commedie⁴.

Alfieri lavorò alle Commedie tra il 1800 e il 1803, quando risiedeva ormai da anni a Firenze con la contessa d'Albany: dopo l'assalto al palazzo delle Tuileries e l'arresto del re, il 18 agosto 1792 i due coniugi furono infatti costretti ad abbandonare precipitosamente Parigi, trovando poi rifugio in Toscana. Gli eventi traumatici vissuti segnarono la rottura di Alfieri con gli ideali rivoluzionari, e lo condussero a un processo di graduale disillusione che culminò, nel 1799, nella stesura del *Misogallo*, opera in cui è espressa tutta l'avversione dell'autore verso i francesi. L'anno seguente, durante la seconda invasione francese dell'Italia, Alfieri avviò la stesura delle Commedie, come testimoniato nel *Rendimento di conti da darsi al Tribunal d'Apollo*:

1800. Firenze

Cap. 30. Seconda invasione dei Francesi in Firenze. Ultima frenesia entrata per forza in capo di scrivere delle commedie. Sei ideate a un parto. Fatto nulla quasi; ma ideate, e abbozzato lo schizzo di sei commedie nel mese di Settembre, tutte sei a un parto. Se poi le saprò, e potrò effettuare si vedrà; ma ne dubito. [...] Il dì 15 Ottobre, ricadde Firenze nella schiavitù dei Francesi, e vi sta tuttavia (Alfieri, 1977, p. 441).

Delle sei commedie prodotte dall'autore (*L'Uno, I Pochi, I Troppi, L'Antidoto, Il Divorzio, La Finestrina*) cui egli lavorò fino ai suoi ultimi giorni, le prime quattro, definite dallo stesso Alfieri "alfieriche", sono di carattere politico; costituiscono, come afferma Maggini, «il riassunto della sua passione politica e quasi il testamento delle sue meditazioni su quel problema» (Maggini, 1927, p. XII). Nello specifico, con le prime tre si indagano le forme di governo possibili nella storia e si rileva come ciascuna di esse possa trasformarsi in una diversa forma di tirannia.

² Si segnalano, tra gli altri, Gorret, 1994; Luciani, 2002; Santato, 1978-1979; Sterpos, 2006; Placella, 2008.

³ Cfr. Costa, 2002; Costa, 2004.

⁴ Cfr. Alfieri, 1990. Le citazioni delle commedie sono tratte da questa edizione.

L'Uno contiene una critica alla monarchia assoluta, ed è incentrata sulle dinamiche di successione al trono di Persia, dove tre nobili – Dario, Megabize e Orcane – competono per il potere, sostenendo rispettivamente monarchia, oligarchia e democrazia, mossi più da ambizione personale che da ideali politici⁵. Dario, il protagonista, riesce a diventare re grazie alle macchinazioni della moglie Parisa, di un indovino e soprattutto dello stalliere Ippofilo, i quali insieme orchestrano un prodigio con un cavallo. Spicca, tra gli altri, il personaggio di Gobria, il quale, rifiutando il potere e criticando sarcasticamente le ambizioni altrui, rappresenta una sorta di *alter ego* di Alfieri.

Ne *I Pochi*, commedia anti-oligarchica, Alfieri narra le vicende dei fratelli Gracchi, presentando la loro politica come mera ambizione di potere anziché vera riforma sociale. Tiberio è raffigurato come un uomo vanitoso, concentrato sull'apparenza; Caio è mosso più dall'amore per la plebea Mitulla che da reali ideali politici; Cornelia, loro madre, appare dominata da una smisurata superbia aristocratica.

Obiettivo della *pièce I Troppi* è invece quello di criticare il mito della democrazia ateniese, allegoria della Francia rivoluzionaria. L'opera narra della visita degli ambasciatori ateniesi alla corte di Alessandro Magno, luogo in cui si verifica l'incontro tra i due schieramenti: da un lato gli oratori greci, guidati da Eschine e Demostene, rappresentanti della democrazia ateniese, dall'altro Alessandro Magno, emblema della monarchia orientale. Nel confronto-scontro entrambi i sistemi vengono demoliti: se infatti l'obiettivo della terza commedia è di schernire i governi democratici, Alfieri, allo stesso tempo, non esita a condannare duramente il sistema tirannico e chi lo rappresenta. Secondo Placella, infatti, «la più forte condanna della monarchia si trova» qui, «ne *I Troppi*, non ne *L'Uno*» (Placella, 1973, p. 213). Un altro nucleo tematico della commedia è la derisione della delegazione ateniese, sotto la quale si cela quella dei giacobini rivoluzionari.

Nell'ultima *pièce* della tetralogia, *L'Antidoto*, Alfieri propone una soluzione costituzionalista che, secondo Arnaldo Di Benedetto, chiude la serie in modo ottimistico. Attraverso questa commedia, l'autore sembra voler ricomporre le proprie contraddizioni alla luce degli eventi a lui contemporanei, in una «riflessione che è al tempo stesso sintesi delle idee maturate [...] e bilancio delle ipotesi avanzate nel corso del secolo appena trascorso» (Luciani, 2002, p. 318). L'analisi de *L'Antidoto* condotta all'interno di questo contributo permetterà quindi di comprendere in che termini una pacificazione storica, politica e personale si riveli possibile e pianificabile per l'autore, e il ruolo veicolato in questo contesto dalla figura retorica dell'allegoria.

⁵ Nelle prime tre commedie della serie, infatti, i personaggi storici vengono raffigurati da Alfieri «attraverso una lente deformante che li fa apparire piccoli e grotteschi» (Sterpos, 2003, p. 118).

Lo scopo della commedia è quello di «rappresentare, per mezzo di una favola allegorica, il regime politico ideale vagheggiato dall'Alfieri: un regime cioè che, prendendo qualche elemento da ciascuno dei sistemi illustrati nelle commedie precedenti [...], riesca a dar vita a quella che è l'unica forma possibile di stato che possa assicurare libertà e giustizia» (Sterpos, 2003, p. 114), ossia un sistema basato sul modello costituzionale inglese⁶.

La scena è ambientata nelle Isole Orcadi, un'isola immaginaria popolata da personaggi immaginari. L'universo narrativo dell'opera si configura infatti come un'allegoria sociale strutturata su nomi parlanti: come rilevato da Santarelli, «Alfieri si giova dell'espedito, usato anche nelle altre Commedie, di forgiare i nomi dei personaggi in base alle loro caratteristiche, al gruppo sociale e politico che rappresentano» (Santarelli, 1971, p. 105).

Pigliatutto è il re: giunto al potere mediante la “rete”, egli governa su un'oligarchia invidiosa (i Pigliapoco) e una plebe instabile (i Guastatutto). Tra i tre ceti vige una situazione di totale disarmonia:

TARANTELLA: Ora principio a credere, che poi | Ben ben tu non sai tutto. Ell'è quest'Isola, | Un guazzabuglio, una confusione. | Di tre sorte abitanti, che vi siamo, | Comandar, vorrian tutti; obbedir, niuno: | L'un contro l'altro, l'è un'invidia poi, | Che ci si scoppia. I pessimi, trionfano | Qui, più ch'altrove: non vi si tien conto | Di quelli che varrebbero: ed in somma, | Tutto è raggiri e falsità (Alfieri, 1990, pp. 146-147).

La moglie di Pigliatutto, Piglianchella, deve dare alla luce un bambino, il quale alla morte del padre erediterà la “rete”. La famiglia dei Pigliapoco, da sempre ostile ai Pigliatutto, mantiene una facciata di cordialità nei loro confronti, ma in realtà è profondamente infastidita dalla prospettiva che il potere dei Pigliatutto possa perpetuarsi nel tempo. Sull'isola vive inoltre un mago di nome Pigliarello, il quale, pur mostrando pubblicamente sostegno alla casata dei Pigliatutto, è segretamente schierato con i Pigliapoco. Egli, infatti, insieme alla consorte Saviona, sta tramando per lanciare un sortilegio che impedisca a Piglianchella di dare alla luce l'erede:

GRAZIOSINA: Ma il gran momento di nostra vendetta | Già già a gran passi inoltrasi. Puniti | Saran davvero, se a noi ben riesce | Questo nuovo incantesimo.

[...]

⁶ Sull'argomento si vedano, tra gli altri, gli studi di Di Benedetto, 2000; Santato, 1999; Del Vento, 2006, pp. 149-170.

GRAZIOSINA: Ma pur davvero or Pigliarello è tanto | Invelenito contro a Pigliatutto, | Ch'ei non può a men di secondarci. Un poco | Di maschera, ei la serba: ma ci manda | Però la moglie ei stesso; ed ambo spiransi | Di far le lor vendette con le nostre (Alfieri, 1990, pp. 124-125).

Intanto approda nell'isola un altro mago, Mischach, unico superstite di un naufragio. Il personaggio chiede un incontro urgente con Pigliatutto, a cui profetizza la nascita di un figlio mostruoso del quale dovrà decidere le sembianze: senza gambe, a tre teste o senza testa.

MISCHACH: Fisso era già nel libro dei Decreti, | Che un Mostro nascer qui dovrebbe; ed io, | Levatrice or ne vengo. Ma, tre scelte | Son date al Padre, di tre varie forme | Di mostri; ond'ei sta in te. Scelta hai tu prima, | Di esser padre di un figlio perfettissimo | Di mente; e anco di corpo, se non quanto | Gli mancheranno ambe le gambe [...]. Aver potrà il secondo | Un par di gambe come noi; ma aversi | Dovrà di più tre teste in vece d'una, | Né altro mancargli che le mani [...]. Il Terzo Mostro, che tu puoi far nascere, | Fia di forza di corpo senza pari; | Ma il busto, senza testa... (Alfieri, 1990, pp. 155-157).

Questi mostri rappresentano allegoricamente tre forme di governo – rispettivamente la monarchia, l'oligarchia e la democrazia.

Il re, con l'aiuto del mago, analizza, una dopo l'altra, ciascuna delle alternative. Il mostro senza gambe, «A vista, | Vero è che pare il mal minor», ma

Appena | Quel tuo figlio fia erede di tua possa, | E della rete, e del tuo grado; [...] Verrà in feroce smania di avere pure | Anch'ei di suo le gambe. Ebro egli allora | Di potenza e d'invidia, a centinaja | Farà tagliarne i par di gambe altrui; | Sperando sempre di trovar quel pajo, | Che ai mozziconi suoi si adatti (Alfieri, 1990, p. 157).

Il mostro a tre teste invece,

vedendosi | Ricco di tre cervelli, e d'occhi sei, | E d'orecchi altrettanti, e di tre bocche, | Invido com'è l'uom di quel che mancagli, | Non vorrà che i minori abbiano mani, | Quand'ei non l'ha. Stessa rovina dunque | Che delle gambe pria, ma più funesta (Alfieri, 1990, pp. 157-158).

Il mago illustra infine al re le conseguenze della scelta del mostro senza testa:

MISCHACH: E il terzo sia, se il vuoi. Ma, straterribile | Un incarnato
più che diavol fia. | Al di lui busto, ogni più iniqua testa, | Or questa or
quella, ei si appiccicherà. | Aggiungi inoltre, che quel suo intelletto, |
Che risieder dovrebbegli nel capo, | Trovandosi dal monco collo in giù
| Risospinto nel corpo, infoderagli | In ogni membro sí efferata e cieca
| E gigantesca forza, ch'ei da prima | Adolescente appena ammazze-
rebbe | E padre e madre; e qua e là brancolando, | Non da nessuna forza
mai frenabile | Sterminerebbe quanti troverebbene, | E in mare al fin
butterebbe se stesso (Alfieri, 1990, p. 158).

Le storture e le debolezze messe in luce per ciascuna creatura, e quindi per ciascuna delle forme governative da esse rappresentate, acuiscono l'indecisione del re. Il mago si risolve così a evocare tre anime dall'aldilà: il monarca Dario di Persia, Caio Gracco, esponente della nobiltà, e Demostene, simbolo della repubblica. Tornano così le anime dei protagonisti delle tre precedenti commedie, le quali tuttavia, rinnegando il loro operato e portando consigli contraddittori, disautorizzano «ulteriormente le soluzioni politiche vagliate nelle tre precedenti commedie» (Costa, 1990, p. 118), e impediscono al re di prendere una decisione. Infatti, ogni ombra consiglia a Pigliatutto una forma governativa diversa dalla propria: Dario esorta il re a scegliere il mostro senza testa; Gracco quello senza gambe e Demostene il «Treteste» (Alfieri, 1990, p. 170). Come annotato da Bárberi Squarotti, è questo «l'ultimo sberleffo alla tradizione classicistica e alla stessa incarnazione di idee politiche di cui il mondo contemporaneo e l'Alfieri stesso hanno reso interpreti Dario, Gracco e Demostene» (Bárberi Squarotti, 1983, p. 416).

L'impasse in cui si trovano i protagonisti viene superata da un evento magico: una tempesta si abbatte sull'isola e con un incantesimo viene annunciata la nascita del mostro. Questa creatura si rivela essere, infine, una bellissima giovane donna, che assegna specifici compiti a ciascun gruppo sociale nella gestione del potere. In questo modo, viene assicurato l'ordine tra le varie parti e il perdurare del dominio dei Pigliatutto, teorizzando «un compromesso ottimale tra le classi, un rinnovato patto sociale» (Santato, 1978-1979, p. 279):

LA NEONATA: [...] Ai Guastatutto, | Come sprovvisti e poveri, ab-
bian l'uso | Della rete...

IMPETONE, *ed i suoi*: Oh! Sta bene; a noi la rete...

LA NEONATA: L'uso soltanto: ma il saperla poi | Fabbricar, rattop-
pare, custodire, | Spetta ciò solo ai Pigliapoco...

RIMESTINO: È giusto: | Così il rispetto a noi dovuto, intero | Cel ren-
deranno i Guastatutto...

LA NEONATA: A segno | Non mai però, ch'arbitri voi tenervi | Della rete possiate: arbitro solo | N'è Pigliatutto: ei l'inventava: ei resta | Sopra di voi tutto; né mai rete alcuna | Pescar potrà neppure un centinbocca, | Se Pigliatutto e i figli dei suoi figli | Non l'han contrassegnata, e validata, | Prefisso e il dove e il come e il quanto, e il quando | Slanciar nell'acque debbasi.

PIGLIATUTTO: Ma, e s'io, | O i figli miei, volessimo a capriccio | Negarle il marchio, o darla a questi, o torla | A quelli?...

LA NEONATA: Allor, te la torrebber tutti; | E voi la pena del capriccio vostro | Ricevereste giusta (Alfieri, 1990, pp. 185-186).

Sebbene sia stata spesso definita una delle commedie più deboli dell'Astigiano⁷, *L'Antidoto* si è offerta

alla critica alfieriana quale campo ottimale d'indagine a ricostruire i termini di una concreta proposta politica, precedentemente aggirata dallo scrittore nel giovanile trattato *Della tirannide*, il cui capitolo finale [...] evadeva qualsiasi puntuale risoluzione, denunciando l'impossibilità di astratti pronunciamenti teoretici a tutto favore di una prassi da adottare, via via, contingentemente nel reale (Costa, 1990, p. 116).

In questo quadro, l'uso dell'allegoria permette all'autore di presentare in modo simbolico la sua proposta politica, effettuando allo stesso tempo un'operazione di allontanamento ed estraniamento dal contesto storico contemporaneo: in Alfieri si verifica infatti «un assoluto aristocratismo politico che, particolarmente dopo il 1792, si manifesta con un atteggiamento di progressivo, sdegnoso rifiuto nei confronti della società e della storia contemporanee» (Santato, 1978-1979, p. 273).

Questa operazione è esplicitata anzitutto dalla scelta dell'ambientazione, una delle isole Orcadi, luogo che richiama l'«esotismo [...] nordico [...], sull'orma della moda iperborea» (Bárberi Squarotti, 1983, p. 415) di fine Settecento. Assieme all'assenza di riferimenti storico-temporali, questo elemento determina l'approdo della commedia alla «dimensione di un sogno, di evasione da una realtà deludente» (Placella, 1973, pp. 234-235), come suggerito da Vincenzo Placella.

Lo straniamento dell'autore dalla realtà contemporanea emerge anche dall'inserimento nella commedia di personaggi allegorici che, come osserva Maggini, rappresentano «personificazioni di classi sociali» (Maggini, 1927, p. XXIV) più che individui realisticamente caratterizzati. Questa dimensione simbolica si rivela *in primis* nei nomi loro attribuiti, costruiti secondo un'*ars*

⁷ Cfr. Di Benedetto e Perdichizzi, 2014, p. 253; Santarelli, 1971, p. 22.

combinatoria basata sulla fusione di due coppie lessicali: “piglia-/guasta-” e “-tutto/-poco”, creando un sistema onomastico che contribuisce alla realizzazione di una «rappresentazione [...] della società e dei suoi interni conflitti più che eloquente» (Santato, 1978-1979, p. 276).

Nella «trasparente chiave allegorica che presiede alla denominazione dei personaggi» Pigliatutto rappresenta dunque il «tiranno» (Alfieri, 1990, p. 131), il detentore del potere assoluto; i Pigliapoco sono la classe aristocratica, ma, annota Santato, «potrebbero, più ancora, adombrare la *noblesse d'argent*, la borghesia in ascesa – tanto odiata dall’Alfieri – che contende al tiranno il potere economico e politico». I Guastatutto simboleggiano infine la plebe, «massa informe sempre disponibile ai disordini e alla sovversione» (Santato, 1978-1979, p. 275).

Sono personaggi simbolici anche quelli delle “ombre” di Dario, Gracco e Demostene, i quali, come già rilevato, raffigurano allegorie delle tre forme di governo. Le rappresentazioni che ne emergono sono negative: «monarchia, oligarchia e democrazia sono [...] tutte bollate e ridicolizzate e la possibilità di un governo giusto è confinata in un’utopia favolosa» (Sterpos, 2003, p. 116).

Una delle allegorie più interessanti della *pièce* è quella della “rete”, il cui inventore è Pigliatutto, che proprio grazie ad essa ha ottenuto il governo dell’Isola: entrando «in sì grand’auge per codesta | Invenzione», egli «videsì» infatti «far corte | Dagli affamati pigri Guastatutto» (Alfieri, 1990, p. 130), cioè la plebe.

La critica si è a lungo interrogata sul significato di questo oggetto: per alcuni la rete rappresenterebbe la legge (Bertana, 1904); altri l’hanno invece identificata con il «segno del potere» (Bárberi Squarotti, 1983, p. 417)⁸.

Secondo Maggini,

Nell’allegoria della commedia la rete rappresenta appunto la legge; e quando è detto che, se Pigliatutto (il sovrano) volesse servirsene a suo arbitrio, gli altri gliela toglierebbero, è facile intendere che il principe che manca ai patti giurati col popolo non ha più diritto ad essere rispettato (Maggini, 1927, p. XIV).

Il significato della “rete” si lega intimamente a quello rappresentato dalla Neonata: anzitutto, entrambe sono figure legate a Pigliatutto, che è inventore della prima e padre della seconda.

La figlia denominata «Libertà» nasce, cresce velocemente, «miracolosamente», e subito inizia «a dare lezione di equilibrio e di integrazione politica fra i tre ordini sociali e le tre forme di governo che ne derivano» (Bárberi Squarotti, 1983, p. 417). Grazie a questo personaggio, Alfieri «recupera le tesi del

⁸ Del medesimo parere anche Santato, secondo cui il potere nella commedia è «emblematicamente raffigurato nella rete, trattandosi di un popolo di pescatori» (Santato, 1978-1979, p. 275).

dispotismo illuminato prima tanto violentemente contestato nella *Tirannide* [...], proponendo una mescolanza delle tre diverse forme di governo che permetta loro di neutralizzarsi a vicenda» (Santato, 1978-1979, p. 280).

Secondo Guido Santato, la Neonata è «l'immagine della Libertà» (ivi, p. 279), come suggerirebbe il nome stesso; altri critici, tra cui Simona Costa, hanno invece proposto l'identificazione della «divina figlia di Re» con la Costituzione (Costa, 1990, p. 119).

Per sciogliere il significato allegorico della “rete” e della Neonata è necessario rifarsi al concetto di “libertà” alfieriano, vocazione massima entro cui «si risolve ogni idea, ogni aspirazione, ogni convinzione politica» (Binni, 1969, pp. 231-232) dell'autore.

Nello specifico, Alfieri lega indissolubilmente l'idea di libertà al rispetto delle leggi: per l'Astigiano, infatti, l'«ubbidienza alle leggi» è l'«unica garanzia della libertà stessa e [...] della virtù» (Camerino, 1994, p. 386). Questa teoria è ben esposta nei suoi scritti politici maggiori: nel trattato *Del Principe e delle Lettere*, ad esempio, l'autore insiste su questo connubio, presentando la «pubblica libertà» come «collocata e stabilita su la base di savie leggi» (Alfieri, 1994, p. 360).

Se il concetto di libertà è quindi ricollegabile a quello di legge, la proposta di Simona Costa di identificare la Neonata con la Costituzione e la “rete” con il potere appare più che plausibile: attraverso la figura allegorica della figlia del re Alfieri delinea infatti un compromesso tra le diverse classi sociali, teorizzando un rinnovato patto che assicuri l'ordine e il perdurare del dominio dei Pigliatutto, ovvero la classe al potere. A sostegno di questa tesi giunge inoltre il contenuto della prima redazione della commedia, risalente ai *Quarti pensieri comici* del settembre 1800. Nel foglietto n. 4 annesso al manoscritto laurenziano «Alfieri 8», l'autore presenta il titolo dell'opera come segue: «Di tre veleni - La Magna Carta personificata». In un primo momento, quindi, il riferimento legislativo è esplicito, ed è «una realtà esistente, la Magna Charta» a farsi «simbolo della libertà divenuta persona» (Santarelli, 1971, p. 108).

Nel titolo della stesura del 1801 («Di Tre Veleni un Antidoto. Commedia quarta - Scena in un'Isola delle Orcadi») non vi sono più riferimenti a personaggi concreti e a contesti storici definiti: sparisce la Magna Charta e viene presentato per la prima volta il concetto di «Antidoto». L'ambientazione, una delle isole Orcadi, come è stato già rilevato, sancisce l'approdo della commedia alla dimensione onirica e utopica, assecondando i «toni liberatori di una gozziana favola a lieto fine» (Costa, 1990, p. 5).

Attraverso l'allegoria, Alfieri può dunque realizzare un modello istituzionale ispirato alla monarchia costituzionale inglese, ma solo «per via evasoria, attingendo al consolatorio regno dell'utopia» (Scrivano, 1963, p. 297). Questo «amalgama [...] fatto di monarchia, aristocrazia e democrazia», però, non elimina, «anzi accentua per contrasto, il radicale scetticismo precedentemente espresso» (Santato, 1978-1979, p. 279) dall'autore: alla base di questo patto utopico vi è infatti

un equilibrio quanto mai precario, che si disvela del tutto quando Pigliatutto propone alla Neonata di darle un nome che le permetta di onorarla come Dea. Questa offerta rivela in modo estremamente significativo la fragilità del compromesso istituzionale:

NEONATA: In fin che saggi | Sarete voi, di possedermi soli | Voi paghi
 appien, non m'imporete nome. | Ma, se | Opulenza e la fatal sua figlia,
 | Insolenza, vi fanno ebbri d'entrambe, | Me numerete allora Libertà: |
 Stolti, ch'io allor con voi non son già più (Alfieri, 1990, p. 186).

Secondo l'analisi appena condotta, *L'Antidoto* rappresenta l'emblematica conclusione di un particolare versante della riflessione alfieriana,

il cui itinerario aveva proceduto parallelamente e distaccato dallo svolgimento del *furor* libertario ed antitirannico (nella forma tragica ed in quella politica) di cui costituiva insieme una sorta di contrappunto minore e l'altro, e da cui lo divideva la medesima dissociazione che separa l'assoluto dal reale, ovvero il tragico dal comico. Ne rappresenta la conclusione, significativamente, in una forma allegorica che capovolge e risolve lo scetticismo nell'utopia (Santato, 1978-1979, p. 282).

Bibliografia

- Alfieri V. (1927), *Commedie*, Maggini F., a cura di, Le Monnier, Firenze.
- Alfieri V. (1977), *Rendimento di conti da darsi al Tribunal d'Apollo*, in Id., *Opere*, vol. 1, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Alfieri V. (1990), *Commedie*, Costa S., a cura di, 2 voll., Mursia, Milano.
- Alfieri V. (1994), *Del Principe e delle Lettere*, Cerruti M., introduzione e nota bibliografica a cura di, BUR, Milano.
- Bárberi Squarotti G. (1983), *L'altra faccia del tragico. Le Commedie dell'Alfieri*, in *Tra Illuminismo e Romanticismo. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Olschki, Firenze.
- Bertana E. (1904), *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte*, Loescher, Torino.
- Binni W. (1969), *Saggi alfieriani*, La Nuova Italia, Firenze.

- Calcaterra C. (1928), "Gaetano Scarlata, La tetralogia politica d'Alfieri, vol. VIII della raccolta di Studi critici «Cultura», diretta da Vito Perroni, Palermo, Priulla editore, 1928, in-16", *Aevum*, 2, 3: 446-450.
- Camerino G.A. (1994), "Alfieri dalla 'pubblica virtù' alla 'virtù sconosciuta' e al 'dolore immenso e continuo'", *Lettere Italiane*, 46, 3: 382-394.
- Costa S. (1990), *Nota al testo*, in Alfieri V. (1990), *Commedie*, Costa S., a cura di, 2 voll., Mursia, Milano.
- Costa S. (2002), *Per una poetica del "riso": Alfieri comico*, in Tellini G. e Turchi R., a cura di, *Alfieri in Toscana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 19-21 ottobre 2000)*, Olschki, Firenze.
- Costa S. (2004), "Alfieri comico e i modelli-rivali francesi", *Revue des Etudes Italiennes*, 1-2: 47-60.
- De Rubertis A. (1932), *L'opera di Alfieri esaminata dai censori toscani*, Olschki, Firenze.
- Del Vento C. (2006), "Il Principe e il Panegirico. Alfieri tra Machiavelli e De Lolme", *Seicento e Settecento*, 1: 149-170.
- Di Benedetto A. (2000), *Dal tramonto dei lumi al Romanticismo*, Mucchi Editore, Modena.
- Di Benedetto A. e Perdichizzi V. (2014), *Alfieri*, Salerno Editrice, Roma.
- Foscolo U. (1860), *Saggio sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo XIX con note dell'autore*, Pegna M., traduzione dall'inglese di, riveduta e corretta dagli editori, in *Opere di Ugo Foscolo*, vol. 1, Napoli.
- Fubini M. (1951), *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, La Nuova Italia, Firenze.
- Gorret D. (1994), *Il partito del riderne. La Finestrina e il comico alfieriano*, Mucchi Editore, Modena.
- Luciani P. (2002), *Alfieri e le poetiche settecentesche del comico*, in Tellini G. e Turchi R., a cura di, *Alfieri in Toscana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 19-21 ottobre 2000)*, Olschki, Firenze.
- Maggini (1927), *Introduzione*, in Alfieri V. (1927), *Commedie*, Maggini F., a cura di, Le Monnier, Firenze.
- Novati F. (1889), *Studi critici e letterari*, Loescher, Torino.
- Placella V. (1973), *Alfieri comico*, Minerva Italica, Bergamo.
- Placella V., a cura di (2008), "La *Commedia in Palazzo*". *Approfondimenti sulle Commedie di Vittorio Alfieri. Atti del Convegno Internazionale (Napoli 13 maggio 2005)*, Il Torcoliere, Napoli.
- Raimondi E. (1949), "L'ultimo Alfieri: il poeta delle 'Commedie'", *Convivium*, 3-4: 409-506.
- Salfi F. (1829), *Saggio storico della Commedia italiana*, Battaglia, Milano.

- Santarelli G. (1971), *Studi e ricerche sulla genesi e le fonti delle commedie alfieriane*, Bietti, Milano.
- Santarelli G. (1972), "Excursus sulla fortuna delle Commedie alfieriane", *Aevum*, 46, 1-2: 140-133.
- Santato (1999), *Tra mito e palinodia. Itinerari alfieriani*, Mucchi Editore, Modena.
- Santato G. (1978-1979), *Il pensiero alfieriano e L'Antidoto*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti*, vol. 137, 141.
- Scarlata G. (1928), *La Tetralogia politica dell'Alfieri*, Priulla, Palermo.
- Scrivano R. (1963), *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana*, Principato, Milano-Messina.
- Sterpos, M. (2003), *L'Alfieri comico dall'Esquisse alle Commedie*, in Tellini G., a cura di, *Lecture alfieriane*, Polistampa, Firenze.
- Sterpos M. (2006), *Alfieri fra tragedia commedia e politica*, Mucchi Editore, Modena.