

## *L'unità di luogo nella scena tragica alfieriana*

Cristina BARBOLANI  
Universidad Complutense de Madrid

Clamar, clamar en el desierto.  
Pero el desierto oye, aunque no  
oigan los hombres.

Miguel de Unamuno

«Reducidas sus piezas a tan corto número de personas, carecen de variedad y movimiento; el diálogo, por consiguiente, es cansado y enojoso y *se oye hablar de conjuraciones, tiranías, trastornos de imperios en un palacio desierto* y estos grandes acaecimientos se verifican entre cinco o seis personas». (Fernández de Moratín, 1988: 156-157)<sup>1</sup>. In questi termini lo scrittore *ilustrado* Leandro Fernández de Moratín ci riferì le proprie impressioni in qualità di spettatore sulle tragedie alfieriane negli anni del suo soggiorno in Italia (1793-96). Il disagio e lo stupore che avvertiamo nell'appena velata disapprovazione di fronte alla grande novità del teatro dell'Alfieri<sup>2</sup> provenivano da un illuminista spagnolo in viaggio di formazione, nonché futuro drammaturgo il quale, anni dopo, avrebbe dato i suoi contributi migliori nell'ambito della commedia. Di questa sua interessantissima opinione, da cui vuol prendere avvio il nostro discorso, ci preme sottolineare innanzi tutto quell'attonito buon senso, tipico di un amante dell'ordine ed esperto conoscitore della variopinta realtà teatrale settecentesca; buon senso manifestato

---

<sup>1</sup> Questo giudizio moratiniano non ebbe immediate ripercussioni in Spagna, giacchè il *Viaje de Italia* fu pubblicato postumo oltre trent'anni dopo la stesura.

<sup>2</sup> In altra sede (Fernández de Moratín 1830, II: XLIII) a proposito del teatro italiano di prestigio, lo stesso Moratín allineerà il nome del terribile Alfieri accanto a quelli di Goldoni, Albergati, Metastasio e Monti (Fernández de Moratín 1830, II: XLIII).

in modo speciale —come indica il corsivo della citazione, che è nostro— di fronte al fatto che le sorti del mondo si dovessero decidere in un palazzo deserto. Moratín percepiva, dunque, una forzatura nella costrizione della *reggia* alfieriana; eppure, lo sappiamo, non era affatto un preromantico. Qualcosa non andava bene ai suoi occhi; e noi vorremmo riflettere su quella sua diffidenza, per poter contribuire a spiegare, forse, anche tante altre assai più recenti perplessità, intorno ad un autore «grande», ma singolare e tutt'altro che indiscusso.

In generale, come spiegazione dell'unità di luogo nella scena tragica del Settecento, può bastare l'acquiescenza alle regole «aristoteliche», riproposte dal Rinascimento italiano ed europeo. Ci riferiamo soprattutto al classicismo francese, teorizzato dal Boileau, che costituisce il modello presente trasversalmente —seppur oggetto di revisioni e precisazioni— in un dibattito plurisecolare. L'Alfieri è certo un autore a sé stante, ma al riguardo non sembra fare eccezione (la sua trasgressione, semmai, sarà ben altra); anzi, quel rispetto delle regole appare assai in consonanza con la disciplina della sua scrittura (i noti «tre respiri») che troppo spesso è stata associata all'altrettanto famoso volontarismo. Quasi che quel suo modo di lavorare, che era anche quello di Goethe, si potesse confondere con l'esecuzione di un arido compito scolastico... Per l'Alfieri si trattava, invece, di regolare con severo autocontrollo quel suo complesso processo creativo che prendeva inizio dall'urgenza di estrinsecare uno spunto, quasi un'«occasione» offerta dal vissuto personale, nell'immediatezza di un iperrealismo allucinato («idea»)<sup>3</sup>.

Ma non c'è soltanto questa, per così dire, congenialità alfieriana alle famose tre regole, che venne osservata per la prima volta, molti anni fa, dal Gioberti (Maier 1957: 31). Alla loro accettazione soggiacciono anche criteri di verosimiglianza di origine razionalistica, che l'Alfieri condivide con il proprio secolo (basti leggere i suoi *pareri*), nonchè opzioni di gusto che comportano la voluta nudità, l'essentialismo, lo schematismo e tutti quei tratti che spesso costituiscono la grandezza e il limite della sua produzione.

Se poi, come è nostra intenzione, ci riferiamo in particolare all'unità di luogo, generalmente osservata nelle tragedie alfieriane, dovremo tener conto anche di un fattore estrinseco: l'opposizione consapevole alla varietà di luoghi esibiti dalle scenografie del melodramma. Ultimamente sono stati messi in luce quegli aspetti (prima ingiustamente trascurati) che collegano l'Alfieri ad una diretta esperienza teatrale come «regista» o comunque curatore dell'allestimento di recite private delle sue tragedie; sotto questo profilo si è potuta riscontrare

<sup>3</sup> Come si sa, questo processo di scrittura è importantissimo per lo studio dell'intera produzione del poeta e in tutti i testi editi dal Centro Nazionale di Studi Alfieriani (da cui sono prese le citazioni nel presente articolo) si possono seguire le tragedie nelle varie fasi di elaborazione.

anche una certa flessibilità circa l'unità di luogo, dato che la scena unica, a volte, è potuta sembrare all'autore imposta da esigenze pratiche. Ricordiamo ciò che lo stesso Alfieri scrive a proposito della rappresentazione del suo *Filippo* nella villa di Zola:

(...) non avendo scenari nessuno, nè vestiario, *abbiamo fatto la scena stabile per necessità*; ma, avendo scenari, bisogna mutare nel quint'atto la reggia di Filippo nel carcere di Carlo (...)<sup>4</sup>.

È dunque doveroso riconoscere occasionalmente nella drammaturgia alfieriana l'idea della mutazione di scena come consapevolezza di «un'interazione profonda tra la parola e gli altri segni teatrali» (Romagnoli); è altrettanto vero però che i casi in cui l'Alfieri cambia la scena sono del tutto eccezionali. Che egli poi associasse al genere del melodramma la profusione di scenografie variate e fuorvianti, sembra peraltro comprovato, in modo assai patente, dai frequenti mutamenti di scena nell'ibrido dell'*Abele*. Infatti fu proprio durante l'esperimento di questa *tramelogedia* (Di Benedetto 1991: 56 sgg.) quando il Nostro si ritenne disposto ad accondiscendere a certi compromessi con un tipo di pubblico giudicato ancora immaturo per la fruizione di un teatro capace di far pensare, quale sarebbe stato, appunto, quello puramente tragico. Parimenti, quando si tratterà di far ridere, soltanto in 2 delle 6 tarde commedie (*L'uno e I troppi*) avremo la scena unica; nelle altre verrà cambiata, sia che si tratti di casa di Plutone con i Campi Elisei annessi (*La finestrina*), sia che l'azione si svolga alternamente in due diverse case (*I pochi, Il divorzio*). Il massimo di variazione si avrà ne *L'antidoto* con addirittura tre ambienti: «In una delle Isole Orcadi, le due case di Pigliatutto e di Rimestino Pigliapoco; e in ultimo la spiaggia del mare».

Ma se consideriamo esclusivamente le tragedie, l'unità di luogo vi viene trasgredita soltanto in due *pièces*. E non sembra casuale che una di esse, cioè il *Bruto secondo*, tenda proprio ad una maggiore spettacolarità, ribadita anche nel congedo dagli spettatori nella *licenza* apposta a suggello dell'opera, in cui appaiono solenni propositi di appendere il coturno (1787). Ricordiamo che ivi «La scena è il Tempio della Concordia, poi la Curia di Pompeo in Roma». Tale cambiamento viene anche preannunciato nel corso della tragedia, sempre con ostentata solennità, alla fine della prima scena del primo atto, quando Cesare invita i presenti a riunirsi lontano dalle scorte armate all'alba seguente: «Al sol novello / Lungi dal Foro, e senza armate scorte / Che voi difendan dalla plebe, io dunque / Entro alla Curia di Pompeo v'invito / A consesso più franco» vv.284-288; e si verifica infatti nell'atto quinto, in cui le prime parole pronunziate da

<sup>4</sup> Citato nella Introduzione di S. Romagnoli a Alfieri 1993: I, LII.

Cassio mettono proprio le due scene a confronto: «Scarsa esser vuol questa adunanza, parmi; / Minor dell'altra assai...». E in questo ultimo atto si troveranno anche, con inusitata frequenza, didascalie di tipo effettista, quasi a voler tenere gli spettatori col fiato sospeso: *Silenzio universale*; *Grido universale di stupore*; *Grido universale di gioia*, con l'utilizzazione del popolo come elemento corale.

L'altra tragedia in cui viene trasgredita l'unità di luogo è l'*Agide*. Vi si passa dal Foro alla soglia del carcere, in cui verrà celebrato un giudizio sommario, per passare di lì all'interno della prigione di Sparta nella quale Agide si suicida, imitato poi dalla madre. L'idea del carcere come scena finale era stata concepita, come abbiamo visto, anche per il *Filippo*<sup>5</sup>, ma solo nell'*Agide* viene messa in atto con una indicazione precisa. Non sentendoci in grado, per ora, di avventurarci a motivarne il perché, la questione potrà restare aperta col rinvio all'antica massima consolatrice: non ci sarà regola senza le dovute eccezioni.

Ma nelle nostre riflessioni sull'unità di luogo alfieriana vorremmo procedere oltre in una direzione assai diversa. È stato osservato che la scena unica rinascimentale —in cui sono raffigurati sullo sfondo la chiesa e il palazzo come segni di un dominio che sovrasta— rappresenta un forte grado di immobilismo, un «ordine scenico costruito come simbolo di un ordine politico minacciato dall'inquietudine tragica, e da restaurare dunque nell'esito catartico» (Ariani 1977: I, XIII). In modo analogo possiamo considerare, a distanza di due secoli, il luogo scenico fisso, o quasi, in cui l'Alfieri colloca i pochi detentori della forza a decidere sui molti. Tale scena sarà dunque, come nella tragedia rinascimentale, la metafora del potere? Sì, ma *mutatis mutandis*: alla fine del Settecento si tratterà di un potere non più indiscusso, e anzi sottoposto al più lucido e spietato esame di una ragione critica. Un potere che vedremo perciò continuamente malfermo e pericolante, e la cui restaurazione lascerà più inquietudine di prima, come accade nei finali di alcune tragedie di libertà come *La congiura de' Pazzi*, la *Virginia* o il *Timoleone*.

L'Alfieri, come si sa, avverte spesso nei suoi trattati e soprattutto in *Della tirannide* che non dobbiamo trarci in inganno circa le modalità svariate e attenuate del potere; non dobbiamo credere che ci siano differenze fra le molteplici forme che esso adotta. Non possiamo aggettivare il dispotismo (e

---

<sup>5</sup> Nella scena seconda dell'atto quinto, vv. 53-54, Carlo domanda ad Isabella: «Ma, come or dunque a me venime a questo / Carcer ti lascia?». Soltanto in una lettera al marchese Albergati Capacelli, scritta in previsione della recita privata di questa tragedia nella villa di Zola, l'Alfieri si preoccupò di tale incongruenza, suggerendo che fra il quarto e il quinto atto «bisognerà calare il sipario, avendolo, per collocare intanto Carlo nella prigione, e all'alzata di esso farlo comparire appoggiato su una tavola, nello squallore del carcere» (citato dal Romagnoli nella sua Introduzione a Alfieri 1993: I, LII). Nelle edizioni del *Filippo* si indica invece solo «Scena, la Reggia in Madrid».

tanto meno, s'intende, come «illuminato»). Dobbiamo anzi smascherarlo, scoprirvi l'identica perversione. Soprattutto *svelarlo*, termine assai ripetuto che ci evoca, ovviamente, l'imminente appropriazione foscoliana del Machiavelli (quel grande che «alle genti svela») ma anche, per associazione spontanea, *l'alzarsi di un sipario nel teatro*. Svelare il potere in tutti quanti i suoi travestimenti. Ragion di stato, necessità politica o istituzionale, e perfino, in alcuni personaggi, orgoglio, ostinatezza, ed altri tratti pur considerati a volte con empatia dall'autore —in quanto assai vicini al «forte sentire»— dovranno essere riscoperti come facce diverse dell'unica forza che, purtroppo, governa il mondo<sup>6</sup>.

Il potere è unico; dunque anche la scena è unica. L'Alfieri, si sa, propone una tragedia che scuota e commuova *senza soste* il cuore dello spettatore/lettore; in essa la *continuità della scena è necessaria proprio come la continuità della lettura*. Gli episodi esemplari delle tragedie vengono evocati peraltro in uno spazio rarefatto e decontestualizzato. Benchè l'Alfieri non sia estraneo a tutte le preoccupazioni settecentesche di evitare l'anacronismo, spesso l'azione ci appare non abbastanza ambientata, senza sfondo, senza «atmosfera», nè «paesaggio», nè elementi estranei alla alfieriana «pianta uomo». E proprio come piante esibite in una serra, le figure appaiono spesso isolate, nella fissità di un gesto eroico, troppo uguali a se stesse; nel peggiore dei casi anche come stereotipi, manichini.

Allo scopo di meglio definire la nudità di questa scena unica, non sarà inutile ricordare che, all'epoca in cui l'Alfieri crea le sue tragedie, si trova ormai in piena crisi il concetto di uno «spazio ideale», quello cioè che informa la letteratura compresa nella categorizzazione di utopia. Secondo gli studi dei Manuel<sup>7</sup>, proprio verso la metà del secolo XVIII l'utopia si stava trasformando in ucronia, cioè nell'attesa di un tempo migliore. Orbene, l'avvenire di un progetto, seppur vago e lontano, resta assai meno legato all'evasione di quanto lo sia lo spazio utopico. Al *quando* si esige una risposta meno precisa che al *dove*. Inoltre, nel trascorrere del tempo, il presente ci offre di continuo l'avverarsi di eventi che nel passato remoto o anche recente osavamo appena sognare: l'ucronia appare dunque più credibile. Anche nell'Alfieri si può constatare questo trapasso nell'ucronia; ricordiamo che il punto di arrivo delle sue riflessioni utopiche è proprio quel «popolo italiano *futuro*» a cui viene dedicato il *Bruto secondo*. Popolo destinatario anche del messaggio del capitolo 11.° del libro III di *Del principe e delle lettere*; capitolo intitolato, machiavellianamente, «Esortazione a liberare la

<sup>6</sup> Come è noto, così inizia il trattato alfieriano *Del principe e delle lettere*: «La forza governa il mondo, (purtroppo!) e non il sapere ...».

<sup>7</sup> Si vedano soprattutto i capitoli 16 e 17 della quarta parte di questa monografia fondamentale sul pensiero utopico.

Italia dai barbari». Ivi si afferma che gli italiani un giorno, consci dell'antica grandezza, potranno risollevarsi «stante che tutto ciò che ha potuto essere, può ritornare e sarà» (Alfieri 1951: 252).

Ma possiamo avvertire nell'Alfieri anche un qualche residuo dell'antica utopia, proprio nell'intento di recuperare per la scena ciò che non si può sperare che avvenga nella realtà perversa dell'Europa e del mondo suo contemporaneo. I moderni scrittori, se vogliono insegnar la virtù, dovranno «cercarla dove ella è stata», trasegliendo dunque episodi di sublimità «pigliandola per tutto dove la trovano», secondo *Del principe e delle lettere* I, 10 e III, 5 (Alfieri 1951: 131 e 222). E nel teatro tragico alfieriano non sempre si avrà una situazione di tirannia e di intento libertario; ma anche quella che si può considerare una *privata vendetta* (*Oreste*) sarà diretta comunque contro il tiranno, e servirà da scintilla provocatrice, almeno, di riflessioni<sup>8</sup>. E di libertà si tratterà sempre ed ovunque, anche se soltanto un gruppo di tragedie prende questo nome; perfino per certe figure femminili, come Antigone, Sofonisba o la stessa Mirra, il problema della libertà sarà costantemente sotteso alla vicenda tragica.

Torniamo ora alla scena alfieriana come luogo privilegiato in cui rievocare quegli sprazzi di eroismo che hanno inciso sulla storia come svelamento o manifestazione di verità<sup>9</sup>. Quella verità di parola-azione, che può scatenare una «virtuosa guerra» (Alfieri 1951: 218), vi campeggia *nuda*, a scapito di tutti gli elementi accessori suscettibili di accattivare il pubblico quali l'esotismo, la magia o qualunque altro tipo di seduzione. Questo tipo di scena, si è già osservato, riesce a far risaltare a oltranza le figure, ingigantendole e incrementando la forza del loro *sermo*. Ma d'altra parte, in simmetrica reciprocità, il titanismo di questi *praestantiores* determina a sua volta la scena, giacché i personaggi si trovano «dove spetta loro stare». La *reggia* avrà quindi, naturalmente, la prevalenza nelle seguenti 12 tragedie (in ordine cronologico): *Antonio e Cleopatra*, *Filippo*, *Polinice*, *Antigone*, *Agamennone*, *Oreste*, *Maria Stuarda*, *Rosmunda*, *Ottavia*, *Merope*, *Mirra*, *Alceste seconda*. La variante *palazzo* si avrà nel caso in cui l'azione si svolga fra membri dell'aristocrazia (*Don Garzia*, *La congiura de' Pazzi*) e la variante borghese *casa* in una sola occorrenza (*Timoleone*). In tutto 15 casi, che su un totale di 21 rappresentano approssimativamente il 75%

<sup>8</sup> Per l'Alfieri la penna dello scrittore può diventare in qualche modo il surrogato dell'azione. Si veda *Del principe e delle lettere*, III, 4: «A pochi uomini concede il destino di poter operare, e di giovare al pubblico in atto pratico col potente lor senno. Quindi, se alcuni di quei pochi a ciò atti, ed a ciò non eletti, si trovano dalle loro circostanze impediti d'operare, questi colla lor penna insegnano agli altri ciò ch'essi eseguir non potevano "...» (Alfieri 1951: 218).

<sup>9</sup> In un Convegno di giovani filosofi intitolato *La tragedia* che si sta svolgendo a Madrid mentre scrivo questa nota (aprile 1999), tutti i partecipanti sono d'accordo sulla verità come base della visione tragica. Nell'Alfieri questa verità, espressione di un *wishfull thinking* tutt'altro che definita in termini precisi, presenta, a mio avviso, una forte impronta di radicalità ed essenzialismo.

di scena unica costituita da uno «spazio chiuso» entro il quale —come osservava l'ineccepibile Moratín citato al principio— si tramano congiure, intrighi, tradimenti e misfatti. In queste rappresentazioni di tragedie alfieriane uno spettatore spagnolo dell'epoca doveva riconoscere la propria tradizione letteraria del *menosprecio de corte*. Ma, beninteso, senza la corrispettiva *alabanza de aldea*. La *aldea* infatti, che nel primo Settecento equivale all'idealizzazione arcadica, in Alfieri è ormai scomparsa, al pari della utopia tradizionale. Lo spazio unico, appunto quello perverso della reggia, sarà apparso a Moratín senza alternative; forse, come appare anche a noi, chiuso e soffocante, sotto la luce implacabile del continuo primo piano. Infatti in questa scena unica senza ombra, disturba e colpisce spesso, come in un interrogatorio, l'eccesso di luce, non eroica come nel mito solare, ma spietata nel focalizzare ogni tipo di intimità, sia essa confessabile (*Antigone*) o inconfessabile (*Mirra*).

Contro ogni sensata associazione del chiuso all'intimo, la reggia alfieriana riflette dunque una situazione paradossale. Nel suo ambito, tutto il vissuto in privato potrebbe suscitare temibili ripercussioni pubbliche, e perciò va represso in ogni caso; il comportamento dei personaggi vi viene quindi fissato da regole assolute e rigide.

Ci sembra opportuno insistere su questa tensione fra pubblico e privato, solo in parte rilevata giustamente dalla critica (ad esempio, a proposito dell'opposizione padre/re in alcuni personaggi, quali Ciniro o Filippo). Tale tensione è il riflesso di una problematica che non fu affatto estranea ai tempi dell'Alfieri, ma che anzi fu particolarmente sentita e teorizzata in scritti di carattere politico<sup>10</sup>. Sulla scena tragica alfieriana ci è dato riscontrarla (benchè non ne manchino esempi nella *reggia*) soprattutto nella seconda modalità, cioè in quella del *foro*. Si tratta di un luogo a prima vista opposto alla *reggia* in quanto spazio aperto, adatto quindi ad offrire maggiori possibilità di movimento e sfruttamento teatrale. Ma in realtà la variazione risulta, come vedremo, minima. Ricordiamo che nel foro si svolgono due delle tragedie chiamate «di libertà»: la *Virginia* e il *Bruto primo*. Entrambe coincidono anche per il coinvolgimento del popolo nell'azione, sebbene in diverso senso (Alfonzetti 1994: 75). Quei pochi dignitosi cittadini chiaroveggenti che protagonizzano la vicenda storica sono, infatti, appoggiati e incoraggiati da un popolo —elemento sempre imprevedibile per l'Alfieri<sup>11</sup>— che assiste all'azione decisa in questo luogo pubblico. Azione che, giova ricordarlo, spesso si risolve in *atteggiamento*, ossia nel gesto paludato e statuario che finisce per avere maggior rilievo che la vera e propria

<sup>10</sup> Soprattutto nelle *Sorboniques* e in altri scritti di Jacques Turgot, per i quali rinviamo al capitolo 19 («Turgot e il futuro della mente») della monografia di Manuel anteriormente citata.

<sup>11</sup> Si vedano le osservazioni di Santato (Santato 1998: 64-66) sulla satira alfieriana *I re*, nel cui ultimo verso si auspica un popol fatto, cioè maturato, preparato attraverso l'educazione e la

catastrofe. Tale l'eroismo di Bruto che sacrificherà i propri figli facendoli condannare a morte insieme al resto dei congiurati, benché nel suo intimo si senta, come padre, l'uomo più disgraziato del mondo («Io sono / l'uom più infelice che sia stato mai»), e, peggio ancora, benché questi figli non appaiano allo spettatore come chiaramente colpevoli. Non solo dunque il privato viene represso, ma alla luce pubblica del foro non si raggiunge definitivamente quel grado di trasparenza necessario a far risplendere la verità. Parimenti, nella *Virginia*, un padre ucciderà personalmente una figlia innocentissima prima di vederla in preda al tiranno. Come dire che gli eroi dovranno pagare di persona un prezzo esorbitante per sostenere la loro coerenza esemplare. Tutto questo succede appunto nel pubblico foro che annulla, al pari della reggia, ogni circostanza attenuante appartenente ad altra sfera. Tutto alla luce del giorno e in piazza, dinanzi ad un popolo testimone e giudice implacabile che, forse, non merita nemmeno l'eccesso di sacrificio delle singole persone in nome di una rigida virtù civica, ossia pubblica. Chi rinuncia al ruolo di padre per quello di cittadino esemplare si atteggia invero come un «santo laico» o caposetta tipicamente alfieriano<sup>12</sup> ed è obbligato quindi a non esplicitare quanto gli è più caro, in un comportamento che deve adeguarsi a parametri prestabiliti. Come accade nella reggia, nemmeno nel foro si potrà dare intero sfogo al pianto, atteggiamento «privato». Nella *Mirra* IV, 5, Ciriaco si ritrae dalla reggia affermando «...Io voglio / (Misero padre!) almen pianger non visto»; e nel *Bruto primo*, V,1, sarà il popolo a scrutare l'accenno di una lacrima nel volto dell'eroe rassicurandosi sulla sua moderazione virile: «...E Bruto / Tacito, immobil sta?...Di pianto pregni / Par che abbia gli occhi; ancor che asciutto e fero / Lo sguardo in terra affitto ei tenga...». Come sulla reggia, sul foro incombe tutto il peso delle istituzioni, che vengono ad essere, in definitiva, una variante di quel Potere unico e intrinsecamente perverso di cui si è detto. Risulta dunque un luogo altrettanto ostico, malgrado possa sembrare più aperto e sereno rispetto alla reggia. Ricordiamo inoltre che nel caso dell' *Agide* —tragedia che dianzi abbiamo considerato come un'eccezione— il foro confluisce senza soluzione di continuità nella soglia del carcere; vi si svolge infatti quel sommarissimo giudizio che porterà direttamente il protagonista nel chiuso della prigione di Sparta. Si può osservare dunque nella scena di questa tragedia una sorta di emblematica contiguità (foro → soglia del carcere → interno del carcere) che suggerisce un percorso a imbuto, quasi un'immensa trappola che sembra avvertirci sul carattere ingannevole dell'apertura del foro.

---

cultura, poco riscontrabile nella contemporaneità dell'Alfieri. Si veda anche il progetto alfieriano di un'opera intitolata *Del popolo. Libri due* «da eseguirsi, o da non eseguirsi» ora pubblicato in appendice a Alfieri 1951: 503.

<sup>12</sup> Si veda il capitolo 5.° del libro III di *Del principe e delle lettere*.



L'ultima variante della scena unica alfieriana, quella del *campo*, si trova anch'essa in minoranza, in due sole tragedie: il *Saul* e la *Sofonisba*. Orbene, l'accampamento militare è proprio la sede di una istituzione particolarmente invisa all'Alfieri, già dalla stesura della *Tirannide* —in cui viene considerata complice inseparabile di qualunque dispotismo— fino alla tarda satira *La milizia* (1797). Il *campo*, israelita o romano, è sempre un luogo in cui si prepara la massima delle azioni, il far fronte ai nemici. Ma in entrambe le tragedie, *Saul* e *Sofonisba*, la battaglia preannunciata non avverrà sulla scena —cosa prevedibile, giacchè una battaglia sarebbe «azione senza parole», dunque proprio il contrario del teatro tragico alfieriano— il che determina la scena come un luogo di intensa attesa forzata, acuita dall'angoscia dell'inazione. Chi scrive ha già avuto modo di analizzare nella *Sofonisba* (Barbolani, *Utopia contro storia*: in corso di stampa)<sup>13</sup> questa ossessione dello spazio come straniamento. In questa tragedia ognuno dei personaggi vorrebbe essere *altrove*, e si viene a trovare, invece, in quella specie di terra di nessuno, spazio troppo aperto (lontanissimo da ogni dimora privata), in cui le alleanze sono precarie, le amicizie dubbiose, il tradimento sempre pronto a consumarsi, l'amore impossibile. I personaggi a volte sembrano pronunziare discorsi resi inutili proprio dalla risonanza a vuoto in questa scena desolata e deserta. Il suicidio dell'eroina non sarà altro che l'uscita da questo spazio dell'inazione.

In quanto al *Saul*, l'altra tragedia che ha per scena il *campo*, la fonte biblica del libro de *I re* ispira una vicenda in cui il potere monarchico si presenta affiancato non solo dalla casta militare ma anche da quella sacerdotale, ad esso a volte alleata e altre volte ostile: il gioco delle forze si presenta dunque più complesso. Benché si tratti anche qui di una situazione di guerra esterna, i nemici peggiori si trovano all'interno e perfino nella stessa mente alienata di Saul, personaggio alfieriano tragicamente nemico di se stesso. La scena unica è comunque continuamente minacciata dal di fuori e in effetti alla fine verrà invasa dai filistei, i quali fin da principio incombevano minacciosi su di essa. Infatti già in apertura, alla vigilia della battaglia, la fine si può dire scontata; in virtù proprio dell'unità di tempo analogamente rispettata, lo spettatore ha il presentimento funesto di un collasso di tutti i punti di forza della vicenda: la malinconia dell'anziano re, il dolce canto di David, la fedeltà e il tradimento, la grandezza e l'invidia, l'amore e l'amicizia. Il suicidio finale di Saul sarà

<sup>13</sup> Prendendo in esame la traduzione spagnola di questa tragedia ad opera di Antonio Saviñón (1768-1814) ho avuto modo di vedere come l'eroina di Alfieri si sovrappone in Spagna ad altre versioni di questa figura femminile ben diversamente tratteggiate, come per esempio la protagonista della tragedia autoctona di J.J. Mazuelo (edita nel 1784 e creduta erroneamente una traduzione della *Sofonisba* alfieriana). Si veda Barbolani: *Tragedia como ficción de la historia a finales del s. XVIII: el caso de «Sofonisba»* in corso di stampa su *Epos* (UNED).

consumato proprio nella mischia, nell'accampamento invaso, travolto e quindi annullato come tale. Questo *campo* viene ad essere dunque, tanto nella *Sofonisba* come nel *Saul*, uno spazio scenico marcato più intensamente che mai dalla precarietà, dall'instabilità, e necessariamente destinato ad autodistruggersi.

A questo punto sarà conveniente collegare questo spazio fisso/precaro alfieriano con il tempo e l'azione delle tragedie. Non solo per considerarne le rispettive unità e la loro intrinseca connessione, ma anche per sottolineare la scelta cronologica alfieriana come «datazione» dello spazio scenico<sup>14</sup>. Essa appare legata al tempo come categoria fondamentale nel confronto fra antico e moderno; concetto alla base di una *querelle* che, si sa, è plurisecolare, ma viene chiaramente riecheggiata nel trattato *Della Tirannide*. Ci riferiamo concretamente all'esclusione della contemporaneità nella scelta di un tema da «tragediare». Attingendo sempre alla storia antica o al mito, l'Alfieri non fa che proseguire su una linea di pensiero esposta nel trattatello. Cioè nel confronto fra tirannidi antiche e moderne, per il Nostro quelle antiche sono meno attuite, meno rivestite delle forme ambigue di cui si è detto prima, per cui — e questo è facilmente deducibile — appariranno ben più evidenti al lettore o spettatore. Pensiamo anche all'adesione alfieriana al «tanto peggio, tanto meglio»: più le cose vanno male, più è probabile che possano cambiare<sup>15</sup>, come in una corda troppo tesa.

Da riproporre sulla scena moderna saranno dunque quei *pochi momenti*<sup>16</sup>, tramandatici appunto dagli storiografi antichi. La ripetizione teatrale di singoli

<sup>14</sup> Anche al di fuori della drammaturgia, quella del datare è una preoccupazione costante dell'Alfieri, come si può facilmente rilevare dalle date che scandiscono con precisione i suoi scritti, ma ancor più dalle false date apposte alle edizioni. Si tratti di posposizione o anteposizione, le false date volute dal Nostro rivelano comunque in lui una ansiosa volontà di controllo perenne dei processi di ricezione e diffusione, legandoli alle occasioni più o meno propizie e alle contingenze storiche.

<sup>15</sup> *Della tirannide*, Libro II, cap. 7.º (Alfieri 1951: 99) : «... io sono costretto, fremendo, a scrivere qui una durissima verità; ed è, che nella crudeltà stessa, nelle continue ingiustizie, nelle rapine, e nelle atroci disonestà del tiranno, sta posto il più breve, il più efficac, il più certo rimedio contra la tirannide. Quanto più reo e scellerato è il tiranno, quanto più oltre spinge manifestamente l'abuso dell'abusiva sua illimitata autorità; tanto più lascia egli luogo a sperare, che la moltitudine finalmente si risenta; e che ascolti ed intenda e s'infiammi nel vero; e ponga quindi solennemente fine per sempre a un così feroce e sragionevol governo. È da considerarsi, che la moltitudine rarissimamente si persuade della possibilità di quel male che ella stessa provato non abbia, e lungamente provato: quindi gli uomini volgari la tirannide non reputano per un mostruoso governo, finchè uno o più successivi mostri imperanti non ne han fatto loro funesta ed innegabile prova con mostruosi eccessi inauditi.»

<sup>16</sup> *Del principe e delle lettere*, Libro II, cap. 2.º: «Ma vi sono alcuni momenti, in cui un popolo, già stato libero e non vile, all'uscire dalla sua rozzezza ed onestà di costumi, e all'entrare nella colta corruzione, riunisce istantaneamente in sé, benché menomati e non perfetti, i due semi della passata potenza e della presente cultura. Scemando ogni giorno più la virtù, e deviandosi l'eloquenza dal vero, quella luce, quasi un passeggero lampo, interamente tosto svanisce. Così

episodi eccezionali comporterà il recupero di un tempo e uno spazio antichi. Ma per l'Alfieri il problema sarà sempre quello degli agganci possibili con l'attualità. Lo spettatore preparato potrà vedere nella tragedia, certamente, una più o meno scoperta relazione con l'ambito di tirannide moderna in cui si trova a vivere. Lo spazio gli potrà offrire, forse, un'illusione di realtà o quello che oggi chiamiamo un certo grado di *epoké*. Meno probabilmente sperimenterà questa sensazione con il tempo, poichè se lo spettatore è, come si è detto, preparato e maturo, la sua consapevolezza e il suo civismo lo faranno aderire all'identificazione alfieriana fra *tempora* e *mores*. Ma soprattutto, gli sarà impossibile operare questa analogia intellettuale riguardo all'atto eroico che si compie sullo scenario, perchè lo scrittore non può trasmettere al pubblico ciò che non pensa. L'intricata correlazione alfieriana fra arte e pensiero fa sì che lo spettatore del presente non possa, in definitiva, riconoscere se stesso sulla scena dell'antico. Non potrà vedere quella scena se non come spazio utopico.

Proprio in virtù di questo grado di irricognoscibilità del tempo e dell'azione —conseguenza di una scarsa fede dell'autore, estensibile come per contagio al pubblico— anche il luogo sarà potuto sembrare, oltrechè disadorno, alquanto artificiale e forzato agli spettatori della fine del Settecento. E il lettore attuale sperimenta ancora di fronte a questa scena fissa la sensazione agorafobica che il tragico alfieriano si affacci su un baratro, si collochi sull'orlo pericoloso di un precipizio, come è stato osservato recentemente<sup>17</sup>. Certo l'intellettualismo dell'Alfieri gli rendeva alquanto difficile che i suoi eroi si trovassero in un luogo, in uno scenario; al di fuori cioè dell'utopia che persisteva nella sua mente e nella pagina scritta. Ma non è da escludere nemmeno che, come secondo l'Alfieri avviene a chi ha moglie e prole nella tirannide<sup>18</sup>, egli stesso

---

Roma ebbe scrittori sublimi sì nel pensare che nella eleganza, in quel breve scoccolo, in cui rimembrò ella ancora la perdita libertà e la grandezza della passata repubblica ...» (Alfieri 1951: 145). Il nostro corsivo vuol sottolineare l'eccezionalità di questi momenti di luce e forza, che per l'Alfieri devono scuotere il torpore dell'indifferenza.

<sup>17</sup> Raimondi 1985: 58: «Anche gli eroi tragici dell'Alfieri, in quanto coscienze infelici, sanno di muoversi sull' «orlo del precipizio», un sintagma, questo, dell'*Agamennone* (III, 5), e contemplan la morte con una fermezza inebriata, come accade ad Antigone allorché esclama: «Ti veggo alfin terribil morte in volto» (V, 1), irrigidendo lo sguardo nella voragine della tenebra senza nome che è dentro di loro e a cui non possono resistere perché ha il fascino mostruoso del vuoto, del silenzio assoluto. Il complesso della vertigine viene così calato nel paesaggio invisibile della coscienza, nello spazio multidimensionale della realtà psichica, al livello profondo delle paure primitive che sono poi la proiezione dell'aggressività e dell'istinto di morte. Non vi è affetto, per quanto puro, che possa redimere o vincere la sensazione opaca di vivere sull'abisso, tanto più in un mondo ridotto dal potere a una prigione.»

<sup>18</sup> Il problema di avere moglie e prole nella tirannide appare come condizione aggravante nel dialogo fra Guglielmo e Raimondo della prima scena dell'atto primo de *La congiura de' Pazzi*.

sperimentasse una accorata perplessità nei riguardi delle sue creature letterarie, gestate e messe al mondo con lungo travaglio, ma in parte forse destinate, *purtroppo*, a sopravvivere in solitudine in mezzo all'incomprensione dei più<sup>19</sup>.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFIERI, V. (1978): *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di Morena Pagliai. Asti: Casa d'Alfieri.
- (1951): *Scritti politici e morali*, I, a cura di Pietro Cazzani. Asti: Casa d'Alfieri.
- (1966): *Scritti politici e morali*, II, a cura di Pietro Cazzani. Asti: Casa d'Alfieri.
- (1984): *Scritti politici e morali*, III, a cura di Clemente Mazzotta. Asti: Casa d'Alfieri.
- ALFONZETTI, B. (1994): «La congiura come “genere”: esempi alfieriani» in *La rassegna della letteratura italiana*, VIII, 3: 56-75.
- ARIANI, M. (1977): (Introduzione a) *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*. I e II. Torino: Einaudi.
- BARBOLANI, C. (1993): «Il Saul alfieriano fra inconsistenza del potere e ‘sogno della ragione’» in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna* a cura di Anna Dolfi. Roma: Bulzoni.
- (in corso di stampa): «Tragedia como ficción de la historia a finales del s. XVIII: el caso de “Sofonisba”» Per *Epos* (UNED).
- (in corso di stampa): «Utopia contro storia nella Sofonisba alfieriana». Per *Annali alfieriani*, VII.
- DI BENEDETTO, A. (1991): *Fra Sette e Ottocento. Poesia, letteratura e politica*. Torino: Dell'Orso.

---

Ancor più esplicitamente enunciato nel trattatello coevo alla tragedia, ossia *Della tirannide*, Libro I, cap. 14.º: «Or che dirò io dei figli? Quanto più cari essere sogliono i figli che la moglie, tanto più grave e funesto è l'errore di chi procreandoli somministra al tiranno un sì possente mezzo di più per offenderlo, intimidirlo, ed opprimerlo; come a sè stesso procaccia un mezzo di più per esserne offeso ed oppresso. E da una delle due susseguenti sventure è impossibile cosa il preservarsi. O i figli dell'uomo pensante si educeranno simili al padre; e perciò, senza dubbio, infelicissimi anch'essi: o al padre riescon dissimili, e infelicissimo lui renderanno.» (Alfieri 1951: 79)

<sup>19</sup> Chi è appassionato lettore dell'Alfieri —e tale mi considero— corre spesso il rischio di sopravvalutarne alcuni aspetti. Me ne avvertiva spesso il compianto collega Ángel Chiclana, alla cui memoria è dedicato questo articolo. Sapendo quanto sia doveroso sottrarsi al pericolo del magnetismo emanato da certi scrittori, tengo sempre presente come antidoto un giudizio del compianto maestro Oreste Macrí che mi sembra opportuno ricordare anche in questa occasione. «Le tragedie dell'Alfieri fanno allegare i denti» mi diceva scherzosamente, incoraggiandomi però nelle ricerche. Penso che non sia stato un giudizio negativo, ma solo ambiguo. La frutta acerba piace a tanti ed è proprio l'opposto di quella marcia.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1988): *Viaje de Italia*, a cura di José Doval. Barcelona: Laertes.
- (1830): *Obras dadas a la luz por la Real Academia de la Historia*. Madrid: Aguado.
- MANUEL, F. E. e P. P. (1979): *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- MAIER, B. (1957): *Alfieri*. Palermo: Palumbo.
- RAIMONDI, E. (1985): *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*. Bologna: Il Mulino.
- ROMAGNOLI, S. (1993): (Introduzione a ) Alfieri, V. : *Tragedie in Il teatro italiano*. t. I (*Filippo, Antigone, Agamennone, Oreste, Ottavia*) e II (*Merope, Maria Stuarda, Saul, Mirra, Bruto secondo*). Torino: Einaudi.
- SANTATO, G. (1998): «Saggio d'un commento alle *Satire*» in *Annali alfieriani*, VI, pp. 33-84.