

## *La sátira del matrimonio dieciochesco en una comedia de Alfieri: Il divorzio*

ÁNGELES ARCE

En la historia de nuestro continente pocos siglos habrá habido tan críticos e inconformistas como el tan poco valorado, en general, siglo XVIII. Pero es especialmente en las últimas décadas de esa polémica centuria cuando los hombres, ya ciudadanos, se vieron envueltos en un torbellino de reformas como si trataran de recuperar, de alguna manera, el tiempo perdido en todos los campos por sus inmediatos predecesores.

Y en esa Europa aparentemente en crisis, aunque lo que se intentaba era salir del oscurantismo cultural, surge la figura de Vittorio Alfieri (1749-1803) que, además de representar en la historia de la literatura italiana el renacer de la tragedia *settecentesca*, es uno de los muchos escritores de su siglo que manifiesta un gran descontento contra los vicios de la sociedad contemporánea. Esta crítica de tipo social la lleva a cabo de muchas maneras, a veces, aparentemente contrapuestas: el escepticismo de un ilustrado irónico, el moralismo de un crítico elegante, pero duro, o el sentimiento apasionado de un ser solitario y melancólico en el seno de una noble familia del Piamonte ocupado por la casa de Saboya.

Con la madurez literaria, Alfieri fue manifestando un progresivo desacuerdo con lo que el *Illuminismo* italiano representaba<sup>1</sup>, pero esta aparente involución reaccionaria hay que vivirla como una prueba más de la crisis de un siglo que

---

<sup>1</sup> Se le atribuye un soneto *Al secolo decimottavo* en el que después de una retahíla de sintagmas formados por un sustantivo y un adjetivo negativo —del tipo «licenziosi costumi, orribili contratti, mostruose dottrine, infami esempi»—, el último terceto engloba el resultado de todo lo expuesto: «Orrore in fine, e universal soquadro / del secolo, che vuolsi illuminato. / forman l'orrendo luttuoso quadro» (entre las «Rime incerte o spurie» en Marco Sterpos, *Il primo Alfieri e oltre*, Modena, Mucchi editore, 1994, p. 262).

respetar y luchar por mantener el más puro clasicismo y le gusta, simultáneamente, «coquetear» con lo moderno y lo romántico.

El estudio del ser humano<sup>2</sup> y las mezquindades que lo rodean, no sólo configuran el núcleo de las sátiras alfierianas<sup>3</sup> con una crítica más o menos ácida, sino que aparece también como constante hilo conductor en su producción literaria: desde sus comienzos de joven principiante hacia 1773 que se corresponde con la confección en francés del *Esquisse du jugement universel*<sup>4</sup>, al ocazo del maduro escritor «precocemente invecchiato» en los albores de la nueva centuria que coincide con la redacción de las comedias, de las que *Il divorzio* será precisamente la última. Así pues, en su obra de madurez el piamontés no va a utilizar un nuevo material ni va a dar un enfoque distinto de viejo desilusionado a lo que había escrito hasta entonces; en una especie de «parábola artística», Alfieri pone en escena al final de su vida algunos argumentos o personajes que habían aparecido en obras anteriores, cuando aún no había decidido si tomar el camino de la comedia o de la tragedia, pero sí, en cualquier caso, el camino de la crítica social<sup>5</sup>.

Conociendo la trayectoria personal de un Alfieri desencantado y angustiado como hombre<sup>6</sup>, y como insatisfecho y polémico ciudadano<sup>7</sup>, no debe extrañarnos que precisamente con esta faceta cómica se concluya la última etapa de su biografía —abatido ya por la enfermedad y la soledad—, y de su actividad literaria,

<sup>2</sup> Estudiar al hombre era la intención de Alfieri en su biografía, como confiesa en la Introducción: «Allo studio dunque dell'uomo in genere è principalmente diretto lo scopo di questa opera. E di qual uomo si può eglie meglio e più dottamente parlare, che di sé stesso?» (Siempre citaré por la *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, a cura di Luigi Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951 p.7).

<sup>3</sup> En *Il cavalier servente veterano*, considerada el prólogo de las *Satire*, dice que su intención era la de arremeter contra «i vizi e gli error del secol nostro» (en V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, vol. III, a cura di Clemente Mazzotta, 1984, p. 71, v. 2).

<sup>4</sup> La obra leída en diciembre de 1773 ante un grupo de amigos que se reunían en su casa turinesa, se publicó por primera vez entre los *Scritti giovanili inediti o rari*, a cura di A. Pellizzari, Napoli, 1916. A ella Alfieri se refiere en la *Vita* (época 3.ª, cap. XIII, p.137).

<sup>5</sup> En el *Esquisse* con un tono irónico de parodia volteriana desfilan muchos tipos humanos, desde el caballero del «bel mondo» a la esposa insatisfecha, que tienen que rendir cuentas ante Dios durante el juicio universal. Una de estas almas hace este autorretrato a modo de justificación: «J'ai-mais beaucoup à critiquer les actions des hommes, j'y mêlais souvent du fiel, mais ce n'estoit point les hommes que je détestois, c'estoit leurs vices, ou leurs ridicules. Je n'estoit pourtant pas vertueux moi même, il s'en falloit de beaucoup; mais je sentoís tout le prix attaché à la vertu» (*Esquisse*, ed. cit. p. 20). [«Me gustaba mucho criticar las acciones de los hombres y a menudo las mezclaba con hiel, pero no era a los hombres a quienes yo detestaba, era a sus vicios y a sus tonterías. Por tanto, yo no era virtuoso, ni mucho menos, pero sentía el valor que corresponde a la virtud»].

<sup>6</sup> Esta constante insatisfacción es la base del capítulo «Pessimismo alfieriano» de Mario Fubini, *Vittorio Alfieri (Il pensiero-La tragedia)*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 3-25.

<sup>7</sup> De 1797 es el epigrama *Parere su la moderna profanazione del titolo di cittadino* (n.º 26 de *Vita, Rime e Satire di V. Alfieri*, a cura di Luigi Fassò, Torino, UTET, 1968, p. 594). Y en una carta, en la que rechazaba un nombramiento que le otorgaban los «odiados» franceses, dice a su amigo Caluso: «...che io non ingozzo a niun patto quell'infrangato titolo di *Cittadino*, non perché io voglia esser Conte, ma perché sono Vittorio Alfieri, libero da tant'anni in qua, e non liberto» (Firenze, 28.III.1801).

una vez superado el mundo de la lírica y de la tragedia a las que se había dedicado durante tanto tiempo. La ironía, a veces sarcasmo, que sale de su pluma se deja ver, de forma velada, en las palabras que coloca al comienzo del volumen I de las *Commedie* (p. VII): «Giovine, piansi, or vecchio omai, vo' ridere»<sup>8</sup>. Pero no nos va ser fácil encontrar la sonrisa en el verso cómico de este escritor, tercer hombre de teatro del *Settecento*, que no estaba a gusto con su siglo<sup>9</sup> y apenas sobrepasó los cincuenta años frente a la longevidad —porque evidentemente era longevidad para la época—, los ochenta y cuatro años de Metastasio, los ochenta y seis de Goldoni o los casi ochenta del agudo y mordaz Casti<sup>10</sup> a quien, sin duda, Alfieri tuvo presente en la elaboración de sus dos casi desconocidas *Novelle*<sup>11</sup>.

El mundo literario de Alfieri —dedicado a la autobiografía en prosa, a la traducción de clásicos, a la lírica intimista de las *Rime* o al sarcasmo de las *Satire* y *Epigrammi*— muestra una especial atención por el género teatral al que, según su opinión, dan vida no sólo los autores sino también los actores profesionales y los espectadores<sup>12</sup>. Obsesionado, pues, por la idea de lo necesarios que eran estos tres elementos juntos llega, incluso, a decir que si no había en Italia buenos profesionales de la escena, es porque no existían obras de teatro de calidad<sup>13</sup>. Y a esta tarea se dedica con entusiasmo en los veintiún títulos de sus tragedias y los apenas seis de las comedias, sin duda, la faceta menos atendida de su teatro por la crítica italiana.

---

<sup>8</sup> Según Angelo Fabrizi (*Le scintille del Vulcano. Ricerche sull'Alfieri*, Modena, Mucchi ed., 1993, p. 29), estas palabras parecen recordar, aunque ampliado, el soneto CCXXX —«I' piansi, or canto»— del *Rerum vulgariun fragmenta* de Petrarca.

<sup>9</sup> Dice en la *Vita*: «Questo mio secolo, scarsetto anzi che no d'invenzione, ha voluto pescar la tragedia dalla commedia, praticando il dramma urbano, che è come chi direbbe l'Epopea delle Rane» (época 4.<sup>a</sup> cap. XXIX, p. 342). Clara alusión a la comedia satírica de Aristófanes, *Las ranas*, que estaba traduciendo en ese momento.

<sup>10</sup> A un injustamente olvidado Giambattista Casti (1721-1803) le he dedicado un breve estudio recientemente —«Una de las *Novelle galanti* de Casti en una traducción inédita en castellano en *Cuadernos de Filología Italiana*, 4 (1997), Madrid, Servicio de Publicaciones de UCM, pp. 209-299»— con la intención de volver en otro momento a la ingeniosidad y mordacidad de sus *Novelle galanti*.

<sup>11</sup> A la *Novella prima* e *Novella seconda* del piemontés dedica bastante atención el capítulo «Il primo Alfieri comico: saggi ed esperimenti dell'anno 1775» de Marco Sterpos, ob. cit., especialmente pp. 136-170.

<sup>12</sup> En el *Parere dell'autore sull'arte comica in Italia* Alfieri repite insistentemente esta idea: «Per far nascere teatro in Italia vorrebbero esser prima autori tragici e comici. poi attori. poi spettatori» (p. 1834); «E fra autori, attori e spettatori, che tutti tre sanno e fanno il dover loro, presto si cammina d'accordo ... Questi tre si danno la mano, e sono ad un tempo stesso tutti tre a vicenda cagione ed effetto della perfezione dell'arte» (pp. 1834-35); «Nascano dunque e scrivano egregiamente gli autori; dicano da principio gli attori francamente, con intelligenza (cioè adagio), e toscaneamente; stiano in profondo silenzio gli spettatori: e il teatro è nato» (p. 1835) (en *Tragedie di Vittorio Alfieri*, a cura di Gianna Zuradelli, Torino, UTET, 1973, II, pp. 1834-1837).

<sup>13</sup> Dice: «...così non c'è arte di recita in Italia finora, perché non vi sono tragedie, né commedie eccellenti. Quando elle ci siano, non può essere molto lontano il nascimento dell'arte di recitarle» (ibidem., p. 1837).

Frente a los dramaturgos contemporáneos que abusaban de la tragedia burguesa —«dramma urbano» lo llama él en la *Vita* (ep. 4.<sup>a</sup>, cap. XXIX)—, la intención de Alfieri era otra:

«lo ... ho voluto cavare (con maggiore verisimiglianza mi credo) dalla tragedia la commedia; il che mi pare più utile, più divertente, e più nel vero; poichè dei grandi e potenti che ci fan ridere si vedono spesso; ma dei mezzani, cioè banchieri, avvocati, o simili, che si facciano ammirare non ne vediamo mai; ed il coturno assai male si adatta ai piedi fangosi» (*Vita*, p. 342).

ya que, al menos, lo ha intentado:

«Comunque sia l'ho tentato; il tempo, ed io stesso, rivedendole [le commedie] giudicherò poi se debbano stare, o bruciarsi» (*Vita*, *ibidem.*).

Estas últimas palabras dan pie para comentar otra característica del peculiar estilo affieriano. A él, que le gustaba tanto corregir sus textos y con el paso del tiempo volvía a ellos para pulirlos con la intención de mejorarlos, no le dio tiempo en esta ocasión a limar los autógrafos de sus dos últimas comedias, aunque la dedicación a esta empresa fue casi febril a partir del nuevo siglo<sup>14</sup>. Su delicada salud le hacía interrumpir continuamente el trabajo<sup>15</sup>, hasta el punto que el volumen de las *Commedie* se publicó póstumo (Firenze, Piatti, 1804 —aunque con la falsa indicación de Londres—) de manos de su último secretario Francesco Tassi, que terminó incluso de transcribir el autógrafo<sup>16</sup>.

Cuando las seis comedias, en endecasílabos libres como las tragedias, salieron a la luz —ya que en vida Alfieri se encargó de que nadie las leyera hasta que él les diera el «visto bueno» definitivo después de su empeño por terminarlas<sup>17</sup>—, éstas no gozaron del favor del público. Entendiendo, quizás, que no iban a ser bien

<sup>14</sup> En la *Vita* habla detenidamente de los conocidos «respiri» referidos, en esta ocasión, a las comedias (ep. 4.<sup>a</sup>, capp. XXIX, p. 339 y XXX, pp. 344-347), mientras que en los *Annali Letterari* resume las fases de ejecución de éstas (*Opere di V. Alfieri*, a cura di V. Branca, Milano, Mursia, 1965:

«1800. Firenze: ... ideate e abbozzato lo schizzo di sei commedie nel mese di settembre, tutte e sei a un parto. Se poi le saprò e potrò effettuare si vedrà; ma ne dubito» (p. 320).

«1801. Firenze: ... Dal luglio a tutto ottobre scritte in prosa tutte sei le commedie ideate l'anno prima ... poi a metterle in versì, per poterle pure finire, se lo meritassero» (p. 321).

«1802. Firenze: Dal luglio a mezzo dicembre verseggiate le sei commedie; interrotto al solito come l'anno prima da una malattia in settembre, che mi tenne inoperoso per delle settimane» (p. 321).

<sup>15</sup> Alusiones como ésta son frecuentes al final de la *Vita*: «io mi ammalai gravemente... Dovei dunque [verano 1801] smettere quel caro lavoro, ed attendere a guarirmi... Bisognò dunque smettere anche quest'anno [agosto 1802] le commedie, e soffrire in letto... Guarì nell'Ottobre e ripigliai subito a verseggiar le commedie» (ep. 4.<sup>a</sup>, cap. XXX, pp. 344-347).

<sup>16</sup> El abad Tommaso de Caluso, sin duda el amigo más íntimo e incondicional de Alfieri desde 1771, hizo alguna propuesta de corrección al texto y confirma que Alfieri el 19 de septiembre de 1803 estaba transcribiendo *La Finestrina* y el 8 de octubre de ese mismo año, moría. La transcripción de *Il divorzio* que no pudo empezar hubiera ido, pues, a continuación de aquélla.

<sup>17</sup> Después de muchos años sin verse, el «caro Caluso» llega a Florencia en septiembre de 1802 y Alfieri, enfermo en cama, le da a su amigo sus obras: «Gli diedi però a leggere le mie tra-

comprendidas, en el breve *Parere dell'autore su le sei commedie* las definió de la siguiente manera: «le quattro sono alfieriche», es decir, las cuatro políticas las juzga plenamente originales y formando una tetralogía<sup>18</sup>, como «aristofanica» define a *La finestrina* y al *Divorzio* lo considera como «pretta italiana»<sup>19</sup>, ya que las *corrompidas costumbres familiares que pretende en ella criticar*, las ve como exclusivamente italianas y no extendidas, como sí lo estaban en realidad, por otros países europeos<sup>20</sup>.

Ya hemos visto que no fue casual que un Alfieri desencantado política y socialmente con su época abandonara a Melpómene para caer en manos de Talía<sup>21</sup>, pero que *Il divorzio* ocupe el sexto y último lugar de sus comedias<sup>22</sup>, tampoco me parece fruto de la casualidad, ya que, en palabras de Fubini «ha, in certo senso, sapor di epigramma»<sup>23</sup>. Y, en efecto, la obra reserva para sus versos finales el sabor amargo de un casi epigramático epitafio:

... Maraviglia fia  
che in Italia il Divorzio non si adoperi,  
se il Matrimonio italico è un Divorzio!  
Spettatori, fischiate a tutt'andare  
l'autor, gli attori, e l'Italia, e voi stessi;  
questo è l'applauso debito ai vostri usi (V, 8)<sup>24</sup>.

duzioni dal greco, le satire, ed il Terenzio, e il Virgilio, ed in somma ogni cosa mia fuorché le commedie, che a persona vivente non ho ancora né lette, né nominate, finché non le vedo a buon termine» (*Vita*, ep. 4.<sup>a</sup>, cap. XXX, p. 347).

<sup>18</sup> Dice en la *Vita*: «Le prime quattro commedie, che son quasi una divisa in quattro, perché tendenti ad uno scopo solo, ma per mezzi diversi, mi vennero ideate insieme in una passeggiata, e tornando ne feci l'abbozzo al solito mio» (ep. 4.<sup>a</sup>, cap. XXIX, p. 340). Y en otro lugar insiste: «queste quattro commedie, o per dir meglio, di questa sola commedia di venti atti...». Se refiere a *L'uno*, *I pochi*, *I troppi* e *L'antidoto* en las que, como es conocido, analiza siguiendo la idea de Machiavelli, la monarquía, la oligarquía, la democracia y la monarquía constitucional de tipo inglés. Pueden considerarse como un resumen o testamento de las convicciones políticas de Alfieri.

<sup>19</sup> En el manuscrito, tras el título, dice: «Tutta moderna e italiana» y en la *Vita* «commedia mera italiana dei costumi d'Italia quali sono adesso» (ep. 4.<sup>a</sup>, cap. XXIX, p. 341).

<sup>20</sup> Analiza así los argumentos de las seis comedias: «Le quattro prime adattabili ad ogni tempo, luogo, e costume; la quinta fantastica, poetica, ed anche di largo confine, la sesta nell'andamento moderno di tutte le commedie che si vanno facendo, e delle quali se ne può far a dozzina imbrattando il pennello nello sterco che si ha giornalmente sotto gli occhi: ma la trivialità d'esse è molta; poco, a parer mio, il diletto, e nessunissimo utile» (*Vita*, ep. 4.<sup>a</sup>, cap. XXIX, p. 342).

<sup>21</sup> En la *Vita* (ep. 4.<sup>a</sup>, cap. XXIX, p. 340) nos cuenta cómo en el mayor «momento di schiavitù» política del Piemonte, se dedica a las comedias, inicialmente pensadas para doce títulos —«avea fissato di farne dodici»— pero cuyos argumentos son los que van a configurar las seis ejecutadas a partir de mediados de septiembre de 1800 (los mismos datos se encuentran en el manuscrito 8 de la Laurenziana).

<sup>22</sup> Alfieri se refiere a ella en el manuscrito, junto al título, como «ultima ultimissima di tutte le invenzioni mie» y, al final del texto, insiste «ultimissimo parto di mia stanca Musa quinquagenaria».

<sup>23</sup> Mario Fubini, «Introduzione» a *Vittorio Alfieri. Opere*, Milano, Ricciardi, 1977, I, p. LXXXV.

<sup>24</sup> Es la única vez que en la obra aparece mencionada la palabra que da título a la comedia. En la *stesura* en prosa, cuando Agostino pregunta por qué el divorcio no está considerado entre los

Sin embargo, pese a la evidente amargura y desánimo que reflejan estas palabras, la pretendida comicidad no falta en el desarrollo del argumento de la obra:

Dos familias italianas, los Benintendi y los Cherdalosi, deciden unir sus linajes por motivos distintos. El joven Prosperino Benintendi ama a Lucrezina, muchacha bella pero caprichosa e inculta que le declara por carta su amor ante la poca decisión del tímido enamorado. Entra en juego, también, la generación de los mayores: por un lado la sensata madurez de Settimio que, aunque no ve con buenos ojos el matrimonio de su hijo con una Cherdalosi, le deja, aparentemente, plena libertad de decisión y, por otro lado, los consejos atrevidos de Annetta, madre de la joven, que la advierte de la poca libertad que, como mujer casada, va a tener con los Benintendi, poco habituados a «gli usi imprudenti d'Italia tutta» (III, 1). Lucrezina, que no hace precisamente gala de la virtud clásica que evocaba su nombre, deshace el compromiso matrimonial animada por Ciuffini que va a ser su futuro amante y es, en la actualidad, el asiduo chichisveo de su madre. Este hecho produce un corte en la comedia y desencadena dos situaciones distintas: por una parte el incauto pretendiente, considerando que se ha liberado de una vida infernal de casado, se aleja de Génova y, por otra el disgusto de Agostino, padre de la novia, que ve truncado su deseo de «colocar» a su hija lejos de los frívolos consejos de su atrevida esposa. Este tacaño genovés amenaza a Lucrezina con el convento, pero calma su enfado de inmediato cuando se entera del nuevo matrimonio de ésta con Fabrizio Stomaconi, un rico pretendiente viejo y desdentado que, además, reclama una dote inferior a lo que él tenía pensado ofrecer. Fijada la boda con un marido que le va a permitir a Lucrezina hacer «quel che ti piacerà» (IV, 10), el pacto matrimonial hay que sellarlo ante notario con un larguísimo documento redactado por la experimentada suegra en el que se especifican, uno a uno, las libertades y derechos de los que va a disfrutar la esposa en su nueva vida de casada. La veintena de «capitoli», firmados por el marido sin haberlos leído previamente, son difíciles de cumplir, sobre todo, los que le obligan a aceptar con buena cara y en su propia casa, incluso, las relaciones adúlteras de su esposa con el chichisveo de turno elegido libremente por ella. El único que se muestra sorprendido por tanto despropósito, es Agostino que, ante la indiferencia de los presentes al escuchar esas vergonzosas normas, termina lanzando unos duros ataques contra las depravadas costumbres de la Italia contemporánea. La que más pierde en todo esto es Annetta, experta en las lides del «bel mondo» que no contaba con que su hija, haciendo uso de la libertad que ella tanto le había inculcado, la dejase sin sus dos chichisveos que, sin dudarlo, prefieren entrar al servicio de la joven.

---

«capitoli», le contesta con sarcasmo Fabrizio Stomaconi: «Dio ce ne guardi. Noi non conosciamo queste pazzie oltremontane»; mientras que Annetta puntualiza que si todo lo estipulado en ese contrato se corresponde con el matrimonio, lo opuesto sería para el divorcio. Para las citas de la comedia sigo la edición clásica de *Commedie di Vittorio Alfieri*, a cura di Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1927, indicando simplemente, acto y escena.

Por lo que respecta a la literatura española de la misma época dice Mario Di Pinto «Si veda al proposito il tema del matrimonio e del divorzio, presente tanto nei politici (Cabarrús) quanto nel teatro, con un arco che va da Comella (con le sue goffe ma efficaci macchinazioni *folletinescas*) a Moratín, che ordina razionalmente il problema, a Santos Diez González...» (p. 180) («L'osceno borghese (Note sulla letteratura erotica spagnola nel Settecento)» en *I codici della trasgressività in area ispanica*, Università degli studi di Padova, 1981, 177-192).

Este largo argumento, cuya exposición me parecía necesaria para analizar ahora a sus personajes, se corresponde con la más extensa de las obras en verso del dramaturgo: «Questa è la più lunga di tutte le mie sì tragedie, che commedie». La obra, que respeta la unidad de tiempo<sup>25</sup> y casi la de lugar<sup>26</sup>, está distribuida en los habituales cinco actos, con un total de cincuenta y dos escenas<sup>27</sup> y casi mil setecientos endecasílabos libres<sup>28</sup>, a veces, no bien medidos.

Se ha tratado de decir que esta comedia es tan larga porque parece englobar dos obras distintas<sup>29</sup>: una, la del primer matrimonio frustrado entre Lucrezia y el joven Benintendi que terminaría con su marcha de la ciudad (final del acto III), y otra, la de la boda posterior entre la coqueta muchacha con el resignado Fabrizio Stomaconi que acepta sin protestar las descabelladas condiciones que le impone su suegra porque así lo exigían «gli usi moderni» italianos. Yo, por el contrario, creo que la extensión de *Il divorzio* se debe más a la «provisionalidad» de la redacción, ya que Alfieri, como había hecho habitualmente con las tragedias, solía reducir o ajustar el número de versos en las posteriores correcciones hasta llegar a la redacción definitiva de sus textos<sup>30</sup>.

La opinión negativa que sobre el duro estilo alferiano se encuentra en algunas páginas de la crítica italiana tradicional o incluso bastante reciente<sup>31</sup>, se está viendo sustituida, en la actualidad, por una visión más favorable e, incluso, benévola por parte de aquellos críticos que tratan de encontrar en las obras de Alfieri menos estudiadas hasta ahora, puntos de referencia que aclaren facetas del complicado mundo interior del poeta<sup>32</sup>.

Entre los que se han dedicado a estudiar a Alfieri, no comparto la opinión de Fubini, por ejemplo, cuando al hablar de los personajes cómicos del piamontés

<sup>25</sup> Es Annetta la que, 'apalabrada' ya la segunda boda, nos dice: «...questa sera / le nozze, non più tardi: caldo caldo / partito Prosperino, è collocata / la mia Lucrezia, tutto un giorno solo» (IV, 11).

<sup>26</sup> Sólo la acción del primer acto es en casa de los Benintendi, y a partir del segundo se desarrolla en la vivienda de los Cherdalosi.

<sup>27</sup> Las escenas, señaladas con números arábigos, se reparten de la siguiente manera: I, 8; II, 10; III, 13; IV, 11 y V, 8.

<sup>28</sup> Son, en realidad, 1.693 versos y dice el autor que, si no se hubiera reprimido, hubieran sido más «tanta è la piena del ridicolo che dà il soggetto, che invece dei mille settecento versi, non mi sarei forse saziato di tre mila».

<sup>29</sup> Aunque en la misma línea, Fubini, más cauto, matiza: «la frattura evidente fra la prima e la seconda parte» (ob. cit., p. LXXXV).

<sup>30</sup> En una nota que Alfieri añade al margen en el manuscrito, junto al título, escribe «Si esamini poi se si dovrà levare un dugento versi, e dove e come».

<sup>31</sup> Opiniones del tipo «Il valore artistico delle *Commedie* è piuttosto modesto»; «L'Alfieri si riconferma ancora una volta autore comico di scarse capacità»; «Inutile cercare personaggi ben caratterizzati. situazioni ben strutturate»: «queste commedie offrono ben poco», etc. etc., se encuentran muy a menudo en la bibliografía sobre Alfieri.

<sup>32</sup> Es el caso del interesante capítulo de Marco Sterpos, «Il primo Alfieri comico: saggi ed esperimenti dell'anno 1775» en *Il primo Alfieri e oltre*, ob. cit., 1994, pp. 91-170.

dice que son «nulli o sono pure caricature, anche quelli più attentamenti ritratti». Muy por el contrario creo que, al menos por lo que concierne al *Divorzio*, Alfieri describe a la mayor parte de sus personajes con todos los rasgos característicos del papel que representan. No lo hará, como es propio de su estilo, con descripciones minuciosas de su físico<sup>33</sup>, pero sí con su forma de decir o de comportarse y con unas escuetas pero precisas acotaciones, que no solía utilizar en su obra trágica<sup>34</sup>.

Y precisamente porque Alfieri no se limita a hacer una simple crítica social, como la de Parini, y demuestra una clara repugnancia por la figura del chichisveo y por lo negativo de su presencia en el seno de la familia tradicional italiana, las características de los personajes y sus descripciones yo no las definiría, precisamente, como superficiales. Eso sí, hay que saber buscarlas, a veces, entre líneas y no conformarse con una rápida o somera lectura de la comedia, que es lo que, muy probablemente, han hecho algunos de los responsables de la crítica literaria italiana.

Como con anterioridad ya he tratado en varios trabajos lo arraigada que estaba la práctica de esta especie de adulterio consentido entre la nobleza dieciochesca de nuestros dos países<sup>35</sup>, no voy a detenerme ahora en explicar el fenómeno del chichisveísmo y las rigurosas obligaciones del amante, pero sí quisiera señalar lo que a través, precisamente, del comportamiento de sus personajes, Alfieri repudia de esta costumbre amorosa contemporánea que tan duramente critica y pone en evidencia<sup>36</sup>.

Sólo dos mujeres<sup>37</sup> entre los trece personajes de *Il divorzio*. Y menos el notario, que no habla, prácticamente todos, principales o secundarios, hacen algún

<sup>33</sup> Sólo en una ocasión Agostino alude a los cincuenta años de la madre frente a los menos de veinte de la hija: «Tener col vostro dieciliguste viso / contro il suo di vent'anni non compiuti» (II, 3).

<sup>34</sup> En esta comedia Alfieri incorpora dieciséis acotaciones, en general, muy breves.

<sup>35</sup> Remito a tres títulos: dos comunicaciones de congresos —«Menciones literarias a una moda *settecentesca*: el *cicisbeo*» en *VI Congreso Nacional de Italianistas*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 59-66 y «Una costumbre amorosa dieciochesca: el *chichisveo* y el *cortejo*» en *El Banquete. Primeros Encuentros sobre el Amor* (Benasque, sept. 1993), Universidad de Zaragoza, 1997— y a un artículo donde profundizo el tema «Sobre el *cicisbeo* y el *chichisveo*: ¿una misma realidad del siglo xviii?» en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 20, 1995, pp. 101-121.

<sup>36</sup> No era ésta la primera vez que aparecía el grotesco chichisveo en la obra de Alfieri. Ya en 1777 había elaborado una sátira con el título de *Nobili o Galanteismo* cuyo texto le sirvió para sacar en 1786 *Il cavalier servente o il Batillo veterano*. Dice Branca: «...la fatua e melanconica figura del 'cavalier servente', oltre che nel *Galanteismo*, era presentita e quasi tratteggiata fin dall'*Esquisse*» (Vittore Branca, «Per la storia delle *Satire*, en *Alfieri e la ricerca dello stile*, Firenze, Le Monnier, 1959, pp. 185-221 [p. 194]).

<sup>37</sup> En el *Parere dell'autore sull'arte comica in Italia* Alfieri muestra su preocupación ante la dificultad de encontrar buenas actrices que supieran estar en el escenario y recitaran sin cantilenas los versos «come se fosse in prosa» (ob. cit., p. 1835).



comentario más o menos claro, con respecto al tema central que se denuncia. Veamos cómo se comportan algunos de ellos:

- **Prosperino Benintendi:** el incauto e ingenuo novio<sup>38</sup>.
  - Ama en secreto a Lucrezina y reconoce no haberse sentido discriminado por ella entre los muchos pretendientes que constantemente la rodean (I, 1).
  - Cuando lee el «biglietto» amoroso que la joven le envía, ingenuamente achaca al nerviosismo y no a la incultura, los errores que en el papel se encuentran (I, 4); por eso está dispuesto a casarse con ella, pese a los consejos de su padre y de Warton (I, 6).
  - No toma parte activa en la petición de mano y se limita a callar y ruborizarse (II,9), hecho que Lucrezina critica en varias ocasiones (III, 3 y III, 9).
  - No le gusta encontrar a su prometida a horas tan intempestivas a solas con un caballero de tan mala reputación como Ciuffini, y cuando insinúa por esto su desagrado, se sorprende de la respuesta airada y desenvuelta de ella: «Oimè; quai detti! e siete / or voi quella sì timida, e modesta, / e taciturna e tenera donzella, / che mi apparivi?» (III, 9).
  - Anulado, por fin, el compromiso se resigna en seguida al mismo tiempo que empieza a entender: «tardi comincio / a veder chiaro» percibiendo, en todo lo ocurrido, la mano de la que iba a ser su suegra «la potrebbe / ...vincere la mamma / nella orribile scuola del bel mondo» (III, 11).
  
- **Settimio Benintendi:** padre de Prosperino.
  - No ve con buenos ojos la boda porque «A me non piace, nè codesta madre, / nè l'andamento della casa loro, / nè gli usi, nè le pratiche» (I, 5) de esa familia.
  - Intenta no coaccionar a su hijo, pero confía que éste cambie de opinión antes de la boda (I, 5).
  - En la petición de mano lanza a Annetta, madre de la novia, la indirecta de que en la casa hay siempre demasiada presencia masculina (II, 8).
  - Finalmente, se alegra de la ruptura del compromiso y acompaña a Prosperino fuera de la ciudad (III, 13).
  
- **Warton:** amigo inglés de los Benintendi.
  - Como extranjero, nacido en el país más respetado por Alfieri, no entiende que en Italia unos enamorados hablen de matrimonio sin haberse tratado previamente: «so che le pigliate / voi, italiani, le mogli nel sacco» (I, 7).

---

<sup>38</sup> La inexperiencia amorosa de un joven que se ve envuelto en las redes de una coqueta y resabiada mujer y que, finalmente, consigue liberarse de ella pese a la desilusión final, parecen ligar a Prosperino con el inexperto «cavaliere» de la *Novella prima*, escrita hacia 1775.

- Como es sensato y juicioso, le sorprende que la residencia de los Cherdalosi esté siempre llena de extraños que pululan alrededor de las mujeres de la casa (II, 7).
- La escena en la que se alegra de que no haya boda (III, 12), era más «fuerte», si así puede llamarse, en la «stesura» en prosa de la comedia. En ella contaba detalles del comportamiento de Lucrezina, de cómo había coqueteado también con él y de la carta que ella le había remitido en los mismos términos a los de la misiva recibida por Prosperino en el primer acto. También habla del doble juego de Ciuffini «che la vuol fare o lasciare sposare da altri, per usufruutarla poi egli». En este resumen en prosa, anterior a la versificación definitiva, se cambian algunas circunstancias de la comedia, ya que son los Benintendi, y no la misma Lucrezina, los que romperán el compromiso: «Risolvono di disdire le nozze» (ed. cit., p. 481).

• **Conde Ciuffini:** «cavalier servente» principal de Annetta, junto con el «cavalier» Piantaguai.

- Prefiere servir a la joven más que a la madre, pero disimula para que ésta no sienta celos (II, 6). Y en realidad, ella no se entera hasta la escena final.
- Aprovecha las salidas de Annetta, para aparecer por la casa y estar a solas con la hija de la dama a la que sirve: «Costui mattina, e giorno, / e sera, e notte, sempre c'è fra i piedi», dice el preceptor (III, 3).
- Cuando se fija la primera boda de Lucrezina, se muestra celoso sólo porque Prosperino es joven, no porque ella vaya a casarse (III, 5), ya que sabe que una boda le va a facilitar las relaciones amorosas con ella (III, 7). Posteriormente cuando el pretendiente a marido es el viejo y decrepito Stomaconi, ya no sentirá celos y el matrimonio no le parecerá mal (IV, 9).
- Está presente en la lectura notarial de la «scripta» prenupcial de Lucrezina y Stomaconi y se alegra, con expresivos apartes, si alguno de los «capitoli» lo beneficia directamente ya que, por ejemplo, disfrutará de la carroza —«(Scarrozzato / anch'io dunque sarò)»— o de los días de balneario, con gastos pagados, estipulados para la esposa: «Così vuol la salute», apostilla el chichisveo (V, 5).
- Acepta gustoso el nombramiento de «Primo Servente» de la joven, a cambio de abandonar el vasallaje de la cincuentona (V, 5).
- Él no ha tenido que hacer nada para disfrutar de estas ventajas porque así estaba estipulado en la institución del chichisveísmo que toda la sociedad italiana aceptaba sin reservas<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> En *Il cavalier servente veterano* (1786), considerada el prólogo de las dieciséis sátiras, Alfieri describe así a este personaje: «M'alzo il mattin a nuovi oltraggi e liti / e corro in fretta a lei che nulla m'ama» (vv. 78-79).

- **Fabrizio Stomaconi:** el viejo marido «consentidor».
  - A pesar de ser un personaje secundario que no aparece hasta la escena 10 del acto IV<sup>40</sup>, su presencia y su comportamiento serán indispensables en la comedia para la crítica de costumbres que Alfieri se propone hacer.
  - Como no puede creerse ser el elegido de una joven y bella muchacha, está dispuesto a aceptar el contrato matrimonial, algunos de cuyos artículos son realmente ofensivos, y hasta inmorales, para su condición de esposo.
  - Al final y en presencia de todos, ante la insinuación de Agostino de «pria leggere / i capitoli è meglio», el todavía pretendiente dice «Firmar prima, / e legger poi: quest'è il mio modo: ho tanta / fiducia in lei, gentile Signora Anna, / che così mi compiaccio di mostrargliela» (V, 5).
  - Así pues, la aparente caballerosidad de Fabrizio al estampar su firma, sin previa lectura, en un documento tan degradante para él, justificaba de alguna manera la humillación como marido por dos motivos: uno, por ser necesario socialmente «per la pace durevole di casa» y, en segundo lugar, ya que preveía un texto realmente comprometido, prefería firmarlo sin conocerlo: «E perciò appunto gli ho voluti / firmati prima» (V, 5).
  - Cuando acepta convertirse en el «Servitore primo» de la que ya es su suegra, con gran ironía otro personaje hace alusión a su facilidad de «tragar» con todo: «Cattivi i denti egli ha, ma buon lo stomaco» (V, 6). El apellido, buscado irónicamente por Alfieri, ya hacía alusión a sus buenas tragaderas.
  
- **Agostino Cherdalosi:** padre de la joven casadera.
  - Íntimamente honesto, es el único que parece escandalizarse de lo que ocurre a su alrededor.
  - De edad madura como Settimio, su «buon senso» se nota en muchos de los comentarios u observaciones que hace pero, a pesar de la sensatez, tiene gran parte de culpa de lo que ocurre en su familia por no haber sabido imponerse a tiempo con los suyos.
  - Alfieri nos lo presenta bajo cuatro facetas distintas, aunque complementarias: como genovés, como esposo, como padre y como ciudadano.
  - Como genovés, y siguiendo con el tópico tradicional, es avaro. En el texto se critica y ridiculiza su tremenda tacañería con varios ejemplos: se enfada con su mujer por estar siempre rodeada de hombres —cinco en total—, pero sólo muestra su disgusto porque comen en su mesa y están siempre por la casa familiar generando gastos (II, 2 y 3); parece preocuparle inicialmente que haya tanta diferencia de edad entre Stomaconi y su hija (II, 3), pero después no se opondrá a la boda cuando se entera que

---

<sup>40</sup> Había sido mencionado, sin embargo, en dos ocasiones anteriores: en la conversación entre Agostino y Annetta (II, 3) y entre ésta y Lucrezina (IV, 8).

este pretendiente pide menos dote que el anterior (IV, 11) y ofrece de contradote más dinero (V, 2); quiere que la ceremonia sea discreta, con el pretexto de evitar el escándalo (IV, 11) y propone que no se enciendan demasiadas velas para no cegarse con ellas (V, 5), pero cuando sabe que quien las paga es la madre de la novia, ya no le importará que estén todas encendidas (V, 5).

- Como marido, se lamenta que su opinión no cuente en absoluto, pero es débil con los caprichos de Annetta (II, 3); al final, se alegra que su esposa, enredada en su propia trampa, salga escarmentada y se quede sin chichisveo (V, 5), aunque sabe que éste será sustituido inmediatamente por otro (V, 6). Sobre los amantes de su esposa, sin embargo, no hace directamente ningún comentario. Sólo los llama «seccatorini» (II, 4) cuando con su presencia interrumpen una acalorada discusión que tiene con Annetta en una escena antológica (II, 3).
  - Como padre, muestra preocupación por sus hijos y reconoce que si no fuera por ellos ya no estaría en la casa familiar (II, 3); del varón se ocupará él más adelante pero le disgusta el mal ejemplo que da Annetta constantemente a su hija (II, 3); en la escena de la petición de mano parece estar preocupado por Lucrezina y hasta le pregunta qué opina al respecto (II, 10); se enfada por no enterarse de nada y por no ser consultado en las decisiones importantes de su familia (IV, 1).
  - Como ciudadano, acepta como los demás personajes que existan los «documenti» del contrato matrimonial (IV,1) —ya que él mismo se ha encargado de los del primer matrimonio de su hija con Prosperino (II, 10 y IV, 1)— pero no comprende que el segundo novio firme los redactados por Annetta sin leerlos previamente (V, 5). Al final su sensatez le hace incluirse entre los culpables de ese auténtico desastre social: «Oh qual madre! oh che scritta! oh che marito! / ed io, qual padre!» (V, 8).
- **Annetta:** esposa de Agostino y madre de Lucrezina; sin duda, el personaje mejor dibujado de la comedia.
- Mujer madura experta en las lides del chichisvefismo que no asume el paso de los años. En su casa, y en presencia de su marido, la asisten: el preceptor de su hija, un médico que cuida de sus falsos achaques y un abogado, además de sus dos chichisveos asiduos: el conde Ciuffini y el caballero Piantaguai, un militar que sirve en el ejército español.
  - Aún ignorando las pretensiones de su «cavalier servente» con Lucrezina, considera a su hija como una posible rival y por eso quiere que ésta se case para que se aleje del domicilio familiar.
  - Habla con Lucrezina de mujer a mujer y la advierte con su experiencia: un matrimonio con el insulso Prosperino le proporcionará dinero, pero eso no es lo más importante para una mujer de su siglo, ya que no tendrá la libertad de la que ella goza con un «cicisbeo continuo» (III, 1), porque el padre

del joven no está habituado a las costumbres «al uso» en Italia y pretenderá de ella que sea una mera cocinera de Prosperino (III, 1).

- Como tiene que salir de casa por su intensa vida social y su hija ya es «sposina», es decir, ya está comprometida, la deja en custodia de Tramezzino, el preceptor, porque hay que cuidar las apariencias (III, 2).
- Sabe convencer a su esposo del poco éxito que hubiera tenido el primer matrimonio de su hija y le presenta al nuevo candidato con las credenciales idóneas para un avaro como él: éste es mejor, porque pedirá menos dote (IV, 6), mientras que los méritos que utiliza para convencer a la futura joven esposa, se plantean de otra manera: no le puede negar que Stomaconi sea viejo, feo y desdentado, pero como marido le va a permitir hacer lo que ella quiera (IV, 8).
- Está segura que la amenaza del irritado Agostino de meterlas a ella y a Lucrezina en un convento no se cumplirá, porque en treinta años de vida en común, su marido no ha sabido nunca imponerse a pesar de las airadas protestas y gritos continuos (IV, 8).
- Se encarga de redactar «i capitoli» matrimoniales de los que está muy orgullosa: «e sarà questa /...il modello d'ogni scritta / di matrimonio in Genova. Sarete / una vera Regina» (V, 3).
- Con lo que no contaba era con caer en su propia trampa: el «Primo Servente» elegido libremente por su hija será «su» Ciuffini, que acepta gustoso el cambio de dama más joven, así como el otro chichisveo: «anch'io pur passerei / seco alla corte giovane», dice inmediatamente Piantaguai (V, 5).
- Completamente contrariada por la humillación sufrida, sale enloquecida de la escena gritando «All'aria tutto ... / ... al diavolo / tutti voi, tutti...» (V, 5), sin enterarse de la última solución que han pensado para ella: el recién casado con Lucrezina, para tranquilizarla, se ofrece para entrar a su servicio (V, 6). Todo, pues, parece estar arreglado ya que todo queda en casa.

• **Lucrezina:** personaje con variedad de matices en su léxico y en su comportamiento.

- Alfieri actúa con ella como con muchos de los protagonistas de sus tragedias: se habla de ellos, casi los conocemos por lo que se nos ha dicho sobre su persona y sus intenciones, pero no aparecerán ni actuarán hasta el segundo acto.
- Aunque es ella la que se declara por carta a Prosperino, para su padre y su enamorado es una jovencita modosa y sumisa que en la petición de mano, después de bajar los ojos, callar y ruborizarse —«...Tu abassi gli occhi, e taci, / ed arrossisci triplicatamente»—, sólo interviene para decir «ai genitori, ed al cuor mio, / obbedirò» (II, 10).
- En la conversación con su madre, ya sin fingimientos, cambia de tono y hasta ésta se sorprende: «Oh, la sai lunga, / più ch'i' non mel credessi»

- (III, 1); después con su preceptor, que actúa de confidente, le dice que han salido las cosas como habían planeado, aunque se muestra bastante contrariada de que Prosperino sea tan tímido y hable de boda sin haber llegado a hacerle la corte (III, 3).
- A Tramezzino que iba a cuidar de las apariencias como guardián de su honor durante la ausencia de Annetta, lo manda con malicia a por chocolate para poder quedarse a solas con Ciuffini que aparece por la casa sin previo aviso (III, 4).
  - Le alegra que éste sienta celos de su novio y decide entonces, recordando las claras advertencias de su madre, suspender la boda y emplear otra táctica (III, 5 y 8).
  - Asusta con su lenguaje y desparpajo al inexperto enamorado que aparece de improviso por la casa y que la creía tan tímida y callada. Es ella la que, finalmente, da el paso de anular el matrimonio ya fijado por los padres, y aconseja a Prosperino que se marche de la ciudad y emprenda una nueva vida (III, 9).
  - Vuelve a adoptar una actitud sumisa y recatada e, incluso, cambia de registro lingüístico ante el nuevo pretendiente que le presenta su madre; y es tal el cambio de actitud, que hasta Ciuffini, en un aparte, piensa: «ella...è maestra / davver, più che la madre» (IV, 10).
  - Durante todo el quinto acto lo único que hace es elegir a Ciuffini como «servente» para que conste su nombre por escrito en el documento notarial que no podrá ser alterado ni rechazado posteriormente por el esposo oficial (V, 5).

Lo que hemos visto sobre el comportamiento de los personajes más significativos de la comedia nos sirve para entender qué tipo de crítica era la que Alfieri pretendía ofrecernos. Su denuncia contra las depravadas costumbres de la *sociedad italiana no es tan clara y directa como lo hubiera hecho en las Satire*, sino que de forma mucho más sutil, narra una situación concreta para que fuera el lector, o el espectador en el caso de que la obra hubiera sido representada, el que sacara sus propias conclusiones. Así, por ejemplo, Lucrezina trata de calmar los celos de Ciuffini diciendo que su matrimonio con Prosperino va a facilitar la relación entre ellos: «Tutto fo per uscir di questa casa, / e poterti tratar; giacché, pur troppo, / lo sposarti è impossibile» (III,5). Y este amante celoso no se opone a la boda de la que dice amar; lo único que le preocupa es la edad del novio: «Almeno / fossi tu d'altri sposa; ma d'un tale / giovanetto sì bello...» (III, 5).

Pero el momento clave donde Alfieri nos hace percibir en toda su dimensión lo que implicaba esta auténtica lacra social dieciochesca, es la escena en la que el abogado Sparati enumera pormenorizados los veintiocho «capitoli» —aunque en realidad, sólo se mencionan veinticuatro— que un marido estaba obligado a aceptar delante de testigos (V, 5). Los ocho primeros hacían referencia a derechos de tipo general y económico: cuantía de la dote y contradote, dinero para com-

prar alfileres —«spillatico alla sposa»— y para el mantenimiento de carroza y caballos, un palco en los distintos teatros de moda, médico fijo en casa, libertad para elegir o despedir a los miembros del servicio, etc., etc...

Pero si estas normas eran fundamentalmente de tipo crematístico, a partir de la novena la cosa era más complicada para un pobre marido tradicional. Entre otros, la dama casada tenía los siguientes derechos que su esposo tenía la obligación de aceptar con buena cara: tendrá habitación separada y podrá recibir en ella a quien quiera a la hora que sea; la mujer no tendrá obligación de dormir en la casa, si no quiere, y tendrá libertad para invitar a sus amigos, incluso en sus aposentos privados; los hijos estarán completamente a su cargo para decidir con ellos lo que crea conveniente; no estará obligada a oír conversaciones de temas que no le agraden como, por ejemplo, si en la casa hace falta aceite o trigo; dispondrá de libre elección de confesor, de las camareras a su servicio pero, sobre todo, véanse las obligaciones implícitas en los tres últimos «capitoli», del veintidós al veinticuatro: de amantes o chichisveos elegirá el número que quiera; el «Servitore primo» podrá entrar o salir de la residencia matrimonial cuando lo desee sin que el esposo de la dama demuestre su disgusto, y, por último, su nombre constará en el documento en un lugar dejado en blanco para tal efecto<sup>41</sup>.

Ante esta situación, la postura de los padres de la novia es distinta. A Agostino, por ejemplo, le parece imposible que el marido no se oponga a lo que está oyendo y añade: si el chichisveo existe —ya que era una costumbre social aceptada por todos, incluso, por él mismo en su propia vida matrimonial—, que al menos el esposo pueda intervenir en la elección de quien va a estar permanentemente en su casa y comiendo a su costa. Annetta, por el contrario, insiste una y otra vez: sólo la interesada, escuchando su corazón, elegirá a su amante y si su nombre ha de constar por escrito en el documento público, es para que no haya malas interpretaciones ni arrepentimientos futuros.

Ante la falta de espacio, sólo voy a comentar brevemente dos escenas de la comedia que me parecen realmente magistrales: una entre Agostino y Annetta (II, 3) y la otra entre ésta y su hija (III, 1)<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Dice así el polémico texto de la «scripta»:

«Veintidue: *Degli amici, falsamente / denominati in riso cicisbei, / la s'avrà quanti, e quali, e come / le agradiranno più*» ...

«Ventitré: *Ma il Servente Primo in capite, / scelto s'intende, a piena arcipienissima / volontà della Sposa, avrà di fisso / mattina e sera la tavola in casa; / né potrà mai spiacere, che il dimostri, al marito*» ...

«Veinticuatro: *E la scelta del Servente / Primo, in capite, e fisso, verrà fatta / dalla Signora, e dichiarata e scritta, / qui, dove in bianco se ne lascia il nome, / Signor en, enne*» (V, 5).

<sup>42</sup> Se podría añadir a este comentario otra escena digna de aplauso: el momento en el que Lucrezina y Ciuffini, para quedarse a solas y confesar su amor, alejan al ingenuo Don Tramezzino con pretextos ingeniosos —ir a buscar el chocolate, después lo envían a calentarlo un poco más, insisten para que traiga las tostadas, ...— en un rápido entrar y salir de escena que recuerdan la agilidad de la comedia del arte (III, 4, 5, 6, 7 y 8).

Apenas trasladada la acción a casa de los Cherdalosi en el segundo acto, comienza una acalorada discusión entre el matrimonio (II, 2) que se prolonga durante toda la escena siguiente. Agostino se queja de los intrusos que tiene que soportar en su propia casa, de la incultura de Lucrezina a pesar del preceptor que Annetta ha buscado y él paga, o del mal ejemplo que la madre le transmite a su hija al «tenerla in conversazione». Annetta no se amilana ante los reproches de su marido y además de llamarlo «sfacciato» se defiende con enérgica seguridad: si ella tiene acompañantes masculinos en la casa es porque él sólo le ofrece «un muso duro, un muso vecchio»; la hija de ambos no tiene buena educación por culpa de la tacañería de él: si Tramezzino no es un buen preceptor es porque con lo que cobra, no puede ser un Quintiliano.

También en el siguiente caso nos encontramos con una escena magnífica entre madre e hija, una de las más largas de la obra. Al comienzo del acto III las dos mujeres hablan abiertamente, sin tapujos: Annetta se comporta tal como es y como el lector ya se había imaginado, mientras que Lucrezina se quita la máscara de muchacha ingenua y vergonzosa, como su padre y su primer pretendiente nos la habían presentado con anterioridad, y muestra su faceta de mujer astuta que sabe cómo conseguir lo que quiere. La mujer madura, celosa de la juventud de su hija y enfadada por lo que cree una actitud arrogante de la muchacha cuando piensa que ha conseguido un buen partido, la previene, sin embargo, de lo que se le avecina si aceptara casarse con Prosperino. Se lo ha dicho por su bien «pel tuo meglio / ho parlato: nè voglio che tu poi / te n'avessi a pentire» (III, 1). Cuando la joven se defiende al llamarla su madre «civetta», es decir coqueta, Annetta apostilla que con ella ya no tiene que disimular ni las miradas furtivas, ni los toqueteos, ni los juegos con unos y con otros:

... Or che sei sposa,  
non è più tempo da dissimulare [...]
   
... ma le furtive
   
toccatine di mano all'inglesino
   
Warton: e sotto il tavolin da giuoco
   
il peduccio seral col Piantaguai;<sup>43</sup>
  
e l'occhiatine per fino al Becchini:
   
tai cose tutte nolle puoi negare ... (III, 1).

Y entonces la joven, en un aparte indicado por una breve acotación —«(da sè)», nos dice Alfieri—, respira hondo porque, afortunadamente, su madre no se ha dado cuenta y no ha mencionado a Ciuffini entre los pretendientes con los que

<sup>43</sup> Una alusión similar a la presencia de los amantes en la sala de juego se describe magistralmente en *Il Mezzogiorno* pariniano (vv. 1108-1194). Sobre este tema remito a un trabajo mío «Un juego de mesa para amantes dieciochescos» en *Actas del X Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada* (octubre de 1994), Universidade de Santiago de Compostela, 1996, pp. 51-63.



ella habitualmente la había visto coquetear: «manco mal che del buono non s'è avvista».

\*\*\*\*\*

Y ya para terminar, un comentario en voz alta. Si se ha criticado al «astigiano» el estilo duro y poco adornado de sus versos trágicos —crítica con la que no estoy de acuerdo— me parece que muy pocos han llegado al Alfieri de *Il divorzio* donde no faltan elementos de ingenio ni de originalidad en su planteamiento. Incluso me atrevería a decir —aunque esta afirmación exigiría un estudio más profundo— que parece que en esta última etapa Alfieri hubiera hecho evolucionar su idea sobre el teatro: la incorporación de dieciséis acotaciones, la desaparición de largos monólogos en beneficio de rápidos diálogos, la presencia de un mayor número de personajes, incluyendo a un confidente, o no respetando del todo la unidad de lugar, son algunos de los hechos que apoyarían mi afirmación anterior.

Y en este sentido, quizás no sea tan negativa, como parece a simple vista, la opinión de Foscolo que definió las comedias alfierianas como «modelli di stravaganza». Quizás Foscolo estaba pensando en la auténtica etimología de la palabra y vio a las comedias como *obras extravagantes*, es decir, como obras fuera de su tiempo y ajenas o lejanas, como dice Fubini, «all'io profondo dell'Alfieri», a ese yo íntimo que un hombre moribundo reflejaba, por esa misma época, en las últimas páginas de su autobiografía literaria.

