

Saul di Vittorio Alfieri, nella cornice della sua produzione tragica

IL SISTEMA TRAGICO DI ALFIERI Vittorio Alfieri scelse una forma letteraria, la **tragedia**, la cui funzione storica si stava ormai esaurendo. **Perduta la sacralità e la ritualità** che aveva avuto alle origini nella Grecia antica (quando il nucleo tragico consisteva nella sottomissione inevitabile dell'essere umano alle leggi delle divinità e del fato), questo genere era tornato ad avere **un momento di grande sviluppo in Europa all'inizio dell'Età moderna**, nel Cinquecento e Seicento, legandosi - per quanto riguarda la fruizione e il pubblico - all'ambiente e alle tecniche degli spettacoli di corte e - per quanto riguarda le tematiche - alla rappresentazione di scontri tra volontà antagonistiche nel quadro della lotta per il potere e dei contrasti sociali. **In Italia la tragedia si era collegata alla trattatistica politica** ispirata alla «ragion di Stato» e al clima della Controriforma.

L'entusiasmo con cui Alfieri lesse (secondo quanto egli narra nell'autobiografia) Plutarco e Ossian, di cui sceneggiò nel 1775 tredici poemetti, ci fa capire che cosa egli andasse cercando nella forma tragica: **passioni sublimi e individui grandi**, collocati spesso in un passato remoto che favoriva l'idealizzazione (e con essa l'intellettualismo e l'astrattezza). Trasse gli argomenti dalla mitologia greca e dalla storia; svolse come tema peculiare **il contrasto fra «tirannia» e «libertà»**, sviluppandolo generalmente secondo uno schema politico che si incentra sulla figura del tiranno (il quale perciò spesso è il vero protagonista) a cui si oppone un uomo libero (figura di «eroe» positivo), la cui morte ha il significato morale di una denuncia estrema. Seguendo la cronologia, possiamo distinguere nell'articolazione della materia alcune variazioni:

- **a una prima tragedia storica** (*Filippo*) **segue un gruppo di opere di argomento mitologico** (*Polinice, Antigone, Agamennone, Oreste*): esse rappresentano un universo dominato dalla «tirannia» senza che si aprano possibilità di scampo; la lotta si svolge tra colui che ha il potere e colui che aspira ad averlo oppure tra chi ha il potere e l'«eroe» che si rifiuta di soggiacere ed è destinato a essere vittima;
- un altro gruppo di tragedie (*Virginia, La congiura de' Pazzi, Timoleone*, argomenti tratti rispettivamente da Tito Livio, da Machiavelli e da Plutarco) appartiene allo stesso periodo e allo stesso ambito di riflessioni da cui nasceva il trattato *Della tirannide* e ne riproduce l'ideologia, svolgendo **il tema del tirannicidio** e della possibilità che esso offre di provocare la sollevazione del popolo;
- contemporaneamente si nota in altre opere (per esempio: *Ottavia, Don Garzia*) **il tentativo di esplorare motivi nuovi**, mediante vicende affettive e amorose che si affiancano al conflitto politico;
- dopo il 1780 Alfieri compone le due tragedie, ***Saul e Mirra***, che sono state unanimemente riconosciute come le più felici della sua produzione, e sono **entrambe anomale**: *Saul*, perché è l'unica di **argomento biblico**; *Mirra*, perché l'autore in essa rinuncia a tradurre in termini politici la **tragicità della condizione umana** e rappresenta un dramma che è esclusivamente individuale, interiore, passionale.

ALCUNE TRAME Vediamo ora qualcuna delle vicende.

- *Filippo*. La scena è ambientata alla corte di Madrid, nel pieno dell'assolutismo controriformistico. Filippo II, re di Spagna, odia il figlio don Carlo, principe ereditario,

il quale ama riamato Isabella (storicamente Elisabetta di Valois), un tempo a lui promessa, e poi sposata per ragioni dinastiche a Filippo stesso. Con la complicità del Consiglio di corte Filippo accusa Carlo di tradimento e di eresia e lo fa imprigionare: Carlo è costretto al suicidio, Isabella lo segue volontariamente nella morte. La tragedia fu più volte rimaneggiata, dalla prima stesura del 1775 fin dopo il 1780, e risulta infine una delle più rappresentative delle intenzioni alfieriane. **Il motivo dominante è quello della paura in cui vivono sia gli oppressi sia l'oppressore** (concetto, questo, esposto diffusamente in *Della tirannide*). Protagonista tragico è Filippo, il cui comportamento è interamente determinato dalle regole della «ragion di Stato» (l'ultima battuta della tragedia mostra nel personaggio stesso l'emergere di questa consapevolezza: «Scorre di sangue (e di qual sangue!) un rio / Ecco piena vendetta orrida ottengo; [...] / Ma, felice son io?...»).

- *Antigone*. Antigone, figlia di Edipo e sorella di Polinice, viola la legge con cui lo zio Creonte, divenuto tiranno di Tebe, ha ordinato che il cadavere di Polinice rimanga insepolto (si tratta in realtà di una provocazione, poiché Creonte ha emanato la legge proprio per indurre Antigone a ribellarsi). Condannata, potrebbe salvarsi se accettasse di sposare il figlio di Creonte, Emone, che l'ama. **Sceglie invece la morte**, e anche Emone disperato si uccide. La figura di «eroe» positivo è qui Antigone.
- *Virginia*. Siamo in Roma antica, nel periodo repubblicano. Il decemviro Appio Claudio, che aspira a diventare tiranno, invaghitosi di Virginia, una fanciulla di onorata famiglia plebea, ordisce un intrigo per impadronirsene. Invano s'oppongono la madre Numitoria, il giovane e impetuoso amante Icilio, e il padre Virginio, eroico soldato. Icilio cerca di sollevare la plebe, ma, accusato ad arte di voler diventare tiranno egli stesso, è costretto a darsi la morte. Vista chiusa ogni via alla libertà, Virginio stesso uccide la figlia per sottrarla al disonore. Toccato da questo gesto, il popolo insorge. La tragedia termina mentre si odono le prime grida della folla («Oh spettacolo atroce! Appio è tiranno... Appio è tiranno; muoia... Appio, Appio muoia»).
- *Mirra*. Mirra, figlia di Cecri e di Ciniro, re di Cipro, ama di **un amore incestuoso** il padre (così si vendica Venere, per essere stata offesa da Cecri). Finché le è possibile, nasconde a tutti, anche al fidanzato Pereo, la sua passione; quando infine il segreto inconfessabile le sfugge, si uccide sotto gli occhi del padre stesso.

LA POETICA TRAGICA ALFIERIANA La formulazione più estesa e più organicamente argomentata della poetica tragica alfieriana si legge nel **trattato *Del principe e delle lettere*** (1785-86). Il discorso di Alfieri muove da una constatazione negativa: «Gli uomini tutti per lo più e maggiormente i più schiavi (come siamo noi) peccano tutti nel poco sentire». Si tratta di **un peccato duplice: politico**, perché porta al passivo asservimento alla tirannide principesca; **poetico**, perché determina il prevalere di un gelido razionalismo e di una conformistica letteratura sull'autentica passionale poesia. Promotore invece di libertà politica e insieme di alta poesia è il **«forte sentire»**, inteso come irresistibile «impulso naturale», **antecedente a ogni educazione** e non soggetto alla ragione e al buon gusto, come innata disposizione sentimentale all'indipendenza, al culto dell'eroismo e della gloria, all'avversione al potere costituito. **Il vero poeta s'identifica così con l'eroe**. La rappresentazione tragica non si propone di rasserenare gli spettatori intrattenendoli gradevolmente, ma di inquietarli e di spingerli all'azione turbandone l'animo. La tensione etico-politica e lirica di Alfieri, di forma tragica nella sua stessa radice ideologica e personale, prende corpo nelle sue tragedie nel **ricorrente caratteristico contrasto di tiranno e antitiran-**

no, contrasto che non ammette conciliazioni ma solo scontri violenti e totali, e nel procedere dell'azione per risentite opposizioni. Essa si manifesta nella scelta degli argomenti tragediabili, tutti, a eccezione di quello della *Mirra*, siano essi tratti dalla storia o dalla mitologia, centrati su una lotta di natura politica che vede combattere un principe, immagine cupa del potere, e un eroe che difende dalle sopraffazioni tiranniche la propria e l'altrui indipendenza. E si manifesta nello stesso **andamento metrico** (le tragedie alfieriane, divise in cinque atti, sono in endecasillabi sciolti, salvo qualche inserto di canti in altri metri, come quelli che compaiono nella scena terza dell'atto quarto del *Saul* e nella scena terza dell'atto quarto della *Mirra*), **spezzato in frequenti movimenti esclamativi e interrogativi**, sospeso da pause di patetica espressività, segnato da singoli versi rotti fino a includere, talvolta, cinque battute di dialogo.

A partire dalla sua seconda tragedia, *Filippo*, Alfieri adottò **un caratteristico procedimento elaborativo: ideazione della trama e dei personaggi, stesura in prosa, versificazione**. All'interno di questi principali momenti si collocano poi rifacimenti e correzioni, che rendono complessa la storia di ogni tragedia alfieriana. Per esempio, il *Filippo* fu ideato il 27 marzo 1775, fu subito dopo steso in francese e nel luglio di quell'anno in italiano (la stesura bilingue, ancora usata per il *Polinice*, fu abbandonata dall'*Antigone* in avanti per la sola stesura in italiano, in corrispondenza dell'acquisizione da parte di Alfieri di una più sicura padronanza di questa lingua), passò poi attraverso tre versificazioni (1775, 1776, 1780), via via rifiutate, prima di giungere a quella nell'insieme definitiva (1781), che però subì ancora ritocchi a più riprese (1783, 1787, 1789).

Alfieri curò personalmente due edizioni del suo teatro: una, comprendente le prime dieci tragedie, pubblicata a Siena nel 1783; l'altra, completa, stampata a Parigi nel 1788-89, in cinque volumi. Quest'ultima edizione è arricchita di *Pareri dell'autore* su ogni tragedia, sulla *Invenzione*, sulla *Sceneggiatura* e sullo *Stile* di tutte, e di lettere in cui sono discusse osservazioni che sul teatro alfieriano fecero Melchiorre Cesarotti e Ranieri de' Calzabigi.

UN'INTERPRETAZIONE DELLA PRODUZIONE TRAGICA DI ALFIERI Tutti gli studiosi delle tragedie di Alfieri hanno cercato di delineare un loro percorso evolutivo. Riferiamo l'interpretazione di Mario Baratto (*Tirannide e libertà nella tragedia di Alfieri, in Da Ruzante a Pirandello: scritti sul teatro*, Liguori, Napoli 1990).

Alfieri mette in scena **conflitti che sono «politici» solo in apparenza:** infatti la tragicità è da lui sentita come inerente a una condizione esistenziale, e perciò il vero conflitto è quello che si svolge tra l'individuo e la «necessità» che lo domina. Ciò è vero non solo per le ultime tragedie, in cui il dramma è pienamente interiorizzato e sono le passioni stesse a esercitare sull'essere umano una forza costrittiva che non gli lascia libertà d'azione (se non quella di morire), ma anche in quelle precedenti, in cui è rappresentata una situazione tradizionale di antagonismo politico: è infatti **la logica del potere**, visto da Alfieri in modo astratto e al di fuori di qualsiasi concreta specificità, che si impone sia alle vittime sia al tiranno.

Nel *Filippo*, per esempio, il vero tema tragico è quello del **rapporto tra il tiranno e la tirannide**; il tiranno, una volta che abbia accettato le regole del suo ruolo, non può comportarsi che come si comporta: «Il conflitto tragico fra tiranno e tirannide è dunque insolubile. La ragion di Stato lo suscita per poi annullarlo: essa si configura come il fato del mondo moderno; stabilisce per sempre il destino dell'individuo che ne è portatore». Anche nella *Virginia* (una delle tragedie che più si sono prestate a una lettura politica) **il dramma resta individuale** e si conclude prima che lo scontro

storico - che interessava in realtà poco ad Alfieri - abbia inizio; lo scontro avviene invece tra Icilio e Appio, due grandi personalità isolate; Icilio stesso è costretto ad assumere nella difesa della libertà atteggiamenti «tirannici», tanto che si crea tra il tiranno e l'eroe, caratterizzati entrambi da uno «slancio di potenza vitale», un singolare ravvicinamento. È questa una delle conclusioni critiche a cui Baratto arriva: che **il tiranno e l'eroe si equivalgono in quanto tendono ad affermare a qualsiasi costo la propria individualità**. «Si giunge così a un punto cruciale dell'opera tragica di Alfieri: all'ambivalenza, per così dire, morale del tiranno e dell'eroe della libertà, che si comincia a discernere al di sotto dell'opposizione politica. Ambivalenza che ci riconduce al centro della personalità di Alfieri, al suo bisogno di affermazione assoluta al di là del dilemma rigido fra tirannide e libertà. [...] Che si tratti di uomo libero o di tiranno, ciò che risulta per lui essenziale è subire o dominare tutta la realtà con la sua propria realtà».

Ed è questo **scacco dell'individuo nel tentativo di dominare la realtà** che trova nel *Saul* e nella *Mirra*, al di fuori dello schema politico, una rappresentazione più chiara.

UNA PROPOSTA DI LETTURA CRITICA DEL SAUL La lettura della Bibbia, a cui Alfieri era stato invogliato dalle suggestioni dell'ambiente romano (oltre che dall'influenza dell'amico Tommaso Valperga di Caluso, studioso esperto di cose ebraiche) e che gli aveva fatto un'impressione profonda gettandolo in uno stato di «invasamento» (così egli dice nell'autobiografia), suggerì **la composizione del Saul**, su un argomento desunto dal primo libro dei *Re*.

L'azione si svolge nell'accampamento degli Israeliti, che si apprestano alla battaglia contro i Filistei, e rappresenta l'ultima giornata del regno e della vita del vecchio sovrano di Israele. I personaggi sono: il re Saul; David (il migliore dei guerrieri e l'eroe ormai prediletto da Dio) che ne ha sposato la figlia Micol; Micol stessa e il fratello Gionata; Abner, ministro del re ed esecutore dei suoi ordini; il sacerdote Achimelech. La vicenda è ridotta a pochi movimenti.

Saul, sentendosi declinare per la vecchiaia e credendosi abbandonato da Dio per averne offeso i sacerdoti, è spinto - da **un bisogno irrefrenabile di riaffermare il dominio sulla vita** e sulla regalità che gli sfuggono - a incrudelire contro David, che odia e ama (vedendo in lui un altro se stesso, da giovane) e che ha bandito dal campo, e contro i sacerdoti stessi, che sospetta di tramare intrighi per detronizzarlo. Nel giorno destinato alla battaglia Micol e Gionata riescono a ottenere la riconciliazione di Saul con David, ma essa dura poco: a **un nuovo insorgere di rabbia**, Saul scaccia David e ordina che si uccida Achimelech. Attaccato di sorpresa dai Filistei, si getta nel combattimento; sconfitto, si uccide (dopo aver affidato la figlia ad Abner perché la riconduca salva allo sposo) prima di esser fatto prigioniero.

Della **novità di ideazione di questa tragedia** fu pienamente consapevole Alfieri, che la segnalò nel *Parere dell'autore su le presenti tragedie* (osservazioni di commento ai testi, allestite per l'edizione parigina del 1788-89): «In questa tragedia l'autore ha sviluppata, o spinta assai più oltre che nell'altre sue, quella perplessità del cuore umano, così magica per l'effetto; per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa. Questa perplessità è uno dei maggiori segreti per generar commozione e sospensione in teatro. L'autore forse per la natura sua poco perplessa, non intendeva questa parte nelle prime sue tragedie, e non abbastanza ha saputo valersene nelle seguenti, fino a questa, in cui l'ha adoprata per quanto era possibile in lui. Ed anche, per questa parte, **Saul mi pare molto più dottamente colorito, che tutti gli eroi precedenti**. Ne' suoi lucidi intervalli, ora agitato dalla invidia e sospetto contra David, ora dall'amor della figlia pel genero; ora

irritato contro ai sacerdoti, or penetrato e compunto di timore e di rispetto per Iddio; fra le orribili tempeste della travagliata sua mente, e dell'esacerbato ed oppresso suo cuore, o sia egli pietoso, o feroce, non riesce pur mai né disprezzabile, né odioso».

Parecchi studiosi hanno analizzato, come tema di fondo della tragedia alfieriana, **il senso della fine, dell'isolamento, della morte**. Hanno particolare importanza, tra gli altri, i contributi critici di Mario Fubini, raccolti nel volume *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani* (La Nuova Italia, Firenze 1968). Segnaliamo inoltre, tra le interpretazioni del *Saul*, quella di Fubini, nel saggio *V. Alfieri, il pensiero, la tragedia* (Sansoni, Firenze 1953) e una proposta non recente - ma ancora interessante data la personalità dello studioso - di Piero Gobetti che, in uno studio del 1922, insisteva sulla solitudine e la disperata coerenza dei personaggi (ora in *L'uomo Alfieri*, Feltrinelli, Milano 1950).

L I tormenti di Saul

Nel primo atto David è rientrato segretamente nell'accampamento, dove si è incontrato con Gionata e con l'amata moglie Micol, che l'hanno convinto a rimanere nascosto in attesa del momento più propizio per presentarsi a Saul. Il vecchio re non si è ancora visto e compare in scena solo qui, all'inizio dell'atto secondo.

[ALBA DI SAUL]

SAUL Bell'alba è questa. In sanguinoso ammanto
oggi non sorge il sole; un dì felice
prometter parmi. — Oh miei trascorsi tempi!
Deh! dove séte or voi? Mai non si alzava
5 Saùl nel campo da' tappeti suoi,
che vincitor la sera ricorcarsi
certo non fosse.

ABNER Ed or, perché diffidi,
o re? Tu forse non fiaccasti or dianzi
10 la filistea baldanza? A questa pugna
quanto più tardi viensi, Abner te 'l dice,
tanto ne avrai più intera, e nobil palma.

SAUL Abner, oh! quanto in rimirar le umane
cose, diverso ha giovinezza il guardo
15 dalla canuta età! Quand'io con fermo
braccio la salda noderosa antenna
ch'or reggo appena, palleggiava; io pure
mal dubitar sapea... Ma non ho sola
perduta ormai la giovinezza... Ah! meco
20 fosse pur anco la invincibil destra
d'iddio possente!... o meco fosse almeno
David, mio prode!...

ABNER E chi siam noi? Senz'esso
più non si vince or forse? Ah! non più mai
25 snudar vorrei, s'io ciò credessi, il brando,
che per trafigger me. David, ch'è prima,
sola cagion d'ogni sventura tua...

1. sanguinoso ammanto: rivestito di nubi rossastre, color del sangue.

6-7. che vincitor ... fosse: senza avere la certezza che quella sera si sarebbe coricato vincitore.

9-10. Tu forse ... baldanza: forse che in precedenza non vincesti i Filistei, pur così sicuri di sé?

11. tanto ... palma: tanto più ne riporterai una vittoria indiscussa e degna di gloria.

14. noderosa antenna: la lancia nodosa.
24-26. non più ... trafigger me: non vorrei più estrarre la mia spada, se fossi di ciò convinto, che per darmi da me stesso la morte.

SAUL Ah! no: deriva ogni sventura mia
 da più terribil fonte... E che? celarmi
 30 l'orror vorresti del mio stato? Ah! s'io
 padre non fossi, come il son, purtroppo!
 di cari figli..., or la vittoria, e il regno,
 e la vita vorrei? Precipitoso
 già mi sarei fra gl'inimici ferri
 35 scagliato io, da gran tempo: avrei già tronca
 così la vita orribile ch'io vivo.
 Quanti anni or sono che sul mio labro il riso
 non fu visto spuntare? I figli miei,
 ch'amo pur tanto, le più volte all'ira
 40 muovonmi il cor, se mi accarezzan... Fero,
 impaziente, torbido, adirato
 sempre; a me stesso incresco ognora, e altrui;
 bramo in pace far guerra, in guerra pace:
 entro ogni nappo, ascoso tòscio io bevo;
 45 scorgo un nemico in ogni amico; i molli
 tappeti assiri, ispidi dumi al fianco
 mi sono; angoscia il breve sonno; i sogni
 terror. Che più? chi 'l crederia? spavento
 m'è la tromba di guerra; alto spavento
 50 è la tromba a Saùl. Vedi, se è fatta
 vedova omai di suo splendor la casa
 di Saùl; vedi, se omai Dio sta meco.
 E tu, tu stesso (ah! ben lo sai), talora
 a me, qual sei, caldo verace amico,
 55 guerrier, congiunto, e forte duce, e usbergo
 di mia gloria tu sembri; e talor, vile
 uom menzogner di corte, invido, astuto
 nemico, traditore...

ABNER Or che in te stesso
 60 appien tu sei, Saulle, al tuo pensiero,
 deh, tu richiama ogni passata cosa!
 Ogni tumulto del tuo cor (no 'l vedi?)
 dalla magion di que' profeti tanti,
 di Rama egli esce. A te chi ardiva primo
 65 dir che diviso eri da Dio? l'audace,
 torbido, accorto, ambizioso vecchio,
 Samuel sacerdote, a cui fean eco
 le sue ipocrite turbe. A te sul capo
 ei lampeggiar vedea con livid'occhio
 70 il regai serto ch'ei credea già suo.
 Già sul bianco suo crin posato quasi
 ei se 'l tenea; quand'ecco, alto concorde
 voler del popol d'Israello al vento
 spersi ha suoi voti, e un re guerriero ha scelto.
 75 Questo, sol questo, è il tuo delitto. Ei quindi
 d'appellarti cessò d'iddio l'eletto,
 tosto ch'esser tu ligio a lui cessasti.
 Da pria ciò solo a te sturbava il senno:

34. gl'inimici ferri: le spade dei nemici.

40. Vero: selvatico, solitario.

42. incresco: spiaccio.

44. nappo: bicchiere. • **tòscio:** veleno.

46. ispidi dumi: irti cespugli di rovi.

50. vedova: vuota.

52. usbergo: protezione, difesa.

62-64. Ogni ... esce: la causa prima delle tue angosce deriva dal tempio dei profeti di Rama (città della Palestina, in Giudea). Anche nei versi successivi Abner indica in Samuele, capo dei sacerdoti, il responsabile della rovina di Saul.

70. regal serto: la corona.

77. tosto ... cessasti: non appena tu smettesti di essergli obbediente.

78. sturbava: turbava.

coll'inspirato suo parlar compieva
80 David poi l'opra. In armi egli era prode,
no 'l niego io, no; ma servo appieno ei sempre
di Samuello; e più all'aitar che al campo
propenso assai: guerrier di braccio egli era,
ma di cor sacerdote. Il ver dispoglia
85 d'ogni mentito fregio; il ver conosci.
del tuo sangue nasco; ogni tuo lustro
è d'Abner lustro: ma non può innalzarsi
David, no mai, s'ei pria Saùl non calca.

SAUL David?... Io l'odio... Ma la propria figlia
90 gli ho pur data in consorte... Ah! tu non sai. —
La voce stessa, la sovrana voce,
che giovanetto mi chiamò più notti
quand'io, privato, oscuro, e lungi tanto
stava dal trono e da ogni suo pensiero;
95 or, da più notti, quella voce istessa
fatta è tremenda, e mi respinge, e tuona
in suon di tempestosa onda mugghiante:
«Esci Saùl; esci Saulle»... Il sacro
venerabile aspetto del profeta,
100 che in sogno io vidi già pria ch'ei mi avesse
manifestato che voleami Dio
re d'Israel; quel Samuele, in sogno,
ora in tutt'altro aspetto io lo riveggo.
Io, da profonda cupa orribil valle,
105 lui su raggiante monte assiso miro:
sta genuflesso Davide a' suoi piedi:
santo veglio sul capo gli spande
l'unguento del Signor; con l'altra mano,
che lunga lunga ben cento gran cubiti
110 fino al mio capo estendesi, ei mi strappa
la corona dal crine; e al crin di David
cingerla vuol: ma, il crederesti? David
pietoso in atto a lui si prostra, e nega
riceverla; ed accenna, e piange, e grida
115 che a me sul capo ei la riponga... — Oh vista!
Oh David mio! tu dunque obbediente
ancor mi sei? genero ancora? e figlio?
e mio suddito fido? e amico?... Oh rabbia!
Tôrmi dal capo la corona mia?
120 tu che tant'osi iniquo vecchio, trema...
Chi sei?... Chi n'ebbe anco il pensiero, péra... —
Ahi lasso me! ch'io già vaneggio!...

ABNER Péra,

125 David sol péra: e svaniran con esso
sogni, sventure, vision, terrori.

(V. Alfieri, *Saul*, atto II, scena I, in *Le tragedie*,
a cura di P. Cazzani, Mondadori, Milano 1957)

85. mentito fregio: falso abbellimento.

86. lustro: onore, gloria.

87. calca: calpesta.

91. sovrana voce: la voce di Dio.

93. privato, oscuro: lontano dalla vita pubblica, ignoto.

P Tragicità del Saul

➤ **Walter Binni**, *Settecento maggiore*

A differenza di altri studiosi che, sottolineando gli aspetti individualistici della personalità di Alfieri, lo considerano un poeta sempre tendenzialmente «lirico», Walter Binni ritiene che si debba riconoscere nella sua opera anche una effettiva «tragicità». Nella sua lettura del *Saul* egli dà perciò risalto non solo alla figura del protagonista, ma anche al valore che assumono motivi e personaggi minori.

Come questa tragedia si presenta singolarmente complessa e ricca di motivi e personaggi, così essa si articola, rispetto alle precedenti tragedie alfieriane, in una linea particolarmente varia, mossa, con rallentamenti e progressioni più sommesse e pausate, con impeti e crescendo di estrema potenza, con oscillazioni profonde, con intrecci di temi e di toni che hanno il loro centro animatore nel nucleo potente rappresentato dal protagonista.

Ma se la voce più profonda e poetica è pur sempre quella di Saul e la grande poesia si apre nella tragedia solo con le prime battute di lui all'inizio del II Atto, sarebbe errato ridurre il valore della tragedia alla figura e alle parlate di Saul, operare un'assurda antologia in un'opera così complessa, ma anche così organica. Basti considerare che la figura di Saul è preparata e mediata in alcuni suoi aspetti dalle immagini che ne offrono i personaggi del I Atto.

E lo svolgersi dell'atto - in cui, nelle varie scene, si anticipano temi che poi la tragedia riprenderà con tanto maggiore forza nella rappresentazione diretta di Saul o si prepara l'ingresso dei nuovi personaggi nella tensione e nell'attesa affettuosa verso di loro da parte di quelli che son già sulla scena, - è accompagnato da una mirabile preparazione del luogo e soprattutto del tempo entro cui si svilupperà poi l'azione.

Questa attenzione al tempo, all'ora che passa e incalza, era già viva nell'Alfieri delle precedenti tragedie, ma qui è più assidua e poetica, più graduale ed efficace. E proprio nel I Atto tale attenzione si rivela più esplicitamente fra la prima invocazione di David nella notte che sta cedendo al giorno, l'arrivo di Micol che Gionata percepisce dal biancheggiare della sua veste nell'incerta luce dell'alba, la diretta indicazione dell'«alba nascente» nelle parole di Micol e del completo «aggiornare» in quelle di Gionata. Tema del giorno che nasce, della luce che sorge, che, mentre sensibilizza¹ in maniera suggestiva lo stato d'animo dei personaggi minori fra inquietudine e speranza con una finale conclusione su note di aperta speranza, e accompagna nel suo lento, sobrio sviluppo quest'Atto più sommo, accentua anche la sua aura romita² e silenziosa prima dello scatenarsi dell'impeto tragico e prepara, per contrasto e per svolgimento, la nota su cui si inizia il II Atto e la prima parlata di Saul: «Bell'alba è questa. In sanguinoso ammanto / oggi non sorge il sole; un dì felice / prometter parmi. - Oh miei trascorsi tempi! / Deh! dove sete or voi? Mai non si alzava / Saul nel campo da' tappeti suoi, / che vincitor la sera ricorarsi / certo non fosse». Infatti in questo atteggiamento di attenzione al giorno che sorge, e su di un iniziale movimento di speranza, che consuona con quello che aveva chiuso il I Atto, ci si presenta Saul. Ed egli ci si presenta anzitutto nella coscienza dolorosa della sua situazione; quella coscienza che è in Saul elemento fondamentale e ne umanizza e rie approfondisce il carattere.

1. sensibilizza: rende percepibile.

2. aura romita: atmosfera di solitudine.

Tale consapevolezza è fondamentale in lui e rende la sua azione tanto più tragica e complessa in quanto ogni suo sforzo, ogni sua illusione nascono in un animo che, mentre agisce con la massima energia, pur sente a tratti, più in profondo, la difficoltà e addirittura l'inanità della sua azione.

Le prime parole, l'immagine dell'alba e del sole che non sorge «in sanguinoso amante» evocano subito per contrasto un'abitudine di vita tetra, dominata da immagini cupe e tenebrose. E la stessa frase che indica la diversità del nuovo giorno nascente («un di felice prometter parmi») rivela subito l'amara incertezza di Saul («parmi»), il suo dubbio sulla vera consistenza di una insolita condizione felice. E la stessa immagine di felicità subito rispinge il suo animo doloroso nel ricordo e nel rimpianto di un tempo felice perduto, della giovinezza e della forza, della potenza, della sicurezza della vittoria. E in questo profondo movimento elegiaco il dramma di Saul comincia a chiarirsi nella lirica meditazione del protagonista, sviluppandosi poi nella consapevolezza dell'origine più vera delle sue sventure: l'ira e l'abbandono di Dio. «Ah! no: deriva ogni sventura mia / da più terribil fonte... E che? celarmi / l'orror vorresti del mio stato? Ah! s'io / padre non fossi, come il son, purtroppo! / di cari figli..., or la vittoria, e il regno, / e la vita vorrei? Precipitoso / già mi sarei fra gl'inimici ferri / scagliato io, da gran tempo: avrei già tronca / così la vita orribile ch'io vivo. / Quanti anni or son che sul mio labro il riso / non fu visto spuntare? I figli miei, / ch'amo pur tanto, le più volte all'ira / muovonmi il cor, se mi accarezzan... Fero, / impaziente, torbido, adirato / sempre; a me stesso incresco ognora, e altrui; / bramo in pace far guerra, in guerra pace: / entro ogni nappo, ascoso tòsco io bevo; / scorgo un nemico in ogni amico, i molli / tappeti assiri, ispidi dumi al fianco / mi sono; angoscia il breve sonno; i sogni / terror. Che più? chi 'l crederla? spavento / m'è la tromba di guerra; alto spavento / è la tromba a Saul».

Tutta la tragica situazione di Saul è qui riassunta e sotto il peso dell'abbandono e dell'ira celeste la grande figura vibra e si esprime in una autorappresentazione presente e lucidissima, perché Saul è dotato anche di un eccezionale potere autocritico. Il profondo istinto alfieriano di autoanalisi e di autoritratto viene trasferito nel personaggio e disposto tutto in funzione drammatica di tormento e di contrazione dinamica della figura che si esamina e si rappresenta nel proprio interiore tumulto, nella tensione disperata verso un'azione risolutrice (la morte in battaglia), nel suo doloroso rapporto con gli altri, nell'ondeggiare fremente del suo animo fra bisogno di affetto e diffidenza, fra la malinconia e l'ira. E questa prevale a poco a poco nel suo discorso e lo svolge in un imperioso passaggio dalla rappresentazione da parte di Saul del suo stato alla sua attuazione, nell'impegno di collera con cui si rivolge al suo interlocutore, anticipando quell'altro essenziale elemento del personaggio, che è la furia contro tutto e contro tutti, l'ansia di affermare la sua vacillante potenza con un'azione violenta, la cui energia frenetica è pari al senso doloroso della sua solitudine, della sua inevitabile sconfitta.

E si noti come l'altissimo sforzo tragico-lirico sia atteggiato in forme dinamiche e drammatiche, come la parola che recupera, con eccezionale intensità poetica, elementi di elegia, di patetico autocompianto, di dolcissimo affetto («i cari figli»), sia sempre apertamente o potenzialmente parola-azione e volga quegli stessi elementi ad una funzione tragica, ne faccia a loro modo altrettanti dolorosi limiti: e lo stesso amore per i figli è sentito come vincolo che impedisce a Saul di attuare il suo desiderio di morte (unica vera soluzione al suo stato, unico modo di liberazione e di affermazione eroica della sua personalità) contro cui urta l'animo impetuoso, indomito del personaggio. Né la parola indugia nei toni elegiaci, malinconici, affettuosi, risolvendoli invece in un potente intreccio a crescendo di intensità, cui contribuisce il ritmo incalzante, «precipitoso» che travolge ogni pausa (pur chiaramente segnata) e

movimenta la straordinaria ricchezza di accenti e di cadenze in una struttura vibrata e impetuosa, ma tanto più capace (rispetto alla possibilità del precedente Alfieri) di superare l'intensità più rigida delle brevi battute, in cui prima egli concentrava la sua forza drammatica.

Quest'altissima confessione tragica, questa rappresentazione che Saul fa di se stesso e della sua situazione, si completa quando Gionata e Micol sopraggiungono con le loro speranze (riconciliare il padre con David e con Dio, ricostituire l'unità del loro mondo familiare-patriarcale) e le loro parole affettuose e fiduciose sollecitano Saul a una nuova conferma della coscienza che egli ha della ineluttabilità della sua sorte, del suo insanabile dolore. [...]

Nell'ultima parte del II Atto Saul è rappresentato in un più complesso ondeggiamento fra orgoglio personale, volontà tirannica e affetti familiari, desiderio di pace, fra impeti e abbandoni stimolati all'improvvisa apparizione di David e dalle reazioni suscitate in Saul dagli opposti sentimenti che prova per lui: ingorgo fra gelosia e ammirazione, fra ricordo di David fedele a lui e del David rivale e protetto da Dio.

E proprio dal punto di vista della linea della tragedia, questa parte, non priva di qualche effetto di teatralità più meccanica, appare necessaria perché rappresenta un primo ripiegamento di Saul, un tentativo da parte sua di salvare sé e la sua famiglia nella conciliazione e nel compromesso con David e insieme rappresenta un momento di pausa, di distensione, che richiama il finale più apertamente fiducioso del I Atto e che prepara il brusco, impetuoso scatto drammatico del III Atto.

Ed infatti il III Atto ci riporta (dopo questa effimera calma che si prolunga nelle prime due scene, nel colloquio di Abner e di David che si consultano sul piano della prossima battaglia) ad un Saul adirato e sconvolto, già mediato, nella scena 3, attraverso le immagini che ne offre Micol nel suo appassionato dialogo con David.

Nel nuovo incontro con i figli e con David (scena 4) Saul non ascolta neppure più i loro vani conforti, assorto com'è nel suo lugubre fantasticare, immerso nella sua sensibilità eccitata: «Chi sète voi?... Chi d'aura aperta e pura / qui favellò?... Questa? è caligin³ densa; / tenebre sono; ombra di morte... Oh! mira; / più mi t'accosta; il vedi? il sol d'intorno / cinto ha di sangue ghirlanda funesta... / Odi tu canto di sinistri augelli? / Lugubre un pianto sull'aere si spande, / che me percuote e a lagrimar mi sforza... / Ma che? Voi pur, voi pur piangete?...».

Saul è ora completamente chiuso nel suo dramma, nella sua angoscia tanto più forte dopo l'illusoria pacificazione che egli sente impossibile, assurda, e lo stesso paesaggio lugubre, ossessivo è ormai la proiezione stessa del suo profondo turbamento, dei suoi «funesti pensieri di morte». E dopo uno scoppio della sua ira e del suo bisogno di assoluto incontrastato potere che si rivolge anche contro i suoi figli, in un nuovo monologo, Saul tornerà ad una nuova alta rappresentazione del suo stato infelice, del suo affetto tradito (uno dei «complessi» di Saul è il senso dell'abbandono, della persecuzione anche da parte di coloro che egli più ama) e una voce potente e stanca, tragicamente elegiaca, canta un nuovo compianto funebre, una nuova invocazione alla morte, sola liberatrice: «La pace / mi è tolta; il sole, il regno, i figli, l'alma, / tutto mi è tolto!... Ahi Saul infelice! / Chi te consola? al brancolar tuo cieco / chi è scorta, o appoggio?... I figli tuoi, son muti; / duri son, crudi... Del vecchio cadente / sol si brama la morte: altro nel core / non sta dei figli che il fatal diadema, / che il canuto tuo capo intorno cinge. / Su, strappatelo, su: spiccate a un tempo / da questo omai putrido tronco il capo / tremolante del padre... Ahi fero stato! / Meglio è la morte. Io voglio morte...».

L'Atto IV si apre con un breve dialogo fra Micol e Gionata che si confidano le loro ansie, ma esso è subito interrotto dall'apparire di Saul che in questo Atto domina completamente la scena e che, scartata ormai ogni concessione a soluzioni pacifiche (e quasi intimamente vergognoso di averle momentaneamente accettate), è ormai decisamente avviato sulla strada dell'affermazione violenta del suo potere regale, proteso nel tentativo di rompere con la violenza, con l'azione, i limiti che lo chiudono e lo tormentano.

Ed anche se in questo dialogo Saul si mostra ben capace di riflessione e di analisi della situazione, questa analisi è svolta nella precisa conseguenza della necessità dell'azione e dello sterminio dei nemici. In questa parte della tragedia Saul è soprattutto il re assoluto, il tiranno che non ammette ostacoli alla sua potenza, e che è anche ben consapevole del carattere empio del trono, della logica spietata del potere che non permette esitazioni e debolezze da parte di chi regna: «O ria di regno insaziabil sete, / che non fai tu? Per aver regno, uccide / il fratello il fratello; la madre i figli; / la consorte il marito; il figlio il padre... / Seggio è di sangue, e d'empietade, il trono».

Così nella scena 5 la sua decisione risoluta e la sua furia di sterminio di tutto ciò che ostacola il recupero della sua piena potenza di individuo e di re, si risolvono nel colloquio tempestoso e feroce con Achimelech, il capo dei sacerdoti, nell'ordine di ucciderlo e di distruggere Nob, la città dei sacerdoti, di sterminare quella casta ostile e perfida.

Saul è ora tutto concentrato nel senso orgoglioso della sua dignità e potenza regale, e nel colloquio con il sacerdote, enfatico e sicuro nella sua missione di interprete della volontà divina, si rivelano le possibilità di scatto impetuoso, le caratteristiche di ferocia e di crudele ironia che erano implicite nella natura complessa del personaggio, nelle sue componenti di tiranno e di individualità prepotente e intollerante di ogni diminuzione del proprio valore.

Ed ecco che, dopo aver rifiutato lo stesso aiuto di Gionata, il quale, atterrito dall'uccisione di Achimelech, tenta invano di placare la collera del padre e gli riafferma comunque la sua assoluta fedeltà, Saul è ricondotto dalla nuova battuta disperata di Gionata («Combatterotti appresso, / deh! morto io possa sugli occhi caderti, / pria di veder ciò che sovrasta al tuo / sangue infelice!») a una immagine meno fiduciosa della prossima battaglia, e pur sempre coerente a questa eroica tensione personale: «E che sovrasta? morte? / morte in battaglia, ella è di re la morte...».

L'eccitazione lo sostiene ancora e nelle ultime brevi, intensissime scene dell'Atto, Saul allontanerà da sé Micol e Gionata (che dirà qui la sua ultima battuta, l'ultimo grido poetico della sua disperata, gentile personalità: «Padre, ch'io pugni / lungi da te?»), imporrà la sua volontà regale e il suo disperato bisogno di solitudine eroica: «Lungi da me voi tutti. / Voi mi tradite a prova⁴, infidi, tutti. / Itene, il voglio: itene al fin; lo impongo».

Ma, nella solitudine che prelude a quella in cui Saul rimarrà alla fine della tragedia nel supremo gesto del suicidio, questa stessa affermazione di superba sicurezza personale si svolgerà improvvisamente nell'amara, delusiva coscienza della sua effettiva infelicità, della sua squallida situazione di abbandono e di miseria: «Sol, con me stesso, io sto. - Di me soltanto, / (misero re!) di me solo io non tremo».

Scomparse ormai le possibilità di pausa, di compromesso, di conciliazione, l'Atto V si apre nei termini assoluti della catastrofe inevitabile. Saul si è ormai coperto di sangue e di delitti, si è chiuso ogni via di uscita che non sia la prova della battaglia

185 e la liberazione nella morte coronata, ancora nel suo desiderio, se non dalla vittoria, dall'esaltazione della lotta, dello scontro con i nemici.

L'Alfieri volle ancora graduare l'ultimo momento della sua tragedia, preparare l'ultima gigantesca apparizione del suo eroe, l'ultimo suo tormento, le ultime vibrazioni più profonde della sua lotta e della sua catastrofe, attraverso la nuova ripresa della rappresentazione del mondo minore nei suoi elementi più patetici, affettuosi.

190 La voce pura di Micol, che invita David a uscire dal suo rifugio e a prepararsi alla fuga necessaria, porta il suo tono limpido soave e mesto ed evoca la luce e le linee della scena notturna così coerentemente malinconica, in un'atmosfera di silenzio, di quiete, prima della tempesta che squasserà la tragedia senza più pause sino alla fine.

195 E, mentre Micol è protesa nel doloroso commiato da David, il ritmo della tragedia si fa improvvisamente più forte, e nelle sue stesse parole il «romoreggiare» lontano del campo che si prepara per la battaglia, si cambia nel cupo, pauroso suono della battaglia che i Filistei hanno iniziato sorprendendo gli Ebrei, e in mezzo alle impressioni atterrite di Micol compare Saul sconvolto, oppresso dall'incubo del sangue versato.

200 Saul delira, il tormento del suo dramma si è complicato con il turbamento prodotto nel suo animo e nel suo subconscio dalla strage compiuta e nel delirio persegue un supremo, istintivo tentativo di scampo dal cerchio tremendo che lo chiude e che si sensibilizza nella visione delle immagini sdegnate di Samuele, di Achimelech, degli altri sacerdoti uccisi e in quella di un gran fiume di sangue che chiude ogni passo tentato dalla sua fantasia eccitata.

205 Tutto crolla intorno a lui nelle squallide, brevi, incalzanti scene finali in cui la tragedia libera il suo ritmo dagli avvolgimenti, dalle pause degli Atti precedenti, e precipita verso la catastrofe recuperando in forme più rapide e risolutamente tragiche, nei brevi, assoluti incontri dei personaggi sopravvissuti, nelle loro battute inquiete e sollecitate dall'azione che li travolge, le note più intime dell'elegia, della tenerezza affettuosa, della pietà che circonda Saul e da cui Saul si difende per non cedere all'impeto di autocompassione, di intenerimento che sale dalla sua intensa sensibilità e che tanto lo distingue dai semplici tiranni, dai «superuomini» di altre tragedie alfieriane.

(W. Binni, *Settecento maggiore*, Garzanti, Milano 1978)

P PER LA COMPrensIONE

Le declinazioni dell'intensità tragica

La tesi di Binni è che il nucleo della tragedia è nel protagonista, Saul, ma che esso risalta grazie anche a un intreccio di motivi sentimentali, espressi dai personaggi minori; che la figura di Saul ha un'intensità tragica perché in essa tutti gli elementi si dispongono in modo da produrre conflitto interiore, disperata coscienza del limite, desiderio di azione («E si noti come l'altissimo sforzo tragico-lirico sia atteggiato in forme dinamiche e drammatiche, come la parola che recupera [...] elementi di elegia, di patetico auto-

compianto, di dolcissimo affetto [...] sia sempre apertamente o potenzialmente parola-azione e volga quegli stessi elementi ad una funzione tragica, ne faccia a loro modo altrettanti dolorosi limiti»); che il dramma non soltanto si svolge sul piano tematico, ma si realizza anche formalmente, nello stile. La tragicità coincide per Binni con la violenza delle passioni (ed egli infatti cerca di definirla con espressioni quali «impeto», «massima energia», «tormento» e «contrazione dinamica della figura», «animo impetuoso, indomito del personaggio»).