

BIBLIOTECA

Pietro Gibellini (ed.)

**La Bibbia
nella letteratura italiana**

**I
DALL'ILLUMINISMO AL DECADENTISMO**

MORCELLIANA

LA BIBBIA
NELLA LETTERATURA ITALIANA

Opera diretta da Pietro Gibellini

I
Dall'Illuminismo al Decadentismo

a cura di Pietro Gibellini e Nicola Di Nino

MORCELLIANA

SOMMARIO

PREFAZIONE DI PIETRO GIBELLINI <i>Dal mito alla Sacra Scrittura</i>	5
INTRODUZIONE DI NICOLA DI NINO <i>L'Ottocento e la Bibbia</i>	9
MARCO D'AGOSTINO <i>Parini minore e la sua Bibbia nascosta</i>	15
1. Le poesie di Ripano e i sonetti, 17 - 2. Le «Lettere ad una falsa divo- ta», 30 - 3. Il «Dialogo sopra la nobiltà», 35 - 4. Un Vangelo apocrifo pari- niano?, 39	
VINCENZA PERDICHIZZI <i>Umanesimo e razionalismo nei drammi biblici di Alfieri</i>	45
1. La lettura alfieriana della Bibbia, 45 - 2. «Saul», 49 - 3. «Abele», 60	
FABIO COSSUTTA <i>Le visioni sacre fra Sette e Ottocento</i>	63
1. Alcuni tratti salienti di questo genere, 63 - 2. Singolarità e “modernità” della cultura del Varano (e contraddizioni del suo sentimento religioso), 69 - 3. Riscontri storici di un certo rilievo in alcune Visioni significative, 75 - 4. L'epigonismo del Monti e le ultime epifanie del sacro in lettera- tura, 79	
LUCA FRASSINETI <i>Monti e i «poeti ebrei» nell'età di Voltaire e Diderot</i>	87
1. Inquadramento: il poeta attraverso il monoclo dell'archeologo, 87 - 2. <i>Poesis (et Religio) an Philosophia?</i> Lo scontro con l'Arcadia, 92 - 3.	

Primi esercizi poetici e spirituali, 96 - 4. La lettera che vivifica: il poeta di visioni, 101 - 5. Il sodalizio di un ex-gesuita: Monti e Zorzi, 106 - 6. L'allievo dissidente aborigene di Onofrio Minzoni, 110 - 7. Pietisti alemanni contro gallici miscredenti, 114

SANDRO GENTILI

L'esperienza mistica di un non mistico: «Alla sera» di Foscolo 119

1. L'esperienza mistica di un non-mistico, 119 - 2. «Vagar mi fai»: l'invocazione esaudita, 121 - 3. *Coincidentia oppositorum*, 126 - 4. L'eterno presente, 127 - 5. Il tempo e il Sonno, 130 - 6. La preghiera, 132 - 7. Alla Musa, 133

GIUSEPPE LANGELLA

Manzoni innografo 139

1. I grandi misteri della "historia salutis", 139 - 2. Il piano dell'opera, 142 - 3. Una poesia "sliricata", 145 - 4. La tradizione innografica cristiana, 150 - 5. La metrica degli "Inni", 154

GRAZIA MELLI

La «Morale cattolica» e il Romanticismo cristiano di Manzoni 159

1. La religione e le scienze morali, 159 - 2. Le «Osservazioni sulla morale cattolica», 163 - 3. Lo spirito del secolo, 169 - 4. La prima «Pentecoste», 172

MARIA BLPONER

Il «Discorso delle Beatitudini» nei «Promessi Sposi» di Manzoni 177

1. Il *makarismós* o discorso sulla felicità nel mondo greco: problemi di lessico, 177 - 2. Echi del *sermo montanus* nei «Promessi Sposi» manzoniani, 180

TIZIANA PIRAS

Leopardi riscrive la Bibbia 187

1. Lo studio della Bibbia, 187 - 2. Le opere giovanili, 193 - 3. La riflessione sul sublime biblico, 197 - 4. L'«Inno ai Patriarchi», 199 - 5. La «Storia del genere umano», 203 - 6. Considerazioni conclusive, 207

LUCA FRASSINETI

Note sulla prima ricezione di Châteaubriand in Italia 211

1. Il cavaliere milanese di fronte al crociato bretone, 211 - 2. L'età di Foscolo, Manzoni e Leopardi e il «Sermone» montiano, 217

<i>Sommario</i>	419
PIETRO GIBELLINI E NICOLA DI NINO	
<i>Il Belli sacro in dialetto e in lingua</i>	225
1. «La Bbibbia, ch'è una spesce d'un'istoria», 225 - 2. «Disce er Vangelo ch'è una bbell'istoria», 234 - 3. Il noviziato italiano, 238 - 4. La tensione spirituale della maturità, 247	
ANNALISA NACINOVICH	
<i>Il «Regno di Satana» di Terenzio Mamiani</i>	255
1. Mito cristiano e religione civile: un capitolo tardo della polemica classici-romantici, 255 - 2. Il «Del regno di Satana» di Terenzio Mamiani: un'applicazione drammatica del fantastico cristiano, 260 - 3. Una metafisica diabolica, 263 - 4. La "farfalla filosofa": un finale in prospettiva, 267	
MARINA VERSACE	
<i>La Bibbia e la politica: i libri «Dell'Italia» di Niccolò Tommaseo</i>	271
1. Il pensiero politico di Tommaseo nei libri «Dell'Italia», 271 - 2. I libri «Dell'Italia» e la Bibbia, 272 - 3. I diritti dei popoli e i delitti dei principi, 274 - 4. La rivoluzione secondo il Vangelo, 281 - 5. La critica alla Chiesa reazionaria e l'attesa di un pontefice liberatore, 286 - 6. Un cristianesimo sociale, 291 - 7. L'Italia liberata da Cristo, 296	
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI	
<i>Santi e miracoli in Manzoni e Verga</i>	299
1. Le noci di fra Galdino, 299 - 2. La tempesta dei Malavoglia, 307	
PIETRO GIBELLINI	
<i>La mala Pasqua di compare Turiddu</i>	313
1. Turiddu, ovvero piccolo Salvatore, 315 - 2. Lola-Dolores, Santa non santa, e..., 324 - 3. Pasqua di morte, 326	
MASSIMO CASTOLDI	
<i>Motivi scritturali nella poesia di Pascoli</i>	329
1. L'epilogo dei «Poemi Conviviali», 329 - 2. Tra Leopardi e il Vangelo, 331 - 3. La figura di Cristo nella poesia pascoliana, 336 - 4. La polemica con la Chiesa romana, 341 - 5. Conclusione, 344	
MIRKO MENNA	
<i>Il Vangelo secondo Pascoli</i>	347
1. Da «Piccolo Vangelo» a «Limpido Rivo», 347 - 2. XII Parabole tradotte dagli evangeli di Luca e Matteo, 354 - 3. Note sulla traduzione, 359	

ANGELO LACCHINI	
<i>La Madonna nella poesia dell'Ottocento</i>	369
1. Annunciazione, 370 - 2. Visita a S. Elisabetta, 371 - 3. Fra Sette e Ottocento, 375 - 4. Fra Otto e Novecento, 388 - 5. Protonovecento maria- no, 396	
<i>Indice dei nomi</i>	399
<i>Indice dei passi biblici</i>	415

VINCENZA PERDICHIZZI

UMANESIMO E RAZIONALISMO NEI DRAMMI BIBLICI DI ALFIERI

1. *La lettura alfieriana della Bibbia*

Quei pochissimi poeti italiani che in questo o nel passato secolo hanno avuto qualche barlume di genio e natura poetica, qualche poco di forza nell'animo o nel sentimento, qualche poco di passione, sono stati tutti malinconici nelle loro poesie. (Alfieri, Foscolo ecc.)¹.

Nel brano, estratto dalle pagine dello *Zibaldone*, Leopardi si serve degli esempi dei due poeti predecessori – oltre che, con qualche riserva, di quello di Parini – per giungere alla conclusione che «dovunque non regna il malinconico nella letteratura moderna, la sola debolezza n'è causa». Alfieri e Foscolo vengono così interpretati alla luce della poetica leopardiana, che oppone gli antichi ai moderni: a questi ultimi è concesso solo il canto nostalgico per i miti e le illusioni che la ragione ha distrutto, costringendo l'uomo negli angusti perimetri del reale.

Il principale responsabile di tale condizione è il «tristissimo secolo di ragione e di lume»², il «secolo della mediocrità»³, che non lascia spazio all'immaginazione, vale a dire il Settecento illuminista, alla cui scuola il poeta si era formato, confrontandosi però con il momento declinante, quando l'ottimismo fiducioso nelle conquiste della ragione si era volto in amara disillusione.

I presupposti illuministici, che nel Leopardi sono frutto di un'educazione non più al passo coi tempi, furono invece assunti nella fase più viva della loro elaborazione da Alfieri, il quale, senza mai accoglierli integralmente, vi aderì associandoli a nuove istanze, che gli fecero presto avvertire i limiti della ragione.

¹ G. Leopardi, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, 2363, 2-2364.

² *Ivi*, 17.

³ *Ivi*, 1986.

Nei suoi scritti Alfieri rivolge dunque le stesse critiche di Leopardi al «secolo niente poetico, e tanto ragionatore» – come viene definito nelle pagine del *Parere* dedicate al *Saul*⁴ – la cui insensibilità verso il «maraviglioso» non si spiega col progresso del sapere e l'abbattimento delle superstizioni, come testimonia l'esempio dell'antica Atene. La città greca, animata da varie correnti filosofiche, tra cui lo scetticismo pirroniano, non può considerarsi «più credula e meno spregiudicata che niuna delle nostre moderne capitali», per cui il ruolo centrale occupato dal mito nella sua letteratura non è dovuto a una maggiore devozione religiosa quanto a una maggiore stima di sé, che l'uniforme mediocrità dei tempi moderni, disabituata al coturno e propensa alla rappresentazione del dramma borghese, non comporta più.

Costretto a vivere nel «vil secol» presente, Alfieri avverte – come i contemporanei e ancor più come la generazione successiva – il fascino esercitato dal sublime primitivo, e si lascia suggestionare non solo dalla dimensione mitica degli eroi greci e romani, la cui statura sovrasta gli epigoni moderni, ma anche dalle maniere arcaizzanti dell'*Ossian*, dallo stile ruvido ed energico di Dante e da quello metaforico e visionario della Bibbia.

L'interesse di carattere puramente estetico verso quest'ultima, già rilevato dalla critica⁵, è evidente nella predilezione di Alfieri per i libri del Vecchio Testamento, che egli incomincia a leggere nel marzo 1782, «ma non però regolatamente e con ordine»⁶ – dettagli assenti nella prima stesura dell'autobiografia e aggiunti nella revisione del 1803 – a fronte dell'impegno metodico e puntiglioso profuso nello studio della Bibbia a partire dal 1799. Allora infatti la lettura degli anni giovanili dovette sembrare superficiale all'Alfieri maturo, armato di scrupoli filologici e capace di attingere al testo greco⁷.

Di conseguenza anche il motivo della vergogna per l'ignoranza di un'opera così capitale, che nella prima redazione aveva costituito uno stimolo all'approccio alle Scritture del 1782 («la lettura della Bibbia a

⁴ V. Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 120.

⁵ Cfr. A. Di Benedetto, *L'«Abele», tramelogedia sola*, in *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*. Nuova edizione accresciuta e riveduta, Napoli, Liguori, 1994, p. 93.

⁶ V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, in *Opere*, t. I, introduzione e scelta di M. Fubini, testo e commento a cura di A. Di Benedetto, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, IV, 9, p. 216.

⁷ *Ivi*, IV, 27, p. 304.

cui m'era dato, metà per vergogna di non aver niuna conoscenza di un tal libro»⁸ viene trasferito nella *Continuazione della Quarta Epoca* («Il Lunedì, e Martedì destinati le tre prime ore della mattina appena svegliatomi, alla lettura, e studio della Sacra Scrittura, libro che mi vergognava molto di non conoscere a fondo»⁹). La modifica ha lo scopo di sminuire il valore della prima lettura, parziale e mediata dalla traduzione in toscano, insufficiente pertanto a rimediare all'ignoranza confessata dal poeta. La lacuna viene colmata solo dall'impegno successivo: non a caso nel secondo brano il termine *lettura* originario si accompagna a *studio*, che indica la volontà di approfondimento.

Oltre e più che alla vergogna, però, l'interesse per la Bibbia era dovuto alle qualità letterarie che Alfieri rinveniva nel testo: se nella prima redazione della *Vita* egli sostiene che l'opera gli «pareva un fonte ammirabile di poesia»¹⁰, in quella finale conferma di essersi infiammato «del molto poetico che si può trarre da codesta lettura»¹¹ e lo stesso programma di studi stabilito nel '99, che accosta alle Sacre Scritture Omero, e a Pindaro Giobbe e i Profeti, rivela la fruizione prettamente letteraria di Alfieri, che ricerca nella Bibbia una scrittura ispirata e solenne, di intonazione epica, fastosa e magniloquente.

A questi aspetti il poeta fa riferimento nel parere sul *Saul*, quando afferma che la scelta del soggetto veterotestamentario permette di innestare nella tragedia «poesia descrittiva, fantastica, e lirica, senza punto pregiudicare alla drammatica e all'effetto», in quanto un'espressione che suonerebbe «gigantesca» e «sforzata» «in bocca di alcuno dei nostri moderni» sembrerà «semplice e naturale in bocca di un eroe di Israele»¹². A tal proposito si può cogliere uno spunto ironico di un

⁸ V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, vol. II, IV, 9, pp. 178-179.

⁹ V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, cit., IV, 27, p. 303.

¹⁰ V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, cit., vol. II, IV, 9, p. 179.

¹¹ V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, cit., IV, 9, p. 216. L'apprezzamento alfieriano della Bibbia è documentato anche dal Caluso, che ne rievoca l'entusiasmo durante le letture tenute alla Sampaolina nel 1776, per cui cfr. C. Calcaterra, recensione a Massimo Baldini, *La genesi del «Saul» di Vittorio Alfieri. Saggio Critico*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1935, CV, pp. 136-159 (poi in C. Calcaterra, *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, pp. 291-319). Sulla questione delle fonti del *Saul* e sul dibattito sul sacro nell'ambiente romano frequentato da Alfieri all'epoca della composizione dell'opera cfr. C. Del Vento, *Ancora sulle origini del Saul. Note in margine alla biblioteca romana di Vittorio Alfieri* e A. Nacinovich, *Alfieri e i dibattiti arcadici: la recita del «Saul»*, entrambi in *Alfieri a Roma*, Atti del Convegno nazionale, Roma 27-29 novembre 2003, a cura di B. Alfonzetti e N. Bellucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 327-351 e 385-404.

¹² Alfieri, *Parere*, cit., p. 121.

certo interesse nel trattato *Della tirannide*, in cui l'autore affronta in maniera critica il ruolo delle religioni monoteiste al servizio dell'oppressione. Il cristianesimo, e più specificamente il cattolicesimo, è considerato incompatibile con la libertà sia per la concezione di una divinità i cui attributi concordano con le prerogative tiranniche, sia per la diffusione di valori quali l'obbedienza. Un'eccezione è però costituita dal credo degli eretici, capaci di emendare le storture più gravi della religione cristiana: «I troppi abusi di essa sforzarono col tempo alcuni popoli *assai più savj che imaginosi*, a raffrenarla, spogliandola di molte dannose superstizioni»¹³.

Nell'operetta, intrisa di pensiero illuminista, Alfieri non può che apprezzare la *saviezza* degli eretici che permette loro di riaprirsi «una strada alla libertà» per mezzo della critica esercitata dalla ragione rispetto all'*immaginazione*, responsabile solo di *dannose superstizioni*. Negli anni successivi alla stesura del trattato *Della tirannide*, come è noto, l'autore avrà modo di ritrattare fino al capovolgimento le tesi di se stesso giovane, «scimiotto di Voltaire»¹⁴. Egli approda così a un'apologia del cristianesimo che va interpretata soprattutto nell'ambito dell'attacco ai *philosophes*, che ne erano stati i principali detrattori, e alla loro ideologia, che aveva rivelato le sue carenze nell'incontro con la storia, culminando nella Rivoluzione francese da cui l'Alfieri, dopo l'adesione iniziale, aveva preso amaramente le distanze.

Ma se la ragione illuminista fallirà lo scopo, si è visto come i suoi limiti risultino compromettenti soprattutto per la poesia, che si nutre per l'appunto più d'*immaginazione* che di *saviezza*.

A distanza di tempo, quindi, e in un diverso contesto, Alfieri espone le convinzioni più mature del *Parere*, aperte alla suggestione del mito religioso, anche se, cedendo alle esigenze dei contemporanei poco inclini al soprannaturale a teatro – e ancor più, occorre credere, in ossequio ai propri presupposti ideologici ed estetici, estranei alla rappresentazione del trascendente – egli rinuncia a ricavare ulteriori soggetti dalla Bibbia oltre al *Saul* e all'*Abele*, ideati nello stesso 1782, ma dotati di statuto differente, essendo il secondo l'unico esperimento di «tramelogedia» condotto a termine dal poeta. La singolarità del

¹³ Id., *Della tirannide*, in *Scritti politici e morali*, a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, vol. I, 8, p. 45 (corsivo mio).

¹⁴ Cfr. G. Santato, *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Olschki, 1988 e *Tra mito e palinodia. Itinerari alfieriani*, Modena, Mucchi, 1999.

genere ha attirato sull'*Abele* l'attenzione della critica, sollecitata quanto al *Saul* dall'eccellenza della tragedia; quel che ci si propone in queste pagine non è dunque una nuova interpretazione delle due opere per cui si rimanda ai numerosi studi già comparsi, quanto piuttosto un'analisi tesa a verificare le modalità della ricezione alfieriana della fonte biblica e i compromessi necessari per adattare la materia soprannaturale al rigido razionalismo imposto dalla pratica scenica settecentesca.

2. «Saul»

Si è verificato come nel parere sul *Saul*, che concede un rilievo eccezionale al problema stilistico, Alfieri identifichi la ricchezza poetica della Bibbia in primo luogo col suo linguaggio, che permette al tragediografo di derogare in parte alle regole preposte al genere. In questo la «dicitura» non deve essere «né troppo epica, né lirica mai, se non quando può esser tale, senza cessar d'esser tragica»; il che comporta non solo la riduzione delle similitudini che possono figurare esclusivamente «per via di brevissima immagine», ma anche «nessuna tumidezza quanto ai pensieri, e pochissima quanto all'espressioni»¹⁵.

Le conseguenze dell'assunzione di un soggetto soprannaturale andranno quindi cercate innanzitutto nelle scelte stilistiche del *Saul*, che si apre a cadenze nuove rispetto alle altre tragedie del *corpus* alfieriano, legittimando sulla scorta del linguaggio delle Scritture l'impiego di espressioni figurative censurate nelle altre opere¹⁶. Già nell'*Idea* infatti l'autore prescrive che la prima scena sia per metà un'«orazione entusiastica» di David, il quale anche in seguito parlerà «mezzo ispirato», come il sacerdote Achimelech¹⁷.

Per conferire alla tragedia una veste poetica conforme al soggetto, Alfieri non si limita alla lettura della Bibbia, ma la integra con altri testi «primitivi», il cui stile risulta compatibile con il modello di riferimento, e vi si fonde senza residui. Si tratta in particolare di *Ossian* nella traduzione del Cesarotti e della *Commedia* di Dante, opere a cui il poeta attinge anche per le altre tragedie, la cui presenza è però mag-

¹⁵ Alfieri, *Parere*, cit., p. 164.

¹⁶ Oltre alla recensione di Calcaterra già citata, cfr. M. Guglielminetti, *Il linguaggio biblico del «Saul»*, in *Saul e Mirra*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993, pp. 1-30.

¹⁷ V. Alfieri, *Saul*, a cura di C. Jannaco e A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1982, *Idea*, I, 2; II, 3; IV, 4.

giormente rappresentata nel *Saul*. L'inclusione di Dante fra questi poeti non stupisce, dato che la *Commedia* si pone alle origini della letteratura volgare in Italia. Non a caso, occorre ricordare che il genere della tramedia per cui Alfieri, come vedremo, insisteva sulla necessità di fare ricorso a soggetti «rimotissimi [...] ai quali si possa con verisimiglianza adattare il mirabile religioso»¹⁸ annoverava, accanto al testo biblico dell'*Abele*, i progetti incompiuti dell'ossianica *Scotta* e del dantesco *Ugolino*, trittico ricavato dalle opere che più influenzano anche lo stile del *Saul*.

L'episodio della *Commedia* consacrato alla vicenda del conte era il più amato dall'Alfieri¹⁹, che nei suoi scritti ne impiega echi e riprese lessicali, ma credo che le citazioni del canto XXXIII dell'*Inferno* si compongano in una cifra segreta nel *Saul*, con lo scopo di far riverberare sulla figura del re ebraico e sul suo legame con i figli la tragedia dell'amore paterno potentemente ritratta dal pennello di Dante. Come infatti, nella *Commedia*, i figli di Ugolino vengono coinvolti nella sorte del padre, così anche i figli di Saul, Gionata *in primis*, cadendo in battaglia, scontano in parte le colpe del protagonista, dal momento che, secondo quanto David annuncia nel primo atto, la collera di Dio confonde spesso «coll'innocente il reo»²⁰ e può pertanto abbattersi sull'intera casata del re.

L'innocenza dei figli, («I figli, / del mio fallir sono innocenti...»)²¹ che Saul, perseguitato dall'ombra di Samuele, protesta nel delirio, è a sua volta la nota culminante del canto dell'*Inferno*, in cui Dante prorompe in un'invettiva contro Pisa e condanna l'estensione della pena di Ugolino ai figli che «innocenti facea l'età novella» (v. 88).

L'assimilazione del dolore di Saul a quello di Ugolino è preparata da una serie graduale di riferimenti ai passaggi più patetici del canto dantesco, che la suggeriscono; all'interno della stessa supplica tesa a placare l'ira del rappresentante divino, il re invita Samuele a privarlo della corona con le parole «tu il fregiasti; ogni fregio or tu gli spoglia», chiaro calco del dantesco «tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia» (vv. 62-63). Ma già nell'atto terzo Saul si chiede:

¹⁸ Id., *Prefazione dell'autore*, in *Abele e frammenti di tramedia. Tragedie postume*, a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, vol. II, pp. 20-21. Fra gli esempi proposti figurano «i culti religiosi degli antichi Egizj, dei Persiani, degli Ebrei, Caldei, Arabi, ed Indiani, dei Celti e Scozzesi, dei Greci stessi: e fra i moderni popoli, quelli dei Messicani e Peruviani».

¹⁹ Cfr. Alfieri, *Del principe e delle lettere*, in *Scritti politici e morali*, cit., vol. I, III, 2, p. 205.

²⁰ Id., *Saul*, cit., I, v. 165.

²¹ *Ivi*, v, vv. 135-136.

chi te consola? al brancolar tuo cieco,
chi è scorta, o appoggio²²?...

Il brano è costruito con tessere verbali che riprendono la narrazione di Ugolino, il quale, dopo la morte dei figli, con la vista appannata per la fame, comincia «già cieco, a brancolar sovra ciascuno» (v. 73). Con un procedimento consueto alla sua scrittura, Alfieri riprende trasfigurandole in senso metaforico ed astratto le immagini referenziali delle fonti, e così adatta anche al piano stilistico quell'interiorizzazione del conflitto tragico, sprofondato nel «cupo ove gli affetti han regno», che costituisce il tratto essenziale della sua drammaturgia.

Del resto, se non si può escludere che Alfieri tenga conto della raffigurazione dantesca di Saul «in su la propria spada / [...] morto in Gelboè», quale esempio di superbia punita in opposizione all'umiltà di David (*Purgatorio* XII, 40-41), a maggior ragione credo plausibile che il primo ingresso di Micòl in scena costituisca un omaggio alla *Commedia*: nelle parole di Gionata, infatti, la sorella infelice che piange l'assenza dello sposo appare a distanza come un qualcosa che «biancheggia»²³, verbo ripreso dal *Purgatorio* (X, 72 «che di dietro a Micòl mi biancheggiava») in cui la donna «dispettosa e trista» a sua volta – anche se per motivi assai lontani dal corrispondente personaggio alfieriano – fa parte di un rilievo marmoreo descritto da Dante.

Dagli esempi riferiti risulta che le citazioni dantesche non si limitano solo al dato stilistico, ma sono a volte impiegate dal poeta per approfondire la psicologia del protagonista, che si complica rispetto alla scarna linearità della fonte.

Gli intarsi dell'*Ossian* svolgono la stessa funzione integrativa: da una parte l'autore li introduce per conferire un tono epicheggiante al soggetto, del resto rinvenibile già nella narrazione biblica, e dall'altra sovrappone alcune suggestioni ossianiche alla figura di Saul. Per il primo caso si possono annoverare allocuzioni come «figlio di guerra»²⁴ o le espressioni legate al profilo militaresco di Saul e David, soprattutto nell'intermezzo lirico in cui il giovane ricorda i trascorsi gloriosi del re²⁵, in un brano che, autorizzato dalle Scritture, si svilup-

²² *Ivi*, III, vv. 228-229.

²³ *Ivi*, I, vv. 187-188: «Ecco; non lungi un non so che biancheggia: / Forse, ch'ella è».

²⁴ *Ivi*, I, 36 e M. Cesarotti, *Poesie di Ossian*, in *Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano*, II-V, Firenze, Molini, Landi e comp., 1800-1813, I, *Fingal*, III, v. 488; IV, vv. 54 e 289.

²⁵ Cfr. per esempio, *Saul*, I, vv. 280-281: «qual occhio / Fuor dell'elmo si slancia a par del

pa secondo la modalità dei canti del vecchio bardo, da cui trae ispirazione anche per le scelte metriche.

Ma la nostalgia di Saul per la giovinezza perduta, che alimenta il contrasto con David, è un motivo assente nella fonte biblica e potrebbe costituire uno sviluppo della malinconia con cui Ossian rievoca il vigore degli anni passati²⁶. Oltre a ciò, il capolavoro cesarottiano fornisce ad Alfieri i paesaggi interiorizzati della tragedia: se la contrapposizione fra la dimensione eroica armonica di David e la dismisura sofferente di Saul, fra l'«eroe normale» e l'«eroe abnorme»²⁷ corrisponde alla distanza fra bello e sublime, fra composta serenità classica e tumulto passionale romantico²⁸, questa dicotomia si sviluppa anche nel contrasto fra la solarità in cui si muove David, sostenuto dalla grazia divina, e le brume e le caligini del re ebraico, vanamente proteso verso la luce. Tale sfondo dell'anima, evocato spesso da Saul, deriva dall'ambientazione dell'*Ossian*, avvolta in «nebbie del deserto» e in «negre nubi», spazzata dal vento, scossa dalla tempesta, e risuonante del muggito delle onde²⁹.

L'opposizione fra il re e David non è però quella fra tiranno ed anti-tiranno comune alle altre tragedie alfieriane, in quanto il giovane non

suo?» e *Ossian*, III, *Morte di Cucullino*, vv. 298-299: «e dagli occhi / Slancia battaglia»; *Saul*, III, v. 383: «Veggio una striscia di terribil fuoco» e *Ossian*, XVII, *Cartone*, vv. 233-235: «Mosse l'eroe delle sue squadre a fronte, / Simile a negra nube, a cui fa coda, / Verde striscia di fuoco» (e v. *Temora*, III, vv. 234-233); le note di A. Di Benedetto al *Saul*, in Alfieri, *Opere*, cit., p. 1011, e A. Fabrizi, *Ossian*, in *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Modena, Mucchi, 1993.

²⁶ Cfr. per esempio, M. Cesarotti, *Ossian*, I, *Fingal*, IV, vv. 11-13: «Tutta la mia fiorita e verde etade / Passò tra le battaglie, ed or tristezza / I cadenti anni miei turba ed oscura». Fra le riprese dall'*Ossian* figurano anche i sintagmi «occhi antichi» (*Saul*, II, 252 da I, *Fingal*, V, 257) e «capo tremolante» (*Saul*, III, 235-236 da IX, *Carritura*, 5), che descrivono la decadenza fisica di Saul facendo riferimento al modello ossianico.

²⁷ Cfr. G. Getto, *Tre studi sul teatro*, Palermo, Sciascia editore, 1976, pp. 7-85 (:13). Sul saggio di Getto cfr. R. Tessari, *Un eroe «appassito» alla luce del «Dio poeticamente necessario»*, in *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Atti dei Convegni Internazionali, Torino, 22 marzo 1991, Alba, 8-10 novembre 1991, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 81-91.

²⁸ Cfr. C. Barbolani, *Il «Saul» alfieriano tra inconsistenza del potere e «sogno della ragione»* in *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 131-148.

²⁹ Cfr. *Saul*, II, vv. 92-94: «quella voce istessa / Fatta è tremenda, e mi respinge, e tuona / In suon di tempestosa onda muggiante» e *Ossian*, I, *Fingal*, I, vv. 29-30: «Oh, rispos'ei, col tuono / D'un'infranta allo scoglio, e muggiante onda»; *Saul*, II, vv. 125-126: «Ma, già sparì, qual del deserto nebbia, / Ogni mia speme» e *Ossian*, IV, *Dartula*, v. 231: «Venne qual nebbia dal deserto» (cfr. anche XI; *La guerra di Caroso*, v. 9); *Saul*, IV, vv. 220-221: «In negra nube, sovr'ali di fuoco / Veggio librarsi il fero angel di morte» e *Ossian*, I, *Fingal*, II, vv. 211-213: «Precede il duce; irata ombra il diresti, / Che dietro ha negra nube, ed infocate / Meteore intorno», ecc.

può considerarsi il vero antagonista di Saul, ma rappresenta piuttosto il doppio mitico di un se stesso lontano e definitivamente perduto. Per rendersi conto della statura eccezionale di entrambe le figure e della loro specularità basta ricordare lo sprezzo che entrambi ostentano di fronte alla morte, enfatizzato dal contrasto con un personaggio che rappresenta i valori «normali» degli affetti domestici: come alla fine del quarto atto, di fronte alla lugubre prospettiva della battaglia annunciata da Gionata, Saul si chiede «E che sovrasta? morte?» (v. 289), così all'inizio dell'atto successivo, David ribatte alle inquietudini della sposa: «Morte, ch'è in somma?» (v. 13).

La rassomiglianza fra i personaggi emerge fin dalla narrazione biblica, in cui entrambi gli eletti del Signore sono caratterizzati dalla prestantza fisica: nella versione del Diodati impiegata da Alfieri, Saul al momento della sua investitura è «giovane, e bello» tanto che «non v'era alcuno de' figliuoli d'Israel più bello di lui: egli era alto più che niuno del popolo dalle spalle in su» (*ISamuele* 9,2), e a sua volta David «era biondo, di bello sguardo, e di formoso aspetto» (*ISamuele* 16,12)³⁰.

Nella fonte da cui muove, Alfieri poteva ritrovare i motivi conduttori della sua tragedia, a partire dai sentimenti che ispirano le azioni dei personaggi (l'amore e l'invidia di Saul nei confronti di David, l'affetto di Micol e Gionata per quest'ultimo e la sua lealtà verso il re), ma opera una selezione della materia per renderla conforme alle esigenze del genere e al gusto moderno. Nella *Vita* infatti i «modi» della scrittura ebraica sono considerati da Alfieri «strani per noi, e misti di sublime e di barbaro»³¹, per cui, nel riadattare la vicenda di Saul per il teatro, egli cerca di contenere o tacere i particolari in contrasto con il decoro tragico.

In uno studio recente Ghidetti si è soffermato su due casi di autocensura di Alfieri per mostrare come finiscano per confermarne la dipendenza dal resoconto biblico³²: per motivi di decenza infatti l'autore sostituisce le «teste» dei Filistei ai «prepuzi» richiesti da Saul a David e la volontà di riposo alla necessità fisiologica, che spinge il re ebreo ad addentrarsi nella caverna dove il giovane taglia un lembo del

³⁰ Si cita dalla ristampa moderna *La Sacra Bibbia tradotta in lingua italiana e commentata da Giovanni Diodati*, I Libri del Vecchio Testamento, t. 1, a cura di M. Ranchetti e M. Ventura Avanzinelli, Milano, Mondadori, 1999.

³¹ V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, cit., IV, 27, p. 304.

³² E. Ghidetti, *Saul*, in *Alfieri tragico*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», luglio-dicembre 2003, 107°, IX, n. 2, pp. 637-655.

suo mantello. E in effetti, oltre alla lieve entità delle modifiche, si potrebbe aggiungere che esse si iscrivono in un'ottica di aderenza e continuità con il testo originario: nella Bibbia David risponde al comando del re riportando dalla vittoria duecento prepuzi, anziché i cento richiesti (*ISamuele* 18,27) ed analogamente nella tragedia viene mantenuto il raddoppiamento, anche se le cifre numeriche non si corrispondono («Ma, ben cento e cento / Nemiche teste, per maligna dote, / Tu mi chiedevi: e doppia messe appunto / Io ten recava...»)³³. Inoltre nella rielaborazione di Alfieri l'episodio della caverna fonde insieme due successivi momenti della Bibbia, dove David fa seguire al taglio del mantello il furto della lancia e del vaso dell'acqua deposti accanto a Saul dormiente. Dopo di che si volge ad Abner per rimproverargli l'incuria posta nella sorveglianza del suo sovrano: «E David disse ad Abner, Non *sei* tu un valent'huomo? e chi è pari a te in Israel? perché dunque non hai tu guardato il re tuo signore? perciocché alcuno del popolo è venuto ad ammazzare il re, tuo signore» (*ISamuele* 26,15).

La tragedia alfieriana rappresenta un momento successivo della vicenda, ma l'autore, recuperando l'episodio del mantello, che David esibisce a Saul come prova di innocenza, include anche lo sdegno del giovane per la «guardia infida» di Abner:

Abner, il prode, ov'era,
Dov'era allor? Così tua vita ei guarda?
Serve al suo re così³⁴?

e la reazione commossa del re, che appella David «figlio» come nella Bibbia (*ISamuele* 26,21).

Le modifiche rispetto alla fonte sono dovute non solo a ragioni di convenienza teatrale e di sintesi, ma anche a una volontà idealizzante, soprattutto per quel che riguarda David. Questi infatti proclama di essersi rifugiato nella caverna per sfuggire alle persecuzioni di Saul «senza alcun compagno»³⁵, e la sua solitudine ne mette in rilievo la dimensione eroica, laddove nella Bibbia si ritrova assieme alla «sua gente [...] nel fondo della spilonca» (*ISamuele* 24,4) e ancora nell'episodio della lancia e del vaso ha al suo seguito Abisai (*ISamuele* 26,7).

³³ Alfieri, *Saul*, cit., I, vv. 14-17.

³⁴ *Ivi*, II, vv. 321 ss.

³⁵ *Ivi*, v. 308.

Risponde a uno scopo analogo lo spostamento cronologico dell'unzione di David, che Samuele compie prima di morire, in contrasto con la fonte che la anticipa (*ISamuele* 16,13). L'episodio rischiava di essere interpretato come un tradimento di David, che accetta l'investitura regale prima della morte di Saul, per cui Alfieri adotta gli accorgimenti necessari per ribadire la fedeltà del giovane al suo sovrano. Innanzitutto nella tragedia si mantiene una certa reticenza sull'ultimo incontro con il sacerdote: l'eroe riferisce di essere stato accolto da Samuele, spirato tra le sue braccia, e sottolinea che le raccomandazioni estreme del «veglio sacro» gli impongono «fede» e «amore» verso il re «non men che cieca obbedienza a Dio»³⁶. L'unzione, se avvenuta, è taciuta dall'eroe, e Gionata vi allude solo nello statuto incerto della profezia e della premonizione onirica: Samuele vaticinava a proposito di David «assai gran cose», che si precisano implicitamente nell'inciso posto a specificare il ruolo svolto dal sacerdote nell'investitura di Saul («Il sacro labro del sovrano profeta / Per cui fu re mio padre»)³⁷ e lo stesso Gionata vede l'eroe in sogno «in tal sublime aspetto» da sentire la necessità di prostrarsi dinanzi a lui³⁸.

Nell'atto quarto il problema dell'unzione è ripreso da Saul, il quale fa partecipe il figlio dei propri sospetti su Samuele:

Chi sa, chi sa, se il sacro olio celeste,
Ond'ei mia fronte unse già pria, versato
Non ha il fellon su la nemica testa³⁹?

Anche questa volta la questione viene elusa, perché Gionata asserisce di non essere al corrente degli avvenimenti di Rama, e si limita a riconoscere da una parte la superiorità di David, che meriterebbe di essere sancita dalla scelta divina, e dall'altra la lealtà e l'affetto filiale del giovane nei confronti di Saul⁴⁰, del resto già manifesti nel sogno dello stesso re, in cui David rifiuta la corona e prega che sia riposta nuovamente sul capo di Saul⁴¹.

Un'altra differenza rispetto alla Bibbia è poi costituita dalla risposta di Achimelech all'accusa di tradimento per il soccorso prestato a

³⁶ *Ivi*, I, vv. 151-153.

³⁷ *Ivi*, vv. 124-126.

³⁸ *Ivi*, vv. 170-172.

³⁹ *Ivi*, IV, vv. 59-61.

⁴⁰ *Ivi*, vv. 76-77.

⁴¹ *Ivi*, II, vv. 101 ss.

David fuggitivo. Nella tragedia questa è fiera e provocatoria, in quanto il sacerdote rimarca le contraddizioni del re che perseguita l'uomo che egli stesso ha elevato e voluto al suo fianco fin nella battaglia imminente, per concludere che una condanna del proprio operato implicherebbe anche una condanna delle scelte di Saul:

Son io, sì, son, quei che benigna mano
A un Davidde prestai. Ma, chi è quel David?
Della figlia del re non egli è sposo?
Non il più prode infra i campioni suoi?
[...]
Se danni me, te stesso danni a un tempo⁴².

Parole molto simili sono pronunciate da Achimelech nella Bibbia con tono ed intenzioni affatto diverse: ben lungi dall'esibire la foga del corrispondente personaggio alfieriano, che nel dare ricovero a David ha agito secondo giustizia, il sacerdote si presenta umile e proclama la sua obbedienza a Saul, che non è stata disattesa consapevolmente; occorre infatti ricordare che, nel testo biblico che Alfieri corregge, David si è presentato a Nob fingendo di avere una missione da compiere per conto del re e per questo è stato accolto e rifocillato da un Achimelech ignaro del bando:

E chi è, fra tutti i tuoi servidori, pari a David, leale, e genero del re, e che va e viene, secondo che tu gli comandi, ed è honorato in casa tua? Ho io cominciato hoggì a domandare Iddio per lui? tolga ciò Iddio da me: non apponga il re cosa alcuna al suo servidore, né a tutta la famiglia di mio padre: perciocché il tuo servidore non sa cosa alcuna, né picciola né grande, di tutto questo (*ISamuele 22,14-15*).

L'esempio appena discusso ci consente di introdurre il problema della ridefinizione delle figure sacerdotali nella tragedia di Alfieri rispetto alla fonte. Già De Sanctis scriveva che «il suo *Saul* è la Bibbia al rovescio, la riabilitazione di Saul, e i sacerdoti tinti di colore oscuro»⁴³, e nonostante il ruolo di vittima di Achimelech e degli altri profeti di Nob fatti trucidare dal re, resta un certo disagio nella valutazio-

⁴² *Ivi*, IV, vv. 161-175.

⁴³ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, II, a cura di N. Gallo, introduzione di N. Sapegno, con una nota introduttiva di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1971, p. 919.

ne di questi personaggi, contro i quali l'«empio» Saul rivolge accuse corrispondenti alla polemica anticlericale condotta da Alfieri nel trattato *Della tirannide*⁴⁴.

La notazione biblica, di per sé neutra, relativa alla strage degli ottantacinque sacerdoti «che portavano l'Efod di lino» (*ISamuele* 22,18) è stravolta in senso sarcastico nella tragedia in occasione dello scontro con gli stessi rappresentanti divini «in lino imbelles avvoltoati», che uniscono alla vigliaccheria la crudeltà. Le due accuse, che comparivano già nel trattato (in cui «preti e frati» sono definiti per l'appunto la «classe la più crudele, la più sciolta da ogni legame sociale, ma la più codarda ad un tempo»)⁴⁵, trovano attuazione nel controverso episodio di Agag, a causa del quale Saul si aliena il sostegno di Dio, e che può ricevere luce dall'analisi delle fasi più antiche della tragedia.

In queste infatti, nonostante il suicidio di Saul sia definito «morte di un reprobato», con parole che suonano come una condanna inappellabile, la figura del re risulta di fatto meno colpevole che nella redazione finale⁴⁶, e lo scontro con i sacerdoti sembra avere cause politiche più che metafisiche, tanto da accreditare il rimprovero di Saul ai ministri di Dio: «Ogni altra cura, / Che dell'altare, a cor vi sta» (e si pensi anche alla definizione di Samuele come «torbido *assoluto* sacerdote» nella stesura in prosa)⁴⁷. Fin dalle prime fasi redazionali infatti, Abner sostiene che l'opposizione di Samuele deriva dalla perdita della corona, e che pertanto il re deve affrontare l'ostilità dovuta all'invidia dei sacerdoti, non quella di Dio. Il ministro argomenta efficacemente le sue ragioni con l'esempio di Agag – che viene meno nella versificazione – atto a dimostrare l'intrinseca incompatibilità degli ordini di Samuele con il volere divino: «E quando mai volle Dio che contro disfatto nemico incrudelisse il valente? Rama il dicea; e il misero Agag Re Amalechita, salvo dalla pietà tua dall'universal macello, dalla sacerdotale rabbia di Samuel fu trafitto»⁴⁸.

⁴⁴ Cfr. Fabrizio, *Saul*, in *Le scintille del vulcano*, cit.

⁴⁵ Alfieri, *Della tirannide*, cit., I, 8, p. 47.

⁴⁶ Ad esempio, per enfatizzare le colpe di Saul, che rischiava altrimenti di apparire una vittima dell'ira divina, Alfieri inserisce l'apposizione «maligna dote» per definire la richiesta delle teste nemiche fatta a David in cambio della mano di Micol (*Saul*, cit., I, vv. 14-17). In un primo tempo infatti l'autore intendeva solo valorizzare l'eroismo del giovane: questi affermava di aver dato al re «in dote alla figlia, tante e sì importanti vittorie» (stesura I, I, p. 141), che ancora nella prima versificazione (I vers., I, v. 14) costituivano una «messe ubertosa di nemiche teste», senza nessuna connotazione negativa.

⁴⁷ Alfieri, *Saul*, cit., stesura II, I, p. 147, corsivo mio.

⁴⁸ *Ivi*, p. 148.

Più tardi, quando l'episodio è rievocato in presenza di Achimelech, Saul rincara i toni della Bibbia, in cui il re sconfitto veniva sì fatto uccidere durante la prigionia, quando ormai, sicuro della salvezza, si mostrava sottomesso («Poi Samuel disse, Menatemi qua Agag, re d'Amalec: ed Agag se n'andò a lui con dilicatezze. Ed Agag diceva, Certo, l'amaritudine della morte è passata», *ISamuele* 15,32), ma non era implorante e in lacrime come lo descrive il Saul della stesura alfieriana, né veniva trafitto dalla mano del sacerdote, che si limitava a dare l'ordine d'esecuzione:

Ma voi del sangue sempre assetati, donde in voi pietà tanta? quel vostro capo Samuel, di che sdegnossi con meco? del perdonar, non dell'uccider sdegnossi. Agag, re Amalechita, Re non seguace d'Iddio, ma innocente pure guidator generoso del popol suo, preso coll'armi in mano in battaglia, dall'umano mio core sottratto al macello, mi fu apposto a delitto: innanzi a me dal sanguinario sacerdote chiamato, e trafitto inerme, in ceppi, piangente, gridando mercede. Queste son le battaglie vostre, vili codardi⁴⁹.

Una tale rappresentazione rendeva gratuito e dunque feroce l'accanimento di Samuele contro il nemico sconfitto, tanto più che Achimelech non si disculpava delle accuse di Saul. Pertanto Alfieri, accortosi del problema, modifica il resoconto, prestando ad Agag un carattere indomito, una «nobil fierezza, che insultar non era, / Né un chieder pur mercé», sufficiente comunque a farlo apparire «reo di coraggio» agli occhi di Samuele, che lo uccide. Alfieri aggiunge ancora rispetto alla stesura la replica di Achimelech, che mette in guardia Saul dal prendere le difese di Agag e dal seguirlo «nella via d'empieza»⁵⁰. L'episodio mantiene anche nella versione finale un livido colorito anticlericale, ma la responsabilità dei sacerdoti risulta alleggerita rispetto alla concezione originaria.

Il fatto che il soggetto del *Saul* imponesse ad Alfieri la trattazione di valori religiosi, quali l'umiltà e l'obbedienza, in contrasto con il proprio umanesimo eroico, contribuisce alla complessità della tragedia, che esula dallo schema oppositivo tendenzialmente rinvenibile nelle altre sue opere, in cui i valori sono impersonati in maniera univoca dall'antitiranno e i disvalori dal tiranno. Da ciò deriva l'ambiguità ideologica del *Saul*, che richiede l'identificazione emotiva con un perso-

⁴⁹ *Ivi*, IV, 4, p. 162.

⁵⁰ *Ivi*, IV, vv. 176 ss.

naggio la cui empia rivolta opposta alla «cieca obbedienza» di David non risulta sconfitta solo sul piano fattuale dell'intreccio, ma anche in relazione ai valori ufficialmente esaltati attraverso la figura del pio rivale. Eppure Alfieri – che nel trattato *Della tirannide*, attacca la religione cristiana proprio perché «non comanda se non la cieca obbedienza»⁵¹ – fra tutti i suoi personaggi si riconosce in maggior grado in Saul, il quale rappresenta l'espressione più autentica dell'insofferenza ai limiti della condizione umana e della lotta per superarli, tanto più poetica quanto più consapevolmente vana⁵²: nel divario inedito nel teatro alfieriano fra ideologia ed identificazione dunque, le istanze rivendicate da Saul, perdenti sul piano logico-razionale, si impongono su quello emotivo, la sua dismisura inquieta finisce col sovrastare la serena accettazione del limite di David, il suo eroismo spezzato l'integrità armonica dell'antagonista.

Pertanto credo estensibile anche a questa situazione la riserva avanzata da Alfieri nell'ambito delle riflessioni sul soprannaturale della tragedia, che occorre giudicare «assai più su la impressione che se ne riceverà, che non su la ragione che ciascheduno potrà chiedere a se stesso della impression ricevuta»⁵³.

Se il soprannaturale religioso può invalidare le «semplici regole dell'arte», conferendo verosimiglianza alle proporzioni gigantesche assunte dai personaggi e al linguaggio ornato dell'opera, il suo statuto resta incerto, contenuto nei limiti del fantastico todoroviano, e non costituisce pertanto una sfida alle premesse razionali dell'opera:

Saul, ammessa da noi la fatal punizione di Dio per aver egli disobbedito ai sacerdoti, si mostra, per quanto a me pare, quale esser dovea. Ma per chi anche non ammettesse questa mano di Dio vendicatrice aggravata sovr'esso, basterà l'osservare, che Saul credendo d'essersi meritata l'ira di Dio, per questa sola sua opinione fortemente concepita e creduta, potea egli benissimo cadere in questo stato di turbazione, che lo rende non meno degno di pietà che di meraviglia⁵⁴.

⁵¹ Alfieri, *Della tirannide*, cit., I, 8, p. 43.

⁵² Sulle implicazioni della lotta di Saul cfr. G. Bárberi Squarotti, *Saul o la sfida a Dio*, in «Rivista di letteratura italiana», 1999, XVII, 1, pp. 9-28.

⁵³ Alfieri, *Parere*, cit., p. 123.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 121-122.

Il soprannaturale viene razionalizzato e ridotto a categoria psicologica, motivo per cui Alfieri rinuncia all'evocazione dell'ombra di Samuele, prevista ancora nella stesura in conformità al resoconto biblico, e sostituita con la scena di delirio di Saul nel IV atto, che ne traduce i contenuti in termini compatibili con i dettami della ragione settecentesca. Ed infatti, sempre nel *Parere*, l'autore potrà vantarsi della semplicità e naturalezza di mezzi impiegati per far progredire l'azione delle sue tragedie, dove non «s'introducono né ombre visibili e parlanti, né lampi, né tuoni, né ajuti del Cielo»⁵⁵.

3. «Abele»

Una rappresentazione positiva del soprannaturale ha luogo, al contrario, nell'*Abele*, il cui genere ibrido «si prevale di mezzi che la sana tragedia non può né deve assolutamente ammettere»⁵⁶, e risulta favorita dalla regressione temporale e geografica dei soggetti, funzionale a una resa verosimile. Ciononostante Alfieri esplicita il diverso statuto dei personaggi fantastici rispetto ai tragici: i primi, «i di cui versi tutti son lirici e rimati, sempre o a recitativo, o ad arietta li cantano», i secondi «recitano i versi sciolti; e quando hanno alcun verso lirico, a recitativo, lo notano»⁵⁷. L'elemento melodico ed irrazionale dell'opera viene dunque associato per intero ai personaggi mitici e non intacca i meccanismi dello svolgimento tragico, tanto più che, a differenza del modello greco in cui «i Cori [...] sono cantati da personaggi non fantastici, i quali poi anche recitano in versi giambi, e dialogizzano coi personaggi Eroici», nella tramelografia alfieriana

i personaggi cantanti e fantastici rimangono quasi totalmente separati dai tragici; e benché tutte due queste specie diverse operino per lo stesso fine, elle operano per lo più ciascuna da sé; nel modo appunto, in cui ne' poemi epici le macchine celesti concertano separatamente fra loro quelle operazioni soprannaturali, che poi influiranno per mezzi straordinarj su le azioni degli eroi⁵⁸.

Non stupisce che l'esito non risulti convincente, visto che lo stesso Alfieri, lettore di Tasso negli anni dell'apprendistato poetico, condan-

⁵⁵ *Ivi*, p. 148.

⁵⁶ Alfieri, *Prefazione dell'autore all'Abele*, cit., p. 17.

⁵⁷ *Ivi*, p. 26.

⁵⁸ *Ivi*, p. 18.

nava la «fredda» mistione degli ingredienti soprannaturali alla narrazione epica, biasimando il paragone poco generoso fra i mezzi divini e quelli umani, come nel canto XVIII della *Liberata*, dove la fine sarebbe più riuscita se il poeta non avesse introdotto «quegli angioli, che pugnano in aria contro i Pagani» con la conseguenza che il lettore «piglia più vivo interesse ai pagani, che non a' Cristiani»⁵⁹.

L'intervento divino rischia di svalutare l'azione umana, pregiudicandone l'autonomia, motivo per cui Alfieri intende giustapporre e non sovrapporre l'operato degli esseri fantastici a quello degli uomini. L'interesse esclusivo per questi ultimi spiega anche la maggiore infedeltà della tramelogedia rispetto al resoconto biblico, che forniva un'esile trama da arricchire con il ricorso ad altre fonti⁶⁰: mentre nella *Genesi* l'invidia di Caino nei confronti di Abele è indotta dal diverso gradimento che Dio manifesta di fronte alle offerte dei fratelli, nell'intreccio alfieriano essa, benché provocata dalle potenze infernali, trova la sua origine più profonda all'interno delle pareti domestiche, nella dichiarata preferenza di Eva nei riguardi del figlio più giovane⁶¹. L'accoglienza divina dei sacrifici occupa invece un ruolo incidentale, quasi di obbligata citazione, nei versi pronunciati da un Caino ormai traviato:

Nel lor Abèle han tutto
I Genitori tuoi; sol esso basta
E a' tuoi parenti, e a Dio: sì, il Creatore
Del solo Abèle i sacrifici a grado
Par ch'ei si tenga⁶².

Consequentemente nella riscrittura alfieriana la maledizione che Dio nella *Genesi* scaglia contro l'assassino è preceduta e in parte sostituita da quella di Adamo (V, 266 ss.).

⁵⁹ V. Alfieri, *Appunti di lingua e letterari, con una appendice di Aggiunte ai volumi pubblicati*, a cura di G.L. Beccaria e M. Sterpos, Asti, Casa d'Alfieri, 1983, pp. 71-73.

⁶⁰ Sulle fonti dell'*Abele* cfr. M. Dillon Wanke, *Parole tragiche e parole per musica (la tramelogedia di Vittorio Alfieri)*, in *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800) contributi per la storia di un genere*, a cura di B. Gallo, Milano, Guerini e Associati, 1988, pp. 145-175; M. Rebaudengo, *Lecture alfieriane per un «mostruoso spettacolo»: Tasso, G.B. Andreini, Milton e l'«Abele»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXIII, 1996, pp. 78-110.

⁶¹ Cfr. Alfieri, *Abele*, cit., II, vv. 72 ss.

⁶² *Ivi*, IV, vv. 66-70.

Persino nell'opera più aperta all'innesto del soprannaturale, dunque, alle cause metafisiche si sostituiscono i rapporti umani, nello specifico l'inferno familiare più volte oggetto della tragedia di Alfieri, e Caino, tormentato ed isolato come il re ebreo, incarna a sua volta l'impossibile partecipazione al mondo dai tratti idillici in cui si muovono gli altri personaggi.

Ma, mentre col *Saul* Alfieri supera la contrapposizione apparente fra tiranno ed antitiranno e concentra il dramma sul dissidio dell'io che vanifica il sogno eroico rivelando la fragilità umana, il compromesso della tramedia lo obbliga ad esternare nelle personificazioni allegoriche e soprannaturali l'intimità di un processo psicologico, a sostituire al silenzio o al grido delle tragedie la modulazione del canto e alla nudità scenica il fasto degli apparati, percorrendo a ritroso il cammino di scabra essenzialità ed astrazione lirica già compiuto.

Lo squilibrio fra l'ansia di grandezza dell'individuo e i limiti della sua condizione è rappresentata da una metafora congeniale nel tema della cieca sottomissione a Dio, presente nel *Saul* come nell'*Abele*⁶³, dove ottiene risposta la domanda sull'uomo privo del sostegno celeste formulata da David («Miseri noi! che siamo, se Iddio ci lascia?»), quando la voce divina, dopo la morte di Abele, sentenzia: «Uomo, lasciato a te stesso, ecco qual sei»⁶⁴. Questa nota sull'insufficienza umana era avvertita da Alfieri come distintiva della Bibbia – ed infatti, nelle postille al *Prometeo* eschileo, egli segnala come «Scripturale hoc» i versi che descrivono lo stato miserevole degli uomini prima dell'intervento del titano in loro favore⁶⁵ – ma, spoglia di qualsiasi contenuto confessionale, si prestava a dare espressione a un tema centrale della sua ispirazione: «il grand'uomo, è pure uomo; e quindi picciolissima cosa è anch'egli»⁶⁶.

⁶³ Si pensi alla battuta pronunciata da Adamo in conclusione dell'opera, così com'era concepita nella stesura (*ivi*, v, 2, p. 110): «S'adori, si tremi, e si taccia».

⁶⁴ Cfr. Di Benedetto, *L'«Abele», tramedia sola di Vittorio Alfieri*, cit.

⁶⁵ C. Domenici, *Alfieri e i tragici greci. Postille edite e inedite nei volumi di Montpellier e Firenze*, «Studi italiani», XIV, 1995, pp. 79-122: 81.

⁶⁶ Alfieri, *Del principe e delle lettere*, cit., II, 4, p. 151.