

MARZIANO GUGLIELMINETTI

*Saul e Mirra*

L'ERMA di BRETSCHNEIDER

MARZIANO GUGLIELMINETTI  
*Saul e Mirra*

© Copyright 1993 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER  
Via Cassiodoro, 19 - 00193 Roma

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione di  
testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 88-7062-813-2

L'EREDITÀ DELL'ANTICO  
Passato e Presente

---

2

---

comitato direttivo

L. Braccesi, A. Giardina  
M. Guglielminetti, L. Mangoni

## INDICE

<i>Avvertenza</i> .....	VII
IL LINGUAGGIO BIBLICO DEL «SAUL» ..	1
LO SPAZIO MITICO DELLA «MIRRA» ....	31
<i>Appendice</i>	
«MA LE PAROLE SI VEDONO ELLE, O SI ASCOLTANO?». NOTA SULLA CLEOPATRACCIA .....	85
<i>Nota bibliografica</i>	

## AVVERTENZA

Dei tre saggi, qui raccolti, inedito è il secondo, sulla *Mirra*; il primo è l'introduzione alla ristampa anastatica del *Saul*, ed. Didot, voluta da Luigi Firpo con il concorso della Società Italiana per il Gas (1989) e che lui stesso avrebbe presentato, se non fosse stato colto da morte improvvisa; il terzo, sulla *Cleopatra*, era apparso nell'85 su «Filologia e critica», nel fascicolo in omaggio di Lanfranco Caretti. Ad avvicinarmi alla tragedia alfierriana, affidandomi l'ed. critica delle traduzioni dei latini e dei greci per la serie dei volumi astensisi, ora nelle mani dei miei scolari Mariarosa Masoero e Claudio Sensi, è stato Giovanni Getto, nei lontani anni Sessanta.

Un circolo di memorie e di affetti suggella, dunque, questi saggi. E ne chiamo a testimone Guido Davico Bonino, cui li dedico con perfetta amicizia.

I

IL LINGUAGGIO BIBLICO DEL «SAUL»

«Fin dal Marzo» del 1782, scrive Alfieri nella *Vita*, stando in Roma, «mi era dato assai alla lettura della *Bibbia*, ma non però regolatamente con ordine. Bastò nondimeno perch'io m'infiammassi del molto poetico che si può trarre da codesta lettura, e che non potessi più stare a segno, s'io con una qualche composizione biblica non dava sfogo a quell'invasamento che n'avea ricevuto. Ideai dunque, e distesi, e tosto poi verseggiar [...] il *Saulle*, che fu la decimaquarta, e secondo il mio proposito d'allora l'ultima dovea essere di tutte le mie tragedie» (IV, IX). In realtà il soggetto biblico non concluse l'esercizio tragico di Alfieri, se non nel senso che il *Saul* rientra in quella che, alla data del 1795, stando in Firenze, egli volle chiamare «la sua ultima strionata»: la recita in prima persona, oltre al *Filippo*, del dramma del «suo personaggio più caro, perché in esso – Saul – vi è di tutto di tutto assolutamente». A simili conclusioni doveva già essere arrivato da qualche tempo. Sempre la *Vita* c'informa di altre due interpretazioni del personaggio di Saul: l'una nel '93, anzi «nella primavera del '93», quando, «trovati in Firenze alcuni giovani, e una signora, che mostravano genio e capacità da ciò», la tragedia venne data «in casa privata, e senza palco, a ristret-

tissima udienza, con molto incontro»; la seconda nel '94, ancora in «primavera», questa volta sicuramente sotto l'egida dell'autore: «e si recitò da capo in casa mia, il Saul, di cui io faceva la parte». A questo punto, tanto manifesta è la immedesimazione del creatore con la creatura, che non meraviglia la parziale rettifica subito apportata alla notizia della terza ed «ultima strionata»: «Ed essendovi in Pisa – anno 1795 – in casa particolare di signori una altra compagnia di dilettanti, che vi recitavano pure il *Saul*, io invitato da essi di andarvi per la luminara, ebbi la pueril vanagloria di andarvi, e là recitai per una sola volta, e per l'ultima la mia diletta parte del Saul, e là rimasi, quanto al teatro, morto da Re» (IV, XXIII).

La ragione di simile identificazione non è sfuggita a Giacomo Debenedetti, che pure tanto ha fatto per riproporre all'attenzione di noi, lettori moderni, piuttosto le tragedie dove Alfieri dà corpo al suo «romanzo familiare» (l'*Oreste*, in primo luogo). Debenedetti ammette che *Saul* «è il grande evento sintomatico, nella vita di un poeta l'evento che può anche essere rappresentato dall'incontro con una figura [...], che fa salire a galla tutti i temi istintivi»: insomma, è il «mito centrale [...] dell'autore», nel senso che Saul «è il capro emissario mandato proprio per i deserti di Giudea col suo carico di rivolte, insurrezioni, proteste e squilibri peccaminosi; è la grande e-

spiazione da cui forse non si esce né perdonati né redenti; ma elevati a dolorose altezze che sono, di per sé sole, un compenso». Se le cose stanno così, e tutto congiura in questa direzione (la memoria dell'autore e l'intuizione del suo maggiore lettore contemporaneo), non sorprende affatto che la scoperta, e la recitazione in proprio, di Saul come proiezione di sé (di un sé ancora da definire, ma neanche da volere definire a tutti i costi) appartengano non al medesimo tempo. Fra composizione ed interpretazione si apre un intervallo di più di dieci anni. Neppure il *Parere sulle tragedie*, a stampa nell'88 («Volume Quinto» dell'ed. Didot delle *Tragedie*), pur così esplicito circa le origini ed il significato del *Saul*, riesce a trasformare questi anni in quello spazio, che certamente furono, di ripensamento in profondità e di appropriazione di una tragedia nata, sappiamo, come prima (e sia pure non unica) risposta all'«invasamento ... ricevuto» da Alfieri leggendo la *Bibbia*. La quale, non solo gli dettò poco appresso, il 5 ottobre dell'82, l'idea del *Caino*, «tragedia musicale», poi destinato a divenire la tramelogedia *Abele*, ma anche l'anno seguente, il 25 maggio 1783, la traduzione «dalla vulgata latina dei ... 18 versetti del forte *Cantico di Mosè*» (C. Jannaco), estratti dall'*Esodo*, 15. In altri termini, delle «altre due tragedie bibliche» che gli «si affacciavano prepotentemente», come scrive ancora nella *Vita*

(IV, IX), e che lo «avrebbero trascinato» oltre il *Saul*, egli qualcosa fece, sì, ma sono tutt'altra cosa dal *Saul*: dal *Saul* quale egli si venne rivelando col trascorrere degli anni e con l'esaurirsi della vena creativa, quando, non a caso, Alfieri tentò con la recitazione di supplire alla scrittura.

Del resto, un anno prima del 1783, Alfieri aveva già recitato la parte del tiranno Creonte, nell'*Antigone*, «non si trovando allora alcun altro che si sentisse capace di recitare in tragedia una parte capitale» come questa. L'occasione gli era venuta, sempre in Roma, «da una eletta compagnia di dilettanti signori», che si cimentava «in un teatro privato esistente nel palazzo dell'Ambasciatore di Spagna, allora il Duca Grimaldi». Si aggiunga, a rincalzo della notizia della *Vita* (IV, X), la testimonianza di un personaggio di eccezione presente a quella recita, Alessandro Verri; il quale comunica tosto al fratello Pietro, il 30 novembre, la sorpresa sia di un «autore» trasferitosi nei panni dell'attore, sia della qualità di questa interpretazione: «declamava nello stile del celebre Lekain», scrive Verri di Alfieri, cioè nello stile di Le Kain-Ninias, il maggiore interprete del teatro di Voltaire. Ha ragione Ezio Raimondi, che ha mirabilmente ricostruito quest'episodio, definendolo «la prima nazionale del nuovo repertorio alfieriano», nel sottolineare, con questo e con altri documenti alla mano, quanto fosse im-

portante questa discesa in campo di Alfieri medesimo, per dimostrare come «una volta di più il destino della scrittura drammatica dipendesse dalla sua recitazione interna, dalla carica impulsiva della sua vocalità che doveva mediare, in un giuoco armonico di effetti ritmici cupi o violenti, “economia di parole” e “intelligenza intuitiva” della frase». E tuttavia, se tale è il risultato cui perviene Alfieri facendosi Creonte (ne accenna, episodicamente, nella *Risposta* alla lettera del Calzabigi del 20 agosto nell'83, a *Saul* ormai concluso), non altrettanto dovette lì per lì accadergli proprio per il *Saul*, tragedia «letta dall'Autore in Arcadia il giovedì 3 aprile 1783», apprendiamo dal solito Alessandro Verri; che aggiunge: «ho veduto moltissime persone uscire d'Arcadia con entusiasmo benché fossero entrate con animo disposto dalla critica». In gioco è ancora e sempre la dimensione teatrale del copione, il rapporto che, attraverso l'autore, questa volta pluri-attore, s'instituisce col pubblico (Alfieri nella *Risposta* al Calzabigi distingue felicemente il «gusto del pubblico leggente» da quello del «pubblico ascoltante»). La «diletta parte del Saul», a quest'altezza, non si è ancora staccata dalle altre della tragedia.

E quando Alfieri vi ritorna nel *Parere*, dove del Saul si discorre necessariamente, appare indispensabile la mediazione di Creonte, e di quanto osservato su di lui nella *Risposta* circa la «per-

plexità, grandissima molla del cuore umano, per cui si tollerano anche i malvagi, non sapendo dove andranno a finire». Perché nel *Parere* è la «perplexità» la cifra riassuntiva del personaggio di Saul, di nuovo la «perplexità 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». Ma se questo è «uno dei maggiori segreti per generar commozione e sospensione in teatro» (siffatta «perplexità», secondo Angelo Fabrizio, è nozione presa da Montaigne), non consente ancora l'identificazione già acclarata fra autore e personaggio, che si raggiunge grazie alla trasformazione del primo in attore. Si perviene, comunque, alla determinazione di un tipo di eroe drammatico sino ad allora non esperito: «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». L'eccellenza di Saul, per ora (1788), è tutta all'interno della drammaturgia alfieriana, quale viene sistemata nell'edizione Didot, dove per altro costituisce un'eccezione: perché il protagonista, «o sia egli pietoso, o feroce, non riesce pur mai né disprezzabile, né odioso». Se si pensa

che nell'«*Idea*» prima della tragedia, datata Roma, 30 marzo 1782, il suicidio di Saul è (chiamato) «morte di un reprobato», e che qui, nel *Parere*, sei anni dopo, lo si definisce «un accidente compassionevole sì, ma [...] assai meno tragico, che ogni altro dall'autore finora trattato», viene spontaneo concludere che il processo di avvicinamento di Alfieri al suo personaggio passa, se mai, attraverso la riduzione delle componenti malvage della personalità di Saul: attraverso la creazione, attorno a lui, non già di un'atmosfera di giudizio e di castigo, ma piuttosto di compassione e di attenzione, ed infine attraverso la diminuzione del valore esemplare della sua catastrofe. Il che si risolve, alla fin fine, nella ricerca di rapporti interpersonali, fra l'eroe e gli altri personaggi, di conflittualità alternata, plurilaterale. Lo si vede bene dall'esame di questi personaggi nel *Parere*, tutti giustificati i benigni (David soprattutto, ma anche Gionata e Micol, o Mical), e così anche il cattivo Abner («egli a me non par vile, benché esecutore talora dei [...] crudeli comandi» di Saul).

Nel *Parere* la mancata sovrapposizione dell'autore sul personaggio lascia intatta la possibilità di spiegare il perché della scelta di un soggetto biblico. Con il senno di poi, ma certamente pure con la consapevolezza lucida del volgere del suo secolo e della sua cultura («il nostro secolo, niente poetico, e tanto ragionatore», sottolinea con

accenti ancora buoni per Leopardi), Alfieri spiega quello che nella *Vita* definirà il suo «invasamento» biblico, di cui il *Saul* è testimone, come un tentativo di recuperare alla modernità quanto, non solo l'ebraica, ma «le antiche colte nazioni» consentivano a teatro: «quei loro soggetti, in cui era mista una forza soprannaturale»; questo, per di più, in «una città come Atene, in cui Pirrone, e tanti filosofi d'ogni setta e d'ogni opinione pubblicamente insegnavano al popolo», e della quale, perciò, «non si potrà né dire né supporre, che [...] fosse più crudele e meno spregiudicata che niuna delle nostre moderne capitali». L'allusione a Parigi e a Londra appare indubitabile, anche se non si concreta. A favorirne la determinazione, concorre, in qualche modo, la successiva separazione dei soggetti pagani da quelli ebraici, parendo ad Alfieri che, ai «nostri popoli», specialmente «dispiacciono» i soggetti dove «il soprannaturale si accatta dalla propria nostra officina». Fuor di metafora, discorre della *Bibbia*, di cui segue quasi una difesa d'ufficio, che mira a renderne accettabile la rappresentazione degli «eroi», perché, avendoli «noi sempre conosciuti sotto *la* scorza» dell'«espressione gigantesca», in seguito «siamo venuti a reputare in essi natura, quello che in altri – leggi gli eroi classici – reputeremmo affettazione, falsità, e turgidezza». Nel secolo in corso, «l'aprire il campo alle immagini», che la

*Bibbia* favorisce, «il poter parlare per similitudini, potere esagerare le passioni coi detti, e render per vie soprannaturali verisimile il falso», non hanno avuto esito drammatico: si sono contratti, per dir così. È un «secolo», per l'appunto, «niente poetico, e tanto ragionatore», il quale «non vuole queste bellezze in teatro, ogniqualvolta non siano elle necessarie ed utili, e parte integrante della cosa stessa».

Dove si colloca, a questo punto, il *Saul*? A quale punto dell'arco di tempo che va dall'82, l'anno della composizione, all'88-89, gli anni del *Parere* e dell'ed. Didot? È un testo di stampo biblico, che non rinuncia alle «bellezze» del libro da cui è tratto, il I dei *Re*, oppure le subordina entro un contesto che non rispetta la qualità «gigantesca» dell'originale? Ritenere possibile la prima opzione è abbastanza azzardato; ed ancora lo sarà in piena età romantica, quando, è Gioberti che sta parlando proprio del *Saul*, «certi scrittori [...] moderni, – vengono alla mente Lamartine, Hugo, ecc. – [...], abusando stranamente il linguaggio biblico e profetico e simulando una divina ispirazione, non si peritano di volgere le stesse formole consacrate dall'Uomo Dio a combattere o a corrompere i suoi insegnamenti». Le «bellezze» della *Bibbia*, che piacciono ad Alfieri, se mai, transitano ai suoi tempi nel poema di *Ossian*, non esclusa la memorabile versione del Ce-

sarotti; e nella misura in cui non mancano nel *Saul* spunti ossianici (se ne sono fatti eco il Binni e il Raimondi, e sulla loro scorta ha proseguito il Fabrizi), si può anche dire che il *Saul* non è insensibile a questa congiunzione *Bibbia-Ossian*, ovviamente da verificarsi caso per caso. D'altro canto non è affatto accertato il contrario: la strumentalizzazione di componenti d'origine biblica in un contesto sostanzialmente contrario.

Chiarisce meglio la posizione del *Saul* nei riguardi del *Libro dei Re* la conoscenza di alcuni copioni precedenti, dei quali si è supposta o meno la conoscenza da parte di Alfieri, non rimasto solo nel suo secolo a ridare vita drammatica al personaggio del primo re d'Israele. Tra le *Poesie drammatiche* (1744) di Apostolo Zeno, il poeta della corte di Vienna, riformatore primo del melodramma in chiave strutturale e morale, si trova un *David* che presenta addirittura consonanze verbali all'interno di episodi paralleli. Il verso di Micol, rivolta al padre Saul, cui rammenta di averle dato David come marito: «Padre, ei m'è sposo; e tu mel desti» (II, III, v. 213), potrebbe nascere per contrazione («il verso diviene un organismo drammatico», dice il Raimondi) di questo dello Zeno: «Padre e Signor, per uno sposo io parlo / In cui m'è forza amar ciò ch'è tuo dono». Non solo, ma quando Saul discorrendo con Giannata, che vorrebbe ostile a David, perché gli sot-

trarrà il «trono», conclude: «Non rimarrà della mia stirpe nullo» (IV, III, v. 94), riprende parola per parola l'identica constatazione del Saul dello Zeno. Nello scovare questi debiti patenti, e nell'additare, in sovrappiù situazioni analoghe (in particolare anche nel *David* si accetta, dalla *Bibbia*, che il protagonista cerchi di calmare Saul con un inno alla potenza di Dio creatore), Carlo Calcaterra preferì sottolineare «le profonde differenze, sostanziali e artistiche, tra la profonda ispirazione dell'Alfieri e la breve azione del tutto melodrammatica dello Zeno, la quale fa capo alla fuga di Davide, cioè a un momento anteriore all'azione del *Saul*». Temeva di non portare acqua, egli medesimo, al mulino di chi più di ogni altro ha tentato di agganciare la tragedia di Alfieri ad un copione bibliceggiante pre-esistente: Massimo Baldini nella fattispecie, assertore persuaso della dipendenza del *Saul* di Alfieri da quello francese di Agostino Nadal (1659-1740 o '41), un abate di Poitiers, discreto epigono della maniera di Racine (al *Saul* di Alfieri, per altro, taluno ha voluto accostare l'*Athalie*). Risaliva quel copione al 1705, quando fu ripetutamente dato dalla «Comédie française»; venne poi ripreso nel 1731 ed edito con le altre tragedie del Nadal sette anni appresso; in ultimo era stato tradotto nel 1756 dall'arcale Oresbio Agieo, *alias* il senese Francesco Corsetti (1700?-1774), ma non c'è alcun bisogno del-

la sua mediazione, per supporre che Alfieri avesse accostato la tragedia del Nadal. I confronti testuali, proposti dal Baldini, non inducono mai, come lui vorrebbe, all'«impressione, sia detto col dovuto rispetto, di cogliere il Nostro colle mani nel sacco»: anche quando si tratta di episodi sicuramente paralleli, come le già ricordate scene seconda dell'atto terzo e terza dell'atto quarto, a cui si aggiungano la terza dell'atto secondo (David rivendica a se stesso il merito di non essersi vendicato di Saul, avendolo sorpreso a dormire solo) e molti luoghi dell'atto quinto e definitivo. Lì, per altro, David parla quasi come il Gionata del Nadal, nella scena prima; ed è in questi scambi che, probabilmente, l'impressione di plagio si avvalora un tantino, proprio perché è in atto un depistamento. Il celebre avvio dell'atto secondo di Alfieri, dove Saul esordisce coi versi memorabili: «Bell'alba è questa. In sanguinoso ammanto / Oggi non sorge il sole; un dì felice / Prometter parmi» (vv. 1-3), trova effettivamente riscontro nel David francese a colloquio con Gionata, nella scena quarta dell'atto quarto: «Déjà de Gelboé l'aube a blanchi la cime, / Déjà le jour plus grand est venu nous frapper». Alfieri, riportando al suo Saul la nozione di giorno felice, gli sottrae però la coincidenza con il giorno della battaglia, in cui Saul cadrà vinto dai Filistei: anzi, di notte si tratterà allora, di «orribil notte» (V, IV, v. 183); e di-

fatti ben altro astro si accamperà nel cielo: «La luna cade, e gli ultimi suoi raggi / Un negro nuvol cела» (V, I, vv. 6-7). In entrambi i casi, per di più, non è Saul, ma sono Abner e Micol, a scandire la fine della «bell'alba» nell'«orribil notte», la conversione del sole nella luna. A Saul spetta invece la parola estrema, la parola che decide la morte, e non più la determinazione del tempo della morte: «Empia Filiste, / Me troverai, ma almen da re, qui ... morto» (V, V, vv. 224-225), a conferma di una sentenza già espressa a Gionata: «Morte in battaglia, ella è di re la morte» (IV, V, v. 290). Il Saul del Nadal non ha a che fare con simili sentimenti. Il suo: «mourir en roi, vaut bien la gloire de regner» suppone ancora una prosecuzione di glorie mondane che il Saul alfierriano non considera più; e il raciniano (dall'*Athalie*, ben inteso): «Et périssez du moins en roi, s'il faut périr», è davvero la battuta ortatoria di un sacerdote, Joad, ad un futuro re, Joas, non certo la sentenza di un uomo d'arme.

Nella prefazione della sua tragedia il Nadal aveva comparato Saul ad Edipo, ovvero aveva riconosciuto all'eroe biblico le caratteristiche che Aristotile aveva giudicato necessarie per il protagonista tragico: «ni juste, ni méchant dans un souverain dégradé», e quindi non soggetto di «réprobation», ma di «pitié». Il rilievo è importante, perché nell'«Idea» della tragedia, se ben si ricor-

da, Alfieri era mosso proprio di lì, dalla constatazione che quella di Saul era la «morte di un re-probo», per approdare in seguito a qualcosa di ben più complesso e seducente, almeno per lui: la scoperta della «perplexità» di Saul, la quale è ragione di «commozione e sospensione in teatro». Inoltre, se il riferimento all'opinione del Nadal ha senso, riesce meno difficile intendere perché mai si accenni appena di sfuggita all'altro *Saul* francese, ben più noto e ben più vicino nel tempo ad Alfieri: quello di Voltaire, a stampa nel 1763 e poi, malgrado la messa all'Indice di due anni appresso, più volte ripubblicato. A capire la ragione del silenzio, basta già la nota iniziale, che avverte il lettore del mancato rispetto delle unità drammatiche della tragedia classicista (azione, luogo, tempo), «pour rendre l'action plus tragique par le nombre des morts selon l'esprit juif». In effetti, con la parziale eccezione dei primi due atti, che coinvolgono Saul e le sue vicende, i restanti tre, riguardanti David e il suo regno, sono, come forse si sarà capito, una vera e propria disacrazione del racconto biblico. Dal primo e secondo *Libro dei Re* sono ricavati e drammatizzati tutti i dati relativi alle imprese militari ed amoro-se di David, omicida e libertino, laddove Saul in parte si salva dall'irriverenza e dalla mordacità dominanti, nella misura in cui resiste a Samuele, protagonista di barbari rituali religiosi. Cionono-