CAPITOLO

11

Vittorio Alfieri

«Uom, se' tu grande, o vil? Muori, e il saprai.» (Alfieri, Rime, «Sublime specchio di veraci detti»)

OBIETTIVI

1. Ricostruire la vita di Alfieri come una «conversione» alla letteratura, distinguendo i fatti dal personaggio che egli costruisce nella *Vita*
2. Spiegare il pensiero politico di *Della tirannide* e di *Del principe e delle lettere*: il potere sopra le leggi, la paura, la libertà dello scrittore
3. Riconoscere i caratteri della tragedia alfieriana: le regole classiciste, il metodo dei «tre respiri», l'endecasillabo sciolto spezzato dal dialogo
4. Leggere e analizzare due scene del *Saul* e il finale della *Mirra*, cogliendo il conflitto interiore dei protagonisti
5. Analizzare i sonetti «Sublime specchio di veraci detti» e «Tacito orror di solitaria selva» e collocarli nel percorso della lirica da Petrarca a Foscolo
6. Confrontare la tragedia di Alfieri con la tragedia attica, in particolare le due *Antigone*, e collegarlo a Stazio, Seneca, Livio, Ovidio, alla Bibbia e al Risorgimento

INDICE DEL CAPITOLO

11.1 La vita come opera 2
11.2 Il pensiero politico: il tiranno e l'uomo libero 8
11.3 La tragedia alfieriana 11
11.4 Alfieri e la tragedia greca 16
11.5 Il Saul e la Mirra 21
11.6 Le Rime: un io in lotta 27

Italiano 4 · Parte III · Il Settecento: Arcadia, Illuminismo, teatro · versione 1.0
Capitolo 11: Vittorio Alfieri · pagine 347–382 del volume completo · estratto per lo studio

Il 16 giugno 1775 a Torino un gruppo di attori di passaggio recitò una tragedia nuova, la *Cleopatra*, seguita da una farsa intitolata *I poeti*. L'autore era un conte piemontese di ventisei anni, ricco, altissimo, con i capelli rossi, noto in città più per i cavalli, i viaggi e uno scandaloso amore con una dama sposata che per i libri. Fino a pochi mesi prima non sapeva scrivere un verso italiano: parlava francese e dialetto piemontese, e il latino della scuola l'aveva quasi dimenticato. La tragedia era debole, e lui stesso la giudicò poi severamente; ma il pubblico applaudì, e quell'applauso decise una vita. Il giovane si chiamava **Vittorio Alfieri**, e da quel giorno, scriverà, contrasse «col pubblico e con me stesso» l'impegno di diventare davvero un autore tragico.

Perché Alfieri ha un capitolo intero? Le *Indicazioni nazionali* lo nominano accanto a Goldoni come l'autore che segna «l'affermarsi della tradizione teatrale» italiana. Goldoni aveva riformato la commedia (vedi il Capitolo 9); Alfieri diede all'Italia ciò che ancora le mancava, una **tragedia** capace di stare alla pari con quella francese e di essere letta in tutta Europa. Ma c'è di più. Alfieri è il primo scrittore italiano che fa della propria vita un'opera e della **libertà** il centro di tutto: rifiuta la protezione dei principi, odia ogni forma di potere senza limiti, si costruisce da solo, con una volontà quasi feroce, un'identità di uomo e di artista. Per le generazioni del Risorgimento fu un modello e quasi un mito; per la poesia lirica è l'anello che porta da Petrarca e dal Settecento a Foscolo.

Il capitolo segue questo percorso: la vita, raccontata da Alfieri stesso nella *Vita scritta da esso*; il pensiero politico di *Della tirannide*; la tragedia, con le sue regole, il suo metodo e il suo verso; il confronto con la tragedia greca, che quest'anno leggi nell'originale, attraverso le due *Antigone*, quella di Sofocle e quella di Alfieri; la lettura di due capolavori, il *Saul* e la *Mirra*; infine le *Rime*, con due sonetti letti per intero.

11.1 La vita come opera

11.1.1 Un nobile in uno Stato assoluto

Vittorio Alfieri nacque ad **Asti il 16 gennaio 1749** (nella *Vita* scrive il 17) da una famiglia della nobiltà piemontese, ricca e antica. Il padre, Antonio, morì prima che il figlio compisse un anno; la madre si risposò, e Vittorio crebbe in una casa piena di fratellastri, sotto la guida di un precettore ecclesiastico. Asti apparteneva al **Regno di Sardegna**, lo Stato dei Savoia, che aveva la capitale a Torino: una monarchia assoluta, militare, ordinata come una caserma, nella quale i nobili servivano il re nell'esercito, nella diplomazia o a corte, e non potevano nemmeno lasciare il paese senza il suo permesso. Questo dettaglio peserà molto sulla vita dello scrittore.

COLLEGAMENTI

Storia · Il Piemonte dei Savoia. Nel Settecento il Regno di Sardegna (Piemonte, Savoia, Nizza e Sardegna) è uno degli Stati italiani più solidi: amministrazione accentrata, esercito efficiente, Chiesa controllata dallo Stato. È un assolutismo meno «illuminato» di quello della Lombardia austriaca di Maria Teresa e Giuseppe II (vedi il Capitolo 10) o della Toscana di Pietro Leopoldo, che nel 1786 abolì la pena di morte (Capitolo 8). In Storia ritroverai questi Stati nel quadro dell'assolutismo e delle riforme; qui conta un fatto: un nobile piemontese era prima di tutto un suddito del re, e la cultura del suo paese parlava francese.

11.1.2 Gli «anni d'ineducazione» e i viaggi

Il 1° agosto 1758, a nove anni e mezzo, Vittorio entrò nell'**Accademia Reale di Torino**, il collegio dove si educavano i giovani nobili destinati all'esercito e alla corte. Vi restò fino al 1766. Nella *Vita* intitolerà questa parte della sua esistenza, l'adolescenza, con una formula sprezzante: «otto anni d'ineducazione». Imparò poco e male: una grammatica latina mandata a memoria, un po' di filosofia scolastica, nessuna letteratura italiana. Ne uscì con un grado di ufficiale in un reggimento provinciale, un impiego che gli lasciava quasi tutto il tempo libero, e con un'enorme insofferenza per ogni regola imposta.

Il rimedio all'ozio furono i **viaggi**. Fra il 1766 e il 1772 Alfieri attraversò l'Europa due volte, quasi senza fermarsi (Figura 11.1). Nel primo viaggio (1766–1768) visitò l'Italia, da Milano a Napoli e a Venezia, poi la Francia, l'Inghilterra e l'Olanda. Nel secondo (1769–1772) andò a Vienna, a Berlino, in Danimarca, in Svezia, fino a Pietroburgo; tornò in Inghilterra e in Olanda, poi scese in Spagna e in Portogallo. Si fermava poco, si annoiava presto, ripartiva: nella *Vita* chiama questa smania «impazienza di luogo», segno di un'energia che non sapeva ancora dove dirigersi.

Che cosa vide? Più che i monumenti, i **governi**. A Vienna rifiutò di farsi presentare a Metastasio, il poeta cesareo (Capitolo 8), perché lo aveva visto inchinarsi davanti all'imperatrice Maria Teresa con una faccia «servilmente lieta»: non voleva conoscere una «Musa appigionata», cioè data in affitto al potere. La Prussia di Federico II gli parve un'immensa caserma; la Russia di Caterina II un dispotismo travestito da riforma. L'**Inghilterra**, invece, lo affascinò: vi trovò una costituzione che limitava il re e una vita pubblica libera. In Portogallo, a Lisbona, conobbe l'abate **Tommaso Valperga di Caluso**, letterato e matematico piemontese, che sarebbe rimasto per tutta la vita il suo amico più caro e il suo primo lettore. In carrozza leggeva i *Saggi* di Montaigne; a Ginevra comprò un baule di libri di Rousseau, Montesquieu, Helvetius; a casa, tra un viaggio e l'altro, divorò le *Vite* di Plutarco. Erano libri francesi, o letti in francese: in italiano ancora non sapeva leggere davvero.

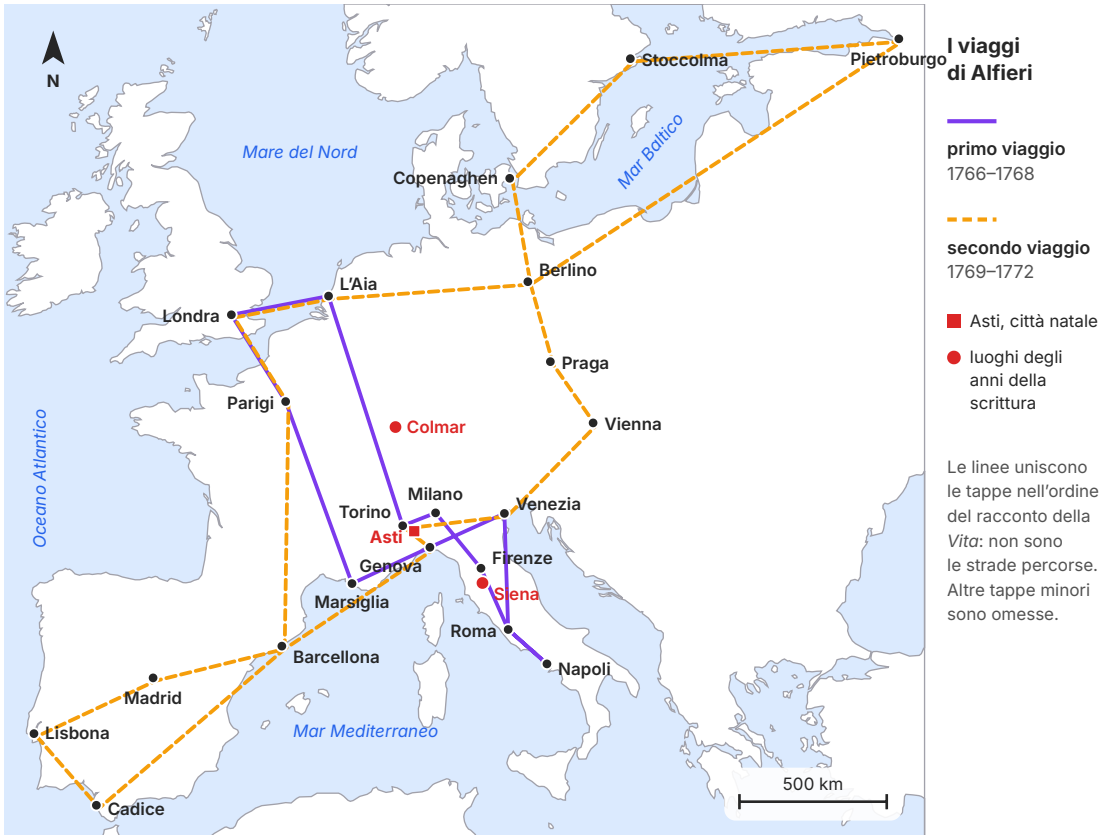


Figura 11.1 I due grandi viaggi di Alfieri, 1766–1768 e 1769–1772, ricostruiti dalle tappe nominate nella *Vita* (*schema*: le linee uniscono le città nell'ordine del racconto, non seguono le strade). In rosso Asti, città natale, e due luoghi degli anni della scrittura: Siena e Colmar, in Alsazia.

11.1.3 La conversione del 1775

Tornato a Torino nel 1772, Alfieri passò due anni nell'ozio e in una relazione con una dama torinese, di cui era, secondo il costume del tempo, il *cavalier servente* (vedi il Capitolo 10): un legame che ben presto gli parve una schiavitù. All'inizio del 1775 decise di rompere. Per costringersi a non tornare indietro si chiuse in casa, si fece tagliare la lunga treccia di capelli rossi e la mandò a un amico come pegno; nei momenti di debolezza, racconta, si faceva legare dal servitore alla sedia, nascosto sotto un mantello. In quella solitudine ritrovò sotto un cuscino una tragedia abbandonata a metà un anno prima, la *Cleopatra*, e vi riconobbe la propria storia.

Lettura · La *Cleopatra* ritrovata (*Vita*, epoca III, cap. 15)

Il passo viene dal capitolo intitolato «Liberazione vera. Primo sonetto». Alfieri lo scrive molti anni dopo i fatti, e guarda il giovane che era con un'ironia affettuosa.

Tabella 11.1 *Vita*, epoca III, cap. 15: la *Cleopatra* ritrovata. Testo e italiano di oggi.

Testo	Italiano di oggi
Già parecchi giorni prima della rottura con la signora, vedendola io indispensabile ed imminente, mi era sovvenuto di ripescare di sotto al cuscino della poltroncina quella mia mezza Cleopatra, stata ivi in macero quasi che un anno.	Già parecchi giorni prima della rottura con la signora, che vedevo necessaria e vicina, mi era venuto in mente di ripescare da sotto il cuscino della poltroncina quella mia *Cleopatra* scritta a metà, rimasta lì a macerare quasi un anno.
Venne poi dunque quel giorno, in cui, fra quelle mie smanie e solitudine quasi che continua, buttandovi gli occhi su, ed allora soltanto quasi come un lampo insortami la somiglianza del mio stato di cuore con quello di Antonio, dissi fra me stesso: «Va proseguita quest'impresa; rifarla, se non può star così; ma in somma sviluppare in questa tragedia gli affetti che mi divorano, e farla recitare questa primavera dai comici che ci verranno».	Venne poi il giorno in cui, tra quelle mie smanie e una solitudine quasi continua, ci buttai gli occhi sopra; e solo allora, come un lampo, mi apparve la somiglianza tra lo stato del mio cuore e quello di Antonio [l'innamorato di Cleopatra]. Dissi tra me: «Bisogna andare avanti con questa impresa; rifarla, se non va bene così; insomma, sviluppare in questa tragedia le passioni che mi divorano, e farla recitare questa primavera dalla compagnia di attori che verrà in città».
Appena mi entrò questa idea, ch'io (quasiché vi avessi ritrovata la mia guarigione) cominciai a schiccherar fogli, rappezzare, rimutare, troncare, aggiungere, proseguire, ricominciare, ed in somma a impazzare in altro modo intorno a quella sventurata e mal nata mia Cleopatra.	Appena mi venne questa idea (come se ci avessi trovato la mia guarigione) cominciai a scarabocchiare fogli, rattoppare, cambiare, tagliare, aggiungere, proseguire, ricominciare: insomma a impazzire in un altro modo intorno a quella sventurata e mal nata *Cleopatra*.

Guida alla lettura

Comprensione. Il passo racconta un momento preciso: la scoperta che la scrittura può servire a qualcosa. Alfieri non comincia a scrivere per vocazione letteraria, ma per salvarsi da una passione che lo umilia. La tragedia di Antonio, il generale romano rovinato dall'amore per la regina d'Egitto, gli mostra come in uno specchio la sua condizione.

Analisi. La sintassi è lunga, piena di incisi e di gerundi («vedendola», «buttandovi gli occhi su»), con l'ordine delle parole spesso rovesciato alla latina («stata ivi in macero»): è la prosa di chi ha imparato l'italiano sui classici, da adulto. Ma il periodo finale cambia ritmo: una lunga **enumerazione** di verbi all'infinito («schiccherar fogli, rappezzare, rimutare, troncare, aggiungere, proseguire, ricominciare») imita il lavoro febbrile e disordinato del principiante. Il verbo conclusivo, «impazzare», e gli aggettivi «sventurata e mal nata» sono pieni di **autoironia**: il vecchio scrittore sorride del giovane che si buttava sulla carta come prima si buttava sui cavalli.

Interpretazione. Le parole chiave sono «guarigione» e «affetti che mi divorano». La letteratura nasce come terapia, ma diventa subito qualcos'altro: una disciplina che sostituisce la schiavitù d'amore con una passione più alta, l'amore di gloria. È questo il senso che Alfieri dà alla propria **conversione letteraria**: il passaggio improvviso, quasi religioso nella forma, da

una vita oziosa a un impegno totale nella scrittura. Il racconto è vero nei fatti, ma è anche costruito: Alfieri sceglie quel giorno come l'inizio della sua seconda vita.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **«Volli, e volli sempre…» non è nella *Vita*.** La frase più citata di Alfieri, «volli, e volli sempre, e fortissimamente volli», si attribuisce di solito all'autobiografia. Si trova invece in una lettera aperta al letterato livornese Ranieri de' Calzabigi, scritta da Siena il 6 settembre 1783 e stampata con le tragedie: parlando della recita della *Cleopatra*, Alfieri dice che da quel giorno «(che fu in Giugno del 75) volli, e volli sempre, e fortissimamente volli». Citala con la sua fonte: *Risposta* alla lettera di Ranieri de' Calzabigi.

11.1.4 Imparare l'italiano, conquistare la libertà

Diventare un poeta tragico italiano, per un piemontese educato in francese, voleva dire prima di tutto imparare una lingua. Alfieri lo fece con una disciplina che ha del leggendario: rinunciò a leggere libri francesi, si rimise a studiare il latino con un precettore, spiegando Orazio come uno scolaro; lesse e postillò Dante e Petrarca, Ariosto e Tasso. Le prime tragedie, il *Filippo* e il *Polinice*, le stese in prosa francese e poi dovette tradurle in versi italiani, faticosamente. Nel 1776 e nel 1777 fece due viaggi in **Toscana**, a Pisa, a Firenze e a Siena, per sentire parlare il toscano vivo e liberarsi dei modi piemontesi e francesi: è la stessa scelta che compirà più tardi Manzoni (vedi il Capitolo 15). A Siena trovò un amico fraterno, Francesco Gori Gandellini, e scrisse di getto, nel 1777, il trattato *Della tirannide*.

Nell'ottobre 1777, a Firenze, conobbe **Luisa Stolberg, contessa d'Albany**, moglie infelice di Carlo Edoardo Stuart, il pretendente al trono d'Inghilterra. Fu il «degno amore» della sua vita: le rimase legato fino alla morte. Per vivere accanto a lei, e soprattutto per scrivere e stampare ciò che voleva, Alfieri doveva liberarsi del vincolo che lo legava al re di Sardegna. Un suddito piemontese non poteva risiedere all'estero né pubblicare fuori dello Stato senza permesso. La soluzione fu radicale: nel 1778 fece una **donazione** di tutti i suoi beni immobili, feudali e liberi, alla sorella Giulia, riservandosi soltanto una rendita annua. Fra le due leggi che glielo impedivano, conclude nella *Vita*, «io non poteva essere ad un tempo vassallo ed autore»: e scelse di essere autore. Rinunciare a una parte della ricchezza per essere libero di scrivere è un gesto quasi senza precedenti nella storia dei letterati italiani, abituati a vivere della protezione di un signore.

11.1.5 Da Roma a Parigi, e il ritorno a Firenze

Gli anni seguenti sono i più fecondi. A Roma, dove la contessa si era rifugiata dopo aver lasciato il marito, Alfieri compì nel 1782 la serie delle prime quattordici tragedie, l'ultima delle quali era il *Saul*; nel 1783 cominciò a stamparle a Siena. Dopo una dolorosa separazione dalla donna amata, la raggiunse in **Alsazia**, dove nacquero altre tragedie, tra cui la *Mirra*. Dal 1787 visse a

Parigi: qui fece stampare dal tipografo Didot, tra il 1787 e il 1789, l'edizione definitiva delle sue **diciannove tragedie**, e in una tipografia di Kehl, sul Reno, le altre opere, compresi i trattati politici.

A Parigi lo sorprese la **Rivoluzione**. Alfieri salutò con entusiasmo la presa della Bastiglia (le dedicò un'ode, *Parigi sbastigliato*), ma il nuovo potere popolare gli apparve presto una tirannide peggiore della vecchia. Il **18 agosto 1792**, pochi giorni dopo l'assalto alle Tuileries, fuggì dalla città con la contessa; alla barriera, racconta, gridò ai guardiani il proprio nome e la propria nazionalità, «italiano e non francese». I libri e le carte rimasti a Parigi furono sequestrati. Da quell'esperienza nacque il *Misogallo* (cioè «nemico dei francesi»), una raccolta di prose e di versi contro la Francia rivoluzionaria, pubblicata dopo la sua morte: l'ostilità verso i francesi, che prese il nome di **misogallismo**, divenne uno dei tratti del suo personaggio.

Gli ultimi undici anni li passò a **Firenze**, con la contessa, in una vita ritirata e laboriosa. Scrisse commedie e satire, tradusse dal latino; quasi cinquantenne si mise a studiare il greco da solo, per leggere Omero e i tragici nell'originale (vedi più avanti, «Alfieri e la tragedia greca»). Morì l'**8 ottobre 1803** e fu sepolto in Santa Croce, dove la contessa gli fece innalzare un monumento da Antonio Canova.

11.1.6 La *Vita scritta da esso*

Alfieri scrisse la *Vita* in due tempi: la prima parte a Parigi, nel 1790; la continuazione negli ultimi anni a Firenze, fino a pochi mesi prima di morire. L'opera uscì postuma nel 1806. È divisa in **epoche**, come una vita umana: puerizia, adolescenza, giovinezza, virilità (la vecchiaia restò solo annunciata). L'introduzione dichiara subito il motivo che spinge a scrivere: «l'amore di me medesimo», cioè l'amor proprio che la natura dà a tutti, «ed in soverchia dose agli scrittori».

Un'**autobiografia** è il racconto della propria vita scritto dal protagonista stesso. Quella di Alfieri non è un diario e nemmeno una confessione: è la **costruzione di un personaggio**. Tutto il racconto è orientato verso un punto, la conversione del 1775, che divide la vita in un «prima» di ozio e servitù e in un «dopo» di studio e libertà. Gli episodi dell'infanzia vengono scelti perché annunciano il carattere futuro: la fierezza, la malinconia, l'amore di gloria, l'odio per l'ingiustizia. L'autore si mostra come un eroe che si è fatto da sé contro tutto: contro l'educazione, contro la sua lingua materna, contro le passioni, contro i re. In questo senso la vita stessa diventa un'opera, con un protagonista, un conflitto e uno scioglimento, come una tragedia (Figura 11.2).

APPROFONDIMENTO

L'autobiografia nel Settecento. Nello stesso decennio in cui Alfieri cominciava la *Vita* uscivano due autobiografie destinate a fare scuola: le *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau (pubblicate postume tra il 1782 e il 1789), che mettono a nudo l'io con tutte le sue debolezze, e i *Mémoires* di Goldoni (1787), scritti in francese, sereni e sorridenti (Capitolo 9). L'età moderna scopre l'individuo come oggetto di racconto. Alfieri si colloca a metà: confessa le debolezze, ma per mostrare come la volontà le ha vinte.

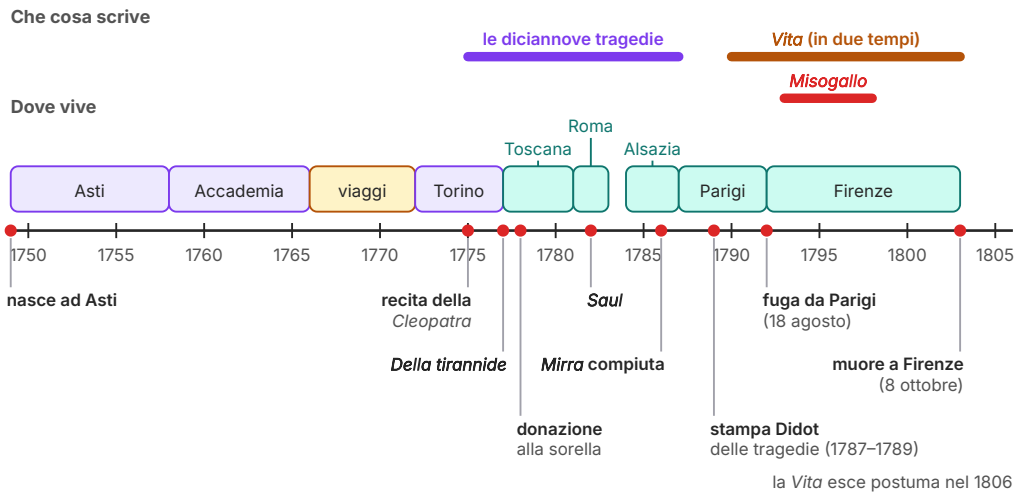


Figura 11.2 La vita di Alfieri, 1749–1803 (asse del tempo proporzionale). In alto le opere principali; al centro i luoghi in cui visse; in basso alcuni fatti decisivi.

11.2 Il pensiero politico: il tiranno e l'uomo libero

11.2.1 *Della tirannide*

Alfieri scrisse *Della tirannide* nel 1777, a Siena, di getto, per sfogare un odio contro la tirannide che sentiva dentro di sé da sempre; ma lo tenne chiuso in un cassetto per dodici anni e lo fece stampare solo nel 1789, a Kehl. Il trattato è diviso in due libri: il primo descrive la tirannide e gli strumenti con cui si regge (la paura, l'esercito, la religione asservita al potere, la nobiltà di corte, il falso onore, il lusso); il secondo si chiede come possa vivere, e come debba morire, un uomo libero sotto un tiranno. La definizione arriva all'inizio del secondo capitolo.

Lettura · Che cos'è la tirannide (libro I, cap. 2)

> Tirannide indistintamente appellare si debbe ogni qualunque governo in cui chi è preposto alla esecuzion delle leggi può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, sospenderle od anche soltanto deluderle, con sicurezza d'impunità. E quindi, o questo «infrangi-legge» sia ereditario o sia elettivo, usurpatore o legittimo, buono o tristo, uno o molti; a ogni modo, chiunque ha una forza effettiva che basti a ciò fare, è tiranno; ogni società che lo ammette è tirannide; ogni popolo che lo sopporta è schiavo.
>
> (Alfieri, *Della tirannide*, libro I, cap. 2)

Guida alla lettura

Comprensione. In italiano di oggi: si deve chiamare tirannide, senza distinzioni, qualsiasi governo in cui chi ha il compito di far eseguire le leggi può anche farle, abolirle, violarle, interpretarle a piacere, bloccarle, sospenderle o anche solo aggirarle, sicuro di non essere punito. Non importa che questo «violatore di leggi» sia un re ereditario o eletto, un usurpatore o un sovrano legittimo, buono o cattivo, una persona sola o un gruppo: chiunque abbia la forza concreta per farlo è un tiranno; la società che lo accetta è una tirannide; il popolo che lo sopporta è schiavo.

Analisi. È una definizione da giurista, costruita con rigore. La prima frase accumula sette verbi all'infinito (**enumerazione**) che descrivono tutti i modi in cui la legge può essere tradita, dal più violento («distruggerle») al più sottile («deluderle»). La seconda frase elenca quattro coppie di contrari («ereditario o elettivo», «usurpatore o legittimo», «buono o tristo», «uno o molti») per escludere ogni eccezione: la bontà del sovrano non conta. La chiusa è un **tricolon** in crescendo, tre membri paralleli con lo stesso verbo («è tiranno… è tirannide… è schiavo») che allarga la colpa dal sovrano alla società e al popolo intero. Il neologismo «infrangi-legge», composto alla maniera di un soprannome, rende concreta e quasi spregiativa l'idea astratta.

Interpretazione. Il criterio di Alfieri non è morale ma **istituzionale**: il tiranno non è il re cattivo, è chiunque stia al di sopra della legge. Nel primo capitolo Alfieri aveva distinto il **tiranno**, che ha una «facoltà illimitata di nuocere», dal re legittimo, che è solo il primo esecutore di leggi che non può cambiare. Ne segue una conclusione radicale: quasi tutte le monarchie assolute dell'Europa del suo tempo, compresi i sovrani riformatori che gli illuministi ammiravano, sono tirannidi. La definizione di **tirannide** come potere sottratto alla legge è vicina a quella di Montesquieu e anticipa il principio dello Stato di diritto.

> **COLLEGAMENTI**
>
> **Filosofia · La paura e l'onore.** Nel terzo capitolo Alfieri polemizza con il «dotto Montesquieu», che nello *Spirito delle leggi* (1748) aveva indicato nell'*onore* la molla della monarchia: per Alfieri la sola base della tirannide è la **paura**, quella del suddito verso il tiranno e quella, non minore, del tiranno verso tutti. Le corti gli sembrano un tempio dedicato a questa divinità, dove si sacrificano la libertà e la virtù. Rileggi le pagine su Montesquieu e su Beccaria nel Capitolo 8: Alfieri condivide con l'Illuminismo la fede nella legge, ma non la fiducia nelle riforme fatte dall'alto.

11.2.2 *Del principe e delle lettere*

Il secondo trattato politico, *Del principe e delle lettere*, composto negli anni successivi, affronta il problema che riguarda Alfieri più da vicino: il rapporto tra lo scrittore e il potere. La tesi è netta. Le lettere nascono e crescono solo nella libertà; il principe che protegge gli scrittori lo fa

per servirsene, e lo scrittore protetto finisce per lodare chi lo paga. Per questo il vero letterato deve rifiutare ogni **protezione** e ogni stipendio di corte, e scrivere per un pubblico futuro di uomini liberi. Per misurare la novità basta ripensare ai capitoli precedenti: Tasso alla corte degli Este (Capitolo 1), Metastasio poeta cesareo a Vienna (Capitolo 8), Parini precettore nelle case nobili (Capitolo 10), Goldoni stipendiato dagli impresari (Capitolo 9). Alfieri può permettersi l'indipendenza perché è ricco, ma ne fa un principio: la committenza del principe è incompatibile con la verità. Nello stesso trattato chiama Machiavelli «divino» e ne cita le massime sulla natura umana e sul potere: il segretario fiorentino (vedi *Italiano 3*, cap. 12) è per lui un maestro di verità, non il consigliere dei tiranni.

11.2.3 Una libertà aristocratica

Che cosa intende Alfieri per libertà? Non la democrazia, né l'uguaglianza sociale. La sua è una libertà **individuale ed eroica**: quella dell'uomo superiore che non si piega, che sceglie la solitudine piuttosto che la servitù e, al limite, la morte piuttosto che l'umiliazione (Figura 11.3). Per questo il popolo in armi della Rivoluzione francese non gli sembrò la realizzazione dei suoi ideali, ma una nuova forma di dispotismo, quello dei molti. I modelli di Alfieri sono gli eroi di Plutarco, i repubblicani dell'antica Roma, i congiurati che uccidono il tiranno: figure solitarie, più che rappresentanti di un popolo.

I critici hanno chiamato questo atteggiamento **titanismo**, dal mito dei Titani che si ribellarono agli dèi: la tensione di un io gigantesco contro ogni limite, politico, religioso o naturale. È una parola utile, purché si ricordi che non è di Alfieri, e che il suo eroe non vince mai: il titano alfieriano lotta e cade, e la sua grandezza si misura nella sconfitta.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Alfieri non è un rivoluzionario.** L'odio per i tiranni non fa di Alfieri un democratico né un giacobino. Nobile per nascita e per mentalità, diffidava del popolo quanto dei re, e dopo il 1792 divenne un nemico dichiarato della Francia rivoluzionaria. Anche il termine *titanismo*, usato dai critici, va maneggiato con cautela: descrive un atteggiamento psicologico e letterario, non un programma politico.



Figura 11.3 Il tiranno e l'uomo libero secondo i trattati politici di Alfieri: uno schema riassuntivo.

APPROFONDIMENTO

Alfieri nel Risorgimento. Alfieri dedicò il *Bruto primo*, la tragedia della cacciata dei re da Roma, a George Washington, liberatore dell'America, e il *Bruto secondo* «al popolo italiano futuro». Le generazioni successive lo presero alla lettera. Il suo monumento in Santa Croce, scolpito da Canova, divenne una meta di pellegrinaggio patriottico: Foscolo, nei *Sepolcri*, ricorderà Alfieri che veniva spesso a cercare ispirazione tra quelle tombe (vedi il Capitolo 13). Per i patrioti dell'Ottocento la sua «libertà» divenne l'indipendenza dell'Italia, un significato che Alfieri non aveva in mente, ma che le sue parole rendevano possibile.

11.3 La tragedia alfieriana

11.3.1 Un genere da fondare

Quando Alfieri cominciò a scrivere, l'Italia aveva una grande commedia e un grande melodramma, ma nessuna tragedia di livello europeo. I teatri erano dominati dall'opera in musica di Metastasio, dove la tragedia si scioglieva in arie cantabili e lieto fine (Capitolo 8), e dalla commedia, prima dell'arte e poi riformata da Goldoni (Capitolo 9). Qualche tentativo c'era stato, come la *Merope* di Scipione Maffei (1713), ma il modello restava la tragedia francese di Corneille, Racine e Voltaire. Alfieri volle creare una tragedia italiana, **parlata e non cantata**, severa, essenzia-

le, capace di scuotere lo spettatore invece di consolarlo. Giudicava le compagnie di attori del tempo inadatte a recitarle: scrisse le sue tragedie perché fossero lette, e recitate da attori nuovi, per un pubblico che ancora non esisteva.

11.3.2 Le regole e la loro funzione

Le tragedie di Alfieri rispettano le regole del teatro classicista, che i letterati del Cinquecento avevano ricavato dalla *Poetica* di Aristotele e dall'*Ars poetica* di Orazio: **cinque atti**, le **tre unità** di azione, di tempo e di luogo, la divisione in scene secondo l'entrata e l'uscita dei personaggi. Ma Alfieri le spinge all'estremo. Riduce i **personaggi** al minimo, quattro, cinque, sei al massimo; elimina gli intrecci secondari e le figure di contorno; abolisce il **confidente**, il personaggio di servizio della tragedia francese che ascoltava i segreti del protagonista e permetteva di informare il pubblico. Senza confidenti, i personaggi devono scontrarsi direttamente tra loro, o parlare da soli nei **monologhi**. Tutto converge verso la **catastrofe**, lo scioglimento finale che di solito coincide con la morte del protagonista. Ogni scena prepara la successiva; nulla è ornamento.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Le tre unità non sono di Aristotele.** Si dice spesso «le unità aristoteliche», ma la *Poetica* prescrive soltanto l'unità d'azione; sul tempo osserva che la tragedia cerca di stare entro «un giro di sole» e sul luogo non dice nulla. La regola delle tre unità è una codificazione dei commentatori del Cinquecento, in particolare di Lodovico Castelvetro (1570): vedi *Italiano 2*, cap. 10, e il Capitolo 1 di questo volume.

Le regole, per Alfieri, non sono un ossequio alla tradizione: sono uno strumento di **concentrazione**. Chiudere l'azione in un solo luogo e in un solo giorno significa costringere i personaggi in uno spazio da cui non possono fuggire, come in una prigione. Il conflitto, allora, si sposta dall'esterno all'interno: il nemico vero del protagonista non è l'avversario in scena, ma una parte di se stesso. Le tragedie più riuscite sono quelle in cui il **conflitto interiore** diventa il centro: un padre che ama e odia, una figlia che non può dire ciò che prova, un re che non sa più chi è. Accanto ad esse ci sono le **tragedie di libertà**, in cui un eroe si oppone a un tiranno, spesso in un'ambientazione antica o rinascimentale (Tabella 11.2).

Tabella 11.2 Alcune tragedie di Alfieri, tra le diciannove dell'edizione Didot (1787–1789), con le fonti che egli stesso indica nella *Vita* o che il soggetto rivela.

Tragedia	Soggetto e fonte	Il conflitto
Filippo	la Spagna del Cinquecento: il re Filippo II e il figlio don Carlos; fonte: un romanzo francese, il *Don Carlos* dell'abate di Saint-Réal	un padre tiranno, geloso e sospettoso, fa morire il figlio
Polinice	il mito tebano: i figli di Edipo; fonti: i *Fratelli nemici* di Racine e i *Sette contro Tebe* di Eschilo, letti in francese	due fratelli si contendono il trono di Tebe; l'odio è più forte del sangue
Antigone	il mito tebano; fonte: Stazio, *Tebaide*, libro XII, letta in una traduzione italiana	la legge del tiranno Creonte contro la pietà di Antigone e di Argia
Agamennone	il mito degli Atridi; spunto: le tragedie di Seneca	Clitennestra, spinta da Egisto, uccide il marito tornato da Troia
Oreste	il mito degli Atridi; spunto: le tragedie di Seneca	il figlio vendica il padre contro l'usurpatore Egisto e la madre
Virginia	la Roma repubblicana; fonte: Tito Livio, libro III	un padre uccide la figlia per sottrarla al potere di un magistrato tiranno
La congiura de' Pazzi	la Firenze del 1478	la congiura contro i Medici, signori della città
Saul	la Bibbia: Primo libro di Samuele	un re diviso tra l'amore per i figli e la gelosia per David
Mirra	il mito; fonte: Ovidio, *Metamorfosi*, libro X	una figlia consumata da un amore che non può confessare
Bruto primo e *Bruto secondo*	Roma: la cacciata dei re (Livio, libro I); l'uccisione di Cesare	la libertà repubblicana contro il potere di uno solo

Lettura · I «tre respiri» (*Vita*, epoca IV, cap. 4)

Nella *Vita*, raccontando il secondo soggiorno in Toscana (1777), Alfieri si ferma a spiegare il metodo con cui ha composto tutte le sue tragedie. La pagina è un raro documento del lavoro di un autore sul proprio testo.

> E qui per l'intelligenza del lettore mi conviene spiegare queste mie parole di cui mi vo servendo sì spesso, ideare, stendere, e verseggiare. Questi tre respiri con cui ho sempre dato l'essere alle mie tragedie, mi hanno per lo più procurato il beneficio del tempo, così necessario a ben ponderare un componimento di quella importanza; il quale se mai nasce male, difficilmente poi si raddrizza. Ideare dunque io chiamo, il distribuire il soggetto in atti e

> scene, stabilire e fissare il numero dei personaggi, e in due paginucce di prosaccia farne quasi l'estratto a scena per scena di quel che diranno e faranno. Chiamo poi stendere, qualora ripigliando quel primo foglio, a norma della traccia accennata ne riempio le scene dialogizzando in prosa come viene la tragedia intera, senza rifiutar un pensiero, qualunque ei siasi, e scrivendo con impeto quanto ne posso avere, senza punto badare al come. Verseggiare finalmente chiamo non solamente il porre in versi quella prosa, ma col riposato intelletto assai tempo dopo scernere tra quelle lungaggini del primo getto i migliori pensieri, ridurli a poesia, e leggibili. Segue poi come di ogni altro componimento il dover successivamente limare, levare, mutare; ma se la tragedia non v'è nell'idearla e distenderla, non si ritrova certo mai più con le fatiche posteriori.
>
> (Alfieri, *Vita*, epoca IV, cap. 4)

Guida alla lettura

Comprensione. I **tre respiri** sono le tre fasi della composizione (Figura 11.4). **Ideare** significa progettare: dividere la storia in atti e scene, decidere i personaggi, scrivere in due paginette di prosa il riassunto di ogni scena. **Stendere** significa scrivere in prosa tutta la tragedia, dialogo compreso, di getto, «con impeto», senza preoccuparsi della forma. **Verseggiare** significa, molto tempo dopo e a mente fredda, scegliere i pensieri migliori e trasformarli in versi. Segue la lima, che però non può salvare una tragedia nata male.

Analisi. I diminutivi spregiativi «paginucce» e «prosaccia» dicono che la prima stesura conta per l'idea, non per lo stile; l'opposizione tra «impeto» e «riposato intelletto» descrive due stati mentali diversi, l'ispirazione e il giudizio. La metafora del **respiro** fa della composizione un atto vitale: la tragedia «nasce», e se nasce male «difficilmente poi si raddrizza», come un corpo.

Interpretazione. Il metodo concilia due esigenze che sembrano opposte: la passione e il controllo. La prima stesura in prosa salva l'energia dell'ispirazione; la versificazione differita impone la disciplina della forma. Poco dopo questo passo Alfieri aggiunge che, se rileggendo l'abbozzo «non mi si ridestava quell'entusiasmo», lo cambiava o lo bruciava. Il risultato è l'effetto che egli stesso rivendica: tragedie che sembrano «fatte di getto», in cui ogni parola del quinto atto è legata al primo.

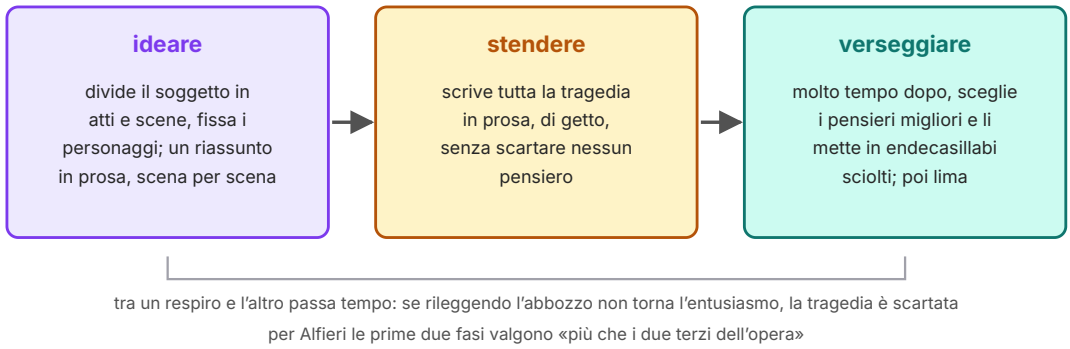


Figura 11.4 Il metodo dei «tre respiri» descritto nella *Vita*: tre fasi separate da pause, seguite dalla lima.

11.3.3 Il verso tragico

Il verso delle tragedie è l'**endecasillabo sciolto**, cioè senza rima, lo stesso del *Giorno* di Parini (vedi il Capitolo 10). Ma Alfieri lo usa in modo opposto. Parini cerca un'eleganza levigata; Alfieri vuole un verso **aspro**, contratto, che non canti. Nella lettera a Calzabigi lo spiega con chiarezza: la lirica e l'epica possono essere armoniose, perché il poeta vi parla in prima persona e il verso nasce dal canto; la tragedia invece è dialogo e azione, e il suo verso deve sembrare parlato, lontano tanto dalla cantilena del melodramma quanto dalla conversazione comune. I mezzi sono pochi e sistematici: **inversioni** (l'*iperbato*), **troncamenti** ed elisioni («vo'», «Saúl» o «Saulle» secondo il bisogno del metro), molti **enjambement**, pause forti segnate da puntini e lineette.

Soprattutto, il verso si spezza tra i personaggi. Nei momenti di tensione un solo endecasillabo è diviso in due, tre, perfino quattro o cinque battute: è il **verso spezzato**, che fa sentire la metrica come una gabbia dentro cui le voci si incalzano e si interrompono. Quando gli scambi diventano velocissimi, un verso a testa, si ha la *sticomitia* della tragedia greca (vedi *Italiano 2*, cap. 10), che ritrovi quest'anno leggendo i tragici in Greco. Ma c'è una differenza: nella sticomitia ogni personaggio ha di regola il suo verso intero (i tragici greci dividono un verso tra due voci, la cosiddetta *antilabé*, solo in pochi momenti di grande concitazione), mentre Alfieri taglia il verso di continuo, e dentro un solo endecasillabo possono stare cinque battute (lo vedrai nell'*Antigone*).

ESEMPIO SVOLTO

Scandire un verso spezzato. Alla fine della quarta scena del quinto atto del *Saul* Micol, trascinata via, grida «Padre!... e per sempre?...»; la quinta scena si apre con Saul solo: «Oh figli miei!... — Fui padre». Verifica che le due battute formino un solo endecasillabo.

Soluzione. Contiamo le sillabe metriche, unendo con la sinalefe le vocali che si incontrano tra due parole: Pa | dre‿e | per | sem | pre?‿Oh | fi | gli | miei | Fui | pa | dre. Sono 11 sillabe, con l'ultimo accento sulla decima (*pà*dre): un endecasillabo piano. «miei» e «Fui» contano una sillaba ciascuna: le vocali vicine formano un trittongo (*iei*) e un dittongo (*ui*). Gli accenti principali cadono sulla 4ª (*sèm*pre), sull'8ª (*mièi*) e sulla 10ª: il verso è **a minore**. La sinalefe passa sopra il cambio di scena e di personaggio: il grido della figlia e il lamento del padre sono saldati nello stesso verso, come le due metà di un'unica perdita.

IN SINTESI

La tragedia alfieriana. 1) Cinque atti, tre unità, pochissimi personaggi, nessun confidente, nessun intreccio secondario. 2) Due tipi: la tragedia di libertà (eroe contro tiranno) e la tragedia del conflitto interiore. 3) Metodo dei «tre respiri»: ideare, stendere, verseggiare. 4) Endecasillabo sciolto aspro, con inversioni, enjambement e versi spezzati tra più battute. 5) Una tragedia da leggere e recitare, non da cantare: l'opposto del melodramma.

11.4 Alfieri e la tragedia greca

Alfieri voleva dare all'Italia la tragedia che le mancava, e la tragedia, per un lettore del Settecento, era prima di tutto un'invenzione dei Greci. Tu la conosci da vicino: in *Italiano 2* (cap. 10) hai studiato la tragedia attica, le sue parti, la definizione di Aristotele, l'*Antigone* di Sofocle; quest'anno in Greco leggi i tragici nell'originale. Viene spontaneo immaginare Alfieri chino sui testi di Eschilo e di Sofocle. La realtà, che egli stesso racconta nella *Vita* senza nascondere nulla, è più sorprendente: quando scrisse le sue tragedie di argomento greco, il greco non lo sapeva.

11.4.1 I Greci attraverso i Latini e i Francesi

Nel secondo capitolo dell'epoca IV della *Vita* Alfieri confessa da quali fonti aveva tratto le prime tragedie, scritte tra il 1775 e il 1776 (Tabella 11.2). Il *Polinice*, la guerra tra i figli di Edipo per il trono di Tebe, veniva dai *Fratelli nemici* di Racine, con qualche tratto dei *Sette contro Tebe* di Eschilo, letti però in una traduzione francese. L'*Antigone*, «prima non imbrattata di origine esotica», cioè la prima che non dovesse nulla a un modello straniero, gli venne in mente leggendo il libro XII della *Tebaide* di **Stazio**, in una traduzione italiana. L'*Agamennone* e l'*Oreste*, le due tragedie degli Atridi, nacquero insieme dalla lettura di **Seneca**. Il mito greco arrivava dunque ad

Alfieri per due strade indirette: i poeti latini e il teatro francese. Proprio allora, per paura di copiare senza accorgersene, fece un voto curioso: non leggere più le tragedie degli altri su un soggetto prima di aver scritto la propria, per non incorrere nella «taccia di ladro».

Stazio è un nome che conosci: è il poeta latino del I secolo d.C. che Dante incontra nella quinta cornice del *Purgatorio* e che accompagna i due pellegrini fino alla cima del monte (Capitolo 7). Nel libro XII della sua *Tebaide*, dopo la morte dei due fratelli, **Argia**, la vedova di Polinice venuta da Argo, cerca di notte il corpo del marito, che Creonte ha vietato di seppellire, e incontra Antigone, uscita dalla città con lo stesso scopo. Le due donne bruciano insieme il cadavere sul rogo dove già arde Eteocle, e la fiamma si divide in due, come se l'odio dei fratelli continuasse dopo la morte. Da Stazio, non da Sofocle, Alfieri prende la seconda eroina della sua tragedia.

Il greco venne molto più tardi. Nel 1778 si era fatto scrivere dall'amico Caluso l'alfabeto su un foglio, e lo aveva dimenticato. A Firenze, verso i quarantasei anni, cominciò a leggere Omero, Esiodo, i tre tragici e Aristofane nelle traduzioni latine letterali stampate a fronte del testo; poi, senza dirlo a nessuno, neppure alla contessa d'Albany, si mise a studiare la grammatica da solo, e alla fine del 1797, a quarantotto anni, riusciva a leggere qualunque pagina greca. Tradusse l'*Alcesti* di Euripide, il *Filottete* di Sofocle, i *Persiani* di Eschilo e le *Rane* di Aristofane; nel 1798, riprendendo in mano l'*Alcesti*, ne scrisse una tragedia nuova, l'*Alceste seconda*, che però collocò fra le traduzioni, «riconoscendo questa tragedia esser pur sempre tutta di Euripide». È l'unico caso in cui Alfieri scrive una tragedia avendo davanti il testo greco.

11.4.2 Che cosa prende, che cosa cambia

Che cosa resta, allora, dei Greci nella tragedia alfieriana? Prima di tutto i **miti**: le due grandi famiglie maledette della tragedia attica, i Labdacidi di Tebe (Polinice, Antigone) e gli Atridi di Argo (Agamennone, Oreste). Poi la **concentrazione**: pochi personaggi, come nel teatro attico, dove gli attori con una parte parlata erano al massimo tre e si dividevano tutti i ruoli; un'azione unica, che precipita verso la catastrofe nello spazio di un giorno, il «giro di sole» di cui parla Aristotele; gli scambi rapidi, che nel verso spezzato diventano ancora più serrati. E resta l'idea che la tragedia debba scuotere lo spettatore, non divertirlo: la pietà e la paura della *Poetica*.

I cambiamenti sono altrettanto netti (Figura 11.5). Il primo è l'assenza del **coro**. La tragedia greca alterna le parti recitate dagli attori, gli episodi, ai canti del coro, la parodo e gli stasimi: nell'*Antigone* di Sofocle i canti corali occupano quasi un quinto dei versi, e il coro dei vecchi tebani commenta, ammonisce, dialoga con i personaggi. Alfieri lo elimina, come aveva eliminato il confidente (nella *Mirra* un coro compare soltanto per cantare l'inno delle nozze, nel quarto atto, ma non commenta l'azione): i suoi personaggi non hanno nessuno che li ascolti o li giudichi, sono soli con il loro conflitto. Il secondo è la divisione in **cinque atti**, che non viene dai Greci ma da Roma: è Orazio, nell'*Ars poetica* (vv. 189–190), a stabilire che un dramma destinato alla scena non sia né più corto né più lungo di cinque atti, e da Orazio la regola passa ai teorici del Cinquecento e ai tragici francesi. Il terzo è la **morte in scena**. Nella tragedia attica le morti avvengono di regola fuori scena e sono raccontate da un messaggero; Alfieri le mostra: Saul si

getta sulla spada davanti al pubblico, Mirra si trafigge sotto gli occhi del padre. Il quarto, il più profondo, riguarda il senso del conflitto. Nei Greci l'uomo si scontra con gli dèi, con il destino, con leggi più antiche di lui; in Alfieri lo scontro diventa **politico e interiore**: il tiranno contro l'uomo libero, una passione contro la volontà.

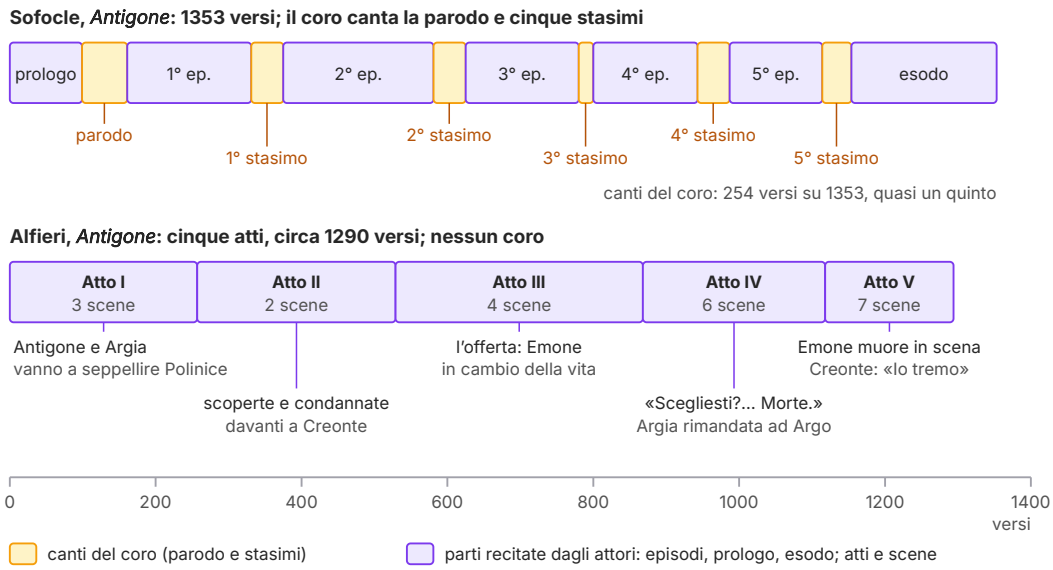


Figura 11.5 Le due *Antigone* in proporzione al numero dei versi. In alto la tragedia di Sofocle secondo la partizione più diffusa: le parti recitate (prologo, cinque episodi, esodo) si alternano ai canti del coro. In basso la tragedia di Alfieri, numerata per atti nell'edizione di Siena del 1783: cinque atti, ventidue scene, nessun coro; sotto ogni atto il fatto principale.

11.4.3 Due *Antigone*

Il confronto diventa preciso se si mettono una accanto all'altra le due *Antigone* (Figura 11.6). Ricordi la tragedia di Sofocle: Creonte, nuovo re di Tebe, vieta di seppellire Polinice, morto combattendo contro la patria; Antigone disobbedisce in nome delle leggi non scritte degli dèi, che quest'anno leggi in greco nel suo dialogo con Creonte; la sorella Ismene, per paura, si rifiuta di aiutarla; Creonte la condanna a essere chiusa viva in una grotta, resiste alle suppliche del figlio Emone, cede soltanto davanti alle profezie di Tiresia, ma troppo tardi.

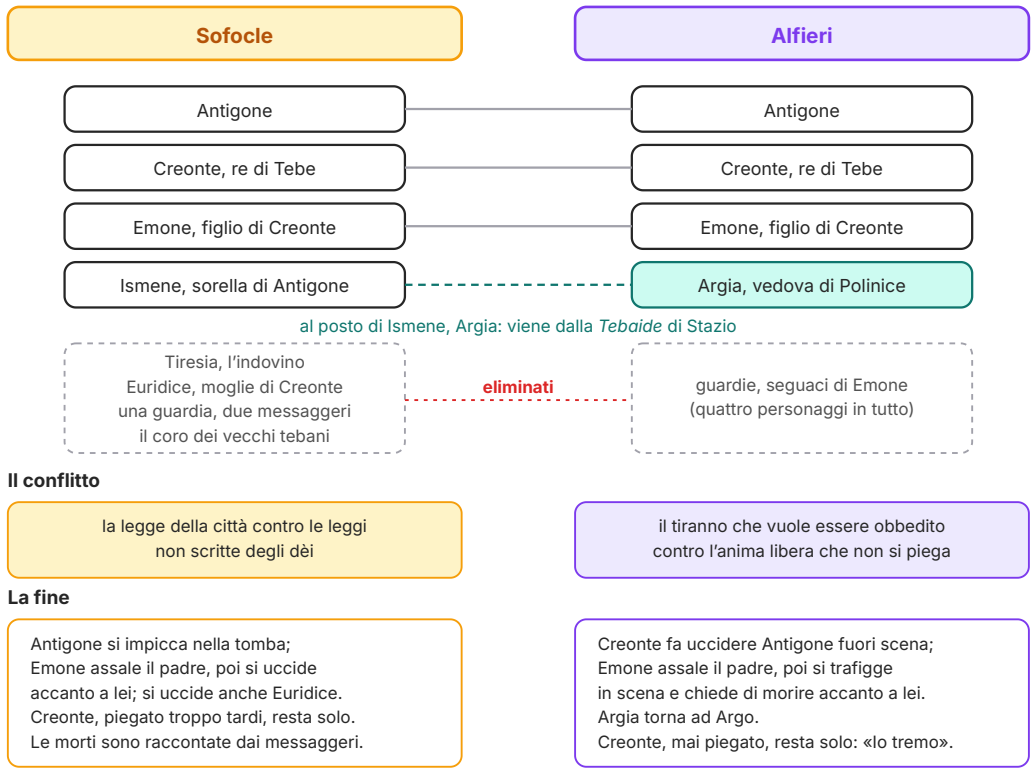


Figura 11.6 L'*Antigone* di Sofocle e quella di Alfieri: i personaggi, il conflitto, la fine. Alfieri conserva i tre personaggi principali, sostituisce Ismene con l'Argia della *Tebaide* di Stazio ed elimina tutti gli altri, coro compreso.

Alfieri riduce i personaggi a **quattro**: Creonte, Antigone, Emone e Argia, che prende il posto di Ismene. Ma Argia non è una sorella timida da contrapporre all'eroina: è una seconda Antigone, che condivide il gesto e il pericolo. Così il contrasto non è più tra due modi di essere donna davanti alla legge, ma tra le due donne, unite, e il tiranno. Nel primo atto le due donne, che non si conoscevano, si incontrano di notte e decidono di seppellire Polinice; nel secondo vengono sorprese e condotte davanti a Creonte, che le condanna. Nel terzo atto Creonte offre ad Antigone la vita a un prezzo: sposare Emone, cioè entrare nella famiglia di chi ha distrutto la sua. Nel quarto viene la risposta, in un solo endecasillabo diviso in cinque battute:

> **Creonte** Scegliesti?
> **Antigone** Ho scelto.
> **Creonte** Emon?
> **Antigone** Morte.
> **Creonte** L'avrai.
>
> (Alfieri, *Antigone*, atto IV, scena 1)

Nel quinto atto Creonte, rimasto solo, ragiona da politico: la pietà del popolo per Antigone è pericolosa, perché il figlio la alimenta, e il re sa che il suo potere dipende dall'obbedienza dei sudditi; «in trono», dice, «trema chi fa tremar». È la teoria della paura di *Della tirannide* messa in scena: il tiranno fa paura e ha paura. Antigone viene uccisa per suo ordine; Emone, arrivato con i suoi armati per liberarla, trova il corpo, si avventa con la spada contro il padre e la rivolge subito contro se stesso. È lo stesso gesto che in Sofocle racconta il messaggero, ma qui avviene sotto gli occhi del pubblico. Creonte resta solo, e l'ultima parola è sua: «Io tremo».

Le differenze dicono che cosa interessa ad Alfieri (Tabella 11.3). Il Creonte di Sofocle è un capo che sbaglia: crede di difendere l'ordine della città, e la tragedia lo punisce perché la sua legge ha offeso quella degli dèi. Il Creonte di Alfieri non sbaglia, **sa**: usa l'editto, la condanna e perfino le nozze del figlio come strumenti del potere. Gli dèi, in Alfieri, non parlano più: non c'è Tiresia, non c'è il coro che canta la loro legge; resta solo, alla fine, il «celeste sdegno» che il tiranno sente arrivare. L'*Antigone* diventa così una **tragedia di libertà**. Fu anche la prima delle tragedie della maturità, dopo la giovanile *Cleopatra*, che Alfieri vide recitata: nel 1782, a Roma, in un teatro privato nel palazzo dell'ambasciatore di Spagna, con una compagnia di nobili dilettanti, e Alfieri in persona scelse per sé la parte di Creonte.

Tabella 11.3 Le due *Antigone* a confronto.

	Sofocle	Alfieri
Fonte del soggetto	il mito tebano	il mito tebano, attraverso la *Tebaide* di Stazio
Personaggi	Antigone, Ismene, Creonte, Emone, Tiresia, Euridice, una guardia, due messaggeri, il coro	Antigone, Argia, Creonte, Emone (e guardie); nessun coro
Il conflitto	la legge della città contro le leggi non scritte degli dèi	il tiranno contro chi non si piega; la libertà contro la paura
Creonte	un re che sbaglia per rigidità e si ravvede troppo tardi	un tiranno lucido, che non si ravvede mai
Gli dèi	presenti: parlano per bocca di Tiresia e del coro	assenti dalla scena; solo il «celeste sdegno» temuto alla fine
Le morti	fuori scena, raccontate dai messaggeri	Emone muore in scena; si vede il corpo di Antigone

11.4.4 Il personaggio tragico secondo Aristotele

Un'ultima domanda riguarda la *Poetica*. Aristotele (cap. 13) osserva che l'eroe tragico più efficace non è né un uomo perfettamente virtuoso né un malvagio, ma qualcuno che cade nella sventura per un errore, in greco ἁμαρτία (*hamartía*): solo così la tragedia suscita pietà e paura. I tiranni di Alfieri, Creonte o Filippo, non sono eroi di questo tipo: ispirano orrore, e la pietà va alle loro vittime. Ma i due capolavori che leggerai tra poco si avvicinano molto alla definizione aristotelica: Saul è un re grande e colpevole insieme, che si perde per il sospetto e per l'orgoglio; Mirra è innocente nella volontà e colpevole di una passione che non ha scelto. Senza saperlo da un testo greco, Alfieri ritrova la sostanza della tragedia antica proprio là dove se ne allontana di più nella forma.

11.5 Il *Saul* e la *Mirra*

11.5.1 Il *Saul*: dalla Bibbia alla scena

Nel 1782, a Roma, Alfieri si era messo a leggere la Bibbia e se ne era entusiasmato. Ideò, stese e verseggiò il *Saul* quasi di seguito, contro la sua abitudine di lasciar passare molto tempo tra un respiro e l'altro; doveva essere la quattordicesima e ultima delle sue tragedie (poi ne vennero altre). Il soggetto viene dal Primo libro di Samuele: **Saul**, primo re d'Israele, consacrato dal profeta Samuele, viene poi respinto da Dio per aver disobbedito; il giovane pastore **David**, vincitore del gigante Golia, entra alla sua corte, ne sposa la figlia **Micol**, diventa l'amico fraterno del figlio **Gionata**, ma suscita la gelosia del re, che tenta più volte di ucciderlo. Saul muore sul monte **Gelboè**, durante una battaglia contro i Filistei, gettandosi sulla propria spada dopo aver visto cadere i figli.

I personaggi sono sei (Figura 11.7). Accanto a Saul, David, Micol e Gionata ci sono **Abner**, capo dell'esercito e parente del re, che odia David e alimenta i sospetti del sovrano, e il sommo sacerdote **Achimelech**, che compare nel quarto atto. Sopra tutti, invisibile, sta Dio, con la voce del profeta Samuele ormai morto: è il vero antagonista del re.

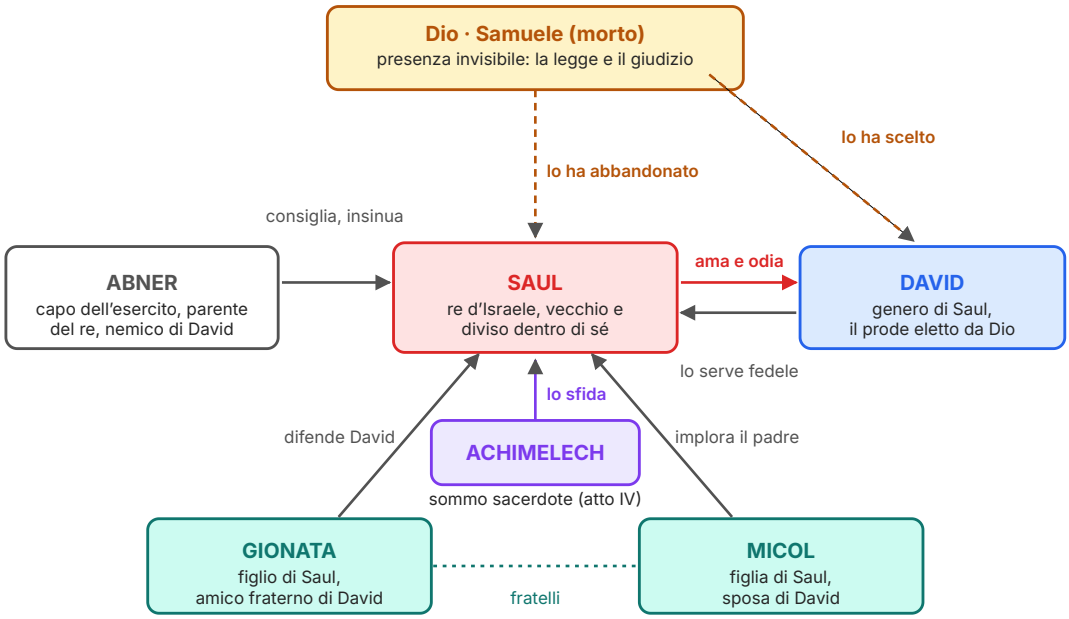


Figura 11.7 Il sistema dei personaggi del *Saul*. Al centro il re, legato a ciascuno da sentimenti opposti; in alto la presenza invisibile di Dio e di Samuele.

COLLEGAMENTI

Religione e Storia · Saul nella Bibbia. La storia di Saul occupa i capitoli 9–31 del Primo libro di Samuele. Alfieri ne riprende molti episodi, trasferendoli nei ricordi dei personaggi: la musica di David che placava lo «spirito cattivo» del re (cap. 16), la vittoria su Golia (cap. 17), l'amicizia con Gionata (capp. 18–20), la spada di Golia data a David dal sacerdote Achimelech nel santuario di Nob e la strage dei sacerdoti ordinata da Saul (capp. 21–22), il lembo del mantello tagliato da David al re addormentato (cap. 24), la morte sul Gelboè (cap. 31). La differenza è nella prospettiva: la Bibbia giudica Saul dal punto di vista di Dio, Alfieri lo guarda dall'interno, come un uomo devastato dal dubbio.



Figura 11.8 La struttura del *Saul*: i cinque atti e l'andamento della tensione (*schema* qualitativo). La riconciliazione dell'atto II è l'unica tregua prima della catastrofe.

11.5.2 La trama atto per atto

La tragedia si svolge in un solo giorno nel campo degli Israeliti sul monte Gelboè, alla vigilia della battaglia contro i Filistei (Figura 11.8). Nel **primo atto**, prima dell'alba, David, che il re perseguita e ha cacciato, torna di nascosto al campo per combattere al suo fianco; Gionata e Micol lo accolgono e decidono di presentarlo al padre. Nel **secondo atto** Saul si confida con Abner: è vecchio, angosciato, non riconosce più se stesso. Abner gli ripete che la colpa di tutto è del profeta Samuele e di David. Ma quando David compare e gli mostra il lembo del mantello che gli aveva tagliato mentre dormiva, prova che avrebbe potuto ucciderlo e non l'ha fatto, il re si commuove e lo riabbraccia come un figlio.

La tregua dura poco. Nel **terzo atto** David canta per calmare il re, accompagnandosi con l'arpa, in versi lirici che interrompono l'endecasillabo; ma Saul nota la spada che David porta al fianco, la spada di Golia che il sacerdote Achimelech gli aveva consegnato nel santuario di Nob, e il sospetto lo travolge: estrae l'arma e David deve fuggire. Nel **quarto atto** arriva Achimelech; sfida il re in nome di Dio e gli predice la rovina; Saul lo fa uccidere e ordina la distruzione di Nob. Nel **quinto atto**, di notte, Micol convince David a fuggire. Saul, sconvolto, è preda delle allucinazioni: vede un'«ombra adirata, e tremenda», crede di riconoscere Samuele, si sente inseguito da un fiume di sangue. Intanto i Filistei attaccano il campo; Abner porta la notizia della sconfitta e della morte dei figli del re.

Lettura · Saul allo specchio (atto II, scena 1, vv. 35–50)

All'alba del giorno della battaglia Saul parla con Abner. I versi seguenti sono un vero autoritratto del re: si citano dal testo dell'edizione 1807, confrontato con quello dell'edizione delle *Tragedie* pubblicata nel 1946–1947, con la numerazione dei versi per scena.

> 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,
> Impazíente, torbido, adirato
> Sempre; a me stesso incresco ognora, e altrui;
> Bramo in pace far guerra, in guerra pace:
> Entro ogni nappo, ascoso tosco io bevo;
> Scorgo un nemico, in ogni amico; i molli
> Tappeti assirj, 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
> È la tromba a Saúl. Vedi, se è fatta
> Vedova omai di suo splendor la casa
> Di Saúl; vedi, se omai Dio sta meco.

Guida alla lettura

Comprensione. Saul confessa che da anni non sorride; perfino le carezze dei figli lo irritano. È sempre irrequieto, cupo, adirato; è insopportabile a se stesso e agli altri; in pace desidera la guerra, in guerra la pace; teme il veleno in ogni bicchiere («nappo», «tosco»), vede un nemico in ogni amico; i morbidi tappeti orientali gli sembrano spine («ispidi dumi»), il sonno è angoscia, i sogni terrore. Perfino la tromba di guerra, che un tempo lo esaltava, ora lo spaventa. La conclusione è terribile: la casa di Saul è «vedova» del suo antico splendore, e Dio non è più con lui.

Analisi. Il passo è costruito per accumulazione: brevi frasi coordinate, separate da punti e virgola, ciascuna con un sintomo. Il v. 41 è un **chiasmo** («in pace far guerra, in guerra pace»), che rende con la forma stessa l'impossibilità di trovare quiete: ogni desiderio si rovescia nel suo contrario. L'**antitesi** torna nel v. 43 («nemico... amico»). La ripetizione di «spavento» (vv. 46–47) e del nome «Saúl», che il re pronuncia parlando di sé in terza persona, mostra un io che si guarda da fuori senza riconoscersi. L'**iperbato** è continuo: «le più volte all'ira / Muovonmi il cor», «sul mio labro il riso / Non fu visto spuntare».

Interpretazione. Il male di Saul non ha un nome preciso: la Bibbia parlava di uno spirito cattivo mandato da Dio, Alfieri ne fa una **malattia dell'anima**, una malinconia furiosa che oggi

diremmo psicologica. Saul è insieme tiranno e vittima: è un re che perseguita l'innocente, ma è anche un uomo che sente di aver perduto la grazia, la giovinezza e il controllo di sé. La sua grandezza tragica sta nella lucidità con cui descrive la propria rovina.

Lettura · La morte del re (atto V, scene 4–5)

Abner ha appena annunciato la sconfitta: «Ah! più figli non hai». Saul, che «da gran tempo» ha deciso cosa fare, affida Micol ad Abner. Leggiamo la fine della quarta scena e l'intera quinta, l'ultima della tragedia (vv. 23–35 e 1–10).

> **Saul** Oh figlia!... Or, taci:
> Non far, ch'io pianga. Vinto re non piange.
> Abner, salvala, va: ma, se pur mai
> Ella cadesse infra nemiche mani,
> Deh! non dir, no, che di Saulle è figlia;
> Tosto di' lor, ch'ella è di David sposa;
> Rispetteranla. Va; vola....
> **Abner** S'io nulla
> Valgo, fia salva, il giuro; ma ad un tempo
> Te pur....
> **Micol** Deh!... padre... io non ti vo', non voglio
> Lasciarti....
> **Saul** Io voglio: e ancora il re son io.
> Ma già si appressan l'armi: Abner, deh! vola:
> Teco, anco a forza, s'è mestier, la traggi.
> **Micol** Padre!... e per sempre?...
>
> SCENA V · **Saul**
>
> Oh figli miei!... — Fui padre. —
> Eccoti solo, o re; non un ti resta
> Dei tanti amici, o servi tuoi. — Sei paga,
> D'inesorabil Dio terribil ira? —
> Ma, tu mi resti, o brando: all'ultim'uopo,
> Fido ministro, or vieni. — Ecco già gli urli
> Dell'insolente vincitor: sul ciglio
> Già lor fiaccole ardenti balenarmi
> Veggo, e le spade a mille.... — Empia Filiste,
> Me troverai, ma almen da re, qui... morto. —
> *(Nell'atto ch'ei cade trafitto su la propria spada, soprarrivano in folla i Filistei vittoriosi con fiaccole incendiarie, e brandi insanguinati. Mentre costoro corrono con alte grida verso Saúl, cade il sipario.)*

Guida alla lettura

Comprensione. Saul impone alla figlia di tacere per non piangere: un re vinto non piange. Ordina ad Abner di metterla in salvo e, se cadesse in mano ai nemici, di non dire che è figlia di Saul, ma moglie di David: così la rispetteranno. Micol non vuole lasciarlo; il re si impone con l'ultima autorità che gli resta («e ancora il re son io»). Rimasto solo, constata di aver perso i figli, gli amici, i servi; chiede se l'ira terribile di un Dio inesorabile sia finalmente soddisfatta; poi si rivolge alla spada, l'unico «fido ministro» rimasto, e si uccide mentre i Filistei arrivano con le fiaccole.

Analisi. La scena quarta è fatta di battute brevissime, spezzate a metà del verso (vv. 23, 29, 31, 32, 35): le voci si interrompono come nel panico della fuga. Nella scena quinta il monologo procede per frasi brevi, separate da lineette, con una serie di **apostrofi**: a se stesso («Eccoti solo, o re»), all'ira di Dio («Sei paga…?»), alla spada personificata («o brando… Fido ministro»), alla nemica («Empia Filiste»). L'iperbato del v. 4 («D'inesorabil Dio terribil ira») accosta due aggettivi duri, in posizione simmetrica. La didascalia finale è asciutta, quasi cinematografica: fiaccole, spade, grida, sipario.

Interpretazione. Le ultime parole, «ma almen da re, qui… morto», contengono tutto il personaggio. Saul ha perso la battaglia, i figli e la grazia di Dio, ma nella morte scelta riconquista la dignità regale: non sarà preso vivo, non darà ai nemici lo spettacolo della sua umiliazione. Il suicidio, che nel racconto biblico è un gesto di disperazione, in Alfieri diventa l'ultimo atto di **libertà** dell'uomo che non si piega. Il verso «Fui padre», con il passato remoto che chiude per sempre una condizione, è uno dei più brevi e dei più dolorosi del teatro italiano.

11.5.3 La *Mirra*: la tragedia del silenzio

La *Mirra*, ideata nel 1784 e compiuta nel 1786, è considerata con il *Saul* il capolavoro di Alfieri. La scena è la reggia di Cipro. **Mirra**, figlia del re **Ciniro** e della regina **Cecri**, sta per sposare **Peréo**, figlio del re d'Epiro, ma è consumata da un male misterioso che nessuno capisce: la nutrice **Euricléa** la vede deperire, i genitori la interrogano invano. Il pubblico, che conosce il mito, sa ciò che lei non può dire: Mirra è innamorata del padre, colpita, secondo la leggenda, dall'ira di Venere. Prima delle nozze chiede di partire subito con lo sposo e di non rivedere mai più Cipro; durante il rito nuziale, nel quarto atto, crolla, invocando le Furie. Peréo, umiliato, si uccide.

Nel quinto atto Ciniro affronta la figlia per strapparle il segreto. Mirra resiste, si contraddice, finché una frase le sfugge e il padre intuisce l'orrore. Lei afferra la spada di lui e si trafigge. Le sue ultime parole, alla nutrice, sono un rimprovero:

> **Mirra** Quand'io… tel… chiesi,…
> darmi… allora,… Euricléa, dovevi il ferro…
> io moriva… innocente;… empia… ora… muojo…

(«Quando te lo chiesi, Euriclea, dovevi darmi allora la spada: sarei morta innocente; ora muoio colpevole»; atto V, scena 4, testo dell'edizione 1946–1947.) Nel secondo atto Mirra aveva chiesto alla nutrice di aiutarla a morire, e la nutrice, sconvolta, si era rifiutata. Il verso spezzato dai puntini riproduce il respiro della morente; l'**antitesi** «innocente / empia» dice che la colpa sta nella parola, non nel sentimento: finché il segreto era taciuto, Mirra era innocente. È la tragedia del **silenzio** e della parola che uccide; il tiranno, qui, non è un re ma una passione che la protagonista combatte con tutte le forze. In nessun'altra opera Alfieri è andato così a fondo nel conflitto interiore.

COLLEGAMENTI

Latino · Mirra in Ovidio. La storia di Mirra è narrata nel libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio, il poeta che studi quest'anno in Latino, che la mette in bocca a Orfeo. In Ovidio Mirra riesce a unirsi al padre con l'inganno, fugge, e gli dèi la trasformano nell'albero della mirra: le sue lacrime sono la resina profumata, e dal tronco nasce Adone. Alfieri cambia radicalmente il mito: la sua Mirra non commette nulla, combatte la passione fino alla fine e muore per non averla saputa tacere. Confronta i due testi: Ovidio racconta una metamorfosi, Alfieri una lotta morale.

11.6 Le *Rime*: un io in lotta

11.6.1 Il canzoniere di Alfieri

Alfieri scrisse versi lirici per tutta la vita, soprattutto **sonetti**, raccolti nelle *Rime*. Il modello è Petrarca, che aveva letto e postillato con passione negli anni dello studio; molti sonetti parlano dell'amore per la contessa d'Albany, della lontananza, della gelosia. Ma il centro delle *Rime* è un altro: l'**io** del poeta, con la sua malinconia, il suo orgoglio, il suo disprezzo per il «secolo» vile. Mentre la lirica arcadica (Capitolo 8) cercava la grazia e la musica, Alfieri porta nel sonetto la stessa asprezza del verso tragico: frasi brevi, inversioni, contrasti violenti. I testi si leggono qui secondo l'edizione delle *Rime varie* del 1903, confrontata con quella del 1912.

Lettura · «Sublime specchio di veraci detti»

Il sonetto, del 1786, è un **autoritratto** in versi: il poeta descrive il proprio aspetto fisico e il proprio carattere. È lo stesso genere che praticheranno Foscolo («Solcata ho fronte», vedi il Capitolo 13) e Manzoni.

Tabella 11.4 Alfieri, *Rime*, «Sublime specchio di veraci detti»: testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Sublime specchio di veraci detti, Mostrami in corpo e in anima qual sono: Capelli, or radi in fronte, e rossi pretti; Lunga statura, e capo a terra prono;	O specchio sublime fatto di parole veritiere [il sonetto stesso], mostrami come sono nel corpo e nell'anima: capelli ormai radi sulla fronte, e di un rosso puro; alta statura, e testa china verso terra;
Sottil persona in su due stinchi schietti; Bianca pelle, occhi azzurri, aspetto buono; Giusto naso, bel labro, e denti eletti; Pallido in volto, più che un re sul trono:	corpo sottile sopra due gambe diritte; pelle bianca, occhi azzurri, aspetto gradevole; naso regolare, bella bocca e denti scelti [bianchi e regolari]; pallido in volto, più di un re sul suo trono [che teme per la propria vita]:
Or duro, acerbo, ora pieghevol, mite; Irato sempre, e non maligno mai; La mente e il cor meco in perpetua lite:	ora duro e aspro, ora arrendevole e mite; sempre adirato, ma mai cattivo; con la mente e il cuore in perpetuo contrasto con me stesso:
Per lo più mesto, e talor lieto assai, Or stimandomi Achille, ed or Tersìte: Uom, se' tu grande, o vil? Muori, e il saprai.	per lo più triste, e qualche volta molto allegro; ora mi credo Achille, ora Tersite. Uomo, sei grande o vile? Muori, e lo saprai.

Guida alla lettura

Struttura e metrica. È un sonetto di endecasillabi con schema ABAB ABAB CDC DCD. Le rime C sono in *-ite* (mite, lite, Tersìte); le rime D (mai, assai, saprai) sono **tronche**: la parola finale è accentata sull'ultima sillaba, e il verso conta dieci sillabe con l'ultimo accento sulla decima. Nella notazione di questo volume la tronca si segna con un apice dopo la lettera: CD′C D′CD′. Le due quartine descrivono il corpo, dal capo ai piedi e poi al volto; le due terzine il carattere. Il passaggio è segnato dal v. 8, «Pallido in volto, più che un re sul trono», che è ancora un tratto fisico ma introduce già un'ombra morale: il pallore del re è quello di chi vive nella paura, come il tiranno del trattato.

Lingua e stile. Le quartine procedono per **elenco** di sostantivi e aggettivi senza verbi (stile nominale), come una scheda segnaletica: capelli, statura, persona, pelle, occhi, naso, labbra, denti. Le terzine sono costruite su **antitesi**: duro / mite, irato / non maligno, mesto / lieto, Achille / Tersìte, grande / vil. Achille e Tersite sono i due estremi dell'*Iliade*, il più valoroso dei Greci e il più vile e brutto. Il v. 12 forma un **chiasmo** (avverbio + aggettivo / aggettivo + avverbio: «Per lo più mesto… lieto assai»).

Interpretazione. L'ultimo verso cambia tutto. Dopo tredici versi di descrizione il poeta si rivolge a se stesso con un'**apostrofe** («Uom») e una domanda che non ha risposta in vita: grande o vile? Solo la morte, che chiude la storia di un uomo e permette di giudicarla intera, lo dirà. L'autoritratto diventa così una domanda sul valore di un'esistenza, la stessa che regge la *Vita*: un io diviso tra opposti, che si misura con un ideale eroico e non sa se lo ha raggiunto. Il verso ricorda le ultime parole di Saul: anche per Alfieri la verità di una vita si decide nel modo di morire.

Lettura · «Tacito orror di solitaria selva»

Il secondo sonetto è una dichiarazione d'amore per la **solitudine**. Schema: ABBA ABBA CDC DCD, con le rime D di nuovo tronche (assai, mai, guai).

> Tacito orror di solitaria selva
> Di sì dolce tristezza il cor mi bea,
> Che in essa al par di me non si ricrea
> Tra' figli suoi nessuna orrida belva.
>
> E quanto addentro più il mio piè s'inselva,
> Tanto più calma e gioja in me si crea;
> Onde membrando com'io là godea,
> Spesso mia mente poscia si rinselva.
>
> Non ch'io gli uomini abborra, e che in me stesso
> Mende non vegga, e più che in altri assai;
> Né ch'io mi creda al buon sentier più appresso:
>
> Ma, non mi piacque il vil mio secol mai:
> E dal pesante regal giogo oppresso,
> Sol nei deserti tacciono i miei guai.

Guida alla lettura

Comprensione. Il silenzio cupo («tacito orror») di un bosco solitario riempie il poeta di una tristezza così dolce che nessuna belva feroce, tra le sue creature, vi si trova bene come lui. Più si addentra nel bosco, più si sente calmo e felice; e spesso, ricordando quella gioia, torna con la mente in mezzo agli alberi. Non perché odi gli uomini, o non veda i propri difetti, maggiori anzi di quelli degli altri, né perché si creda più vicino degli altri alla virtù: ma perché non ha mai amato il suo secolo vile, e, oppresso dal pesante giogo dei re, solo nei luoghi deserti sente tacere le sue pene.

Analisi. Il primo verso accosta parole di significato opposto: «orror» (il timore sacro che ispira la selva, in senso latino) e «dolce tristezza», un **ossimoro** che anticipa la sensibilità preromantica (vedi il Capitolo 12). I verbi «s'inselva» e «si rinselva», in rima, sono coniati alla maniera di Dante (come l'«inurba» del *Purgatorio*): la mente entra nella selva come il piede. Le terzine cambiano tono: alla descrizione subentra il ragionamento, con una serie di negazioni («Non ch'io… Né ch'io…») seguite dall'avversativa «Ma», che porta la vera ragione. L'ultimo verso rovescia il primo: il silenzio della selva fa tacere i «guai» del poeta.

Interpretazione. La natura selvaggia non è un paesaggio idillico, come nell'Arcadia, ma un **rifugio** politico e morale: il bosco è il luogo dove non arriva il «regal giogo». La solitudine alfieriana non è misantropia (il poeta lo precisa con onestà, ammettendo i propri difetti), ma la scel-

ta dell'uomo libero che non trova posto nella società dei tiranni. È lo stesso uomo dei trattati, colto in un momento di quiete.

11.6.2 Dalle *Rime* a Foscolo

Negli ultimi anni Alfieri scrisse anche diciassette *Satire* in terzine, contro i re, i nobili, la plebe, i mercanti, i pedanti: un genere che rivendica la tradizione di Orazio e di Giovenale, che aveva studiato a fondo. Ma sono le *Rime* a lasciare il segno: nella lirica «da Petrarca a Foscolo» il sonetto, per due secoli soprattutto un esercizio di eleganza, torna con Alfieri a esprimere un io inquieto, in conflitto con il mondo e con se stesso. Foscolo, che venerò Alfieri come un maestro, partirà da qui (Capitolo 13).

DA RICORDARE

L'autoritratto in sonetto. Con «Sublime specchio di veraci detti» (1786) Alfieri fonda un piccolo genere: il sonetto in cui il poeta descrive il proprio corpo e il proprio carattere per antitesi, e chiude con un giudizio sospeso. Foscolo lo riprenderà in «Solcata ho fronte», Manzoni in un autoritratto giovanile. Riconoscilo dai tratti: stile nominale nelle quartine, antitesi nelle terzine, chiusa sentenziosa.

SINTESI

- Vittorio Alfieri (Asti 1749 – Firenze 1803), nobile piemontese educato all'Accademia di Torino, viaggia per l'Europa tra il 1766 e il 1772 e ne ricava l'ammirazione per l'Inghilterra libera e l'odio per il dispotismo.
- Nel 1775 la recita della *Cleopatra* segna la sua **conversione letteraria**: da allora studia il latino e il toscano, rinuncia al francese e si dedica interamente alla scrittura.
- Nel 1778 dona i beni feudali alla sorella per liberarsi dal re di Sardegna e poter vivere e stampare dove vuole; il legame con la contessa d'Albany dura tutta la vita.
- La *Vita scritta da esso* (postuma, 1806) costruisce l'immagine di un eroe che si è fatto da sé; la frase «volli, e volli sempre...» viene da una lettera a Calzabigi del 1783.
- *Della tirannide* (1777, stampato nel 1789) definisce tirannide ogni potere che sta al di sopra delle leggi e ne individua la base nella paura; *Del principe e delle lettere* chiede allo scrittore di rifiutare la protezione dei principi.
- La libertà di Alfieri è individuale e aristocratica: odia i re ma anche la Francia rivoluzionaria (*Misogallo*); i critici parlano di *titanismo*.
- La tragedia alfieriana ha cinque atti, rispetta le tre unità, riduce i personaggi, abolisce i confidenti e concentra l'azione sul conflitto, esterno (tragedie di libertà) o interiore.
- Il metodo dei **tre respiri** (ideare, stendere, verseggiare) unisce l'impeto della prima stesura e il controllo della forma; il verso è un endecasillabo sciolto aspro, spezzato tra le battute.
- Le tragedie di argomento greco (*Polinice*, *Antigone*, *Agamennone*, *Oreste*) nascono prima che Alfieri sappia il greco, attraverso Stazio, Seneca e i Francesi; il greco lo impara da solo, quasi cinquantenne. Dai Greci prende i miti e la concentrazione; elimina il coro, mostra la morte in scena, fa del conflitto uno scontro politico e interiore: nell'*Antigone* Creonte è un tiranno lucido, e l'ultima parola è la sua paura.
- Nel *Saul* (1782) il re d'Israele, abbandonato da Dio e divorato dal sospetto verso David, si uccide dopo la sconfitta per morire «almen da re»; nella *Mirra* (1784–1786) la protagonista muore per non aver saputo tacere un amore colpevole.
- Le *Rime* portano nel sonetto petrarchesco un io diviso e ribelle: l'autoritratto «Sublime specchio di veraci detti» e «Tacito orror di solitaria selva» preparano la lirica di Foscolo.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Che cosa intende Alfieri quando racconta la propria «conversione» del 1775?
   - **A.** la scoperta improvvisa della fede religiosa
   - **B.** il passaggio da una vita oziosa e dissipata a un impegno totale nella letteratura
   - **C.** il trasferimento definitivo dal Piemonte alla Francia
   - **D.** l'abbandono della tragedia per la poesia lirica

2. ●● Perché nel 1778 Alfieri dona i suoi beni feudali alla sorella?
   - **A.** per poter sposare la contessa d'Albany
   - **B.** per pagare i debiti contratti durante i viaggi
   - **C.** per non dipendere più dal permesso del re per vivere e stampare fuori del Piemonte
   - **D.** per entrare in un ordine religioso

3. ●● Secondo *Della tirannide*, è un tiranno:
   - **A.** soltanto chi si impadronisce del trono con la violenza
   - **B.** soltanto il re che toglie la vita ai sudditi senza processo
   - **C.** soltanto il sovrano ereditario, non quello eletto
   - **D.** chiunque possa violare o aggirare le leggi restando impunito, anche se è legittimo e buono

4. ● Nel metodo dei «tre respiri», *stendere* significa:
   - **A.** scrivere in prosa l'intera tragedia, di getto
   - **B.** dividere il soggetto in atti e scene
   - **C.** mettere in versi la prosa, scegliendo i pensieri migliori
   - **D.** correggere lo stile dopo la stampa

5. ●● Quale di questi tratti NON appartiene alla tragedia di Alfieri?
   - **A.** la divisione in cinque atti
   - **B.** un numero molto ridotto di personaggi
   - **C.** la presenza di confidenti che ascoltano i segreti dei protagonisti
   - **D.** l'endecasillabo sciolto spezzato tra più battute

6. ●● Che cosa elimina Alfieri della tragedia greca nelle sue tragedie sui miti di Tebe e di Argo?
   - **A.** il coro, che nella tragedia attica alterna i suoi canti alle parti recitate
   - **B.** i miti delle grandi famiglie tebane e argive
   - **C.** la concentrazione dell'azione verso la catastrofe
   - **D.** il conflitto tra personaggi che non possono cedere

7. ●● Nel terzo atto del *Saul*, che cosa riaccende il furore del re contro David?
   - **A.** la notizia della sconfitta contro i Filistei
   - **B.** la vista della spada che David ha ricevuto dal sacerdote nel santuario di Nob
   - **C.** il rifiuto di Micol di restare al campo
   - **D.** un'accusa pubblica di Gionata

8. ●●● In che senso il sonetto «Sublime specchio di veraci detti» è un autoritratto che resta aperto?
   - **A.** perché fu lasciato incompiuto dall'autore
   - **B.** perché descrive solo il corpo e non il carattere
   - **C.** perché imita parola per parola un sonetto di Petrarca
   - **D.** perché ritrae un io diviso tra opposti e rinvia alla morte il giudizio sul suo valore

Comprensione e parafrasi

9. ● Scrivi la parafrasi delle due quartine di «Tacito orror di solitaria selva».

10. ● Spiega il significato delle parole seguenti, nel contesto dei due sonetti: «pretti», «prono», «eletti» («Sublime specchio»); «bea», «membrando», «mende», «giogo» («Tacito orror»).

11. ●● Volgi in italiano di oggi il passo dei «tre respiri» da «Ideare dunque io chiamo» a «senza punto badare al come».

12. ●● Scrivi la parafrasi di *Saul*, atto II, scena 1, vv. 40–48 («Sempre; a me stesso incresco… È la tromba a Saúl»).

13. ●● Scrivi la parafrasi di *Saul*, atto V, scena 5, vv. 1–10.

14. ● Che cosa intende Alfieri con l'espressione «infrangi-legge»? Riformula con parole tue, in non più di tre righe, la definizione di tirannide del libro I, cap. 2.

Analisi del testo

15. ●● Scrivi lo schema metrico completo di «Tacito orror di solitaria selva» e scandisci il v. 1 e il v. 14, indicando sinalefi e accenti principali.

16. ●● Nelle terzine di «Sublime specchio di veraci detti» individua tutte le antitesi. Quale figura retorica forma il v. 12? Che funzione ha l'apostrofe «Uom» nel v. 14?

17. ●● In *Saul*, atto V, scena 4, vv. 23–35, quanti versi sono divisi fra due personaggi? Indicali e spiega quale effetto produce questa tecnica in quel momento della tragedia.

18. ●●● Scandisci il v. 29 della scena 4 («Rispetteranla. Va; vola…. S'io nulla»), diviso fra Saul e Abner. Dove cadono gli accenti? Che cosa ha di insolito il ritmo, e come si accorda con la situazione?

19. ●● Nel monologo finale di Saul (atto V, scena 5) riconosci le apostrofi, la personificazione e l'iperbato. Spiega il significato del v. 1 «Fui padre» e del tempo verbale usato.

20. ●● Nel passo della *Vita* sulla *Cleopatra* ritrovata individua l'enumerazione e le espressioni autoironiche. Che immagine di sé giovane vuole dare l'Alfieri adulto?

21. ●●● Analizza le ultime parole di Mirra (atto V, scena 4): punteggiatura, antitesi, tempi verbali. Perché Mirra dice di morire «empia» proprio ora?

22. ●● Nel monologo di Creonte (*Antigone*, atto V, scena 5) il re dice che chi regna crede o finge di credere sovrumana la propria forza, mentre questa «sta nel voler di chi obbedisce; e in trono / trema chi fa tremar». Spiega il pensiero, riconosci la figura retorica dell'ultima espressione e collegala alla teoria della paura di *Della tirannide*.

Contestualizzare e collegare

23. ●● Alfieri rifiuta di conoscere Metastasio a Vienna. Confronta il rapporto con il potere di Metastasio, di Parini, di Goldoni e di Alfieri (Capitoli 8–10 e questo capitolo): chi dipende da chi, e con quali conseguenze per la libertà dello scrittore?

24. ●● Confronta il Saul della Bibbia (Primo libro di Samuele) con quello di Alfieri: che cosa conserva la tragedia, che cosa cambia, e perché il punto di vista è diverso?

25. ●●● **Greco.** Confronta l'*Antigone* di Sofocle (*Italiano 2*, cap. 10, e il dialogo tra Antigone e Creonte che leggi in Greco) con quella di Alfieri: personaggi, ragione per cui Antigone disobbedisce, figura di Creonte, presenza degli dèi, modo in cui le morti arrivano allo spettatore. Che cosa rivela il confronto sul diverso significato delle due tragedie?

26. ●● **Greco e Latino.** Saul si getta sulla propria spada davanti al pubblico; Aiace, nella tragedia di Sofocle, è uno dei rari eroi greci che si uccidono in scena. Spiega perché la morte mostrata è un'eccezione nel teatro attico e una scelta abituale in Alfieri, e indica che cosa ha preso Alfieri dalle tradizioni latine attraverso cui conobbe i miti greci (Stazio, Seneca) e che cosa da Orazio.

27. ●● **Filosofia.** Montesquieu e Alfieri: quale «molla» attribuisce Montesquieu alla monarchia e quale Alfieri alla tirannide? Spiega in che cosa Alfieri si avvicina all'Illuminismo e in che cosa se ne allontana.

28. ●●● **Storia.** Alfieri non fu un democratico né un patriota in senso moderno, eppure il Risorgimento lo considerò un padre della nazione. Spiega questo paradosso, citando almeno due fatti (una dedica, un monumento, un giudizio di Foscolo).

Scrivere

29. ●●● Scrivi un commento di 10–15 righe al sonetto «Tacito orror di solitaria selva»: tema, struttura, lingua, rapporto con il pensiero politico di Alfieri.

30. ●●● Micol è stata trascinata via da Abner mentre il padre restava solo. Scrivi in prosa il suo monologo (10–12 righe), restando fedele ai fatti della tragedia e al carattere del personaggio.

Verso la verifica

31. ●● Rileggi *Saul*, atto II, scena 1, vv. 35–50. a) Spiega «nappo», «tosco», «dumi». b) Quale figura retorica forma il v. 41? c) Che cosa esprime la domanda «Che più? chi 'l crederia?». d) Indica due tratti che questo autoritratto del re ha in comune con il sonetto «Sublime specchio di veraci detti».

32. ●●● Rileggi la definizione di tirannide (*Della tirannide*, libro I, cap. 2). a) Qual è la tesi? b) Che funzione hanno l'enumerazione dei sette verbi e le quattro coppie di contrari? c) Riconosci il tricolon finale e spiegane l'effetto. d) Confronta la tecnica argomentativa con quella di Beccaria (Capitolo 8).

PER APPROFONDIRE

- [FER] Le pagine su Alfieri: la vita, i trattati politici, le tragedie, la *Vita*.
- [MIG] Per la lingua di Alfieri, il suo apprendistato toscano e il rapporto tra italiano e francese nel Settecento.
- [BEL] Per l'endecasillabo sciolto, il verso tronco e il sonetto.
- [FOS] I *Sepolcri* e il sonetto «Solcata ho fronte», per l'eredità di Alfieri in Foscolo.

Glossario del capitolo

Autobiografia
Racconto della propria vita scritto dal protagonista stesso; in Alfieri diventa la costruzione di un personaggio eroico.

Autoritratto
Componimento in cui il poeta descrive il proprio aspetto e il proprio carattere; in Alfieri un sonetto costruito per antitesi.

Catastrofe
Scioglimento finale della tragedia, in cui l'azione precipita; di solito coincide con la morte del protagonista.

Confidente
Nella tragedia francese, personaggio secondario che ascolta i segreti del protagonista; Alfieri lo abolisce.

Conflitto interiore
Lotta tra sentimenti o doveri opposti dentro uno stesso personaggio; centro delle tragedie maggiori di Alfieri.

Conversione letteraria
Passaggio improvviso da una vita oziosa all'impegno totale nella scrittura; per Alfieri la recita della *Cleopatra* (1775).

Fonte (di una tragedia)
Il testo da cui l'autore ricava il soggetto: per Alfieri la Bibbia, Livio, Ovidio, ma anche Stazio, Seneca e i tragici francesi per i miti greci.

Ideare
Primo dei «tre respiri»: dividere il soggetto in atti e scene, fissare i personaggi, riassumere in prosa ogni scena.

Misogallismo
Avversione per i francesi e la Francia rivoluzionaria; in Alfieri si esprime nel *Misogallo*.

Stendere
Secondo dei «tre respiri»: scrivere di getto, in prosa, l'intera tragedia.

Tirannide
Ogni governo in cui chi esegue le leggi può farle, violarle o aggirarle impunemente (*Della tirannide*, I 2).

Tiranno
Per Alfieri, chiunque abbia una facoltà illimitata di nuocere e stia al di sopra delle leggi, sia egli legittimo o usurpatore.

Titanismo
Termine dei critici: la tensione dell'io eroico contro ogni limite politico, religioso o naturale, destinata alla sconfitta.

Tragedia di libertà
Tragedia in cui un eroe si oppone a un tiranno in nome della libertà (*Virginia*, i due *Bruto*).

Tre respiri
Il metodo di composizione delle tragedie descritto da Alfieri: ideare, stendere, verseggiare.

Verseggiare
Terzo dei «tre respiri»: mettere in versi la prosa a distanza di tempo, scegliendo i pensieri migliori.

Verso spezzato
Verso diviso tra le battute di due o più personaggi; tipico dei momenti di tensione nelle tragedie di Alfieri.

Soluzioni

1. B. Nella *Vita* la recita della *Cleopatra* divide l'esistenza in un «prima» di ozio e servitù amorosa e un «dopo» di studio e scrittura.

2. C. Un suddito piemontese aveva bisogno del permesso del re per risiedere all'estero e stampare fuori dello Stato; con la donazione Alfieri rinuncia ai beni feudali e conserva una rendita, scegliendo di essere «autore» e non «vassallo».

3. D. Il criterio è istituzionale: è tiranno chiunque stia al di sopra della legge e possa infrangerla impunemente, sia esso ereditario o elettivo, legittimo o usurpatore, buono o cattivo, uno o molti.

4. A. Ideare = piano in prosa di atti e scene; stendere = tutta la tragedia in prosa, di getto; verseggiare = i versi, a distanza di tempo.

5. C. Alfieri abolisce i confidenti, personaggi di servizio della tragedia francese, perché i protagonisti si scontrino direttamente.

6. A. Alfieri riprende i miti (Labdacidi, Atridi) e la concentrazione dell'azione, ma abolisce il coro: i suoi personaggi sono soli con il loro conflitto, senza una voce collettiva che commenti.

7. B. È la spada di Golia, che il sacerdote Achimelech ha consegnato a David nel santuario di Nob: Saul vi vede il segno di un'alleanza tra David e i sacerdoti contro di lui.

8. D. Dopo la descrizione per antitesi (Achille / Tersite), l'ultimo verso chiede «Uom, se' tu grande, o vil?» e risponde «Muori, e il saprai»: il giudizio è rinviato alla morte.

9. Parafrasi modello. «Il silenzio cupo di un bosco solitario mi riempie il cuore di una tristezza così dolce che nessuna belva feroce, fra le sue creature, si trova bene in esso quanto me. E quanto più il mio piede si addentra nel bosco, tanto più nasce in me calma e gioia; per questo, ricordando come godevo là, spesso poi la mia mente ritorna nel bosco.»

10. «Pretti»: puri, schietti (capelli di un rosso puro); «prono»: chino in avanti (testa china verso terra); «eletti»: scelti, cioè belli e regolari; «bea»: rende beato, colma di gioia; «membrando»: ricordando (dal latino *memorare*); «mende»: difetti, colpe; «giogo»: l'attrezzo che lega i buoi all'aratro, qui metafora dell'oppressione dei re.

11. Modello: «Chiamo dunque ideare il distribuire il soggetto in atti e scene, lo stabilire il numero dei personaggi e il fare, in due paginette di prosa buttata giù alla buona, una specie di riassunto, scena per scena, di quello che i personaggi diranno e faranno. Chiamo poi stendere il momento in cui, riprendendo quel primo foglio, secondo la traccia indicata riempio le scene scrivendo in prosa il dialogo dell'intera tragedia così come viene, senza scartare nessun pensiero, qualunque sia, e scrivendo con tutto lo slancio di cui sono capace, senza preoccuparmi affatto della forma.»

12. Modello: «[Sono] sempre [impaziente, cupo, adirato]; sono insopportabile a me stesso e agli altri; in pace desidero la guerra, in guerra la pace; in ogni coppa mi sembra di bere un veleno nascosto; vedo un nemico in ogni amico; i morbidi tappeti assiri mi sembrano rovi spinosi sotto il fianco; il breve sonno è angoscia, i sogni sono terrore. Che dire di più? Chi lo crederebbe? La tromba di guerra mi fa paura; la tromba fa una grande paura a Saul.»

13. Modello: «O figli miei! Sono stato padre [ora non lo sono più]. Eccoti solo, o re: non ti resta nemmeno uno dei tanti amici o servi che avevi. Sei soddisfatta, terribile ira di un Dio inesorabile? Ma tu mi resti, o spada: vieni ora, servitore fedele, all'ultimo bisogno. Ecco, sento già le urla del vincitore insolente; vedo già lampeggiarmi davanti agli occhi le loro fiaccole accese e mille spade. Empio popolo dei Filistei, mi troverai qui, ma almeno morto da re.»

14. Il «violatore di leggi»: chi è incaricato di far eseguire le leggi e può invece farle, abolirle, violarle o

aggirarle senza rischiare punizioni. Riformulazione: «È tirannide ogni governo in cui chi detiene il potere esecutivo può anche cambiare o violare le leggi senza essere punito, qualunque sia la sua origine o il suo carattere».

15. Schema ABBA ABBA CD'C D'CD' (selva, bea, ricrea, belva / s'inselva, crea, godea, rinselva / stesso, assai, appresso / mai, oppresso, guai; le rime D sono tronche). V. 1: Ta | ci | to‿or | ror | di | so | li | tà | ria | sel | va = 11 sillabe, sinalefe *to‿or*, accenti su 1ª, 4ª, 8ª e 10ª. V. 14: Sol | nei | de | ser | ti | tac | cio | no‿i | miei | guai = 10 sillabe con accento sulla 10ª: endecasillabo tronco, sinalefe *no‿i*, accenti principali su 4ª (*sèr*), 6ª (*tàc*) e 10ª.

16. Antitesi: «duro, acerbo» / «pieghevol, mite» (v. 9); «Irato sempre» / «non maligno mai» (v. 10); «mente» / «cor» in lite (v. 11); «mesto» / «lieto» (v. 12); «Achille» / «Tersìte» (v. 13); «grande» / «vil» (v. 14). Il v. 12 è un chiasmo («Per lo più mesto» avverbio + aggettivo / «lieto assai» aggettivo + avverbio). L'apostrofe «Uom» rompe la descrizione: il poeta si rivolge a se stesso come a un altro e pone la domanda sul valore della propria vita, che solo la morte scioglierà.

17. Cinque versi: v. 23 (Micol / Saul), v. 29 (Saul / Abner), v. 31 (Abner / Micol), v. 32 (Micol / Saul), v. 35 (Micol / Saul, a cavallo del cambio di scena). Le battute si interrompono a vicenda: il ritmo spezzato rende l'urgenza (i nemici si avvicinano), la resistenza di Micol e la decisione del re che taglia corto.

18. Ri | spet | te | ràn | la | Va | vò | la | S'io | nùl | la = 11 sillabe («S'io» conta una sillaba). Accenti su 4ª (*ràn*), 6ª (*Va*), 7ª (*vò*) e 10ª (*nùl*). Due accenti consecutivi (6ª e 7ª, «Va; vola») producono un ritmo martellato, quasi un comando gridato, che rende l'urgenza dell'ordine; il punto fermo dopo «Rispetteranla» e il cambio di voce spezzano il verso in tre tronconi.

19. Apostrofi: «o re» (a se stesso), «terribil ira» di Dio, «o brando», «Fido ministro», «Empia Filiste». Personificazione: la spada è un «ministro» fedele. Iperbato: «D'inesorabil Dio terribil ira» (ordine normale: «terribile ira di un Dio inesorabile»). «Fui padre»: il passato remoto indica un'azione conclusa e lontana; Saul è stato padre e non lo è più, perché i figli sono morti. La brevità del verso spezzato isola il dolore.

20. Enumerazione: «schiccherar fogli, rappezzare, rimutare, troncare, aggiungere, proseguire, ricominciare», che imita un lavoro febbrile e disordinato. Autoironia: «impazzare in altro modo», «sventurata e mal nata mia Cleopatra», la «guarigione» cercata nella scrittura. L'Alfieri adulto si mostra giovane, inesperto e passionale, ma già spinto dall'energia che lo farà poeta: il sorriso sottolinea la distanza percorsa.

21. I puntini spezzano ogni parola e riproducono il respiro della morente. L'antitesi «innocente / empia», con i tempi «moriva» (allora) e «muojo» (ora), oppone due momenti: se fosse morta quando lo chiedeva, sarebbe morta senza aver rivelato nulla; ora il segreto è stato detto al padre, e per Mirra la colpa coincide con la parola pronunciata. È il rimprovero alla nutrice che le aveva negato il ferro.

22. *Traccia.* Il potere del re non è sovrumano: dipende dall'obbedienza dei sudditi, e se questi smettono di obbedire il re cade; per questo chi incute paura vive a sua volta nella paura. «Trema chi fa tremar» è un **poliptoto** (lo stesso verbo, «tremare», in due forme: «trema», «fa tremar») con valore di sentenza, che rovescia il rapporto tra il tiranno e i sudditi; sottolinea il concetto anche l'enjambement «in trono / trema». È la tesi di *Della tirannide*: la tirannide si regge sulla paura, quella del suddito e quella, non minore, del tiranno verso tutti. La scena la mette in bocca al tiranno stesso, che ne trae la conclusione di eliminare Antigone, «l'idol del volgo».

23. *Traccia.* Metastasio: poeta cesareo stipendiato dalla corte di Vienna, scrive per il potere (la «genuflessioncella» vista da Alfieri). Parini: dipende dalle famiglie nobili come precettore e poi da incarichi pubblici, ma conserva una dignità morale (*La caduta*). Goldoni: lavora per impresari e per il pubblico pagante del teatro, una dipendenza dal mercato. Alfieri: ricco, rinuncia ai beni feudali per non dipendere dal re e teorizza in *Del principe e delle lettere* il rifiuto di ogni protezione. Conclusione: dal mecenatismo al mercato all'indipendenza dell'autore.

24. *Traccia.* Conserva: i personaggi (Saul, David, Micol, Gionata, Abner, Achimelech), il Gelboè, la spada di Golia e Nob, il lembo del mantello, il suicidio dopo la morte dei figli. Cambia: concentra tutto in un giorno, fa di Achimelech una vittima uccisa per ordine diretto del re, sposta il fuoco dal giudizio di Dio al tormento interiore del re. Nella Bibbia Saul è il re respinto da Dio; in Alfieri è un uomo che non sa più chi è, insieme tiranno e vittima.

25. *Traccia.* Sofocle: Ismene, Tiresia, Euridice, guardia, messaggeri, coro; Antigone obbedisce alle leggi non scritte degli dèi contro l'editto; Creonte è un re che sbaglia per rigidità e si piega troppo tardi; gli dèi parlano per bocca di Tiresia e del coro; le morti sono raccontate. Alfieri: quattro personaggi, Argia (da Stazio) al posto di Ismene, nessun coro; Antigone muore per non piegarsi al tiranno e per fedeltà ai suoi, rifiutando le nozze con il figlio di chi li ha distrutti; Creonte è un tiranno lucido che usa la legge come strumento; gli dèi tacciono fino al «celeste sdegno» finale; Emone muore in scena. Conclusione: in Sofocle è una tragedia del conflitto tra due leggi, in Alfieri una tragedia di libertà.

26. *Traccia.* Nella tragedia attica le morti avvengono di regola fuori scena e sono raccontate da un messaggero; il suicidio di Aiace sulla scena è un'eccezione celebre. Alfieri invece mostra la catastrofe (Saul, Mirra, Emone): la morte scelta è l'ultimo gesto di libertà, e deve essere vista. Dalle fonti latine prende i soggetti: da Stazio (*Tebaide* XII) la figura di Argia e lo spunto dell'*Antigone*, da Seneca l'impulso a scrivere *Agamennone* e *Oreste*; da Orazio (*Ars poetica*, vv. 189–190) la regola dei cinque atti, passata al teatro classicista.

27. *Traccia.* Montesquieu: l'onore è la molla della monarchia (la virtù della repubblica, la paura del dispotismo). Alfieri non crede a una monarchia «ideale» distinta dal dispotismo: ogni potere sopra le leggi è tirannide e si regge sulla paura. Vicino all'Illuminismo per la centralità della legge e la critica del potere arbitrario; lontano per la sfiducia nelle riforme dall'alto, per l'individualismo eroico e, più tardi, per il rifiuto della Rivoluzione.

28. *Traccia.* Alfieri era aristocratico, diffidava del popolo e odiava la Francia rivoluzionaria; ma dedicò il *Bruto secondo* «al popolo italiano futuro», scrisse in un italiano conquistato con fatica, esaltò la libertà contro i tiranni. Il monumento di Canova in Santa Croce e il ricordo nei *Sepolcri* di Foscolo ne fecero un simbolo; i patrioti lessero «libertà» come indipendenza nazionale. Il paradosso nasce dalla forza delle parole, che vanno oltre le intenzioni.

29. *Traccia.* Tema: la solitudine come rifugio dal «vil secol» e dal «regal giogo». Struttura: quartine descrittive (gioia nella selva), terzine argomentative (negazioni + «Ma»). Lingua: ossimoro «dolce tristezza», «orror» latino, i verbi danteschi «s'inselva / si rinselva», inversioni. Collegamento: è l'uomo libero di *Della tirannide*, che non può vivere tra gli schiavi. Criteri: comprensione corretta, uso dei termini tecnici, citazioni puntuali, collegamento motivato.

30. *Traccia.* Micol, mentre Abner la porta via, sente le urla dei Filistei; ricorda il padre che le ha ordinato di tacere e di dirsi «di David sposa»; è divisa tra l'amore per il padre e per David fuggito; teme e intuisce la morte di Saul. Criteri: coerenza con i fatti dell'atto V, registro alto ma comprensibile, presenza del conflitto interiore, lunghezza rispettata.

31. a) «nappo»: coppa, bicchiere; «tosco»: veleno; «dumi»: rovi, sterpi spinosi. b) Chiasmo: «in pace far guerra, in guerra pace». c) È una domanda retorica che introduce il sintomo più incredibile, la paura della tromba di guerra in un re guerriero: segnala il culmine della confessione. d) In entrambi: autoritratto per accumulo di tratti, antitesi tra stati opposti (ira / mitezza, pace / guerra), un io diviso contro se stesso; l'angoscia di un re (Saul che teme il veleno e i nemici, il poeta «pallido in volto, più che un re sul trono»).

32. a) Tesi: è tirannide ogni governo in cui chi esegue le leggi può violarle impunemente. b) L'enumerazione elenca tutti i modi di tradire la legge, dal più evidente al più sottile; le coppie di contrari escludono ogni eccezione (la legittimità o la bontà del sovrano non contano). c) Tricolon «è tiranno… è tirannide… è schiavo»: tre membri paralleli in crescendo che estendono la responsabilità dal sovrano

alla società e al popolo. d) Come Beccaria, Alfieri parte da una definizione e ne trae conseguenze rigorose; ma dove Beccaria argomenta con l'utilità e con domande retoriche rivolte al lettore, Alfieri usa la forza assoluta della sentenza.