

L'ESLEGE NOBILE NEL SAUL DI VITTORIO ALFIERI
UN'IPOTESI INTERPRETATIVA DEL PERSONAGGIO PRINCIPALE

by

Umberto Bassi

Department of Italian Studies

McGill University

Montreal

AUGUST 1999

A Thesis Submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in
Partial Fulfillment of the Requirements of the Degree of Master of Arts

Thesis Directed and Supervised

by

Prof. Sergio Maria Gilardino

© Umberto Bassi, 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-54978-X

Canada

L'ESLEGE NOBILE NEL SAUL DI VITTORIO ALFIERI
UN'IPOTESI INTERPRETATIVA DEL PERSONAGGIO PRINCIPALE

SUNTO

L'eslege nobile, o *Kraftkerl*, è l'eroe principale di molti capolavori dello *Sturm und Drang* e del primo romanticismo, ma mentre questo personaggio è facilmente riconoscibile all'interno della letteratura tedesca, egli non lo è all'interno di quella italiana o, perlomeno, molte pagine di quest'ultima non sono mai state lette con questo schema di ricerca in mente. Un ottimo esempio è dato dal *Saul* di Vittorio Alfieri, un contemporaneo dello *Sturm und Drang*. Questa tragedia riprende il racconto biblico del re ebraico (*Samuele I*, 8-31), ma si concentra unicamente sulle ultime ore del protagonista, ciò che rende difficilissimo il lavoro d'identificazione del *Kraftkerl* nel personaggio di Saul, ma è proprio questo lo scopo del nostro studio che esaminerà anzitutto la fortuna critica del Saul alfieriano dai primi dell'Ottocento a oggi, poi darà le caratteristiche principali dell'eslege nobile come appare nella letteratura tedesca, e per concludere, mostrerà come il personaggio di Saul rientri nei parametri di questo eroe protoromantico; tutto questo per rinforzare il nesso storico, ma del tutto casuale fra l'Alfieri e i suoi contemporanei dello *Sturm und Drang* già stabilito agli inizi del nostro secolo da Benedetto Croce.

L'ESLEGE NOBILE NEL SAUL DI VITTORIO ALFIERI
UN'IPOTESI INTERPRETATIVA DEL PERSONAGGIO PRINCIPALE

SUMMARY

The Noble Outlaw or *Kraftkerl* is the main hero of many of the masterpieces belonging to the *Sturm und Drang* and the early romantic period, but whereas this character is easily recognisable within German literature, he is not so in Italian literature, or at least, many pages thereof have never been studied with this character in mind. An excellent example is given by Vittorio Alfieri's *Saul*. This tragedy bases itself on the biblical story of the Hebrew king (*I Samuel*, 8-31), but focuses on the last hours of the protagonist, which makes it very difficult to identify Saul as a *Kraftkerl*. Yet this is exactly the purpose of our study, which will begin by examining the critical history of the main character spanning nearly two centuries, then give the main characteristics of the Noble Outlaw as he appears in German literature, and conclude by showing how the character of Alfieri's Saul meets the profile of this protoromantic hero type; all this to strengthen the historical, albeit totally coincidental ties that bind Alfieri to his contemporaries of the *Sturm und Drang* preestablished at the beginning of our century by Benedetto Croce.

L'ESLEGE NOBILE NEL SAUL DI VITTORIO ALFIERI
UN'IPOTESI INTERPRETATIVA DEL PERSONAGGIO PRINCIPALE

RESUME

Le noble hors-la-loi ou *Kraftkerl* est le héros principal de plusieurs chefs d'oeuvres du *Sturm und Drang* et du premier romantisme, mais bien que ce personnage soit facilement reconnaissable dans la littérature allemande, il ne l'est pas à l'intérieur de celle italienne, ou du moins, plusieurs de ses pages n'ont jamais été lues avec le but précis de retrouver ce personnage. Un excellent exemple est donné par le *Saul* de Vittorio Alfieri, un contemporain du *Sturm und Drang* et très semblable aux poètes de ce mouvement. Cette tragédie se base sur l'histoire biblique du roi Hébreu (*Samuël I*, 8-31), mais se concentre uniquement sur les dernières heures du protagoniste, rendant ainsi la tâche d'identifier le *Kraftkerl* dans le personnage de Saul particulièrement difficile. Pourtant celui-la est exactement le but de notre recherche, qui examinera d'abord la fortune critique de ce personnage alfierien du début du dix-neuvième siècle jusqu'à nos jours, puis décrira les caractéristiques principales du noble hors-la-loi comme il apparaît dans la littérature allemande et finira par démontrer comment le personnage alfierien rentre dans les paramètres de ce héros «protoromantique»; tout ceci pour renforcer le lien historique, bien que coincidentiel, entre Alfieri et ses contemporains du *Sturm und Drang* déjà établi au début de notre siècle par Benedetto Croce.

... alla memoria di mio padre ...

... e alla pazienza di tutti.

INDICE

Introduzione	3
1. La 'sfortuna' critica del personaggio: da Tiranno a <i>Übermensch</i>	14
2. L'eslege nobile	41
3. L'eslege nobile nel <i>Saul</i> di Vittorio Alfieri	61
Conclusione	85
Bibliografia	88

Introduzione.

Ogni epoca ha i suoi modelli, i suoi eroi, espressioni delle correnti filosofiche, politiche e sociali del momento. La prima metà del Settecento era ancora sotto l'influenza del razionalismo illuministico e dell'idea della «gran catena dell'esistenza»¹. Questo periodo era caratterizzato da una profonda fede nei poteri della ragione umana e da una devozione alla limpidezza del pensiero, all'armonia, alla proporzione e all'equilibrio (Cuddon, p. 222), mentre la ragione aveva rimpiazzato la religione e la superstizione come la chiave di tutto lo scibile e la base della condotta umana. I valori illuministici trovavano la loro espressione principale nella letteratura e nella filosofia della Francia, la quale domina la scena culturale europea, ma proprio per la sua natura illuministica, questa non era un'epoca idonea a produrre eroi. Peter L. Thorslev spiega:

[W]hatever the virtues of the early eighteenth century, it was not an age of Heroes. Perhaps this is so because it was still dominated by the idea of the "Great Chain of Being", and through most of the century, at least, this order was conceived of as essentially static; and heroes, especially Romantic heroes, have the quality of always aspiring, or at least of never remaining quietly in peace. Or to put it another way: the early eighteenth century was the age of analytic reason, of common

¹Il concetto di questa catena risale all'antichità e si basa sull'idea che tutto nell'universo segue una gerarchia naturale e che qualsiasi falla nel sistema sbilancierebbe tutto l'universo, con conseguenze catastrofiche (Cuddon, p. 294).

sense, and increasingly of sentiment - of what Lovejoy calls, paradoxically, "rationalistic anti-intellectualism", culminating in an ethics of "prudent mediocrity". [...] Such an age could and did produce great literature, of course, but generally speaking it did not produce heroes, for there is always something of rebellious individualism, of pride, of *hubris*, about heroes².

(p. 16)

Conseguentemente, l'eroe tipico della prima metà del Settecento non era un solitario e nemmeno un ribelle contro la società o la teologia (*Ibid.*, p. 65). Di tanto in tanto gli capitava di criticare la società, sia esplicitamente o implicitamente, ma tutto sommato egli condivideva o finiva per accettare le regole sociali ed i valori religiosi affermati e la sua storia raccontava il suo adattamento a queste norme (*Ibidem*).

La seconda metà del Settecento, invece, era tutt'altro che tranquilla e armoniosa. L'insoddisfazione della borghesia in Francia e nelle colonie americane inglesi verso le loro monarchie assolute, le quali basavano la loro *raison d'être* proprio nella «gran catena dell'esistenza», crebbe e poi esplose in rivolta aperta. Altrove, principalmente in Germania, la fiducia nelle idee illuministiche veniva rimessa in questione da una nuova generazione di pensatori, i quali rigettavano la ragione in favore dell'azione, dell'esperienza

²Qualsiasi siano state le virtù del primo Settecento, non fu un'epoca di eroi. Forse perché era ancora dominata dall'idea della «gran catena della vita», e per una buona parte del secolo, almeno, quest'ordine era concepito come essenzialmente statico; e gli eroi, specialmente gli eroi romantici hanno la caratteristica d'anelare sempre [verso qualcosa], o almeno di non rimanere tranquillamente in pace. O per dirla in un altro modo: i primi anni del diciottesimo secolo erano l'epoca della ragione analitica, del buonsenso e sempre più del sentimento - di ciò che Lovejoy chiama, paradossalmente, «anti-intellettualismo razionale», culminando in un'etica di «mediocrità prudente». (...) Tale epoca era capace di produrre, e naturalmente produsse della gran letteratura, ma in generale non produsse eroi perché c'è sempre un po' d'individualismo ribelle, d'orgoglio, di 'hubris' nell'eroe. [Questa traduzione e tutte le seguenti (in corsivo) sono nostre.]

personale, dell'eroismo individuale e dell'*hubris*. Questi nuovi valori trovarono espressione nel *großer Kerl*.

Il *großer Kerl*, o grand'uomo, è il *Menschenbild*³ dello *Sturm und Drang*⁴ e del primo romanticismo. Espressione della tendenza proromantica, per riprendere il termine crociano, di fare dell'io il centro percettivo di ogni sentimento, di ogni esperienza e l'istigatore di ogni azione (Käfitz, p. 82), il *großer Kerl* è sostanzialmente un essere geniale⁵, cioè altamente eroico e

³Modello umano.

⁴Il movimento, che significa «impeto tempestoso» o «tempesta di sentimenti» (Mittner, p. 406) prende il nome dal dramma *Sturm und Drang* di Friedrich Maximilian Klinger. Il periodo stürmeriano copre circa diciannove anni, dai *Fragments über die neuere deutsche Literatur* di Johann Gottfried Herder del 1767 al *Don Carlos* di Friedrich Schiller del 1785 e voleva essere la risposta giovane, cristiana e soprattutto germanica al classicismo ateo, espressione estetica del razionalismo illuministico e simbolo di una sempre più soffocante egemonia culturale francese, opponendo le forze creative del sentimento e della natura alla filosofia 'micidialmente bugiarda' dei francesi e la spontaneità della poesia popolare alle artificiose *belles lettres* (Rothmann, pp. 90-91).

⁵Il genio è alla base della poetica dello *Sturm und Drang* ed è definito da Christian Gellert come una certa vivacità e grandezza naturale dell'anima e da Kant come un'abilità naturale, poi come un talento naturale innato tramite il quale la natura trasmette le sue regole all'arte (Rothmann, p. 92, n. 3). Tuttavia, il concetto proromantico di genio verrebbe dall'Inghilterra. Nel saggio del 1759 intitolato «*Conjectures on Original Composition*», tradotto in tedesco nel 1760, Edward Young lo definisce come l'abilità di creare la bellezza senza valersi delle regole e degli esempi d'altrui (Käfitz, p. 79). Inoltre, il poeta inglese, che era contro i modelli classici della poesia perché tali restrizioni inibivano lo sviluppo di facoltà artistiche indipendenti, vede un rapporto diretto fra la concezione poetica e il carattere umano: come la coscienza guida l'uomo lungo la via retta della vita, senza le stampelle della legge, così l'opera artistica veramente originale nasce dal Genio non erudito (*Ibidem*). Questo principio, emerge nel *großer Kerl*, dove genio equivale coscienza: «Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus [La legge ha ridotto al passo di lumaca ciò che avrebbe potuto volare come un'aquila. La legge non ha ancora creato un grand'uomo, ma la libertà ha generato dei colossi e degli eroi]» (*Die Räuber*, I, ii).

Mittner nota però che il genio può anche essere malefico e distruttore: «Il genio - istinto naturale - è spesso sentito come il male; l'istinto è un *alter ego* dell'anima, ma è un *ego* negativo, è l'ombra junghiana, è il demonio» (p. 411). Questo genio negativo trova voce nei Weislingen (*Götz von Berlichingen*), Franz (*Die Räuber*), Guelfo (*Die Zwillinge*) e altri personaggi che potremmo chiamare geni del male e che sono l'immagine in negativo del *großer Kerl*.

competitivo, passionale e sensibile, che vive, o cerca di vivere guidato unicamente dal proprio istinto naturale. Sospinto dal proprio genio, egli mira ad asserire la sua individualità, piuttosto che a conformarsi a modelli prestabiliti di comportamento, e questo anche a scapito degli interessi della comunità, se necessario (Käfitz, p. 82), senza però puntare ad una totale affermazione dell'io, come spiegherà Carmel, Cappuccio⁶. Tuttavia, questo bisogno d'asserirsi come individuo viene invariabilmente contrastato; sia dalla società che non sa o non vuole fargli spazio; sia dalla persecuzione aperta o dagli intrighi celati di personaggi invidiosi; sia da una combinazione di queste. La frizione provocata da questi contrasti generano nell'altamente sensibile e passionale *großer Kerl* il complesso di *Drang und Not*, ovvero «lo stimolo disperato di combattere contro una necessità esteriore, di fronte a cui egli è impotente» (Mittner, p. 410). Riconoscendo la sua «assoluta impossibilità di agire nella realtà concreta» secondo il proprio genio, il grand'uomo «si scopre

Presso l'Alfieri troviamo un concetto simile a quello del genio stürmeriano. Nel trattato *Del principe e delle lettere*, il poeta lo chiama «l'impulso naturale» che sarebbe «un bollore di cuore e di mente per cui non si trova mai pace, né loco; una sete insaziabile di ben fare e di gloria; un reputar sempre nulla il già fatto, e tutto il da farsi, senza però mai dal proposito rimuoversi; una infiammata e risoluta voglia e necessità, o di essere primo fra gli ottimi, o di non essere nulla» (*Della tirannide, ...*, p. 327). «Questo impulso» prosegue l'Astigiano «è una sovrana cosa, cui niuna potenza può dare, ma ogni potenza bensì lo può togliere. La libertà lo coltiva, lo ingrandisce, e lo moltiplica; il servaggio e il timor lo fan muto» (*Ibid.*, 328). La sua influenza è particolarmente importante sullo scrittore: «[...] chi ha veramente questo impulso, [...] può fare ogni più eccellente e somma cosa da sé stesso. [...] al far la grandezza di Omero, null'altro era necessario che Omero stesso, e il naturale suo impulso» (*Ibid.*, pp. 329 e 330). «Questa nobile ira» conclude l'Alfieri «non può nascere, se non da un tacito e vivissimo sentimento delle proprie forze, che a quel tratto di sublime si sviluppa e sprigiona dalle più intime falde dell'animo: ella è questa la superba e divina febbre dell'ingegno e del cuore, dalla quale sola può nascere il vero ed il grande» (*Ibid.*, pp. 330-331).

⁶Ci riferiamo alle osservazioni riportate a pp. 35, 36 e 37 del nostro studio.

uno *Zerrissener*⁷ *ante literam*» (*Ibid.*, p. 411). Da queste tensioni e frizioni, nasce il dramma del *großer Kerl*⁸.

Ma il *großer Kerl* non indica un personaggio vero e proprio, bensì un *genus* al quale appartengono varie speci di eroi ribelli. Alcune di queste appartengono alla letteratura dello *Sturm und Drang* mentre altre nascono più tardi⁹. Il primo di questi grand'uomini, sia nel tempo che in importanza, è il *Kraftkerl*, omaccio grande e grosso dalla forza rude ma dal cuore retto e nobile che diventa «ingiusto» per amore eccessivo di giustizia, rifiutando il principio socratico di una legge essenzialmente valida universalmente, anche se nelle mani di giudici ingiusti (*Mittner*, p. 350). Il *Thorslev* dà al *Kraftkerl* il nome più adatto di «*Noble Outlaw*», o eslege nobile, perché oltre a essere un eslege, questo eroe è nobile di cuore e, in parecchi casi, anche di sangue aristocratico (p. 66).

Va precisato che l'improvvisa apparizione in Germania del *Kraftkerl*

⁷Questa parola indica un individuo lacerato da due desideri contrastanti.

⁸Il teorico principale del dramma del *großer Kerl* sarebbe Jakob Michael Reinhold Lenz il quale rimettendo in questione le unità aristoteliche nel trattato *Anmerkung übers Theater* (1774) reclama la creazione di eroi che girano la ruota della fortuna con le loro proprie mani e non gli dei e che modellano l'azione invece di essere modellati da essa (*Käfitz*, p. 82). Si ricorda che la tragedia greca piazza la caduta dell'individuo nelle mani del Fato, mentre l'uomo moderno, secondo il Lenz, è più interessato nelle cause individuali di questa caduta.

⁹Oltre l'eslege nobile o «*Noble Outlaw*» di cui ci occuperemo in questo capitolo, Peter L. Thorslev distingue altri tre tipi di *großer Kerl*, da lui chiamato «*the Great Man*»: Faust, ribelle contro i limiti naturali del sapere umano; Caino e Assuero, trasgressori dei comandamenti di Dio; Prometeo e Satana, ribelli contro gli dei, o Dio (p. 66). Per lo scopo di questo studio si ha scelto di scartare questi tre gruppi per due ragioni. Anzitutto questi personaggi, a eccezione di Faust e di Prometeo, appartengono soprattutto al romanticismo ottocentesco inglese e dunque al di là dello *Sturm und Drang* tedesco. Poi, i temi principali abordati dai drammi di questi *Great Men* sono essenzialmente gli stessi affrontati dal dramma dell'eslege nobile, cioè la ribellione e l'ostracismo, sia fisico che intellettuale o spirituale.

dopo un lungo periodo dominato dalla poesia anacreontica e pietistica è ingannevole. In realtà il personaggio del masnadiere gentiluomo ha sempre fatto parte del folclore popolare, come spiega il Thorslev:

Ulysses shows something of the outlaw in some of his sea adventures; and all through the Middle Ages, Norse pirates, while they were cursed, were probably also admired. Noble Outlaws have always been particularly popular among oppressed people, and Robin Hood, in some versions a renegade Earl of Huntingdon, is a prototype of most of the modern outlaws in the English-speaking world^[10].

(p. 67)

La leggenda di Robin Hood era nota anche nella Germania settecentesca¹¹, ma i racconti di cavalieri predoni locali come Götz von Berlichingen¹² erano ancora più diffusi.

Anche la storia proponeva una pletora di eroi eccezionali e due sono i testi particolarmente fondamentali allo sviluppo del *Kraftkerl*. Il primo è la raccolta plutarchiana di biografie d'illustri personaggi storici greci e romani nota sotto il nome di *Vite parallele*. Questa raccolta, riscoperta verso la fine del Quattrocento, riproponeva «il canone greco-romano del personaggio a forte

¹⁰Ulisse ha qualcosa dell'eslege in alcune delle sue avventure marittime; e per tutto il medioevo, i pirati norvegesi, mentre venivano maledetti, venivano quasi certamente anche ammirati. Eslegi nobili sono sempre stati particolarmente in voga fra le popolazioni oppresse e Robin Hood, in alcune versioni un Earl di Huntingdon rinnegato, è il prototipo della maggior parte degli eslegi moderni del mondo anglofono.

¹¹Questo fatto è dimostrato in *Die Räuber* quando il protagonista, Karl Moor, chiede al nuovo arrivato Kosinsky: «Hat dir dein Hofmeister die Geschichte des Robins in die Hände gespielt, [...] die deine kindische Phantasie erhitzte, und dich mit der tollen Sucht zum großen Mann ansteckte? [Il tuo tutore lasciò cadere la storia del Robin nelle tue mani, (...) che infuocò la tua fantasia puerile e ti infettò col desiderio insensato di diventare un grand'uomo?]» (III, ii). Si notino le parole «großen Mann», sinonime di «großen Kerl».

¹²L'autobiografia del Berlichingen fu pubblicata nel 1731, circa 170 anni dopo la sua morte e conobbe un grande successo.

e complessa struttura morale, un eroe umanissimo che impronta la propria esperienza alla virtù, al dovere, al rispetto religioso, alla grandezza, al sentimento della gloria; ma che conosce contemporaneamente il dramma dei sensi e delle passioni, l'antagonismo della società e la renitenza della vita; ed è favorito dalla fortuna o minacciato da un destino avverso, e non sempre resta vincente nella lotta incessante dell'esperienza» (Battaglia, pp. 188-189)¹³. Il secondo testo è l'*Osnabrückische Geschichte* di Justus Möser. In esso, l'autore fa un ritratto nostalgico degli ultimi anni del medioevo germanico e dei suoi ricchi e indipendenti contadini-guerrieri che è l'antitesi esatta della società settecentesca (Mittner, p. 307 e p. 349, n. 3). L'*Osnabrückische Geschichte* e altri volumi simili permisero ai giovani *Stürmer und Dränger* di rivolgersi all'epoca delle piccole comunità agricole, delle lealtà personali, della giustizia e dell'eroismo individuali, prima dell'ascesa dei nuovi stati nazionalisti con le

¹³La migliore testimonianza dell'impatto di Plutarco sugli *Stürmer und Dränger* è data da Friedrich Schiller, quando per bocca di Karl Moor dice: «Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen [Questo secolo di piccoli scarabocchiatori mi disgusta quando leggo di grand'uomini nel mio Plutarco]» (*Die Räuber*, I, ii). Lo storico greco ebbe anche un'influenza identica e fondamentale sul giovane Alfieri. «[N]ella lettura di Plutarco» scrive il poeta «io cominciai ad infiammarmi dell'amor della gloria e della virtù, conobbi ed apprezzai, e praticai anche, potendo, la soddisfacentissima arte del rendere bene per male» (*Vita*, pp. 48-49). Più avanti aggiunge: «Ma il libro dei libri per me, e che in quell'inverno [1769] mi fece veramente trascorrere dell'ore di rapimento e beate, fu Plutarco, le vite dei veri grandi. Ed alcune di quelle, come Timoleone, Cesare, Bruto, Pelopida, Catone, ed altre, sino a quattro o cinque volte le rilessi con un tale trasporto di grida, di pianti, e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentirmi nella camera vicina mi avrebbe certamente tenuto per impazzato. All'udire certi gran tratti di quei sommi uomini, spessissimo io balzava in piedi agitatissimo, e fuori di me, e lagrime di dolore e di rabbia mi scaturivano dal vedermi nato in Piemonte ed in tempi e governi ove niuna alta cosa non si poteva né fare né dire, ed inutilmente appena forse ella si poteva sentire e pensare» (pp. 90-91). L'ultima frase dell'Astigiano riassume benissimo la frustrazione sua e degli *Stürmer und Dränger* per quello che Schiller definisce lo «schlappe[n] Kastratenjahrhundert [Questo fiacco secolo di castrati]» (*Die Räuber*, I, ii) e mostra quanto le idee del poeta italiano siano in sintonia con quelle dei suoi contemporanei proromantici tedeschi.

loro sempre crescenti burocrazie, per ispirazione (Thorslev, p. 68). Naturalmente la realtà era molto più rude e complessa, ma riteneva un certo fascino, come spiega Sir Walter Scott, citato dal Thorslev:

"Amid the obvious mischiefs attending such a state of society, it must be allowed that it was frequently the means of calling into exercise the highest heroic virtues. Men daily exposed to danger, and living by the constant exertion of their courage, acquired the virtues as well as the vices of a savage state; and among many instances of cruelty and rapine, occurred not a few of the most exalted valour and generosity^[14]".

(*Ibidem.*)

Ma l'eslege nobile stürmeriano si distingue dagli eroi precedenti, storici o leggendari, per la sua acuta sensibilità, la sua predisposizione alla malinconia, alla nostalgia, a tutti i sentimenti delicati; per la sua tendenza alla solitudine e mentre questo personaggio è facilmente riconoscibile all'interno della letteratura tedesca, egli non lo è all'interno di quella italiana o, perlomeno, molte pagine di quest'ultima non sono mai state lette con questi schemi di ricerca in mente. L'esempio migliore di quello che abbiamo appena detto è dato dal *Saul* di Vittorio Alfieri.

L'Alfieri nacque ad Asti nel 1749 e morì a Firenze nel 1803 e quindi fu un contemporaneo degli *Stürmer und Dränger*. Con diciannove tragedie, scritte dal 1775 al 1785¹⁵, è indiscutibilmente il maggiore tragediografo italiano

¹⁴Fra gli evidenti guai ad accompagnare un tale stato sociale si deve ammettere che era spesso il modo di richiamare le più alte virtù eroiche. Uomini esposti quotidianamente al pericolo e vivendo per via dell'esercizio costante del loro coraggio acquistavano tanto le virtù quanto i vizi di uno stato selvaggio; e fra molti episodi di crudeltà e rapina vi erano non pochi momenti di coraggio e di generosità esaltanti.

¹⁵In ordine approssivamente cronologico, le tragedie sono *Filippo*, *Polinice*, *Antigone*, *Virginia*, *Agamennone*, *Oreste*, *Rosmunda*, *Ottavia*, *Timoleone*, *Merope*, *Maria Stuarda*, *La congiura de' Pazzi*, *Don Garzia*, *Saul*, *Agide*, *Sofonisba*, *Bruto primo*, *Mirra* e *Bruto secondo*.

e il *Saul*¹⁶, ideato, steso, e verseggiato in pochi mesi nel 1782, è considerato quasi unanimemente come il suo capolavoro¹⁷. La tragedia riprende il racconto biblico del re ebraico (*Samuele I*, 8-31), concentrandosi unicamente sulle ultime ore tragiche della sua vita ed è proprio questa concentrazione, dovuta al rispetto delle unità aristoteliche, a rendere difficilissimo il lavoro d'identificazione del *Kraftkerl* nel protagonista.

La scelta di questo autore e del suo capolavoro è giustificata da un articolo di Benedetto Croce apparso nel 1917 in un numero di *La critica*¹⁸ che stabilisce un nesso, del tutto casuale¹⁹, fra l'Alfieri e i poeti contemporanei dello *Sturm und Drang* che è ancora oggi il luogo comune della critica alfieriana. Fra le tante affinità che creano questo nesso il Croce cita un individualismo marcato, una sete di gloria e di grandezza che nell'Alfieri sono riflessi nel personaggio del Tiranno, di cui Saul è il sommo esempio. Questa osservazione prende spunto da uno studio fatto quasi mezzo secolo prima da Vincenzo Gioberti, il quale aveva stabilito un nesso tra il carattere fortemente individualistico, volatile e addirittura tirannica dell'Alfieri e la personalità di Saul, aprendo la porta a interpretazioni biografiche di tutta l'opera alfieriana

¹⁶La tragedia fu ideata, stesa e verseggiata in pochi mesi nel 1782.

¹⁷L'altra tragedia a concorrenzarlo è la *Mirra*, ideata nel 1784, stesa in prosa l'anno successivo e verseggiata nel 1786.

¹⁸Nel 1923, l'articolo intitolato «Alfieri» diventa il primo capitolo del libro *Poesia e non poesia* (Bari, Laterza). Nel nostro studio citeremo dall'edizione del 1955.

¹⁹Va osservato che non esistono prove che il poeta italiano sia mai venuto in contatto diretto con i suoi omologhi tedeschi o vice versa.

con il consueto (e altamente prevedibile) uso (e in certi casi, abuso) delle teorie psicanalitiche freudiane e junghiane. Ma Croce giunge alla conclusione che l'Astigiano ammirava segretamente i suoi tiranni proprio perché questi anelavano alla gloria e alla grandezza assoluta e il più ammirato di tutti era proprio Saul²⁰. Tale ammirazione, secondo il critico, era logica perché un protoromantico come l'Alfieri non poteva fare a meno di «collocare alla cima della sua anima la figura del superuomo, dell'*Übermensch*» (p. 7).

La critica alfieriana, iniziando con Umberto Calosso, accolse questa frase con un quasiunanime entusiasmo, ma la interpretò dando alla parola «*Übermensch*» il suo valore nietzscheano piuttosto di cercar di contestualizzarla²¹, come farà in un altro contesto Ladislao Mittner. Così inizia una spirale d'interpretazioni anacronistiche dell'opera alfieriana che raggiunge il suo parossismo nei propositi completamente allucinanti di Giuseppe Citanna. Ancora oggi, gli studi alfieriani risentono quest'influenza decadentista. Ma non tutti hanno seguito questa strada. Carlo Calcaterra aveva già svelato l'anacronismo di un'Alfieri decadentista ricordando il carattere profondamente morale del poeta, quando a metà secolo venne raggiunto da Carmelo Cappuccio, il quale rimise a sua volta le cose in ordine spiegando le differenze fondamentali fra l'individualismo romantico e quello decadentista. Messe

²⁰Nella sua autobiografia l'Alfieri ammette che Saul era il suo personaggio «più caro» (*Vita*, p. 274) e ne recitò parecchie volte la parte.

²¹Bisogna ammettere che l'unico veramente responsabile per questi malintesi è proprio il Croce perché non spiega cosa intende esattamente con quella parola.

insieme, le osservazioni del Calcaterra, del Cappuccio e del Mittner riescono a escludere in modo convincente l'*Übermensch* dalla poesia del decisamente protoromantico Alfieri, ma non offrono un'interpretazione veramente protoromantica al personaggio di Saul, lasciando così un vuoto fra l'Astigiano e lo *Sturm und Drang*.

È questo vuoto che la nostra ricerca tenterà di colmare con il *Kraftkerl* nel modo seguente. Anzitutto si contestualizzerà questo studio esaminando il percorso critico del personaggio nell'Ottocento e nel Novecento, spiegando in maniera più precisa le correnti interpretative principali, i loro sviluppi e i loro limiti. Poi si spiegheranno le caratteristiche principali dell'eslege nobile stürmeriano, e per concludere si mostrerà come il personaggio di Saul rientri nei parametri di questo eroe.

1. La 'sfortuna' del personaggio: da Tiranno a *Übermensch*.

La fortuna del personaggio alfieriano di Saul va a pari passo con le idee che la critica si è fatta sull'identità dell'Astigiano e che riflettono da vicino l'evoluzione storica, politica e filosofica tanto dell'Italia che dell'Europa. I patrioti italiani del primo Ottocento trascurarono l'Alfieri poeta in favore dell'Alfieri autore dei trattati politici *Della tirannide* e *Del principe e delle lettere* e quindi preconizzatore del Risorgimento italiano. Durante questo periodo Saul era uno fra i tanti tiranni sorti dall'immaginazione del poeta. Con l'avvenimento del decadentismo, l'Alfieri si trasformò in un anarchico e il suo Saul divenne l'espressione massima del superomismo prenietscheano del poeta. Oggi, l'Astigiano è poco studiato, forse in parte perché la critica ha così intorbidato le acque da rendere qualsiasi tipo di studio particolarmente difficile. Il poco che è stato scritto tende a riprendere il vecchio *cliché* di un Alfieri protodecadentista, piuttosto che protoromantico. Ma ora torniamo indietro, agli inizi del diciannovesimo secolo, e seguiamo questa evoluzione più attentamente.

Negli anni che seguirono la prima rappresentazione del *Saul*, la tragedia godette di una certa popolarità, essendo acclamata da alcuni un capolavoro del classicismo italiano dalla critica contemporanea, ma la sua popolarità decrebbe

via via in epoca romantica, dovuto in gran parte ai propositi sfavorevoli del tedesco August Wilhelm Schlegel sul teatro alfieriano nelle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*²² che riprendevano in realtà l'atteggiamento ostile di alcuni letterati italiani dell'ultimo Settecento, come Saverio Bettinelli, il quale vedeva nell'Alfieri un politico che voleva fare il poeta (*Vita*, p. xxxii). Ne risulta che nella lezione dedicata all'Astigiano, lo Schlegel loda l'uomo politico sopra il poeta, rievocando tutti i difetti di questo «umgekehrten Metastasio»²³:

Seine Sprache ist so bildlos, als ob die redenden Personen durchaus von aller Phantasie entblößt wären; sie ist abgebrocken und herbe: er wollte sie von neuem stählen, und sie verlor dadurch nur ihren Glanz und wurde spröde und unbiegsam. Er ist nicht nur nicht musikalisch, sondern geradezu antimusikalisch, er zerreißt das Gefühl durch die härtesten Mißlaute ohne alle Milderung oder Auflösung^[24].
(p. 243)

Lo Schlegel critica anche la povertà del teatro alfieriano, sia nella messa in scena che nel numero ristretto di personaggi. Tuttavia, vede nel *Saul* un certo splendore esotico e una sublimità lirica con la quale l'animo tormentato del protagonista si esprime. Questi due elementi positivi, però, offrono poca consolazione per la reputazione tutto sommato negativa che lo Schlegel crea dell'Alfieri poeta. Per l'Alfieri uomo, invece, le cose vanno molto meglio. Il

²²La prima edizione tedesca è del 1809 mentre quella tradotta in italiano è del 1817 .

²³*Metastasio alla rovescia*.

²⁴*Il suo linguaggio è così privo d'immagini, che i suoi personaggi paiono d'esser privi di qualsiasi fantasia; è spaccato e duro; desiderava renderlo forte come l'acciaio nuovo, ma così facendo gli fece solo perdere il suo splendore e divenne fragile e inflessibile. Non solo non è musicale, ma è addirittura antimusicale; tortura i nostri sentimenti con le più aspre dissonanze, senza qualsiasi addolcimento o dissoluzione.*

filosofo tedesco lo descrive come un «kühn und stolz gesinnter Mann»²⁵ che era «höchst entrüstet über die Schlawfe Versunkenheit seines Volkes»²⁶ e la «Ausartung seiner Zeitgenossen»²⁷ (p. 242). Le conseguenze artistiche di questa indignazione sono le rappresentazioni di «männlicher Seelenstärke, stoischer Grundsätze und freier Gesinnungen»²⁸ da una parte e del «Greuel des Despotismus»²⁹ dall'altra, ma con risultati artistici abbastanza pessimi (*Ibidem*). Il giudizio dello Schlegel dominò la critica alfieriana per quasi mezzo secolo, nonostante una serie di osservazioni fatte dal critico svizzero Sismonde de Sismondi quattro anni prima dell'edizione italiana delle lezioni schlegeliane e che scrutano l'opera alfieriana, e il *Saul* in particolare, con un occhio più attento di quello del critico tedesco.

In *La littérature du midi de l'Europe*, il Sismondi piazza l'Astigiano fra i migliori poeti classici europei, al contrario dello Schlegel, ma nota anche che il *Saul* è diverso da altre tragedie alfieriane, suggerendo per l'appunto ch'essa sia più romantica che classica:

Cette tragédie est complètement différente de toutes les autres pièces d'Alfieri; elle est conçue dans l'esprit de Shakespeare, et non dans celui des tragiques français; ce n'est point le combat entre une passion et un devoir, qui fait la péripécie ou le noeud tragique; c'est la peinture d'un caractère

²⁵ *Uomo audace e fiero.*

²⁶ *Altamente indignato dalla mollezza morale del popolo suo.*

²⁷ *Degenerazione dei suoi contemporanei.*

²⁸ *Forza virile del pensiero, dei principii stoici e delle opinioni libere.*

²⁹ *Gli orrori del despotismo.*

noble, avec les grandes faiblesses qui quelquefois sont attachées aux grandes vertus; c'est la fatalité, non de la destinée, mais de la nature humaine³⁰].

(p. 29)

Saul, continua il critico svizzero, non perisce a causa dei suoi reati o delle sue passioni violente, ma a causa del rimorso intensificato da una paura ignota proveniente dalla sua morbosa immaginazione (*Ibidem*). La conseguenza diretta della lotta fra Saul e la sua coscienza è la follia, altra caratteristica romantica della tragedia. Il «fou héroïque»³¹, spiega il Sismondi, è un personaggio comune nelle tragedie di William Shakespeare e i suoi seguaci romantici, ma era stato totalmente assente nella tragedia classica prima del *Saul* alfieriano (p. 30). Le sue osservazioni si fermano qui.

Mentre il Sismondi trova elementi romantici nella tragedia stessa, Vincenzo Gioberti, invece, vede aspetti della personalità tendenzialmente romantica del poeta nel protagonista, iniziando così il binomio Alfieri-Saul che sarà alla base della critica alfieriana del Novecento. Il Gioberti suggerisce che l'Alfieri sia stato animato da due personalità contrastanti, l'una affabile e l'altra fortemente individualistica³². Nel ritratto che ne fa il critico troviamo

³⁰Questa tragedia è completamente diversa dalle altre opere dell'Alfieri; è concepita nello spirito dello Shakespeare e non in quello delle tragedie francesi; non è la lotta fra una passione e un dovere che crea la disgrazia o il nodo tragico; è la rappresentazione di un personaggio nobile, con le grandi debolezze che qualche volta sono legate alle grandi virtù; è la fatalità, non del destino, bensì della natura umana.

³¹Pazzo eroico.

³²La doppia personalità del Nostro è ormai un *lieu commun* nella critica alfieriana e si basa su alcuni suoi sonetti. Quello intitolato «*Sublime specchio di veraci detti*» in particolare è ben noto e spesso citato. In esso il poeta descrive sé stesso «Or duro, acerbo, ora pieghevole, mite; / Irato sempre, e non maligno mai; / La mente e il cor meco in perpetua lite; / Per lo più mesto, e talor lieto assai; / Or stimandomi Achille, ed or Tersite» (vv. 9-13). Un altro sonetto famoso

un uomo volubile e facilmente portato agli eccessi³³, tirannico verso sé stesso e tutti coloro che ama di più (p. 104), violento nelle sue passioni, eccessivo nelle sue idee e motivato da una smisurata ossessione per la fama e la libertà (p. 199). Inoltre, il Gioberti pensa che il concetto alfieriano di libertà presuppone un fondamentale desiderio segreto di dominio che si trasformava in tirannide se concentrata in un individuo o in libertà se estesa al popolo (p. 104). Tuttavia, aggiunge che l'ossessione alfieriana per la libertà non sarebbe altro che una manifestazione dell'eccessivo egoismo del poeta che si scontrava violentemente con il lato più congeniale della sua personalità, provocando così un conflitto fra sentimenti contrastanti di egoismo e di filantropia (p. 120). Nelle tragedie, questi due poli della sua personalità erano normalmente raffigurati nei personaggi del tiranno e del liberatore rispettivamente, ma nel *Saul* si ritrovavano riuniti nel protagonista come l'estrema proiezione inconscia del poeta stesso:

L'Alfieri converte sé stesso in Saulle, come un padre ama in quel figlio che più gli rassomiglia non solo il proprio sangue, ma la propria indole, la propria fisionomia. [...] In fatti vi sono tutti quei sentimenti spesso contraddittorii [sic.], da cui era combattuto l'Alfieri; in Saulle havvi una mescolanza di magnanimità e di perversione che sentiva in sé stesso; Saulle sfida col suo orgoglio la Divinità, e spiega una energia di tirannide straordinaria, ma quello che gli piaceva forse più di tutti, si è, che senza ledere la natura egli è riuscito a dipingere un tiranno, che sente ripiombare su di sé stesso la propria

è «*Due fere donne, anzi due furie atroci*» nel quale la prima «furia» è l'ira e la seconda è la malinconia.

³³«Il suo cuore era violento nelle passioni, come il suo spirito eccessivo nelle sue idee; l'eccesso era la sua indole; volubile senza essere flessibile, il suo carattere resisteva agl'impulsi esterni, e soffriva solamente di essere cambiato da sé medesimo. Una sete d'indipendenza e di gloria lo agitò continuamente, senza poter essere mai soddisfatta» (p. 119).

tirannide, che n'è il primo schiavo, e che in mezzo ai suoi furori è il primo a inveire contro la tirannide.

(p. 120)

Ma il Gioberti va oltre, suggerendo che magari l'Alfieri avrebbe anche condiviso l'*hubris* sauliana che impedisce allo sfortunato re di piegarsi riverentemente davanti all'autorità superiore di Dio. In questo modo, Saul vacillerebbe, come l'Alfieri, fra la voce della passione e quella della ragione. La prima lo proclamava un dio, rendendo ripugnante l'idea di piegarsi a qualsiasi autorità che non fosse stata la sua, anche un'autorità divina, mentre la seconda l'obbliga a riconoscere umilmente la propria insignificanza davanti a Dio e di chinarsi rispettosamente davanti a Lui (pp. 118-119). L'approccio biografico del Gioberti è ancora oggi lo *standard* prevalente nella critica alfieriana e le osservazioni sull'individualismo alfieriano influenzarono particolarmente Benedetto Croce. Tuttavia, prima del Croce, questo approccio raggiunse esiti diversi e più esatti nelle mani di Francesco De Sanctis.

Nella sua *Storia della letteratura italiana* del 1871, il De Sanctis riprende le osservazioni giobertiane ridefinendo però la doppia personalità del poeta con la frase famosa: «uomo nuovo in veste classica» (p. 380). L'uomo nuovo è essenzialmente individualistico, cioè romantico, mentre l'uomo classico era gregario e affabile. L'uomo nuovo, spiega il De Sanctis, è semplice e naturale, esulta sé stesso e vive nel presente esprimendo le sue impressioni della realtà, rifiutando temi quali l'amore, la religione e la morale perché

troppo astratti e illusori (p. 368)³⁴. Così, prosegue il critico di Morra Irpina, le tragedie sono per l'Alfieri lo sfogo lirico dei suoi furori, dei suoi odii e della tempesta che gli ruggiva dentro l'animo:

Le sue idee sono i suoi sentimenti, i suoi principi sono le sue azioni. L'uomo nuovo, che sente in sé, ha la coscienza orgogliosa della sua solitaria grandezza, e della solitudine si fa piedistallo, e vi si drizza sopra col petto e colla fronte come statua ideale del futuro italiano, come di «liber uomo esempio».
(p. 376)

Tuttavia, il tumulto di sentimenti viene equilibrato dalle idee politiche e morali del poeta le quali hanno radice negli insegnamenti classici greci e romani e non nel presente o nell'esperienza di tutti i giorni:

Il patriottismo, la libertà, la dignità, l'inflessibilità, la morale, la coscienza del dritto, il sentimento del dovere, tutto questo mondo interiore, oscurato nella vita e nell'arte italiana, gli viene non da una viva coscienza del mondo moderno, ma dallo studio dell'antico, congiunto col suo ferreo carattere personale.
(p. 380)

Da questo l'epiteto di «uomo nuovo in veste classica» che ci sembra il più adatto a descrivere l'Alfieri.

La sintesi degli elementi classici e romantici della personalità alfieriana si manifestano palesemente nello stile lirico dell'Astigiano e nel concetto fondamentale delle sue tragedie. Benché il poeta scrivesse in versi come voleva la tradizione classica francese e italiana per la tragedia, il De Sanctis osserva,

³⁴Se l'uomo nuovo desanctisiano predice quello Romantico che ricava l'ispirazione poetica dalla propria esperienza e dalla sua disposizione naturale, conferendo all'opera la propria e unica personalità, l'uomo nuovo pare anche preannunciare l'*Übermensch* nietzscheano e la sua filosofia silopsistica associata al periodo chiamato da noi italiani «Decadentismo». Per ulteriori informazioni su questo argomento in relazione con l'Alfieri, vedere Alberto Signorini, *Individualità e libertà in Vittorio Alfieri*, (Milano, Giuffrè, 1972, pp. 131-160).

come lo fece lo Schlegel³⁵, che lo stile lirico dell'Astigiano è tutt'altro che melodico e regolare:

[L'Alfieri] scriveva come viaggiava, correndo e in linea retta: stava al principio, e l'animo era già alla fine, divorando tutto lo spazio di mezzo. La parola gli sembra non via, ma impedimento alla corsa; e sopprime, scorcia, traspone, abbrevia: una parola di più gli è una scottatura. Fugge le frasi, le circonlocuzioni, le descrizioni, gli ornamenti, i trilli e le cantilene: fa antitesi a Metastasio.

(pp. 372-373)

Ma lo stile secco e a volte dissonante non sarebbe dovuto a un'insufficienza di talento, come lo pretendevano le malelingue, ma sarebbe intenzionale³⁶. La forma letteraria³⁷, spiega il De Sanctis, era per l'Alfieri una cantilena sonora e vuota che cullava lo spettatore in uno stato d'attenzione passiva (p. 373). L'Astigiano avrebbe invece voluto l'attenzione attiva e totale dello spettatore per quello che facevano e dicevano i suoi personaggi e per questo avrebbe opposto il suo stile «pensato», cioè «energico sino alla durezza e pieno di senso» allo stile «cantato» del teatro classico italiano (*Ibidem*). Questo stile gli sarebbe venuto non da un preconetto filosofico sull'arte ma dalla sua indole, dando nascita a una forma nervosa, tesa e spesso convulsa che corrispondeva al suo modo di concepire e di sentire; una forma non pedantesca ma viva;

³⁵Si veda a p. 15 del nostro lavoro.

³⁶Va tuttavia notato che l'italiano era per l'Alfieri una terza lingua, dopo il francese e il piemontese, e che per questo l'amico Cesarotti gli dovette correggere le tragedie.

³⁷Infatti, nota ancora il De Sanctis, l'Alfieri conosceva bene il teatro classico dei francesi e degli italiani, ma di questo ne faceva poca stima, giudicandolo prolisso e rettorico e si era giurato di far meglio (p. 374).

l'espressione interessante, sincera e calda della sua grand'anima (p. 374)³⁸. In questo schema, il verso melodico converrebbe male alla tragedia eroica alfieriana che si distingue concettualmente da quelle classiche dei suoi contemporanei:

Posto che la tragedia sia rappresentazione dell'eroico, la concepi come un conflitto di forze individuali, dove l'eroe soggiace alla forza maggiore. In Metastasio la forza maggiore è essa eroica, essa clemente e benefattrice: il mondo prodotto dalla sua immaginazione musicale è un riso, un canto, un inno, il mondo della misura e dell'armonia glorificato e divinizzato. Qui la forza maggiore è la tirannide o l'oppressione, e la sua vittima è l'eroismo o la libertà: è il mondo della violenza e della barbarie condannato e marchiato a fuoco.

(p. 374)

Questa interpretazione del mondo alfieriano ha un effetto interessante sulla lettura desanctisiana del *Saul* in cui Tiranno e Vittima non sono più racchiusi insieme nell'animo del protagonista. Basandosi sulla premessa che i due sono sempre separati nelle tragedie alfieriane, il De Sanctis ne conclude che Dio, essendo la forza maggiore, è il tiranno e Saul, da eroe, ne è la vittima (*Ibidem*). La tragedia diventa così «la Bibbia al rovescio, la riabilitazione di Saul e i sacerdoti tinti di colore oscuro» mentre gli atti di violenza perpetrati dal re sono inconsci e determinati dal «perfido» cugino Abner piuttosto che essere di proprio incentivo (p. 375).

Dalla somma di tutte le sue osservazioni, Francesco De Sanctis ne conclude che l'Alfieri era una specie di ibrido culturale a cavallo di due epoche,

³⁸Queste osservazioni distanzano il poeta italiano dai suoi contemporanei classici mentre lo avvicinano a quelli tedeschi dello *Sturm und Drang* i quali condividevano lo stesso ribrezzo davanti all'intorpidente melodicità del verso classico francese.

quella arcadica e quella romantica. Le sue idee erano troppo veementi e la sua poesia troppo stridente e difficile per essere considerato un poeta classico, ma gli mancava l'interesse per i meccanismi storici per far di lui un romantico:

Il secolo decimo settimo e decimottavo, come reazione al soprannaturale, cercavano di spiegare la storia con mezzi umani e naturali, e rappresentavano come azione de' caratteri e delle passioni individuali quello, che gli antichi chiamavano il «destino» e Dante con tutto il mondo cristiano chiamava «ordine provvidenziale». [...] Ma il concetto era rimasto nelle alte sfere dell'intelligenza, e appena avvertito, e fuori dell'arte. Shakespeare, con la profonda genialità del suo spirito, aveva colto queste forze collettive e superiori, che sono il fato della storia. Ma lo spirito di Alfieri era superficiale, più operativo che meditativo, più inteso alla rapidità e al calore del racconto che a scrutarne la profondità. Rimase dunque ne' cancelli del secolo decimottavo.

(pp. 374-375)

A questo apparente disinteresse per la storia, Benedetto Croce aggiungerà l'assenza dell'ansia religiosa, il valore della vita e il compiacimento per gli aspetti particolari e realistici delle cose che sono caratteristiche essenziali del romanticismo europeo (p. 3). Croce fa queste affermazioni in un breve articolo sull'Astigiano apparso in «*La critica*» nel 1917 che segnerà la rotta degli studi alfieriani nel ventesimo secolo.

L'articolo, semplicemente intitolato *Alfieri*, non è importante tanto per quello che dice del *Saul*³⁹, quanto per quello che dice dell'Alfieri, del personaggio del tiranno alfieriano in generale e del suo rapporto con l'autore,

³⁹Il giudizio crociano su quella che chiama «la tragedia della vecchiaia, del sospetto, della gelosia, e della grandezza che soggiace al sentimento del misterioso e del divino» è piuttosto laconico e oscuro. Il critico ammette di non volere soffermarsi su questa tragedia perché «splende nel ricordo di tutti» (p. 8). Tuttavia sarebbe stato interessante se si fosse soffermato quel poco che sarebbe bastato per spiegare queste affermazioni, o in questo articolo oppure in un altro. Resterà invece ai seguaci del Croce a cercare, con successo vario, di spiegarle.

identificando così la posizione esatta dell'autore nella «moderna storia mentale e morale» europea. Sviluppando l'analisi desanctisiana, il Croce riesce a identificare abbastanza somiglianze fra l'Astigiano e i poeti contemporanei dello *Sturm und Drang* per portarlo alla conclusione che l'Alfieri è un «protoromantico» (p. 1). Questa idea è sostenuta dalle osservazioni seguenti. Come gli *Stürmer und Dränger*, l'Alfieri era stato influenzato da Plutarco⁴⁰ e non era rimasto indifferente agli scritti del Rousseau⁴¹ e alle tragedie dello Shakespeare⁴², mentre il sonetto «*Alto, devoto, mistico ingegnoso*» anticipa nel verso «Dell'uom gli arcani appien sol Roma intende» alcune idee sul cattolicesimo del Chateaubriand⁴³. Ma ad avvicinare di più l'Alfieri agli

⁴⁰Rinviamo il lettore a quello che abbiamo già riportato a p. 9, n. 13.

⁴¹L'esperienza col Rousseau fu tutt'altro che positiva: «Vollì leggere l'*Eloisa* di Rousseau; più volte mi ci provai; ma benché io fossi di un carattere per natura appassionatissimo, e che mi trovassi allora fortemente innamorato, io trovava in quel libro tanta maniera, tanta ricercatezza, tanta affettazione di sentimento, e sí poco sentire, tanto calor comandato di capo, e sí gran freddezza di cuore, che mai non mi venne fatto di poterne terminare il volume. Alcune altre sue opere politiche, come il *Contratto sociale*, io non le intendeva, e perciò le lasciai» (*Vita*, p. 90). D'altronde, nel 1771 l'Alfieri ebbe persino l'opportunità d'incontrarlo personalmente, ma si astenne: «Ancorché io avessi infinita stima del Rousseau più assai per il suo carattere puro ed intero e per la di lui sublime e indipendente condotta, che non pe' suoi libri, di cui que' pochi che aveva potuti pur leggere mi avevano piuttosto tediato come figli di affettazione e di stento; con tutto ciò, non essendo io per mia natura molto curioso, né punto sofferente, e con tanto minori ragioni sentendomi in cuore tanto più orgoglio e inflessibilità di lui; non mi vollì piegar mai a quella dubbia presentazione ad un uomo superbo e bisbetico» (*Ibid.*, p. 122).

⁴²L'Astigiano ne cessò presto la lettura perché tanto gli «andava a sangue» che temette di plagiario inconsciamente a scapito della propria invenzione creativa (*Ibid.*, p. 167-168).

⁴³François René de Chateaubriand pubblicò *Le génie du christianisme* nel 1802 in quattro tomi. Il primo tratta i canoni e i misteri della religione cristiana. Il secondo, il terzo e il quarto spiegano come questa religione si esprime nell'arte, nella letteratura, nella poesia e nei riti liturgici. L'importanza di quest'opera sta nella rivendicazione da parte dell'autore dei diritti sentimentali dell'anima umana soffocata dal materialismo enciclopedico, mostrando la via al romanticismo francese. Nell'opinione dello studioso Benjamin W. Wells, *Le génie du christianisme* sarebbe una difesa brillante, rigorosamente logica e sistematicamente analitica

Stürmer und Dränger è il suo forte individualismo, già avvertito dal Gioberti e che si manifesta nell'«amore per la libertà e il frenetico odio alla tirannia» intesa come qualsiasi forma di governo («re e demagoghi e patrizi di repubblica») che potesse limitargli la libertà o impedirgli di realizzare le sue ambizioni (pp. 1-2). Nell'immaginazione del poeta, il desiderio di libertà e l'abborrimento per la tirannia creano il «fantasma pauroso» del Tiranno, «incubo passionale» e «sorta di condensazione della più nera nequizia umana» che appare in tutte le tragedie come simbolica barriera tra l'uomo e la sua libertà individuale (pp. 3-4). Ma nella poesia dell'Astigiano, il Croce scopre «una cosa che l'Alfieri non avrebbe mai pensata»: ammesso il temperamento del poeta e il tumulto spirituale del tempo al quale apparteneva il poeta «e che gli apparteneva», il poeta «finisce con l'ammirare e simpatizzare coi suoi tiranni», anche i più malevoli e atroci (pp. 6-7). L'apogeo di quest'ammirazione inconscia è Saul, «ch'egli ha reso così sublime e venerando nel suo delirio di delusa grandezza» (p. 7). Se questo fascino appare sorprendente e paradossale, per il Croce è invece «affatto naturale» dato che «un poeta appartenente allo *Sturm und Drang* non poteva non collocare alla cima della

dell'eccellenza unica e suprema del Cristianesimo tradizionale, basata su ciò che il suo autore chiama l'istinto razionale di sottomissione a tutto quello che è bello, cioè la religione, la giustizia, l'egalità, la libertà e la gloria (*ad vocem* «*Genius of Christianity*»). Il Croce, però, non spiega il legame fra il verso alfieriano e il testo francese. Tuttavia si può dedurre dalle osservazioni del Wells che l'affinità fra i due scrittori suggerita dal Croce si trovi proprio nell'istintiva sottomissione dell'individuo a tutto ciò che sia bello, cioè la giustizia, la libertà e la gloria. Della religione è difficile parlarne perché l'Alfieri era ateo, e forse lo era anche lo Chateaubriand (Croce, p. 2). La critica, però, non è unanime sull'ateismo dell'Alfieri. Ann Hallock, per esempio, ricorda che il poeta ritornò alla fede cattolica poco prima della morte e va fino a suggerire che il Saul marchi l'inizio di questo ritorno (p. 47). Al lettore di farsi la propria opinione.

sua anima la figura del superuomo, dell'*Übermensch*: concetto e parola che nacquero appunto allora» e quindi «i suoi dominatori tiranni» dovevano sembrargli dei superuomini, «e come tali attirarlo, più che non i suoi onesti fautori di libertà, alquanto dottrinali e di solito mediocri» (pp. 7-8)⁴⁴.

Nelle tragedie, l'*Übermensch* si manifesta in modi vari che rispecchiano in realtà un conflitto nel poeta:

Il superuomo non si afferma solo nel sogno sterminato di dominazione, ma anche nell'impeto delle passioni indomabili e contrastanti, nella lotta del grande e del piccolo, dell'alto e del basso, del dovere intransigente e della cupidità avvolgente. E l'Alfieri sentì sempre questa lotta interiore, questa tragedia in cui la forza è talora vinta dalla debolezza o viltà; e scoprendo le sue piaghe, si descrisse «ora Achille ed or Tersite», e scorse in sé stesso, ogni qual volta «alti sensi» intesseva, «al gigante il nano a lato».

(p. 8)

Con queste osservazioni, il Croce reitera le osservazioni del Gioberti il quale fu il primo ad ipotizzare che il Tiranno alfieriano non era altro che l'espressione più tetra dell'individualismo del poeta che si vede preso a tenaglia fra desideri egoistici e altruistici, fra eroismo e pusillanimità, fra forza e debolezza, fra il superuomo e l'uomo⁴⁵.

Dal profilo crociano dell'Alfieri e dalle osservazioni sul rapporto fra poeta e Tiranno nascono due correnti critiche che hanno un impatto ovvio sull'interpretazione del personaggio di Saul. La prima, sotto l'influenza inconscia del decadentismo, tende a radicalizzare gli aspetti individualistici

⁴⁴Per Umberto Calosso, seguace entusiasta del Croce, la parola «superuomo» ha una risonanza così alfieriana che il poeta astigiano avrebbe potuto benissimo coniarla se non avesse escogitato altri sinonimi, come «più che uomo, quasi Dio», «Libertario» e «Solitario» (p. 158).

⁴⁵Si rammentano i propositi da noi riportati a pp. 18-19.

dell'Astigiano, mentre la seconda cerca a sminuirli additando come fonte reale della sua poesia un'ispirazione morale e «una più universale ansia umana» piuttosto che sovrumana (Cappuccio, p. 50). Ciò nonostante, pochi critici rimettono in questione l'idea che Saul, come tutti gli altri tiranni alfieriani, sia un *Übermensch*.

Il conformismo generale al giudizio crociano diventa chiaro esaminando le opinioni sul personaggio emesse da rappresentanti dei due campi. Fra i più prominenti seguaci del primo filone critico troviamo Umberto Calosso, Raffaello Ramat, Luigi Russo e Giuseppe Citanna. Per il Calosso⁴⁶, Saul è «ad un tempo il tiranno e l'eroe; individuo colossale [...] a cui immensa rovina devono servire di piedistallo» (p. 144); «mostruosa potenza» anarchica nel cui cuore ribelle si agita la tragedia del bene e del male (p. 29); «anima prometeica che si afferma come individualità contro lo stesso Iddio» (p. 30), che assumere l'aspetto del padre (p. 143). La sua follia nasce dall'impossibilità di proseguire il suo regno oppure dalla sua volontà liberatrice (p. 144) che lo conduce al suicidio come

⁴⁶Il Calosso spinge il profilo crociano del poeta fino a deformarne l'immagine a quella di un anarchico: «Alla libertà alfieriana, la quale è estranea ad ogni limitazione che non venga dall'intimo dell'individuo, nonché ad ogni esterna archia governativa, non si può attribuire criticamente che l'esatto nome classico di *an-archia*. È proprio in quegli anni del Settecento tragico, tempestoso e stormico, tra l'Arcadia e il Romanticismo, che l'anarchia ha, per così dire, la sua patria nel tempo, il suo nocciolo magro e nudo, che in epoca post romantica perderà in forza ciò che svilupperà in teoria, fino alle *Origini della tragedia* di Nietzsche, all'*Unico* di Stirner e alla letteratura teorica libertina, che costituirà una decadenza, perché sarà pur costretta in qualche modo ad agitarsi sul terreno teorico, storico e politico, cioè a contraddirsi, a modernarsi, e a uscire dalla solitudine individuale libertaria» (p. 56). Carmelo Cappuccio, però, non è del tutto d'accordo col Calosso: «Questo esasperato ritratto dell'Alfieri ha trasportato in un'atmosfera irrespirabile, su una cima vertiginosa e assurda, l'individualismo di cui aveva scritto il Croce. Il Calosso ha adoperato la definizione del Croce come un astratto concetto filosofico, e dentro l'essenza spirituale dell'uomo Alfieri e nelle intime fibre del suo teatro ha voluto calare questo concetto, nella sua indiscriminata e astratta purezza» (p. 12).

supremo gesto di liberazione dal giogo paterno (p. 159). Similmente per il Ramat, Saul è un solitario «eroe della volontà» (p. 114) che si accorge «d'aver perduto la libertà del volere assoluto e [sente] dentro di sé, intorno a sé tiranno, urgere e premere una tirannia superiore», quella divina (p. 80) e per questo si presenta come «il tiranno e l'oppresso, il superuomo e l'uomo, il gigante e il nano» (p. 72).

Da parte sua, il Russo vede il re dannato come un «superuomo» che cerca di asserire il suo potentissimo *ego* nel mondo, ma con risultati catastrofici: «Il mondo gli sfugge, ed egli è angosciato, e straziato dentro» (pp. 258-259). Tuttavia, il critico si contraddice poco dopo affermando che il *Saul* è la tragedia del «superuomo» che aspira a essere semplicemente «uomo» (p. 260). Il Russo cerca anche di allontanare il «superuomo» alfieriano dall'*Übermensch* decadentista suggerendo che in lui c'è «nulla dell'estetismo e del diletterismo del superuomo moderno alla Nietzsche e alla D'Annunzio» (*Ibidem*) e spiega:

Il superuomo alfieriano è un superuomo religioso; egli sente la profonda eticità della sua sostanza eroica, e, Prometeo moderno, il suo fegato gli è roso, ed esso eternamente rinasce, da questo implacabile selvaggio avvoltoio che è la realtà di tutti i giorni.

(*Ibidem*)

Al contrario del Russo, il Citanna propone esplicitamente che il poeta italiano, «con le sue particolari tendenze di vita, con la sua potente individualità» (p. 72) è un precursore dello Zarathustra nietzscheano! Questo si riflette naturalmente nel personaggio del re ebraico «che ha il suo corpo sulla terra, [...] ma il cui spirito è assente, tranne vari intervalli, vagante sulle cime

d'un sogno fascinoso e tremendo di grandezza» (p. 78). Ma anche il Citanna modera le sue parole qualche pagina in avanti. Saul è sì «un colosso precursore»⁴⁷ dell'*Übermensch*, «ma notevolmente, si badi, molto notevolmente staccato dai suoi futuri compagni della nuova superumanità» perché «Saul nasce troppo presto, almeno considerato nella letteratura italiana» e dunque «non si manifesta in lui l'esperienza [della vita], ad esempio del Goethe, del De Vigny, dello Shelley, del Keats e del Nietzsche» (p. 81). Recentemente, Elio Gioanola pare d'aver preso spunto dalle opinioni del Citanna, avvalendosi di teorie psicanalitiche per avanzare l'ipotesi che Saul «soffre in fondo di un unico male, quello di non essere Dio» (p. 142), spiegando che «vuole essere Dio, chi non è abbastanza io: l'onnipotenza è il contrario della potenza [*sic.*], è un'infinita debolezza che sogna tutto perché non può nulla» (*Ibidem*). Quindi «Dio diventa per Saul il nemico perché è prodotto di proiezione e vive vapirescamente della non-vita dell'io, fino a ridurlo a nulla» (*Ibidem*).

Fra i critici che tendono a minimizzare il motivo individualistico presso l'Alfieri e il suo *Saul* abbiamo Attilio Momigliano, Mario Fubini, Walter Binni e Riccardo Scrivano, per nominarne i più prominenti. Il Momigliano ci riesce

⁴⁷Il critico paragona la morte del re a quella di Capaneo, uno dei mitici Sette contro Tebe che fu fulminato da Zeus per essersi vantato della propria superiorità sopra uomini e dei. Il Vincenti però non è del tutto d'accordo: «Saul non era il Capaneo che fu detto; Alfieri non ha nessun Titano dell'audacia dei prometei dello *Sturm und Drang*, avversari degli Dei. La lotta per l'assoluto regno di Saul ha in mira solo degli uomini, soprattutto quelli che si arrogano il diritto di essere i rappresentanti divini; e se egli procede ondeggiando tra l'ansia crudele e la malinconia disperata, è perché sa che Dio non è con lui. Da ultimo però non giunge, colla suprema chiarezza, ad una vittoria morale; la decisione del suicidio è semplicemente l'impavida accettazione delle conseguenze della sua orgogliosa follia [...] e così [muore] non pentito, ma contratto nella propria amarezza» (p. 525).

concentrandosi sul conflitto Tiranno-Libertario che ha luogo nell'anima del protagonista. Secondo lui, la tragedia sarebbe un dramma psico-etico nel quale il Bene sconfigge il Male⁴⁸ e al contrario del giudizio emesso dal Russo, il suo protagonista è un «uomo» che riesce a diventare un «uomo» dopo avere ascoltato la voce della sua coscienza (10-19):

Il *Saul* è la concentrata maturazione d'una crisi di coscienza, che si risolve fulmineamente e luminosamente nella catastrofe. Il furibondo re biblico del corso della tragedia, sgombrati d'un tratto i fumi della collera e le nebbie della malinconia, finisce, con ineguagliata nobiltà, come uno stoico immortale. Così i due personaggi tipici dell'Alfieri si riuniscono in uno [...]
(p. 16)

Il Fubini s'allontana dall'interpretazione decadentistica del personaggio di Saul chiamandolo un Titano perché rifiuta d'abdicare al suo Dio, motivato da un irresistibile bisogno d'agire anche se sa benissimo che la lotta è già persa in partenza e la morte si presenta come l'unica liberazione dal nemico celeste. Saul è per lui un «individuo superiore» e perciò propende ad inseguire il potere e la gloria, ma ora è troppo vecchio e debole per regnare da solo. In conseguenza, le sue ambizioni di potere assoluto e di sterminato dominio diventano sempre più inaccessibili. Col tempo, la sua volontà cede e cerca di compensare questa debolezza con l'*hubris* e attraverso gesti inani di violenza, tale la persecuzione del genero (promemoria costante della propria decadenza fisica e spirituale) e la distruzione di Nob (città dei sacerdoti che lo minacciano

⁴⁸Giorgio Barberi Squarotti offre una variante di questa interpretazione. Secondo lui, non è il Bene che vince il Male, ma la ragione che trionfa sulla follia in una tragedia che mette in scena l'ansia di un tiranno che non crede più in sé stesso e nelle sue abilità di tiranneggiare. Nell'ultima scena, dopo aver perso tutto, Saul capisce la follia delle sue ambizioni e finisce con l'accettare la sua punizione come l'espiazione per i suoi peccati (pp. 119-129).

costantemente); gesti che crede risolveranno i suoi problemi ma che in realtà non fanno altro che sprofondarlo ancora di più nell'imperdonabile empietà (pp. 241-243). Il suicidio dell'eroe è l'ultimo grido di una volontà titanica che vuole asserire la sua autonomia dalle forze che vogliono schiacciarlo (p. 117). Le opinioni del Fubini sono condivise dal Binni⁴⁹, che non aggiunge niente di veramente originale, e dallo Scrivano, il quale riconosce l'importanza del tema individualistico, ma solo come una parte di un tutto più complesso:

Direi che la sua disperata volontà di potenza non è che una parte minima del suo dramma, il quale non è solo nel contrasto tra la sua reale impotenza e quella volontà di potenza, ma nei contrasti furiosi di tutto contro tutto dentro l'animo di Saul: una complessità drammaticissima che innalza e abbassa il personaggio in un'altalena che è l'essenza stessa della tragedia. Fissare Saul in una formula che non sia l'immagine stessa che da questa scaturisce, quella cioè di una complessità e di un contrastare senza soluzioni che non siano la morte, significa non comprenderla: così questo re disperato e vinto, scosso da terribili passioni, da odio cieco e da vene profonde di tenerezza e di amore, da rimpianti e desolate certezze di morte, preso nella lotta tragica con se stesso, percorso da immagini tenebrose e agitate, risulta una grande creatura poetica.

(p. 107)

Il sogno sauliano d'onnipotenza e la lotta titanica che fa alle forze celesti che contrastano questo sogno sono risolti nella morte (*Ibidem*).

⁴⁹Commentando le ultime parole di Saul dirette verso Dio: «Sei paga, / d'inesorabil Dio terribil ira?», il Binni scrive: «Non preghiera, non riconoscimento di giustizia, e neppure il completo svolgimento della persuasa, aperta denuncia del Leopardi ("la man che flagellando si colora - nel mio sangue innocente"), ma certo l'individuazione potente della forza superiore e inesorabile a cui risale l'origine delle sue sventure, del limite ferreo che in vano Saul ha cercato di superare e di fronte al quale egli - mentre testimonia con la sua morte solitaria, abbandonata, fuori della ebrezza della vittoria e persino della battaglia, la coscienza suprema dei personaggi alfieriani della invincibilità del limite e della inutilità dolorosa dei loro sforzi titanici - afferma ancora la sua dignità eroica, la sua volontà di suprema liberazione, la tragica grandezza degli uomini alfieriani, vinti ma non piegati, capaci nell'estrema sconfitta, di un ultimo ergersi impavido di fronte alla morte, non subita, ma voluta come prova suprema della loro ansia e possibilità di libertà e di affermazione» (p. 118).

Mentre questi critici s'indaffaravano a sdrammatizzare l'individualismo alfieriano, Carlo Calcaterra lo rifiutava completamente. Nel suo libro *Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento* del 1950, il Calcaterra non riesce a credere che l'Alfieri, poeta molto sensibile e altamente morale, avesse mai potuto escogitare una creatura come l'*Übermensch* nietzscheano, oppure anticipare l'estetica silopsistica dei filosofi tedeschi ottocenteschi e ancora meno che avesse proiettato questa filosofia sui suoi tiranni:

In questa interpretazione si è aggiunto al testo dell'Alfieri, sia per lo spirito, sia per la forma (che in questo caso non può essere se non la parola del testo stesso), qualche cosa che non è propriamente sua ed è stato tolto qualche cosa che è propriamente sua; ma sopra tutto, con l'isolare e amplificare alcune locuzioni, non bene intese nella loro origine, egli è stato condotto a illazioni che non sono nel suo intendimento dottrinale e ne' suoi proponimenti morali, civili e politici; è stato portato verso un alone ideale, che proviene da altra atmosfera, da altro sentire, da altra filosofia, da altre condizioni storiche

(p. 321)

Quello che è stato «tolto» all'Astigliano dal Croce, che il Calcaterra bada a non attaccare direttamente, e dai seguaci del critico pescasserolese ci pare sia proprio quel «mondo interiore» descritto dal De Sanctis⁵⁰, mentre quello che gli è stato «aggiunto», cioè il silopsismo e l'individualismo esagerato associati alla filosofia nietzscheana, è chiaramente anacronistico. Il Calcaterra sostiene quello che è stato citato sopra con una serie di osservazioni abbastanza valide. Prima di tutto, il critico si sofferma sulle numerose citazioni tratte dagli scritti del poeta nei quali si paragona a Dio e ci ricorda che tali paragoni sono

⁵⁰Ci riferiamo alle parole riportate a p. 20 del nostro studio.

comunissimi nella letteratura classica come metafora della creazione poetica e l'Astigiano non è da meno:

In poesia e in prosa egli si vale spesso delle parole «Dio», «Iddio», «divino», per indicare un potere arcano che si sprigiona da «animo innalzato», un impulso irresistibile, «per cui l'uom tanto il viver sublima».

(p. 328)

Poi, si attacca vigorosamente all'ipotesi che vuole l'Alfieri ammiratore dei suoi tiranni e all'idea che un profondo pessimismo *vis-à-vis* l'umanità e la vita in generale sia al cuore della sua ispirazione poetica:

Le pagine stesse, in cui egli, riguardando il genere umano, constata che nell'empio mondo traditore' sempre vi saranno vili e ribaldi, colpe e miserie, insidie e usurpazioni, basse cupidigie e frodi, nel tempo stesso che sono condanna del male che gli uomini si fanno, rivelano l'aspirazione a una migliore umanità e, come tali, recano implicita la fiducia, da lui più volte espressa, che l'uomo possa individualmente e socialmente diventar migliore. La superumanità, che si è voluta vedere nei tiranni alfieriani, perché essi non confidano che nella loro potenza, agli occhi dell'Alfieri era invece la loro disumanità.

(p. 331)

Saul non fa eccezione (p. 307) e il parere del Calcaterra è condiviso da Lionello Vincenti, il quale nota nell'articolo *Alfieri e lo «Sturm und Drang»* che i poeti tedeschi celebrano i loro «*Kraftmenschen*» (Götz, Guelfo, Karl Moor, ecc.), «in cui la vita anela alla massima libertà» (p. 516), ma questi non sono tiranni, benché abbiano il potenziale per diventarlo, mentre i protagonisti alfieriani sono proprio tiranni, puri e duri, e l'Alfieri li condanna come tali (p. 516). Il Vincenti fa altre osservazioni che distinguono il poeta astigiano dai suoi contemporanei «protoromantici». in risposta diretta all'articolo crociano.

Le differenze più vistose si trovano nella forma dei due teatri. L'Alfieri rispetta rigorosamente le unità aristoteliche, mentre i tedeschi le hanno

abbandonate in favore della struttura più flessibile e realistica del teatro shakespeariano. Non c'è umorismo nelle tragedie alfieriane, mentre i momenti comici si ritrovano spesso nei drammi dello *Sturm und Drang* e aggiungono al realismo in quanto la vita è una mescolanza di tragico e di comico. I personaggi in una tragedia alfieriana tipica sono pochissimi e sembrano muoversi fuori del tempo, incapsulati in una struttura classica, mentre i numerosi personaggi che sfilano sulla scena di un dramma sturm-und-dranghiano devono affrontare una pleora di situazioni contemporanee, aggiungendo un ulteriore realismo alla storia. Un certo realismo è anche conferito dall'uso della prosa nei drammi, mentre le diciannove tragedie dell'Alfieri sono in versi. Infine, la natura è totalmente assente dalla scena alfieriana, mentre i personaggi del dramma romantico tedesco ne sono vicinissimi (pp. 520-522). Ma la differenza più interessante riportata dal Vincenti è nel concetto della morte. Per l'Alfieri, la morte non era un sentimento mistico che rappresentava la liberazione dai limiti dell'Io e il ritorno al Tutto universale e nemmeno una ricompensa ben meritata per avere sopportato i dolori della vita, ma piuttosto un rifugio privo di qualsiasi prospettiva e un'incognita che i suoi eroi subivano e verso la quale precipitavano ad occhi aperti e irati (p. 525). Ma l'analisi del Vincenti riconosce anche alcune somiglianze importanti, notamente «l'incapacità di ritrovarsi nel mondo che li circonda, lo spasmodico protendersi verso l'avvenire, l'incoercibile bisogno di libertà, il dinamismo e l'attivismo, l'inaudita vivacità

della vita sentimentale, il fortissimo sentire di sé, l'amore d'ogni grandezza, il prevalere delle passioni sulla ragione, il gusto della dismisura [qualità già riportate dal Gioberti], degli entusiasmi e della malinconia» (p. 514). Nota anche somiglianze nei temi affrontati dai due teatri. Le tragedie alfieriane trattano uno e una combinazione dei seguenti soggetti privilegiati dagli «*Stürmer*»: il fratricidio (*Timoleone, Polinice, Don Garzia, Abele*) l'inimicizia e la gelosia tra padre e figlio (*Filippo, Bruto II, Don Garzia* e *Saul* in quanto David è il genero del re), l'uxoricidio (*Agamennone, Ottavia*), l'amore di figli di famiglie nemiche per la stessa donna (*Congiura dei Pazzi, Antigone*), e in tutte le tragedie, in modo diretto o indiretto, la libertà (p. 519). Anche gli eroi di queste tragedie possiedono la stessa complessità dei loro 'cugini' germanici, tormentati pure loro da desideri contrastanti di libertà e di conformismo. Tuttavia le somiglianze finiscono qui e l'articolo del Vincenti non fa che togliere l'Alfieri da qualsiasi movimento storico e letterario europeo, riconfermando l'isolamento degli scrittori romantici italiani, ma invita anche i critici a rileggere l'Alfieri per cercare altre affinità presso i poeti classici tedeschi del Settecento.

Un altro critico a corroborare la tesi del Calcaterra è Carmelo Cappuccio. Nel suo libro intitolato *La critica alfieriana*, il Cappuccio esamina attentamente l'interpretazione crociana e i suoi sviluppi e ne conferma gli anacronismi spiegando le differenze fondamentali fra l'individualismo

romantico e quello normalmente associato con il Nietzsche e i decadentisti⁵¹. L'individualismo, spiega lo studioso, prevale effettivamente già «all'alba del romanticismo»⁵² come atto di rivolta e di protesta del singolo contro la crescente egemonia della coscienza collettiva, però con obiettivi ben diversi da quelli dell'individualismo dei decadentisti:

L'insurrezione e la protesta dell'individuo contro l'imposizione della coscienza collettiva non ha mai mirato, nell'età romantica, alla piena affermazione del singolo, alla celebrazione di un'assoluta e autonoma coscienza dell'io: perché sempre ha accolto in sé, come ineliminabile esigenza, l'ansia di costruire un rapporto più profondo fra il singolo e l'universo, e cioè di pervenire a una più alta visione morale, che non fosse più quella che «subordinava la personalità umana all'idolo di un bene collettivo concepito come qualcosa di trascendente la volontà e il bene stesso degli individui».

(p. 45)

Quest'ansia morale, mentre esalta il valore delle personalità individuali, tende anche a dar loro un significato universale, «ad armonizzarle su un piano più

⁵¹Il termine «Decadentismo» è utilizzato solamente in Italia con significato peggiorativo per descrivere l'arte e la filosofia del periodo che inizia verso la seconda metà dell'Ottocento e va fino alla Seconda Guerra Mondiale. Sergio Antonielli spiega che il Croce l'utilizzò per definire gli atteggiamenti morali e intellettuali che andavano contro la sua filosofia dello storicismo assoluto: «Tutta l'opera [del Croce] è una lunga lotta contro i fenomeni che in più di una pagina chiama "irrazionalismi contemporanei", contrassegnati in sede di filosofia dalla rinuncia al pensiero come potenza in grado di dominare la realtà, in sede di arti e di letteratura dai peccati morali dell'insincerità e del vuoto, in sede politica dall'attivismo e dalla scarsa fede nella libertà» (*ad vocem* "Decadentismo"). I più noti decadentisti sono Baudelaire, «fondatore» del movimento, Huysmans, Verlaine, Rimbaud, e Mallarmé in Francia, Wilde e Yeats in Inghilterra, Hauptmann e George in Germania e D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello in Italia. Gli studi fondamentali sul Decadentismo sono quelli di Mario Praz (*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Roma: Soc. ed. «La Cultura», 1930) e di Walter Binni (*La poetica del Decadentismo italiano*, Firenze: Sansoni, 1936).

⁵²La maggioranza dei critici italiani non sembrano fare la distinzione fra le tre fasi del romanticismo (*Sturm und Drang*, *Frühromantik* e *Hochromantik*) come è il caso presso la critica tedesca. A spiegare questa generalizzazione potrebbe essere il fatto che la letteratura dello *Sturm und Drang* e del *Frühromantik* raggiunse la penisola nello stesso momento che quella dell'*Hochromantik*. Quindi sembra chiaro che quando il Cappuccio parla dell'«alba del romanticismo» (p. 45) intende parlare dello *Sturm und Drang*.

alto dentro una nuova prospettiva dei rapporti tra individuo e realtà» (*Ibidem*). Gli intellettuali romantici avevano un rapporto quasi mistico con il mondo ambiente, sentendo in sé stessi e negli individui attorno a loro la «rivelazione di una voce più vasta» e la loro difesa dell'individualità si mostra spesso come un'ispirazione divina, quasi loro «sentano nell'oppressione del singolo una diga barbarica che vieta a una più alta volontà di realizzarsi nel mondo» (*Ibid.*, p. 47). I poeti romantici sono particolarmente sensibili a quest'ansia, nota ancora il critico, e «continuamente sollevano la loro ansia individualistica verso un assoluto misterioso e indefinito, ma la cui sostanza si risolve essenzialmente in un'ansia religiosa che li trascina, e in una legge morale che li sorregge» (p. 46). Quest'ansia religiosa è un *Leitmotiv* ricorrente nella dottrina e nell'atteggiamento dei romantici ma non dei successivi decadentisti, i quali vedono l'individuo sconnesso dalla realtà circostante:

Il decadentismo vede dinanzi a sé l'uomo singolo, in una isolata solitudine: l'uomo singolo nella cui coscienza non vi è che una sua incomunicabile realtà, una sua volontà individuale, una sua etica, lontana da ogni comunità con gli altri spiriti, chiusa in un suo egotismo. E' l'individuo geniale puramente proteso verso la libertà, [...]

(p. 48)

Questo «individuo geniale» è l'uomo amorale, vivente al di là del bene e del male e bramante di emancipare il proprio *ego*, immaginato dal Nietzsche: «aggressivo, egoistico, dominato dal suo istinto di grandezza, lontano, dimentico e nemico degli altri uomini (*Ibidem*). È l'*Übermensch* che il Croce pretende essere il prodotto dalla filosofia dei «protoromantici» tedeschi. Tuttavia, lo

specialista di letteratura tedesca Ladislao Mittner mostra ineccepibilmente che questa è solo una mezza verità.

Nella sua *Storia della letteratura tedesca*, il Mittner spiega che la parola «*Übermensch*» appare in effetti nel Settecento, ma è utilizzata una volta sola in tutto lo *Sturm und Drang* e in un contesto molto diverso da quello voluto dal Croce. A coniarla è il Goethe che l'utilizza nella scena intitolata «*Nacht*» del suo *Faust* (parte prima). In questa scena, Faust convoca l'*Erdgeist* per farsi dare i segreti dell'universo, ma quando appare, Faust è così terrorizzato che non osa a guardarlo in faccia ed esclama: «*Weh! ich ertrag dich nicht!*»⁵³ (v. 485), al quale lo Spirito della Terra risponde:

Du flehst eratmend mich zu schauen,
Meine Stimme zu hören, mein Antlitz zu sehn;
Mich neigt dein mächtig Seelenflehn,
Da bin ich! - Welch erbärmlich Grauen
Faßt Übermenschen dich! Wo ist der Seele Ruf?
Wo ist die Brust, die eine Welt in sich erschuf,
Und trug und hegte, die mit Freudebeben
Erschwoll, sich uns, den Geistern, gleich zu haben?^[54]
(vv. 486-493)

Commentando l'uso della parola «*Übermenschen*» nel *Faust*, il Mittner fa notare, giustamente, che la parola «è pronunciata [*sic.*] nel dramma soltanto dallo Spirito della Terra ed è pronunciata con scherno e sprezzo» (p. 385) e non con ammirazione oppure con rispetto. Questa affermazione è rinforzata dall'ultima frase dell'*Erdgeist* a Faust: «*Du gleichst dem Geist, den du*

⁵³ *Aimè! non riesco a sopportarti!*

⁵⁴ *Col cuore in gola implori di vedermi, di sentire la mia voce, di guardarmi nel volto; la tua potente invocazione mi fa inchinare alla tua volontà, eccomi qui! - Quale meschino orrore ti piglia, tu superuomo? Dov'è il grido dell'anima? Dov'è quel cuore che creò in sé un mondo, e se lo portò e sé lo allevò, che con nobile e risplendente ardore si dice pari a noi spiriti?*

begreifst, / Nicht mir!»⁵⁵. Dunque ci sembra abbastanza chiaro che Faust può essere tutto tranne un *Übermensch*.

Le osservazioni dello studioso fiumano e del Cappuccio lasciano pochi dubbi: la parola è del Goethe, ma il concetto del superuomo è di Friedrich Nietzsche. Il filosofo tedesco recupera questa parola quasi un secolo dopo nel suo famoso *Also sprach Zarathustra* del 1885 per alludere al suo concetto di uomo ideale. Da allora l'*Übermensch* è associato indelebilmente alla filosofia nietzscheana. Tuttavia, la sua natura esatta è ancora molto discussa⁵⁶. Nel suo studio intitolato *The Philosophy of Friedrich Nietzsche*, Grace Neal Dolson propone che il filosofo abbia inteso l'*Übermensch* come il prodotto mistico della volontà dell'*io*, oppure la meta finale e ideale della vita (p. 81). Sia quel che sia, il ritratto che ne fa la Dolson è lungi dal pensiero romantico riportato dal Cappuccio. Descritto succintamente, l'«*Over Man*» è un essere fierissimo che preferisce la morte a qualsiasi compromesso del proprio orgoglio:

If he cannot live proudly he will die proudly; and the best death is that willed by the self. He delights in his solitude; he can stand alone. He is dependent on no one, not even on the person whom he loves best. He clings to no country, not even to one in need of help. He has freed himself from everything, sympathy, science, his own virtues. He is bound at no point, but is the most perfect expression of the free will, with all its caprices and whims. He is no altruist. His instincts are too

⁵⁵Tu uguali lo spirito che puoi capire, non me! Ma si noti che «begreifen» significa anche «vedere» o «guardare»; bel gioco di parole che indica l'inferiorità di Faust davanti allo spirito.

⁵⁶Per più informazioni, riferirsi all'articolo di Walter Kaufmann nella *Encyclopedia of Philosophy* (8 voll. New York, Macmillan, 1968, V, ad vocem «Nietzsche, Friedrich»).

healthy for that. Unegoistic morality is an offence against good taste. To desire or show sympathy is unmanly^[57].

(Dolson, p. 79)

Se questa descrizione pare accomodare il profilo novecentesco del Saul come un guanto, le osservazioni del Calcaterra, del Cappuccio e dal Mittner non possono, ne dovrebbero essere, trascurate. Tuttavia, se i seguaci più zelati del Croce hanno torto, ciò non significa che le proposte del Croce stesso siano da scartare. Le affinità fra l'Alfieri e i suoi contemporanei dello *Sturm und Drang* sono troppo numerose e importanti per collocare l'Astigiano altrove che nella corrente proromantica. Esiste allora un modo per allontanare l'*Übermensch* da Saul, mantenendo l'eroe alfieriano in un ambito proromantico? Sì, il *Kraftkerl*, il *großer Kerl* masnadiere che, come si vedrà, ha ben poco in comune con l'eroe del decadentismo.

⁵⁷Se non può vivere fieramente, morirà fieramente; e la morte migliore è quella voluta dall'Io. Si diletta della sua solitudine; può cavarsela dassolo. Dipende di nessuno, nemmeno di coloro che ama dippiù. Non appartiene a qualunque nazione, nemmeno a una in bisogno d'aiuto. Si è liberato da tutto: simpatia, scienza, le proprie virtù. In qualsiasi momento, non è impedito, piuttosto è la più perfetta espressione della volontà libera, con tutti i suoi capricci e ghiribizzi. Non è un altruista. I suoi istinti sono troppo sani per quello. La morale filantropica è un'offesa al buon gusto. Desiderare o mostrare pietà non è virile.

2. L'eslege nobile.

Se il *großer Kerl* è il vero *Menschenbild* dello *Sturm und Drang*, il *Kraftkerl* ne è l'incarnazione più nobile e popolare. Alla lettera, la parola «*Kraftkerl*» indica un individuo, sovente un aristocratico, che ha deciso di risolvere i problemi della vita tramite l'uso spesso eslege della violenza, ma a fini altamente nobili e addirittura altruistici; donde il nome di «eslege nobile», traduzione italiana del nome datogli da Peter L. Thorslev nel suo studio dell'eroe byronico⁵⁸. Nella letteratura tedesca colta, l'eslege nobile appare per la prima volta nel *Götz von Berlichingen*⁵⁹ di Wolfgang von Goethe (1773),

⁵⁸Ci riferiamo a p. 7 della nostra ricerca.

⁵⁹Il barone Götz è in discordia con i principi della nuova aristocrazia la quale abusa del suo potere contro i cavalieri liberi e fedeli all'Imperatore, ma ce l'ha su in particolare col vescovo di Bamberg, alleato dei principi, perché il vescovo detiene illegalmente un suo paggio in ostaggio. Per liberarlo, Götz fa prigioniero a sua volta Weislingen, un amico d'infanzia ora al servizio del vescovo e di cui Maria, la sorella del cavaliere, è innamorata. Ma lo scambio non avviene. Dopo qualche giorno Weislingen, ora fidanzato di Maria, ottiene la libertà promettendo di non far guerra al vecchio amico. Saputa la liberazione di lui, il vescovo di Bamberg decide di portare Götz davanti i tribunali. Intanto Weislingen, di ritorno alla corte del detto vescovo, è sedotto dalla bellissima, ma ferfida Adelheid, scorda le promesse fatte a Götz e a Maria e finisce per sposare la cortigiana. La notizia sconvolge Götz, il quale ha appena svaligiato trenta mercanti di Norimberga per punire la città che aveva costituito il paggio al vescovo nemico. Il colpo è subito denunciato all'Imperatore il quale emette, a controcuore, un mandato d'arresto contro il barone e i suoi complici. Götz resiste con una serie di battaglie, ma alla fine deve rifugiarsi nel suo castello, subito assediato dalle forze imperiali. Dopo una serie di trattative si giunge a una tregua, ma questa è un inganno. Appena fuori dalle mura, Götz e sua moglie sono presi prigionieri e portati a Heilbronn per subire il processo. Ma invece del processo c'è una rissa fra le forze dell'ordine e i partigiani del barone che finisce con la liberazione della copia in cambio della promessa che Götz rimarrà nelle sue terre e non farà più guerra al vescovo e ai suoi alleati. Ma per limitare i danni di

raggiunge la sua maturità nel dramma *Die Räuber*⁶⁰ di Friedrich Schiller (1781) e tramonta con la novella *Michael Kohlhaas*⁶¹ di Heinrich von Kleist (1808).

una ribellione sanguinosa dei contadini nelle terre adiacenti alla sua, Götz rompe il patto diventando il loro capo. Il vescovo allora ne approfitta per farlo catturare da Weislingen, il quale firma l'ordine di messa a morte dell'amico di una volta. Ma Weislingen viene avvelenato da Adelheid, da tempo l'amante segreta del futuro imperatore Carlo, e straccia l'ordine prima di rendere l'anima. Tuttavia il gesto dell'amico pentito non basta a salvare il vecchio barone che muore delle sue ferite (o di crepacuore?) appena fuori dalla cella, fra le braccia di sua moglie e di sua sorella, la quale vendica il suo primo amore smascherando Adelheid, poi condannandola a morte.

⁶⁰Karl è il figlio maggiore del vecchio conte von Moor. Dopo alcuni anni passati all'università a far tiri goliardici con gli amici piuttosto che a studiare, Karl scrive una lettera al padre scusandosi sinceramente del suo comportamento indegno d'un futuro conte, e chiedendogli il perdono e il permesso di ritornare a casa. Ma la lettera viene intercettata dal fratello Franz, tanto brutto quanto diabolico, che per impadronirsi della contea e dell'amore della cugina Amalia convince il padre di rinnegare il fratello maggiore con delle bugie, poi lo rinchiude in una torre e cerca in vano di sedurre la cugina. Intanto Karl, ignorante di questi fatti, ha ricevuto l'ultima lettera dal padre che gli rifiuta il perdono e l'esclude definitiva dalla famiglia e dall'eredità. Disperato dall'inumanità del padre, Karl reagisce dichiarando guerra a tutti gli elementi marci, corrotti e ignobilmente inumani della società. Con un gruppo di amici più o meno nobili d'animo forma una banda di masnadieri che preda sui ricchi e castiga i nobili che abusano del loro potere sui sudditi, ma Karl, come Robin Hood, da tutta la sua parte del bottino ai poveri. Il tempo passa e la banda di Karl si ritrova nella contea del loro capo, concitata malissimo dagli abusi di Franz. Lì Karl si ricorda di Amalia e decide di farle una visita. Travestito da ricco viaggiatore, diventa l'ospite del fratello, scopre l'inganno e il luogo di reclusione del padre, poi coi suoi uomini libera il padre, dal quale ottiene finalmente il perdono, e assale il castello, ma Franz si toglie la vita piuttosto di arrendersi. Amalia ritrova Karl, ma Karl ha intenzione d'arrendersi alla giustizia per redimere i suoi peccati. Non volendo vivere senza di lui, Amalia chiede al cugino adorato di toglierle la vita. Allora Karl l'uccide, poi abbandona la banda. Con una taglia di mille *Louisdor* sulla sua testa, Karl parte alla ricerca di un poveraccio con undici figli che aveva incontrato un giorno per strada per arrendersi a lui, facendogli ottenere la ricompensa.

⁶¹Michael Kohlhaas è un onesto mercante di cavalli con un senso altamente sviluppato di giustizia e di *fairplay*. Tornando un giorno da una fiera con due bellissimi cavalli, Kohlhaas è fermato a un pedaggio eretto illegalmente dallo *Junker* (nobile di campagna) Wenzel von Tronka. Kohlhaas si rifiuta di pagare la tassa finché non abbia appurato la legittimità del pedaggio con le autorità berlinesi. Allora lascia i cavalli e uno scudiero con lo *Junker* e parte. Il pedaggio si rivela illegale, ma quando il mercante torna a casa scopre che lo scudiero è stato picchiato, poi espulso dal castello e che lo *Junker* si è appropriato i cavalli per farli lavorare nei campi. Inizia allora una lunga serie di ricorsi presso l'Elettore della Sassonia e quello del Brandeburgo, ma questi ricorsi sono sviati dai parenti della famiglia von Tronka. La situazione si aggrava quando la moglie di Kohlhaas, andata a Berlino per ottenere un'audienza con l'Elettore, è uccisa incidentalmente da una guardia. Allora per vendicare questa morte e per ottenere finalmente giustizia, Michael raduna un esercito di mercenari e si mette alla caccia di Wenzel von Tronka, prima distruggendogli il castello, poi mettendo a fuoco e a sangue ogni città che lo rifugia. A questo punto interviene Lutero con una condanna pubblica del

L'eslege nobile si distingue dagli eroi precedenti per il suo temperamento passionale, focoso, spontaneo e altamente eroico e per il suo carattere fondamentalmente ribelle (Thorslev, p. 68). Il mezzo di comunicazione più adatto a questo eroe attivo è dunque il teatro e la sua presenza domina il palcoscenico, anche nella sua assenza (*Ibidem*). Inoltre, è un condottiero innato, una caratteristica che riflette la nostalgia degli *Stürmer und Dränger* per i tempi in cui era ancora possibile a un *leader* di dominare il suo gruppo di seguaci grazie al puro coraggio fisico, alla forza della sua volontà e al magnetismo personale (*Ibid.*, p. 69). Eroe ribelle, l'eslege nobile rifiuta qualsiasi compromesso con la società corrotta e ipocrita che lo perseguita e al contrario degli eroi precedenti che cercano di adattarsi alla società, egli rifiuta consciamente di adattarsi ad essa per scelta morale (*Ibid.*, p. 66).

L'eslege nobile è anche un personaggio altamente simpatico. Una delle ragioni è il suo carattere umano: «[H]e is never by nature cruel or sadistic, as

mercante. Per spiegarsi e chiedergli perdono, il pio Kohlhaas si reca allora di nascosto a Wittenberga dove Lutero l'accoglie e riconosce il torto fatto al mercante, ma non può assolverlo perché Kohlhaas si rifiuta di perdonare a sua volta lo *Junker*. Tuttavia, Lutero scrive una lettera all'Elettore della Sassonia, finora completamente ignorante dei fatti, che gli rivela la verità e che gli chiede d'incontrare il mercante, graziarlo e dargli finalmente giustizia. L'Elettore accetta e fa convocare Kohlhaas a Dresda dove lo aspettano i due cavalli. Le bestie però sono così malmesse che Kohlhaas stenta ad accettarle finché non siano tornati com'erano prima, ma finalmente accetta un risarcimento monetario. Intanto il suo esercito di mercenari disubbidisce l'ordine di sciogliersi e continua a saccheggiare il Brandeburgo in nome della causa di Kohlhaas. Questa situazione è immediatamente sfruttata dalla famiglia von Tronka, la quale, avvalendosi del sostegno dell'Elettore brandeburgese, ottiene l'extradizione di Kohlhaas, ma a patto che Wenzel von Tronka venga a sua volta punito per i torti commessi al mercante.

Così Kohlhaas è portato al patibolo. Lì gli sono mostrati i due cavalli, ora belli e grassi, e gli viene letta la sentenza di Wenzel von Tronka, condannato a due anni di prigione. Poi gli viene letta la propria condanna a morte. Soddisfatto della salute dei cavalli, della sentenza imposta allo *Junker* e accettando la propria condanna come giusta, il mercante saluta i figli, affidati all'Elettore sassone, piazza la testa tranquillamente sul ceppo ed è decapitato.

was his cousin, the Gothic Villain»⁶² (*Ibid.*, p. 69). Ma il *Kraftkerl* è umano in un altro senso. Al contrario dei personaggi del teatro classico, la personalità del *Kraftkerl* è altamente complessa, rispettando, a nostro parere, il principio romantico di polarità.

I romantici credevano che la polarità, o dualità, e i rovesci ironici di situazione, caratterizzassero il pensiero e i sentimenti umani e la storia. Quindi l'ideale romantico era di far l'esperienza d'ambidue i lati di ogni polarità e di mai diventar rigido, statico o confinato, prigioniero d'un qualsiasi modo di pensare o d'uno stile di vita particolare, ma d'inseguire sempre l'infinito (Levine, p. 204). Il teatro dello *Sturm und Drang* esplora la polarità dei personaggi, principalmente del *Kraftkerl*. Nella sua lettera aperta scritta in onore dello Shakespeare⁶³, il Goethe scrive:

Was wir böse nennen, ist nur die andere Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als *Zona torrida* brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe⁶⁴.

(*Sturm und Drang und Empfindsamkeit*, p. 51)

⁶²Non è mai, per natura, crudele o sadico, come lo era il suo cugino, lo scellerato gotico.

⁶³Lo Shakespeare fu tra i primi a portare sulla scena dei *großen Kerle* psicologicamente complessi. Nella lettera citata, il Goethe loda il talento geniale del bardo inglese così: «Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe; darin liegt's, daß wir unsre Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschaft [Egli concorrenza Prometeo, ne riproduce tratto per tratto i suoi personaggi, unicamente in grandezza colossale; in ciò si ha che noi riconosciamo i nostri fratelli; e poi egli li anima tutti col soffio del suo animo, egli parla tramite loro e uno riconosce la propria affinità]» (*Sturm und Drang und Empfindsamkeit*, p. 51).

⁶⁴Ciò che chiamiamo il Male è solamente l'altro lato del Bene [e] che è così essenziale alla sua esistenza e fa parte di un Tutto, come la «zona torrida» deve bruciare e la Lapponia deve gelare perché ci sia una zona temperata.

Schiller esprime le stesse idee nell'introduzione scartata a *Die Räuber*⁶⁵ parlando dei personaggi del dramma:

Diese unmoralische Charaktere mußten von gewissen Seiten glänzen, ja oft von seiten des Geists gewinnen, was sie von seiten des Herzens verlieren. Jeder dramatische Schriftsteller ist zu dieser Freiheit berechtigt, ja sogar genötigt, wenn er anders der getreue Kopist der wirklichen Welt sein soll. Auch ist, wie [Christian] Garve lehrt, kein Mensch durchaus unvollkommen: auch der Lasterhafteste hat noch viele Ideen, die richtig, viele Triebe, die gut, viele Tätigkeiten, die edel sind^[66].

(Ibid. p. 93)

Come si può vedere, il principio di polarità non è solamente espresso nel *Kraftkerl*, ma è addirittura la base psicologica del personaggio e la sua anima si muove fra il bene e il male, non al di là d'essi come fa l'*Übermensch* nietzscheano. Ne risulta un personaggio altamente realistico dal punto umano, nel senso ch'egli è psicologicamente simile in complessità al pubblico (o al lettore) che lo osserva, e dunque molto più credibile degli eroi del teatro classico francese.

⁶⁵A questo proposito, il Mittner nota: «Nell'elenco dei personaggi Karl Moor ed i suoi compagni sono definiti "libertini, poi masnadieri"; questo "poi" contiene il programma rivoluzionario e l'arditissima novità della tragedia, che sembra condannare il libetinaggio, mentre Schiller in realtà esalta la ribellione. Lo studente stürmeriano che, simile a Faust, si ribella al morto sapere universitario, diventa con Karl Moor un nobile e generoso brigante, un 'Selbsthelfer', come Götz, che da cavaliere ligio all'imperatore è spinto contro la propria volontà a farsi cavaliere predone, onde combattere l'ingiusto ordine sociale» (pp. 457-458).

⁶⁶*Questi personaggi immorali devono brillare da un certo angolo, spesso devono guadagnare dalla parte dello spirito ciò che perdono dalla parte del cuore. Questo diritto è concesso a ogni drammaturgo, infatti egli ne è obbligato, se vuol essere più che un imitatore fedele della realtà. Inoltre, come ci insegna il Garve, nessuno è assolutamente imperfetto; anche il più depravato ha sempre molte idee che sono giuste, desideri che sono buoni e molte attività che sono nobili.*

Un'altra caratteristica dell'eslege nobile a suscitare la simpatia del pubblico o del lettore è la sua *Hinzugebung* o generoso altruismo. A questo proposito, il Mittner spiega:

Superando la filantropia pietistica ed illuministica (dare dolcemente ed anche segretamente il superfluo al prossimo), il *Kerl* sturmeriano è anche un gigante per il suo sempre rude altruismo. Egli dispensa prodigalmente le sue forze a quanti hanno bisogno della sua forza; ed è libero anche in quanto dispensatore di libertà a tutti gli oppressi.

(p. 346)

Le osservazioni dello studioso fiumano sono dimostrate in un brano del dramma schilleriano nel quale il masnadiere Razmann descrive il comportamento di Karl Moor verso i poveri e bisognosi da una parte e coloro che li sfruttano dall'altra e che ricorda molto l'atteggiamento di un'altro generoso bandito, Robin Hood⁶⁷:

Er mordet nicht um des Raubes willen wie wir - nach dem Geld schien er nicht mehr zu fragen, sobald ers vollauf haben konnte, und selbst sein Drittel an der Beute, das ihn von Rechts wegen trifft, verschenkt er an Weisenkinder, oder läßt damit arme Jungen von Hoffnung studieren. Aber soll er dir einen Landjunker schröpfen, der seine Bauern wie das Vieh abschnidet, oder einen Schurken mit goldnen Borten unter den Hammer kriegen, der die Gesetze falschmünzt, und das Auge der Gerichtigkeit übersilbert, oder sonst ein Herrchen von dem Gleicher - Kerl! da ist er in seinem Element, und

⁶⁷L'accenno a Robin Hood è più esplicito nel brano da noi citato a p. 8, n. 11.

haust teuflmäßig, als wenn jede Faser an ihm eine Furie wäre⁶⁸].

(*Die Räuber*, I, ii)

Nel *Götz von Berlichingen*, invece, il barone masnadiere è descritto dal frate Martin (Lutero) come colui «den die Fürsten hassen und zudem die Bedrängten sich wenden»⁶⁹ (I, ii).

A rendere il *Kraftkerl* simpatico è, in oltre, il fatto che la sua rivolta contro la società ha sempre una base morale e avviene spesso dopo che il protagonista sia stato tradito da un amico intimo, da uno o più membri della sua famiglia o dalle istituzioni sociali che dovrebbero invece garantirgli protezione e giustizia. Götz, per esempio, il cui mondo sta già crollandogli attorno, è ultimamente tradito dall'amico d'infanzia Weislingen.

La rivolta di Karl Moor, invece, è istigata da Franz, suo invidioso fratello minore. In una lettera scritta al padre, Karl chiede perdono per il suo comportamento dissoluto all'università e domanda il permesso di rientrare a casa e di assumere le sue responsabilità famigliari e feudali, promettendo di comportarsi in modo degno del futuro Conte von Moor. Vale notare che le richieste di Karl esprimono il sincero desiderio del personaggio di rientrare nei

⁶⁸Non uccide, come noi, per saccheggiare - e per quanto riguarda il denaro, appena ne ha abbastanza, non sembra interessarsene; e il terzo del bottino, che gli spetta di diritto, lo dona agli orfanelli oppure con esso permette a un giovane povero ma promettente di studiare. Se dovesse però pigliare un nobile di campagna che fa sgobbare i suoi contadini come bestie da soma, o avere sotto il martello un villano con le trine dorate che perverte le leggi ai fini suoi ingannando gli occhi della giustizia col suo oro - o ancora un signorino di questa stirpe - allora, caro mio, egli è nel suo elemento e s'infuria come il diavolo, come se ogni fibra del suo corpo fosse una furia.

⁶⁹Che i principi odiano e al quale si rivolgono gli oppressi.

ranghi della società e se la lettera non fosse capitata nelle mani di Franz, il padre avrebbe consentito il perdono al figlio prediletto e il dramma avrebbe avuto il lieto fine dei racconti della prima metà del Settecento⁷⁰. Ma la lettera non giunge le mani del vecchio conte. Invece Franz gli legge una lettera falsificata da lui nella quale riporta gli ultimi tiri del figlio. Il padre allora chiede a Franz di scrivere al fratello per trasmettergli la reiezione dalla famiglia e dall'eredità. Costernato dal rifiuto paterno che essenzialmente lo esclude dalla famiglia, quindi dalla società, Karl lancia:

Reue und keine Gnade? Menschen haben Menschheit vor mir
verborgen, da ich an Menschheit appellierte, weg dann von mir
Sympathie und menschliche Schonung^[71].

(I, ii)

Con queste parole, che esprimono aspramente tutta la rabbia e la delusione del personaggio verso il genere umano, inizia la rivolta del giovane contro la società che, secondo lui, ha prodotto l'essere inumano che gli sbatte ora la porta di casa in faccia, per così dire⁷².

Nella novella di Kleist, i problemi del mercante di cavalli Kohlhaas iniziano durante un viaggio d'affari, quando un nobiluomo di campagna, un certo *Junker* von Tronka, gli detiene illegalmente i cavalli e gli picchia lo

⁷⁰Ci riferiamo alle osservazioni del Thorslev riportate a p. 2 del nostro studio.

⁷¹*Pentimento e nessuna clemenza? Il genere umano non vuole mostrarmi pietà quando faccio appello alla sua umanità, allora via da me ogni simpatia e pietà umane.*

⁷²Mittner pensa che Karl si sarebbe ribellato all'ordine sociale anche se non fosse stato vittima delle «infame macchinazioni del fratello» perché si sentirebbe «troppo pieno di ripressa vitalità che le condizioni politico-sociali della sua età non gli permettono di esplicitare» e brandisce la spada anche perché emulo degli eroi di Plutarco (p. 458). L'ipotesi è interessante, benché priva di prove testuali.

scudiero. Le cose si aggravano quando sua moglie, andata a portar la causa del marito all'Elettore della Sassonia, viene uccisa da una guardia un po' troppo zelante e dei parenti influenti del *Junker* corrompono i giudici, impedendo al povero Kohlhaas qualsiasi ricorso. Conseguentemente, Michael Kohlhaas decide di farsi giustizia prendendo le armi contro lo *Junker* e lo stato sassone, aiutato da un piccolo esercito di ribelli. Nell'incontro culminante fra lui e Martin Lutero, molto meno simpatico alla causa del mercante di cavalli di quanto lo fosse per l'insurrezione di Götz nel dramma goetheano, l'onesto ma molto disperato Kohlhaas spiega le ragioni della sua rivolta, illustrando perfettamente bene il meccanismo che spinge l'uomo retto a rivoltarsi col pugno:

Heilloser und entsetzlicher Mann!, rief Luther [...], wer gab dir das recht, den Junker von Tronka, in Verfolg eigenmächtiger Rechtsschlüsse, zu überfallen [...] mit Feuer und Schwert die ganze Gemeinschaft heimzusuchen, die ihn beschirmt? Kohlhaas erwiedert: hochwürdiger Herr, niemand, fortan! Eine Nachricht, die ich aus Dresden erhielt, hat mich getäuscht, mich verführt! Der Krieg, den ich mit der Gemeinheit der Menschen führe, ist eine Missetat, sobald ich aus ihr nicht, wie Ihr mir die Versicherung gegeben habt, verstoßen war! Verstoßen! rief Luther, indem er ihn ansah. Welch eine Raserei der Gedanken ergriff dich? Wer hätte dich aus der Gemeinschaft des Staats, in welchem du lebest, verstoßen? Ja, wo ist, so lange Staaten bestehen, ein Fall, daß jemand, wer es auch sei, daraus verstoßen worden wäre? Verstoßen, antwortet Kohlhaas, indem er die Hand zusammendrückte, nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist! Denn dieses Schutzes, zum Gedeihen meines friedlichen Gewerbes, bedarf ich; ja, er ist es, dessenhalb ich mich, mit dem Kreis dessen, was ich erworbe, in diese Gemeinschaft flüchte; und wer mir ihn versagt, der stößt mich

zu den Wilden der Einöde hinaus; er gibt mir, wie wollt Ihr das
leugnen, die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand^[73].
(pp. 46-47)

In questo brano, inoltre, Kohlhaas esprime perfettamente il sentimento di *Drang und Not*, che ricordiamo d'essere «lo stimolo disperato di combattere contro una necessità esteriore» contro la quale il *Kraftkerl* è in realtà impotente (Mittner, p. 410). Nel dramma dell'eslege nobile, questa necessità esteriore è rappresentata dalla realtà politico-sociale, la quale si rivela più forte di lui, impedendogli di agire «secondo il proprio retto istinto naturale» (Mittner, p. 411).

C'è da notare che gli elementi che suscitano la simpatia dello spettatore o del lettore per l'eslege nobile, cioè il forte senso di giustizia, che gli nasce proprio dal suo «retto istinto naturale», e l'abbondante generosità, le quali sono le molle morali della sua ribellione, vengono addirittura amplificati dagli abusi incorsi prima e durante la sua ribellione. Così, Karl e Kohlhaas diventano sempre più generosi verso i più bisognosi mentre diventano sempre più spietati verso quegli elementi della società, cioè i nobili e il clero, che infliggono la loro

⁷³ «Empio e terribil uomo» gridò Lutero (...) «Chi ti diede il diritto d'attaccare lo 'Junker' von Tronka (...) di cadere con fuoco e spada sulla comunità che gli diede rifugio?»

Kohlhaas rispose «nessuno, sua Eminenza, d'ora in poi! Una notizia che ho ricevuto da Dresda mi ha ingannato, mi ha sviato! La guerra che sto facendo contro la società è un reato se ciò di cui voi mi assicurate è vero; che la società non mi ha escluso.»

«Escluso» gridò Lutero fissandolo. «Che idea folle si è impossessata di te? Chi ti avrebbe espulso dalla comunità dello Stato in cui vivi? Sì, quando fu mai, fin da quando esistono Stati, che qualcuno, chiunque, sia mai stato respinto da essa?»

«Respinto» rispose Kohlhaas stringendosi convulsamente i pugni «io chiamo colui al quale è negata la protezione della legge! Perché io ho bisogno di questa protezione per poter far prosperare il mio commercio serenamente; sì, è proprio per questa protezione che io mi rifugio nel grembo della comunità con tutti i miei beni acquisiti. Chiunque me la nega mi scaccia da essa nel deserto fra i selvaggi. È lui - come potete negarlo? - che mi mette fra le mani il bastone che brandisco per difendermi.»

prepotenza sui più deboli e demuniti. Ironicamente, più si accaniscono contro gli elementi 'marci' della società, più i loro metodi diventano violenti e illeciti.

Si deve anche osservare il fatto che il *Kraftkerl*, malgrado la sua rivolta contro la società, non è affatto un anarchico, come lo dimostra Kohlhaas a Lutero nel brano citato appena sopra. In effetti, Götz, Karl Moor e Michael Kohlhaas sono, come tanti eslegi nobili, alla testa di un gruppo compatto di uomini e insieme, nota il Thorslev, formano un modello di società tenuta insieme da un codice di condotta rigorosissimo che punisce severamente e velocemente chiunque ne violasse le leggi (p. 69). Ironicamente, questo modello non è immune alle stesse trappole che hanno corrotto la società contro la quale il *Kraftkerl* si rivolta. In conseguenza, trovandosi di fronte alla decisione difficile di diventare lui stesso un tiranno per tenere sotto controllo la sua banda di masnadieri oppure di abbandonare letteralmente tutto, egli sceglie la morte come unica via redentoria verso la vera e totale libertà⁷⁴. Tuttavia, la caratteristica che distingue l'eslege nobile, come, del resto, il *großer Kerl*, dagli eroi precedenti, inclusi i nobili masnadieri dei racconti medievali popolari, dal quale deriva l'eslege nobile, è la sua malinconia.

⁷⁴Il Mittner osserva che il dramma di Schiller è una sorta di analisi del processo rivoluzionario il quale inizia con, genera e si conclude con la violenza (p. 469). Lo stesso discorso può valere per la novella di Kleist, tuttavia va ricordato che il *Kraftkerl*, il quale aspira a lottare contro la tirannide, sceglie la morte piuttosto che rischiare di trasformarsi anche lui in un tiranno.

Naturalmente la malinconia non è un atteggiamento unico allo *Sturm und Drang* o al periodo romantico. Lo si trova già nel Solimano⁷⁵ della *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso e, a un grado elevatissimo, nel Satana miltoniano⁷⁶:

[...] He, above the rest
In shape and gesture proudly eminent,
Stood like a tower. His form had not yet lost
All her original brightness, nor appeared
Less Archangel ruined, and the excess
Of glory obscured: as when the sun new-risen
Looks through the horizontal misty air
Shorn of his beams, or from behind the moon,
In dim eclipse, disastrous twilight sheds
On half the nations, and with fear of change
Perplexes monarchs. Darkened so, yet shone
Above them all the archangel; but his face
Deep scars of thunder had entrenched, and care
Sat on his faded cheek, but under brows
Of dauntless courage, and considerate pride
Waiting revenge. Cruel eye, but cast
Signs of remorse and passion, to behold
The fellows of his crime, the followers rather
(Far other once beheld in bliss), condemned

⁷⁵Il sultano di Nicea, diventato coi suoi uomini un bandito dopo aver perso il suo regno ai crociati, è secondo noi il primo vero *Kraftkerl*. A sostenere la nostra ipotesi è il commento, seguente fatto da Giovanni Getto: «Solimano, che sospira davanti ai segni della propria sconfitta e invano tenta di riprendere la lotta, costretto com'è da una forza più grande a proseguire il viaggio, rivela la sua anima complessa e inquieta, il suo dramma contrastato e solitario di uomo stanco e che tuttavia continua a lottare, obbediente al suo destino e pur non rassegnato, ribelle e pur disposto ad accettare la sua parte» (p. 93). D'altronde, la sua morte alle mani di Rinaldo, davanti la città di Gerusalemme in fiamme (XX, ottave 104-108), è ineccepibilmente uno dei momenti più poetici della letteratura ed è degna del più nobile dei *Kraftkerle*.

⁷⁶Milton viaggiò in Italia dal 1638 al 1639. Mentre a Napoli, fu l'invitato di Giambattista Manso, marchese di Villa e protettore a un tempo del Tasso. Molto probabilmente fu lì che il poeta inglese venne a conoscere il poema epico del Tasso. L'influenza di questo poema sul *Paradise Lost* è ben documentata ed evidente quando si mettono a confronto le descrizioni del Plutone tassiano (Canto IV, ottave 6-7 and 15) e del Satana miltoniano (I, vv. 589-608) (*Gerusalemme liberata*, p. xxxvii).

Forever now to have their lot in pain [...⁷⁷]

(Milton, vv. 589-608)

Questa descrizione, d'altronde, ci aiuta a capire meglio ciò che intende il Thorslev quando dice che l'eslege nobile pare sempre pedinato da peccati segreti, ma più che perdonati a metà dal lettore indulgente, e abitato da un rimorso vivace e nascosto che si rivela soltanto occasionalmente in lampi di collera o di gentilezza, dandogli l'apparenza di un angelo decaduto (pp. 69-70). Tuttavia è da notare che né Solimano né Satana sono i protagonisti di questi poemi cinquecenteschi e la malinconia che li agita non è che un elemento minore di questi capolavori. Nella letteratura (proto)romantica, invece, essa è un componente fondamentale del carattere del *Kraftkerl* e per questo passa presto al primo piano del racconto. Ma prima di proseguire questo discorso bisogna intenderci esattamente su quello che è la malinconia nel Settecento per poter contestualizzarla meglio con il *Kraftkerl*⁷⁸.

⁷⁷Lui, sopra tutti, / dignitosamente grande nella forma e nel gesto, / stava retto come una torre. La sua sagoma non aveva ancora perso / tutta la sua brillantezza originale, né appariva / meno arcangelica e gli eccessi / della gloria oscurati; come sembra il sole appena sorto / nell'aria luminosa dell'orizzonte / privo dei suoi raggi, o da dietro la luna, / in un'eclisse pallida, versando il crepuscolo disastroso / su mezze nazioni, e col timor del cambiamento / perplessa monarchi. Così incupito, ma sempre splendente, / sopra di loro l'arcangelo; ma nel suo volto / s'eran trincerate profonde cicatrici di tuono e l'inquietudine / gravava sulla sbiadita guancia, ma sotto il fronte / d'intrepido coraggio e considerevole orgoglio / aspetta vendetta. L'occhio crudele, ma che getta segni di rimorso e passione, guardando / i compagni del suo reato, o piuttosto i seguaci / (contemplati già tanto tempo prima con felicità), condannati / ora e per sempre ad aver la loro parte di dolore (...).

⁷⁸In generale, la critica moderna tende ad avvalersi delle teorie junghiane e freudiane per spiegare la malinconia nella letteratura. Nel nostro studio, invece, proponiamo di attenerci alla sua definizione settecentesca.

A questo scopo ci rivolgiamo all'*Encyclopédie* di D'Alambert e Diderot.

In essa, la malinconia è descritta come un delirio che possiede una lunga lista di sintomi:

Ce délire est joint le plus souvent à une tristesse insurmontable, à une humeur sombre, à la misanthropie, à un penchant décidé pour la solitude, [...] Les mélancoliques sont ordinairement tristes, pensifs, rêveurs, inquiets, constants dans l'étude & la méditation, patients du froid & de la faim; ils ont le visage austere, les sourcil froncé, le teint basané, brun, le ventre constipé. [...] Ils se comportent & raisonnent sensément sur tous les objets qui ne sont pas relatifs au sujet de leur délire⁷⁹.

(Ad vocem «Mélancholie»)

Tutti questi sintomi sono riconoscibili, in gradi variabili, nel *Kraftkerl* e contribuiscono a dargli l'apparenza dell'angelo decaduto di cui parla il Thorslev⁸⁰ (si noti la somiglianza fra l'apparenza del malinconico descritta nella *Encyclopédie* e l'apparenza del Satana miltoniano!). Anche le cause enciclopediche della malinconia sono particolarmente pertinenti al *Kraftkerl*:

Les causes de la mélancholie sont à-peu-près les mêmes que celles de la manie; voyez ce mot, les chagrins, les peines

⁷⁹Questo delirio è sovente accompagnato da una tristezza insormontabile, da un umore tetro, dalla misantropia, da una decisa propensione per la solitudine, (...) I malinconici sono comunemente tristi, pensosi, sognatori, inquieti, costanti nello studio e nella meditazione, indifferenti del freddo e della fame; hanno il volto austero, le sopracciglia corrugate, la carnagione scura, bruna, il ventre stitico. (...) Si comportano e ragionano sensatamente su tutto ciò che non tocca il soggetto del loro delirio.

⁸⁰Ci riferiamo alle sue parole riportate a p. 53 del nostro studio. D'altronde questo particolare dell'eslege nobile romantico sarebbe attribuibile a uno Schiller ispirato direttamente dal Satana miltoniano. Il Thorslev spiega che il poeta tedesco menziona esplicitamente l'arcangelo decaduto di *Paradise Lost* nell'introduzione a *Die Räuber* («Miltons Satan folgen wir mit schauderndem Erstaunen durch das unwegsame Chaos [Seguiamo il Satana miltoniano con meraviglia brivida lungo i sentieri confusi del regno del chaos].») e nota anche similitudini fra il soliloquio di Karl, atto quarto, scena seconda (da noi citato a p. 58), e i versi 254-256 («The mind is its own place, and in itself / Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven. / What matter where, if I be still the same ... [La mente è un luogo di per sé e da sé stessa / può far dell'inferno un paradiso, del paradiso un inferno. / Che importa dove, se posso rimaner la stessa persona...]») del primo libro del poema inglese (p. 75).

d'esprit, les passions, & sur-tout l'amour & l'appétit vénérien non satisfait, sont le plus souvent suivis de délire mélancholique; les craintes vives & continuelles manquent rarement de la produire: les impressions trop fortes que font certains prédicateurs trop outrés, les craintes excessives qu'ils donnent des peines dont notre religion menace les infracteurs de la foi, font dans des esprits foibles des révolutions étonnantes⁸¹.

(Ibidem.)

Effettivamente il dramma del *Kraftkerl* inizia sempre da un *chagrin* e la malinconia che ne risulta si manifesta anzitutto in un appassionato furore bellico. Questo meccanismo è particolarmente evidente nei casi di Karl Moor e di Michael Kohlhaas, mentre lo è meno in quello di Götz. Karl è ripudiato dal padre, ciò che gli crea un vuoto affettivo importante. Ma la reiezione paterna sembra avere per lui un significato più globale: è l'umanità tutta intera a non perdonarlo; a negargli la felicità e la serenità del grembo familiare; a minacciare la poca umanità che gli resta; ad abbandonarlo:

Seht! es ist alles hinausgegangen, sich im friedlichen Strahl des Frühlings zu sonnen - warum ich allein die Hölle saugen aus den Freuden des Himmels? - daß alles so glücklich ist, durch den Geist des Friedens alles so verschwistert! - die ganze Welt eine Familie und ein Vater dort oben - Mein Vater nicht - Ich allein der Verstoßene, ich allein ausgemustert aus den Reihen der Reinen - mir nicht der süße Name Kind - nimmer mir der

⁸¹Le cause della malinconia sono più o meno le stesse della mania; vedere questa parola; le tristezze, i dispiaceri della mente, le passioni e soprattutto l'amore e l'appetito venereo non soddisfatto sono seguiti molto sovente dal delirio malinconico; i timori vivaci e continui mancano raramente di produrla; le impressioni troppo forti che fanno certi predicatori troppo eccessivi, le paure esagerate ch'essi danno delle pene con le quali la nostra religione minaccia gli infrattori della fede, provocano negli intelletti deboli delle agitazioni sorprendenti.

Geliebten schmachtender Blick - nimmer nimmer des
Busenfreudes Umarmung^[82]!

(*Die Räuber*, III, ii).

Ci sembra che sia da questo sentimento disperato di abbandono globale che nasce il senso di *Drang und Not* che lo spinge a reagire ribellandosi e che lo condurrà all'autodistruzione. Nella novella di Kleist, invece, il *chagrin* che getta Kohlhaas in un delirio micidiale è senza dubbio la morte della moglie, ultima conferma che il sistema che avrebbe dovuto proteggere lui, sua moglie e il suo mestiere è in realtà così marcio da far di lui, un onesto mercante di cavalli, il nemico numero uno dello stato.

Götz, il meno malinconico dei *Kraftkerle* citati, è anche il più nostalgico e il suo dramma è strettamente legato al declino della Germania medievale, come spiega Ladislao Mittner:

All'«ultimo cavaliere» che s'illude di poter vivere ancora libero come i guerrieri del tempo antico, esercitando la caccia e la guerra (la guerra «contro i lupi e contro le volpi», contro i turchi cioè e contro i francesi), fedele all'imperatore, ma indipendente da lui, si contrappongono i principi secolari ed ecclesiastici, che ben poco si curano dell'impero e dell'imperatore, perché entro la loro regione sono quasi autonomi, i giuristi ipocriti e gli amministratori rapaci che dissanguano il popolo.

(pp. 348-349)

Il *chagrin* di Götz nasce dalle rovine delle sue illusioni. Capendo di essere diventato un fastidio per il nuovo sistema politico-sociale che non ha bisogno

⁸²Guardate! Ogni essere vivente è partito a godere i raggi gioiosi del sole primaverile - perché io solo traggio l'inferno dalle gioie del paradiso? Tutti sono così felici, tutti sono così uniti in fraterno amore dallo Spirito della Pace! - Tutto il mondo è una famiglia e un Padre lassù - ma Egli non è mio padre! - Io solo il reietto, io solo l'espulso dai ranghi dei puri - il dolce nome di figlio non spetta a me - mai più per me lo sguardo amorevole di lei che amo - mai, mai più l'abbraccio dell'amico del cuore!

più di lui, il vecchio barone risente pienamente il sentimento di *Drang und Not*. Ad aggravare la situazione è il tradimento da parte dell'amico Weislingen, diventato vero e proprio cortigiano, nel senso peggiorativo della parola (è addirittura fidanzato alla sorella di Götz). Allora Götz reagisce, suo malgrado, nell'unico modo che conosce, col pugno, prendendo la parte dei contadini i quali, come lui, ce l'hanno con il nuovo modo di governare. Alla fine, però, dopo aver subito assedi e prigionie, le illusioni del barone masnadiere crollano sotto il peso della realtà ed egli muore non tanto per le sue ferite quanto di crepacuore: Götz pare lasciarsi morire proprio di *chagrin*. La malinconia dell'eslege nobile è dunque paragonabile a una follia suicida che invade e l'animo del personaggio in seguito ad una pena dolorosissima e impossibile da accettare; il *Kraftkerl* non è affatto un eroe stoico, bensì un personaggio altamente sensibile ed emotivo. Sono queste caratteristiche a predisporlo alla malinconia che sovente conduce il protagonista al suicidio⁸³ e nella letteratura dello *Sturm und Drang*, *chagrin*, malinconia e suicidio si presentano come un correlato di causa-effetto-soluzione del conflitto interiore dell'eroe. L'unica tregua dalla malinconia, il *Kraftkerl* la deve unicamente al suo *ego*.

⁸³Karl Moor, per esempio, pondera di togliersi la vita (IV, v) dopo aver ascoltato una canzone su Cesare e Bruto (IV, iv) che gli ricorda il proprio tradimento da parte della sua famiglia. Ma il più famoso suicida dello *Sturm und Drang* è senza dubbio il giovane Werther goetheano. D'altronde negli anni che seguirono la pubblicazione del libro, molti giovani lasciarono questo mondo imitandolo, anche nei dettagli più minuti.

Tutti i *großen Kerle* hanno un fortissimo *ego*, e ciò contribuisce a distinguerlo dagli eroi precedenti. «So gewiß ist der allein glücklich und groß, der weder zu herchen noch zu gehorchen braucht, um etwas zu sein»⁸⁴ esclama Götz (I, v), che «si fa ammirare per la sua rude semplicità e sincerità, per il suo irremovibile senso di sicurezza» (Mittner, p. 350). Nei momenti particolarmente difficili, questo senso di fiducia personale offre all'eslege nobile coraggio, conforto e una certa serenità, soprattutto di fronte alla morte:

Sei wie du willst *namenloses Jenseits* -bleibt mir nur dieses
mein *Selbst* getreu -Sei wie du willst, wenn ich nur *mich selbst*
mit hinübernehme -Außerdinge sind nur der Anstrich des
Manns -*Ich bin mein Himmel und meine Hölle*⁸⁵].
(*Die Räuber*, IV, v)

Le parole di Karl testimoniano dell'autosufficienza del *Kraftkerl*, ma reiterano anche della profonda solitudine che lo abita *nolens volens*⁸⁶.

Per concludere la nostra breve rassegna delle caratteristiche principali dell'eslege nobile, si deve anche notare che i testi del Goethe, dello Schiller e del Kleist, da noi citati, fanno allusione al *Kraftkerl* come uno strumento di vendetta divina contro i peccati della società⁸⁷. Così nel Götz, il frate Martin paragona il braccio di ferro dell'eroe (che rimpiazza il membro perduto in una

⁸⁴Sicuramente felice e grande è lui che non ha bisogno di comandare, né d'ubbidire per essere qualcosa.

⁸⁵Sii quel che vuoi, ignoto Aldilà - basta solo che io rimanga fedele a me stesso. - Sii quel che vuoi, se portassi solo me stesso con me oltretomba. Le apparenze esterne non sono altro che l'addobbamento dell'uomo. - Io sono il mio proprio paradiso e il mio proprio inferno.

⁸⁶Il senso d'isolamento del personaggio è percettibilissimo nel brano citato a p. 55.

⁸⁷Questo dettaglio sembra essere sfuggito sia al Thorslev che al Mittner.

battaglia) a una santa reliquia «durch die das heiligste Blut geflossen ist»⁸⁸, poi a un «totes Werkzeug, belebt durch des edelsten Geistes Vertrauen auf Gott»⁸⁹ (I, ii). In *Die Räuber*, prima di attaccare il castello del fratello traditore, Karl dice ai suoi compagni:

[...] -das hat euch wohl niemals geträumt, daß ihr der Arm höherer Majestäten seid? Der verworrene Knäuel unsers Schicksals ist aufgelöst! Heute, heute hat eine unsichtbare Macht unser Handwerk geadelt! Betet an vor dem, der euch dies erhabene Los gesprochen, der euch hierher geführt, der euch gewürdigt hat, die schreckliche Engel seines finstern Gerichtes zu sein! Entblößet euer Häupter! Kniet hin in den Staub, und stehet geheiligt auf!⁹⁰!

(IV, v)

mentre in *Michael Kohlhaas*, Lisbeth incoraggia suo marito ad agire (legalmente) contro lo *Junker* dicendogli che «es ein Werk Gottes wäre, Unordnung gleichdiesen, Einhalt zu tun»⁹¹ (p. 17), ciò che Kohlhaas farà, ma illegalmente, e più avanti la distruzione del castello dello *Junker* è paragonato al lavoro dell'«Engel des Gerichtes [...] vom Himmel»⁹² (pp. 30-31). Quindi sarebbe inesatto dire che l'eslege nobile è empio. Il suo modo di farsi giustizia è certamente discutibile, ma i suoi gesti sono sempre compiuti secondo i principi altamente nobili di giustizia e di *fair play*, e sempre in buona fede.

⁸⁸Nel quale scorse il sangue sacro.

⁸⁹Uno strumento inerte dello spirito più nobile mosso dalla [sua] fede in Dio.

⁹⁰(...) -non ve lo sareste mai immaginato d'essere il braccio d'una maestà superiore? La matassa ingrovigliata del nostro destino è sgrovigliata! Oggi, oggi una forza invisibile ha innobilitato il nostro mestiere. Venerate Lui, che vi ha chiamati a questo gran destino, che vi ha portati fin qua, che vi ha onorati facendovi gli angeli terribili dei suoi impercepibili giudizi! Scopritevi il capo! Inginocchiatevi e bacciate la polvere e alzatevi santificati.

⁹¹Mettere un fine agli abusi di questo tipo sarebbe un'opera divina.

⁹²L'angelo vendicatore (...) dal cielo.

A riassumere molto bene l'essenza dell'eslege nobile è il Kleist quando descrive Michael Kohlhaas come:

[...] einer der rechtschaffensten zugleich und enstzlichen Menschen seiner Zeit [...] nicht einer war unter seinen Nachbarn, der sich nicht seiner Wohltätigkeit, oder seiner Gerechtigkeit erfreut hätte [...] die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte. Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder⁹³].

(p. 3)

Questo brano dimostra anche l'enorme distanza che separa il *Kraftkerl* dall'*Übermensch* nietzscheano⁹⁴. È vero che esistono somiglianze fra i due tipi; entrambe sono molto fieri e forti di salute e di carattere; dei *Selbsthelfer* che preferiscono morire liberi che vivere da schiavi. Ma l'*Übermensch* è fondamentalmente amorale, egoista, spassionato per le cose che non gli riguardano e si diletta nella sua orgogliosa solitudine, al di là del Bene e del Male, mentre il *Kraftkerl* è sensibile, di natura affabile e profondamente morale, oscillando fra il Bene e il Male. D'altronde non potrebbe oscillare fra questi due estremi se non fosse un essere fondamentalmente morale e la sua ribellione è una reazione alla decadenza umana del mondo che lo circonda e che contrasta il suo «retto istinto naturale» (Mittner, p. 411).

⁹³(...) uno dei più onorabili e nel contempo uno dei più terribili uomini del suo tempo (...) non ve n'era uno fra i suoi vicini che non avesse goduto della sua generosità o della sua imparzialità; (...) il mondo avrebbe avuto ragione d'onorarne la memoria se non avesse spinto una delle sue virtù all'eccesso. Ma il suo criterio di giustizia ne fece un masnadiere e un assassino.

⁹⁴Per un rammento delle caratteristiche principali dell'*Übermensch*, si ritorni a p. 39 del nostro studio.

3. L'eslege nobile nel *Saul* di Vittorio Alfieri.

A prima vista, Saul non pare un eslege nobile, incarnazione più dignitosa del *großer Kerl*, perché la tragedia, rispettando rigidamente le unità aristoteliche di tempo e luogo⁹⁵, copre solo le ultime ore di vita del re dannato⁹⁶.

⁹⁵Va ricordato che tale rispetto dei precetti classici avrebbe più a che fare con l'indole del poeta e a specifici propositi personali che a un'applicazione meccanica di questi canoni o a un desiderio superficiale di conformarsi ad una corrente letteraria. Secondo Bruno Maier, «le norme dell'unità, della rapidità e della stringatezza affettiva e strutturale [...] convenivano al suo 'forte sentire' e al suo proposito di creare una 'tragedia eroica' o, anche, una 'tragedia della volontà', tutta risolta in azione e sfociante fatalmente nella catastrofe suprema della morte, del delitto o del suicidio» (*Tragedie*, p. xxxi). Il Maier riprende con termini più sobri il commento del De Sanctis sullo stile dell'Astigiano, il quale, secondo il critico di Morra Iripina, «Scrisse come viaggiava, correndo in linea retta: stava al principio, e l'animo era già alla fine, divorando tutto lo spazio di mezzo. La parola gli sembra non via, ma impedimento alla corsa; e sopprime, scorcia, traspone, abbrevia: una parola di più gli è una scottatura. Fugge le frasi e le circonlocuzioni, gli ornamenti, i trilli e le cantilene: fa antitesi a Metastasio» (pp. 372-373). A questo fine, l'Alfieri ammette di avere abbandonato l'*Ars poetica* di Orazio in favore dello stile spaccato e, a parere suo, altamente tragico di Seneca (*Vita*, p. 166). L'osservazione del De Sanctis dunque riprende quasi *ad verba* il giudizio schlegeliano (p. 243), ma con connotazioni positive.

⁹⁶Mario Fubini chiama la tragedia «l'ultima giornata di un eroe», sottolineando che il tempo dell'azione, una misura convenzionale ed indifferente nel teatro classico, è qui un giorno misurato «dal succedersi dell'ombra e della luce, pieno di quell'ombra e di quella luce, nonché di sentimenti dei personaggi che, consci sempre dei termini loro segnati, in quell'ombra e sotto quella luce si muovono e si incontrano», e dunque, parte integrante della poesia del *Saul* come simbolica rappresentazione del declino fisico del re e delle sue speranze di vittoria contro il nemico filisteo che minaccia il suo popolo e contro Dio che minaccia più direttamente il suo regno e la sua progenitura (p. 258).

La tragedia inizia all'alba. Saul è a Gelboa col suo esercito per affrontare l'esercito filisteo. Venuto a dar man forte al vecchio re è David, il genero che da tempo vive fra il nemico per fuggire l'ira e il sospetto del suocero che lo crede in lega coi sacerdoti di Nob. Questi sono in conflitto col re da quando egli disubbidì gli ordini del profeta Samuele facendo prigioniero il re degli amalechiti piuttosto di ucciderlo. Per un poco David riesce a convincere Saul di attaccare il nemico al tramonto, ma essendosi rifugiato ad un tempo presso il sacerdote Achimelech, che gli diede la spada di Golia per difendersi, poi presso i filistei, David ha difficoltà a convincere Saul della sua buona fede e Saul finisce per cambiare il piano della

Quindi la transizione del personaggio da *probo vire* a eslege negli occhi di Dio e dei Suoi sacerdoti è già compiuto. Restano solo alcuni cenni di questo passato nella tragedia. Ma questi cenni dovrebbero bastare per dimostrare che Saul è effettivamente un eslege nobile, anzi che un *Übermensch*, e che il suo comportamento malinconico, tema principale della tragedia, segue la logica di questo tipo di personaggio.

Quando il sipario si alza, Saul appare già vecchio e logorato da una lunga vita tempestosa e, soprattutto, dalla malinconia, ma ci fu un tempo quando il monarca «non si alzava [...] nel campo da'tappeti suoi, / che vincitor la sera ricorcarsi / certo non fosse» (II, i, vv. 3-7), quando «con fermo / braccio la salda noderosa antenna», che adesso regge appena, teneva e «mal dubitar» di sé stesso «sapea» (II, i, vv. 14-17). A descriverlo nei suoi giorni migliori, prima che Dio lo lasciasse «in preda [...] a un empio spirito» (I, i, vv. 18-19) per avergli disubbidito, è David. Nella canzone destinata a trarre il re dal suo «mortal letargo» ricordandogli prodezze passate, il genero descrive l'arrivo del suocero sul campo di battaglia così⁹⁷:

battaglia, preferendo l'attacco all'alba del giorno seguente piuttosto che seguire il consiglio del genero. La situazione s'aggrava quando Achimelech è scoperto fra i soldati ebrei, accusato di sedizione e messo a morte. Poi Saul ordina la distruzione della città di Nob e l'uccisione di David. Venendo a sapere le intenzioni del re rivale (ricordiamo che David era stato unto re da Samuele), David fugge. Il sole tramonta e i filistei prendono d'assalto l'accampamento degli israeliti, presto sopraffatti, poi il pavilione di Saul. Ma mentre questi entrano nel pavilione reale, Saul si toglie la vita.

⁹⁷I vv. 267-274 che descrivono l'arrivo di Saul al galoppo ricordano i vivacissimi vv. 33-35 della popolare ballata tedesca *Der Wilde Jäger* di Gottfried August Bürger. Questi versi descrivono la caccia al cervo di un conte malvagio con ritmo e vigore simili alla descrizione davidiana dell'arrivo del re sul campo. Ma questa somiglianza è una mera coincidenza. L'Alfieri non sapeva il tedesco e le ballate del Bürger sono state tradotte in italiano dopo la

Chi vien, chi vien, ch'odo e non veggio? un nembo negro di
 polve rapido veleggia
 dal torbid'euro spinto. -
 Ma già si squarcia; e tutto acciar lampeggia
 dai mille e mille, ch'ei si reca in grembo...
 Ecco, qual torre, cinto
 Saùl la testa d'infuocato lembo.
 Traballa il suolo al calpestio tonante
 d'armi e destrieri:
 la terra, e l'onda, e il cielo è rimbombante
 d'urli guerrieri.
 Saùl si appressa in sua terribil possa;
 carri, fanti, destrier sossopra ei mesce:
 gelo, in vederlo, scorre a ogni uom per l'ossa;
 lo spavento d'Iddio dagli occhi gli esce.
 [...]
 Saùl, torrente al rinnovar dell'anno,
 tutto inonda, scompone, schianta, travolve.
 (III, iv, vv. 267-281 e 295-296)

Con questa descrizione ci avviciniamo all'immagine del *großer Kerl*, omaccio fremente di salute⁹⁸ e di forza incontenibile dei drammi protoromantici tedeschi. Qui Saul non è solo descritto come grande guerriero e *leader* il quale «mille e mille [...] si reca in grembo» contro i «[f]igli di Ammòn», «d'Edom la gente», «Moàb, Soab» e «l'iniqua Amalèch» (III, iv, vv. 282-294), compiendo così il suo ruolo di *nemesis* divina, ma è addirittura rappresentato come una vera e propria forza della natura. Prima appare da lontano come una nuvola di polvere spinta dal vento, ma la struttura della frase potrebbe anche lasciare intendere che Saul sia lui stesso il vento. Quando giunge finalmente sul

morte del poeta astigiano.

⁹⁸È interessante notare che il Saul biblico contiene già alcune caratteristiche importanti del *Kraftkerl*. Quando appare per la prima volta in *Samuele I*, 9:1-2 è «giovane e bello» e «più alto che niuno del popolo dalle spalle in su». Le sue origini sono popolari, il padre Chis è allevatore di bestiame, ma è anche «prode e valoroso»; due qualità che il figlio mostrerà, da re, sul campo di battaglia e che saprà riconoscere e valutare in altrui: «[...] e Saulle accoglieva appresso di sé qualunque uomo prode, e qualunque persona di valore egli vedeva» (*Sam. I*, 14:52).

campo, la sua testa pare cinta da un'aureola di fuoco che gli conferisce l'aspetto dell'arcangelo vendicatore per trasformarsi alla fine in un torrente travolgente che purifica la terra sacra col sangue del nemico. Così nel personaggio di Saul i quattro elementi della natura, cioè terra, vento, fuoco e acqua si riuniscono e paiono ad un tempo la fonte e l'espressione della sua forza, nonché il legame con la natura stessa e con Dio. Ma questo legame viene repentinamente reciso quando Saul disubbidisce all'ordine divino di distruggere gli Amalechiti.

Nella Bibbia, l'episodio che conduce al rigetto finale di Saul si trova in *Samuele I*. Dio, volendo vendicarsi degli Amalechiti per il loro maltrattamento degli ebrei quando questi lasciarono l'Egitto, ordina a Saul, tramite il sacerdote Samuele, di attaccare il loro territorio e di uccidere «uomini e donne, fanciulli e bimbi di poppa, buoi e pecore, cammelli ed asini», risparmiando niente e nessuno (15:2-3). Il resto viene raccontato così:

Saulle adunque raunò il popolo, e ne fece la rassegna in Telaim, in numero di dugentomila uomini a piè, e di diecimila di Giuda.

E Saulle venne fino alla città di Amalec, e pose agguati nella valle. E Saulle disse ai Chenei: Andate, partitevi, scendete del mezzo degli Amalechiti; che talora io non vi distrugga con loro; avendo pur voi usata benignità inverso tutti i figliuoli d'Israele, quando salirono fuor di Egitto. I Chenei adunque si partirono di mezzo gli Amalechiti.

E Saulle percorse gli Amalechiti da Havila fino a Sur, che è a fronte all'Egitto. E prese vivo Agag, re degli Amalechiti; ma distrusse tutto il popolo al modo dell'interdetto, mettendolo a fil di spada. E Saulle, e il popolo, risparmiarono Agag, e il meglio delle pecore, e i buoi appaiati, e i montoni, e tutto ciò ch'era buono; e non vollero distruggere queste cose; ben distrussero ogni cosa vile e cattiva.

(15:4-9)

Dio prende questa trasgressione molto male:

Allora la parola del Signore fu *indirizzata* a Samuele, dicendo: Io mi pento d'aver costituito re Saulle; perciocchè egli si è rivolto indietro da me, e non ha messe ad esecuzione le mie parole.

(15: 10-11)

Sconvolto, Samuele convoca Saul e lo accusa d'aver trasgredito agli ordini divini. Il re cerca di spiegarsi, dicendo di aver preso il bestiame per sacrificarlo a Dio a Ghilgal, ma Samuele insiste:

... ubbidire val meglio che sacrificio; e prestare attenzione *val meglio* che il grasso di montoni. Perciocchè la ribellione è *pari al peccato* dell'indovinare; e il trasgredire è *pari al peccato che si commette intorno agli idoli* ed alle immagini. Perciocchè tu hai sdegnata la parola del Signore, egli altresì ha sdegnato te, acciocchè tu non *sii più re*.

(15: 22-23)

Saul allora ammette di aver peccato perché «temeva del popolo, onde [...] acconsentii a ciò ch'egli disse» e chiede più volte perdono. Tuttavia, Samuele rimane intransigente, ripetendogli che Dio gli ha già «stracciato d'addosso» il regno e l'ha dato ad un suo «prossimo», cioè David (15:28). Poi, il sacerdote fa venire il vinto re Agag (prigioniero di guerra e dunque sotto la protezione di Saul) e lo fa squartare «nel cospetto del Signore» (15:32-33). Poco dopo, ubbedendo a Dio, il sacerdote unge David e seguono le parole fatali: «E lo Spirito del Signore si partì da Saulle; e lo spirito malvagio, mandato da Dio, lo turbava» (16:14). A questo punto, Saul diventa un eslege agli occhi di Dio e dei Suoi sacerdoti e inizia la grande rivalità col genero, già unto re quando la tragedia inizia. Ma spetterà al Nostro renderlo nobile.

Nel *Saul*, questo episodio è rievocato in una dozzina di versi della quarta scena del quarto atto⁹⁹, ma spariti sono gli accenni ai Cheniti, al bestiame risparmiato e soprattutto alla paura di Saul verso il proprio popolo¹⁰⁰ che rappresenterebbe una chiara debolezza nel carattere del personaggio. Rimangono solo i dettagli più nobili, rialzati dall'immaginazione del poeta che trasforma un atto d'empietà in un gesto di grande umanità. La scena inizia con l'arrivo del sacerdote Achimelech, agli arresti, dopo esser stato sorpreso poche ore prima della battaglia a girare fra l'esercito israelita. Ne segue uno scambio violento di parole in cui il sacerdote di Nob minaccia Saul con l'ira divina. Il re allora risponde così:

Or, donde in voi, donde pietade? in voi,
sacerdoti crudeli, empi, assetati
di sangue sempre. A Samuël pareo
grave delitto il non aver io spento
l'Amalechita re, coll'armi in mano
preso in battaglia; un alto re, guerriero
di generosa indole ardita, e largo
del proprio sangue a pro del popol suo. -
Miserero re! tratto a me innanzi, in duri
ceppi ei venia: serbava, ancor che vinto,

⁹⁹Sfortunatamente questa scena, importantissima sia dal punto narrativo che da quello interpretativo del personaggio principale, ha suscitato poche pagine critiche, le quali, trascurando l'importanza del brano citato sopra, finiscono, per vie diverse, a dimostrare frettolosamente l'insicurezza e la debolezza del re ebraico. Il Ramat, per esempio, vede «una confusa speranza», cioè, «che se i sacerdoti sono traditori», Saul, «quando essi siano dispersi, essi ch'erano - così immagina Dio il suo barbaro spirito - calunniatori di lui presso Dio, egli possa trovare pace col suo grande Rivale», per poi diventare l'unico «sacerdote di Dio» (p. 95). Similmente, questa scena è per il Fubini un sintomo della profondainsicurezza di Saul che sa di non avere più Dio dalla sua parte (p. 243).

¹⁰⁰La paura di Saul del proprio popolo è riportata da un altro episodio biblico. In guerra contro i filistei, Saul proibisce al suo esercito di nutrirsi fin quando non avranno sconfitto il nemico, ma Gionata, trovando l'ordine troppo severo, lo trasgredisce mangiando del miele dopo aver vinto una battaglia importante. Quando Saul viene a saperlo, condanna il figlio a morte, ma si ravvisa sotto le minacce del popolo che trova ingiusta la condanna a morte del loro eroe (*Sam. I*, 14: 24-45).

nobil fierezza, che insultar non era,
né un chieder pur mercé. Reo di coraggio
parve egli al fero Samuèl: tre volte
con la sua man sacerdotale il ferro
nel petto inerme ei gl'immergea. - Son queste,
queste son, vili, le battaglie vostre.
Ma, contra il proprio re chi la superba
fronte innalzar si attenda, in voi sostegno
trova, e scudo, ed asilo. Ogni altra cura,
che dell'altare, a cor vi sta. Chi sete,
chi sete voi? Stirpe malnata, e cruda,
che dei perigli nostri all'ombra ride^[101];
che in lino imbelite avvoltoati, ardite
soverchiar noi sotto l'acciar sudanti:
noi, che fra il sangue, il terrore, e la morte
per le spose, pe'figli, e per voi stessi,
meniam penosi orridi giorni ognora.
Codardi, or voi, men che oziose donne,
con verga vil, con studiati carmi,
frenar vorreste e i brandi nostri, e noi?

(vv. 176-205)

Alla fine dello scambio, Saul ordina la distruzione della città sacerdotale di Nob, con tutti i suoi abitanti, firmando così la sua condanna definitiva di morte col sangue sacro.

La Bibbia non spiega la ragione per la quale Saul fece Agag prigioniero, ma la troviamo nei primi quindici versi di questo brano: Saul provò un senso di pietà e di ammirazione, insieme, per il re amalechita (Ferrero, p. 202),

¹⁰¹Questo verso potrebbe essere un rinvio all'episodio in *Samuele I*, 13:1-14 che provoca una certa confusione perché descrive il primo peccato di Saul e la conseguente reiezione. Appena un anno nel suo regno, Saul e il suo popolo sono minacciati dai filistei. Benché questi stiano attaccando i campi israeliti, facendo fuggire il popolo nelle montagne, Saul aspetta col suo esercito a Ghilgal l'arrivo di Samuele per offrire l'olocausto al Signore, cerimonia garante di vittoria, ma dopo averlo aspettato per i «sette giorni, secondo il termine posto» dal profeta e col suo popolo sempre più inquieto, Saul decide di celebrare la cerimonia sé stesso. Come sta per offrire il sacrificio, Samuele arriva e gli chiede: «Che hai fatto?». Saul si spiega, ma il profeta gli risponde: «Tu hai follemente fatto, non avendo osservato il comandamento del Signore Iddio tuo, il quale [...] avrebbe ora stabilito il tuo regno sopra Israele, in perpetuo. Ma ora il tuo regno non sarà stabile; il Signore s'è cercato un uomo secondo il cuore suo, il quale egli ha ordinato per conduttore sopra il suo popolo». Qui si ha già il preannuncio di David come successore di Saul e della fine del suo regno, ma stranamente i versi seguenti fanno come se questo episodio non fosse mai accaduto.

ribadito negli ultimi cinque versi quando Saul, immedesimandosi tramite l'uso del «noi»¹⁰² all'«alto re», si rivela anche lui «guerriero di generosa indole ardita, / e largo del proprio sangue a pro del popol suo». Questa generosità cavalleresca, i forti sensi di responsabilità e di dovere verso coloro che dipendono dalla sua forza, espressi in questi trenta versi, sono tipici dell'eslege nobile, ma riflettono anche il mondo interiore del poeta, che il De Sanctis identifica come il patriottismo, la libertà, la dignità, la morale, la coscienza del giusto, l'inflessibilità e il sentimento di dovere, che costituiscono l'essenza proromantica del protagonista (p. 380).

Così la trasgressione degli ordini divini, che nella Bibbia non ha ragioni specifiche, diventa nel *Saul* un gesto deliberato di generosità e di rispetto sinceramente risentiti dal re per il suo omologo nemico, ma che rivelano a Saul tutta la prepotenza, la crudeltà, l'inflessibilità e l'inquietante inumanità tanto dei sacerdoti che di Dio, il quale si mostrerà particolarmente ingiusto nella maledizione non solo di Saul, ma anche dei figli innocenti. E se si bada ai concetti alfieriani di Tiranno e Tirannide e il suo atteggiamento *vis-à-vis* la religione in generale, ci si accorgerà che Dio, proprio per la sua onnipotenza, o meglio, la sua onniprepotenza, dev'essere apparso al poeta

¹⁰²A nostro parere, questo pronome non è quello regale utilizzato da un singolo monarca, ma la seconda persona plurale che include nel soggetto il re nemico e tutti coloro che brandiscono le armi per difendere le spose, i figli e la patria. L'unica vera spiegazione per questa immedesimazione sarebbe che Saul riconosce in Agag niente meno che un altro *großer Kerl* come lui.

come *il Tiranno per eccellenza*, corroborando così il parere desanctisiano sulla tragedia¹⁰³.

Nel trattato *Della tirannide* ritroviamo la definizione dei due concetti fondamentali al pensiero politico alfieriano e che riemergono incessantemente nelle sue tragedie: il Tiranno¹⁰⁴ e la Tirannide¹⁰⁵. Tiranno è chiunque toglie ai suoi sudditi «le vite, gli averi, e l'onore» senza vincoli di formalità giuridiche e che ha «una facoltà illimitata di nuocere» (p. 79)¹⁰⁶, mentre tirannide è «ogni qualunque governo, in cui chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, sospendere; od anche soltanto deluderle [aggirarle], con sicurezza d'impunità» (p. 81). All'origine della tirannide, l'Alfieri indica la religione¹⁰⁷:

L'idea che dal volgo si ha del tiranno viene talmente a assomigliarsi alla idea da quasi tutti i popoli falsamente concepita di un Dio, che se ne potrebbe indurre, il primo tiranno non essere stato (come supporre si suole) il più forte, ma bensì il più astuto conoscitore del cuore degli uomini; e quindi il primo a dar loro una idea, qual ch'ella si fosse, della divinità. Perciò, fra moltissimi popoli, dalla tirannide religiosa

¹⁰³Rinviamo il lettore a quello che abbiamo riportato a p. 22.

¹⁰⁴*Della tirannide: libro primo, capitolo I.*

¹⁰⁵*Ibid.*, capitolo II.

¹⁰⁶Nel secondo libro del trattato, l'Alfieri propone tre soluzioni per difendersi contro il tiranno. La prima è la «totale lontananza» dal tiranno, «da' suoi satelliti, dagli infami suoi onori, dalle inique sue cariche, dai vizj, lusinghe, e corruzioni sue, dalle mura terreno ed aria perfino, che egli respira, e che lo circondano» per salvaguardare la grandezza del proprio animo e «la purità della propria fama» (*Della tirannide*, pp. 172-173). La seconda è il tirannicidio, ma questa non è una soluzione duratura perché elimina solo il tiranno ma non la tirannide (pp. 183-184). La soluzione più radicale è il suicidio, forma drastica di liberazione poiché sottrae l'uomo dalla volontà del tiranno e dalla tirannide (pp. 174-175). Saul sceglierà la terza soluzione.

¹⁰⁷*Ibid.*, capitolo VIII.

veniva creata la tirannide civile; spesso si sono entrambe riunite in un ente solo; e quasi sempre si sono l'una l'altra ajutate.

(p. 119)

A questo, l'Alfieri aggiunge che le religioni monoteistiche, «coll'ammettere un solo Dio, assoluto e terribile signore d'ogni cosa, doveano essere, e sono state, e sono tuttavia assai più favorevoli alla tirannide» (*Ibidem*). L'Alfieri si mostra anche particolarmente spietato verso gli amministratori terreni di tali religioni, considerandoli la «classe la più crudele, la più sciolta da ogni legame sociale, ma la più codarda ad un tempo» (p. 123). Ora, ci pare già un indizio interpretativo importante il fatto che queste idee si ritrovino in bocca di Saul nei versi che descrivono i sacerdoti di Nob come «crudeli» e «assetati di sangue sempre» (*Saul*, IV, iv, vv. 177-178), poi come una «[s]tirpe malnata, e cruda» (*Ibid.*, IV, iv, v. 196). L'altro indizio a suggerire che i versi 176 a 205 (*Saul*, IV, iv) abbiano la loro vera *raison d'être* al di fuori della tragedia, e che serve anche a contestualizzare tutto ciò che abbiamo riportato finora con il *Saul*, ci viene dal Calcaterra.

Il Calcaterra spiega che mentre l'Alfieri stava scrivendo la sua tragedia, era in corso un dibattito intorno alla biblica forma di governo ebraico. Teologi e filosofi si chiedevano se questo tipo di governo non fosse stato altro che una teocrazia dispotica, come pretendevano il Boulanger, il Fréret e il Montesquie, oppure se fosse veramente stato sancito da Dio, come volevano gli ebraisti subalpini, fra cui figuravano amici del poeta, che attribuivano la tesi della tirannide teocratica ad una lettura superficiale del *Testo Sacro* (Calcaterra, p.

307). Saul s'integrava nel discorso come tiranno e dunque nemico di Dio e delle sue leggi, rappresentando cosa il «cozzo tra l'uomo e Dio», mentre David era ammirato per la sua devozione religiosa e la sua resistenza contro la persecuzione da parte del re (*Ibid.*, pp. 308-309)¹⁰⁸. Dunque, questo dibattito non solo avrebbe fatto conoscere le vicende bibliche di Saul nel 1783, ma le avrebbe addirittura rese d'attualità e avrà quasi certamente interessato l'Alfieri, il quale, sei anni prima della stesura del *Saul*, aveva già sfiorato l'argomento nel trattato *Della tirannide*.

Sarà forse un po' azzardato, ma tenendo conto delle informazioni appena presentate, ci sembra probabile che il *Saul* sia proprio la risposta artistica al quesito illuministico, o per lo meno, potrebbe essere integrato a esso, con una forte propensione del poeta per l'interpretazione dei Boulanger, Fréret e Montesquie. In questo schema, Dio deve per forza essere il tiranno nella tragedia, e Saul, da *großer Kerl* che anela alla libertà, ma non privo di principi morali e umani, è il suo antagonista. Ecco come spiegare l'interpretazione desanctisiana della tragedia come la «Bibbia alla rovescia», con Dio nel ruolo di prepotente tiranno: crudele, duro e inquietantemente ingiusto.

Nei versi 176 a 205 (IV, iv), Saul esprime la sua profonda frustrazione nei confronti di questo Dio e della Sua religione che, secondo lui, non solo

¹⁰⁸Questo fa pensare al Calcaterra che la tragedia sarebbe, nel suo insieme, un dramma settecentesco di cultura politica sul racconto biblico (p. 307), mentre Massimo Riva va più nei dettagli, vedendo nel *Saul* «la crisi stessa della sacralità regale, che non è altro, nella riscrittura alfieriana, che la crisi in atto dell'*Ancien Régime*, ossia il crollo della legittimazione divina del monarca» (pp. 280-281).

impedisce tanto a lui quanto al suo popolo di vivere liberamente, ma ne accusa anche la mancanza di «pietade» verso l'uomo - pietà assente nei sacerdoti, come l'abbiamo visto nei versi citati dal quarto atto, e in Dio, come l'abbiamo visto nei versi davidiani del primo atto e nella sentenza contro Saul e la sua famiglia per aver risparmiato la vita del re amalechita. Sotto questa minaccia, fondamentalmente ingiusta negli occhi di Saul, non è sorprendente ritrovare nei trenta versi contro Achimelech lo stesso senso di *Drang und Not* presente nel discorso di Kohlhaas a Lutero nella novella di Kleist¹⁰⁹. Anche Saul sente lo stimolo disperato di opporsi a una necessità esteriore, che sa essere il Dio terribile del Vecchio Testamento, ma siccome sa che egli è in realtà impotente contro questo Dio, scarica tutta la sua *Fülle der Kraft*¹¹⁰ sui sacerdoti che Lo rappresentano e che, salvo esercitare il potere direttamente come lo fecero una volta¹¹¹, minacciano lui e la sua progenitura. Questa osservazione è corroborata dal Sansone, per il quale l'ordine di distruggere Nob sarebbe l'ultimo spasimo furoreggiante e pazzo di un'impotenza tormentosa (p. 331) che

¹⁰⁹Questo brano è citato e commentato a pp. 49-50 del nostro studio.

¹¹⁰Pienezza della forza.

¹¹¹Ricordiamo che prima di Saul, il popolo ebraico era sotto una teocrazia, il cui ultimo rappresentante fu proprio Samuele. La Bibbia spiega come il popolo esigette un re dopo che il profeta, troppo vecchio per governare, ebbe relegato il potere uno a uno ai propri figli che si rivelarono poi corrotti ed incapaci di proteggere il proprio popolo minacciato da tutti i lati da tribù rivali (*Sam. I, 8*). Finalmente, dopo parecchi tentativi di dissuasione, Samuele acconsenti, ma a controcuoore (*Sam. I, 9*). Così, la monarchia nacque da una diffidenza della teocrazia. Conseguentemente, la follia di Saul e la rovina del suo regno non è altro che una punizione diretta anzitutto verso il popolo che preferì la monarchia alla teocrazia (vedere *Samuele I, 8*). Detto questo, non sarebbe del tutto improbabile, dalla lettura degli ultimi cinque versi, che Saul non senta minacciato tanto il suo regno quanto la monarchia stessa come alternativa più efficace alla teocrazia.

fa parte di quella «folta caligine» che soffoca i «fugaci bagliori» di un'anima grande sconvolta da un eroico «momento d'empietà» (Momigliano, p. 17) che fa del protagonista un eslege nobile.

La «folta caligine» è causata dalla follia, che in termini romantici si dovrebbe chiamare in realtà malinconia e questo è il vero e proprio *Leitmotiv* della tragedia. A descrivere questa caligine è Saul stesso quando corregge Abner sull'origine del suo «turbo umore»:

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

(II, i, vv. 26-56)

Molte sono le ipotesi proposte per spiegare la malinconia di Saul. Nel nostro secolo, tutte, in un modo o nell'altro, si avvalgono degli studi freudiani e la spiegano come una forma di compensazione per un ego indebolito dagli anni. Fra le più esemplificative, cominciamo con la spiegazione offerta da Massimo Riva. Secondo lui, il «turbo umore» del re sarebbe un sintomo della vecchiaia, ovvero, il rimpianto della perduta forza e virilità della gioventù (p. 278). L'invidia che Saul nutre verso David¹¹², giovane prode al vertice delle sue forze, sarebbe la manifestazione più subdola dell'incapacità del protagonista ad accettare l'inevitabile sua decadenza fisica (*Ibidem*). Anche che il Gioanola vede nella progressiva degenerazione fisica del re l'origine della sua follia, conferendole però un significato più universale in quanto questa rappresenterebbe il limite fisico imposto da Dio alle ambizioni umane ad ottenere il potere assoluto (p. 142). Così, il contrasto fra il desiderio disperato di potenza del re e la volontà superiore di Dio, il quale, «vivendo vampiristicamente della non vita dell'io, fino a ridurlo a nulla», diventerebbe nell'immaginazione sauliana il persecutore che si manifesterebbe «nell'assenza abissale della Sua trascendenza» e nella Sua presenza nei corpi

¹¹²Bisogna ammettere che Saul non ha tutti i torti di dubitare della sincerità del genero. Anzitutto David si rifugia «fra le nemiche squadre» dei Filistei e questo di per sé basterebbe a dargli la «taccia di traditor ribelle» (*Saul*, I, ii, vv. 59-61), ma aggiungiamo che alla veglia della battaglia finale contro il nemico, alla quale non parteciperà col pretesto che il campo è ormai contaminato dal sangue «innocente» «di sacri ministri» (*Ibid.*, V, i, vv. 40-41), David esprime a Gionata un desiderio ambiguo: «Oggi, nel sangue / de'Filistei, porpora nuova io voglio / tinger per me» (*Ibid.*, I, iii, 259-261). La porpora è il colore riservato ai monarchi, e la frase di David, che in fondo non è che una fra tante altre, tradisce la sua natura ambiziosa, nonché le sue ambizioni stesse. Ora, quest'ambizione sembra ovvia a Saul (e magari anche allo spettatore), e lo spettatore non può volergliene di difendersi da questa minaccia al suo trono e alla sua linea.

dei sacerdoti e di David (*Ibidem*). Questa malinconia sarebbe anche favorita dall'ego debole del protagonista che la subisce come «un'infinita debolezza che sogna tutto perché non può nulla» (*Ibidem*). Da questo, giunge alla conclusione che «in fondo» la «tetraggine malinconica» di Saul non sarebbe altro che una forma psicologica di compensazione per quello che sarebbe il vero e unico male di Saul, cioè «quello di non essere Dio» e di sapere di non poterlo essere mai (*Ibidem*).

Giorgio Barberi Squarotti, invece, propone che la follia di Saul deriverebbe dalla consapevolezza di non avere più Dio, fonte e garanzia del potere monarchico, dalla sua parte - prova di questo sarebbe il passaggio di questo diritto a David tramite Samuele invece di uno dei suoi figli (p. 120). Con l'assenza di appoggio divino e la minaccia pendente sulla progenitura del re, la malinconia sauliana si manifesterebbe in un'angoscia paranoica che farebbe dubitare il monarca di sé stesso, delle proprie capacità belliche e governative, e delle proprie virtù e che si eserciterebbe «anzitutto nell'ambito familiare: contro i figli che pur ama, nelle persecuzioni contro David, a cui pure ha dato in sposa la figlia Micol», lo zio e consigliere Abner e, infine, i sacerdoti di Nob ed il popolo d'Israele (*Ibidem*). Tuttavia, queste spiegazioni non fanno della malinconia sauliana una malinconia da eslege nobile perché la base d'essa in tutti e tre i casi è un egoismo, e diciamo pure un egotismo sconosciuto dal nobile fuorilegge. Inoltre, queste interpretazioni, per la loro evidente influenza decadentistica e freudiana, sembrano andare oltre le cause

patologiche della malinconia a disposizione del poeta settecentesco e vanno, come si vedrà fra poco, certamente al di là delle cause proposte dall'Alfieri nel suo *Parere* sul «*Saul*» per spiegare il comportamento erratico del protagonista. Quindi, per far giustizia alla malinconia sauliana e capirla nel suo contesto, si dovrebbe restare nel Settecento e badare agli indizi forniti dal poeta stesso.

L'Alfieri conosce l'origine biblica della follia di Saul: è quello «spirito malvagio, mandato da Dio» (*Sam. I, 16:14*) per punire il suo atto d'empietà. Inoltre, l'Astigiano conoscerà anche, direttamente o indirettamente, le cause come i sintomi della malinconia elencati nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alambert, per l'appunto «les impressions trop fortes que font certains prédicateurs trop outrés, les craintes excessives qu'ils donnent des peines dont [la] religion menace les infracteurs de sa loi»¹¹³ (*ad vocem* «*Mélancolie*») e che i due francesi chiamano *mélancolie religieuse*¹¹⁴. Unendo insieme questi due elementi si riesce a ricostruire il pensiero dell'Astigiano sulle

¹¹³Le impressioni troppo forti che fanno certi predicatori troppo eccessivi, le paure esagerate ch'essi danno delle pene con le quali la nostra religione minaccia gli infrattori della fede, provocano negli intelletti deboli delle agitazioni sorprendenti.

¹¹⁴L'*Encyclopédie* di D'Alambert e Diderot descrive questa forma di malinconia come una «tristesse née de la fausse idée que la religion proscriit les plaisirs innocents et qu'elle n'ordonne aux hommes pour les sauver, que le jeûne, les larmes et la contrition du coeur. Cette tristesse est tout ensemble une maladie du corps et de l'esprit, qui procède du dérangement de la machine, de craintes chimériques et superstitieuses, de scrupules mal fondés et de fausses idées qu'on se fait de la religion [...] tristezza nata dall'idea falsa che la religione proibisce i piaceri innocenti e ordina agli uomini, per salvarli, solo il digiuno, le lacrime, e le contrizioni del cuore. Questa tristezza è nell'insieme una malattia del corpo e della mente che deriva dal disturbo della macchina, dei timori chimerici e superstizioni, degli scrupoli mal fondati e dalle idee sbagliate che ci si fa della religione]» (*ad vocem* «*Mélancolie religieuse*»). Benché il testo francese si riferisca alla religione cristiana, potrebbe anche valere per quella giudaica nell'ambito di un discorso sul *Saul* se si pone mente alle parole, da noi riportate a questa pagina, dell'Alfieri nel *Parere*.

origini del comportamento nevrotico del protagonista espresse nel *Parere* sul *Saul*:

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

(*Parere sulle tragedie...*, pp. 121-122)

Dunque, l'Alfieri non esclude le due ipotesi. Nella tragedia, queste ipotesi trovano voci rispettive in David e in Achimelech da una parte e in Abner dall'altra. Da parte sua, Saul sembra oscillare fra le due ipotesi, come se oscillasse fra l'illusione di un Dio buono e giusto, incapace di condannare lui e i figli, innocenti, per un gesto di umana pietà, e la realtà di un Dio barbaramente crudele e meschino che lo schiaccia e contro il quale non può effettivamente nulla. Tuttavia, queste ipotesi, pure offrendo punti di partenza diversi, convergono alla stessa meta romantica.

La prima ipotesi è chiaramente privilegiata dal poeta perché è la più interessante dal punto di vista narrativo¹¹⁵ e siamo d'accordo. Il punto di partenza è lo spirito maligno mandato dal Dio vendicativo per punire l'empietà del re. Già questo dettaglio fa rassomigliare il *Saul* a una tragedia di stampo classico nella quale un dio tanto meschino quanto vendicativo invia le furie a tormentare il titano ribelle, ma paradossalmente lo avvicina anche

¹¹⁵Questo è palese leggendo il *Parere*.

al dramma romantico, il quale privilegia una certa dose di fantastico¹¹⁶. Il conflitto che ne risulta è anche, in apparenza, tipicamente classico in quanto mette a contrasto due potenze individuali, con quella più forte vincitrice su quella più debole, ma con le sfumature osservate dal De Sanctis¹¹⁷. Ricordiamo che nell'interpretazione desanctisiana, Dio è la potenza superiore, ma anche tirannica, mentre Saul rappresenta quella più debole, ma anche eroica. La natura disperatamente sbilanciata di questo conflitto provoca

¹¹⁶L'avvicinamento al teatro romantico è ancora più palese nella scena con cui si apre il quinto atto, quando Saul vede il morto Samuele. Non è chiaro se sia uno spettro o un'allucinazione e ne risulta che la scena, con tutta la sua ambiguità, ricorda moltissimo un momento nel *Macbeth* shakespeariano in cui l'usurpatore del trono scozzese, durante una festa, è visitato dallo spettro muto di Banquo, ucciso a tradimento dall'amico-re (III, iv, vv. 39-82). La soluzione a tale paradosso si trova proprio nel soggetto biblico: «[...] Nessun tema lascia maggior libertà al poeta di innestarsi poesia descrittiva, fantastica, e lirica, senza punto pregiudicare alla drammatica e all'effetto; essendo queste ammissioni o esclusioni una cosa di mera convenzione; poiché tale espressione, che in bocca di un Romano, di un Greco (e più ancora in bocca di alcuni dei nostri moderni eroi) gigantesca parrebbe e sforzata, verrà a parere semplice e naturale in bocca di un eroe d'Israele. Ciò nasce dall'aver noi sempre conosciuti codesti biblici eroi sotto quella sola scorza, e non mai sotto altra; onde siamo venuti a reputare in essi natura, quello che in altri reputeremmo affettazione, falsità, e turgidezza.

«L'aprire il campo alle immagini, il poter parlare per similitudini, potere esagerare le passioni coi detti, e rendere per vie soprannaturali verisimile il falso; tutti questi possenti ajuti riescono di un grande incentivo al poeta per fargli intraprendere tragedie di questo genere: ma le rendono altresì, appunto per questo, più facili assai a trattarsi; perché con arte e abilità minore il poeta può colpire assai più, e oltre il diletto, cagionar meraviglia. Quel poter vagare, bisognando; e il parlar d'altro, senza abbandonare il soggetto; e il sostituire ai ragionamenti poesia, e agli affetti il meraviglioso; era questo un gran campo da cui gli antichi poeti raccoglievano con minor fatica più gloria. Ma il nostro secolo, niente poetico, e tanto ragionatore, non vuole queste bellezze in teatro, ogniqualvolta non siano elle necessarie ed utili, e parte integrante della cosa stessa» (pp. 120-121). Dunque, la Bibbia offre al poeta un'importante libertà lirica e narrativa senza compromettere l'effetto drammatico della tragedia, ma conferisce anche una certa verosomiglianza al linguaggio, raggiungendo lo stesso effetto del dramma *sturm-und-dranghiano*, ma alla rovescia. Con questo desiderio di trasformare l'artificiale in naturale e verosimile, come con le lamentele rivolte al pubblico contemporaneo e troppo cartesiano, l'Alfieri tende decisamente verso il romanticismo. Tenendo conto di queste osservazioni, non sarebbe del tutto sragionevole suggerire che il *Saul* è un tentativo di riforma del teatro classico, come il Goldoni fece, con più successo, con la *Commedia dell'Arte*.

¹¹⁷Ci riferiamo a p. 22 del nostro studio.

nell'eroe il senso di *Drang und Not*. L'unica liberazione da tale lotta invincibile è il suicidio, ma Saul non è pronto a lasciare i figli in preda al destino funesto che ingiustamente spetta loro. Allora inizia la lotta tanto disperata quanto sterile contro quel destino, di cui non ne vediamo che le ultime ore. La seconda ipotesi, invece, riprende in lungo e in largo gli elementi della prima ipotesi, ma invece di esserci un intervento divino diretto, c'è l'idea che tale intervento esista e il ruolo di «*predicateur trop outré*» che semina il dubbio nel re spetterebbe anzitutto a Samuele, come lo spiega Abner (I, i, vv. 61-76), poi al sacerdote Achimelech, il quale ricorda a Saul che Dio lo ha ormai dannato con i figli, spiegandogli senza qualsiasi equivoci che il Dio a cui ha da fare non perdona mai: «Le sue vendette Iddio nel marmo scrive» (IV, iv, vv. 217). Allora la lotta non sarebbe più fra Saul e Dio, ma fra il re e i sacerdoti, provocando lo stesso senso di *Drang und Not*. Allora, non sarebbe nemmeno la mano di Dio, ovvero lo spirito maligno inviato da Lui, a schiacciare Saul, ma il Fato, o più semplicemente, la propria incompetenza bellica, o come direbbe il Machiavelli, la Fortuna. A questo punto tutte le spiegazioni sono valide, anche se cozzano contro una delle prime frasi del personaggio e una delle sue ultime, per l'appunto: «Ah! no: deriva ogni sventura mia/ da più terribil fonte» (II, i, vv. 26-27) e «Sei paga,/ d'inesorabil Dio terribil ira?» (V, v, vv. 218-219). Tuttavia è chiaro dal *Parere* che l'Alfieri propone questa ipotesi per far piacere al pubblico cartesiano del suo

secolo e che per lui, non c'è altra mano dietro la follia di Saul che quella divina e non un'idea d'essa.

Dio, nella tragedia, non ha un bel ruolo. Non c'è dubbio che Saul creda, nel fondo del cuore, d'essersi meritata l'ira di Dio per avergli disubbidito, anche se la trova ingiusta, come indicano i versi citati dal quarto atto¹¹⁸. Lo si vede esplicitamente nel Testo Sacro quando ammette a Samuele: «Io ho peccato; conciossiaché io abbia trasgredito il comandamento del Signore, e le tue parole» (*Sam. I, 15:24*), però dopo aggiunge: «Ma ora, perdonami, ti prego» (*Sam. I, 15:25*). Ma, come si sa, né Samuele né Dio lo perdonano. Il risultato nella tragedia è che Saul si sente abbandonato da Dio (IV, vii, vv. 303-304), il cui amore secondo la liturgia è paragonabile all'amore paterno. Ne risulta che, in un certo senso, Saul è il figlio rinnegato dal padre e non bisognerebbe sottovalutarne l'impatto che questo ha su di lui. Ricordiamo che l'*Encyclopédie* cita le pene molto forti, come per esempio quelle affettive, come causa principale della malinconia. Pensiamo anche all'impatto che questo ha su Karl Moor. Infatti, questa situazione ricorda moltissimo il caso dell'eroe schilleriano che, come si è visto nel capitolo precedente¹¹⁹, sprofonda sempre più nella propria caligina, credendo la lettera falsificata del fratello annunciandogli il rifiuto del padre di perdonargli i misfatti universitari. Ma non è tanto il rifiuto del perdono 'paterno' quanto

¹¹⁸Ci riferiamo ai versi citati a p. 48.

¹¹⁹Pp. 47-48.

il significato di tale rifiuto al livello universale che influisce sui personaggi. Rammentiamo le parole di Karl dopo che lesse la lettera: «Reue und keine Gnade? Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte»¹²⁰ (I, ii). Questa domanda retorica e il suo seguito ricordano moltissimo la domanda di Saul ad Achimelech: «Or, donde in voi, donde pietade?» (Iv, iv, v. 176). La risposta a tutte e due le domande è che non c'è ne. In *Die Räuber*, questo provoca la malinconia, mentre nella tragedia alfieriana è un presagio della vendetta che spetta a Saul. Ma se Karl può ancora sperare in una giustizia divina, la risposta al quesito sauliano è priva di ogni speranza perché Dio stesso si rivela spietato, a tal punto da diventare ingiusto. Ne si ha conferma quando David spiega a Gionata la natura dell'ira divina:

Ah! guai, se Iddio dall'etra
il suo rovente folgore sprigiona!
Spesso, tu il sai, nell'alta ira tremenda
ravvolto egli ha coll'innocente il reo.
Impetuoso, irresistibil turbo,
sterpa, trabalza al suolo, stritola, annulla
del par la mala infetta pianta, e i fiori,
ed i pomi e le foglie.

(I, ii, vv. 162-169)

Contro questo nemico, Saul non può nulla e sprofonda via via nella malinconia che, va notato, è più disperata di quella di Karl e del Kohlhaas. Ma, come l'abbiamo detto prima, Saul non è ancora pronto a liberarsi da tale

¹²⁰*Pentimento e nessuna clemenza? Il genere umano non vuole mostrarmi pietà quando faccio appello alla sua umanità.*

caligine perché gli rimangono ancora i figli e la tragedia è letteralmente permeata da questa sua ultima, nobilissima illusione: salvarli.

Sì, perché Saul ama sinceramente i figli, lo dice più volte, e questo amore è più forte dell'amore che la critica moderna gli attribuisce per il trono. Anche quando cerca di convincere Gionata di uccidere David per proteggere il trono (IV, iii, vv. 89-94), potremmo chiederci se non lo fa più perché crede istigando il figlio contro David, parte integrante della vendetta divina, possa salvarlo dalla morte. E Saul soffre terribilmente dalla minaccia che pende sopra la sua progenitura. Ricordiamo i versi 28 a 32 del secondo atto, scena prima. In quei versi Saul avrebbe voluto non avere figli per risparmiar loro la sua sorte e risparmiarsi il dolore di vederli morire. Ma ci pare che se Saul non si è ancora suicidato è forse perché nel fondo dell'anima non vuole rassegnarsi a perderli. Si sa dai versi citati dal secondo atto che, fuori dal delirio, Saul vive e lotta per i figli, fatto ribadito nella scena che apre il quinto atto.

In questa scena, Saul non è più il re, ma il padre disperato che propone allo spettro di Samuele il trono a David e la propria vita in scambio di quelle dei figli, ma viene naturalmente rifiutata dallo spettro del sacerdote. Ricordiamoci anche le ultime raccomandazioni che fa ad Abner a proposito di Micol prima di buttarsi sulla propria spada:

Abner, salva, 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 ...

(V, iv, vv. 204-210)

Questi versi, come l'offerta fatta al fantasma del sacerdote, sono di una sincerità commovente e mostrano ancora una volta l'altruismo tipico dell'eslege nobile che si è visto negli ultimi versi del brano tratto dalla quarta scena del quarto atto. Solo quando tutti i figli sono morti e l'unica figlia è al riparo, Saul è pronto a morire, non avendo più ragione alcuna per vivere. Il suicidio¹²¹ è contemporaneamente l'ultima sfida al Dio tiranno che ha dannato lui e la sua casa e il sommo gesto di liberazione da quello spirito maligno che ha turbato la sua grande anima per tutti quegli anni.

Alla fine della tragedia, Saul muore come visse, da grande, ma non da *Übermensch*. Sì, perché il superuomo non si comporterebbe mai in tale modo. Mai offrirebbe la propria vita per altrui. La pietà, la malinconia, i rammarichi gli sono estranei. Mai increscerebbe a sé stesso perché tale sentimento richiede l'accettazione delle nozioni universali di bene e di male. Insomma, tutto un bagaglio umano, e nel caso dell'Alfieri e dello *Sturm und Drang*, chiamiamolo pure cristiano¹²², che l'*Übermensch* non ha. Il Calcaterra,

¹²¹Il suicidio è forse l'unico gesto veramente egoista del personaggio nel senso che, avendo perso l'unica ragione che gli rimaneva di sopravvivere, cioè i figli, può ora commettere quel gesto che bramava fin dall'inizio della tragedia.

¹²²Ricordiamo che Madame de Staël, nella sua lettera pubblicata nella *Biblioteca italiana*, descrive la letteratura europea del nord come medioevale, cristiana e romantica e quella del sud come classica e pagana. Benché l'Alfieri sia stato ateo per la maggior parte della sua vita, l'educazione che ebbe fu cattolica. Non è dunque sorprendente di ritrovare certi valori cristiani, notamente la pietà e un altruismo a volte cavalleresco, nel personaggio di Saul (si veda p. 48 della nostra ricerca).

il Momigliano e il Cappuccio se ne rendono conto. Prima ancora di loro, il De Sanctis aveva capito in pieno la tragedia e il suo protagonista, visto non come il 'tipico' tiranno alfieriano, bensì come eroico ribelle contro il vero tiranno, Dio, che si manifesta tramite l'allucinante violenza dello spirito maligno che possiede l'anima del nobile re diventato eslege.

Conclusione.

Visto sotto questa luce, Saul è effettivamente un eslege, eroe dalla forza rude ma dal cuore retto e nobile che diventa un ribelle per amore eccessivo di giustizia (Mittner, p. 350), perché combatte da solo per quello che ritiene sia giusto e buono, accattivandosi l'ira di Dio, il quale appare come il vero tiranno che lo punisce ingiustamente, facendo del nobile re un eslege e un paria, e con ciò, un parente intimo di Karl Moor, Michael Kohlhaas e Göts von Berlichingen. Avendo, però, l'Alfieri limitato l'accesso al passato di Saul a pochi «fugaci bagliori» per concentrarsi sulla follia eroica del personaggio, l'Astigiano ci priva dello sviluppo psicologico del personaggio da nobile re a eslege nobile, rendendo questa identificazione particolarmente non ovvia. Qui si ha una differenza di taglio e di importazione del teatro alfieriano. Mentre questo precipita irruentemente verso la catastrofe, senza troppe spiegazioni, il dramma protoromantico tedesco s'interessa particolarmente alle *Ursachen* della catastrofe oltre che al precipitare del personaggio verso questa. E siccome le origini della catastrofe possono risalire a giorni, mesi o anni dalla catastrofe finale, la struttura del dramma tedesco s'ispira da quello shakespeariano, la cui struttura flessibile nel tempo e nello spazio permette la stesura di un dramma nel tempo e nello spazio, risultando un prodotto più

realistico e complesso di quello classico francese, modello su cui l'Alfieri si basa nonostante le differenze evidenziate dal De Sanctis. In questo modo è possibile, per esempio, capire e seguire la caduta e la redenzione di Karl Moor, il conflitto fra Götz e il vescovo di Bamberg e tutta la saga dello sfortunato Kohlhaas. Tuttavia va notato che al centro delle due concezioni teatrali ritroviamo lo stesso urto dinamico di passioni e di desideri contrastanti che si risolve spesso in un violento spargimento di sangue. Nel *Saul*, questo urto si esprime nell'antagonismo complesso fra il protagonista e Dio, rappresentato da David e dai sacerdoti di Nob, che nasconde un contrasto più profondo e decisamente protoromantico fra l'individuo e le forze a lui esterne che operano in senso contrario alla sua volontà di agire secondo il proprio retto istinto naturale e facendo di lui un *Zerrissener*, il che significa un lacerato, *ante literam*» (Mittner, p. 410).

Così, per definire il personaggio di Saul, bisogna avvalersi di nozioni che si ricavano dal protoromanticismo europeo e più particolarmente dallo *Sturm und Drang*. Critici come il De Sanctis, il quale azzeccò la natura esatta del conflitto fra Saul e Dio, e il Croce, ambedue esperti nella lingua tedesca e nella sua letteratura, hanno ripreso alcuni di questi concetti, riuscendo a superare le strangolature critiche dello Schlegel e del Gioberti. Tuttavia, la critica italiana del nostro secolo ha via via valorizzato il personaggio di Saul dimenticando però la lezione dei romantici a favore di quella dei decadentisti, attribuendo al personaggio alfieriano caratteristiche

decisamente non sue, desumendolo dall'eroe nietzscheano. L'unico ad avere ripreso, ma non applicato al *Saul*, il concetto di *Übermensch* e di *Kraftkerl* è stato il Mittner e queste sue osservazioni assieme a quelle del Croce e, soprattutto, del De Sanctis hanno ispirato questo studio. Si spera ora che esso ispirerà altri a rivisitare l'universo alfieriano e riscriverne magari alcune pagine, forse col *Kraftkerl* (o altri *großen Kerle*) come il punto di partenza delle loro ricerche.

BIBLIOGRAFIA

Per una bibliografia completa anteriore al 1926 si veda Bustico, G., *Bibliografia di Vittorio Alfieri*, 3^a ed. (Firenze, Olschki, 1926)¹²³.

I. Vittorio Alfieri.....	89
II. Studi critici e commenti sul <i>Saul</i> per ordine cronologico	91
III. Bibliografia selezionata per ordine alfabetico	94
IV. Testi citati per ordine alfabetico	96

¹²³Il volume del Bustico copre il periodo 1783-1926 ed è diviso in due parti. La prima è dedicata all'opera dell'Alfieri e contiene le bibliografie delle edizioni delle opere e delle tragedie; le edizioni delle singole tragedie; le edizioni di tragedie scelte; le edizioni della *Vita*; le edizioni delle opere minori e sparse, includendo *Della tirannide* e *Del Principe e delle lettere*; le edizioni delle lettere. La seconda parte è dedicata alla bibliografia delle biografie e della critica riguardanti le opere poetiche, drammatiche e politiche dell'Astigiano.

I. Vittorio Alfieri.

I. i. Edizioni delle opere per ordine cronologico.

Opere, introduzione e scelta di Mario Fubini; testo e commento di Arnaldo di Benedetto, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977.

Vita, Rime e Satire, a cura di L. Fassò, Torino, UTET 1971.

Opere, introduzione e scelta a cura di Vittorio Branca, Milano, Mursia 1965.

Opere di Vittorio Alfieri, edizione critica della stesura definitiva a cura di Luigi Fassò (ed altri), Asti, Casa d'Alfieri 1951-[1996].

Opere di Vittorio Alfieri, Pisa, Capuno 1805-1815.

I. ii. Edizioni delle tragedie per ordine cronologico.

Tragedie scelte, Milano, Istituto Editoriale Italiano 19--?.

Tragedie, Firenze, Sansoni, 1985, voll. 3.

Tragedie, Torino, UTET 1973, voll. 2.

Le tragedie, Milano, Mondadori 1957.

Tutte le tragedie, a cura di G. R. Ceriello, Milano, Rizzoli 1956, voll. 5.

Tragedie, Bari Laterza 1946-47, voll. 3.

Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti, con una notizia intorno agli autografi delle tragedie conservati nella mediceo-laurenziana, ed alle prime e principali edizioni di esse, Firenze, Felice Le Monnier 1926, voll. 2.

Tragedie, Firenze, [s. n.], 1835.

Tragedie di Vittorio Alfieri, Pisa, Capurro 1819, voll. 6.

The Tragedies of Vittorio Alfieri, trans. from the Italian by Charles Lloyd, London, Longman Hurst, Rees, Orme and Brown 1815, voll. 5.

I. iii. Edizioni del *Saul* di Vittorio Alfieri per ordine cronologico.

Saul in *Tragedie*, a cura di Luca Toschi, Firenze, Sansoni 1985, voll. 3, III, pp. 59-124.

Saul, lezione introduttiva e commento a cura di Raffaello Ramat, Firenze, La Nuova Italia 1971.

Saul in *Opere di Vittorio Alfieri*, edizione della stesura definitiva a cura di Luigi Fassò (ed altri), Asti, Casa d'Alfieri, 1951-[1996], voll. 40, XXXIII.

Filippo, Antigone, Oreste, Saul, Mirra, Novara, Istituto Geografico De Agostini 1970.

Saul, interpretato da Attilio Momigliano con un saggio introduttivo, nuova ed., Firenze, Casa Editrice G. D'Anna 1969.

Saul, a cura di Raffaello Ramat, Firenze, La Nuova Italia 1967.

Saul, tragedia, Bologna, Ponte Nuovo 1967.

Il «Saul», con saggi delle *Rime*, delle *Satire* e della *Vita*, a cura di P. Carli e A. Sainati, Firenze, F. Le Monnier 1967⁷.

II. Studi critici e commenti sul *Saul* per ordine cronologico.

Guglielmetti, M., «*Saul*» e «*Mirra*», Roma, L'Erma di Bretschneider 1993.

Riva, M., *Saturno e le Grazie: malinconici e ipocondriaci nella letteratura italiana del Settecento*, Palermo, Sellerio, 1992.

Fabrizi, A., *La novità del «Saul»*, in AA.VV., *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione: Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Carlo Palmisano, San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1983*, a cura di Giovanni Ioli, S. Salvatore Monferrato, Casa di Risparmio di Alessandria 1985, pp. 495-502.

Gioanola, E., «*Alfieri*»: *la malinconia, il doppio in Vittorio Alfieri e la cultura piemontese [...]*, a cura di Giovanni Ioli, San Salvatore Monferrato, Casa di Risparmio di Alessandria, 1985, pp. 131-144.

Hallock, A. H., *The Religious Aspect of Alfieri's «Saul»*, in «*Forum Italicum*», n. 1, Spring 1984, pp. 43-64.

Santato, G., *Quale Alfieri? Alle origini di un mito ottocentesco tra letteratura e storia*, in «*Otto/Novecento*», n. 1, 1983, pp. 6-10.

Van Neck, W. J., «*Saul*». *Testimonianze e curiosità*, in «*Annali alfieriani*», III (1983), pp. 139-157.

Binni, W., *Lettura del «Saul»*, in *Saggi alfieriani*, Roma, Editori Riuniti 1981 [1969¹], pp. 76-80.

Alfieri, V., *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, in *Opere di Vittorio Alfieri*, a cura di Morena Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri 1978, pp. 120-124.

De Angelis M., *La musica del Granduca*, Firenze, Vellecchi 1978, p. 114, p. 144 e n. 30.

Gallico, C., *La scena nel «Saul»*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, studi e ricerche per M. Mila, Torino, Einaudi 1977, pp. 539-544.

Fabrizi, A., *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, in «*Studi e problemi di critica testuale*», aprile 1976, 12, pp. 135-155.

Getto, G., *Struttura del «Saul»*, in *Tre studi sul teatro*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1976, pp. 56-59 e nn.

- Jannaco, C., *Studi alfieriani vecchi e nuovi*, Firenze, Olschki 1974, pp. 141-151.
- Hilary R. B., *Biblical Exegesis in Alfieri's «Saul»*, in «South Atlantic Bulletin», n. 2, 1973, pp. 1-7.
- Caretti, L., *Nuove carte alfieriane*, in «Belfagor», a. XXVI (1971), n. 6, pp. 693-694.
- Momigliano, A., «Delle tragedie dell'Alfieri e segnatamente del "Saul"» in *Saul di Vittorio Alfieri*, Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1969, pp. 7-25¹²⁴.
- Ramat, R., *Vittorio Alfieri: Saggi*, Firenze, Remo Sandron, 1964.
- Scrivano R., *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana e altri scritti alfieriani*, Milano-Messina, Principato 1963, pp. 100-101, 105.
- Baldini, M., *La genesi del «Saul» di Vittorio Alfieri*, Firenze, Le Monnier, 1934.
- Calcaterra, C., *Alle origini del «Saul» alfieriano*, in *Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli 1950, pp. 291-319¹²⁵.
- Russo, L., *Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo* in «Belfagor», IV.2, 1949, pp. 385-401.
- Vincenti, L., *Alfieri e lo «Sturm und Drang»* in «Belfagor», IV.3, 1949, pp. 513-528.
- Ciafardini E., *Saggi e rassegne*, Napoli, L.S.E., 1947, pp. 77-109¹²⁶.
- Fubini, M., *Vittorio Alfieri: Il pensiero - la tragedia*, Firenze, Sansoni, 1937.
- Baldini, M., *La genesi del «Saul» di Vittorio Alfieri*, Firenze, Le Monnier, 1934.
- Scarano, N., *Il «Saul» di Vittorio Alfieri e la sua fonte biblica*, Palermo, D. Vena, 1911.

¹²⁴Il testo del Momigliano è del 1921 e appare in *Introduzione ai poeti*, Roma, ----, 1946.

¹²⁵Già apparso nel «Giornale storico della letteratura italiana», LIII, 1935, vol. CV, pp. 135-159.

¹²⁶Già in un fascicolo a parte, Caserta, Casa Ed. Moderna 1928.

Capitolo, M. A., *Il «Saul» e l'«Athalie», ossia la tragedia biblica d'Alfieri e la tragedia biblica di Racine*, Asti, Bianchi 1898.

Jarro [Piccini, G.], *Vittorio Alfieri a Firenze*, Firenze, Bemporad e F. 1896, pp. 25-36.

Silvagni, D., *La Corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Roma, Forzati e C. 1885, I, p. 389.

Vicchi, L., *Nuovo saggio del libro intitolato: Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830*, Faenza, Conti 1883, pp. 189-190.

III. Bibliografia selezionata per ordine alfabetico.

Per la stesura di questo studio, le seguenti opere sono state consultate:

Alfieri, V., *Tragedie*, voll. II, a cura di Gianni Zuradelli, Torino, UTET, 1992.

Binni, W., *Preromanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1974.

Byron, George Gordon (Lord), *The Poetical Works of Lord Byron*, London, Oxford University Press, 1950.

Calder, J., *Heroes: From Byron to Guevara*, London, Hamish Hamilton, 1977.

Cuddon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms*, London, New York: Penguin, 1982.

Ferrero, G. G., *L'anima e la poesia di Vittorio Alfieri*, Torino, G. B. Paravia & C., 1932, pp. 186-209.

Foscolo, U., *Storia della letteratura italiana per saggi*, a cura di Mario Alighiero Manacorda, Torino, Einaudi, 1979.

Gilardino, S. M., *Romanticismo italiano*, in «*Crosiere: Revue d'humanité et de civilisation littéraire*», n. 3, 1992, pp. 5-39.

Gioanola, E., *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Librex, 1987, pp. 322-334.

Gioberti, V., *Scritti letterari*, a cura di Ernesto Travi, Milano, Marzorati, 1971.

Goethe, J. W., *Die Leiden des jungen Werthers*, mit einem Nachwort von Ernst Beutler, Stuttgart, Reclam 1984.

Goethe, J. W., *Faust: Der Tragödie zweiter Teil*, Stuttgart, Reclam 1992.

Pasachoff, N. and R. J. Littman, *Jewish History in 100 Nutshells*, Northvale, Jason Aronson Inc., 1996.

Raimondi, E., *Le pietre del sogno: il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 274-289.

Radice, B., *Who's Who in the Ancient World*, London, New York, Penguin, 1990.

Scrivano, R., *Biografia e autobiografia: il modello alfieriano*, Roma, Bulzoni, 1976.

Scrivano, R., *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana e altri scritti alfieriani*, Milano-Messina, Principato, 1963.

Steadman, J. M., *Milton and the Renaissance Hero*, Oxford, Clarendon Press 1967.

Vassallo, P., *Byron: The Italian Literary Influence*, London, Macmillan Press, 1984.

Zipes, J. D., *The Great Refusal: Studies of the Romantic Hero in German and American Literature*, Bad Homburg, Athenaeum 1970.

IV. Testi citati per ordine alfabetico.

AA.VV. *Die deutsche Literatur: Band 6, Sturm und Drang und Empfindsamkeit*, 16 Bänder, Hrsg. von Otto F. Best und Hans-Jürgen Schmitt, Stuttgart, Reclam 1988.

Alfieri, V., *Della tirannide: Del Principe e delle lettere: La virtù sconosciuta*, introduzione di Marco Cerruti, note di Ezio Falcomer, Milano, (BUR) Rizzoli 1996.

Alfieri, V., *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di Morena Pagliai, Asti, Casa D'Alfieri, 1978.

Alfieri, V., *Saul in Tragdie*, 3^a ed, Milano, Garzanti, 1994, pp. 355-452.

Alfieri, V., *Vita*, introduzione e note di Giulio Cattaneo, 9^a ed. Milano, Garzanti, 1994.

Alfieri, V., «*Due fere donne, anzi due furie atroci*» in *Opere di Vittorio Alfieri - Rime: Secondo le edizioni originali e gli autografi con uno studio introduttivo di Francesco Maggini*, Firenze, Felice Le Monnier, 1933, p. 150.

Alfieri, V., «*Sublime specchio di veraci detti*» in *Opere di Vittorio Alfieri - Rime: Secondo le edizioni originali e gli autografi con uno studio introduttivo di Francesco Maggini*, Firenze, Felice Le Monnier, 1933, pp. 148-149.

Antonielli, Sergio, «*Decadentismo*» in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Vittorio Branca ed., voll. 3, Torino, U.T.E.T, 1973, I, ad vocem.

Barberi Squarotti, Giorgio, «*Lo spettacolo del Tiranno: le tragedie dell'Alfieri*», in AA.VV., *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione: Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Carlo Palmisano, San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1983*, a cura di Giovanni Ioli, S. Salvatore Monferrato, Casa di Risparmio di Alessandria 1985, pp. 107-129.

Battaglia, S., *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli, 1970.

Binni, W., *Saggi alfieriani*, Roma, Editori Riuniti, 1981 [1963].

Calcaterra, C., *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950.

Cappuccio, C. *La critica alfieriana: orientamenti e prospettive*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

Citanna, G., *Il Romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci*, Bari, Laterza, 1935.

Croce, B., *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, 6^a ed., Bari, Laterza & Figli, 1955.

De Sanctis, F., *Storia della letteratura italiana*, a cura di Benedetto Croce, voll. II. 9^a ed. Bari, Laterza, 1965. II.

De Sismondi, S. J. C. L., *La littérature du midi de l'Europe*, tomes IV, Paris, Treuttel et Würtz, 1813, III.

Diderot, D. et J. Le Rond d'Alembert, editeurs, «*Melancolie*» dans *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Voll. V, tomes XXXV, Elmsfords-Paris, Pergamon Press, 1969, II, tomes 7-12 *ad vocem*.

Diderot, D. et J. Le Rond d'Alembert, editeurs, «*Melancolie religieuse*» dans *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Voll. V, tomes XXXV, Elmsfords-Paris, Pergamon Press, 1969, II, tomes 7-12 *ad vocem*.

Dolson, G. Neal, *The Philosophy of Friedrich Nietzsche*, New York, Macmillan, 1901.

Fubini, M., *Vittorio Alfieri: Il pensiero - la tragedia*, Firenze, Sansoni, 1937.

Getto, G., *Nel mondo della Gerusalemme liberata*, Roma, Bonacci, 1973.

Gioanola, E., «*Alfieri: la malinconia, il doppio in Vittorio Alfieri e la cultura piemontese [...]*», a cura di Giovanni Ioli, San Salvatore Monferrato, Casa di Risparmio di Alessandria, 1985, pp. 131-144.

Gioberti, V., *Studi filologici di Vincenzo Gioberti tratti dai manoscritti di lui*, Napoli, Giuseppe Marghieri, 1875.

Goethe, J. W., *Faust: Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart, Reclam 1991.

Goethe, J. W., *Götz von Berlichingen*, mit Materialien zusammengestellt von Jörg Bohse und Wolfgang Pasche, Stuttgart, Klett, 1981.

Hallock, A. H., *The Religious Aspect of Alfieri's «Saul»*, in «Forum Italicum», n. 1, Spring 1984.

Käfitz, D. *Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus: Band I*, Königstein, Anathäum Verlag, 1982.

Kleist, H., *Michael Kohlhaas*, mit einem Nachwort von Bruno Markwardt, Stuttgart, Reclam, 1969.

Lavine, T. Z., *From Socrates to Sartre: The Philosophic Quest*, New York, Bantam Books, 1989.

Momigliano, A., «Delle tragedie dell'Alfieri e segnatamente del "Saul"» in *Saul di Vittorio Alfieri*, Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1969, pp. 7-25.

Milton, J., *Paradise Lost*, 2nd ed. London, New York, Norton, 1993.

Mittner, L., *Storia della letteratura tedesca: Dal pietismo al Romanticismo*, voll. 3, Torino, Einaudi, 1971.

Ramat, R., *Vittorio Alfieri: Saggi*, Firenze, Remo Sandron, 1964.

Riva, M., *Saturno e le Grazie: malinconici e ipocondriaci nella letteratura italiana del Settecento*, Palermo, Sellerio, 1992.

Rothmann, K., *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*, Stuttgart, Reclam, 1989.

Russo, L., *Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo in «Belfagor»*, IV.2, 1949, pp. 385-401.

Schiller, F., *Die Räuber*, Stuttgart, Reclam, 1973.

Schlegel, A. W., *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur: erster Teil*, Stuttgart, Kohlhammer Verlag, 1966.

Tasso, T., *Gerusalemme liberata*, introduzione, note e commenti ai singoli canti, indice e lessico di Marziano Guglielminetti, voll 2, 2^a ed., Milano, Garzanti, 1982.

Thorslev, P. L., *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1962.

Vincenti, L., *Alfieri e lo «Sturm und Drang in «Belfagor», IV.3, 1949, pp. 513-528.*

Wells, B. W., «*Genius of Christianity*», in *Encyclopedia Americana, Canadian ed. in voll. XXX, Montreal-Toronto-Vancouver-Winnipeg, Rand McNally, 1957, XII, ad vocem.*