

Il ~~Saul~~ alfieriano ~~dalla prima lettura~~
~~alle rappresentazioni.~~

Contesti di ricezione
e forme della messinscena.

1. Dall'ideazione alla pubblica lettura

Fin dal Marzo di quell'anno [1782] mi era dato assai alla lettura della Bibbia, ma non però regolarmente con ordine. Bastò nondimeno perch'io m'infiammassi del molto poetico che si può trarre da codesta lettura, e che non potessi più stare a segno, s'io con una qualche composizione biblica non dava sfogo a quell'invasamento che n'avea ricevuto. Ideai dunque, e distesi, e tosto poi verseggiar anche il Saulle, che fu la decimaquarta, e secondo il mio proposito d'allora l'ultima doveva essere di tutte le mie tragedie. E in quell'anno mi bolliva talmente nella fantasia la facoltà inventrice, che se non l'avessi frenata con questo proponimento, almeno altre due tragedie bibliche mi si affacciavano prepotentemente, e mi avrebbero strascinato: ma stetti fermo al proposito, e parendomi essere le quattordici anzi troppe che poche, li feci punto¹.

E' una
citazione

È quindi la «fonte ammirabile di poesia»² del Vecchio Testamento, che aiuta la fantasia alfieriana a concretizzare la sua tragedia più matura in un linguaggio più immaginoso. ~~Costretto a vivere nel «vil secol»~~, Alfieri avverte prepotentemente il fascino esercitato dal sublime primitivo e si lascia suggestionare non solo dalla dimensione mitica degli eroi greci e romani, la cui statura sovrasta gli epigoni moderni, ma anche, com'è noto, dalle maniere arcaizzanti dell'*Ossian*, dallo stile energico di Dante e appunto da quello metaforico e visionario della Bibbia³.

NON E'
CITAZIONE MA TESTO

¹ VITTORIO ALFIERI, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, a cura di MARIO FUBINI e ARNALDO DI BENEDETTO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, tomo I, p. 216.

² *Ibid.*

³ Per conferire alla tragedia una veste poetica conforme al sogget-

L'anno dopo Vittorio Alfieri legge la sua tragedia *Saul*, la prima delle uniche due opere (l'altra sarà la tramedia *Abele*) con un soggetto biblico, riscuotendo in Arcadia il successo acutamente testimoniato da Alessandro Verri in una lettera a Pietro datata 14 maggio 1783⁴. Il letterato lombardo aveva personalmente conosciuto l'Astigiano e aveva ascoltato la lettura ma anche assistito alla rappresentazione di molte delle sue tragedie, alcune ~~appunto~~ personalmente interpretate dall'autore, tra queste soprattutto l'*Antigone*, recitata nel palazzo dell'ambasciatore di Spagna nel novembre del 1782, dove Alfieri interpretava Creonte. Il pubblico, entrato per ascoltare i versi del *Saul* nella prescelta sede dell'Accademia – a detta del Verri – con animo scetticamente predisposto alla critica, ne usciva entusiasmato dai moti di grande passione del soggetto veterotestamentario.

La cornice cittadina a quella prima lettura del testo era la Roma amata da Goethe, la città del neoclassicismo winckelmanniano e mengsiano, la sintesi della storia del mondo che eleggeva le sue rovine a metaforica insegna del più glorioso passato.

Per la presenza di artisti e intellettuali italiani e stranieri, ma per essere anche centro della cristianità, la specificità

to, Alfieri integra la Bibbia con altri testi che considera «primitivi», per lo stile compatibile con il suo modello di riferimento. Com'è noto si tratta in particolare di *Ossian* nella traduzione del Cesarotti e della *Commedia* di Dante, opere a cui il poeta attinge anche per le altre tragedie. Non potendo qui dare conto in modo esaustivo della vasta messe di studi che analizzano l'intersezione di questi testi nel *Saul*, si rimanda almeno agli utili rilievi del ~~Calvino~~ sulla fonte biblica *Alle origini del «Saul» alferiano*, in *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, pp. 291-319; MASSIMO BALDINI, *La genesi del «Saul» di Vittorio Alfieri. Saggio critico*, Firenze, Le Monnier, 1934; PIERLUIGI MAZZAMUTO, *Le fonti classiche del «Saul»*, in *Proposte sull'Alfieri*, Palermo, Palumbo, 1957, pp. 5-44.

⁴ Nel settembre del 1781 prendeva avvio nel Carteggio tra i due fratelli Verri la discussione su Alfieri, sul «ritratto dell'uomo di genio, dell'autore sublime», discussione continuata a intervalli irregolari fino al 1783, e poi ripresa dieci anni più tardi, nel 1793. La lettera citata è in *Carteggio Verri*, a cura di GIGLIOLA DI RIENZO VILLATA, Edizioni di Storia e Letteratura (Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri), Roma, 2012, vol. VII, p. 209.

→ diventa: -- utili rilievi di CARLO CALA-
TERRA, *Alle origi...*

socio-politica della Roma degli anni Settanta e Ottanta del Settecento apriva il campo a tutta una serie di oscillazioni nei giudizi e lo stesso Alfieri, inizialmente colpito «dalla cifra cortigiana, clientelare, intrigante, clericale»⁵ di quella città dove era giunto il 12 maggio del 1782 per seguire Luisa Stolberg, vi trovò di fatto una dimensione di libera quiete e rinnovato vigore compositivo, ma soprattutto fu la stimolante cultura di respiro europeo ad indurlo a leggere le sue tragedie agli «uomini di mondo» presenti nei salotti nobili della capitale, per ricevere da essi «ottimi consigli»⁶.

Si trattava ora con il *Saul* di sottoporre ad un pubblico di uditori il risultato definitivo dell'intuizione tragica della vita umana che Alfieri aveva anche già espresso poeticamente in tutte le altre sue tragedie, ma che veniva qui potenziata nel suo significato generale di conflitto interno all'individuo, ai margini della concezione razionalistica dell'illuminismo.

Alfieri è certamente l'autore che con maggiore ~~lucidità~~ *chiarezza* sostiene l'incompatibilità fra la scrittura e le risorse del teatro tragico coevo ed è per questo ripiegato sulla produzione che per il momento prescinde dal contributo della messa in scena, rinviando deliberatamente al futuro le forme concrete della propria realizzazione. Il territorio della parola è di fatto l'unico che l'autore possa controllare e gestire senza scendere a compromessi con i limiti del teatro. E l'esito, si può dedurre, non era calcolato sul teatro ~~esistente~~ e sugli attori esistenti. Solo il pubblico era il riferimento e a riguardo egli scrive:

Mi si dirà: per chi scrivi? Pel pubblico. Ma il pubblico non le sa [le proprietà della lingua]. In parte le sa; e le saprà meglio, quando ottimi attori, sapendole perfettamente, reciteranno questi miei versi così, a senso, che sarà impossibile sbagliare. Il pubblico italiano non è ancora educato a sentir recitare: ci vuol tempo, e col tempo si otterrà; ma intanto non per questo lo scrittore deve

⁵ MARINA CAFFIERO, *Il coturno e la tiara: la Roma di Pio VI*, in *Alfieri a Roma*, a cura di BEATRICE ALFONZETTI, NOVELLA BELLUCI, Roma, Bulzoni, 2006, p. 25.

⁶ VITTORIO ALFIERI, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1818, p. 308.

Saranno

essere lasso o triviale.

Dopo quella lettura romana, a dispetto di quel quadro sconcertante, ~~sarà~~ prima Firenze nel marzo del 1793, poi Pisa nel 1795 ad accogliere le prime rappresentazioni, con lo stesso autore nel ruolo del protagonista che, prima della messa in scena fiorentina, così motiva la sua scelta:

Ho scelto il Saul, e ne ho presa la parte [...]. Non saremo certo nessuno buoni attori; ma sapremo la parte, intenderemo un poco quel che diremo, e diremo adagio senza rammentare. Queste tre cose formano già un attore stupendo in Italia⁷.

Allo stesso destinatario darà poi conto della riuscita della rappresentazione:

Le voglio in fretta in fretta dar conto della nostra recita prima seguita Martedì. [...]. In questo angustissimo campo, privi di ogni illusione d'abiti e prospettiva [...]. La nostra Micol ha naturalezza, calore, e grazia: [...]. Gionata è intelligente, ed esatto, dice a senso, e bene; ma non è fatto per parte tenera; e nelle cose di molto affetto pizzica un pochino del comico. David ha tutto: figura, e nobiltà di gesti, e d'atteggiamenti; [...]. Abner ha più pratica teatrale di tutti noi, per aver molto recitato altre volte: [...]. Achimelech è la nostra parte debole [...] pure tal ch'è, è ancora cento volte migliore di tutta la Strioneria conosciuta nei pubblici teatri d'Italia. Saul dice a senso, e con un certo calore; ma pecca molto nelle braccia corpo e gambe, non avendo quasi niente la pratica teatrale. Tutti sanno la parte a segno, che un uom di legno può rammentare⁸.

In età illuministica si definisce una tassonomia minuziosa dei sentimenti e delle passioni che investe anche il teatro e la recitazione: museificati in repertori iconografici, i gesti e la mimica cominciano ad abbandonare i vecchi codici stilizzati della tradizione per sostituirli progressivamente con equiva-

⁷ VITTORIO ALFIERI, *Epistolario*, a cura di LANFRANCO CARETTI, Casa d'Alfieri, Asti, 1981, vol. II, p. 115.

⁸ *Ivi*, 115-116.

→ togliere le virgole e aggiungere le congiunzioni

È UNA CITAZIONE

lenti più realistici e più naturali. Come testimonia la lettera di Alfieri – da cui si evince anche lo sforzo di una certa sua oggettività di valutazione – dal sistema delle parti a quello dei ruoli, il lavoro degli attori comincia quindi a porre un'attenzione di segno diverso anche al corpo e alla fisionomia, esplora le sfumature e non attinge più con tanta dovizia al serbatoio delle consuete stilizzazioni che inframmezzavano di momenti a volte perfino grotteschi la vecchia drammaturgia⁹.

Tuttavia all'interno di queste nuove tessiture, permangono ancora, dal punto di vista recitativo, residui legati ai modi delle vecchie *performance*. Un esempio è rappresentato proprio dalle scene di pazzia e dalle varie declinazioni del malessere o della vera e propria patologia psichica. Si tratta in definitiva di quelle parti nella storia delle vicende del teatro italiano a cavallo tra Sette e Ottocento (ma potremmo dire fino ai più noti esempi novecenteschi) in cui le ragioni delle poetiche con più difficoltà si intrecciano con il gusto degli spettatori. L'analisi dell'oggettiva problematicità comincia anche da Alfieri e dagli attori alfieriani: il delirio del personaggio tragico, che perde la ragione e agisce sulla scena sotto i dettami del conflitto che è tutto nella sua mente, scioglie gli intrecci in direzioni imprevedute e lascia presupporre la necessità di una forte e decisiva integrazione attoriale al lavoro di ideazione, stesura e verseggiamento del testo¹⁰.

Con *Saul* specificamente si sovvertivano i canoni classici winckelmanniani di nobile semplicità e quieta grandezza, nella direzione piuttosto di un furioso vigore di cui Alfieri analizzava tutta la portata distruttiva, ma all'interpretazione dell'attore spettava il suo concreto espletarsi.

Tre anni dopo la prima messa in scena fiorentina del *Saul*, il 26 luglio 1796, sul periodico milanese «Termometro Politico della Lombardia», comparve un progetto di riforme per il teatro firmato da Francesco Saverio Salfi. L'intellettuale cala-

⁹ Cfr SANDRA PIETRINI, *Il linguaggio delle passioni: attori e teorici nella mimica dell'Ottocento*, in «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», II (2001), pp. 101-120.

¹⁰ STEFANO GERACI, *Comici italiani: la generazione "alfieriana"*, in «Teatro e Storia», IV (1989), 2, pp. 215-243.

brese, nel solco tutto illuminista del teatro quale strumento di educazione, propose un programma in tredici punti intitolato *Norme per un teatro nazionale*¹¹. Il progetto di Salfi prevedeva l'istituzione di un teatro nazionale¹², amministrato dalla municipalità, perciò pubblico, liberato dalle speculazioni degli impresari e, se non totalmente gratuito, il meno caro possibile. In questa proposta di riforma, particolare attenzione era posta, oltre agli aspetti amministrativi e organizzativi, proprio al problema del repertorio da rinnovare e degli attori da formare. Salfi si collocava quindi sulla stessa linea di Alfieri riconoscendo al teatro italiano la mancanza sia di attori che di un repertorio¹³, ed era proprio dal repertorio, ~~o~~ ^e dagli autori ~~che~~, per l'Astigiano, bisognava ripartire: «quando ci saranno autori sommi», aveva scritto, «gli attori si formeranno a poco a

diventa: ... dal repertorio e dagli autori che, ...

¹¹ *Norme per un teatro nazionale proposte dal cittadino Francesco Salfi*, in «Termometro politico della Lombardia», 6 termidoro, anno IV repubblicano (24 luglio 1796), riprodotto da ROSANNA SERPA, *Francesco Saverio Salfi. Teatro giacobino*, Palumbo Editore, Palermo, 1975, pp. 159-161. Se con le *Norme* Salfi si poneva in primo piano tra i teorici attivi nel dibattito italiano intorno al teatro, le sue prime riflessioni sull'utilità degli spettacoli risalivano a un periodo antecedente alla Rivoluzione francese. Nel 1787, a Napoli, per Vincenzo Flauto, Salfi pubblicò infatti il *Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto, ovvero riflessioni sopra alcune opinioni pregiudiziali alla pubblica o privata felicità fatta per occasione de' tremuoti avvenuti nelle Calabrie l'anno 1787 e seguenti*. Nella seconda parte, ai capitoli XIII e XIV (pp. 143-153), riconosceva nei teatri una «scuola utilissima a' popoli», la sola in grado di sconfiggere i pregiudizi e la superstizione. Per un'analisi della parabola intellettuale e politica di Salfi si veda VALERIA FERRARI, *Civilisation, laïcité, liberté: Francesco Saverio Salfi tra Illuminismo e Risorgimento*, Franco Angeli, Milano, 2009.

¹² Sul significato da attribuire al termine nazionale nel pensiero di Salfi ha insistito Vanda Monaco, cfr. VANDA MONACO, *La repubblica del teatro*, Le Monnier, Firenze, 1968, p. 20.

¹³ VITTORIO ALFIERI, *Parere sull'arte comica*, SEB 27, Torino, 1995, pp. 1-2. Alfieri affrontò il tema in tre scritti, che Bosisio ha definito tra «le pagine più illuminanti sull'argomento»: si tratta del citato *Parere sull'arte comica*, della *Risposta dell'autore a Ranieri de' Calsabigi in Tragedie di Vittorio Alfieri*, tomo I, presso Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, Pisa, 1819, pp. LXI-LXXXVIII, e del *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, in *Tragedie di Vittorio Alfieri*, tomo V, cit., pp. I-CI, in particolare pp. LXXXIII-XC.

poco da sé, per semplice forza di natura [...] gli spettatori pure a poco a poco si formeranno il gusto, e la loro critica diventerà acuta in proporzione che l'arte degli attori diventerà sottile ed esatta»¹⁴. Oltre alla qualità recitativa degli interpreti, entrava nella riflessione di Alfieri una considerazione più generale sulla loro condizione sociale e morale: «gli attori diventeranno sottili ed esatti, a misura che saranno educati, inciviliti, agiati, considerati, liberi, e d'alto animo»¹⁵.

Stiamo parlando di un processo strettamente connesso alla lenta affermazione dell'autonomia e del valore estetico del teatro, che in Europa è stato al centro di un dibattito secolare, indirizzato anzitutto 'contro' il teatro, e che viene a sciogliersi compiutamente in Francia già almeno tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, ma che in Italia permane ancora forte nel corso del Settecento.

Essendo, dunque, *status* professionale, sociale e morale facce distinte di una stessa medaglia, il miglioramento dell'una sarebbe stato volano di perfezionamento dell'altra, in un mutuo avanzamento che avrebbe portato l'attore ad un più alto livello di qualità. Era questo per Alfieri il passaggio essenziale perché si stabilisse un circolo virtuoso di reciproca crescita tra autori, attori e spettatori, fondamento di un teatro rinnovato e avviato alla perfezione.

2. La ricezione ottocentesca. Il *Saul* interpretato da Gustavo Modena

A partire già dai primi anni del XIX secolo, molte società patriottiche delle aree cisalpine predilessero, all'interno dei loro repertori, proprio la drammaturgia alfieriana, ma non si trattò di casi isolati, al contrario: quello che si andò diffondendo tra le scene dei «teatri patriottici» italiani può essere definito, un vero e proprio «culto per Vittorio Alfieri»¹⁶. In effetti,

¹⁴ VITTORIO ALFIERI, *Parere dell'autore sull'arte comica in Italia. Tragedie*, a cura di NICOLA BRUSCOLI, Bari, Laterza, vol. I, 1946, p. 55.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Cfr. GUIDO BUSTICO, *Il teatro patriottico di Milano e il culto per Vittorio Alfieri*, in «Rivista Teatrale Italiana», IV, 7, fasc. 1, p. 17.

la sua produzione tragica finì spesso per costituire, da sola, la quasi totalità del repertorio delle nuove compagnie cittadine le quali facevano leva sulla forza comunicativa e sulla capacità delle sue tragedie di legarsi all'attualità del presente, aspetto che rendeva particolarmente semplice anche per il vasto pubblico scioglierne il nodo delle allegorie. Riconosciuto quale voce più rappresentativa dei valori democratici e repubblicani, Alfieri, che già subito dopo gli eventi rivoluzionari aveva in realtà ripiegato su posizioni convintamente reazionarie interpretate dai francesi come una manifestazione di «francophobie insupportables»¹⁷, si trovò a ricevere in Patria, dopo la sua morte, il non desiderato onore di portare il vessillo del teatro giacobino¹⁸.

Ed in questo specifico contesto, quali furono gli esiti delle rappresentazioni del *Saul*?

CONTROLLARE LA DIMENSIONE DEI CARATTERI

Nella prima metà del XIX secolo, il ruolo di Saul è legato al nome e all'interpretazione di Gustavo Modena, il quale aveva rinunciato alla carriera forense privilegiando l'attività di attore teatrale. Egli aveva debuttato nel 1824 nel ruolo di

¹⁷ Sulla ricezione di Alfieri da parte della critica francese tra XVIII e XIX secolo si veda ANDREA FABIANO, *La réception d'Alfieri dans la presse théâtrale et littéraire française entre Révolution et Consulat*, in «Revue des études italiennes», I-II (2004), pp. 229-240. Sulla sua ricezione nel corso dell'Ottocento si veda invece BRUNO TOPPAN, *La réception d'Alfieri en France d'un siècle à l'autre*, in «Revue d'études italiennes», I-II (2004), pp. 241-255; SIRO FERRONE *Fortuna di Alfieri nell'Ottocento: dall'autobiografia al repertorio*, in «Annali alfieriani», IV (1985), pp. 39-52.

¹⁸ CLAUDIO MELDOLESI, FERDINANDO TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 17. Sulla fortuna di Alfieri nelle generazioni del Risorgimento cfr. ivi, pp. 49-58. Sulla sua fortuna nel teatro ottocentesco cfr. SIRO FERRONE, *Fortuna di Alfieri nell'Ottocento: dall'autobiografia al repertorio*, in «Annali alfieriani», IV (1985), pp. 185-198; GIACOMO DEBENEDETTI, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Editori riuniti, Roma, 1977; GUIDO SANTATO, *Quale Alfieri? Alle origini di un mito ottocentesco*, in «Otto/Novecento», I (1983), pp. 5-24; MARCO STERPOS, *Ottocento alfieriano*, Mucchi, Modena, 2010; ANDREA BATTISTINI, «Giorno verrà...». *Le premesse letterarie del Risorgimento*, in *L'Italia verso l'unità. Letterati, eroi, patrioti*, a cura di BEATRICE ALFONZETTI, FRANCESCA CANTÙ, MARINA FORMICA e SILVIA TATTI, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2011, pp. 29-44.

David e, rientrato nel 1839 dall'esilio a cui fu costretto per la sua attivissima partecipazione ai fallimentari moti del 1831, riprese a calcare i palcoscenici con maggiore piglio e cognizione rispetto ai suoi esordi, come documenta uno scritto dedicato alla funzione educativa del teatro, pubblicato il 31 ottobre 1836 nel foglio letterario parigino «L'Italiano», fondato da Michele Accursi e Cristina di Belgioioso, che testimonia la sua profonda attenzione al tema dell'istruzione patriottica del proletariato urbano e rurale, associata ad una peculiare capacità di individuare forme narrative e recitative in grado di farsi strada anche tra gli illetterati.¹⁹

Il suo potere di attrazione e coinvolgimento degli spettatori ebbe l'indiscutibile apice nella rappresentazione del *Saul* alfieriano, in cui particolarmente eccelleva, per il quale volle curare anche la scena e le musiche con particolare attenzione alle parti notoriamente meno riuscite della tragedia, i polimetrici canti davidici, che affidò a Giovanni Grazioso Panizza per la musica e al tenore Giovanni Severi per l'esecuzione, con accompagnamento dell'arpa di Virginia Rigamonti, una delle rarissime donne strumentiste d'orchestra del tempo.

Modena è quindi a tutti gli effetti un abile regista che ha ben capito la rilevanza dell'aspetto sonoro e visivo delle rappresentazioni, della trascinante attrazione esercitata sulla sensibilità degli spettatori dai costumi, dall'illuminazione sulla scena, da tutti quegli elementi insomma che, insieme alle suggestioni scaturite da una recitazione mai declamata, contribuivano al risultato complessivo dello spettacolo come evento di grande partecipazione sociale. Quel che qui conta rilevare è che in tutte le vesti, interprete, maestro e regista (o «proto-regista» come lo definisce Armando Petrini²⁰), mise sempre rigorosamente in pratica i principi enunciati nel *Teatro educatore* ^{→ suo} dove, riprendendo quasi testualmente quanto

(1836)

¹⁹ Cfr. GAETANO OLIVA, *Gustavo Modena. Tra Teatro Educatore e teatro Nazionale*, in «Rivista di Letteratura italiana», III (2007), pp. 81-95.

²⁰ Armando Petrini, *L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore-regista: il singolare caso di Gustavo Modena*, in *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di ROBERTO ALONGE, Edizioni di pagina, Bari, 2007, pp. 189-213.

→ t e m (mimosele)

Alfieri decenni prima aveva affermato nel suo *Parere dell'autore sull'arte comica in Italia*, sosteneva che la riforma del teatro e la sua funzione educativa passavano anzitutto dall'educazione degli attori²¹.

Nel 1843 formò una nuova compagnia con la quale, in un paio di anni, portò il suo *Saul* a Padova, Milano, Venezia, Rovigo, Trieste. Sebbene il vasto repertorio comprendesse anche altre tragedie alfieriane, oltre il *Wallenstein* di Schiller, l'*Adelchi* di Manzoni ed alcune traduzioni dello stesso Modena di commedie e drammi francesi, è sempre con il *Saul* che l'attore realizzò il più ampio riscontro di pubblico, per la sua capacità di interpretare la psicologia lesa e incurvata del re biblico, tra follia e resipiscenza, per la sua abilità creativa di sostituire i sospensivi alfieriani con un'azione o un gesto sempre in grado di testimoniare il fuoco emotivo covato dal personaggio.

Quando più avanti nella sua carriera Modena avvertirà la necessità del distacco critico da Alfieri e screditerà molti dei suoi personaggi che pure aveva interpretato, non a caso, salverà solo il *Saul* che definirà in una lettera a Ippolito d'Aste del 1852²² un «miracolo» generato dal suo autore senza consapevolezza. In realtà Alfieri nel *Parere* con piena cognizione isolò questa tragedia, l'ultima che interpretò da attore nel 1793 a Firenze e nel 1795 a Pisa, sottolineandone lo scarto con la produzione precedente:

In questa tragedia l'autore ha sviluppato, o spinto assai più oltre che nell'altre sue, quella perplessità del cuore umano, così magica per l'effetto; per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa. Questa perplessità è uno dei maggiori segreti per generare commozione e sospensione in teatro. L'autore forse per la natura sua poco perplessa, non intendeva questa parte nelle prime sue tragedie, e non abbastanza ha saputo valersene nelle seguenti, fino a questa, in cui l'ha adoprata per quanto

È UNA
CITAZIONE

²¹ Su questi aspetti si vedano CLAUDIO MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena*, Bulzoni, Roma, 1971, p. 64, pp. 67-68; GIGI LIVIO, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e del Novecento*, Mursia, Milano, 1989, pp. 29-50.

²² In *Epistolario di Gustavo Modena (1827-1861)*, a cura di TERENCE GRANDI, Vittoriano, Roma, 1855, vol. XXVIII, pp. 154-155.

era possibile in lui. Ed anche, per questa parte, Saul mi pare molto più dottamente colorito, che tutti gli eroi precedenti²³.

FINE DELLA CITAZIONE

3. Un accenno alla contemporaneità

La perenne modernità dell'opera alfieriana, il fascino esercitato dal «gigante coi piedi d'argilla»²⁴, trova espressione nella più recente contemporaneità. Dopo l'unico adattamento televisivo in due tempi trasmesso dalla RAI il 6 novembre 1959, con la regia di Claudio Fino e l'interpretazione di Saul affidata a Salvo Rondone²⁵, è grazie all'opera energica e visionaria di Stefano Sabelli che *Saul* torna sul palcoscenico. A trentacinque anni di distanza da quando nel 1980 venne scritturato nel ruolo di Gionata da Renzo Giovampietro, in una storica edizione teatrale del lavoro, Sabelli firma regia e scena del *Saul*, nel 2015, e incarna lo stesso protagonista. Il re biblico è intenso, poderoso nell'ondeggiare ~~tempestoso~~ del suo animo, sopraffatto fino alla fine dall'ansia di affermare la sua potenza, fino all'esplosione catartica della follia e dell'estrema libertà del suo sentire e agire. Per restituire la durezza della scena alfieriana Sabelli vuole per il 'suo' *Saul* uno spazio geografico indefinito e senza tempo, reso da una imponente scenografia lignea. Nell'interpretazione dei giovani attori del Centro Sperimentale di Cinematografia, formati alla "Scuola Propedeutica d'Arte Scenica del Loto"²⁶, i personaggi si fanno specchio e simbolo di ogni universale sentimento, come

²³ VITTORIO ALFIERI, *Parere sulle tragedie*, in ID., *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di MORENA PAGLIAI, Casa d'Alfieri, Asti, 1978, p. 122.

²⁴ Cfr. VITILIO MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1964.

²⁵ L'adattamento televisivo prevedeva la scenografia di Mariano Mercuri e le musiche originali di Fiorenzo Carpi. Gli altri interpreti: Nando Gazzolo (Gionata), Valentina Fortunato (Micol), Gianmaria Volonté (David), Mario Feliciani (Abner), Augusto Mastrantonio (Achimelech).

²⁶ Giulio Rubinelli (David), Bianca Mastromonaco (Micol), Fabrizio Russo (Abner), Pasquale Arteritano (Achimelech), Gregorio De Paola (Gionata). La scelta del nome della Compagnia è una allusione all'Oriente ma anche acronimo di "Libero opificio teatrale occidentale".

l'amore paterno e l'amore filiale, e ancora i sentimenti senza tempo di confronto e scontro fra le generazioni. È questo il più concreto reticolo di rimandi alfieriani, il testo tragico sul quale si ha l'impressione di poter scavare all'infinito.

portare e TONDO (NO CORGIV)

L'opera, di cui Alfieri stesso dichiara la complessità nella *Vita* dicendo d'esservi in quei suoi versi «di tutto, di tutto assolutamente», è in questa rappresentazione contemporanea una scommessa, un laboratorio fecondo che fa perno sull'estro di Sabelli il quale nella sua interpretazione avvia un processo crescente di possessione e metamorfosi quasi dionisiaca.

La profondità poetica e affabulante di questa rivisitazione della tragica, dolorosa solitudine di Saul travolge e annienta le pause solenni dell'endecasillabo, richiama e raccoglie i più avidi spettri dell'inconscio.

La centralità del palcoscenico è occupata dal trono del re ~~al centro~~ e tutto intorno una struttura essenziale ed esotizzante: si tratta della tenda del sovrano, cuore dell'accampamento di Israele, alla vigilia della battaglia. La scena del suicidio di Saul ~~è~~ ^{mon} drammatizzata ~~solo a parole~~ e lo spettacolo si chiude col silenzio e il buio. La regia volutamente non offre né suoni, né luci, né concitazione, operando uno scollamento dalle indicazioni dell'autore che nella nota al testo prevedeva l'arrivo dei «Filistei vittoriosi, con fiaccole incendiarie e brandi insanguinati. Mentre costoro corrono con alte grida verso Saul, cade il sipario»²⁷.

mon → diventa: Le scene del suicidio di Saul non è drammatizzate e lo spettacolo...

²⁷ *Tragedie e Vita di Vittorio Alfieri*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 1812, p. 312.