

VITTORIO ALFIERI: TRAGEDIA E LIBERTÀ

Il teatro della volontà fra tirannide e conflitto interiore

Corpus gbprof · Letteratura del quarto anno · Percorso storico-letterario classico

DOMANDA GUIDA Che cosa accade quando la libertà non è soltanto un principio politico, ma diventa un bisogno assoluto dell'individuo e si scontra con il potere, con gli affetti e perfino con una parte di sé?

Indice del capitolo

APERTURA · Un re solo davanti a se stesso

UNITÀ 1 · Formarsi contro: vita, viaggi e vocazione

UNITÀ 2 · La libertà nella crisi dell'Illuminismo

UNITÀ 3 · Rifondare la tragedia italiana

UNITÀ 4 · Tiranni, congiure e famiglie

UNITÀ 5 · *Saul*: il potere diviso

UNITÀ 6 · *Mirra*: la parola impossibile

UNITÀ 7 · Scrivere se stessi, giudicare la storia

CONCLUSIONE · La libertà come tensione

STRUMENTI · Saperi, vocabolario, cronologia e guida allo studio

ANTOLOGIA · Rimandi alle opere e bibliografia per il docente

COME USARE QUESTO CAPITOLO Il testo principale ricostruisce il profilo storico-letterario necessario a tutti. Le schede laterali chiariscono concetti, problemi teatrali e dati editoriali; i rimandi antologici indicano scene e opere da leggere integralmente nella seconda parte del libro. Il capitolo non anticipa il percorso interpretativo gbprof: offre una base comune, verificabile e modulare, sulla quale il docente potrà costruire itinerari differenti.

Apertura · Un re solo davanti a se stesso

All'alba, nel campo israelita sul monte Gelboè, Saul guarda una giornata che potrebbe essere splendida. Ma la luce non gli restituisce forza. Il re ricorda il tempo nel quale si sentiva scelto da Dio, vittorioso, amato dal popolo; ora avverte la vecchiaia, teme il nemico e sospetta di Davide, il giovane guerriero che è insieme genero, salvatore e possibile rivale. Vorrebbe riabbracciarlo e subito lo respinge. Chiede fedeltà e legge tradimento in ogni gesto. Il potere che dovrebbe renderlo sovrano lo imprigiona.

La scena iniziale del *Saul* introduce nel cuore della tragedia alfieriana. Il conflitto politico fra tiranno e uomo libero non scompare, ma entra nella coscienza del protagonista. Saul è re e, nello stesso tempo, vittima della propria regalità; ama Davide e lo perseguita; cerca una conferma divina e sente su di sé la condanna. Nessun avversario esterno basta a spiegare la catastrofe. Il personaggio porta dentro di sé le forze che lo dividono.

Questa interiorizzazione distingue i capolavori di Alfieri dalle tragedie più schematicamente politiche. In *Filippo* il potere assoluto distrugge gli affetti; nelle tragedie di libertà l'eroe resiste al tiranno; in *Saul* e in *Mirra* il dominio oppressivo non ha più un solo volto esterno. Il desiderio, la colpa, il sospetto e l'immagine perduta di sé diventano potenze tiranniche.

Alfieri conserva forme severe: cinque atti, pochi personaggi, unità d'azione, endecasillabi sciolti. Ma dentro questa architettura compressa la parola si spezza, esita, aggredisce e tace. La tragedia non illustra una teoria; mette lo spettatore davanti a volontà inconciliabili. La libertà appare necessaria e, insieme, difficilissima.

IDEA CENTRALE Alfieri trasforma la libertà illuministica in un'esperienza tragica. Non basta riconoscere razionalmente il dispotismo: l'individuo deve liberarsi dal timore, dalla dipendenza, dal desiderio di dominio e dalle forze oscure che agiscono dentro di lui.

Unità 1 · Formarsi contro: vita, viaggi e vocazione

1. Asti, Torino e un'educazione rifiutata

Vittorio Amedeo Alfieri nacque ad Asti il 16 gennaio 1749, non il 17 come egli stesso scriverà nella *Vita*. Apparteneva a una famiglia dell'aristocrazia piemontese. Il padre morì prima che il figlio compisse un anno; la madre, Monica Maillard de Tournon, si risposò e gli sopravvisse fino al 1792. Non è dunque corretto presentare Alfieri come rimasto orfano di entrambi i genitori: fu soprattutto l'assenza paterna e l'affidamento a tutori a segnare la sua infanzia.

Nel 1758 entrò nella Reale Accademia di Torino, istituzione destinata alla formazione dei giovani nobili. Nella ricostruzione autobiografica descriverà quegli anni come un periodo di «ineducazione»: studio meccanico, disciplina esterna, scarsa conoscenza della letteratura italiana. Il giudizio appartiene all'Alfieri maturo, che organizza il passato per mostrare la propria conquista dell'autonomia; non deve essere assunto come una cronaca neutrale.

Uscito dall'Accademia nel 1766, entrò formalmente nell'esercito e condusse per qualche tempo la vita del giovane aristocratico. Possedeva ricchezza, rango e libertà di movimento, ma non una direzione intellettuale. L'insofferenza verso le gerarchie e il bisogno di sottrarsi a ogni dipendenza diverranno elementi permanenti della sua immagine di sé.

PRECISAZIONE BIOGRAFICA La *Vita* è una fonte indispensabile, ma è anche un'opera letteraria. Alfieri seleziona episodi, accentua errori e ostacoli, costruisce anticipazioni della futura vocazione. Una biografia rigorosa deve confrontare l'autoritratto con lettere, documenti e cronologie d'archivio.

2. I viaggi e l'inquietudine europea

Fra il 1767 e il 1772 Alfieri percorse gran parte dell'Europa: Italia, Francia, Inghilterra, Paesi Bassi, territori tedeschi, Scandinavia, Russia, Spagna e Portogallo. Non si trattò ancora di un viaggio di formazione ordinato. Nella *Vita* dominano impazienza, corse, partenze improvvise, passioni amorose e attrazione per paesaggi estremi. Il movimento nello spazio sembra rispondere a un'inquietudine che nessuna città riesce a placare.

I viaggi gli permisero tuttavia di confrontare sistemi politici e costumi. Ammirò in Inghilterra alcuni aspetti della vita pubblica e guardò con avversione alle monarchie assolute e alle corti. La Russia di Caterina II non gli apparve una patria della filosofia, ma un dispotismo mascherato dal prestigio culturale. Questa esperienza alimentò la diffidenza verso i sovrani che proteggono le lettere e si proclamano illuminati.

Le letture furono ancora irregolari e spesso francesi: Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Helvétius, oltre a Plutarco e ai classici. Alfieri assorbì la critica dell'assolutismo e del fanatismo, ma non fece propria la fiducia in un progresso graduale guidato dalla ragione pubblica. Ciò che lo attraeva era l'energia morale dell'individuo capace di opporsi.

PAROLA CHIAVE SPAESAMENTO Nei viaggi alfieriani il cosmopolitismo non produce un'identità europea pacificata. Il confronto con paesi e lingue differenti accresce il bisogno di una patria letteraria e di una voce italiana. Muoversi ovunque diventa il passaggio necessario per scegliere un luogo e una lingua.

3. La «conversione» alla letteratura

Tornato a Torino, Alfieri attraversò una crisi personale dalla quale nacque la scelta del teatro. Nel 1775 fece rappresentare al Teatro Carignano *Antonio e Cleopatra*, tragedia poi ripudiata. Il successo non lo soddisfece: gli mostrò insieme la forza del genere tragico e l'insufficienza dei propri strumenti. Da quel momento decise di formarsi come autore italiano.

La decisione comportò una disciplina volontaria. Alfieri, cresciuto in un ambiente nel quale il francese aveva grande prestigio, sentiva di non dominare il toscano letterario. Studiò Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso; soggiornò in Toscana; trascrisse e memorizzò versi; sottopose la propria lingua a un esercizio continuo. La vocazione non appare come ispirazione improvvisa, ma come costruzione tenace.

Nel 1777, a Firenze, conobbe Luisa Stolberg-Gedern, contessa d'Albany e moglie di Carlo Edoardo Stuart. Il legame, durato fino alla morte del poeta, ebbe conseguenze affettive e geografiche profonde. Alfieri la seguì fra Roma, Alsazia, Parigi e Firenze, dopo la separazione dal marito. La relazione non «spiega» le tragedie, ma offrì una stabilità sentimentale dentro una vita fondata sulla mobilità.

Nel 1778 cedette alla sorella Giulia i propri beni feudali piemontesi in cambio di una rendita. Il gesto aveva una ragione pratica e simbolica: scioglieva i vincoli che lo legavano come suddito e feudatario al re di Sardegna. L'indipendenza dello scrittore doveva poggiare anche su condizioni materiali.

SCHEDA «VOLI FORTISSIMAMENTE» Nella Vita Alfieri rappresenta la formazione come vittoria della volontà sull'inerzia, sull'ignoranza linguistica e sulle passioni dispersive. La celebre insistenza sul «voli» non è soltanto un motto motivazionale: costruisce il mito autobiografico dell'uomo che si dà da sé una forma.

Unità 2 · La libertà nella crisi dell'Illuminismo

4. Dentro e oltre la cultura dei Lumi

Alfieri appartiene al secondo Settecento e non può essere compreso fuori dall'Illuminismo. Condivide la condanna del dispotismo, la critica della corte, la difesa dell'autonomia intellettuale e il rifiuto del diritto ereditario a governare senza limiti. Legge i filosofi francesi e interpreta la storia attraverso il conflitto fra potere e libertà.

Eppure la sua posizione introduce una crisi. Alfieri non elabora un programma dettagliato di riforme, non confida nella benevolenza del principe illuminato e non assegna alla pubblica opinione un ruolo pacificatore. Diffida tanto del sovrano quanto delle moltitudini dominate dalla paura o dall'interesse. La libertà è prima di tutto energia individuale, insofferenza di ogni soggezione, capacità di dire no.

Anche l'aristocrazia assume un significato particolare. Alfieri rifiuta i privilegi e i servizi di corte, ma conserva un ideale aristocratico della personalità: pochi individui, dotati di «forte sentire» e «forte volere», sono capaci di sottrarsi alla servitù. Non si tratta più della nobiltà garantita dal titolo; è una nobiltà morale, esigente e spesso solitaria.

CONFRONTO PARINI E ALFIERI Parini chiede ai gruppi dirigenti di rendersi utili e collabora con le istituzioni riformatrici; Alfieri vede nella vicinanza al principe un rischio quasi inevitabile di dipendenza. Entrambi difendono la dignità dello scrittore, ma il primo cerca una riforma della società, il secondo radicalizza il conflitto fra libertà individuale e potere.

5. Della tirannide: il potere senza legge

Alfieri scrisse *Della tirannide* nel 1777 e tornò in seguito sul testo. Il trattato non identifica la tirannide soltanto con la crudeltà personale di un sovrano. Tirannico è l'ordinamento nel quale chi esegue le leggi può anche crearle, distruggerle, interpretarle o violarle senza subire conseguenze. Il problema è l'assenza di limiti effettivi al potere.

La tirannide si regge sulla paura, sull'ambizione, sull'esercito, sulla nobiltà servile e su una religione trasformata in strumento di obbedienza. Il tiranno non è davvero libero: deve sospettare di tutti e mantenere con la violenza il dominio. I sudditi, d'altra parte, possono interiorizzare la servitù, preferendo sicurezza e vantaggio alla responsabilità.

Il trattato non offre un preciso modello costituzionale alternativo. Le vie di uscita sono estreme: sottrarsi al tiranno, rifiutarne i favori, conservare una libertà interiore, affrontare il rischio della rivolta o della morte. Questa radicalità rende l'opera potente, ma ne mostra anche il limite politico. La libertà è definita soprattutto come negazione della dipendenza, meno come costruzione condivisa di istituzioni.

PAROLA CHIAVE TIRANNIDE Per Alfieri non è semplicemente un governo severo. È un potere non sottoposto a leggi superiori e capace di usare arbitrariamente persone e istituzioni. Può produrre servitù anche senza violenza continua, attraverso paura, favore e abitudine.

6. Il tiranno e l'antitiranno

Nelle tragedie politiche, al tiranno si oppone spesso un individuo che non accetta di vivere soggetto. Potremmo chiamarlo antitiranno: non necessariamente un governante alternativo, ma una volontà che rifiuta l'obbedienza. Filippo e Carlo, Creonte e Antigone, Appio e Virginia sembrano disporsi su fronti opposti.

La separazione, però, non è sempre assoluta. Tiranno e ribelle condividono energia, orgoglio, solitudine e inclinazione all'estremo. L'eroe libero può desiderare non soltanto di spezzare il dominio, ma di affermare senza limiti la propria volontà. Il teatro sottopone così a verifica la retorica politica: chi combatte il tiranno è davvero capace di una libertà non tirannica?

Nei capolavori il problema diventa ancora più complesso. Saul è insieme sovrano oppressivo e uomo oppresso dalla propria regalità. Mirra non affronta un padre tirannico: Ciniro e Cecri sono genitori affettuosi. La forza che la domina è un desiderio impronunciabile. Il conflitto fra libertà e tirannide migra dalla scena politica alla coscienza.

ERRORE DA EVITARE Non tutte le tragedie di Alfieri possono essere ridotte allo schema «tiranno cattivo contro eroe buono». Lo schema è importante, ma Saul e Mirra raggiungono la massima intensità proprio perché oppressore e vittima non sono più nettamente separabili.

7. Del principe e delle lettere: lo scrittore indipendente

Composto in più fasi fra il 1778 e il 1786, *Del principe e delle lettere* esamina il rapporto tra potere e cultura. Alfieri contesta l'idea, diffusa anche nell'Illuminismo, che la protezione dei sovrani favorisca necessariamente le arti. Il mecenatismo può offrire denaro e prestigio, ma tende a trasformare lo scrittore in un dipendente.

Le lettere autentiche richiedono verità, energia e libertà di giudizio. Chi attende premi dal principe sarà portato a lodarlo, a evitare argomenti pericolosi o a interiorizzare la censura. L'indipendenza economica non garantisce il valore letterario, ma ne costituisce una condizione importante. La rinuncia ai beni feudali e il rifiuto della carriera di corte diventano così parte di una poetica.

Alfieri interpreta anche gli autori del passato secondo questa opposizione. Apprezza chi ha saputo parlare contro il potere o svelarne i meccanismi; legge Machiavelli non come maestro dei principi, ma come autore capace di mostrare ai popoli le loro arti. Il vero scrittore non consola il sovrano: rende più difficile l'obbedienza inconsapevole.

CONFINE EDITORIALE Questa unità fornisce le categorie politiche comuni. La trasformazione della libertà in immagine dell'uomo, con le sue fratture e contraddizioni, sarà sviluppata autonomamente nel percorso interpretativo gbprof.

Unità 3 · Rifondare la tragedia italiana

8. Un genere da ricostruire

Nel Settecento italiano la tragedia possedeva modelli colti e tentativi importanti, ma non aveva la centralità pubblica della commedia e del melodramma. Alfieri volle creare un repertorio nazionale capace di competere con la tradizione francese e con i grandi esempi antichi. Non cercò un teatro realistico: scelse re, eroi, famiglie dinastiche e crisi estreme.

La sua riforma procede per sottrazione. Riduce il numero dei personaggi, elimina intrecci secondari, confidenti convenzionali e scene decorative, concentra l'azione in un tempo breve e in uno spazio unitario. L'evento decisivo spesso è già in corso quando il sipario si alza; la tragedia mostra l'avvicinarsi inevitabile della catastrofe.

Il passato biblico, greco, romano, medievale o moderno non serve a ricostruire ambienti pittoreschi. Offre situazioni esemplari nelle quali potere e affetti collidono: padre contro figlio, fratello contro fratello, sovrano contro suddito, individuo contro legge. La scena tende a spogliarsi fino a diventare una camera di pressione morale.

SCHEDA LE DICIANNOVE TRAGEDIE Fra il 1776 e il 1786 Alfieri riconobbe un canone di diciannove tragedie, da Filippo a Bruto secondo. Ne resta esclusa Antonio e Cleopatra, prima prova poi ripudiata; sono distinti anche gli esperimenti postumi, come la «tramelogedia» Abele e le due Alceste. Parlare genericamente di ventuno tragedie confonde serie diverse.

9. Ideare, stendere, verseggiare

Alfieri organizzò il lavoro tragico in tre momenti. «Ideare» significava fissare in prosa l'azione, i personaggi e la distribuzione essenziale delle scene. «Stendere» voleva dire sviluppare rapidamente il dialogo in prosa, senza rallentare l'energia dell'invenzione. «Verseggiare» consisteva nel trasformare la stesura in endecasillabi sciolti attraverso un lavoro lungo di selezione e revisione.

Il metodo separa la forza iniziale dal controllo formale. Prima viene afferrato il conflitto; poi il dialogo acquista corpo; infine ogni battuta viene sottoposta alla disciplina del verso. Le edizioni critiche conservano idee, stesure e prime verseggiature, permettendo di osservare quanto il testo definitivo nasca da tagli, spostamenti e compressioni.

Alfieri non considerava concluso il lavoro dopo la prima versificazione. Rilesse e riscrisse le tragedie in vista dell'edizione senese del 1783-1785 e poi della stampa parigina presso Didot fra il 1787 e il 1789. L'immagine dell'autore dominato dall'impulso deve quindi essere corretta: il «forte sentire» ha bisogno di un artigianato severo.

PAROLA CHIAVE VERSEGGIARE Non significa semplicemente andare a capo ogni undici sillabe. È la fase nella quale la prosa drammatica viene rifusa in ritmo, sintassi e lessico poetico. Il verso modifica intensità, pause, rapporti fra le battute e perfino l'identità dei personaggi.

10. Cinque atti, pochi personaggi, una sola pressione

Le tragedie alfieriane sono generalmente articolate in cinque atti e rispettano con rigore le unità di azione, tempo e luogo. La scena non si disperde: un numero ridotto di personaggi affronta un conflitto già maturo. Porte, regge, carceri, campi militari e stanze regali non sono scenografie spettacolari, ma spazi chiusi nei quali nessuno può evitare l'altro.

Alfieri limita racconti retrospettivi e apparati corali. La *Mirra* ha cinque personaggi individuali — Ciniro, Cecri, Mirra, Pereo ed Euriclea — ma nell'atto IV intervengono anche sacerdoti, popolo e un coro durante il rito nuziale. Nel *Saul* il soprannaturale non si materializza invece in un fantasma scenico di Samuele: la memoria del profeta e la condanna divina agiscono nella mente e nelle parole del re.

L'autore pensava a una recitazione energica e sorvegliata. Partecipò a rappresentazioni private, lesse personalmente i testi e rifletté sulla resa delle battute. Il suo teatro non è soltanto «da leggere», anche se la difficoltà del verso e l'essenzialità dell'azione richiedono attori capaci di rendere pause, accelerazioni e cambi improvvisi.

PRECISAZIONE TEATRALE Essenzialità non significa immobilità. Nelle tragedie l'azione nasce spesso dalla parola: una domanda costringe a confessare, un ordine rompe un legame, un nome riapre il sospetto. La scena cambia quando cambia il rapporto di forza fra le voci.

11. L'endecasillabo spezzato

Il verso tragico è l'endecasillabo sciolto, privo di schema regolare di rime. Alfieri lo rende teso attraverso enjambement, inversioni, cesure, esclamazioni, interrogative, ripetizioni e parole brevi. La sintassi può attraversare il confine del verso oppure frantumarsi in segmenti che registrano l'urto delle passioni.

Lo stile non «evita le figure retoriche»: le usa con disciplina, sottraendole alla decorazione. Antitesi, anafore e iperbati rendono visibile la lotta fra volontà opposte. I pronomi personali e possessivi acquistano un peso particolare: io, tu, mio, tuo delimitano poteri, affetti e minacce.

Le didascalie sono scarse; esitazioni e gesti devono emergere dalla battuta. Nei momenti più intensi la parola si interrompe. Il silenzio non è assenza di testo, ma il punto in cui il personaggio non può o non vuole nominare ciò che lo domina. Questa tecnica sarà decisiva nella *Mirra*.

RIMANDO ANTOLOGICO Una breve sequenza da Filippo, Saul o Mirra può essere letta ad alta voce segnando cesure, enjambement, parole isolate e cambi d'interlocutore. L'obiettivo non è «recitare con enfasi», ma capire come il ritmo produca il conflitto.

Unità 4 · Tiranni, congiure e famiglie

12. Un sistema di soggetti tragici

Le diciannove tragedie riconosciute da Alfieri non formano una serie uniforme. Alcune derivano dal mito greco, come *Polinice*, *Antigone*, *Agamennone*, *Oreste* e *Merope*; altre dalla storia romana, come *Virginia*, *Ottavia*, *Timoleone*, *Sofonisba* e i due *Bruti*; altre ancora dalla storia dinastica europea, come *Filippo*, *Maria Stuarda*, *La congiura de' Pazzi* e *Don Garzia*. *Saul* assume materia biblica.

La varietà delle fonti è ricondotta a pochi nuclei: il potere assoluto, la successione, la vendetta, l'onore, il conflitto fra famiglia e Stato. La reggia alfieriana è raramente una casa: il padre è anche re, il figlio anche erede o rivale, il matrimonio anche alleanza politica. Gli affetti sono deformati dal potere.

Un gruppo di opere viene tradizionalmente definito «tragedie di libertà»: *Virginia*, *La congiura de' Pazzi*, *Timoleone*, *Bruto primo* e *Bruto secondo* mettono al centro la resistenza contro la tirannide o il sacrificio per la repubblica. L'etichetta è utile, purché non nasconda differenze di fonti, personaggi e soluzioni.

SCHEDA PUBBLICARE UN TEATRO NAZIONALE Le prime dieci tragedie furono stampate a Siena fra il 1783 e il 1785. Alfieri pubblicò poi l'intero canone presso Didot a Parigi fra il 1787 e il 1789. L'ordine, le revisioni e i Pareri mostrano che l'autore voleva offrire non testi occasionali, ma un corpus tragico coerente.

13. Filippo: il tiranno nella famiglia

In *Filippo* il sovrano di Spagna scopre l'amore fra il figlio Carlo e Isabella, moglie del re ma un tempo promessa al giovane. La situazione deriva dalla leggenda nera di Filippo II e dalla tradizione europea sul principe Don Carlos. Alfieri elimina il grande quadro storico e concentra l'azione nella reggia.

Filippo parla poco, interroga, ascolta e controlla. Non ha bisogno di manifestare continuamente la violenza: la sua presenza rende sospetta ogni parola. Carlo e Isabella cercano di conservare innocenza e dignità, ma il loro affetto è già prigioniero della struttura dinastica. Perez rappresenta la fedeltà amicale, anch'essa incompatibile con il potere assoluto.

La tragedia mostra che la tirannide distrugge anche chi la esercita. Filippo non può essere padre né marito, perché interpreta ogni rapporto come possesso o minaccia. La famiglia diventa un'estensione dello Stato; il segreto, la sorveglianza e la paura sostituiscono la fiducia.

RIMANDO ANTOLOGICO Filippo: un confronto fra il re e Carlo oppure fra Carlo e Perez. Obiettivi: osservare il controllo dell'informazione, il peso dei pronomi di possesso e il modo in cui l'autorità politica invade i legami familiari.

14. Sangue, legge e responsabilità

Nelle tragedie di argomento greco la famiglia è segnata da colpe anteriori. *Polinice* mette in scena i fratelli nemici; *Antigone* oppone la fedeltà ai morti alla legge di Creonte; *Agamennone* e *Oreste* rappresentano la catena della vendetta nella casa degli Atridi. Il passato non è uno sfondo: agisce come un debito che ogni personaggio eredita.

Alfieri riduce gli interventi divini e concentra la responsabilità sugli uomini. Anche quando la fonte antica parla di fato, la tragedia mostra decisioni, esitazioni e volontà. L'eroe non è libero di scegliere una situazione diversa, ma resta responsabile del modo in cui vi risponde.

Nelle tragedie repubblicane il sacrificio può rivolgersi contro il legame più intimo. Bruto difende Roma anche contro i figli; Timoleone deve misurarsi con il fratello tiranno. La libertà pubblica richiede un prezzo terribile e rischia di assumere la stessa durezza del potere combattuto. Il teatro non scioglie questa tensione in una celebrazione semplice.

CONFRONTO GOLDONI E ALFIERI Goldoni moltiplica ambienti, classi e voci; Alfieri riduce il mondo a pochi personaggi eccezionali. Nel primo la società emerge dalla conversazione quotidiana, nel secondo da un conflitto concentrato. Sono due modi opposti e complementari di rifondare il teatro italiano del Settecento.

Unità 5 · *Saul*: il potere diviso

15. Una giornata sul Gelboè

Alfieri compose *Saul* nel 1782, traendo il soggetto dal Primo libro di Samuele. L'azione si svolge nell'accampamento israelita sul monte Gelboè, durante l'ultima giornata del re prima della battaglia contro i Filistei. I personaggi principali sono Saul, i figli Gionata e Micol, Davide, il comandante Abner e il sacerdote Achimelech.

Davide, perseguitato dal sovrano, ritorna segretamente per combattere con il proprio popolo. Gionata e Micol cercano di riconciliarlo con il padre. Saul alterna accoglienza e sospetto: riconosce nel giovane il guerriero necessario e il genero amato, ma teme che Dio e Israele lo abbiano scelto come successore. Abner alimenta la diffidenza e oppone l'autorità militare a quella dei sacerdoti.

La sconfitta esterna coincide con il crollo interiore. Quando giungono le notizie della rovina dell'esercito e della morte di Gionata, Saul affida Micol ad Abner e rifiuta la fuga. Recupera per un istante la dignità regale e si uccide sulla propria spada, sottraendosi alla cattura. La morte non cancella le responsabilità, ma ricompone tragicamente una figura che per tutta l'opera era apparsa divisa.

PRECISAZIONE SULLA FONTE Alfieri seleziona e concentra la materia biblica. Samuele non compare come fantasma sulla scena e non esiste una «catabasi onirica». La sua ombra vive nella memoria allucinata di Saul, come segno dell'elezione perduta e del giudizio divino.

16. Padre, re, guerriero, respinto da Dio

Saul non può essere definito soltanto un tiranno geloso. È stato un grande re e conserva energia, affetto e coscienza della propria decadenza. La tragedia nasce dalla compresenza di identità incompatibili. Come padre ama Gionata e Micol; come re teme la successione; come guerriero ammira Davide; come uomo abbandonato da Dio ne invidia l'elezione.

Davide non è un ribelle alfieriano nel senso consueto. Rispetta il sovrano, ama Micol, è legato a Gionata e attribuisce a Dio l'ordine della storia. Proprio questa obbedienza rende più intollerabile a Saul la sua presenza: il giovane non ha bisogno di congiurare per apparire destinato a sostituirlo.

Il vero campo di battaglia è la coscienza del re. Ogni riconciliazione viene spezzata da una parola, da un ricordo o da un mutamento d'umore. Saul riconosce l'ingiustizia e ricade nel sospetto. La libertà che rivendica contro sacerdoti e destino si trasforma nell'incapacità di accettare un limite.

PAROLA CHIAVE TITANISMO Atteggiamento di chi oppone una volontà smisurata a poteri superiori — divinità, destino, storia o legge. In Saul il titanismo è grandezza e rovina: il rifiuto di cedere conserva dignità, ma impedisce di riconoscere gli altri e il mutamento del tempo.

17. La poesia di un'identità spezzata

Il linguaggio di Saul è più mobile di quello di molti tiranni alfieriani. Può aprirsi alla memoria, alla visione del paesaggio, alla tenerezza e subito precipitare nell'ordine violento. Ripetizioni e interrogative mostrano una coscienza che cerca conferme; i nomi di Davide e Samuele funzionano come detonatori emotivi.

La dimensione religiosa accresce il conflitto senza fornire una soluzione consolatoria. Saul sente Dio soprattutto come assenza e condanna. Non riesce a distinguere il disegno divino dalle voci della propria paura. Lo spettatore non è chiamato a formulare una diagnosi clinica, ma a seguire la logica tragica di una mente nella quale regalità, vecchiaia e colpa sono inseparabili.

Il finale produce una trasformazione improvvisa. Davanti alla sconfitta reale, Saul non deve più immaginare complotti. Può assumere su di sé il destino del re e del padre. La morte volontaria è terribile, non redentrice; tuttavia restituisce unità a chi aveva parlato per tutta la tragedia con voci contrastanti.

RIMANDO ANTOLOGICO Saul, atto I: il monologo dell'alba; atto II o III: una riconciliazione interrotta con Davide; atto V: la catastrofe. I tre nuclei permettono di seguire l'arco del personaggio senza ridurre l'opera alla sola scena finale.

Unità 6 · *Mirra*: la parola impossibile

18. Trasformare Ovidio

Alfieri ideò *Mirra* nel 1784 e la portò alla forma definitiva negli anni successivi. La fonte principale è il decimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. Nel racconto antico Mirra, spinta da una passione incestuosa per il padre, riesce con l'inganno a unirsi a lui, fugge quando viene scoperta ed è trasformata nell'albero della mirra.

La tragedia alfieriana interviene prima del compimento. Mirra ama il padre Ciniro, ma non ha commesso incesto e tenta disperatamente di non confessare il desiderio. È promessa a Pereio; i genitori Ciniro e Cecri desiderano la sua felicità; la nutrice Euriclea cerca di comprenderla. Non esiste un tiranno esterno al quale attribuire la sofferenza.

Alfieri elimina metamorfosi, intrigo notturno e apparizione degli dèi. La maledizione di Venere appartiene all'antefatto mitico, ma non viene rappresentata come una macchina scenica. Tutto si concentra nel tempo che precede le nozze e nella resistenza di Mirra alla parola.

ERRORE DA EVITARE Il coro della Mirra esiste e interviene, con sacerdoti e popolo, nel rito nuziale dell'atto IV; non esistono invece «gianniti» o un personaggio chiamato padre Pietro. I personaggi individuali sono Mirra, Ciniro, Cecri, Pereio ed Euriclea. La distinzione evita sia di cancellare un elemento autentico sia di introdurre figure estranee.

19. Il segreto che deforma ogni parola

Mirra non può dire la causa del proprio dolore, perché nominarla significherebbe riconoscerla davanti ai genitori e a se stessa. Ma non può neppure tacerla senza conseguenze. Ogni risposta incompleta suscita

nuove domande; ogni tentativo di proteggerli appare come rifiuto; il matrimonio con Pereo diventa impossibile.

La tensione nasce dalla reticenza. Frasi interrotte, negazioni, cambi di interlocutore, pause ed esclamazioni occupano lo spazio che in altre tragedie appartiene all'azione politica. Gli altri personaggi formulano ipotesi ragionevoli — malattia, paura delle nozze, amore per un altro — e proprio la loro premura stringe Mirra in una rete sempre più fitta.

Pereo, respinto senza comprenderne il motivo, muore. La notizia accresce il peso della colpa e conduce al confronto finale con Ciniro. Il padre insiste perché la figlia pronunci il nome dell'uomo amato; la verità emerge in forma obliqua e spezzata. Mirra si ferisce mortalmente con la spada del padre. La confessione coincide con la catastrofe: la parola arriva quando non può più aprire una relazione.

PAROLA CHIAVE RETICENZA Figura per cui il discorso si interrompe lasciando intendere ciò che non viene detto. Nella Mirra non è un ornamento locale: diventa principio drammatico. Lo spettatore conosce il segreto e misura in ogni esitazione lo sforzo necessario per non pronunciarlo.

20. Una tragedia senza colpevole semplice

Ciniro e Cecri non sono genitori oppressivi. Cercano di sciogliere Mirra dal matrimonio, le offrono ascolto e affetto. Pereo non è un pretendente violento. L'assenza di un antagonista malvagio sposta la domanda: contro chi può combattere l'eroina quando il nemico è un desiderio che sente come proprio e insieme estraneo?

Mirra possiede una forza morale paradossale. Per quasi tutta la tragedia resiste alla passione e tenta di salvare il padre dalla conoscenza. Ma questa resistenza distrugge la comunicazione e ferisce chi le sta intorno. La volontà, celebrata altrove come principio di libertà, incontra qui un limite che non riesce a dominare.

Il pubblico è posto in una posizione difficile. Conosce ciò che i personaggi ignorano, ma non può ridurre Mirra alla colpa. L'incesto non è compiuto; la sofferenza precede l'azione. La tragedia chiede di distinguere desiderio, volontà e responsabilità, senza offrire una rassicurante assoluzione.

CONFRONTO SAUL E MIRRA Entrambi i protagonisti sono dominati da una forza interna che non riescono a governare. Saul parla troppo e muta continuamente giudizio; Mirra sottrae la parola. Il primo occupa la scena con la regalità, la seconda cerca di scomparire. In entrambi, la morte interrompe il conflitto senza risolverlo.

RIMANDO ANTOLOGICO Mirra, atto IV: il colloquio con Cecri o il fallimento delle nozze; atto V: il confronto con Ciniro. L'introduzione dovrà anticipare il segreto, perché la costruzione tragica si fonda sulla superiorità conoscitiva dello spettatore.

Unità 7 · Scrivere se stessi, giudicare la storia

21. Le *Rime*: paesaggio e autoritratto

Alfieri compose rime lungo molti anni e ne ordinò personalmente una prima parte, poi ampliata nelle edizioni postume. Il nucleo dominante è il sonetto, in dialogo evidente con Petrarca. La tradizione non produce però un canto armonioso: sintassi aspra, autoritratti fieri, amore, lontananza e paesaggi solitari costruiscono una voce riconoscibile.

La relazione con la contessa d'Albany attraversa molti testi, ma la lirica non è un diario immediato. Date, luoghi e successione dei componimenti organizzano l'esperienza. La poesia trasforma il sentimento in memoria di sé e mette in rapporto l'io presente con l'immagine che desidera lasciare.

Particolarmente importanti sono i paesaggi del sublime: selve, rocce, vento, luoghi deserti. La natura non offre serenità arcadica; rispecchia e accresce l'energia inquieta del soggetto. Questa sensibilità avvicina Alfieri alla cultura preromantica, senza cancellarne la disciplina classica e petrarchesca.

RIMANDO ANTOLOGICO Dalle Rime: «Tacito orror di solitaria selva» e un sonetto di autoritratto o lontananza. Obiettivi: riconoscere il lessico del sublime, il rapporto fra paesaggio e io, la riscrittura moderna della forma petrarchesca.

22. La *Vita*: costruire una vocazione

Alfieri iniziò la *Vita scritta da esso* a Parigi nel 1790 e la riprese negli ultimi anni, aggiornandola fino al 1803. Fu pubblicata postuma a partire dal 1806. L'opera è divisa in quattro «epoche»: Puerizia, Adolescenza, Giovinezza e Virilità. La biografia individuale viene modellata come passaggio dall'inconsapevolezza alla scelta letteraria.

Il narratore giudica il giovane che è stato con ironia, severità e compiacimento. Racconta malattie, amori, viaggi, cavalli, studi e fallimenti; riduce alcuni eventi pubblici e amplia episodi utili a spiegare il carattere. Ne nasce una delle grandi autobiografie europee: non perché registri tutto, ma perché mostra un io intento a darsi coerenza.

La lingua è più mobile di quella tragica. Alfieri crea parole, forza prefissi e suffissi, alterna rapidità narrativa e riflessione. Espressioni come «spiemontizzarsi» indicano che la conquista dell'italiano coincide con la liberazione da un'identità provinciale e cortigiana. Il sé non viene semplicemente scoperto: viene scritto e riscritto.

SCHEDA AUTOBIOGRAFIA E VERITÀ Un'autobiografia può essere sincera senza essere neutrale. L'autore conosce l'esito della propria vita e dispone gli inizi in funzione di esso. Studiare la *Vita* significa distinguere dato storico, memoria, selezione narrativa e costruzione del personaggio «Alfieri».

23. Rivoluzione, *Misogallo* e ultimi anni

Alfieri e la contessa d'Albany si stabilirono a Parigi nel 1787. All'inizio della Rivoluzione il poeta poté riconoscere negli eventi la crisi dell'assolutismo; presto, però, prevalse una diffidenza crescente verso la violenza, il dominio delle fazioni e l'espansionismo francese. Nell'agosto 1792 i due lasciarono precipitosamente la città e si rifugiarono a Firenze.

Il *Misogallo*, raccolta composita di prose e versi elaborata negli anni successivi, esprime un'avversione radicale per la Francia rivoluzionaria e per i francesi. Il titolo stesso significa «odiatore dei Galli». Non è un'opera da usare come semplice prova di coerenza libertaria: mostra nazionalismo, generalizzazioni polemiche e paura della massa. La critica dell'assolutismo non conduce automaticamente Alfieri alla democrazia.

Negli ultimi anni tradusse classici, scrisse satire e commedie, continuò la *Vita* e organizzò la propria eredità letteraria. Morì a Firenze l'8 ottobre 1803. Fu sepolto in Santa Croce; la contessa d'Albany affidò a Canova il monumento funebre, che contribuì alla costruzione pubblica del poeta come grande italiano.

ERRORE DA EVITARE Non è storicamente corretto parlare di una «reticenza di Alfieri sul Risorgimento», movimento ancora futuro. Si può invece studiare come l'idea alfieriana di libertà e patria italiana sia stata ripresa e trasformata nell'Ottocento.

24. Fortuna: dal teatro al mito civile

Le tragedie ebbero una lunga fortuna scenica. Attori come Antonio Morrocchesi, Gustavo Modena, Tommaso Salvini e Adelaide Ristori trasformarono Saul, Mirra e gli eroi politici in prove centrali del repertorio ottocentesco. La recitazione contribuì a rendere memorabile un teatro che sulla pagina può apparire severo.

Foscolo riconobbe in Alfieri un modello di indipendenza e lo collocò idealmente fra i grandi di Santa Croce nei *Sepolcri*. La cultura risorgimentale lesse le tragedie e i trattati come una scuola di odio per la tirannide e di dignità nazionale. Questa ricezione fu feconda, ma talvolta ridusse la complessità del poeta alla posa del ribelle.

La critica moderna ha riportato l'attenzione sul laboratorio delle varianti, sull'autobiografia, sulle *Rime* e sui conflitti interiori. *Saul* e *Mirra* restano grandi non perché offrano esempi politici facilmente imitabili, ma perché mostrano la divisione della volontà e l'opacità del desiderio. L'eredità preromantica di Alfieri nasce da questa centralità dell'io, non dal rifiuto delle forme classiche.

PONTE VERSO FOSCOLO Alfieri consegna alla generazione successiva tre figure decisive: lo scrittore indipendente, l'esule volontario e l'io che trasforma la propria vita in destino letterario. Foscolo le riprenderà dentro la storia rivoluzionaria e napoleonica, rendendo più stretto il rapporto fra biografia, patria e memoria.

Conclusione · La libertà come tensione

Alfieri parte dalle domande dell'Illuminismo: quali limiti devono essere imposti al potere? Può uno scrittore dire la verità se dipende dal principe? Che cosa distingue un suddito da un uomo libero? Le sue risposte, però, non assumono la forma di un ordinato progetto riformatore. La libertà diventa passione assoluta, esercizio della volontà, rifiuto della servitù.

Questa radicalità produce insieme forza e contraddizione. L'individuo libero rischia l'isolamento; l'antitiranno può somigliare al tiranno; il disprezzo della dipendenza può trasformarsi in disprezzo degli uomini comuni. La Rivoluzione francese rende evidente il problema: Alfieri condanna il dispotismo, ma non riconosce nella mobilitazione popolare una soluzione stabile.

Il teatro sottopone le idee alla prova più severa. In *Filippo* la tirannide distrugge la famiglia; nelle tragedie repubblicane la libertà esige sacrifici estremi; in *Saul* il re è tiranno e vittima di se stesso; in *Mirra* non esiste un oppressore esterno. La volontà scopre di non essere padrona assoluta della coscienza.

Anche la forma partecipa a questa tensione. I cinque atti, i pochi personaggi e l'endecasillabo sciolto comprimono la materia; enjambement, pause e reticenze mostrano ciò che resiste al controllo. Il classicismo dell'architettura contiene un'energia che guarda verso la sensibilità preromantica.

La *Vita* completa il progetto. Alfieri trasforma errori, viaggi e apprendistato in una storia di formazione volontaria. Ma proprio l'insistenza necessaria a costruire un io coerente lascia percepire quanto quella coerenza sia conquistata e fragile. La libertà non è un possesso: è una tensione che deve essere continuamente prodotta.

IN UNA FRASE Alfieri porta la critica illuministica del dispotismo dentro la coscienza: la tragedia comincia quando l'uomo scopre che il tiranno può trovarsi sul trono, nella famiglia o dentro la propria volontà.

Strumenti per lo studio

Saperi irrinunciabili

Alfieri nasce ad Asti il 16 gennaio 1749 in una famiglia aristocratica e si forma alla Reale Accademia di Torino.

I viaggi europei gli permettono di confrontare monarchie, costumi e modelli culturali, ma non risolvono la sua inquietudine.

Nel 1775 sceglie la tragedia e avvia una rigorosa formazione nella lingua letteraria italiana.

Nel 1778 cede i beni feudali per rafforzare la propria indipendenza dal re di Sardegna.

Condivide la critica illuministica dell'assolutismo, ma non la fiducia nel principe riformatore o nel progresso collettivo.

Della tirannide definisce tirannico il potere non sottoposto a limiti effettivi.

Del principe e delle lettere denuncia il rischio che il mecenatismo renda servile lo scrittore.

Alfieri riconosce un canone di diciannove tragedie, esclusa la ripudiata *Antonio e Cleopatra*.

Il metodo tragico comprende ideazione, stesura in prosa e verseggiatura.

Le tragedie hanno cinque atti, pochi personaggi, azione concentrata ed endecasillabi sciolti.

In *Saul* il conflitto politico diventa divisione interna del re.

In *Mirra* la reticenza e il desiderio impronunciabile sostituiscono il tiranno esterno.

Le *Rime* e la *Vita* costruiscono l'autoritratto di un io inquieto e volontaristico.

La delusione rivoluzionaria conduce alla violenta polemica antifrancese del *Misogallo*.

Foscolo e la cultura risorgimentale trasformano Alfieri in un modello di indipendenza e libertà.

Vocabolario essenziale

Termine	Definizione operativa
Antitiranno	Individuo che rifiuta la soggezione al potere assoluto; può tuttavia dividerne orgoglio ed estremismo.
Autobiografia	Narrazione retrospettiva della propria vita, costruita attraverso memoria, selezione e interpretazione.
Catastrofe	Esito irreversibile dell'azione tragica, generalmente collocato nell'atto finale.
Endecasillabo sciolto	Verso endecasillabo non legato da uno schema regolare di rime.
Forte sentire	Intensità delle passioni considerata da Alfieri condizione dell'azione e della poesia.
Ideare	Prima fase della composizione tragica: definizione sintetica di azione, personaggi e scene.

Termine	Definizione operativa
Mecenatismo	Protezione economica e simbolica offerta dal potente agli artisti; per Alfieri comporta rischio di dipendenza.
Reticenza	Interruzione del discorso che lascia intendere quanto non viene pronunciato.
Sublime	Esperienza estetica legata a grandezza, terrore, energia e superamento della misura ordinaria.
Titanismo	Sfida di una volontà eccezionale contro poteri superiori o limiti invalicabili.
Tirannide	Potere non sottoposto a leggi efficaci e capace di agire arbitrariamente.
Verseggiare	Rifondere la stesura in prosa nella forma ritmica e linguistica dell'endecasillabo tragico.

Cronologia essenziale

Data	Vita e opere	Contesto
1749	Nasce ad Asti il 16 gennaio.	Il Piemonte è governato dalla monarchia sabauda.
1758	Entra nella Reale Accademia di Torino.	L'educazione aristocratica prepara al servizio militare e di corte.
1766	Esce dall'Accademia ed entra formalmente nell'esercito.	Il francese domina negli ambienti aristocratici piemontesi.
1767-1772	Compie lunghi viaggi in Europa.	Assolutismi e riforme si confrontano con la cultura dei Lumi.
1775	Fa rappresentare <i>Antonio e Cleopatra</i> e sceglie la vocazione tragica.	Il teatro italiano è dominato soprattutto da commedia e melodramma.
1776	Soggiorna in Toscana per perfezionare la lingua italiana.	Cresce l'interesse per una letteratura nazionale.
1777	Scrive <i>Della tirannide</i> ; conosce la contessa d'Albany.	La critica europea discute dispotismo e libertà.
1778	Cede i beni feudali; inizia <i>Del principe e delle lettere</i> .	L'indipendenza economica diventa parte dell'identità dello scrittore.
1782	Compone <i>Saul</i> .	Alfieri prepara l'edizione del proprio teatro.
1783-1785	Pubblica a Siena le prime dieci tragedie.	Si consolida il progetto di un repertorio tragico italiano.
1784-1786	Compone e verseggia <i>Mirra</i> .	Classicismo e nuove sensibilità del sublime convivono.
1787-1789	Pubblica presso Didot a Parigi il corpus delle tragedie.	La Francia si avvicina alla crisi rivoluzionaria.
1789	Assiste all'inizio della Rivoluzione francese.	Cadono i primi simboli dell'Antico Regime.
1790	Avvia la prima stesura della <i>Vita</i> .	L'autobiografia diventa un genere centrale della modernità.
1792	Fugge da Parigi e si stabilisce a Firenze.	La Rivoluzione entra nella fase repubblicana e bellica.
anni 1790	Compone i testi confluiti nel <i>Misogallo</i> .	Le guerre francesi trasformano l'Europa e l'Italia.

Data	Vita e opere	Contesto
1803	Muore a Firenze l'8 ottobre.	La stagione napoleonica ridisegna gli Stati italiani.
dal 1806	Esce postuma la <i>Vita</i> .	Inizia la costruzione ottocentesca del mito alfieriano.

Guida allo studio

Comprendere

- Perché la *Vita* non può essere usata come una cronaca neutrale?
- Quale funzione hanno i viaggi nella formazione di Alfieri?
- In che senso la vocazione letteraria è una costruzione volontaria?
- Perché la cessione dei beni feudali possiede anche un valore simbolico?
- Che cosa Alfieri condivide con l'Illuminismo e da che cosa si distanzia?
- Come viene definita la tirannide?
- Perché il mecenatismo può minacciare le lettere?
- Quali sono le tre fasi del metodo di composizione tragica?
- Quali caratteristiche strutturali ha il teatro alfieriano?
- Perché *Filippo* è una tragedia politica e familiare insieme?
- Quali identità inconciliabili convivono in Saul?
- Perché Davide appare minaccioso anche senza congiurare?
- In che modo Alfieri trasforma il mito ovidiano di Mirra?
- Quale funzione drammatica svolge la reticenza?
- Come la *Vita* costruisce il personaggio dell'autore?
- Perché il *Misogallo* complica l'immagine di Alfieri come poeta della libertà?

Analizzare

- In una scena tragica, individua parole isolate, enjambement, interrogative e pause; spiega come modificano il rapporto di forza.
- Confronta una fase in prosa e la verseggiatura dello stesso passo, usando un'edizione critica.
- In *Saul*, registra in una tabella i cambiamenti del giudizio del re su Davide e le parole che li provocano.
- In *Mirra*, distingui ciò che gli altri personaggi fanno, ciò che suppongono e ciò che conosce lo spettatore.
- In una pagina della *Vita*, separa fatto narrato, giudizio retrospettivo e costruzione dell'autoritratto.

Collegare e interpretare

Confronta l'indipendenza dello scrittore nella *Caduta* di Parini e nel *Principe e le lettere*.

Discuti questa tesi: «L'antitiranno alfieriano rischia di somigliare al tiranno».

Confronta il conflitto fra padri e figli in *Filippo* e *Saul*.

Spiega perché *Mirra* possa essere definita una tragedia della conoscenza e della parola.

Metti in relazione il paesaggio delle *Rime* con il sublime preromantico.

Valuta che cosa la ricezione risorgimentale conserva e che cosa semplifica dell'opera alfieriana.

Preparare l'esposizione orale

TRACCIA Presenta formazione, viaggi e conversione letteraria; chiarisci il rapporto critico con l'Illuminismo; spiega tirannide e indipendenza dello scrittore; illustra il metodo di composizione e lo stile tragico; analizza Filippo, Saul e Mirra come tre configurazioni diverse del potere; concludi con *Rime*, *Vita*, *Rivoluzione* e fortuna.

Laboratorio delle fonti

Autobiografia sotto controllo. Confronta la data di nascita dichiarata nella *Vita* con la cronologia documentaria della Fondazione Alfieri. Spiega perché una minima divergenza sia importante per il metodo storico.

Dal progetto al verso. Scegli una tragedia conservata nell'Edizione nazionale e accosta idea, stesura e verseggiatura. Registra che cosa viene tagliato, ampliato o reso più ambiguo.

Definire la tirannide. Leggi un capitolo iniziale di *Della tirannide* e costruisci una mappa di poteri, strumenti e soggetti. Distingui definizione politica e giudizio morale.

Il soprannaturale assente. Confronta la fonte biblica e il *Saul*: quali episodi legati a Samuele vengono eliminati o interiorizzati? Quale effetto produce la scelta?

Ovidio e Alfieri. Confronta la storia di Mirra nelle *Metamorfosi* con l'azione tragica. Osserva consumazione dell'incesto, ruolo divino, metamorfosi, tempo e responsabilità.

Il mito ottocentesco. Accosta una scena alfieriana a un testo di Foscolo o a una testimonianza risorgimentale. Indica quali aspetti dell'autore vengono selezionati per costruire un modello civile.

Rimandi alla parte antologica

Opera e nucleo	Funzione nel percorso comune	Apparati da predisporre
<i>Della tirannide</i> , definizione iniziale	Potere arbitrario, legge e paura	Introduzione al trattato; schema argomentativo; lessico politico
<i>Del principe e delle lettere</i> , protezione e dipendenza	Autonomia economica e verità dello scrittore	Nota sul mecenatismo; confronto con Parini; domande argomentative

Opera e nucleo	Funzione nel percorso comune	Apparati da predisporre
<i>Filippo</i> , confronto fra re e figlio	Tirannide dentro la famiglia	Sintesi dell'antefatto; mappa dei rapporti; analisi dei pronomi di potere
<i>Antigone</i> o <i>Virginia</i> , scena di resistenza	Legge, libertà e sacrificio	Confronto con la fonte; parole-chiave politiche; lettura scenica
<i>Saul</i> , monologo dell'alba	Memoria della grandezza e identità divisa	Contesto biblico; ritmo dell'endecasillabo; campi lessicali
<i>Saul</i> , incontro con Davide	Amore, gelosia, elezione e sospetto	Sequenza dei mutamenti; studio delle interrogative; recitazione ragionata
<i>Saul</i> , finale	Sconfitta, paternità e morte regale	Sintesi dell'atto V; confronto con la fonte; discussione sul titanismo
<i>Mirra</i> , colloquio con Cecri	Reticenza e superiorità dello spettatore	Antefatto ovidiano; mappa delle conoscenze; pause e interruzioni
<i>Mirra</i> , confronto finale con Ciniro	Confessione e catastrofe	Analisi della parola obliqua; responsabilità; lettura a due voci
<i>Rime</i> , «Tacito orror di solitaria selva»	Paesaggio sublime e autoritratto	Schema del sonetto; lessico sensoriale; collegamento preromantico
<i>Vita</i> , educazione e conversione letteraria	Costruzione autobiografica della volontà	Cronologia esterna; narratore e personaggio; invenzioni linguistiche
<i>Misogallo</i> , un testo scelto	Crisi della libertà rivoluzionaria e polemica antifrancese	Contestualizzazione; distinzione tra critica politica e stereotipo nazionale

PRECISAZIONE EDITORIALE Le scene antologiche saranno numerate sull'edizione adottata. Per lo studio della genesi conviene affiancare, quando possibile, il testo definitivo a idea, stesura e prima verseggiatura conservate nell'Edizione nazionale. Non si useranno numeri di verso approssimativi ricavati da edizioni diverse.

Bibliografia essenziale per il docente

Testi ed edizioni

Vittorio Alfieri, *Vita scritta da esso*, voll. I-II, edizione critica a cura di Luigi Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, Edizione nazionale delle Opere di Vittorio Alfieri.

Vittorio Alfieri, *Scritti politici e morali*, vol. I: *Della tirannide, Del principe e delle lettere, La virtù sconosciuta, Panegirico di Plinio a Traiano*, a cura di Pietro Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1951.

Vittorio Alfieri, *Rime*, a cura di Francesco Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954, Edizione nazionale.

Vittorio Alfieri, *Mirra*, edizione critica a cura di Martino Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1974, Edizione nazionale, Tragedie, vol. XVIII.

Vittorio Alfieri, *Saul*, edizione critica a cura di Carmine Jannaco e Angelo Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1982, Edizione nazionale, Tragedie, vol. XIV.

Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di Morena Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, Edizione nazionale.

Studi

Vittore Branca, *Alfieri e la ricerca dello stile*, Firenze, Le Monnier, 1952.

Marco Cerruti, *Introduzione a Alfieri*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

Angelo Fabrizi, *Le scintille del vulcano. Ricerche sull'Alfieri*, Modena, Mucchi, 1993.

Walter Binni, *Alfieri. Scritti 1938-1994*, Firenze, Il Ponte, 2015.

Mario Fubini, *Vittorio Alfieri. Il pensiero, la tragedia*, Firenze, Sansoni, 1953.

Arnaldo Di Benedetto, *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*, Napoli, Liguori, 1994.

AA.VV., *Alfieri e il suo tempo*, a cura di Marco Cerruti, Maria Corsi e Biancamaria Danna, Firenze, Olschki, 2003.

Archivi e risorse

Fondazione Centro di Studi Alfieriani, Asti: cronologia documentaria, archivio, biblioteca ed Edizione nazionale delle Opere.

Istituto della Enciclopedia Italiana, voci *Alfieri*, *Vittorio*: orientamento biografico e storico-letterario.

Biblioteca Medicea Laurenziana, Fondo Alfieri: manoscritti della *Vita* e materiali autografi.

CONFINE EDITORIALE Questo capitolo appartiene al percorso storico-letterario comune. Offre dati, testi, concetti e apparati per programmi personalizzati, ma non sostituisce la sequenza «mondo precedente, fratture, immagine del mondo, scritti significativi, conclusione» del percorso gbprof.