



ELENA ASCHIERI  
Università di Torino  
elena.aschieri@unito.it

## IL MITO DI SAÛL NEL TEATRO FRANCESE DEL PRIMO OTTOCENTO

### Riassunto

Nell'articolo si ragiona, mediante un'analisi della corrispondenza Lamartine-Virieu, sui motivi della sfortuna critica del *Saül* lamartiniano del 1818, con una breve panoramica dell'atteggiamento dei neoclassici nei confronti del genere "tragédie sainte". Il discorso si apre anche a un confronto con il *Saül* di Alexandre Soumet del 1822.

**Parole-chiave:** Alfieri, Lamartine, Soumet, tragedia classica, tragedia romantica

### Abstract

This paper presents, through an analysis of the Lamartine-Virieu's letters, the causes for the critical misfortune of Lamartine's *Saül* published in 1818, and provides an overview on the neoclassical attitude towards the "tragédie sainte". The paper also admits a comparison with Alexandre Soumet's *Saül* published in 1822.

**Keywords:** Alfieri, Lamartine, Soumet, classical tragedy, romantic tragedy

Grande ammiratore di Alfieri, Lamartine, nel decennio 1810-1820, come appare dalla sua *Correspondance* con l'amico Aymon de Virieu<sup>1</sup>, fa ripetutamente riferimento al tragediografo italiano che dichiara di voler imitare. Nel 1813 scrive: «Tu me verrais avant deux mois accoucher de quelque chose qui ressemblerait à *Méropé* ou à *Saül*»<sup>2</sup>. In effetti, fra il 1817 e il 1818 egli porta a termine un *Saül*, operando una scelta di genere nell'ambito delle tragedie di Alfieri, tralasciando l'argomento mitologico classico per quello biblico. Si tratta di una scelta che pone interessanti problemi di intertestualità non solo per il fatto che la *pièce* di Lamartine è rifacimento del *Saul* di Alfieri, ma anche perché si situa in una *filière* di testi teatrali consacrati alla storia del personaggio biblico

<sup>1</sup> Cfr. *Correspondance Lamartine-Virieu*, textes réunis classés et annotés par M.-R. Morin, Paris, P.U.F., 2 voll., 1987.

<sup>2</sup> *Ibid.*, t I, p. 265.

in questione, *flière* che in Francia percorre il Cinque, Sei e Settecento. I rapporti di intertestualità – soprattutto attraverso l’analisi comparata con il testo di Alfieri – sono già stati studiati<sup>3</sup>. Vorrei qui soffermarmi brevemente su alcuni aspetti della ricezione critica del lavoro di Lamartine e della fortuna del tema all’epoca della Restaurazione, fra Tardi Lumi e primo Romanticismo.

Il manoscritto del *Saül* viene inviato a Virieu che ne fa una lettura pubblica accolta con deciso sfavore. Lamartine ostenta indifferenza per i giudizi della critica dei *salons* che egli considera espressione di un gusto accademico incapace di apprezzare, come già avvenuto in passato, i valori autentici dell’arte, valori peraltro che egli ritiene riconoscibili dal pubblico dei teatri (contrapposto al pubblico *choisi*, ove peraltro l’aggettivo *choisi* ha un’accezione decisamente negativa, contrassegnando una mancanza di spontaneità):

Songe d’ailleurs au goût du public choisi, rassemblé dans les séances de l’Institut pour applaudir les petits vers du vieux Ducis ou de Camponon; songe comment Racine fut accueillis au temps des anciens Pradons! Je ne veux pas me comparer à Racine, mais je ne veux pas non plus les égaier aux Pradons. Songe enfin que le public, tel nombreux qu’il soit dans les salons, est ordinairement l’opposé direct du public d’un théâtre, je ne sais pas pourquoi<sup>4</sup>.

Il giudizio favorevole, invece, cui Lamartine aspira, con la soggezione del provinciale dinanzi alla *vedette* parigina, è quello di Talma, considerato il *vrai juge* di un testo teatrale:

Je te renouvelle bien fortement la prière de ne laisser là *Saül* qu’après que tu auras obtenu de le lire toi-même au vrai juge, Talma, le seul dont le sentiment puisse influer puissamment non pas seulement sur la réception mais encore sur le succès de cet ouvrage dans le public. [...] Tu diras à Talma que, s’il veut faire recevoir *Saül* à la Comédie française,

<sup>3</sup> Cfr. E. Aschieri, *Rielaborazione del mito di Saul in Voltaire, Alfieri e Lamartine. Un caso di intertestualità teatrale in Francia e Italia tra Tardi Lumi e primo Romanticismo*, in «Franco-Italianica», 29-30, 2006, pp. 75-160. Ancora utili sono F. Colagrosso, *Il Saul dell’Alfieri e quello del Lamartin*, in *Id.*, *Studi di Letteratura italiana*, Verona, Tedeschi, 1892, pp. 153-194, e M.A. Thiel, *La figure de Saül et sa représentation dans la littérature dramatique française*, Amsterdam, H.J. Paris, 1926.

<sup>4</sup> *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, p. 132.

je m'engage à aller quand il le faudra à Paris, et à lui obéir complètement dans toutes les coupures et changements qu'il pourra désirer. [...] Quand Talma revient-il? Ne lui dis pas que je suis un auteur habitant la province, cela lui donnerait de mauvaises impressions ...<sup>5</sup>

Talma<sup>6</sup>, mostro sacro delle scene parigine dall'Ottantanove alla morte nel 1826, grande innovatore nella tecnica di recitazione, dominò dalla Comédie française, di cui fu per oltre trent'anni incontrastato primo attore, le scelte teatrali degli anni della Rivoluzione, dell'Impero e della prima Restaurazione nella direzione di un deciso neoclassicismo, cui non fu estranea l'estetica pittorica di David, amico e, all'inizio, anche consigliere per la scenografia<sup>7</sup>. Un neoclassicismo, peraltro, influenzato, nell'interpretazione della tragedia classica, anche dall'esperienza delle rappresentazioni shakespeariane cui aveva assistito nel soggiorno giovanile in Inghilterra. Nel periodo napoleonico e sotto la Restaurazione Talma impone alla Comédie française una drammaturgia che vuole essere nella linea di Corneille, Racine e Voltaire. A questo proposito si può ricordare che nel 1822, quando il maggior drammaturgo 'classicista' dell'epoca, Alexandre Soumet<sup>8</sup>, propone a Talma una *Clytemnestre* e

<sup>5</sup> *Ibid.*, t. II, p. 128. Per un'indicazione puntuale dei contatti istaurati da Lamartine con Talma a proposito del *Saül* (attestati da una quindicina di lettere a Virieu, tra il 1818 e il 1819) cfr. E. Aschieri, *op. cit.*, pp. 109-110, nota 103.

<sup>6</sup> Cfr. M. Fazio, *François Joseph Talma, primo divo. Teatro e Storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999; Fr. et M. Ambrière, *Talma ou l'Histoire au théâtre*, Paris, Fallois, 2007; Fl. Filippi, *L'Artiste en vedette: François-Joseph Talma (1763-1826)*, Montpellier, Éditions de l'Entretemps, 2013; M. Mazzocchi Doglio, *François-Joseph Talma e la Rivoluzione francese. Aspirazioni e realizzazioni di un innovatore dello spettacolo*, in AA. VV., *L'età della storia*, Torino, Accademia University Press, 2016, pp. 98-110.

<sup>7</sup> Cfr. P. Frantz, *Talma et David: quelques réflexions sur une collaboration exemplaire*, in AA. VV., *La Scène comme tableau*, Poitiers, La Licorne, 2004, pp. 95-106. Ricordiamo che nel 1790, in occasione della ripresa del *Brutus* di Voltaire (*création*: 1730), Talma, *sociétaire* del Théâtre Français (Comédie Française) dal 1789, impone nelle recite il costume à l'antique su suggerimento dell'amico David e impressionato dalla grande tela, *I littori riportano a Bruto il corpo dei suoi figli*, esposta con grande successo al Salon del 1789, – e forse da un'altra grande tela del 1785, *Il giuramento degli Orzi*. Abbiamo delle incisioni che rappresentano Talma in costume romano classico: per esempio, una dell'incisore Adrien Godefroy (1777-1865), d'epoca napoleonica, che rappresenta Talma nel ruolo di Bruto (cfr. R. Bret-Vitot – P. Frantz, *Les nouveaux héros*, in AA. VV., *Le théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Anthologie de L'avant-scène théâtre*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009, pp. 472-480).

<sup>8</sup> Su Soumet dobbiamo ancora ricorrere a A. Beffort, *Alexandre Soumet, sa vie et ses œuvres*, Luxembourg, J. Beffort, 1908.

un *Saül*, l'attore-mattatore accetta *Clytemnestre* e respinge *Saül*<sup>9</sup> (rappresentato con scarso successo all'Odéon).

Il fatto è che nella valutazione di Talma gioca non solo la preferenza classicista ma anche un presupposto ideologico anticristiano che deriva dagli *idéologues* tardoilluministi del dopo-Ottantanove (presupposto ostentato dall'attore con una militanza anticlericale che dura fino alla morte). D'altra parte, Lamartine è consapevole che per questa ragione il genere *tragédie sainte* è fuori moda<sup>10</sup>, come egli scrive a Virieu:

Je sens que [le sujet] aurait été mieux reçu venant d'ailleurs que de *la Bible*, mais je ne crois pas pourtant que le parterre impie y trouve rien qui sente la capucinade; et, qu'ils regardent *la Bible* comme une fable, comme une histoire, ou comme *la Bible*, il me semble que le spectacle est le même à leurs yeux, celui d'un homme poursuivi par un Dieu, par les dieux, ou par un rival adroit et des prêtres puissants<sup>11</sup>.

Tuttavia, pur riconoscendo l'irreligiosità di fondo del pubblico – quello che egli definisce *parterre impie*, cui collega anche il *public choisi* delle sedute dell'Institut –, Lamartine si pone da una prospettiva accettabile dai difensori della concezione aristotelica di tragedia (dunque classicista) là dove, per quanto riguarda la sua *pièce*, riprende il discorso della grande *Poetica* concernente il protagonista, di cui viene sottolineato il carattere di «homme poursuivi par un Dieu». Sottolineatura, invero, che sembra echeggiare lunghe discussioni sulla tragedia biblica. Non per nulla, la breve considerazione di Lamartine sul suo *Saül* (e sul protagonista eponimo) può essere raffrontata alla riflessione che nel Cinquecento si svolge intorno al genere della *tragédie sainte*, per definirne la legittimità in quanto genere tragico modellato sugli autori antichi e normato dalla *Poetica* di Aristotele<sup>12</sup>. Nel 1572 e nel 1573 Jean

<sup>9</sup> Cfr. P. Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, Paris, Champion, 2014, pp. 446-449.

<sup>10</sup> Il discorso sul 'fuori moda' dei soggetti biblici vale per il genere tragico. Nel melodramma abbiamo, messo in scena al Théâtre de la Gaîté nel 1805 (con musica di Leblanc), *Le Triomphe de David* di Louis-Charles Caigniez, adattamento anche questo, alla lontana, del *Saul* alferiano (cfr. P. Berthier, *op. cit.*, p. 276).

<sup>11</sup> *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, p. 129.

<sup>12</sup> Cfr. Ch. Mazouer, *Les tragédies bibliques sont-elles tragiques?*, in «Littératures classiques», 16 (1992), pp. 125-140; D. Cecchetti, *La nozione di «tragédie sainte» in Francia*

de La Taille pubblica due tragedie bibliche collegate fra loro come argomento: *Saül le furieux* e *La famine, ou les Gabeonites*. L'edizione del *Saül* è preceduta da un vero e proprio trattatello, *De l'Art de la Tragédie*<sup>13</sup>, ove La Taille, accettando in pieno i principî aristotelici, mentre nega che ad altri personaggi biblici, protagonisti delle più antiche *tragédies saintes* francesi come Abramo o Davide, si attagli la qualifica di eroe tragico classico, vede un'eccezione nel personaggio di Saul in quanto figura di *miserable Prince* ed esempio di *piteuse ruine*, quasi il re biblico riprendesse il profilo dell'Edipo della *Poetica* aristotelica, né del tutto colpevole né del tutto innocente (*Poet.*, 13, 2-4).

Sfortunatamente per Lamartine, il giudizio di Talma – seppure ammantato di elogi – fu negativo, anche se attribuito alla responsabilità di quel Comité che accettava o rifiutava le *pièces* proposte per la Comédie française. Così Lamartine, in una lettera del 10 ottobre 1818, descrive l'esito dei *pourparlers* con Talma, esito talmente scoraggiante che perfino l'idea di stampare il *Saül* verrà successivamente abbandonata, e la tragedia avrà una collocazione editoriale soltanto nelle *Œuvres complètes* del 1861:

La bataille est en effet très perdue, mon cher ami; elle n'a même pas été douteuse. Talma a été dans l'enthousiasme des vers, du style, des beaux effets produits par la façon dont la pièce est conçue. À mesure que j'allais il s'agitait sur son fauteuil, il disait: 'Il y a une tragédie là-dedans! C'est étonnant, je ne l'avais jamais cru! Il m'a dit, et il a mieux fait, il m'a montré que le rôle de Saül le tentait violemment. Il m'a répété vingt fois que c'étaient les plus beaux vers qu'on lui eût lu; que j'étais poète, et peut-être le seul; que *Moïse* de Mr. de Chateaubriand était beau, que *Saül* était fort au-dessus! mais que dans l'un comme dans l'autre, il y avait des innovations qu'il était certain que le Comité ne passerait pas; qu'il me ferait d'avance tous les bulletins que j'aurais: 'L'auteur a un talent de premier ordre, mais la pièce n'est pas jouable aux Français [= à la Comédie Française]; nous regrettons qu'il

---

tra Rinascimento e Barocco, in AA. VV., *Mélanges de poétique et d'histoire littéraire du XVI<sup>e</sup> siècle offerts à Louis Terreaux*, Paris, Champion, 1994, pp. 395-413; M. Mastroianni (a cura di), *La Tragédie sainte en France (1550-1610). Problématiques d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

<sup>13</sup> Cfr. J. De La Taille, *Saül le furieux – La famine, ou les Gabeonites*, éd. crit. par E. Forsyth, Paris, Didier (STFM), 1968, pp. 2-16. La composizione del trattatello è databile tra il 1570 e il 1572 (*ibid.*, p. XXVII).

se soit abandonné à son imagination au lieu de se renfermer dans les règles ordinaires, et nous l'engageons à appliquer son talent à un autre sujet moins extraordinaire'. Ce qui le choque surtout, c'est comme de raison, le plus beau, les scènes lyriques; il n'a pas seulement osé les sentir par peur du Comité [...]»<sup>14</sup>.

Interessante è l'accostamento all'unico testo teatrale composto da Chateaubriand, il *Moïse*. La storia di questa *pièce* è curiosa non solo per ricostruire la fortuna/sfortuna del genere – pure il *Moïse* è una *tragédie sainte* d'argomento biblico – ma anche per le vicissitudini biografiche dell'autore a questo riguardo. Infatti, Chateaubriand, per vent'anni, fino alla pubblicazione nel 1831<sup>15</sup>, si dette un gran da fare, come attesta la sua corrispondenza, perché la tragedia, composta nel 1811 e poi continuamente rivista e corretta, fosse accettata e rappresentata alla Comédie Française, ma, stranamente data la rete di relazioni politiche e culturali che possedeva, non riuscì nell'intento, almeno fino al 2 ottobre 1834, quando la *pièce* andò in scena al teatro di Versailles<sup>16</sup>. In effetti, Chateaubriand, che nel *Génie du Christianisme* (1802) costruisce una vera e propria *plaidoirie* in favore della letteratura d'ispirazione cristiana, in particolare della superiorità del *merveilleux* cristiano rispetto alla mitologia classica<sup>17</sup>, riprendendo in parte un dibattito secentesco, vuole riproporre (sul modello della tragedia biblica di Racine) il genere *tragédie sainte* in una *pièce* che, peraltro, egli definisce «un ouvrage strictement classique»<sup>18</sup>.

Al rifiuto del *Saül* lamartiniano concorrono probabilmente fattori del tutto estemporanei, come le preferenze (e l'autoritarismo) di Talma, le prevenzioni del Comité che presiede alle scelte della Comédie

<sup>14</sup> *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, pp. 184-185.

<sup>15</sup> Cfr. *Cœuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand*, Paris, Ladvocat, 1831 (t. XXII bis). Abbiamo una ristampa moderna: Fr.-R. de Chateaubriand, *Moïse*, présenté par F. Bassan, Paris, Minard, 1983.

<sup>16</sup> Cfr. *Index des Cœuvres de Chateaubriand, classées en suivant le texte des «Mémoires d'Outre-Tombe»*, in R. Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, édition établie par M. Levaillant et G. Moulinier, Paris, Gallimard, 1962-1964, vol. II, p. 1170.

<sup>17</sup> Cfr. il quarto libro della seconda parte del *Génie du Christianisme* («Du merveilleux, ou de la poésie dans ses rapports avec les êtres surnaturels»).

<sup>18</sup> Cfr. *Préface* a Fr.-R. de Chateaubriand, *Moïse*, cit., pp. 113-125, qui p. 119. Cfr. M. Melai, *Les derniers feux de la tragédie classique au temps du Romantisme*, Paris, PUPS, 2015, pp. 76-77.

française e i pregiudizi dei membri dell'Institut. Tuttavia, tanto per Lamartine quanto per Chateaubriand, oltre a queste cause occasionali e alle motivazioni ideologiche di ostilità al teatro biblico, sono evidenti sia l'avversione per le *innovations* sia la volontà che si rispettino le *règles ordinaires* e si evitino i *sujets extraordinaires*, quali appunto sarebbero gli argomenti tratti dalla Bibbia.

In realtà, questo insistere sull'osservanza delle regole – che non possono essere altro che le norme tradizionali concernenti la drammaturgia, etichettate a partire dal Cinquecento come aristoteliche – come pure la condanna netta delle *innovations* si inseriscono in un contesto in cui la produzione cosiddetta classicista di *pièces* tragiche è molto meno rigida di quanto pretendono i censori nel riproporre modelli e schemi che si vorrebbero fondamentalmente mutuati da Racine e Voltaire<sup>19</sup>. Leggiamo ancora una delle repliche di Lamartine alle critiche che gli vengono trasmesse dall'amico Virieu:

Quant à ceux qui voudraient que la pièce commençât par la pythoïsse, que David ne vînt qu'au 2<sup>ème</sup> acte, ou que la pythoïsse déterminât le dénouement, que Micol devrait chanter la victoire présente de David, etc., etc., je n'ai rien à leur répondre, sinon que la pièce est faite conçue, inventée, ordonnée d'après un autre plan pour produire tels ou tels sentiments, telles ou telles situations, de tel ou tel genre, et qu'il est possible qu'elle eût été mieux ou autrement, étant autrement; mais ce ne serait plus la même pièce. Je répondrai la même chose à ceux qui désireraient que les scènes d'Alfieri où Saül demande à ses enfants de lui livrer David se trouvassent dans mon *Saül*; et, à ceux qui voudraient qu'il s'abaissât pour cela devant ses enfants, et non pas au 4<sup>ème</sup> acte devant David pour lui demander d'épargner son fils dans sa grandeur future qu'il prévoit et ne peut empêcher par une force surnaturelle, je ne répondrai rien s'ils ne trouvent pas ma situation plus noble, plus naturelle, plus touchante, plus forte que la leur. Mais il est cependant possible que mon sentiment me trompe là-dessus<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Racine e Voltaire vengono riconosciuti dallo stesso Lamartine normativi, anche sul piano della metrica (cfr., per esempio, questa annotazione: «J'en excepte les secondes personnes du singulier des verbes, qui font élision partout dans la tragédie chez Racine, Voltaire, etc. Tu pleure [sic.], ah! je comprends! etc.'», *ibid.* t. II, p. 130.

<sup>20</sup> *Ibid.*, t. II, pp. 130-131.

Intanto, Lamartine rivendica la libertà dell'artista rispetto agli schemi normativi e ai modelli, e in questa libertà egli vede la garanzia di poter costruire una «situation plus noble, plus naturelle, plus touchante, plus forte». Affermazione, quest'ultima, in cui l'aggettivazione – con l'evocazione in particolare dei concetti di *naturel*, *touchant* e *fort* – riporta a un'estetica che travalica il classicismo rigoroso.

Peraltro, fra le accuse mosse, ve n'è una riportata da Virieu che pone dei problemi su quale sia la precettistica classicista dei critici di Lamartine e in che cosa consista esattamente, proprio sullo stesso punto censurato, la concezione tragica che Lamartine vuole esprimere nel suo *Saül*. Secondo Virieu, infatti, «pour finir par une grosse bêtise, on voudrait que David ne fût pas marié, qu'il fût amoureux, tendre et galant»<sup>21</sup>, e Lamartine replica con decisione: «David est marié, et sa tendresse n'est pas l'action et le pivot de la pièce»<sup>22</sup>. Evidentemente nell'evocazione di un eroe *amoureux*, *tendre* e *galant*, abbiamo un riferimento al modello 'classico', sì, ma sei-settecentesco, raciniano ma ancor più ripreso dal genere della *tragédie galante* del secondo Seicento e del Settecento, quella degli epigoni del fratello del grande Corneille, Thomas, che trova la sua realizzazione maggiore nella tragedia in musica: una tragedia in cui *mariage* e *galanterie* sono spesso in un rapporto decisamente ossimorico. In effetti, pare che entrino qui in contrasto concetti derivati dal sovrapporsi di poetiche e modelli diversi. D'altra parte, lo stesso Lamartine, che sembra rifiutare il tema della *tendresse* come *pivot* dell'azione drammaturgica, nell'approccio al testo di Alfieri si muove – in particolare mediante la tecnica dell'*amplificatio* – in piena adesione al clima della *sensiblerie* primo-ottocentesca, quella segnata dai vari Chateaubriand, Lamennais, Ballanche<sup>23</sup>.

Interessante, nella prospettiva del dibattito sulla struttura tragica del testo posto in discussione, è, nel passo della lettera che abbiamo ci-

<sup>21</sup> *Ibid.*, t. II, p. 123.

<sup>22</sup> *Ibid.*, t. II, p. 130.

<sup>23</sup> Per il ruolo del *sentiment* è significativo P.-S. Ballanche, *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*, Lyon-Paris, Ballanche et Barret-Calixte Volland, an IX (1801). Cfr. P. Bénichou, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830)*, Paris, Corti, 1975, pp. 155-171; Id., *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977. Cfr. anche, per l'analisi del testo lamartiniano raffrontato con quello di Alfieri, E. Aschieri, *op. cit.*, pp. 110-151.

tato, un riferimento a un episodio della *fabula* di Saul, quello della pitonessa di Endor («Quant à ceux qui voudraient que la pièce commençât par la pythonisse [...] ou que la pythonisse déterminât le dénouement [...] je n'ai rien à leur répondre»), al quale, secondo i critici, Lamartine avrebbe dovuto dare un risalto molto più forte. Nella Bibbia (*I Sam.*, 28, 3-25) Saul, attaccato dai Filistei, si rivolge a una negromante, la pitonessa di Endor appunto, perché evochi l'ombra di Samuele, da lui fatto uccidere, perché gli riveli quale sia la sua sorte. Il fantasma appare e annuncia la rovina di Saul e la successione di Davide nel regno. Le tragedie francesi ispirate alla storia di Saul che si susseguono dal Cinque al Settecento – *Saül le furieux* di Jean de La Taille (1572), *Saül* di Pierre Du Ryer (1642) e *Saül* di Augustin Nadal (1705) – seguono fedelmente il testo biblico. La Taille, con una lunga *tirade* della pitonessa (vv. 619-675), descrive il rito di evocazione come una scena di magia nera, nel gusto del seneschismo cinquecentesco.

Alfieri, che tende a una laicizzazione illuministica della storia biblica, sopprime un episodio incentrato su quel rapporto fra naturale e soprannaturale al centro della discussione, ormai desueta, sul tragico sacro nel Cinquecento e sul *merveilleux* nel Seicento. Un episodio, inoltre, che probabilmente Alfieri ritiene difficile da inserire mantenendo il rispetto delle unità di tempo e di luogo<sup>24</sup>. Lamartine, per parte sua, restauro una scena canonica della tradizione drammaturgica. Anche nel citato *Saül* di Soumet ricompare il personaggio della pitonessa con un ruolo di grande rilievo, che sembrerebbe adeguarsi alle critiche rivolte a Lamartine perché puntasse maggiormente sul personaggio della negromante, trasformato nella nuova tragedia in filo conduttore di una trama che addirittura inizia e termina con il suo intervento. Proprio questa rispondenza della *pièce* di Soumet ai consigli che Lamartine dichiarava di non voler recepire, e nello stesso tempo la relativa vicinanza temporale dei due testi (terminato il primo nel 1818, rappresentato il secondo nel 1822), come pure il fatto che le due opere siano sottoposte al giudizio di Talma che rifiuta entrambe, rende interessante esaminare la rielaborazione dell'episodio e del personaggio della pitonessa di Endor da parte dei due autori.

<sup>24</sup> Cfr. F. Colagrosso, *op. cit.*, p. 183.

Per rispettare l'unità di luogo, sia in Lamartine che in Soumet, l'azione della pitonessa si situa nel campo degli Ebrei, dove essa è arrivata da Endor poco prima della battaglia contro i Filistei. Diversissima è la caratterizzazione del personaggio. In Lamartine, ove è presente soltanto nella terza scena del secondo atto, essa è una veggente ispirata da Dio. Così la descrive il generale di Saül, Abner:

C'est une simple femme; Endor est sa patrie,  
L'obscurité longtemps enveloppa sa vie,  
Mais, depuis que l'Esprit en elle est descendu,  
Tout à coup dans Juda son nom s'est répandu.  
On dit que l'avenir pour elle est sans mystères,  
Qu'elle a prophétisé sur le sort de ses frères,  
Sur David et sur vous, qu'elle a lu dans les cieux  
De sinistres secrets... (II, 2).

Essa stessa si definisce «la voix du Dieu suprême» (II, 3) ed è in preda all'ispirazione divina che preannuncia l'ascesa al trono di David e la morte di Jonathas. Non esercita la funzione negromantica, di connotazione infernale, e non è lei ad evocare l'ombra di Samuel, che invece appare spontaneamente a Saül terrorizzandolo («Ciel! que vois-je? c'est ton ombre sanglante! / Quels regards! Son aspect me glace d'épouvante!», II, 3), per poi immediatamente *s'évaporer*.

Molto maggiore, come si è detto, è il rilievo del personaggio della pitonessa nella *pièce* di Soumet: addirittura, riproponendo quasi uno schema tipico della struttura drammaturgica antica, esso funziona come *deus ex machina*, a suggerire che l'intera vicenda è governata da forze sovranaturali, in quello spazio temporale di una sola giornata assegnato qui per espletare un compito non tanto provvidenziale quanto infernale, come attesta una delle battute conclusive:

Pour la dernière fois j'apparais à tes yeux.  
Auprès de toi, Saül, *ma tâche est terminée*.  
*Je vais rendre aux enfers compte de ma journée.* (V, 7, sottolineature nostra)

La 'giornata' tragica si estende da una notte all'altra: sono questi i limiti che contrassegnano la durata della tragedia, fedele in questo alla normativa pseudo-aristotelica, con l'estensione – non reale, ma a livello di sensazione – dell'oscurità notturna su tutta l'azione, quasi il giorno

intero diventasse notte, quale effetto di un maleficio che *noircit* anche *les ombres* per opera di un essere infernale che rivendica la notte appunto come proprio spazio:

D'affreux enchantemens couvrent ces rochers sombres;  
 Cette nuit est à moi, j'en ai noirci les ombres;  
 J'ai des morts sans cercueil dispersé les lambeaux;  
 Les cieux m'ont reconnue en voilant leurs flambeaux. (V, 4, sottolineature nostra)

La vicenda di Saül e David, che nella Bibbia – e soprattutto nell'esegesi biblica ebraica e cristiana – ha il valore di *exemplum* dell'intervento salvifico di Dio nella storia, viene raccontata come uno scontro con le potenze del male che si scatenano nel mondo, agendo mediante individui che, rinunciando a *tout penchant humain*, hanno stretto un *pacte horrible* con gli *esprits de l'abîme* (in questo caso la pitonessa, rappresentata secondo l'iconografia tradizionale della strega) per sottomettere alle forze demoniache altri uomini (in questo caso Saül):

Depuis qu'un pacte horrible a consacré mon sort  
 Aux esprits de l'abîme, au culte de la mort,  
 Par le souffle infernal sur la terre animée  
 À tout penchant humain mon âme s'est fermée.  
 Pythonisse d'Endor et vouée aux forfaits,  
 Je n'ai d'autre bonheur que le mal que je fais.  
 [...]  
 Je retrouve en Saül quelques traits de moi-même.  
 L'enfer l'unit à moi par un affreux lien;  
 Mais son démon l'accable, et je commande au mien. (I, 1, sottolineature nostra)

Questi versi fanno parte della lunga *tirade* (quaranta versi) con cui la pitonessa apre la tragedia, autodefinendosi creatura che si realizza soltanto nel male («vouée aux forfaits, / je n'ai d'autre bonheur que le mal que je fais»), e caratterizzano la *pièce* come imperniata su di un protagonista, unito alla negromante da un legame infernale, in preda a un *démon* che *l'accable*. Viene così anticipata l'impostazione di tutta la tragedia, che alla fine risulta essere non tanto un esempio di *tragédie sainte* – genere, come abbiamo sottolineato, ben poco amato nella temperie neoclassica cui peraltro Soumet, in contemporanea, sacrifica con la *Clytemnestre* accettata da Talma – quanto un dramma fantastico che

racconta di stregoneria, debitore più che della Bibbia di quel genere della *féerie* che ha gran fortuna nell'epoca romantica.

D'altronde, basta analizzare la scena del terzo atto in cui la pitonessa evoca lo spettro di Samuel, per riconoscere tutto l'armamentario delle scene di stregoneria:

Farouche, l'œil en feu, terrible, échevelée,  
 Frappant du pied la terre à ma voix ébranlée,  
 Arrosant la poussière et le cercueil brisé  
 D'un sang tiède et fumant dans mes veines puisé,  
 Je forcerai la mort à quitter ses ténèbres.  
 Prêtez-moi vos secours, enchantemens funèbres!  
 Montrez-lui que Saül, par l'enfer châtié,  
 Ne connaît de l'enfer qu'une faible moitié.  
 Et toi, dieu que je sers, si la main d'une amante  
 S'offrit toujours à toi d'un sang nouveau fumante;  
 Si ma bouche, toujours soufflant ton noir poison,  
 Au plus affreux blasphème a préféré ton nom;  
 Pour les philtres puissans que demandait ta rage,  
 Si j'allai recueillir seule, après un orage,  
 Les ossemens des morts dérobés aux bûchers,  
 Et les feux du tonnerre empreints sur nos rochers,  
 Encor ce dernier crime et ce dernier miracle,  
 Accours, et que la mort confirme mon oracle. (III, 6)

Proprio per questo insistere sulla figura della strega e sul tema del maleficio, è possibile anche considerare l'operazione compiuta da Soumet nella stesura del suo *Saül* come una *reductio* del modello *tragédie sainte* a un altro modello che si stava imponendo sulle scene francesi, quello shakespeariano. Occorre dire che già Lamartine, a proposito della sua tragedia, fa riferimento a Shakespeare, come termine di paragone qualitativo. Il 6 febbraio 1818 scrive a Virieu vantando una equivalenza del suo testo con quelli di Shakespeare, quanto a stile e tono: «[...] mon cinquième [acte] ne ressemblera qu'à du Shakespeare»<sup>25</sup>. Di rimando, Virieu elogerà l'amico, il 6 maggio 1818, paragonandolo a Shakespeare

<sup>25</sup> *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, p. 101. Per altri riferimenti a Shakespeare, riconosciuto il gran maestro del teatro insieme a Racine, cfr. *ibid.*, t. II, p. 94 (23 gennaio 1818) e p. 145 (17 luglio 1818).

e a Racine: «C'est Shakespeare traduit par Racine»<sup>26</sup>. Non dimentichiamo che pochi anni dopo l'accoppiata *Racine et Shakespeare* (1822-1823) servirà a Stendhal da supporto per il primo grande manifesto del movimento romantico in Francia. Il rapporto peraltro di Lamartine con l'opera del bardo inglese è oscillante e contrastato, soprattutto per il fatto che di Shakespeare, fino ai primi anni venti dell'Ottocento, circolano in Francia gli adattamenti (più che traduzioni) di Jean-François Ducis, che edulcora e 'classicizza' le *pièces* shakespeariane, rendendole insipide<sup>27</sup>. Non per nulla Lamartine per sottolineare l'arretratezza di gusto della critica accademica fa riferimento al Ducis applaudito nelle sedute dell'Institut («*Songe d'ailleurs au goût du public choisi, rassemblé dans les séances de l'Institut pour applaudir les petits vers du vieux Ducis*»).

Tuttavia, tra il 1821 e il 1822, abbiamo due avvenimenti importanti per una conoscenza più vasta e per una fortuna scenica dell'opera di Shakespeare<sup>28</sup>. Nel 1821 è pubblicata una traduzione dell'opera completa di Shakespeare<sup>29</sup> ad opera di François Guizot (in realtà un'edizione riveduta della versione di Le Tourneur), che mette in circolazione uno Shakespeare ben più autentico di quello degli adattamenti di Ducis. Nel 1822 abbiamo una *tourné*e parigina di attori inglesi che offrono al pubblico francese una rappresentazione dell'*Othello* su testo originale (peraltro senza successo, perché nel '22 vengono fischiati dal pubblico, mentre saranno applauditi in un'ulteriore *tourné*e del 1827). Si tratta di

<sup>26</sup> *Ibid.*, t. II, p. 115.

<sup>27</sup> Pierre Antoine de La Place tra il 1745 e il 1748 appronta la traduzione o il riassunto di undici *pièces* di Shakespeare e Pierre Le Tourneur cura, tra il 1776 e il 1782, un teatro completo dell'autore inglese; di queste traduzioni si serve per i suoi adattamenti Jean-François Ducis, tra il 1769 e il 1792: cfr. J.-J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Colin, 1898; M. Monaco, *Shakespeare on the French stage in the Eighteenth Century*, Paris, Didier, 1974; R. Bauer (a cura di), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, Berne, Peter Lang, 1988; J. Golder, *Shakespeare for the age of reason: the earliest stage adaptations of Jean-François Ducis, 1769-1792*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1992; J.-P. Perchellet, *L'héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004.

<sup>28</sup> Cfr. C. Treilhoul-Balaué, *Shakespeare romantique. La réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe (1821-1851)*, thèse de doctorat, Paris-III, 1994. Per una sintesi cfr. anche Fl. Naugrette, *Le théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp. 62-72; S. Ledda - Fl. Naugrette, *Le drame romantique*, in AA. VV., *Le théâtre français du XIX<sup>e</sup> siècle. Anthologie de L'avant-scène théâtre*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008, pp. 124-241, qui pp. 133-136.

<sup>29</sup> *Cœuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Ladvoat, 1821 (13 voll.).

eventi che favoriscono la diffusione in Francia dei testi del tragediografo inglese e contribuiscono all'evoluzione del gusto dei lettori e degli spettatori. In particolare, tra l'estate e l'autunno del 1822, la compagnia teatrale inglese, pur rinunciando al teatro della Porte-Saint-Martin, ove si è consumato il fiasco dell'*Othello*, non abbandona Parigi e in una piccola sala mette in programma, questa volta con successo, *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *Richard III*, *Macbeth* e, di nuovo, *Othello*.

La scoperta di uno Shakespeare diverso contribuisce al superamento degli schemi neoclassici della tragedia tradizionale e accelera l'evoluzione del teatro nella direzione del dramma romantico. Un esempio di questa apertura ai modelli considerati moderni e innovativi, lo possiamo appunto avere nella prima produzione di Soumet che mette simultaneamente in scena *Clytemnestre* alla Comédie Française (il primo Théâtre Français), il 7 novembre 1822, e *Saül* all'Odéon, il 9 novembre: la prima *pièce* con il patrocinio dell'ormai vecchio Talma, che malgrado l'età avanzata recita nel ruolo di Oreste; la seconda, considerata non adeguata alle regole classiche (come già era avvenuto per il *Saül* di Lamartine), in una sala meno ufficiale della Comédie, anche se l'Odéon, teatro *subventionné*, ha comunque il prestigio di secondo Théâtre Français, pur essendo aperto alla rappresentazione di testi ritenuti di rottura rispetto alla normativa accademica.

Ora, è proprio alla luce di questa scoperta dello Shakespeare 'inglese' – non più classicizzato alla francese – che possiamo vedere un'intertestualità del *Saül* di Soumet con un testo, il *Macbeth*, che diventerà una delle fonti archetipiche dell'immaginario drammaturgico del Romanticismo, anche attraverso l'iconografia. Infatti, se, come abbiamo segnalato, un maestro del Neoclassicismo come David influenza profondamente, anzi guida, l'accesso al testo teatrale da parte del mattatore Talma, un altro pittore contemporaneo di David agirà sull'accesso del gioco attoriale al testo letterario nel passaggio dai Tardi Lumi al primo Romanticismo, e sarà lo svizzero Johann Heinrich Füssli (1741-1825)<sup>30</sup>, che a partire dall'arrivo a Londra, ove passerà buona parte della sua vita (1764-1770 e 1779-1825), soprattutto attraverso la frequenza assidua dei teatri e l'amicizia con grandi attori come David Garrick, si appassionerà a tal

<sup>30</sup> Cfr. O. Rossi Pinelli, *Füssli*, Firenze, Giunti, 1997.

punto ai drammi di Shakespeare da farne un riferimento costante della sua produzione grafica. Basti pensare, per quanto riguarda il *Macbeth*, a immagini come *Le tre streghe* (1783) del Kunsthaus di Zurigo o allo straordinario quadro della Tate Gallery di Londra, *Lady Macbeth afferra i pugnali* (1812). Ricordiamo anche, significativo per una lettura non neoclassica della *fabula* di Saul, lo schizzo (penna, inchiostro, sfumato) del Victoria and Albert Museum di Londra, *Lo spettro di Samuele appare a Saul dalla negromante di Endor* (1777): vicino negli anni al *Saul* di Alfieri (1782-1788), ma lontano come sensibilità da questo testo, lontano anche dal testo di Lamartine, mentre Soumet si muoverà in una temperie molto simile a quella cui reagisce Füssli, con le sue rappresentazioni fortemente espressioniste di un mondo onirico, caratterizzato dall'eccesso e dalla frenesia<sup>31</sup>.

Nell'insistere, come si è detto, sul personaggio della pitonessa, Soumet sembra ricordarsi della struttura del *Macbeth* shakespeariano, scandita in apertura e nella parte centrale, risolutiva per la vicenda, sull'apparizione di esseri soprannaturali, in questo caso tre streghe. Nel *Macbeth* abbiamo due momenti di presenze infernali: nel primo atto la prima e la terza scena, nel quarto atto la prima scena; nel *Saül* di Soumet essenzialmente tre momenti: nel primo atto la prima scena, nel terzo atto la sesta scena, nel quinto atto la quarta scena. In *Macbeth*, I, 1, le streghe affermano la loro appartenenza a un mondo pervertito («Fair is foul, and foul is fair: / hover through the fog and filthy air [bello è il brutto e brutto il bello: voliamo attraverso la nebbia e l'aria sporca]»), così come in *Saül*, I, 1, la pitonessa si proclama votata al male («vouée aux forfaits, / je n'ai d'autre bonheur que le mal que je fais»). Nel cuore del dramma, sia in *Macbeth*, IV, 1, che in *Saül*, III, 6, abbiamo un rito di magia nera con l'immissione del protagonista nella dimensione soprannaturale. Nel finale di entrambe le *pièces* abbiamo una battaglia che

<sup>31</sup> Cfr. W. Hofmann, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo (1750-1830)*, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 184-212 (cap. 6: Füssli. *Un inferno-paradiso*). Proprio a proposito della tragedia del periodo della Restaurazione, Maurizio Melai nella sua *thèse* (*op. cit.*, p. 53) vede nel *frénétique* uno dei caratteri maggiori della drammaturgia, citando come esempio tipico il teatro di Soumet: «On assiste au triomphe du noir, du frénétique, de ce goût de l'horifiant où Soumet et ses contemporains s'engouffrent souvent avec une complaisance affichée. La mise en scène du terrible et du sanglant est parfois accompagnée de la représentation du surnaturel, dont la présence contribue à perturber l'ordre d'un monde déjà troublé par l'irrationalité et l'immoralité humaines».

segna la rovina del protagonista, con la presenza materiale della pitonessa in *Saül*, V, 4, e con quella invisibile, in *arrière-plan*, delle streghe nella conclusione del *Macbeth*. L'acuta sintesi interpretativa che Yves Bonnefoy premette alla sua versione della tragedia shakespeariana, può molto bene riassumere, «si magna parvis componere licet», anche il carattere che Soumet imprime alla sua rivisitazione del dramma alfieriano, così diversa peraltro da quella di Lamartine:

Dès la première scène l'accent est placé avec grande force sur la réalité supranaturelle de figures qui y représentent le mal et par conséquent sur celui-ci même: puisque ces «sorcières», ce sont en fait des démons, et qui fomentent un projet d'où doit résulter que Macbeth perdra son âme. Et ces êtres qui semblent déboucher d'un authentique autre monde resteront actifs, à l'arrière-plan, jusqu'à la fin de l'action, un signe en étant qu'au IV<sup>e</sup> acte Macbeth va les consulter là même où bout leur affreux chaudron, cependant que leurs ineptes propos, qui pourraient passer pour une faiblesse de la pièce, résonnent, glapissements et ricanements, d'une façon qui est là pour rappeler qu'au-dehors du monde de Dieu c'est l'incohérence qui règne, autant qu'une affreuse nocivité, mais rien qui pour autant devrait nous paraître de l'irréel<sup>32</sup>.

Pertanto, nel gioco di intertestualità che si consuma in Francia tra il 1818 e il 1822 a partire dal *Saul* di Alfieri, si evidenzia un *débat* teorico – a livello di ideologia, ma soprattutto di poetica concernente i generi letterari – proprio intorno all'accettazione di un tema biblico rifiutato dalla «disposition antireligieuse du parterre» denunciata da Virieu<sup>33</sup>, quel *parterre impie* cui fa riferimento anche Lamartine<sup>34</sup>, biblismo conforme peraltro alla rinata sensibilità religiosa che teorizza, come nel *Génie du Christianisme*<sup>35</sup>, il ricorso in letteratura alla *fabula* scritturale. Alla luce di questo *débat* non è tanto l'intertestualità con Alfieri ad essere interessante, quanto il modo di realizzarla nelle due *pièces* francesi. Per certo, entrambi i testi si rifanno ad Alfieri, soprattutto Lamartine che, pur rivendicando una sua originalità, traduce rielaborando. Anche Soumet ha in mente Alfieri da cui si discosta profondamente, ma certamente

<sup>32</sup> Y. Bonnefoy, *Macbeth le mécréant*, in W. Shakespeare, *Macbeth*, traduction et édition d'Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2016, pp. 7-15, qui p. 8.

<sup>33</sup> Cfr. *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, p. 121.

<sup>34</sup> Cfr. *supra*, nota 11.

<sup>35</sup> Cfr. *supra*, nota 17.

ha letto (o ascoltato in una lettura pubblica) la versione lamartiniana, se non altro per un particolare che non esiste in Alfieri (e neppure nelle tragedie francesi precedenti), là dove Jonathas morente si rivolge al padre, Saül, pregandolo di rappacificarsi con David:

LAMARTINE (V, 6)	SOMET (V, 8)
[...] Vivez; n'espérez pas de conserver mes jours: L'instant où je vous parle en achève le cours. Accordez-moi du moins une dernière grâce: Que d'un fils expirant David prenne la place. Dieu le chérit, et Dieu rejette votre fils: Respectons ses décrets! Je meurs et les bénis!	[...] Vivez pour accomplir la volonté suprême; Quittez sur mom cercueil ce fatal diadème. Ce que la voix du ciel exigea vainement, Que Jonathas l'obtienne à son dernier moment; Que mon âme, en fuyant ma dépouille glacée, Puisse dire au Seigneur: Vous m'avez exaucée. Aimez David...; et toi, qu'à la main de ma sœur, Ami, d'unir ta main je goûte la douceur. [...]

Indipendentemente, tuttavia, da questo indiscutibile contatto fra i due testi – e, nello stesso tempo, malgrado la diversa trattazione dell'identico soggetto – constatiamo anzitutto un atteggiamento di rifiuto di entrambe le *pièces* consacrate a *Saül*, rifiuto che si esprime mediante l'intervento di Talma, rappresentante (al culmine, ma anche alla fine, di una grande carriera) dell'istituzione teatrale ufficiale, quel Théâtre Français (o Comédie Française), che progressivamente avrà sempre più concorrenti (e oppositori sul piano delle scelte teoriche) nel territorio parigino. Nel rapporto con Lamartine, Talma si limita ad un giudizio negativo, fingendolo non suo, in quanto la responsabilità viene fatta slittare sull'ipotetica opposizione classicista di un Comité ostile alle *innovations*. Significativo, nel rapporto con Soumet, è il fatto che Talma accetti la *Clytemnestre* (quella tragedia degli Atridi, soggetto classico per eccellenza), ma rifiuti il *Saül*, fatto slittare, come si é detto, all'O-

déon, forse con l'aiuto dello stesso Talma, in quanto il 'secondo' Théâtre Français, *salle subventionnée*, ha pur sempre il crisma dell'ufficialità.

Concludiamo e riassumiamo. Negli anni della Restaurazione, in cui si consumano, per usare una formula felice, «les derniers feux de la tragédie classique»<sup>36</sup>, vediamo contrapporsi linee teoriche diverse – secondo quello schema che banalmente i manuali scolastici definiscono come lo scontro fra Classicismo e Romanticismo – in prima istanza, per quanto concerne la letteratura, all'interno della produzione teatrale. D'altronde, è dal Rinascimento che la discussione sull'*ars poetica* procede dalla drammaturgia, proprio perché è all'interno di questo genere che si giunge a una regolamentazione fondata sulla lettura della *Poetica* di Aristotele, più o meno esatta filologicamente e storicamente. E di fatto, dopo avere definitivamente incarnato la normativa aristotelica sia nel modello di Racine che in quello di Voltaire, si giunge a fossilizzare lo schema di tragedia classica – come si è sinteticamente visto anche solo dall'epistolario lamartiniano qui citato – per opera di alcune grandi istituzioni ufficiali, quali l'Institut o il teatro di Stato (le cosiddette *salles subventionnées*). Sappiamo tuttavia, fin dalla lettura delle storie letterarie sui banchi di scuola, che negli anni della Restaurazione si avvia, almeno un decennio prima della *bataille d'Hernani*, uno scontro accompagnato con la ricerca di nuovi percorsi all'interno del genere classico per eccellenza, la tragedia appunto: una ricerca che usufruisce di apporti intertestuali estremamente ricchi, che oltrepassano i confini nazionali.

Ora, il caso delle tragedie su *Saül* offre una testimonianza significativa sia della ricerca di forme nuove – pur nell'ostentazione della volontà di fare opera 'classica' – sia dello scontro con i modelli difesi dall'accademia (e anche da un pubblico conservatore, arroccato nei suoi teatri e nei suoi *salons*). Senza contare che nello spazio di quattro anni assistiamo al confronto di due autori con una censura non tanto politica quanto di *établissement* culturale: due autori che si misurano sullo stesso tema, derivato per di più dallo stesso modello, quell'Alfieri lettore assiduo della tragedia classica francese in cui innesta un grande motivo romantico, quello della melanconia furiosa<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Cfr. M. Melai, *op. cit.*

<sup>37</sup> Cfr. J. Claire (a cura di), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard – Réunion des Musées Nationaux, 2005.

Come si è detto, Lamartine e Soumet si scontrano su problemi di genere letterario. Il primo, infatti, a quanto emerge dalla corrispondenza con Virieu, è oggetto di critiche ideologiche (il fatto di scegliere un argomento biblico) e strutturali. In particolare gli vengono mossi appunti riguardanti il *mélange*, condannabile, di generi diversi, poiché immette nella sua *pièce* una *scène lyrique* («J'ai impitoyablement refusé [...] la suppression même de la scène lyrique»<sup>38</sup>) che comporta musica e canto con un movimento nella direzione dell'*opéra* o di quel *mélodrame* che si afferma all'inizio dell'Ottocento<sup>39</sup>, ma che i puristi distinguono rigorosamente dalla tragedia classica. Così pure, gli vengono fatte osservazioni concernenti lo stile, considerato *épique* e poco pertinente al genere tragico («Quant au personnes qui ont trouvé la pièce plus épique que dramatique, ce sont des personnes d'esprit et de l'art; ma première idée était tout épique»<sup>40</sup>). Il secondo, anch'esso per motivi probabilmente di genere letterario, viene costretto a rappresentare il suo *Saül* in un teatro meno importante della Comédie française. Soprattutto, da un *Saül* all'altro vediamo compiersi un'interessante traiettoria di gusto. In quest'ambito la *pièce* di Lamartine è importante proprio perché è una rielaborazione-traduzione del testo di Alfieri, che denuncia un mutamento di sensibilità nella direzione di un forte sentimentalismo e dell'irrompere del lessico della *tendresse*. Molto diverso, sotto l'aspetto della *sensiblerie* e del linguaggio, è il *Saül* di Soumet, che tende shakespearianamente ad abbozzare una tragedia degli orrori.

Così, percorrendo un breve itinerario, penetriamo nel laboratorio drammatico primoromantico e ne scopriamo i tentativi innovativi, con gli scontri polemici connessi.

<sup>38</sup> Cfr. *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, p. 185.

<sup>39</sup> Cfr. P. Berthier, *op. cit.*, pp. 309-321.

<sup>40</sup> Cfr. *Correspondance Lamartine-Virieu*, cit., t. II, p. 130.