

BIBLIOTECA DELL'ARCADIA



Atti e Memorie dell'Arcadia

5

2016



ROMA

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

«Atti e Memorie dell’Arcadia» è una pubblicazione con revisione paritaria

«Atti e Memorie dell’Arcadia» is a Peer-Reviewed Publication

Direttore

Rosanna Pettinelli

Comitato scientifico

Savio Collegio dell’Arcadia: Rosanna Pettinelli, custode generale, Rino Avesani, procuratore, Nino Borsellino, Nicola Longo, Francesco Sabatini, Luca Serianni, consiglieri, Riccardo Gualdo, segretario, Eugenio Ragni, tesoriere, Fiammetta Terlizzi, direttrice della Biblioteca Angelica

Maurizio Campanelli, Claudio Ciociola, Maria Luisa Doglio, Julia Hairston, Harald Hendrix, María de las Nieves Muñiz Muñiz, Manlio Pastore Stocchi, Franco Piperno, Paolo Procaccioli, Albert Russell Ascoli, Emilio Russo, Corrado Viola, Alessandro Zuccari

Redattore editoriale

Pietro Petteruti Pellegrino

L’Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto

ISSN 1127-249X
ISBN 978-88-9359-002-0
eISBN 978-88-9359-003-7

© Accademia dell’Arcadia, 2016

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l’acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: redazione@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

ALESSIA TADDEO

«Alba di un nuovo stile»¹: Alfieri e la notte

1. *Antigone*

Ogni determinazione è una negazione
(Spinoza, *Etica*)

La reticenza di Alfieri circa i modelli e le letture che hanno influenzato la sua produzione artistica è cosa nota². Anche senza riferimenti diretti è possibile asserire che il tragediografo abbia potuto leggere il trattato filosofico di Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Nel capitolo riguardante la luce il lettore si imbatte in considerazioni interessanti: «L'estrema luce, col sopraffare gli organi della vista, cancella tutti gli oggetti in modo da rassomigliare esattamente, nel suo effetto, all'oscurità»³. Le parole di Antigone sono uno specchio di questa folgorante analisi. Ma come uno specchio non riflette l'immagine esatta bensì il suo rovescio, così la frase burkiana va letta a ritroso: la protagonista converte l'oscurità in luce. L'eroico

¹ Nota dello stesso Alfieri che accompagna la prima versificazione dell'*Antigone* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laurenziano Alfieri 27, cc. 129v-108r, nota 139).

² La tendenza alfieriana è infatti quella di presentarsi, sempre e a ogni costo, indipendente rispetto ai modelli, per assicurarsi così un ruolo innovatore e inventivo nel panorama intellettuale coevo. Cfr. V. ALFIERI, *Vita di Vittorio Alfieri*, a cura di C. Mazzotta, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Polistampa, 2003, Epoca IV, cap. II, p. 242, dove confessa, dopo la lettura dell'*Agamemnon* senecano: «Non mi pareva con tutto ciò, ch'elle mi siano riuscite in nulla un furto fatto da Seneca».

³ E. BURKE, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, trad. it. a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1985, p. 104. Per la lettura dell'opera burkiana da parte di Alfieri vd. E. MATTIODA, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, p. 275: «L'opera di Burke apparsa nel 1757 fu tradotta in francese nel 1765, in italiano nel 1804 presso l'editore Sonzogno di Milano. Di Burke è possibile vedere l'influenza sul pensiero estetico italiano del Settecento tramite la tradizione francese e un fortunatissimo manuale come *Lezioni di retorica e di belle lettere* di Hugh Blair».

sforzo della fanciulla, il suo faticoso innalzarsi al di sopra della tetra realtà che la circonda, irradia un bagliore accecante che disorienta lo spettatore. La sua lingua è tersa e cristallina al punto di apparire artificiosa, sospettosamente e volutamente controllata. Si legga a tal proposito il lungo monologo iniziale:

– Queta è la reggia; oscura
 la notte: or via, *si vada* ... E che? Vacilla
 il *core*? Il *piè*, mal ferme l'orme imprime?
 Tremo? perché? Donde il terrore? Imprendo
 forse un delitto? ... o morir forse io *temo*?
 Ah! *temo io* sol di non compier la impresa.
 O *Polinice*, o fratel mio, finora
 pianto invano ... – Passò stagion del pianto;
 tempo è d'oprar: me del mio sesso io sento
 fatta maggiore: ad onta oggi del crudo
 Creonte, avrai da me il vietato rogo;
 l'esequie estreme, o la mia vita, avrai. –
 [...] *Vadasi* omai: santa è l'impresa: e sprone
 tanto mi punge, *alto* fraterno amore ... (I 2, 34-57)⁴.

La scena si apre con un'indicazione spazio-temporale dal carattere oggettivo e distaccato. Si tratta quasi di una didascalia implicita che, in parallelo a quelle esplicitate dall'autore, diventa cifra distintiva di un'opera tutta azione in cui, dunque, il gesto sopperisce al non detto. Alfieri taglia molti passaggi, cancella le spiegazioni reciproche, gli spettatori sono «lasciati letteralmente e metaforicamente al buio, non sanno più esattamente quello che sta accadendo»⁵. Un'indicazione scenica è pertanto necessaria. Anche la punteggiatura collabora all'informazione. Di più: essa veicola l'interpretazione organizzando rigidamente il testo in angusti nuclei di significato che non lasciano adito ad alcuna riflessione. Il verbo impersonale denuncia poi il tentativo di Antigone di occultare la propria individualità relegandola ad una sfera astratta, anonima. Ma il «*si vada*», al modo imperativo, preceduto dall'interiezione semplice e per di più ripetuto nella chiusa del monologo, svela un desiderio perentorio di andare verso la fine.

Un'intima ansia sempre spinge la protagonista a gettarsi a capofitto nelle azioni per non concedersi il tempo di indugiare nell'analisi dei propri senti-

⁴ L'edizione di riferimento è V. ALFIERI, *Antigone*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953. I corsivi nelle citazioni sono miei. Il primo numero nella parentesi tonda dopo una citazione identifica l'atto, il secondo la scena, il terzo il verso.

⁵ M. PIERI, *Alfieri e la famiglia di Edipo*, in *Antigone, volti di un enigma: da Sofocle alle Brigate Rosse*, a cura di R. Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, pp. 155-186: 183.

menti. Il ritmo della narrazione si fa pertanto sempre più sostenuto, affannato, come se rispecchiasse il correre di Antigone verso la catastrofe. L'infittirsi dei verbi di movimento lo dimostra. Alla fine del primo atto la fanciulla tebana così incalza Argia: «Andiam», «Vieni», «Segui» (I 3, 252-256). Il colloquio fra l'eroina e Creonte è chiuso da un suo secco e risoluto «Si vada» (II 2, 272). Sembra quasi che sia Antigone a provocare il tiranno affinché la imprigioni e la mandi a morte e non, come lo zio crede, il contrario. La giovane muove le fila degli eventi, orchestra i movimenti degli altri personaggi, scandisce la velocità del racconto. Il terzo atto ne è una prova, perché è la figlia di Edipo ad imprimere un'accelerazione al crescendo tragico. Ella chiede alle guardie di essere portata anzitempo al cospetto del tiranno per comunicargli la sua scelta⁶. Al lungo, enfatico discorso di Creonte Antigone, temeraria, risponde «Taci, ed adopra» (IV 1, 14). È solo allora che lo zio, di riflesso, si adegua alla richiesta della nipote affrettandone il martirio:

[...] ti voglio
 pur compiacer nell'affrettarlo. Vanne,
 Eurimedonte; va'; traggila tosto
 all'apprestato palco (ivi, 18-21).

Preoccupata che il tiranno non le conceda la morte o, peggio, che lei stessa, alla vista dell'amato, cambi partito, grida agli sgherri «Or guardie, or vi affrettate; a morte | strascinatemi» (IV 2, 22-23). Le sentinelle, continuamente spronate dalla fanciulla, rimangono stupefatte, quasi pietrificate dalla supplica di Antigone, la quale, accelerando nuovamente i tempi, si sente in dovere di spiegare loro la ragione profonda della sua esigenza: «Su, *mi affrettate*, andiam; sì lento passo | sconviensi a chi del sospirato fine | tocca la meta» (V 1, 1-3). L'uso transitivo del verbo intransitivo brucia la preposizione, alleggerendo e scorciando il verso⁷. Poco oltre la protagonista aggiunge ancora un «Vadasi» (ivi, 8). Il fortuito incontro fra Antigone e Argia crea infine una breve sosta, a cui immediatamente subentra, con pressione rinnovata e maggiore, il desiderio assoluto del sacrificio: «A morte | vadasi tosto» (V 2, 68-69).

Proprio il verbo d'azione, sempre in corrispondenza dei momenti di maggior *pathos*, diviene spia del travaglio che si annida nell'animo della figlia di

⁶ Cfr. A. BARSOTTI, Antigone: «Queta è la reggia; oscura \ la notte», in EAD., *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 92-99: 93. Cfr. III 4, 337-338: «Or tosto | guardie, a Creonte or mi *traete* innanzi». Si ricordi che Creonte aveva concesso ad Antigone una dilazione temporale di un giorno (III 3, 228-230).

⁷ Cfr. V. PERDICHIZZI, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa, ETS, 2009, p. 83.

Edipo. I puntini di sospensione al v. 35 non sono che un indizio di tale affanno: risultano preliminari all'infittirsi ansioso di domande e dubbi. Antigone non vuole dare ascolto alle incertezze che risuonano in ogni angolo della mente. Esse potrebbero infatti risvegliare i sentimenti oscuri fino ad ora celati dietro ad un luminoso contegno versificatorio. Attraverso la personificazione di alcune parti del corpo la giovane tenta di eludere la manifestazione del proprio Io. È il cuore a vacillare, il piede a tremare, non certo Antigone. La figura retorica della prosopopea suggerisce che la protagonista vuole convincersi e convincere che solo le sue membra siano senzienti, solo queste sfuggano al ferreo controllo, solo queste si perdano in intempestivi sentimentalismi. Giunge a sorpresa un parziale riconoscimento della misconosciuta soggettività: «tremo?» (I 2, 37). Un'altra lunga pausa, costituita dai punti di sospensione, prepara finalmente lo svelarsi dell'Io, che timidamente si mette in discussione, fragilmente si interroga: «o morir forse io temo?» (ivi, 38). Ma il riaffiorare del ricordo di Polinice cancella ogni esitazione, ridonando vigore e sicurezza ad Antigone. La risposta ripete in chiasmo la domanda. Tuttavia l'«io» al v. 38 è ben diverso da quello appena affiorato: è eroico ma, nello stesso tempo, impersonale. Ecco che la fanciulla si trincerava dietro frasi gnomiche, categoriche, assolute: «Passò stagion del pianto; | tempo è d'oprar» (ivi, 40-41); «avrai da me il vietato rogo; | l'esequie estreme, o la mia vita, avrai» (ivi, 45). La sintassi s'innalza, il lessico acquisisce una patina arcaica e sostenuta. L'aggettivo «alto» (ivi, 49), inteso latinamente come 'nobile', 'illustre', 'profondo', è attribuito sia al progetto di Antigone (e per estensione anche a lei), sia all'amato fratello estinto (ivi, 49 e 58)⁸. La giovane sembra aver già conquistato una dimensione olimpica.

Tuttavia si tratta di un successo momentaneo perché la stabilità della protagonista è minata in primo luogo dall'incontro con la cognata. Argìa la costringe a rivelarsi con parole che ella terrebbe compresse, suscita in lei un inestricabile groviglio di sensazioni contrastanti: una *pointe* di invidia nei confronti della straniera che ha potuto conoscere le semplici gioie del matrimonio e della maternità, a lei inevitabilmente precluse, e, nello stesso tempo, un senso di protezione sororale per colei che intraprende, ignara, un'impresa tanto rischiosa, infine un odio feroce per il tiranno. L'esempio che segue traduce in versi la sismografia dell'animo di Antigone:

*Ab! ferma il piè – Creonte iniquo,
tumido già per l'usurato trono,
leggi, natura, Dei, tutto in non cale
quell'empio tiene* (I 3, 119-122).

⁸ Cfr. L. SERRA, *L'aggettivo alfieriano*, «Convivium», I, 1949, pp. 465-487: 468.

La forma interiettiva sottolinea l'erompere della passione; l'apocope davanti alla pausa inasprisce il verso e prepara al picco di furore che accompagna il nome di Creonte. L'esuberanza aggettivale e il forte iperbato ne sono una testimonianza. La torsione metrico-sintattica imita infatti i movimenti dell'animo inquieto. Incapace di mantenere l'ordine naturale e logico, il discorso si inceppa inserendo considerazioni non pertinenti, per poi, di nuovo, riprendere la linea del pensiero centrale. La figura retorica rappresenta l'oscuro accartocciarsi della coscienza di Antigone su sé stessa, un ripiegamento che sfida i suoi luminosi ed incessanti tentativi di autocontrollo. Ma il conato verso l'atarassia, seppur intorbidato dal crescente montare delle passioni, non cessa mai completamente. Esso si aggrappa saldamente ai sostegni forniti dal dettato tragico. Il «tutto» al v. 121 è espressione della compostezza classica che la fanciulla ricerca. Il termine ha una funzione di sintesi, poiché ricapitola i membri dell'elenco legandoli in una struttura omogenea, organizzata, armonica⁹. Persino il pronome dimostrativo riferito a Creonte, con valore dispregiativo e distanziante, richiama anaforicamente il soggetto creando uno studiato e geometrico parallelismo.

La volontà di Antigone di imbrigliare e sedare le proprie emozioni è percepibile anche nella narrazione del suicidio della madre e dell'allontanamento da Tebe del padre. I due racconti, interrotti da un breve commento di Argia, costituiscono un dittico che esibisce puntuali corrispondenze dal punto di vista espressivo e semantico. Giocasta rappresenta per la figlia un esempio di nobile sopportazione delle disgrazie che si accaniscono sul destino umano. La vicenda di Edipo suscita in lei una *pietas* impareggiabile. Ecco il primo discorso della vergine tebana alla cognata:

Compier l'orrendo fratricidio appena
vede Giocasta, (*ah misera!*) non piange,
 né rimbombar fa di lamenti l'aure:
 dolore immenso le tronca ogni voce;
 immote, asciutte, le pupille figge
 nel duro suol: [...]
 Fermo ell'ha di morir, ma il tace; e queta
 s'infinge, per deluderci... *Ab me lassa!*
Incauta me! ... (ivi, 133-149).

Il tono della protagonista si abbassa, è pacato, contenuto. L'interpunzione segmenta il verso tanto da creare una coincidenza fra scansione metrica e sintassi: ogni endecasillabo, conchiuso, esaurisce un concetto autonomo.

⁹ Cfr. PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 174.

Ma dietro ad una dizione così pausata si intravede lo sforzo della figlia di Edipo che ad ogni svolta logica si ferma e, con gli occhi già tumidi di pianto, prende fiato. Per ora il lamento patetico è messo fra parentesi, ma è premonizione di un'ondata sentimentale che non potrà essere a lungo arginata. La voce si affievolisce e si spegne nella pausa costituita dai puntini di sospensione per poi infiammarsi nelle due esclamazioni che condensano tutta l'afflizione e i sensi di colpa di Antigone. L'uso del tempo presente in luogo del passato remoto semplifica la sintassi ed è spia della concitazione che pervade la fanciulla. Ma esso informa anche lo spettatore dell'annullamento dell'ordine temporale, o meglio di una sua impossibile progressione finché la donna non riuscirà a riattivare il circolo della normalità.

E alla soppressione della consequenzialità temporale è parallela la cancellazione dei limiti spaziali. Antigone sembra intrappolata in un quadro di Füssli: si muove, impavida, in una realtà oscura, indeterminata, priva di riferimenti concreti, senza limiti di profondità, completamente spoglia di caratteristiche ambientali. Tutt'intorno sente aggirarsi ombre minacciose, misteriose: concrezioni tangibili delle sue paure. Il conflitto intimo travalica i limiti della sua coscienza e dilaga nello «spazio psichico». Dal buio della notte, da quella sorta di «tunnel incorporeo»¹⁰ ispessito dalla crudeltà dei delitti, emerge un intenso chiarore, un lampo accecante: è la tragica figura della vergine tebana. L'ambiente è evocato dal contrasto fra l'oscurità e l'intensa luce che la protagonista promana. Ella stessa si muove fiduciosa verso il sole, perché sa che al fondo del suo stesso percorso accidentato e pericoloso gli spettri svaniranno cadendo dietro di lei. Le coordinate spazio-temporali sono state inghiottite dalle tenebre. E l'oneroso compito di Antigone è quello di ripristinarle.

Che quest'impresa ordinatrice si scontri con il divieto di Creonte è un caso, un fortuito ostacolo ad un progetto molto più alto che non può essere fermato da nessuna legge umana e a cui la donna si sente fatalmente chiamata. Così si spiega il motivo per cui ella, con consapevolezza del proprio ruolo, afferma:

[...] *lungi appena il padre,*
degli insepolti la inaudita legge
Creonte in Tebe promulgò. Chi ardiva
romperla qui; chi, *se non io?* (ivi, 175-178).

¹⁰ G. BRIGANTI, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Milano, Electa, 1989, p. 237.

La struttura latineggiante si accompagna ancora una volta alla fermezza d'intenzioni della protagonista. Il costrutto ricalca marcatamente l'ablativo assoluto che, slegato da vincoli sintattici con la preposizione reggente, cui si collega solo dal punto di vista logico, propone la sequenza nome-verbo *essere* sottinteso¹¹. La fermezza nei propositi è tuttavia solo il risultato finale del secondo racconto che, ricollegandosi idealmente al primo, si apre con note di fortissima commozione, esattamente le stesse con cui il primo si era concluso. Ciò è testimoniato dall'anafora dell'esclamazione «Edippo misero!» (ivi, 163 e 168) accompagnata da un accumulo di lacrimosi aggettivi come «Ramingo, l cieco, indigente, addolorato» (ivi, 165-166). Agli occhi della figlia il padre è un essere indifeso, malato, bisognoso di aiuti e cure, il suo fianco è «vacillante», «antico»; epiteto, quest'ultimo, che «assorbe significazioni affettive, commiste al rimpianto per qualcosa di elevato e di grande che si è perduto per sempre» (I 2, 171)¹².

I dolorosi ricordi di Polinice, poi di Giocasta, ed infine di Edipo rammentano ad Antigone la sua missione temperandone il carattere ostinato. Ecco che, dopo la commossa rievocazione dei cari, la giovane appare sicura e determinata al punto di giurare ad Argia:

A santa impresa vassi;
 ma vassi a morte: io 'l *deggio*, e morir *voglio*;
 nulla ho che il padre al mondo, ei mi vien tolto;
 morte *aspetto*, e la *bramo* (I 3, 187-190).

Mai come ora appare chiaro che l'affermazione dell'identità della fanciulla coincide necessariamente con la sua stessa morte. Una morte che ella fa intendere voluta dall'alto prima che frutto di una decisione autonoma. Ecco perché il verbo modale di obbligo è preposto a quello di volizione e perché il verbo passivo di attesa precede quello attivo di richiesta. Si giustifica così anche l'uso neutro di una concatenazione logica di enunciati, scandita dalla punteggiatura e prossimo al *modus ponens*. Ma si badi bene: si tratta di una proiezione del Super-Io della donna che si impone un sacrificio estremo al punto, di fatto, da compiere un suicidio delegato. Proprio in ragione della durezza del partito preso, Antigone non riconosce la responsabilità della scelta e maschera sé stessa, unica artefice della propria sorte, dietro il paravento del fato e degli dei. L'istanza psichica che regola il comportamento morale della protagonista si alimenta attraverso una spinta di eroismo ribellistico-narcisista che, seppur interioriz-

¹¹ Cfr. PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 112.

¹² SERRA, *L'aggettivo alfieriano*, p. 472.

zata e assorbita durante l'*iter* compositivo dall'*Idea* alla *Versificazione* definitiva¹³, riemerge lasciando una sola, ma netta traccia nella filigrana tragica: «E tormi | tal *gloria* vuoi?» (ivi, 228-229). È talmente ostinata la convinzione con cui talvolta recita il ruolo di ministro del destino che alla fine ella stessa finisce per crederci. Alla cognata infatti dichiara: «[...] Pur, *m'era forza* | ben accertarmi pria, quanto in te fosse | del femminil timor» (ivi, 234-236), ricorrendo così ad un'espressione «in cui il soggetto logico esercita un ruolo grammaticalmente subordinato a vantaggio di un nome astratto», «forza» per l'appunto; un nesso impersonale che ha come «effetto l'attenuazione del tasso dialogico e al tempo stesso di indeterminazione», perché il verbo specifico viene sostituito da una voce del verbo *essere* accompagnata da un nome¹⁴.

Ma non è solo in presenza di Argia, simbolo di una vita possibile seppur nel dolore, che la resistenza di Antigone vacilla. Dinanzi ad Emone, destinatario di un amore irraggiungibile, così innaturale e proprio per questo così profondo, ella si isola, dimentica della realtà che la circonda. Questo moto della coscienza che va dall'esterno all'interno risponde a un mutamento di paradigma tipicamente romantico verso cui Alfieri si muove, pur senza raggiungerlo completamente. La ricerca spirituale dell'individuo per il conseguimento della propria identità seguiva, tradizionalmente, un moto ascensionale che tendeva in modo costante verso il cielo, verso Dio. Il paradigma romantico vede, invece, la direzione convergere «sempre più verso il basso e verso l'interno»¹⁵. Nel personaggio settecentesco di Antigone, l'esplorazione della regione sotterranea, sede del mondo demoniaco, non porta certo ad un'illuminazione interiore ma, al contrario, disseppellisce le parti che ella sente come più oscure e misteriose. E fra queste la protagonista annovera l'amore per il figlio del tiranno. Il verso diventa allora «un organismo drammatico»¹⁶, specchio di quella passione che ella percepisce come un «fallo» da «espiar» (V 3, 65-66).

A tal proposito si consideri la seconda scena dell'atto secondo in cui sono coinvolti tutti e quattro i personaggi della tragedia. Si tratta del primo

¹³ Cfr. M. FUBINI, *La formazione dell'«Antigone»*, in ID., *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pp. 103-121. Il saggio studia il passaggio dell'*Antigone* da declamazione antitirannica caratterizzata da un eroismo declamatorio a dramma intimo.

¹⁴ PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 115.

¹⁵ N. FRYE, *Il mito romantico*, «Lettere italiane», XIX, 1967, pp. 409-429: 430.

¹⁶ E. RAIMONDI, *Un teatro terribile: Roma 1782*, in ID., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 17-64: 53.

incontro, seppur in presenza di Argia e Creonte, fra i due amanti. Emone difende le donne davanti al padre, Antigone allora risponde: «*Oh!* di un tal padre non *degno* figlio tu!» (II 2, 158-159). L'esclamazione rivela la commozione e la sorpresa per quel tentativo di protezione così spontaneo a cui segue un impercettibile sospiro di rammarico. La protagonista infatti vorrebbe che l'amato fosse malvagio ed empio come il padre; in tal modo potrebbe odiarlo senza riserve, mentre così, proprio in ragione della sua diversità, prova per lui un sentimento profondo che deve a tutti i costi essere represso. La spinta arcaicizzante e nobilitante costituita dal sintagma introdotto da «degno» è tuttavia immediatamente smentita dall'ellissi del verbo *essere*, che, ancora una volta, svela il turbamento della giovane. L'affanno, nonostante gli sforzi, trapela ogni qual volta Antigone si trovi vicina ad Emone, anche, suo malgrado, se l'interlocutore è proprio colui a cui non è opportuno svelare le proprie debolezze: Creonte. «Se non più cara, più soffribil forse | farmi la vita Emon *potrebbe; e solo | il potrebb'ei*» (III 2, 192-194), confessa nel terzo atto. La proposizione ha un valore quasi correttivo e si aggiunge, inattesa, a precisare un enunciato compiuto. Sembra che questo inciso, conferendo enfasi al discorso, rendendo il correre «a gran passi»¹⁷ della tragedia verso la catastrofe, sfugga quasi dalla bocca di Antigone. Accorgendosene la fanciulla subito si premura di negare recisamente ogni possibilità di legarsi all'amato dichiarando: «Orribil nome, | di Edippo figlia! – ma, più infame nome | fia, di Creonte nuora» (ivi, 201-203). Finalmente il tiranno abbandona la scena e i due amanti si ritrovano, completamente e per la prima volta, soli.

Il vittorioso sforzo di autocontrollo davanti al nemico ha sfiancato la vergine tebana. Il suo corpo è ora scosso da fremiti di disperazione, sussulti di smarrimento, brividi di struggimento. Ad Emone che cerca di persuaderla a cambiare partito Antigone risponde:

Non posso
esser tua *mai*; che val, ch'io viva? – *Oh cielo!*
Del disperato mio dolor *la vera*
cagione (oimè!) ch'io almen *non* sappia. - E s'io
sposa a te mi allacciassi, ancor che finta,
Grecia in udirlo (*oh!*) che diria? Quel padre,
che del *più* viver mio *non* vil cagione
sol fora, *oh!* s'egli *mai* tal nodo udisse! ...
ove il duol, l'onta, e gli stenti, finora

¹⁷ V. ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 95.

pur *non* l'abbiano ucciso, al cor paterno
coltel saria l'orribile novella.
 Misero padre! il so, pur troppo; io *mai*
non ti vedrò, *mai più*: ... ma, de' tuoi figli
 ultima, e sola, io almen morirò *non* rea (III 3, 303-316).

Il «non» in posizione di rilievo si presenta come chiave di lettura dell'intera scena. L'insistenza sulle negazioni diventa un *Leitmotiv* che marca una rinuncia molto più recisa di quella alle nozze: il rifiuto alla vita. Le parentesi che racchiudono le esclamazioni patetiche rappresentano l'estremo tentativo di Antigone di proteggere di fronte a sé stessa, prima che davanti agli altri, il suo Io lacerato fra sentimento e dovere. L'appello alla divinità «consente all'eroina di comprimere il crescendo emotivo tramite un'invocazione che lascia intravedere solo per via indiretta il travaglio interiore»¹⁸. In presenza di Emone «si sforza di eludere il confronto con la propria verità intima (“la vera cagione”) pregando anzi gli dei perché la celino, ricacciandola nel silenzio oscuro della repressione»¹⁹. Vi è una disperata lucidità analitica in questa supplica. Ma qualcosa sfugge al controllo, le iterazioni evadono dalle parentesi. La lingua della figlia di Edipo solitamente così controllata e luminosa si macchia di chiazze scure. Una metafora tangibile si impone con violenza: è l'immagine di una lama di coltello che scintilla nel buio e s'immerge profondamente in un corpo emaciato e prostrato. La fanciulla scopre con orrore che è lei ad impugnare il brando. Tutti gli incubi del passato si accalcano intorno a lei, la ossessionano, il destino di sangue della sua stirpe sembra ripetersi. La brutalità del richiamo ad Edipo sveglia la coscienza della protagonista dal torpore e rafforza la sua volontà di dimostrarsi diversa dalla propria schiatta: «non rea», appunto. Ritorna davanti agli occhi di Antigone il suo luminoso sogno. L'ultimo compito che l'attende prima di morire è convincere l'amato a vivere: «Vivi, Emon, tel comando ... In *noi* l'amarci | delitto è tal, ch'io col *morir* lo ammendo; | col *viver*, tu» (ivi, 324-326). La brevità della chiosa offerta anziché essere sinonimo di compostezza e chiarezza si traduce in oscurità («Brevis esse laboro | obscurus fio»²⁰). Gli ostacoli che si frappongono ai sentimenti dei due innamorati sono taciuti; le parole della protagonista sono interrotte da silenzi allusivi²¹. La soppressione dell'incidentale avvicina il pronome personale al verbo enclitico,

¹⁸ PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 155.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ HOR. *Ars* 25-26 (cito da ORAZIO, *Poetica*, trad. it. a cura di A. Rostagni, Torino, Loescher, 1972).

²¹ PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 129.

racchiudendolo in una sorta di abbraccio grammaticale, tragico surrogato di un reale contatto fisico fra gli amanti, evidentemente impossibile. Ma i due frammenti di quell'unità, appena costituitasi, sono come due poli uguali di un magnete. Quando pare che per un solo istante si sfiorino, si accarezzino, già sono allontanati da un'irresistibile forza repulsiva. Il chiasmo scinde l'«io» dal «tu»: in mezzo si inserisce materiale linguistico, oggettivazione dell'incompatibilità dei destini di Antigone ed Emone, separati dall'indelebile solco tracciato dai misfatti della stirpe tebana.

La grande prova della protagonista contro sé stessa è terminata. Il dialogo fra gli amanti si chiude con una presa di posizione intransigente, senza possibilità di deroghe: «A non più mai vederti» (ivi, 333). Ora Antigone fissa la morte con uno sguardo sereno. La pace interiore e il raggiungimento dell'identità non sono mai state così vicine. Un'identità che coincide tuttavia con la sua stessa negazione. Antigone nasce dal torbido nucleo edipico con cui si deve continuamente e dolorosamente confrontare. Ma proprio in ragione del fatto che il suo passato è così oscuro, il suo sforzo di elevarsi al di sopra di esso, verso la luce, verso la realizzazione sicura e definitiva della sua grandezza, coincide, necessariamente, con la cancellazione della sua individualità. Ciò spinge la fanciulla in direzione di un'ascesi impersonale. La morte, luminosissima, tanto più accecante proprio in confronto alla fitta oscurità che avvolge i personaggi, rappresenta allora il raggiungimento personale nell'impersonalità. La fine collima con l'affermazione, che in questo caso è negazione del sé.

2. *Agamennone*

*Nel crepuscolo dell'immaginazione
e appena nei vestiboli della coscienza.
(Coleridge, *Ballate liriche*)*

L'*Inchiesta sul bello e sul sublime* codifica minuziosamente gli aspetti psico-fisiologici che accompagnano l'esperienza emotiva di chi osserva la realtà. Il trattato filosofico di Burke si concentra sul sublime, di cui offre un'attenta disamina fenomenologica. Fra le numerose cause che provocano tale sentimento individua il terrore:

Per rendere un oggetto molto terribile, sembra in generale necessaria l'oscurità. Quando conosciamo l'intera estensione di un pericolo, quando possiamo ad essa abituare il nostro sguardo, gran parte del timore svanisce²².

²² BURKE, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, p. 86.

La suggestione viene colta e approfondita lungo tutto il corso dell'*Agamennone*, ma in particolare, è messa in pratica nella costruzione del personaggio di Egisto. Le sue parole ne offrono una testimonianza. Il suo apparire e scomparire è reso ancora più inquietante dal linguaggio indefinito, oscuro, ambiguo, allusivo che lo connota. L'intera scena terza del terzo atto è stata concepita per mettere in rilievo il fremito di paura che coglie Agamennone ed Elettra alla vista del Tiestide. Il re, dubbioso, confessa alla figlia: «Il crederesti, Elettra? Al sol suo aspetto, | un non so qual terrore in me sentiva, | non mai sentito pria» (vv. 247-249). E la fanciulla non può che convenire, aggiungendo: «ed io neppur nol veggo, | senza ch'io frema» (vv. 250-251)²³. Un brivido che l'Atride avverte muoversi dentro di sé e che si estende agli spettatori che odono le cupe anfibologie di Egisto. Le sue battute acquistano note sinistre, risonanze precise che la sola Clitennestra sembra ignorare. L'ingenuità della regina si palesa, ad esempio, quando afferma: «Ben altro padre Egisto, | stato saresti ai figli miei»; a cui l'amante si affretta a rispondere: «Potessi, | deh, pure un dì nelle mie mani tenerli!» (I 2, 130-133). Senza dubbio non si tratta di un tenero abbraccio! Egisto confida nella protezione di Clitennestra al punto di farsi beffa di Elettra garantendole che «Il nome | d'Egisto spiace ad Elettra troppo: ancora | d'Egisto il cor noto non l'è» (II 1, 93-95). Parole ancora una volta duplici, che assumono significati diversi secondo la prospettiva in cui si pone chi interpreta. E, tuttavia, il bersaglio dell'ironia derisoria del Tiestide non è solo la fanciulla: anche Clitennestra viene colpita inconsapevolmente dagli strali dell'amante. L'uomo sibila nell'orecchio della donna: «Vedrai, ch'ei [Agamennone] non serba rimorso in sen della tua uccisa figlia. | Di securtà prendi da lui l'esempio»; ed Elettra lo condanna giustamente come «mortifera lingua» (II 2, 150-153). Ancor più insinuanti e taglienti sono le parole con cui Egisto informa Clitennestra della presunta tresca amorosa di Agamennone e Cassandra:

È ver; non merta
 D'esser tradito Atride: ei, che tant'ama
 la sua consorte: ei, che da Troja avvinta
 in sembianza di schiava, infra i suoi lacci
 Cassandra trae, mentr'ei n'è amante, e schiavo
 ei stesso, sì ... (IV 1, 129-133).

²³ L'edizione di riferimento è V. ALFIERI, *Agamennone*, a cura di C. Jannaco, R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967. Per il timore degli altri personaggi nei confronti di Egisto, cfr. III 2, 149-151 e 187-188.

Se il re attinge il proprio potere dalle armi, Egisto, al contrario, può contare su un sapiente uso della parola e su una profonda conoscenza della retorica. Egli stesso, rivolto all'amante, spiega che l'autorità dell'Atride poggia su «Dovizia, e regno, ed arroganti modi» (I 2, 45), ripetendo poi a Clitennestra che «la ragion sua son l'armi» (IV 1, 21). Lo spettatore nel soliloquio d'apertura, ancor prima della donna, ha conosciuto le capacità affabulatorie di Egisto. Si tratta di un vero e proprio prologo che, oltre a fornire informazioni sull'antefatto, assolve a una funzione etopoietica. Sembra quasi che il figlio di Tieste, prima di entrare in scena e di calarsi davvero nel ruolo, ammicchi allo spettatore, fornendo la chiave di lettura per intendere la vera natura dei suoi discorsi: «Ma, pria che il ferro, l'arte | oprar conviemmi» (I 1, 17-18).

Egisto, che ha frequentato diligentemente la scuola di Gorgia e Protagora, ora ne mette in pratica le retoriche narrative. Egli apre continui scorci verso la dimensione passata ma soprattutto verso quella futura, così da non lasciare il tempo all'amante di restare sola con sé stessa e di riflettere con razionalità sugli accadimenti del presente. Nel primo atto il Tiestide racconta²⁴ una fiaba lontana, quella della guerra di Troia, dell'ira di Achille, del valore di Ettore, consacrati già all'immutabilità del mito. Nel quarto atto ripercorre invece una vicenda che Clitennestra sente più vicina, quella della sorella Elena e di Paride. Egisto coglie il piccolo indizio fornitogli dalla donna («Ferma son di seguire d'Elena i passi, | che abbandonarti mai ...», II 1, 39-40²⁵) per approfondire l'argomento:

[...] Rapita Elena fu: la trasse
figlio di re possente entro al suo regno;
ma al rapitor che valse aver baldanza,
ed armi, e mura, e torri? A viva forza
dentro la reggia sua, su i paterni occhi,
ai sacri altari innanzi, infra le grida,
fra i pianti e il sangue e il minacciar de' suoi,
non gli fu tolto e preda, e regno, e vita?
D'ogni soccorso io privo, esul, ramingo,
che far potrei? (IV 1, 45-54).

La digressione, in primo luogo, permette al Tiestide di istituire un parallelo fra la propria condizione e quella del principe troiano, confronto dal

²⁴ Cfr. E. Rossi, *Teatro, persuasione e potere: l'«Agamennone» di Alfieri*, «Italianistica», XXXVII, 1998, 1, pp. 19-33: 27.

²⁵ Per il tema della parentela con Elena cfr. I 3, 251-252.

quale ancora una volta emerge come il più debole. In secondo luogo, crea in Clitennestra la convinzione che il delitto e la colpa siano ineluttabili perché iscritti nel destino della sua stirpe. Inutile quindi scontrarsi con una forza superiore, tanto vale abbandonarsi alla fatalità degli eventi. L'amante, in un caleidoscopio di immagini, disegna, cancella, dipinge per la regina futuri panorami di rosea felicità, ma anche oscuri scenari in cui la coppia troverà la morte per mano del furente marito (ivi, 42-43).

L'uso di complesse perifrasi e circonlocuzioni rende difficile l'identificazione dei soggetti a cui Egisto si riferisce acuendo così il clima di incertezza e di oscurità che avvolge il suo discorso. Per riferirsi a sé stesso parla obliquamente dell'«abbominato figlio | dell'implacabil suo mortal nemico» (I 2, 50-51); anziché rivolgersi ad Agamennone con uno schietto «tu» opta per un faticoso giro di parole: il «glorioso domator di Troja» (III 2, 127). Neppure i riferimenti agli avi sono esenti da questa stilistica perifrastica, visto che Aeropa macchinosamente diventa «la infedel consorte | del troppo offeso e invendicato Atreo» (ivi, 199-200). Il vero pensiero di Egisto diventa impenetrabile grazie alla sua lingua torbida, scandita da negazioni e sogghignanti litoti. Egli parla moltissimo sulla scena; ma proprio quando si pensa di averne carpito l'essenza ci si accorge che in realtà non ha fatto altro che esprimersi negando il contrario di ciò che voleva dire. Si pensi, ad esempio, alle già ricordate professioni di inferiorità o agli ampollosi elogi di Agamennone (specie in sua presenza). Che altro sono se non affermazione della propria superiorità e desacralizzazione dell'eroico re di Argo²⁶? Anche gli abbondanti incisi nell'eloquio del Tiestide sono proiezioni delle tenebre che serpeggiano nel suo animo. Essi presentano molteplici valenze e inseriscono nel discorso continue ipotesi alternative sullo svolgimento dei fatti, ottenendo così il consueto effetto di straniamento. Si legga a tal proposito il velato rimprovero:

Io, che sgombrar potea d'Argo poc' anzi,
senza tuo rischio almen, senza che macchia
la tua fama ne avesse, or dal cospetto
fuggir dovrò del re (II 2, 5-8).

Questi versi testimoniano l'incessante sforzo di Egisto di calibrare il proprio discorso e le proprie intenzioni sulla base della reazione che vede dipinta sul volto degli interlocutori. Durante l'incontro con Agamennone, lo straniero nota, prima ancora che l'altro proferisca parola, la fronte aggrottata del re, lo sguardo dubbioso suscitato dal suo ragionamento. Prontamente

²⁶ Cfr. Rossi, *Teatro, persuasione e potere*, p. 29.

aggiusta il tiro ed esclama: «Io fra queste mura | cercare osai, *se non soccorso*, asilo» (III 2, 137-138).

L'abilità di Egisto di mutare partito è elemento imprescindibile per la conquista di Clitennestra. Nel quarto atto balena nella mente della regina il progetto omicida; l'amante, come da copione, verbalizza la propria reticenza, «Io taccio»: la responsabilità dell'assassinio deve essere della sola regina. Clitennestra, irritata e insospettata, insinua: «Ma, tacendo, il chiedi» (IV 1, 109). «La situazione è difficilissima; la donna sta per ritirarsi spaventata dalla scelleratezza; un atto di imperio è necessario»²⁷. Il Tiestide allora afferma esattamente il contrario di ciò che desidera: «*Anzi*, tel vieto» (ivi, 110). Quell'«anzi» registra il repentino mutamento di programma, ma anche un'esitazione che permette ad Alfieri di svelare il retroscena, smascherando per un istante l'artificiosità dei discorsi del proprio personaggio. E tuttavia lo spettatore non fa in tempo a scrutare che cosa si nasconde dietro le quinte, perché Egisto prontamente chiude il sipario e ricomincia la farsa.

Eppure l'autocontrollo e la coerenza della recitazione si incrinano man mano che egli si avvicina all'obiettivo. Prima i soliloqui erano sufficienti a far riposare Egisto dalle fatiche di simulatore, a dare sfogo alle sue fantasie divoratrici. La tragedia si apre per l'appunto con uno scorcio notturno reso ancora più fosco dalle sanguinose parole del Tiestide che giura all'«orribil ombra» (I 1, 2) del padre:

Vendetta è guida ai passi miei: *vendetta*
intorno intorno al cor mi suona; il tempo
 se n'apressa; *l'avrai*: Tieste, *avrai*
 vittime qui più d'una; a gorghi il sangue
 d'Atreo: *berai* (ivi, 13-17).

Egisto non riesce a liberarsi dalla furia vendicatrice che gli si agita nel petto. La bocca schiumante di rabbia non fa che ripetere ossessivamente lo stesso ritornello. Dal fondo tenebroso della coscienza emergono distintamente solo alcuni suoni, insistite anafore che si rivelano il sintomo della circolarità del suo pensiero. Il secondo soliloquio si configura come un'altra pausa necessaria dopo il faticoso dialogo dello straniero con Elettra e Clitennestra. Anche in questo caso il Tiestide si abbandona a immagini macabre («Espiato, col sangue avrei tua sete | così, Tieste, io disbramata alquanto», II 3, 170-171) concludendo infine il monologo con un oscuro presagio: «Stranier qui sono | ad ogni festa, che non sia di sangue» (ivi,

²⁷ E. SANTINI, *L'«Agamennone»*, in ID., *Vittorio Alfieri*, Palermo, Palumbo, 1939, pp. 76-121: 108.

177-178). La parola «sangue», la cui insistenza è di derivazione senecchiana, diventa «lessema generatore di espansioni patetiche»²⁸, ma anche *Leitmotiv* dei discorsi di Egisto; se inizialmente è relegata nei soli *a parte*, in seguito dilaga anche nei colloqui con gli altri personaggi. La vera natura del figlio di Tieste a poco a poco si svela. Come una belva famelica che si appresta al pasto, poco prima dell'omicidio, ripete per tre volte in otto versi «sangue» (V 2, 125-133), in un crescendo di spasmodica concitazione. L'ansia guida le ultime azioni della tragedia ed è continuamente verbalizzata da Egisto, che, a partire dal suo ritorno sulla scena, coglie Clitennestra in preda ai rimorsi e all'indecisione ed afferma: «Intempestivo è il pianto; è tardo; e vano» (ivi, 37), per poi aggiungere: «E stringe il tempo» (ivi, 117). Ormai lo straniero ha gli occhi iniettati di sangue, dietro di sé percepisce l'ombra di Tieste, spinge dentro la camera nuziale l'amante, le arma la mano e le ordina: «Non indugiare; va, corri: istanti brevi | ti avanzan; va, corri» (ivi, 127-128).

La seduzione della parola è l'arma con cui Egisto intrappola la preda. Come un serpente, avvolge le spire del discorso attorno all'esile collo di Clitennestra, fino a soffocarla, fino a trascinarla nel suo antro oscuro. Il primo avvolgimento è costituito dalla persuasione. L'uomo riesce a convincere l'amante di trovarsi in una posizione debole, inferiore e indifeso rispetto al temibile Agamennone. A tale scopo si autodefinisce «straniero» (I 2, 25), «ramingo, errante, | avvilito» (ivi, 40-41), «infame» (ivi, 44), laddove l'Atride è il «fero | distruggitor di Troja» (ivi, 48-49), «re superbo» (ivi, 73), «re dei re» (ivi, 88) «altero e pingue» (ivi, 117). Nel modello senecchiano la nutrice di Clitennestra indirizza parole offensive ad Egisto. Alfieri, come di consueto, elimina il personaggio del confidente, ma non il ruolo che esso rivestiva. Lo stesso Tiestide rivolge verso di sé quell'invettiva, «abile e frodolenta ritorsione in un senso d'autocompianto»²⁹. L'obiettivo di Egisto è duplice. Innanzi tutto intende creare nella mente dell'amante due schieramenti opposti e assolutamente inconciliabili fra loro: quello del bene, della luce, a cui egli appartiene, e quello del male, del buio, di cui fa parte il marito di lei, il quale inizia così ad essere percepito come un ostacolo al loro amore. In secondo luogo, abile conoscitore dell'animo femminile, stimola nella donna un senso di protezione tipicamente materno garantendosi lo spazio per poter agire indisturbato. E da scaltrito seduttore quale egli è, sa anche

²⁸ A. TRAINA, *Alfieri traduttore di Seneca*, in *Seneca nella coscienza dell'Europa*, a cura di I. Dionigi, Milano, Mondadori, 1999, p. 250.

²⁹ E. PARATORE, *L'Agamemnon di Seneca e l'Agamemnone di Alfieri*, in ID., *Seneca tragico. Senso e ricezione di un teatro*, a c. di C. Questa e A. Torino, postfazione di M. L. Doglio, Urbino, Quattro Venti, 2011, pp. 211-251: 229.

quali parole scegliere, con quali inflessioni della voce modularle, con quali gesti ed espressioni accompagnarle per conquistare il cuore di Clitennestra. Il suo discorso, ricco di frequenti interiezioni, assume toni melodrammatici colorandosi di un «vittimismo ostentatamente rassegnato»³⁰. Nel primo atto si legge: «Ma il giorno, *ahi lasso!* | Già già si appressa il giorno doloroso, | in cui partir tu men farai, ... tu stessa» (I 2, 29-31); e poco oltre: «Sfuggir tua vista | io dovia, se qui stessi; e d'ogni morte | vita trarrei peggiore» (ivi, 67-69). Nel secondo atto Egisto incalza con un'iperbole patetica: «Perir pria *mille volte*, che il tuo nome | contaminar io mai» (II 1, 42-44). È tuttavia nell'*incipit ex abrupto* del quarto atto, quando il Tiestide irrompe sulla scena fingendo un profondo sconvolgimento, che si raggiunge il culmine dell'artificio retorico. Egli esordisce esclamando: «Donna, quest'è l'ultimo nostro addio. | *Ahi lasso me!* Donde partire io volli, | cacciar mi veggo» (IV 1, 1-3). Le forme interiettive, che solitamente sottolineano l'erompere violento della passione, concorrendo all'esito antimelodico della versificazione³¹, in questo caso rimarcano l'artificiosità dell'esclamazione giocata sullo studiato parallelismo dei tempi verbali. Si spiega così perché Alfieri nel *Parere* sostenga che quello di Egisto è «un finto amore per Clitennestra, il quale non solo agli spettatori, ma anche a lei stessa finto parrebbe, e mal finto, se non fosse ella meno cieca»³².

La seconda spira che avviluppa il corpo di Clitennestra è il sacrificio. Il sacrificio che Egisto compie ritardando la propria partenza da Argo, anche dopo l'arrivo di Agamennone. La permanenza appare pertanto un dono e una concessione alla donna sebbene sia a lui funzionale per ultimare il piano omicida³³. Il figlio di Tieste è consapevole che facendo mostra dell'incostanza dei propri propositi, dell'altalenare della propria volontà, possa sembrare alla regina un amante caldo e appassionato. Ecco allora che talvolta si rivela obbediente alle richieste di Clitennestra che lo implora di rimanere. Nel primo atto afferma sofferente: «Eppur qui aspetto | il mio destin, qual ch'egli sia; se il vuoi. | Io rimarrò» (I 2, 135-137); e ancora: «A ciò mi sforzi? – Io 'l giuro» (II 1, 74-76). Altre volte, invece, Egisto pare risoluto nel voler partire per potersi sacrificare come unica vittima della colpevole relazione con la regina, aumentando così il valore del martirio e

³⁰ V. BRANCA, *Introduzione all'Agamennone*, in *Agamennone – Mirra*, Milano, BUR Rizzoli, 2005, p. 94.

³¹ Cfr. A. DI BENEDETTO – V. PERDICHIZZI, *Alfieri*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 165-167.

³² ALFIERI, *Parere sulle tragedie ed altre prose critiche*, p. 295.

³³ Cfr. ROSSI, *Teatro, persuasione e potere*, p. 29.

accrescendo la misura del suo prestigio agli occhi dell'amante³⁴. Si leggano, ad esempio, i versi in cui egli con convinzione esclama: «A me non penso, | nulla temo per me; *d'amor verace* | darti bensì questa terribil prova» (I 2, 75-76) proseguendo con: «cader vittima sola | ben io saprò di un *infelice amore*» (ivi, 138-139). Gli epiteti stessi con cui accompagna la parola «amore» sono specchio di quella studiata oscillazione di pensiero. Egisto parla appunto di «amor verace», (ivi 76), «verace amor» (II 1, 16) ma anche di «basso amor» (I 2, 123). Lo scopo è quello di confondere completamente il già compromesso sistema assiologico di Clitennestra, facendole perdere del tutto l'orientamento. Il mite e fedele Atride diventa allora nelle parole di Egisto lo spietato omicida di Ifigenia, per di più lussurioso amante di Cassandra; il Tiestide è, al contrario, un uomo disinteressato che vive solo per l'amore di Clitennestra.

Menzogna e simulazione stringono nella terza spira l'esile gola della protagonista. Falsità che per altro diventano sempre meno architettate, sempre più inverosimili. Il sicuro colpo ad effetto costruito attorno al tradimento di Agamennone non riesce, poiché il re non solo confessa alla regina di amarla, ma le cede persino Cassandra come schiava. Il Tiestide, nel quinto atto, si vede allora costretto a ricorrere a uno stratagemma davvero improbabile. Giura all'amante che Elettra li ha traditi confessando al marito la loro tresca. Di fronte a questa illazione persino Clitennestra si mostra dubbiosa, al punto che, sgomenta ed incerta, afferma: «E deggio | credere?» (V 2, 89-90). Non pago, Egisto ricorre a un «espedito da repertorio» ancor più strabiliante: simula con «istrionica finzione»³⁵ il suicidio, forzando così la donna alla decisione finale. Egli dissemina il suo discorso di riferimenti temporali che «costituiscono il vero fulcro su cui si gioca l'inganno» e che determinano il ritmo teso dell'azione³⁶. Il tempo si assottiglia inesorabilmente, una cupa ansia e un' indefinita angoscia riempiono tutti gli angoli della tragedia. Egisto afferma di poter restare ad Argo «per poco ancora» (II 2, 105), puntualizzando poi che solo «un dì rimane» (ivi, 157) prima della sua partenza. C'è di più: il Tiestide, con parole sapientemente dosate, muta il giorno in notte. La luce diurna diventa infatti sinonimo di rovina: «Al dì nascente a sé davanti ei vuolmi» (V 2, 59). Così Egisto si confessa a Clitennestra con tono apocalittico. La sua è un'incapacità di vivere alla luce del sole tanto da aggiungere rassegnato: «L'aurora in breve sorge a trarti | dal dubbio fero: io non l'attendo» (ivi, 101-102). Il buio indistinto è al con-

³⁴ Cfr. *ibid.*

³⁵ M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero – La tragedia)*, Firenze, Sansoni, 1937, p. 174.

³⁶ ROSSI, *Teatro, persuasione e potere*, p. 27.

trario il suo *habitat* naturale; egli stesso lo riconosce quando esclama: «A favor delle tenebre ritorno» (ivi, 51). Egisto è animale notturno, nella notte e dalla notte è stato concepito: «*oscuro* io nacqui, | lascia che *oscuro* io pera» (II 1, 56-57). L'aggettivo ripetuto, che è di per sé spia della sua predilezione per le tenebre, condensa i tratti più importanti del suo carattere. Esso può riferirsi polisemicamente all'incapacità del Tiestide di vivere alla luce del sole, all'ignominia del suo concepimento, ma anche alla sua nascita tenuta nascosta in quanto frutto di un incesto³⁷.

Clitennestra, pur attratta da questa zona d'ombra da cui sente provenire la voce maliarda dell'amato, ha respirato per troppo tempo l'aria pura, conosciuto troppo a lungo la radiosa vita degli affetti familiari, per non avvertire un senso di soffocamento al contatto con Egisto. Ciò accade perché la sua natura non è notturna, ma crepuscolare, e dunque gravida di sospensione ed angoscia. Ella avanza con passo incerto verso le latebre della propria coscienza mentre il sole che tramonta alle sue spalle la riscalda per l'ultima volta. Il suo incedere titubante è caratterizzato dallo smarrimento, e dalla paura che le nasce nel cuore ogni volta che si gira all'indietro per contemplare la luce che si affievolisce e poi muore. Ella teme la «fera notte» (V 2, 92), le ombre che incombono sul cielo di Argo come sul suo destino; al contrario le speranze per il futuro sono collegate all'«alma luce» (V 1, 2), al nascere del giorno. «Il *nuovo sole* al partir tuo | egli ha prefissato; e il *nuovo sol* vedrammi | al tuo partir compagna» (ivi, 24-25) afferma con fiducia luminosa. La *variatio*, in questo caso, non è introdotta con lo scopo di attenuare una ripetizione, ma è applicata per ottenere un effetto di maggior efficacia drammatica³⁸ in corrispondenza di un tratto saliente del testo, quello in cui Clitennestra sogna un nuovo destino affianco dell'uomo che ama. È dunque solo di primo acchito che il modo di esprimersi della regina si può associare a quello dell'amato: ad un'analisi più approfondita si comprende che le parole della prima certificano un intimo travaglio, quelle del secondo, invece, sono frutto di una retorica infernale finalizzata alla manipolazione. Il linguaggio della donna è pertanto specchio della dicotomia fra il mondo luminoso del passato, che permane come ricordo indelebile, e la realtà fascinosa ed oscura che la circonda. Ecco perché il dettato «positivo, ragionato, assertivo» si sfrangia inesorabilmente di verso in verso, dando luogo a uno stile «passionale, ansietato ma sempre sospeso e ambiguo»³⁹. Si noti come nel primo atto, quando Egisto inizia la sua opera

³⁷ Cfr. BRANCA, *Introduzione all'Agamennone*, p. 117 nota 12.

³⁸ Cfr. PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 87.

³⁹ BRANCA, *Introduzione all'Agamennone*, p. 93.

di persuasione per far credere alla Tintaride di essere in mortale pericolo, ella con logicità risponda che «re vincitor non serba odio a nemico, di cui non teme» (I 2, 52-55). Ciò dimostra come Clitennestra inizialmente trovi in sé la forza per opporsi all'offuscarsi della ragione. Progressivamente tuttavia la razionalità l'abbandona; la mente ottenebrata è schiarita soltanto da fugaci guizzi di luce che corrispondono ai dialoghi della donna con la figlia ed il marito. Elettra riesce per un istante a «trarre la madre dall'incantesimo passionale»⁴⁰ da cui è stregata, Clitennestra coglie il vero nelle parole della figlia e prorompe in un grido di disperazione di fronte alla terribile realtà sconosciuta:

*Abi me infelice! Or ne' tuoi detti il vero
ben mi traluce: ma sì breve lampo
di ragion splende agli occhi miei, ch'io tremo* (I 3, 280-282).

L'esclamativa patetica sottolinea il fatto che la protagonista si percepisca debole, incapace di opporsi alla forza che la domina, a cui semplicemente si abbandona con avvilito. Il pronome personale testimonia come la sciagurata ne abbia la piena consapevolezza. Quell'«or» segnala la fugacità della conquista: Clitennestra già presagisce la vanità del risultato. Il primo atto si chiude così con l'immagine pensierosa della donna che, però, immediatamente raggiunta da Egisto, cade nuovamente in quel turbinio di emozioni che le impediscono un lucido ragionamento, in quel labirinto psicologico che trova quasi un corrispettivo artistico nelle *Carceri* di Piranesi. Sono dedali descritti da un angosciante linguaggio di luci e ombre, che non inquietano tanto per la presenza di mura, inferriate, catene, che sembrano puramente decorative, quanto per le scale che non conducono in nessun luogo, per gli inganni prospettici che distorcono la realtà e stravolgono le proporzioni, per l'affollarsi soffocante di figure, per il moltiplicarsi di arditissime visioni tridimensionali. Lo spettatore, disorientato, avverte che l'ordine è rappresentato solo come perdita, un sordo malessere lo affligge all'accorgersi che in ogni angolo si accampano figure di torturati e che proprio in quel mondo rinchiuso ermeticamente in sé, in quel brulichio oscuro della folla, si confondono giudici e condannati. Il sublime orrore piranesiano ha la capacità di suggerire, così pare, come nell'*Agamennone* di Alfieri le prospettive di fuga di Clitennestra, il «partir», il «morire», siano illusorie; come ogni strada che la sua mente prova a seguire sia in realtà un vicolo cieco, come la luce che scorge al fondo di essa sia un miraggio che si allontana quanto più lei cerca di avvicinarvisi.

⁴⁰ M. TROVATO, *Agamennone: la scelta tragica*, in ID., *Il messaggio poetico dell'Alfieri: la natura del limite tragico*, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1978, pp. 69-81: 76.

Il destino di carnefice e vittima l'attende all'angolo. Barlumi di logicità subito soffocati riaffiorano ancora qua e là nel testo. Si pensi ad esempio al punto in cui la regina, esasperata dai continui tentennamenti dell'amante, prorompe esclamando: «Tu vedi appien gli ostacoli, e null'altro; | Verace amor mai li conobbe?» (IV 1, 61-62). Si tratta di uno scatto subitaneo, esternato quasi al solo scopo di dar la possibilità ad Egisto di professare ancora una volta il suo amore. Un bisogno di conferme preteso dall'amato che, pronto, non manca di dichiararsi «Amante | verace» (III 1, 63).

È tuttavia al colloquio con Agamennone che segue il più complesso momento di razionalità della tragedia. Il marito contro il quale Clitennestra aveva inveito, di cui aveva sperato la morte, su cui aveva riversato tutto l'odio di cui era capace, improvvisamente le dona una prova d'immenso amore. La magnanimità, l'alta virtù dell'eroe non possono lasciarla indifferente e la forzano ad un ultimo moto di ribellione di fronte all'iniquità dell'omicidio di un cuore a tal punto generoso. Il monologo della regina, specchio delle fluttuazioni del suo animo, si svolge in quattro momenti intervallati da lunghe pause⁴¹. Dapprima risuonano note di tenerezza per il marito che, ignaro del destino che lo attende, dorme placidamente. Poi una lunga sospensione a cui segue l'affacciarsi soffocante dell'inevitabilità: ella deve uccidere perché lo ha giurato all'amante. Si affaccia, però, un'altra interruzione dalla quale nasce l'orrore:

[...] Ahi lassa! Or che promisi? ...
 Ahi vil! Che imprendo? – Oh come in me il coraggio
 tutto sparisce allo sparir d'Egisto!
 Del mio delitto orribile sol veggo
 l'atrocitate immensa [...]
 Niuno ha delitto al mondo,
 che di esser mio consorte (V 1, 8-12).

L'assassinio non è più risolutivo, non garantisce la pace, ma è al contrario foriero di rimorsi e sensi di colpa. Le domande si accalcano senza trovare risposta. Con quale coraggio Egisto si fiderà di un'omicida? «Come oserà di parricida sposa | al fianco infame, in sanguinoso letto, | e non tremare per sé?» (ivi, 24-26). Clitennestra, come mai fino ad ora, illumina il proprio fondo oscuro con le torce della ragione. Ora anche la veridicità dell'amore di Egisto è messa in dubbio. Durante la quarta fluttuazione esclama:

Lungi da me, ferro esecrabil, lungi.
Io perderò l'amante; in un la vita

⁴¹ Cfr. G. G. FERRERO, *L'anima e la poesia di Vittorio Alfieri*, Torino, Paravia, 1932, p. 300.

io perderò: ma non per me svenuto
cotanto eroe cadrà (ivi, 28-31).

La ripetizione dell'avverbio di luogo incornicia e isola l'arma del delitto che viene scagliata, con un gesto iroso, il più lontano possibile. L'anafora del pronome personale è affermazione decisa della volontà della donna in cui tuttavia s'intravedono già le fratture in cui l'amante si potrà insinuare. Egisto bruscamente interrompe i ragionamenti, è già dietro le sue spalle, senza esitare soffia sul lume. La protagonista, avvolta dall'oscurità più densa, rabbiosa commenta il fatto: «Qual furia empia d'Averno ai passi tuoi | è scorta, o Egisto?» (V 2, 77-78).

Sono tenebre dalle quali questa volta la regina non potrà sfuggire, ma che non le sono affatto ignote. Clitennestra, anzi, ha già avuto modo di sondarle, vi si è già persa innumerevoli volte. Il suo primo brancolare nel buio si trova nell'atto iniziale durante il colloquio con la figlia:

CLI: Nuova ragion? Che parli? ... Inacerbito
contr'esso il cor sempr'ebbi ... Ah! Tu non sai ...
Che dico? ... O figlia, i più nascosi arcani
di questo cor, s'io ti svelassi ...

EL: Oh madre!
Così non li sapessi!

CLI: Oimè! Che ascolto?
Avria fors'ella penetrato? ... (I 3, 197-203).

Le frequenti interrogative spezzano la compattezza del verso creando pause eloquenti in cui si coagulano grumi di significato mai espressi. I puntini di sospensione rivelano dapprima la sorpresa, poi l'incertezza della donna, diventando infine espressione del vaneggiamento e della follia⁴² verso cui la protagonista si dirige a gran passi. Ne consegue un progressivo asciugarsi delle battute. Le apocopi serrano il discorso eliminando la dolcezza e la fluidità dell'incontro vocalico; esse sono specchio del segreto che Clitennestra vorrebbe sepolto nella propria coscienza: l'amore per Egisto che inconsapevolmente percepisce come indegno. E se Elettra «ha imparato a leggere nell'animo della madre»⁴³, non è certo per le confessioni che la regina le ha fatto in passato. La Tintaride raramente parla con gli altri personaggi, più di frequente conversa con sé stessa. I versi riportati fanno

⁴² Cfr. F. VAZZOLER, «...»: *La pausa nel verso delle tragedie alfieriane*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, a cura di G. Lonardi, S. Verdino, Padova, Esedra, 2005, pp. 295-332: 312.

⁴³ FUBINI, *Vittorio Alfieri*, p. 161.

parte dunque di un monologo deliberativo, più che di un dialogo, interrotto da una preoccupata voce fuori campo che la protagonista non sa ancora identificare e che la coglie di sorpresa. Si spiegherebbe così la presenza di quell'*ella*, in luogo del *tu*, incomprensibile altrimenti in una conversazione *vis-à-vis*.

Cambia l'interlocutore, ma la dinamica si ripete allo stesso modo: la regina si dimostra assente anche quando parla con Agamennone. Il re, appena tornato, si abbandona al ricordo della perduta figlia Ifigenia, dolente; confessa poi di essersi trovato coinvolto nella guerra di Troia. Giura però che, seppur distante, il suo pensiero era costantemente rivolto ai familiari:

[...] avea presenti
voi sempre, e il palpitar, e il pianger vostro,
e il dubitare e il non sapere. Io spesso
chiuso nell'elmo in silenzio piangeva (II 4, 240-244)⁴⁴.

La morbidezza suscitata dalle allitterazioni delle liquide e la presenza delle occlusive labiali rendono ancora più commovente il quadro del condottiero che piange murato nella corazza. Il luminoso profluvio di parole è troncato dalla secca risposta della regina che afferma: «Io mesta? ...» (ivi, 246). Clitennestra non è minimamente toccata dalle parole dell'Atride. Di più. Sembra aver udito solo l'ultima frase del discorso a cui risponde sovrappensiero. Agamennone si turba per l'indifferenza della moglie e affannosamente le chiede anche del piccolo Oreste, speranzoso così di poter riconquistare l'intimità perduta. La donna, in un balbettio demente e tragicamente esitante, risponde: «D'Oreste? ...» (ivi, 253). L'uomo poco dopo richiama a sé la sposa, cambia toni con l'illusione di ottenere finalmente una risposta circa un dubbio che lo assilla: la presenza di Egisto in Argo. Questa volta è da re e non da marito che interroga la regina. La Tintaride si perde di nuovo in una risposta confusa ed inquieta, le parole dello sposo si colorano nella sua mala coscienza di ambigua allusività: «Signor, ... fra tue tant'altre cure ... | Io non credea, ch'ei loco ...» (III 4, 266). La distanza che separa i coniugi è incolmabile. L'esordio, seguito per altro da un solco creato dai puntini di sospensione, ne è una spia. Clitennestra, impacciata, non avrà mai il coraggio di chiamare marito Agamennone, perché i sensi di colpa le

⁴⁴ Cfr. M. ORCEL, *La lingua di Saturno*, in ID., *Il suono dell'Infinito. Saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da Alfieri a Leopardi*, trad. it. a cura di P. Sodo, Napoli, Liguori, 1993, pp. 17-50: 38 nota 38. La lingua dell'Alfieri è secondo il critico come l'elmo di Agamennone: «[...] un'armatura destinata a contenere, reprimere, dissimulare la pulsione lirica».

pesano sul cuore come un macigno. Il flusso della comunicazione si spegne nei rigagnoli del non detto. La mancanza dell'articolo davanti all'aggettivo possessivo non dona maestà al sostantivo, non è *mimesis* della concentrazione epigrafica delle lingue antiche⁴⁵, ma è sincope dei nessi logici, espressione che stenta a prender forma nella mente aggrovigliata della protagonista.

Persino la linearità del progetto omicida è troppo coerente per Clitennestra e fatica a farsi strada nelle tortuosità dei suoi pensieri. Si prenda in considerazione la prima scena dell'atto quarto, quella in cui gli amanti decidono le sorti di Agamennone. Egisto cerca un interstizio nell'animo della donna in cui nascondere la sanguinosa idea dell'assassinio. Dovrà poi aspettare che questa maturi e prenda vita. Egli introduce la possibilità di una soluzione diversa da quelle fino ad allora proposte. La donna, ingenuamente, chiede allora quale essa sia:

CLI.	Ed è?	
EG.	Crudo.	
CLI.		Ma certo?
EG.		Ah! certo,
	<i>pur troppo!</i>	
CLI.	E a me tu il taci?	
EG.		E a me tu il chiedi? (IV 1, 91-94).

L'endecasillabo franto in brachilogie esprime la velocità degli scambi, le frasi nominali semplificano il messaggio eliminando il superfluo a vantaggio di uno stile scabro ed essenziale. Sembra quasi che gli amanti si sottraggano l'un l'altro le battute, che tuttavia alludono più di quanto non dicano perché la loro «brevità è proporzionalmente inversa alla loro gravidanza»⁴⁶. Il dialogo si snoda attorno ai medesimi lessemi che rimbalzano dalla donna all'uomo, sulle cui labbra mutano di significato proprio quando lui stesso sembra volerli semplicemente ripetere ed assecondare. Ed infatti gli amanti sono nel cuore della costruzione di un pensiero comune, non ancora conquistato; solo apparentemente s'intendono. Ecco perché il «pur troppo», che per il Tiestide denuncia la dolorosa necessità di uccidere Agamennone, è frainteso dalla Tintaride che pensa che Egisto le voglia «affettuosamente insinuare l'idea del suicidio»⁴⁷. Se infatti la donna desidera «un mezzo, l'onde per sempre a lui sottrarmi» (ivi, 99-100), il pronome personale encli-

⁴⁵ Cfr. G. L. BECCARIA, *I segni senza ruggine*, «Sigma», IX, 1976, pp. 107-151: 139.

⁴⁶ A. DI BENEDETTO, *La passione e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri*, Napoli, Liguori, 1994, p. 46.

⁴⁷ SANTINI, *L'«Agamennone»*, p. 107.

tico mostra come il piano della regina sia suicida piuttosto che omicida. Le risposte volutamente reticenti di Egisto sortiscono finalmente l'effetto sperato. Qualcosa si muove già nell'angolo più remoto del cuore di Clitennestra che stenta a dire di che cosa si tratti e che interroga l'amante nel tentativo di indurlo ad esprimerlo. Ma ormai le tenebre si impadroniscono del suo corpo, un grido rabbioso le squarcia il petto:

Or t'intendo. – Oh quale
lampro feral d'orribil luce a un tratto
 la ottusa mente a me rischiara! Oh quale
 bollor mi sento entro ogni vena! – Intendo:
 crudo rimedio, ... e sol rimedio, ... è il sangue
di Atride (ivi, 103-107).

La pausa direzionale costituita dal trattino orienta il mutamento di interlocutore⁴⁸: la donna cessa di parlare a sé stessa e si rivolge ad Egisto che finora non sembra aver goduto di uno statuto autonomo in quanto mera proiezione degli oscuri sentimenti di Clitennestra. L'accumularsi degli aggettivi d'orrore dà rilievo sinistro al lampeggiare del delitto, sottolineando il terrore, l'iniquità, aprendo «abissi profondi e cupi»⁴⁹ nell'animo della protagonista. La dichiarazione tarda ancora ad arrivare. Le consuete sospensioni, questa volta precedute da inspiegabili virgole, la trattengono segmentando il verso in nuclei di silenzio e parola. L'*enjambement* consente allo spettatore di indugiare nell'attesa trepidante della rivelazione che abbisogna di uno spazio a sé per essere pronunciata. Clitennestra scandisce con gioia feroce ogni lettera del patronimico eliminando persino l'apostrofo richiesto dall'incontro vocalico proprio allo scopo di sillabare meglio il nome della vittima. Quanto diverso dal lampro di resipiscenza che aveva rischiarato la mente della donna durante il dialogo con Elettra! Questo è un «lampro che non illumina la sciagurata, ma giova solo a mettere a nudo la mostruosità della colpa, ad accrescere l'orrore, come il baleno in una notte di tempesta»⁵⁰. Le ultime deboli luci si sono spente. È l'inizio della notte più nera.

⁴⁸ Cfr. VAZZOLER, «...»: *La pausa nel verso delle tragedie alfieriiane*, p. 302.

⁴⁹ SERRA, *L'aggettivo alfieriano*, p. 475.

⁵⁰ SANTINI, *L'«Agamennone»*, p. 97. L'immagine alfieriana è a tal punto suggestiva da rimanere impressa nella memoria del Manzoni. Cfr. A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di L. Badini Confalonieri, Roma, Salerno Editrice, 2006, p. 20: «Questo nome [di don Rodrigo pronunciato dai bravi] fu, nella mente di don Abbondio, come nel forte d'un temporale notturno, un lampro che illumina momentaneamente e in confuso gli oggetti, e accresce il terrore».

3. *Mirra*

Dice il vero chi dice l'oscuro.
(Celan, *Poesie*)

Ancora una volta Burke, ancora una volta le suggestive immagini del suo trattato fanno da sfondo all'ultima tragedia alfieriana. L'autore vi attinge, di nuovo e a piene mani, materiale per la costruzione dei suoi personaggi. I discorsi di Mirra, in particolare, paiono ritagliati dal diciannovesimo capitolo intitolato «L'intermittenza». Così si legge:

Ma una luce che ora appare ed ora scompare, e così di seguito, è anche più terribile di una totale oscurità; e certi suoni indistinti, quando concorrono le condizioni necessarie, sono più allarmanti di un silenzio totale⁵¹.

Il segreto di Mirra rompe gli argini della coscienza spezzando di continuo il faticoso silenzio che ella si impone. Parole ora sussurrate con un filo di voce, ora gridate con impeto fendono l'aria preoccupando i familiari che, allarmati, assistono alla catabasi dell'amata. Essi tuttavia non vogliono e non riescono a cogliere il senso dei ripetuti e mal celati indizi che la protagonista inconsciamente fornisce loro. Intermittenze che svelano la sua colpa, lampi di luce che illuminano per un istante l'oscuro coacervo dei conflitti interiori, fiaccole che scacciano per un attimo le ombre e i doppi sensi annidatisi nelle parole della protagonista. L'addentrarsi della fanciulla nell'intricata selva dei sensi di colpa è pertanto accompagnata da una serie di tracce che si infittiscono in corrispondenza della rivelazione finale, ma che sono disseminate per tutto il corso della tragedia. A questo proposito la prima scena è sintomatica:

Vieni, o *fida* Euriclea: *sorge* ora *appena*
l'*alba*; e sì tosto a me venir non suole
il mio consorte. *Or* della figlia nostra
misera tanto, a me narrar puoi tutto.
Già l'*afflitto* tuo volto, e i mal *repressi*
tuoi *sospiri*, mi annunziano ... (I 1, 1-6)⁵².

Cecri fa riferimento alle prime ore del mattino, le sue parole («fida», «sorge», «alba») appartengono a un registro diurno⁵³, volutamente dimes-

⁵¹ BURKE, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, p. 106.

⁵² L'edizione di riferimento è V. ALFIERI, *Mirra*, a cura di M. Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1974.

⁵³ Cfr. D. CUTINO, *Le strategie dei personaggi della Mirra*, «Annali alfieriani», VII, 1999, pp. 1-21: 3.

so⁵⁴, teneramente quotidiano. Ma l'alba, lungi dal richiamare idee positive di speranza, gioia, giovinezza, si rivela gravida d'affanno. Le aspettative dello spettatore vengono subito tragicamente disilluse. Il trapasso al codice notturno è tanto fulmineo quanto l'avverbio di tempo che spezza in due il terzo verso. Si crea un distacco fra il mondo della luce, di cui fanno parte i familiari, e quello delle tenebre, in cui si muove Mirra. Sul capo di Euriclea, sempre vicina alla sua protetta, si allungano ombre inquietanti: sul suo viso si possono leggere i segni di un malessere oscuro. L'aggettivo «repressi» in posizione metrica di rilievo come l'uscita del verso e per di più in *enjambement* ne è una spia. La narrazione assume un colorito sempre più cupo ed angosciato grazie alle scelte lessicali: «morte» (ivi, 10), «strugger» (ivi, 23), «pianto» (ivi, 33), «martir» (ivi, 73), «sospiri» (ivi, 77), «singhiozzi» (ivi, 81), «strida» (ivi, 82), «addentro» (ivi, 107), «oltre» (ivi, 107), «racchiude» (ivi, 117), «silenzio» (ivi, 126). Gli aggettivi che potrebbero apparire semplicemente esornativi in virtù della loro prevedibilità amplificano la qualità del nome circoscrivendone e specificandone le caratteristiche⁵⁵. Ed ecco che «infelice» diventa quasi epiteto formulare di Mirra, il suo stato è ovviamente «orribile», la sua angoscia non può che essere «mortale», la sua piaga «insanabile». Cecri parla di «una muta, una ostinata ed alta | malinconia *mortale*» (ivi, 14-15). Il termine chiave della tragedia, quello che meglio qualifica lo stato della protagonista, è accompagnato da un addensarsi aggettivale parossistico in cui l'allitterazione della nasale labiale e dell'occlusiva dentale sorda dislocano violentemente l'ultimo attributo, che raggiunge il massimo rilievo proprio in virtù del suo isolamento. La spezzatura fono-sintattica è correlativo oggettivo dell'emarginazione della fanciulla. L'animo di Mirra è impenetrabile, una sua definizione è possibile solo in negativo, così si spiega la copiosità di congiunzioni e avverbi di carattere negativo («no», «non», «mai»). Ancora una volta la madre si mostra incerta sulla maniera in cui comportarsi con la figlia:

Né appellarla vogl'io, *né* a lei venirne,
né turbata mostrarmele. *Non* vuolsi
 in essa incuter *né* timor, *né* doglia (ivi, 165-167).

Ma la giovane, rivela a chi vuole e sa ascoltarla, qualcosa di più. Certo non lo fa con le espressioni nitide degli altri personaggi, ma con il linguag-

⁵⁴ Cfr. W. BINNI, *Lettura della «Mirra»*, in ID., *Studi alfieriani*, vol. II, a cura di M. Dondero, Modena, Mucchi, 1995, pp. 167-208: 167. Si considerino le forme discorsive della prima scena: «appena», «è ver», «pure», «chissà», «insomma».

⁵⁵ Cfr. PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 164.

gio tormentato ed oscuro dei pianti e dei sospiri. E neppure si pronuncia di giorno ma di notte, che è cassa di risonanza delle sue colpevoli emozioni. Quando le briglie del controllo psichico si allentano e le sensazioni si amplificano, un pensiero malato, sinistro, nascosto si agita al di sotto della coscienza tormentando il sonno della protagonista. Solo la fida nutrice se ne accorge:

[...] I suoi *sospiri* eran da prima
sepolti quasi: eran pochi; eran rotti:
 poi (non udendomi ella) in sì feroce
 piena crescean, che al fin, contro sua voglia,
 In *pianto* dirottissimo, in *singhiozzi*
 si cangiavano, ed anco in late *strida*.
 Fra il *lagrimar*, fuor del suo labro usciva
 una parola sola: «Morte ... morte;»
 e in *tronchi accenti* spesso la ripete (ivi, 77-86).

Infine Mirra entra in scena: il passo strascinato denuncia la malattia di un corpo eccessivamente magro e di un pallore cadaverico. Gli occhi sono velati di pianto, contornati da pesanti occhiaie nere che le notti insonni hanno impresso sul suo tenero viso. Le sue prime parole sono estremamente rivelatrici, orme che il misterioso tormento imprime sul terreno del linguaggio: «*Ei* con Pereo mi lascia? ... Oh rio cimento! | *Vieppiù* il cor mi si *squarcia* ...» (II 2, 107-108). Il pronome personale maschile in posizione incipitaria è una spia che mette all'erta ed innesca un'intricata serie di interrogativi. Quesiti che si impongono con prepotenza maggiore in coloro i quali, ignorando la favola delle *Metamorfosi*, si arrovellano alla ricerca dell'identità dell'uomo che, così pervasivamente, occupa i pensieri di Mirra. Il terzo atto incanala i sospetti nell'unica possibile direzione: «Oh ciel! Che veggo? | *Anco il padre!* ...» (III 2, 21-22), esclama la protagonista sconvolta. Poco oltre si rivolge a Ciniro appellandolo «... Signor ...» (ivi, 60)⁵⁶, non osa neppure chiamarlo padre. I puntini di sospensione incorniciano lo sforzo sovrumano con cui ella gli parla: una sola parola, piena di ambiguità e significa-

⁵⁶ Cfr. IV 4, 217, quando Mirra si rivolge al padre con il nome proprio, quasi possa estraniare dal cerchio familiare colui che ama. Inoltre, nella scena 2 dell'atto III, esclama: «La vita, | Madre, or mi dai per la seconda volta» (215-216). Al v. 100 si legge: «Piangete? ... Oh madre amata!». E più avanti Mirra, rivolta alla sola madre, benché il dialogo sia a tre voci, teneramente afferma: «Se il potrò pur, senza cadere, ... o madre, | infra tue braccia estinta» (164-165). Si verifica così quella che Momigliano, nel commento alla *Mirra*, definisce «un'omissione sinistra» che allerta lo spettatore (V. ALFIERI, *Mirra*, a cura di A. Momigliano, Milano, Mursia, 1985, p. 72 nota 4).

to, esce dal fondo magmatico della sua coscienza. Come interpretare il suo sospiro di sollievo, appena il re esce di scena (IV 7, 244-245), se non come una fondata prova di innocente colpevolezza? L'arrivo dell'uomo, come del resto quello degli altri personaggi, coglie sempre di sorpresa la protagonista. Sovrappensiero e quasi inghiottita in un'altra dimensione, di continuo ripiomba in una realtà buia e squallidamente desolata, dalla quale si sforza senza successo di uscire. Così deve essere interpretato il terrore di rimanere sola con sé stessa (II 3, 228-229), così l'assoluta mancanza di soliloqui. La presenza dei cari sulla scena e le domande che le rivolgono interrompono un'oscura elucubrazione, uno scontro fatale che ha ingaggiato con il suo *alter ego*. Di tale duello si intravedono tuttavia solo i contorni, dalle profondità dell'animo della protagonista risalgono in superficie solo frammenti. Lo spettatore è chiamato a ricostruire il mosaico, a congetturare laddove Alfieri non esplicita. Tale processo di integrazione semantica è autorizzato dall'uso della paratassi⁵⁷, che brucia i connettivi causali, spezzando così ogni legame logico. All'interno dei nuclei del non detto, di quelle pause intrise di echi e di mistero, nelle parole di Mirra a mezzo pronunciate, lo spettatore ha l'illusione di poter interpretare autonomamente gli eventi. Poiché il messaggio non viene esposto attraverso una rigida organizzazione, al destinatario sembra di collaborare alla costruzione del significato.

Di tutto ciò è una prova l'avverbio di frequenza «Vieppiù» (II 2, 2). Esso ha la funzione di un fermo immagine che puntella il verso e che guarda retrospettivamente alle sofferenze di Mirra inserendole in un processo di continua e allarmante degenerazione. Il crescendo del dolore coinvolge gli astanti nella vertiginosa caduta. Impossibile pertanto non immedesimarsi o almeno non sentirsi toccati dal funesto destino che incombe sopra il capo della protagonista. Il lessico crudo e feroce con cui viene descritto il tormento si avvale di *iuncturae* stranianti⁵⁸, in linea con la prassi alfieriana che consiste nel sostituire verbi o sostantivi triti a forme più vitali, non necessariamente auliche o desuete. L'autore, avendo come oggetto un lessema così pregnante come «cor» (ivi, 2), sostituisce a «spezzare» il più aggressivo «squarciare», per altro più aderente all'idea di una forza superiore che tiranneggia l'animo di Mirra. Non solo: il verbo fa parte della fitta schiera di termini dello svelamento. Il linguaggio della fanciulla riflette dunque la bipolarità che alberga nel suo cuore scisso fra *espressione* ed *oppressione*⁵⁹ dell'arcano.

⁵⁷ Cfr. PERDICHIZZI, *Lingua e stile*, p. 123.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 81.

⁵⁹ Cfr. ORCEL, *La lingua di Saturno*, p. 45 nota 49: «Lessico dell'oppressione: repressi, muta, tacita, nega, chiusa, tacitamente, sepolti, rattenuto, negar, oppressa, tacer, racchiude,

Il primo *lapsus* della protagonista viene immediatamente represso. La giovane sente un rumore dietro di lei, arriva qualcuno. È Pereo. Lo spettatore non può essere sicuro che il principe l'abbia sentita, possiamo solo sospettarlo. La donna, comunque, cerca di modificare l'espressione angosciata del volto, abbozza un sorriso, prontamente si schermisce dietro ad un'elaborata spiegazione del suo malessere. Le frasi si allungano e si complicano. L'ipotassi innalza una fortificazione murando il segreto che incessantemente cerca uno spiraglio per fuoriuscire. Il modo di esprimersi di Mirra è molto lontano da quello di un istante prima: ascolta le parole del principe e se ne impadronisce mimeticamente. Il suo linguaggio oscuro si appiattisce su tonalità grigiastre, incapace di assumere le luminose tinte della realtà che la circonda. Lo specchiarsi della fanciulla nelle parole degli altri non riflette un'immagine nitida ma crea un gioco di luci distorto ed allucinato. La sua personalità è franta come i mille pezzi di un vetro rotto: ogni volta che dialoga con qualcuno dice e prova ad essere quella che l'altro desidera che sia. Ciò comporta un immenso sforzo, un logorio dettato dal profondissimo desiderio di purezza. Ma il corpo non regge la fatica di dover ricacciare il segreto al di sotto della coscienza⁶⁰: infine la protagonista ammutolisce. Per sempre. Nell'intera scena seconda non v'è ombra di tali versi tormentati, incerti. Anzi, il discorso si fa prosaico, di primo acchito potrebbe sembrare persino lucido e ragionato. Ma si tratta, appunto, solo di un'impressione perché la scena è, a ben vedere, un arabesco di contraddizioni ed ambiguità:

Mentre nega la verità del suo desiderio, usa le stesse espressioni che potrebbero rivelarlo. Pereo, destinatario inconsapevole, intende il suo sfogo nel senso lecito, ma affetto filiale e desiderio incestuoso usano le stesse espressioni per rivelarsi⁶¹.

Mirra, incalzata dalle domande del futuro sposo, dapprima tenta di sminuire il suo male: è l'accesa «fantasia» di Pereo a dipingerla più sofferente di quanto non sia. Poi, «con perizia psicologica non comune»⁶², tenta di depistare i sospetti del suo promesso: finge che le proprie insicurezze siano riverbero delle esitazioni di lui. Nel disperato tentativo di addossargli la colpa, insinuante gli chiede: «e *di me* dubita intanto | il *da me* scelto sposo?»

silenzio, involti, acchiude, immersa, albergasi, celar, frena, arcano, nascoso, ascondi, oscura, ecc. - Lessico dell'espressione: sospiri, pianto, sveli, prorompe, piangere, rotti, singhiozzi, taglia, schiudeva, aprir, traluca, svelar, squarciare, spira, sfogo, scoppiar, sfuggon, disvelar, schiudasi, dissi, strappasti, esce, ecc.».

⁶⁰ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 89.

⁶¹ P. AZZOLINI, *La negazione simbolica nella «Mirra» alfieriana*, «Lettere italiane», XXXIV, 1980, 3, pp. 289-311: 305.

⁶² FUBINI, *Vittorio Alfieri*, p. 299.

(ivi, 146-147); e poco oltre aggiunge: «come lieta | poss'io parer, se l'amor tuo non veggo | *mai* di me pago, *mai?*» (ivi, 172-174). Le ripetizioni si rivelano polisemiche. Innanzi tutto certificano un tentativo di deresponsabilizzazione e tradiscono altresì un leggero impaccio nella ricerca delle parole, sintomo questo della fatica che Mirra si impone per non far trapelare la rivelazione dell'amore incestuoso. Ma le anafore sono altresì come un'eco lunghissima che dà la misura della profondità della passione⁶³. Le ossessioni della fanciulla si agitano e cozzano contro le quattro pareti chiuse della sua coscienza: nel mondo in superficie se ne sente il fragore. Le insistenze grammaticali sottolineano inoltre l'instancabile ricerca linguistica alfieriana, che di frequente si intestardisce su una ridotta selezione lessicale.

Forse la fanciulla scorge nello sguardo dell'uomo un velo di disappunto per questo suo tentativo deresponsabilizzante. Aggiusta il tiro provando a fargli e farsi chiarezza nello spiegare che «spesso | quell'ostinato interrogar d'altrui, | senza chiarirne il fonte, in noi l'addoppia» (ivi, 151-153). Senza dubbio non sortisce l'effetto sperato. Un limite a quelle domande così insostenibilmente inquisitorie si impone allora con i caratteri della necessità. «Chi m'ama il più, di questa mia tristezza | il men parli, e svanirà, son certa» (ivi, 189-190), implora con un accento volutamente assertivo, ma in realtà disperato, la protagonista, nel tentativo di troncane l'interrogatorio. Lo sposo non è persuaso dalle spiegazioni ottenute, ma per amor di Mirra accetta la richiesta. La giovane di conseguenza riacquista sicurezza, in un conato volitivo ed imperioso dichiara senza possibilità di repliche:

No; questo è il giorno; ed *oggi*
sarò tua sposa. – *Ma doman le vele*
daremo ai venti, e lascerem per sempre
dietro noi queste rive (ivi, 201-204).

Il tempo presente è vissuto come un ostacolo ai progetti futuri, il matrimonio è un duro ma inevitabile pegno che Mirra deve pagare per poter abbandonare quel mondo in cui tutto le sembra contaminato dalla nefanda passione. Con impazienza e con manifesta insofferenza affretta le nozze per dilungarsi e cullarsi nelle onde di un vaneggiamento che, *a posteriori*, si palesa davvero irrealizzabile. Le allitterazioni delle nasali e delle liquide sottolineano la dolcezza di quel progetto. L'insistenza sulle vocali aperte allarga l'orditura del verso, un timido spiraglio di luce fa breccia in quel labirinto

⁶³ Cfr. P. BIGONGIARI, *Il tragico alfieriano come oscuro rispecchiamento dell'Io illuministico*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, t. IV/1. *Tra Illuminismo e Romanticismo*, a cura di A. Balduino, Firenze, Olschki, 1983, pp. 325-351: 342.

oscuro che è la mente di Mirra. Il suo fare risolutivo immediatamente vacilla nel luminoso mondo della speranza. Il mare, increspato dai venti, è l'emblema della purificazione. La terra di Epiro è così distante da poter essere innalzata a simbolo archetipico di serenità. L'immagine è stereotipata ma nello stesso tempo intensamente pura ed intima. Essa è a tal punto inebriante da riapparire nel colloquio della figlia con i genitori, in quello di Mirra con la nutrice, per poi espandersi nel dialogo fra i due sposi, quando la giovane cercherà nella partenza «la fermezza necessaria per le imminenti nozze»⁶⁴. Ed il «dare le vele ai venti» si carica di valenze più complesse. Lo spazio così povero e tipicizzato visualizza il dramma della protagonista così come si presenta in quel momento. Si crea pertanto una «connessione precisa e dinamica della parola-personaggio e dello spazio: quest'ultimo non contiene il personaggio, è una parte del personaggio stesso»⁶⁵.

Ma la speranza di una nuova vita altro non è che un rimpianto ed un anelito verso una purezza perduta ed impossibile: Mirra lo sa bene. Quando Pereo le fa notare le contraddizioni del suo piano ella subito ripiomba nel mondo oscuro da cui per un istante si era allontanata. È possibile catturare l'esatto istante della caduta quando, smarrita e terrorizzata, dichiara: «Il vo' ... per sempre | abbandonarli; e morir ... di dolore ...» (ivi, 208-209). La mente le si annebbia, la voce le trema, ogni parola articolata le costa un'immensa fatica. Il represso prende forza e si rivela seguendo percorsi foschi e tortuosi. Il verbo volitivo è interrotto dai puntini di sospensione, indici della figura retorica della reticenza, protagonista indiscussa del recitativo di Mirra. La punteggiatura frantuma la sillabazione conferendo al verso un andamento «scabro» ed «asmatico»⁶⁶ che diventa spia della sofferenza della fanciulla. Nello stesso tempo, l'interpunzione isola graficamente le parole-emblema che intrecciano fra loro una maglia ossessiva di cupi richiami, un vero linguaggio di morte e negazione⁶⁷. Le allitterazioni giocate sulla consonante vibrante alveolare conferiscono asprezza e durezza al verso, ma simultaneamente riecheggiano e reduplicano la parola «morte». Ed anche quando non è esplicitata, la volontà suicida di Mirra permane come sottofondo di ogni sua espressione, riemerge prepotente dalla tessitura verbale, si dibatte con violenza dentro l'armatura consonantica.

⁶⁴ BINNI, *Lettura della «Mirra»*, p. 170. Per il dialogo fra Mirra e i genitori, cfr. III 2, 177-191.

⁶⁵ RAIMONDI, *Le ombre sull'abisso*, in ID., *Le pietre del sogno*, pp. 65-89: 87.

⁶⁶ TRAINA, *Alfieri traduttore di Seneca*, p. 253.

⁶⁷ Cfr. V. BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile: con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981, p. 207.

Il principe rimane pietrificato dalla prima inconscia confessione dell'amata poiché legge nella voce e nei gesti della donna i segni di una malattia spaventosa ed incurabile. La sua reazione funge da didascalìa implicita quando egli afferma: «Che ascolto? Il duol ti ha pur tradita; ... e muovi | *sguardi* e parole disperate» (ivi, 210-211). È infatti l'espressione del volto, prima ancora che la parola, a tradire Mirra. Se, con enorme sforzo, riesce a controllare ciò che dice, la protagonista non riesce mai a reprimere le reazioni di ordine fisico: sospiri, pianti, tremori, singhiozzi sono infatti atti involontari. I suoi canali di comunicazione sono pertanto due: la voce e la «lingua del corpo»⁶⁸, espressioni parallele e mai in conflitto fra loro. Il gesto non dice qualche cosa di diverso, ma svela in anticipo ciò che verrà reso chiaro solo dalla rivelazione verbale. Nella seconda scena dell'atto terzo si svolge il primo colloquio della figlia con i genitori. Il padre immediatamente si accorge del tremore di Mirra ed esclama: «Ma donde, | donde il tremar? del padre tuo? ...»; la fanciulla risponde: «Non tremo ...» (III 2, 64-66). Sembrerebbe dunque una contraddizione rispetto alla consonanza ed alla equipollenza del doppio sistema comunicativo: qui la parola nega ciò che il gesto afferma. Ma si tratta solo di attendere. La protagonista convalida in prima persona la tesi: immediatamente confida ai familiari la causa della sua reazione fisica. Il gesto è dunque la prima avvisaglia della tempesta verbale che sta per scatenarsi. Una situazione analoga si verifica nell'atto quarto, proprio durante lo svolgersi delle nozze. Il rito è scandito dai commenti preoccupati dei familiari che sottolineano il crescere della tensione. Ad Euriclea, che ansiosamente le chiede: «Figlia, che fia? Tu tremi? ... oh cielo!», Mirra disperata risponde: «No, non è ver; non tremo» (IV 3, 137 e 139). Anche Cecri interviene: «Ma che? Ti cangi | tutta d'*aspetto*? ... Oimè! *Vacilli*? E appena | su i piè *tremanti*? ...» (ivi, 159-161). Da ultimo Pereo, involontariamente, cimenta la precaria stabilità mentale dell'amata gridando «Oimè! Viepiù turbarsi | la *veggo in volto*? ... Oh qual tremor mi assale!» (ivi, 166-167). La parola fin ora a viva forza trattenuta esplose con impeto incontrollabile sulle labbra di Mirra. Essa fa seguito al linguaggio fisico, chiarisce ed evidenzia ciò che già il corpo aveva confusamente confessato. La fanciulla, inorridita dalle sue stesse parole, si preme una mano sulla bocca, a mezza voce balbetta un «Che dissi? | Son io già sposa? Oimè! ...» (ivi, 183-184).

Ed è sempre e solo il gesto ad essere colto dai familiari, come dimostra l'abbondanza dei verbi di percezione visiva⁶⁹. Essi si affidano alla sola vista

⁶⁸ R. ALONGE, *Mirra l'incestuosa*, Roma, Carocci, 2005, p. 78.

⁶⁹ A tal proposito si considerino «veggo» (I 1, 14) e «veggio» (ivi, 22) in apertura di battuta.

perché gli occhi, abituati alla chiarezza di un mondo luminoso, hanno sviluppato una particolare attenzione per tutto ciò che si vede. È come se il dramma di Mirra fosse uno spettacolo a cui i cari stessi hanno tolto il suono, in cui si ritrovano quindi come spettatori⁷⁰ attoniti ed impotenti, spaventati dalla voce che potrebbe accompagnare gesti già di per sé tanto inquietanti. Le parole della fanciulla possono facilmente essere inascoltate perché bisbigliate, confuse, incerte, intervallate da lunghe pause. I rumori che giungono alle orecchie dei familiari sono così attenuati da poter essere compresi con la chiave di lettura meno perturbante, meno ambigua, meno problematica. Al contrario in Mirra si è acuito l'udito perché nella realtà in cui essa vive non c'è luce. Ecco dunque perché la giovane è sempre vigile sulle parole che pronuncia. Ogni cedimento è accompagnato da un «Che dissi», quasi un autocommento (ivi, 182-183)⁷¹ con cui Mirra sempre sottolinea la sua perdita di controllo e il suo accusarsi di delirio inconsapevole.

Il linguaggio della protagonista, costantemente teso fra rivelazione e repressione, fra voce e lingua del corpo, è riverbero di una condizione esistenziale anfibia. La stessa collocazione ambientale sembra essere specchio fedele degli ossimori fra cui si dibatte il suo animo. Cipro, terra di scontro fra razionale e irrazionale, fra Occidente ed Oriente, popolata da personaggi virtuosi ma dominata dalla passionale Venere, non poteva che essere il luogo deputato alla rappresentazione del dramma della fanciulla pura ed innocente, invasata e perversa⁷².

Non ancora del tutto donna, ma non più solo adolescente, Mirra appare alle volte completamente padrona di sé, risoluta, alle volte, esitante tal altre. La figlia convince i genitori della necessità di sposare Pereo, dicendo: «Io l'ho pur scelto: ed ora, | *io* di nuovo lo scelgo; *io* lo *bramo*; *io* *chiedo* | lui solo»; e subito dopo aggiungendo: «poiché maggior del mio *dolore io* sono, | *siatel pur voi*» (III 2, 141-143 e 147-148). L'ostentata determinazione poggia sulla ripercussione martellante del pronome personale, sulla reiterazione della scelta dello sposo, nel passato come nel presente, nonché su una vistosa endiadi verbale. Segue una dichiarazione che condensa il tema dello scontro fra la soggettività di Mirra e l'oggettività di una realtà imm modificabile di cui ella percepisce l'effetto, il dolore appunto. La donna esige da sé stessa un'altezza morale, una fermezza pari a un campione dell'*epos* antico

⁷⁰ Cfr. BRANCA, *Introduzione alla Mirra*, p. 198 nota 5.

⁷¹ Cfr. II 3, 227; II 4, 307; V 2, 171 e 186-187.

⁷² Cfr. G. SEMOLA, *Alle radici della Mirra*, «Critica letteraria», III, 2000, pp. 589-606: 603-605.

«che, chiamato alla prova decisiva, si rivolge al proprio *thymos*»⁷³. L'etica severa che ella si impone è acuita ed esasperata dalla lucida consapevolezza della sua abiezione, che la irrigidisce in atteggiamenti intransigenti, l'arrocca su posizioni che non ammettono dialogo. La lingua s'innalza, assume una timbrica solenne: la protagonista è un'eroina che si sacrifica per preservare l'*ethos* naturale. L'ondata di sicurezza lambisce anche i versi successivi, al punto che la fanciulla dichiara:

In me più forte
tornar mi sento, in favellarvi. Appieno
tornar, sì, posso di me stessa io *donna*,
 (Ove il voglian *gli Dei*) pur che soccorso
voi men prestate (ivi, 151-155).

Il verbo *tornare*, per giunta ripetuto, mette in luce il fatto che l'autocontrollo sia una conquista ormai trascorsa, assoluto miraggio nel presente. Le condizioni per il suo raggiungimento poggiano su basi instabili che franano non appena Mirra vi si appoggia: la volontà degli dèi, che si è già appreso essere contraria, e la collaborazione dei familiari. Nel momento stesso in cui ella si dichiara «donna», cioè *domina*, padrona assoluta di sé, non lo è già più. Nessun risultato è duraturo, se fa affidamento sugli altri. Ed infatti la protagonista regredisce a toni adolescenziali, si impunta sul progetto delle nozze, che diventa il terreno di una prova di forza contro l'autorità paterna. Si legga ad esempio: «Vorreste voi qui pria morta vedermi | che felice sapermi in stranio lido?» (ivi, 175-176). Quasi un ricatto. L'energia e la pertinacia con cui si lascia trascinare nell'utopia delle nozze è inversamente proporzionale alla fiducia che ella vi ripone. La scelta è dicotomica: o Pereo o la morte.

Una morte annunciata prima ancora che Mirra entri in scena, da lei stessa vagheggiata, ma il cui sopraggiungere è continuamente ritardato dalle false speranze, dalle insicurezze giovanili che le impediscono di uccidersi subito e che cercano negli altri la fermezza che in lei continuamente si perde, tenna, vacilla. È come se la protagonista si ingegnasse di trovare ostacoli che rallentino e posticipino la scadenza: *vorrebbe* sposare Pereo, *sogna* di partire per l'Epiro, *cerca* di fuggire dal proprio padre. Ella chiede a tutti di toglierle la vita, quasi che non riuscisse a prendere una risoluzione tanto radicale ed assoluta, ma che sa essere l'unica possibile. La prima a cui domanda aiuto è la fida Euriclea: «amor, pietà verace, | fia 'l procacciarmi morte; a te la chieggio ...» (II 4, 299). Non è un caso che una supplica così spaventosa

⁷³ C. ANNONI, *L'«orrido arcano», saggio critico sulla Mirra*, «La rassegna della letteratura italiana», CXVII, 2013, 1, pp. 62-83: 67.

sia rivolta proprio alla nutrice, a colei che, quasi novello Chirone, l'aveva seguita in una sorta di *paideia* eroica, insegnandole «come antepor l'uomo debba | alla *infamia* la morte» (ivi, 306-307). È una reminiscenza estremamente indicativa, inconscia confessione di una vergogna, di un'empietà, ribadita anche nella chiusa dell'atto, quando Mirra parla delle nozze come del «partito, che solo *orrevol* resta» (ivi, 335). I termini nella loro schietta semplicità sono eloquentemente rivelatori. La richiesta di morte è reiterata anche in presenza del padre: «Entro al mio petto vibra | quella che al fianco cingi *ultrice* spada» (IV 5, 222-223)⁷⁴. Una casta ed inconsapevole connotazione erotica contraddistingue questa preghiera. L'iperbato prepara all'«impennata della parola nobile ed eletta»⁷⁵, all'aggettivo latineggiante che si configura come indizio dell'«orrido arcano». Per quale motivo la protagonista dovrebbe definire 'vendicatore' il brando del padre, se non per il fatto che sente quell'amore contro natura come una colpa, una nefandezza che deve essere punita? Mirra infine implora Cecri di darle «un ferro» (IV 7, 246-248), per porre fine alla sua esistenza di figlia «ingrata, iniqua, [...] indegna» (ivi, 273-274), «empia» e ancora per poco innocente (ivi, 297).

Tali scelte aggettivali sono preparatorie alla rivelazione finale, rimbalzano con perfetta corrispondenza nelle accuse di Ciniro, infatti le sue dichiarazioni d'affetto sono così dolci e caste da convertirsi, alla cattiva coscienza della fanciulla, in insidie amorose, seducenti e ammaliatrici. Il re viene trasfigurato in un implacabile torturatore infernale. Le sue parole fanno parte di un interrogatorio, di un gioco involontariamente sadico che stimola nella figlia i sensi di colpa. Le frasi si tingono di sfumature violentemente accusatorie, volutamente allusive, oscuramente demoniache: «In mezzo al dolor tuo traluce l'onta; | rea ti senti tu stessa» (V, 2, 53-54); «lo sdegno | quindi appien tu ne mertì» (ivi, 54-55); «Pereo, sì, muore; e tu lo uccidi» (ivi, 67); «Ingrata ...» (ivi, 75); «il vergognarti» (ivi, 93); «la vergogna» (ivi, 110); «indegna» (ivi, 129); «iniqua» (ivi, 167); «empia» (ivi, 185)⁷⁶. La confessione è un lento ma inesorabile cedere alle insinuazioni dell'inconsapevole aguzzino⁷⁷. Dapprima la giovane ammette di amare, poi specifica che non si tratta di una passione

⁷⁴ Cfr. M. FRANKEL, *Mirra: non silenzio ma rivelazione calcolata*, «Italice», LIV, 1977, pp. 34-55: 42. La studiosa osserva come la spada sia un oggetto simbolico che nasconde un significato erotico. Ecco perché Mirra si uccide proprio con il brando paterno, ecco perché chiede a Ciniro di *vibrare* un colpo entro al suo petto mentre implora la madre di *darle* un ferro.

⁷⁵ BECCARIA, *I segni senza ruggine*, p. 128.

⁷⁶ Cfr. R. RAMAT, *Mirra*, in ID., *Alfieri tragico lirico*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 127-144: 136.

⁷⁷ Per la gradualità della confessione cfr. BINNI, *Lettura della «Mirra»*, p. 177.

vile ma iniqua, infine dichiara: «Raccapricciar d'orror vedresti il padre, | se la sapesse ... Ciniro ...» (ivi, 169-170). Il soggetto, triplicato nel personaggio del padre, di Ciniro e del *tu* sottinteso al verbo *vedere*⁷⁸, riempie l'intero verso. A questo punto gli indizi per ricostruire l'identità dell'amato sono incontrovertibili: il mistero prima intravisto è ora palese. Solo il re temporeggia, chiude gli occhi per il terrore, per non dover credere a quell'orribile verità che gli si impone con formidabile violenza e che distrugge per sempre il mondo solare e pacificato fino ad ora faticosamente, quasi ottusamente, preservato. Il suicidio finale rappresenta quindi lo sgretolarsi della realtà luminosa sotto i piedi dei personaggi. Mirra è come prigioniera in un stadio intermedio fra l'adolescente e l'adulto: è la giovane vittima di un «orrendo a un tempo ed innocente amore»⁷⁹, non ancora pronta ad essere pienamente «arbitra e donna». La morte non è che «rifugio dalla colpa e riparo dal dolore», effetto di un «brusco ingolfarsi della coscienza che non regge di fronte alla suprema prova dell'ammissione nitida ed inequivocabile»⁸⁰. Le ultime parole, poste a sigillo della tragedia, ne sono una dimostrazione:

Quand'io ... tel ... chiesi, ...

Darmi ... allora ... Euriclea, dovevi il ferro ...

Io moriva ... innocente; ... empia ... ora ... muojo ... (V 4, 219-221).

L'equilibratissimo chiasmo crea tre antitesi che si affastellano nel verso conclusivo. La prima contrapposizione è giocata sugli avverbi, la seconda sugli aggettivi, la terza sui tempi verbali. La fanciulla, anche in punto di morte, fatica ad assumersi completamente le proprie responsabilità: accusa la nutrice e la carica di sensi di colpa per non averla aiutata. La presenza di Euriclea è tutt'altro che casuale perché racchiude l'opera in una studiata circolarità. Se nel primo atto la balia aveva elegiacamente invocato il

⁷⁸ FRANKEL, *Mirra*, p. 43.

⁷⁹ Sonetto di apertura della *Mirra* dedicato «Alla nobil donna la signora contessa Luisa Stolberg D'Albania», v. 10.

⁸⁰ M. DE BERNARDIS, «In limine sacri». *La sfida al profano nell'Antigone e nella Mirra alfieriane*, «Critica letteraria», IV, 2007, pp. 773-778: 776. Uno dei primi a sostenere questa ipotesi fu FUBINI, *Vittorio Alfieri*, p. 302: «Nemmeno la morte [...] potrà ridonarle l'innocenza perduta; né alla morte si può affisare, vagheggiandola, simile ad Antigone». Vd. anche V. MASIELLO, *La Mirra e la disfatta dell'umanesimo alfieriano*, in ID., *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, pp. 213-255: 248-249: «Una morte che vuol essere fuga, evasione, espiazione, squallido ed elementare annullamento. Ma neanche questa estrema via di scampo le sarà concessa, e la morte verrà solo a suggellare [...] l'estremo fallimento di Mirra, la definitiva disfatta, che, con Mirra, brucia e travolge in amaro disinganno l'astratto umanesimo alfieriano».

«benigno Sonno» (I 1, 73-77) affinché posasse sopra l'amata pupilla le sue placide ali, ora è richiamato un altro figlio della Notte, ben più temibile e gemello di *Hypnos: Thanatos*. Si tratta di una sorta di prolessi, una preziosa ed oscura gemma incastonata nelle segrete del testo che può scoprire solo chi sa ascoltare i confusi rantoli di Mirra, di colei che sin dall'inizio si rivela un personaggio radicalmente notturno. E nella notte eterna ella ora ritorna.