

LETTURA DELLA «MIRRA»

La *Mirra* nasce al termine di una lunga tensione spirituale e sentimentale, di un esercizio e di un'analisi interiore (i folti gruppi delle *Rime* intorno e dopo il *Saul*, l'*Agide* e la *Sofonisba*) che pur corrispondono ad una perdita di energia drammatica centrale, ad un certo frammentarsi del grande nucleo tragico alfieriano in momenti di estrema finezza, in movimenti alti e profondi, in velleità tragiche promettenti ma irrealizzate, incapaci (al di là della speciale dimensione dei sonetti e di alcuni loro risultati più pieni) di organizzarsi, in parte per la loro stessa ricchezza e novità, in una nuova intuizione poetica coerente ed unitaria.

L'animo alfieriano si era venuto continuamente arricchendo di venature di sensibilità, di espansioni di tenerezza, di scatti elegiaci e patetici (con dentro impeti più fondi di energia e di sdegno); la sua attenzione alla sorte misera ed alta degli uomini, ai compensi affettivi della tragedia umana, si era venuta ampliando fino all'espressione anche di quegli affetti familiari, di quella altruistica simpatia che (pur su di un piano sentimentalmente aristocratico essenziale nell'Alfieri, in un cerchio preclusivo ad ogni volgare mediocrità, ad ogni indiscriminata pietà "filantropica") vibra ora ben più intensamente di quanto avvenisse nelle opere dell'epoca più giovanile. E, d'altra parte, le sue esigenze tecniche o di linguaggio poetico si eran venute facendo più varie e complesse come si può già rilevare, prima dello stesso *Saul*, nell'esercizio interessantissimo della *Merope*, nella complessità della sua tecnica scenica, nella ricerca anche di un linguaggio più vario ed affabile, adatto a un mondo minore e meno eccezionale, a cui del resto il poeta dette già espressione nel *Saul*, nel quale tante delle nuove componenti dell'animo alfieriano trovano alta realizzazione poetica.

Nel periodo immediatamente successivo al *Saul* la direzione prevalente della poesia alfieriana è certamente quella lirica, e le due tragedie *Agide* e *Sofonisba*, pur così interessanti per nuove meditazioni, per ansiose ricerche di temi sentimentali, e come esercizio di linguaggio, coerente a tutto uno scavo sentimentale di singolare finezza, documentano la difficoltà dell'Alfieri di ritrovare la sua vera ispirazione tragica e di raccogliere intorno ad essa tutta la nuova ricchezza, fra sentimentale e poetica, che chiedeva una nuova espressione unitaria.

In quelle opere la ripresa tragica è fortemente legata al mondo più lirico e atteggiato in forme di profondo "diario" poetico delle *Rime*, ed esse ne riflettono il prevalere di una intonazione elegiaca e lirico-patetica¹, una mag-

¹ Anche se le *Rime* hanno poi un loro modo di continuità di ispirazione, di motivi,

gior disposizione a far “parlare” piú che agire i personaggi, a contemplare di questi gli atteggiamenti magnanimi, generosi, “sublimi” in senso altruistico, a circondarli di una luce di pietà e di ammirazione coerente al clima sentimentale delle *Rime*, all’esuberanza di elementi elegiaci e affettuosi di queste, ai temi del “vivere in altri”, del sacrificio della propria persona in favore della persona amata, della miseria e nobiltà della natura e della sorte umana. Temi che portavano ora l’Alfieri a meditare poeticamente piú sulle vittime infelici che non sui potenti, individualistici tiranni delle sue prime tragedie, e ad esprimere nei suoi personaggi, piú che la tensione individualistica e il prepotente bisogno di azione e di affermazione contro ogni limite, una singolare “sublimità” di sentimenti generosi e altruistici, un mondo di affetti intimi, umani, familiari (amore, amicizia) che, se sorgono sempre su di una base di eccezionale nobiltà spirituale, di aristocratica distinzione da un’umanità mediocre, mancano di un drammatico forte sostegno, del sicuro raccordo con il grande motivo tragico alfieriano quasi soffocato sotto l’esuberanza e l’urgenza di tanti motivi spesso non compiutamente liberati dal loro carattere di esperienza e di aspirazione pratica, o piú originalmente disposti a vivere nello svolgimento lirico di un sonetto o di cicli di sonetti.

Ma ecco che in mezzo a queste tragedie e al lavoro piú ricco e vario di quegli anni, tale incapacità tragica e sintetica viene decisamente superata nella grande *Mirra*², nata entro una condizione sentimentale omogenea a quella da cui nascono le altre due tragedie, ma sorta da una zona dell’animo tanto piú profonda, centrale e ispirata, da una intuizione e da uno sviluppo schiettamente tragico del personaggio centrale e della sua situazione, in cui le qualità di finezza spirituale, di tenerezza e delicatezza dei sentimenti, la luce di pietà e di ammirazione per gli «infelici eroi» che si potevano notare nell’*Agide*, e piú ancora nella *Sofonisba*, trovano sviluppo organico e potente giustificazione poetica unitaria, investite come sono da un possente motivo drammatico, che a sua volta ha guadagnato in forza intima, in ricchezza di gradazioni e di sfumature sottili operando in un personaggio gentile, puro, aristocraticamente delicato, in un ambiente familiare ed umano, in una zona di affetti nobili e teneri alla cui espressione l’Alfieri si era preparato già nella *Merope*, in alcuni aspetti del *Saul*, e soprattutto in molte direzioni delle *Rime* e nelle due tragedie precedenti.

Così mentre queste stesse tragedie fallite, e specie la *Sofonisba* (nella quale si attenua il motivo politico, e il contrasto fra personaggi “virtuosi” e personaggi scellerati scompare), graduano il passaggio alla *Mirra*³, solo in questa

di cicli, né mancano di un fondamentale scatto drammatico-lirico ben valido nella loro particolare dimensione poetica.

² La *Mirra* fu ideata in Alsazia l’11 ottobre 1784, poi stesa nel dicembre ’85 e verseggiata nel 1786, fra il 7 agosto e l’11 settembre.

³ E si riduce così quella eccessiva impressione quasi di inaspettata diversità della *Mirra* rispetto alle tragedie alfieriane fino al *Saul*. E del resto è chiaro come già nella *Merope* e nello stesso *Saul* (non solo nella rappresentazione dei personaggi minori, ma anche in

l'Alfieri riesce ad unificare la sua ricchissima esperienza sentimentale e poetica, accresciuta in quegli anni con tanti nuovi elementi di estrema finezza, in un personaggio vitale e drammatico, in una situazione che insieme gli permetteva di esprimere, in queste nuove condizioni della sua sensibilità, la sua centrale intuizione tragica della vita. E così la *Mirra* rappresenta, oltre tutto, un momento essenziale di sintesi degli elementi particolari della vita sentimentale e poetica dell'Alfieri negli anni delle *Rime*, e del fondamentale motivo tragico che è nel centro più profondo del suo animo e che ora vien condotto al suo estremo sviluppo, al suo significato più assoluto e ad una perfetta, incarnata vita poetica (Alfieri poeta e non costruttore di "simboli"), alla conclusione suprema di una lunga e tormentosa esperienza interiore ed artistica.

La genesi della *Mirra* è tanto più perciò assolutamente originale e libera da ogni motivo di gara letterario-teatrale e di attenzione a precedenti testi drammatici⁴: tanto più che il terribile soggetto (e anche da tal punto di vista si può rilevare l'estrema spregiudicatezza, il coraggio dell'Alfieri, anche se egli – e non certo per concessioni esterne – tolse a quel soggetto tutto ciò che poteva avere di moralmente ripugnante) sostanzialmente rimaneva fermo e fissato nella forma che gli aveva dato Ovidio nelle *Metamorfosi*. Da quel testo classico lo riprese l'Alfieri in un momento in cui il suo animo pessimistico-eroico, elegiaco-drammatico era singolarmente disposto a ricevere una profonda impressione dalla lettura della vicenda pietosa e tragica della infelice fanciulla, e a rilevarne l'aspetto più coerente alla sua meditazione e commozione sugli «infelici eroi»⁵, sulla miseria e nobiltà della natura umana, intuendo (ed è qui che la sua fantasia tragica riprende il sopravvento sulla sua inclinazione più lirico-elegiaca di quel periodo) nella sorte di *Mirra* la possibilità di un estremo svolgimento del suo centrale motivo tragico, l'estrema incarnazione della sua intuizione tragica della vita.

Il testo di Ovidio (la lunga narrazione del Libro X, vv. 298-518) è ricco di poesia e non privo di spunti drammatici, di momenti intensi e dolorosi

certi aspetti del protagonista) siano presenti elementi che permettono di considerare lo svolgimento verso la *Mirra* come possibile e coerente ad un arricchirsi e approfondirsi della sensibilità e della fantasia alfieriana. Per la nuova capacità alfieriana (dalla *Merope* in poi) di dar vita e voce a un mondo minore, a personaggi minori più individualmente "normali", si vedano le importanti osservazioni del Fubini nel suo *Vittorio Alfieri* cit.

⁴ Si pensò poco utilmente alla *Phèdre* di Racine e al *Tiridate* di Campistron. La diversità sostanziale tra *Phèdre* e *Mirra* fu ben rilevata dal De Sanctis nel suo saggio del 1855 *Janin e la «Mirra»* (in *Saggi critici*, a cura di L. Russo, 3 voll., Bari, Laterza, 1952 (1957³), I, pp. 155-162).

⁵ Questo è il motivo che più decisamente stimolò l'Alfieri ai tentativi tragici dell'*Agide* e della *Sofonisba*, e in questa direzione più elegiaco-patetica, in questi anni, egli aveva espresso il suo desiderio di ritornare all'attività tragica, la cui assenza rimpiangeva nel sonetto 80, dell'83, rivedendo in questa luce di prevalente pietà l'epoca in cui «a lagrimar invito / io fea su i casi d'infelici eroi» (vv. 9-10; *Rime* cit., p. 72).

(specie la resistenza iniziale di Mirra alla sua passione incestuosa, la sua riluttanza a confessarla alla nutrice), ma tutto l'episodio è intonato ad un incontro di voluttà, di orrore⁶, di compassione in cui gli ultimi elementi sono incentivi del primo, di questo clima di sacrilegio⁷ accresciuto dalla misteriosa ora notturna, dal segreto in cui lo *scelus* è consumato e dallo stesso svolgimento finale, con la fuga di Mirra in Arabia e con la trasformazione orrida e sensuale nell'albero opulento della mirra, quando le lacrime della fanciulla si cambiano in stille di un voluttuoso profumo orientale e dal suo grembo, ormai serrato nel suo nuovo corpo vegetale, nasce il *formosissimus Adon*. E mentre il monologo di Mirra, riluttante alla passione empia, culmina in una esaltazione molto ovidiana della felicità degli animali che non conoscono il divieto dell'incesto, della naturale illimitata libertà dell'amore ostacolata solo da convenzioni di particolari civiltà («Di, [...] / [...] scelerique resistite nostro, / si tamen hoc scelus est»⁸), il suo stesso tentativo di suicidio non è tanto dovuto alla difesa della sua innocenza quanto all'impossibilità pratica di appagare la sua passione.

Naturalmente la lettura alfieriana di questo episodio ovidiano ha tutt'altra direzione, e la pagina della *Vita* e le parole del *Parere* che riferiscono la genesi della tragedia a quella lettura e all'impressione fortissima riportata dal poeta mettono in rilievo lo spirito diversissimo con cui l'Alfieri interpretò il testo ovidiano, isolando in quello la «caldissima e veramente divina allocuzione di Mirra alla di lei nutrice»⁹, cioè la parte in cui la passione è più taciuta nel suo nome e nel suo oggetto scellerato, in cui più forte è la lotta del pudore di Mirra nel contenere l'affetto che la tormenta. Su questo spunto più drammatico, abolito lo svolgimento del desiderio appagato mediante la collaborazione della nutrice mezzana e di un Ciniro donnaiuolo senza scrupoli (quanto diversi dalla purissima Euriclea e dal Ciniro padre amoroso e pio), l'Alfieri intuì in «un subitaneo lampo» lo sviluppo diverso¹⁰

⁶ Ma l'orrore, anche nelle forme più esterne e retoriche con cui il poeta apre l'episodio («Dira canam; procul hinc natae, procul este parentes; / aut, mea si vestras mulcebunt carmina mentes, / desit in hac mihi parte fides, nec credite factum; / vel, si credetis, facti quoque credite poenam», vv. 300-303), è sostanzialmente incentivo di interesse ambiguo e voluttuoso.

⁷ Il sacrilegio è volutamente sottolineato nella scena dello scellerato amplesso, in cui Ciniro chiama la giovane donna a lui ignota col nome di «filia» e Mirra, accettando l'equivoco come possibilità di esprimere il suo ardore incestuoso, lo chiama «pater»: «sceleri ne nomina desint» (vv. 467-468).

⁸ Vv. 321-323.

⁹ *Vita* cit., I, p. 258.

¹⁰ Dal testo ovidiano l'Alfieri riprese infatti, oltre la prima idea della lotta di Mirra fra pudore e passione (così diversamente da lui fatta centrale e di ben diverso significato), solo pochissimi spunti particolari, intensificati e resi coerenti alla diversa natura del suo personaggio: il *similem tibi* con cui Mirra esprime il suo ardore amoroso per il padre nella scelta propostagli di uno sposo, e il *felicem coniuge matrem* con cui la Mirra alfieriana rivelerà al padre, solo all'ultimo, in un'immagine funereo-amorosa, il suo amore: «Oh madre mia

della sua tragedia, da lui sentita «toccantissima ed originalissima» quanto piú egli fosse stato capace di «maneggiarla in tal modo che lo spettatore scoprisse da sé stesso a poco a poco tutte le orribili tempeste del cuore infuocato ad un tempo e purissimo della piú assai infelice che non colpevole Mirra», di fare «operare [da Mirra] quelle cose stesse, ch'ella in Ovidio descrive; ma operarle tacendole»¹¹.

L'impegno supremo del poeta diveniva dunque lo svolgimento tragico (non narrativo o per semplici atteggiamenti e parlate come era avvenuto in *Agide* e *Sofonisba*) delle «orribili tempeste» (o dei «feroci martíri», come disse nel *Parere*) di una lotta disperata e tenace, instaurata nel chiuso di una situazione estrema e senza uscita se non nella morte, nell'intimo di un animo «infuocato» e «purissimo», appassionato e innocente («Della figlia di Ciniro infelice / l'orrendo a un tempo ed innocente amore» dirà nel sonetto di dedica alla d'Albany¹²), costretto al silenzio e bisognoso di sfogo e di affetti, sollecitato e turbato dalle relazioni con altri personaggi ugualmente gentili ed umani. Ma in realtà l'intuizione che lo colpí in «un subitaneo lampo» non si riduceva alla possibilità di una rappresentazione totalmente drammatica della lotta del personaggio appassionato e innocente, tale da celare sino all'ultimo la vera natura di quella passione (dove si componeva l'istinto del tragico, attento agli effetti potenti di un simile svolgimento segreto, e l'estrema delicatezza, il senso altissimo e poetico del pudore – non di un'astratta moralità convenzionale – che l'Alfieri aveva raggiunto in questi anni di fervida tensione sentimentale, di singolare affinamento della sua sensibilità), perché la situazione di Mirra, quale balenò alla sua fantasia, gli permetteva di toccare il punto estremo della sua intuizione tragica della vita, di far vibrare in maniera piú segreta e piú dolorosa il suo essenziale motivo poetico arricchito dalla sua meditazione piú esplicita sulla sorte misera ed alta degli uomini, dalla sua piú forte compassione e dalla simpatia commossa per gli «infelici eroi».

Quell'incontro di «orrendo» ed «innocente» nel cuore di Mirra era infatti, oltre che una potente base di svolgimento psicologico e di scavo nel «cupo, ove gli affetti han regno», la traduzione di un estremo appro-

felice!... almen concesso / a lei sarà... di morire..., al tuo fianco...» (At. V, sc. 2, vv. 182-183, in *Mirra* cit., p. 96).

¹¹ *Vita* cit., I, p. 259.

¹² *Mirra* cit., p. 31. La commozione, il pianto della donna amata a quella lettura («Sempre da' tuoi begli occhi il pianto elíce») era per l'Alfieri una prova dell'altezza della sua tragedia, ed egli stesso nel *Parere* si confortava, per il suo giudizio altissimo, nella verifica di una commozione uguale nella lettura a quella che «avea provata nel concepirla e distenderla» (*Parere* cit., p. 131). Quella commozione era soprattutto l'equivalente della profonda pietà e ammirazione che il poeta aveva provato per la sua creatura pura, ardente e infelice, e che egli aveva saputo immettere nella sua concreta vita poetica, ben diversamente dal semplice vagheggiamento sentimentale che irrorava, senza costruirli, i personaggi di *Agide* o di *Sofonisba*.

fondimento del motivo tragico alfieriano portato alla sua espressione piú dolorosa e desolata. Ché proprio una fanciulla innocente e sensibilissima, la creatura piú nobile e pura che l'Alfieri abbia mai concepita e colorita dei colori piú affascinanti di una prima gioventú (bellezza, finezza spirituale, modestia e tenerezza, ricchezza di vita sentimentale e fantastica), è invasa da una passione tremenda e invincibile, la piú scellerata che animo umano possa concepire¹³: e proprio in quella direzione del sentimento amoroso che l'Alfieri sentiva come uno dei piú alti compensi della vita, come supremo ristoro alle pene dei mortali.

Il "limite" contro cui gli eroi alfieriani lottano disperatamente si è qui realizzato in una passione invincibile che potrà essere sradicata solo con la morte (e si noti come il preromantico Alfieri dava qui supremo rilievo alla potenza invincibile delle passioni, contro la fiducia illuministica nella potenza ordinatrice e rasserenatrice della ragione); e il dramma degli uomini è condotto al suo fondo piú doloroso e pietoso nella tragedia di un essere puro e innocente, disposto agli affetti piú delicati e nobili e invece esposto alla contaminazione di uno *scelus* orribile. Il pessimismo alfieriano trova qui le sue note piú profonde e, ancor piú che nello stesso *Saul*, investe intimamente i rapporti fra l'uomo e le forze superiori che lo espongono a una sorte cosí dolorosa contaminandolo nelle sue condizioni piú pure e gentili (non piú il potente e virile Saul, ma la fanciulla fragile e colpita nell'età luminosa dell'adolescenza fervida di speranze e di sogni), obbligandolo a impiegare infine la sua forza di vita nella ricerca volontaria, e insufficiente, della morte.

Carattere estremo della *Mirra*, che la critica ha in genere meno accentuato, rilevando soprattutto l'aspetto di lotta psicologica nel personaggio centrale, ma perdendo in genere il nucleo piú segreto e potente, il significato profondo e il legame con il fondamentale motivo tragico alfieriano di cui quella tragedia è il supremo sviluppo come è il risultato ultimo dello scavo alfieriano nel «cupo, ove gli affetti han regno», della profondità psicologica ed artistica del grande poeta giunto al piú intero possesso dei suoi mezzi espressivi, resi capaci di esprimere insieme la forza e la ricchezza di sfumature, l'energia e la delicatezza della sua fantasia.

E fu semmai un risoluto avversario dell'Alfieri, il gesuita Arteaga, a individuare (anche se in maniera molto discutibile), in una sua stroncatura della *Mirra*¹⁴, questo significato e questo motivo profondo della tragedia nel pessimistico, tragico rapporto fra l'uomo e la divinità, che era del tutto

¹³ Un critico romantico, il Bozzelli, a cui si devono alcune fra le pagine piú fini che siano state scritte nell'Ottocento sulla *Mirra*, sottolineava appunto il carattere estremo della passione che contamina il cuore di Mirra, peggiore di ogni altra forma di amore illecito (F. Bozzelli, *Della imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni. Ricerche*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1861, II, pp. 69 e sgg.).

¹⁴ *Lettera alla Signora Isabella Teotochi-Albrizzi*, accompagnata da una sensibilissima difesa dell'amica del Foscolo.

assente nella narrazione ovidiana¹⁵ e che l'Alfieri mitizzò nella vendetta di Venere¹⁶ e piú profondamente fece vivere nella situazione stessa della sua infelice eroina: non caso patologico, ma estrema rappresentazione della sua tragica intuizione della vita e della natura umana: «La rappresentazione [...] di un amore contro natura [...] la virtù quasi ridotta a soccombere sotto il peso di un tanto delitto; la Divinità che non sol permette, ma sforza un cuore innocente a concepire una fiamma sí rea [...] sono tutte immagini dalle quali, atteso l'attuale nostro sistema di morale e di religione, non veggo assolutamente quai vantaggi abbiano a ritrarsi per l'innocenza, e molto meno per la pietà. Veggo bensí, il veggo pur troppo, che in uno spirito riflessivo e coerente le conseguenze immediate che tali dipinture fanno nascere non sono, né possono essere che il dispetto contro la Provvidenza, l'abborrimento dell'umana condizione, e la sconsolante indolenza che viene prodotta dal fatalismo».

Nella sua posizione polemica di cattolico coerente e reso piú acuto e consequenziario dalla sua cultura razionalistica, l'Arteaga avvertiva il carattere di tragico pessimismo della *Mirra*, la presenza di una intuizione di valore universale e spirituale e non solo la lotta psicologica fra pudore e passione che da quel motivo piú profondo trae la sua forza tragica piú vasta, il suo carattere piú doloroso e pietoso. Anche se la sua impostazione moralistico-confessionale non gli permetteva di capire il valore poetico di quella intuizione tragica (non una discussione filosofica da combattere su terreno filosofico, non una predicazione di cui condannare le conseguenze pratiche) e gli faceva perder di vista l'altro punto fondamentale nella *Mirra* e nella intuizione tragica alfieriana (su cui tanto finemente insisteva la Teotochi-Albrizzi nella sua difesa): il valore positivo alfieriano, che non si riduce a "indolenza fatalistica" perché proprio nella lotta di *Mirra* e nella sua stessa catastrofe (la piú tormentata e prolungata delle tragedie alfieriane) risplende pienamente la forza tenace con cui quello spirito puro e nobile, a suo modo eroico pur nella sua delicata fragilità femminile, si oppone sino all'ultimo alla rivelazione della sua passione, rifiuta di concedersi a quella, si sforza di sfuggirle (seppure sapendo che quella non può essere dominata, abolita con un semplice ricorso alla ragione e alla morale) con la morte, e con la morte insieme tenta di liberarsene e si punisce per averne solo pronunciato il ter-

¹⁵ In Ovidio semmai compare solo il dio Amore che rifiuta inorridito la paternità di una simile passione.

¹⁶ Come nel *Saul* l'Alfieri si serviva dell'ira di Geova a mitizzare la sua intuizione di una potenza tirannica ed oppressiva che limita la libertà degli uomini, così nella *Mirra* egli si servì della mitologia greca nel suo aspetto piú crudele: l'ira e la vendetta degli dei. E se la critica romantica (Bozzelli, Gioberti) trovò incredibile e "sconveniente" tale mito per una mentalità moderna, occorre dire che quel mito era ben coerente alla intuizione tragica alfieriana, in relazione alla quale va giudicata la "convenienza" e la "credibilità" di quel mito, così efficace nell'atmosfera di incubo che esso provoca in *Mirra*, nella sua coscienza di totale abbandono da parte degli dei.

ribile nome. E, pur nell'estrema delusione di essersi uccisa troppo tardi e di morire «empia» agli occhi del padre e della madre, disperatamente invoca e rimpiange la sua innocenza, tutt'altro che "indolente" e rassegnata.

Ché, in questo momento di estrema maturità della poesia alfieriana, il pessimismo e un'alta fede eroica (tanto più profonda perché affidata ad un personaggio che non ha sete di potenza, di dominio, ma solo disperato bisogno di salvare la propria purezza – e in questo si trasvalora più umanamente la tragica ansia di altri titanici personaggi alfieriani) trovano la loro tensione più intima e il loro incontro più sicuro ed organico. Ancora (ma questa volta realizzato in grande poesia e in un'opera tragica intera – anzi la più perfettamente coerente dell'Alfieri) un ulteriore sviluppo di quel tema della miseria e nobiltà della natura umana che tanto aveva dominato la fantasia e il sentimento alfieriano in questi anni della sua maturità.

Lo stesso Alfieri, nel suo *Parere*, avvertì tale valore estremo della *Mirra* e il carattere particolare della situazione tragica del suo personaggio («non so trovare un personaggio più tragico di questo per noi») quando scrisse che Mirra appare «più innocente assai che colpevole; poiché quel che in essa è di reo non è per così dir niente suo, in vece che tutta la virtù e forza per nascondere estirpare e incrudelire contra la sua illecita passione anco a costo della propria vita, non può negarsi che ciò sia tutto ben suo»¹⁷. "Non sua" la passione scellerata che è inserita a forza nel suo cuore innocente da una potenza superiore ed ostile, da una sorte crudele che Mirra stessa qualifica (pur senza esplicita protesta) nei nomi di «numi tremendi», di Venere dea "terribile, tremenda, potente"; "sua" la virtù tenace, la intransigente sensibilità morale, l'ansia di liberazione dalla macchia immonda, dal limite che la chiude¹⁸. Anche se tale distinzione fra "suo" e "non suo" finisce nell'auto-critica alfieriana per essere troppo rigida e schematica e, mentre indica bene il riferimento della tragedia di Mirra ad un rapporto dell'uomo e del potere che lo limita, svaluta eccessivamente, rispetto alla concreta vita poetica della tragedia, l'intreccio intenso di passione e virtù, ben diverso da un meccanico giuoco necessario di due elementi in rigido contrasto. Perché la passione venuta dal di fuori si è radicata nel cuore di Mirra¹⁹ e, se Mirra può a volte

¹⁷ *Parere* cit., p. 131.

¹⁸ E dal *Parere* riprese certo tale distinzione, nella sua interpretazione, Adelaide Ristori (vedasi di lei *Ricordi e studi artistici*, Torino, Roux e C., 1887), la grande attrice romantica che così utilmente riassunse in un saggio i modi della sua interpretazione e raccolse le significative testimonianze dei critici francesi spettatori delle sue recite parigine del 1855.

¹⁹ Ed è qui che la "miseria" umana è tanto più profondamente rapportata perché già nelle intime, oscure zone del «cupo, ove gli affetti han regno» l'uomo è disposto (estrema tragedia della sua sorte) ad accogliere le passioni più nefande, a svolgere inconsciamente la radice dei suoi affetti più nobili nelle direzioni più scellerate. E si pensi, proprio per l'età di Mirra, l'adolescenza, alla lucida analisi del cuore umano ancora immaturo che l'Alfieri svolge nella *Vita*, quando indaga, sia pur con la sorridente indulgenza dell'uomo maturo e ben sicuro ormai della direzione dei suoi sentimenti, sul suo strano affetto per i fraticelli novizi e per la sorella, nell'intrico di sentimenti non ancora qualificati (e si poté parlare per

contemplare con orrore l'oscura passione e riferirla ad una forza piú potente che la domina, quella colora spesso istintivamente le immagini stesse della sua sperata liberazione, come avviene in certe invocazioni al padre di darle la morte, tutte segretamente vibranti della sua passione, e confusa espressione di una brama complessa di liberazione e di singolare compenso amoroso nell'immagine affascinante della morte ottenuta dalla mano del padre-amante. Quando poi la passione non erompe con bagliori lividi e ardenti nel tessuto sottile di reticenze, di silenzio, di dinieghi con cui Mirra ne ostacola la rivelazione, e si proclama intensissima e disperata pure nel silenzio del suo orribile nome: «Io disperatamente amo, ed indarno» (At. V, sc. 2, v. 39).

Questa grande tragedia vive soprattutto nello sviluppo del personaggio centrale e della sua azione, rispetto ai quali gli altri personaggi hanno una fondamentale funzione di collaborazione e accentuano (con la loro umanità media e affettuosa, con i loro sentimenti normali anche se eletti, e mai volgari, con la loro attenzione trepida, con la loro incompleta capacità di penetrazione nel dramma di Mirra) il clima di dolore e di pietà, il calore di affetto e di ammirazione che circonda Mirra; e di questa mirabilmente completano la rappresentazione, ne suggeriscono e sottolineano gli atteggiamenti, stimolano le espressioni del suo animo disperato, eroico e affettuoso, innalzandone insieme la figura nobile e a suo modo eroica e volitiva, e concretamente permettendo ad essa di rilevare, nei rapporti con loro, la sua ricca, delicatissima umanità. Ché Mirra è personaggio complesso, e se naturalmente non può avere certi elementi di Saul (la brama e il disgusto insieme del potere, del trono, il rimpianto del suo giovanile vigore, il triste senso della decadenza senile, la gelosia tirannica, l'irrequietezza fra guerra e pace), il quale corrispondeva ancora a un grandioso impeto titanico e rifletteva tanti altri elementi della piú completa autobiografia alfieriana, essa si alimenta pure delle componenti piú delicate e sensibili dell'animo alfieriano, delle sue aspirazioni ad una umanità ardente e mite, energica e gentile: qualità che appunto in Mirra si realizzano fin dalla sua prima rappresentazione nelle parole della madre e della nutrice, volte a sottolineare la gentilezza e bellezza di Mirra nel suo fascino di adolescente, nell'età delle aspirazioni confuse e ardenti, la sua malinconia, che in essa è anche "natura"²⁰ (disposizione nobile e luce di precoce pensosa infelicità), la sua mitezza («pieghevole, timida, e modesta»), ma insieme la sua finezza di giovane principessa e di personalità gelosa della sua dignità. E che poi acquistano (in immagini a cui l'Alfieri dette i colori piú delicati della sua poesia quale si era affinata e arricchita nell'esercizio delle *Rime*) tanto maggior rilievo e funzione poetica quanto piú si incontrano con la tensione tragica che anima Mirra e che, circolando piú incerta già attraverso le parole della nutrice

certe pagine della *Vita* di presentimenti di Freud e Proust).

²⁰ «la mestizia è in me natura», dice il grande sonetto 89 del 2 novembre 1783 (v. 4; *Rime* cit., p. 79).

e della madre nel primo Atto, si precisa e si intensifica nella vera e propria azione del personaggio.

Quest'azione (solo superficialmente si potrebbe ritenere questa tragedia priva di azione, confondendo azione con movimento spettacolare e contrasto esterno di personaggi) è in realtà assai più individuata e articolata di quanto di solito non sia apparsa in una considerazione troppo minutamente analitica²¹ di una trama psicologica così serrata e continua da far perdere di vista i nodi tragici, i successivi momenti attraverso cui l'azione si sviluppa, saldata al motivo centrale della lotta di Mirra contro il limite che la rinchioda e la tormenta (presentatosi come una malattia impura che invade il suo corpo e la sua fantasia) e caratterizzata da successivi tentativi di liberazione e di salvezza per la propria purezza e innocenza. Mirra muove da un punto di partenza già disperato, entro una situazione chiusa ed angusta, da una prima coscienza della difficoltà della sua lotta: dato che essa considera chiaramente la sua passione come invincibile e sa che non potrà ricacciarla da sé con un semplice atto di catarsi morale, che non potrà liberarsene e riprendere la sua vita, ma che potrà vincerla solo con l'eliminazione stessa della propria esistenza. Né essa spera in un soccorso divino o umano, ché il primo è escluso dalla coscienza, prima vaga poi aperta, che la stessa passione ha origine in una vendetta e in un abbandono degli dei; il secondo è impari assolutamente all'enormità del suo amore scellerato.

Esclusa ogni possibilità di soluzione felice, Mirra agisce inizialmente per ottenere la liberazione e la morte in una forma più consona alla sua delicata natura femminile e al suo giovanile bisogno di un compenso, almeno nella immaginazione, di quanto non sarebbe il suicidio. Con le nozze essa collega infatti la partenza da Cipro, l'allontanamento dalla «reggia infausta» e la morte «di dolore» che seguirà al distacco dal padre.

Per tre Atti Mirra persegue, pur fra i contrasti legati all'istintivo aborrimiento di un legame con il non amato Pereo, questo suo obiettivo, sforzando il fidanzato e i genitori ad accettare la soluzione delle nozze (che il suo stato disperato fa viceversa apparire a quelli come causa del suo dolore), vincendo in se stessa le lusinghe della passione, che la tratterrebbero a Cipro, e gli stessi momenti di abbattimento che si precisano di fronte alla difficoltà di attuare il suo piano e di continuare ancora a celare la passione invincibile e che la inducono a un certo punto a chiedere la morte alla nutrice Euriclea.

Ma quando, nel quarto Atto, ha luogo effettivamente la cerimonia delle nozze, la passione a lungo contenuta si tramuta in un moto invincibile di repulsione per quell'aborrito legame, la cerimonia è interrotta e quella possibilità di evasione, di liberazione delle nozze-morte si infrange come in un anticipo di catastrofe. Ed ecco così Mirra ripiegare sulla richiesta della

²¹ Ciò accadde in parte allo stesso Momigliano, cui si deve il commento più ricco e sensibile della *Mirra* (V. Alfieri, *Mirra*, interpretata da A. Momigliano, con un saggio introduttivo, Firenze, Vallecchi, 1923).

morte al padre e alla madre, e quando anche queste possibilità di liberazione si dimostrano impossibili, nel quinto Atto Mirra lotterà ormai solo per conservare il segreto della sua passione. Ma anche questa disperata difesa crolla nel dialogo supremo con Ciniro e ancora, dopo che Mirra si è trafitta col pugnale, in un'incalzare della catastrofe mai così intensa e complessa, l'estrema speranza della fanciulla di celare il suo peccato almeno alla madre è anch'essa frustrata, e l'infelice eroina, la vittima di una sorte spietata e accanita, muore esprimendo insieme la delusione suprema di non essere riuscita a morire innocente e la squallida esaltazione della sua eroica ansia di purezza e di liberazione dalla passione.

La linea della tragedia si presenta così saldissima e articolata in momenti, in fasi ben individuate, assicurata a nodi tragici potenti, a temi poetici ben precisi sotto la trama finissima e mirabilmente graduata, e tutto si risolve perfettamente in azione tragica, in rappresentazione, ben diversamente da un'impressione superficiale di monotonia, di lentezza, di indugio in quei discorsi e in quel minuto rilievo di sottili sfumature psicologiche, che non sono mai fini a se stesse ed implicano un continuo, implacabile sviluppo dell'azione tragica.

Anche per la *Mirra* infatti una semplice lettura "lirica" appare insufficiente, e comunque il lettore è portato continuamente ad immaginarsi il perfetto, integrale sviluppo di parola e gesto; a svolgere, come il testo interamente suggerisce, descrizioni di atteggiamenti in attivo movimento di personaggi, assecondando l'intima, profonda teatralità di un'opera in cui la tecnica tragica alfieriana ha raggiunto la sua più alta perfezione.

Non che, come parve al De Sanctis, il primato sia del gesto a scapito della parola²², ma gesto e parola si integrano perfettamente, la parola suggerisce e chiede continuamente il suo svolgimento nel gesto, nell'atteggiamento mobile del personaggio, senza squilibrio e sproporzione, mentre più sostanzialmente in ogni parte della tragedia non manca mai la presenza attiva e tormentosa del dramma, della situazione tragica della protagonista assiduamente presente, o con la sua diretta azione o nelle immagini che ne evocano i personaggi minori. E questi, continuamente volti verso di lei, collaborano allo svolgimento complesso del suo dramma, e con le loro parole continuamente contribuiscono a

²² Il De Sanctis, come un po' tutti i romantici, finì per dare più attenzione al gesto che alla parola, all'azione mimica e scenica dell'interprete che al valore sottile e poetico di ogni battuta. A ciò in generale poté contribuire la stessa interpretazione della Ristori, che tanto più accentuò l'espressione mimica quanto più si rivolse a un pubblico straniero incapace di seguire le precise indicazioni del linguaggio, come si può vedere dagli articoli dei critici francesi più attenti ed entusiasti (non i grossolani Veuillot o Janin che non capirono la *Mirra* per ragioni moralistiche e nazionalistiche, ma Dumas, Saint-Victor e i molti altri recensori delle recite parigine del 1855), che sentirono molto bene l'efficacia tragica generale di quel capolavoro, ma ne persero i valori più sottili, l'eco profonda delle parole, l'effetto dei discorsi dei personaggi minori, e identificarono troppo facilmente la grandezza della tragedia con l'intensità espressiva dell'azione mimica e scenica della grande attrice.

render piú evidente di quella l'atteggiamento scenico, la traduzione scenica dei suoi stati d'animo: con una sostituzione delle didascalie che mai come qui l'Alfieri realizzò con tanta altezza poetica e teatrale.

Cosí si dovrà notare, nell'eccellenza di questa tragedia (la piú armonica, fusa, continua, graduata delle tragedie alfieriane), la perfetta collaborazione dei personaggi minori e la maggiore capacità alfieriana di un *crescendo* tragico che a poco a poco (e con le svolte e i nodi tragici già osservati nell'azione di Mirra) investe tutta la tragedia, tendendola fino alla disperata forza finale e pur non perdendo mai la componente di quella luce piú pacata, familiare, in cui tanto piú potentemente vibra il dramma tremendo di Mirra.

Ai personaggi minori non va infatti ovviamente richiesta una autonoma esistenza: essi vivono, hanno la loro poesia nel loro legame con Mirra, in rapporto al suo dramma che li turba e provoca la loro reazione di pietà, di dolore, di speranza, di pena per la propria incapacità di comprenderlo e di risolverlo come essi vorrebbero. A questa loro funzione essi sono esattamente commisurati, e mentre essi hanno in tal senso una certa natura corale (il mondo normale, umanissimo che senza Mirra sarebbe però solo decorosamente comune, idillico, pacificato), la loro individuale esistenza serve a graduare lo svolgimento della tragedia, rileva il tormento, la solitudine e il bisogno e il ritegno di confessione di Mirra (il suo dolore è anche dolore per gli altri che essa involontariamente tormenta), e acquista valore poetico in quanto meglio sensibilizza le qualità umanissime di Mirra e rende piú evidenti i suoi atteggiamenti, che variano a seconda dei personaggi con cui essa viene a contatto. Astrattamente considerati in sé e per sé essi non sfuggirebbero ad una critica anche dura: Ciniro troppo buon padre e privo di quel fascino ardito che forse si poteva richiedere al «piú avvenente infra i mortali» (At. V, sc. 3, v. 239), Ceci troppo «mamma» e «ciarliera», Euriclea che sa «un po' troppo di balia», come disse l'Alfieri nel *Parere*²³, Pereo troppo «sublime» e privo dell'energia individualistica piú comune ai personaggi alfieriani. Ma nella concreta vita poetica della tragedia essi traggono efficacia proprio da quelli che apparirebbero i loro difetti in un'altra tragedia, costruita per forti contrasti e per urto fra i personaggi. L'umanità paterna di Ciniro renderà piú tormentosa e difficile a Mirra la sua lotta per conservare di fronte a lui il suo segreto e renderà piú avvilita per lei una passione che viene a tradire tanta confidenza e amorevolezza. L'ingenuità materna di Ceci ecciterà con la sua incomprendione, in certi punti delicatissimi, la reazione gelosa di Mirra e viceversa risolverà con la sua tenerezza carezzevole la tensione della figlia in impeti disperati di abbandono, ne rivelerà i tratti piú giovanili, il bisogno di affetto e di aiuto. La fedeltà assoluta della nutrice le consentirà sfoghi piú aperti, confidenze meno guardinghe. La devozione sconfinata di Pereo (che porta pure una certa aura di fatalità infelice tutt'altro che stonata in questa tragedia, anche se con qualche eccesso di espansio-

²³ Ed. cit., p. 133.

ne “tenorile”) permetterà al poeta di meglio rilevare il fascino femminile di Mirra e gli aspetti più energici della sua volontà che non esita di fronte al sacrificio dello sfortunato innamorato.

E, ripeto, la rappresentazione di questo mondo minore serve al poeta per far crescere lentamente, in una atmosfera inizialmente più turbata e dolente che non bruscamente tesa, il potente motivo tragico che si svolge gradualmente come un fuoco che lentamente divampa investendo a poco a poco zone inizialmente più intatte, con un procedimento di intensificazione progressiva che permise all’Alfieri di raccogliere ed esprimere, anche più concretamente che nel *Saul*, tutta la sua nuova esperienza anche di affetti meno aspramente violenti, di portare il dramma anche in quel mondo più normale e semplice che egli non aveva considerato nelle tragedie giovanili.

Perciò non è accettabile il giudizio desanctisiano sul primo Atto della tragedia come estraneo al vero svolgimento tragico; ché anzi esso è essenziale (non semplice esposizione dell’antefatto) come lento ma sicuro avvio della tragedia, come impostazione e primo sviluppo del dramma di Mirra nell’atmosfera più quotidiana e familiare, che verrà poi incupita e drammatizzata senza brusche lacerazioni, come in una grande sinfonia in cui il tema fondamentale venga introdotto e meditato in forme più lievi e sommesse prima di farsi travolgente e imperioso.

Nel lungo dialogo fra Cecri ed Euriclea (la trama si verrà poi a mano a mano infittendo, i dialoghi si faranno poi gradualmente sempre più tesi e incalzanti) vengono insieme evocati il caldo, confidente ambiente familiare, le condizioni di una vita tranquilla e pia, e nel crescere della trepidazione delle due donne, nel loro scrutare inadeguato e affettuoso nella vita di Mirra, l’immagine e la situazione di questa; mentre la stessa indicazione dell’ora imposta il tema del tempo (che poi incalzerà stringente e ossessivo le decisioni e gli atti di Mirra) in questa forma più dolce ed elegiaca, in questa aura di consuetudine familiare:

Vieni, o fida Euriclea: sorge ora appena
l’alba; e sí tosto a me venir non suole
il mio consorte.²⁴

Lo stesso linguaggio (così pieno di forme discorsive: «È ver», «pure», «chi sa», «in somma», così coerenti a questa inclinazione più pensosa, sommessata ed affidabile: non dunque stonature e cadute, ma calcolati mezzi espressivi di una ispirazione che sale al tragico dal familiare, dal quotidiano) è bene adeguato a questa lenta musica pausata e trepida, pronta a salire senza squilibri a note più intense e pur ancora qui velate da una dolcezza più blanda, da una luce di penombra. Come le prime immagini di Mirra infelice sono soffuse di una tenerezza affettuosa che le priva del loro rilievo più tragico

²⁴ At. I, sc. 1, vv. 1-3 (*Mirra* cit., p. 33).

e che accentua, in questa prima presentazione della sua immagine dolente e affascinante, l'aspetto della sua giovanile bellezza velata dalla malinconia, della sua dolce mitezza, della sua delicata fierezza pudica:

È ver, ch'io da gran tempo
di sua rara beltà languire il fiore
veggo: una muta, una ostinata ed alta
malinconia mortale appanna²⁵ in lei
quel sí vivido sguardo [...]
tanto è pieghevol, timida, e modesta,
che nessun mezzo è mai benigno troppo,
con quella nobil indole [...]
e, in sua regal fierezza ricomposta [...]²⁶

E solo a poco a poco, nello scambio di impressioni progressivamente piú turbate e preoccupate delle due donne (piú acuta e penetrante Euriclea, piú pronta ad illudersi Cecri, che vede sempre in Mirra quasi una bambina e volge ogni segno del suo turbamento a condizioni piú adatte alla propria mentalità materna ed ingenua: e cosí per lei il dolore di Mirra appare anzitutto l'effetto di un naturale turbamento di «donzelletta timida» nella scelta di uno sposo), si scopre non la causa, ma il carattere drammatico dello stato di Mirra. La sua malinconia, il suo muto dolore si svolgono nell'immagine delle sue notti angosciose che pure trovano, nelle parole di Euriclea, una prima soluzione elegiaca dolcissima:

[...] ei [il sonno] piú non stende
da molte e molte notti l'ali placide
sovr'essa.²⁷

nella descrizione del carcere dei suoi sospiri in singhiozzi e nella rivelatrice invocazione «Morte... morte» (la prima e l'essenziale parola di Mirra, la rivelazione della sua vocazione piú profonda), nella conclusione di Euriclea che riconosce infine nello stato di Mirra una «piaga / insanabil».

Cosí, a poco a poco, vengono delineate la figura di Mirra, le qualità gentili della sua natura, i modi esterni della sua tragica situazione, le condizioni rivelatrici del suo stato: «Morte», «piaga / insanabil». Ma ancora la trepidazione trova una possibilità di speranza, sulla quale si chiudono il dialogo di Euriclea e Cecri e (dopo un breve monologo di quest'ultima che teme

²⁵ Questo verbo è una spia della nuova ricchezza poetica del linguaggio alfieriano maturo, capace di realizzare un'esperienza cosí intensa ed intima di situazioni psicologiche, di condizioni fra spirituali e fisiche. Come, ad es., si può notare anche in quella «Mente appassita» con cui Saul riconosce dolorosamente l'effetto della sua decadenza senile, della sua perdita di forza e sicurezza (At. II, sc. 2, v. 143; *Saul* cit., p. 70).

²⁶ Vv. 12-16, 168-170, 89 (*Mirra* cit., pp. 33-34, 39, 36).

²⁷ At. I, sc. 1, vv. 75-77; *ivi*, pp. 35-36.

la vendetta di Venere senza riuscire a convincersene totalmente) quello di Ciniro e Cecri (terza scena). Anche questo intonato ad una gradazione di ansia crescente, di trepidazione affettuosa e incapace di giungere al centro del dramma di Mirra, e suggellato dalla caratteristica fiducia volitiva dei personaggi minori nonché da un essenziale accenno di Cecri al «voler concorde», all'«amor solo» che la lega al consorte: accenno che, mentre rinsalda così bene questa atmosfera di sicuri affetti familiari, ne anticipa la crudele esclusione di Mirra.

Anche il secondo Atto ha una prima parte di preparazione della comparsa di Mirra attraverso il dialogo di Ciniro e Pereo che presenta, nel tono umano e nobile dei due personaggi, altre immagini della protagonista vista ancora da Pereo nel fascino triste della sua bellezza malinconica e «illanguidita» dal dolore, nell'«inesplicabil» contrasto del suo chiedere e rimandare le nozze. O allude, con rapidi accenni, inconsapevoli in bocca a Ciniro, alla passione della figlia («S'ella infelice / per mia cagion mai fosse!»²⁸), e complica, con la decisione concorde dei due di rimandare le nozze che essi credono causa del dolore di Mirra, l'azione di questa, quale si chiarisce subito al suo apparire sulla scena (scena seconda), quando viene fatta chiamare dal padre e viene lasciata con Pereo che dovrebbe chiarire definitivamente il sentimento vero della fanciulla e liberarla dalla promessa di nozze.

Mirra, convinta della invincibilità della sua passione e della necessità della morte come unico mezzo di liberazione, ha però impostata la sua azione nel conseguimento della morte «di dolore», per mezzo delle nozze e dell'allontanamento da Cipro, ed ora che nelle parole di Pereo vede tale obiettivo in pericolo tanto più essa si sforza di convincere l'innamorato a mantenere la data fissata per le nozze, a non superare i limiti di un giorno che sente come l'estremo termine della sua lotta e della sua capacità di contenere in sé la rivelazione della sua passione. E quella partenza, che essa fissa imperiosamente per la mattina seguente, si illumina, nel suo animo eccitato e bisognoso di immagini liberatrici, in una luce disperatamente radiosa, la esalta e rapisce con il suo significato di evasione che così poeticamente si traduce nella vasta, inebriante immagine, tante volte ritornante in questi primi Atti, del mattino in cui «le vele / daremo ai venti»²⁹.

²⁸ Sc. 1, vv. 78-79 (ivi, p. 46). E le prime parole con cui Mirra compare sulla scena, vedendo il padre allontanarsi, chiariscono (nella forza appassionata con cui essa designa l'oggetto della sua passione: «Ei con Pereo mi lascia?», sc. 2, v. 107) con uno di quei rapidi lampi che qua e là rompono inconsciamente l'impegno del silenzio e del segreto, la vera natura e il termine del suo tormento. Che se l'Alfieri dette grande importanza nel suo *Parere* all'incertezza dello spettatore circa l'oggetto e la natura di quella passione che Mirra vuol tacere agli altri e quasi anche a se stessa, in realtà il poeta fece pur trasparire in alcuni punti ciò che vien compiutamente rivelato solo all'ultimo. Ciò che contribuisce ad accrescere il carattere irresistibile della passione e insieme lo sforzo che Mirra compie nel comprimerla e nel tacerla.

²⁹ Vv. 202-203; ivi, p. 50. Un'immagine che torna più volte e il cui valore concretamente

Ma le domande stupite di Pereo, che non comprende l'improvviso ardore di Mirra in questa ansia di evasione così contrastante con le ragioni prima da lei addotte a spiegare il suo atteggiamento turbato (il dolore di lasciare i genitori), e che insiste incautamente sulla parola del definitivo distacco:

Il patrio suol, gli almi parenti,
tanto t'incresce abbandonare; e vuoi
ratta così, per sempre?...³⁰

sollecitano la più istintiva sensibilità di Mirra e la inducono (tradita dalla sopraffazione improvvisa della passione che è sempre pronta a manifestarsi quanto più sono eccitate fantasia e sensibilità) a rivelare il vero fondo della sua decisione di nozze e di partenza, della sua immagine di libertà e di evasione:

Il vo';... per sempre
abbandonarli;... e morir... di dolore...³¹

E poiché Pereo inorridito conferma la sua decisione di interrompere le nozze, Mirra, che vede sfuggirsi la mèta della sua azione, delusa nel suo funebre sogno, vagheggiato con tanta esaltazione, si abbandonerà, nel dialogo con Euriclea (a cui corre quasi timorosa di restar con se stessa e con la propria passione), alla disperata e più diretta espressione del suo bisogno di morte liberatrice e punitrice del suo scellerato affetto:

Morire, morire,
null'altro io bramo;... e sol morire, io merto...³²

e alla richiesta di morte alla stessa Euriclea: richiesta tanto più giustificata dalla più chiara consapevolezza della vendetta di Venere, confermata dalla narrazione, della nutrice, dei sacrifici rifiutati dalla dea. Euriclea rimane solo inorridita alla richiesta di morte:

...Oh figlia! oh figlia!... A me la morte chiedi?
La morte a me?³³

simbolico-drammatico (immagine di liberazione e di evasione, tesa da complesse allusioni: un mattino che non sorgerà mai, una partenza affascinante e funerea) deve esser fortemente rilevato nell'ultima grande poesia alfieriana, in cui la più esplicita tensione immaginosa del *Saul* (sentita dal poeta anche in polemica col suo secolo «niente poetico, e tanto ragionatore») si è risolta tutta in poche immagini essenziali, tanto più intime e intensamente pure.

³⁰ Vv. 206-208; *ibid.*

³¹ Vv. 208-209; *ibid.*

³² Sc. 4, vv. 246-247; *ivi*, p. 53.

³³ Vv. 312-313; *ivi*, p. 56. E si noti come questa scena bellissima preparasse l'oggetto del rimpianto disperato di Mirra nella sua ultima parlata: l'occasione di morire innocente

e non avverte neppure quanto Mirra, nel rimproverarla della sua mancanza di «pietade magnanima», ha rivelato:

[...] io spesso
udía da te, come antepor l'uom debba
alla infamia la morte. Oimè! che dico?...³⁴

E Mirra dal suo diniego, e dal timore di lasciarsi andare a piú ampia confessione, è riportata a riprendere l'azione interrotta dopo il colloquio con Pereo: accettare ancora le nozze («Il partito, che solo orrevol resta»), e convincere della loro necessità i suoi genitori e lo stesso Pereo.

Questa nuova e piú intensa ripresa della complessa lotta di Mirra (tacere la sua passione e ottenere la morte «di dolore» per mezzo delle nozze e della immediata partenza da Cipro) si svolge nel terzo Atto e nella prima parte del quarto, nei quali il dramma si sviluppa sempre piú intenso ed inquieto nei successivi, incalzanti incontri tra Mirra e i genitori, fra questi e Pereo, di nuovo fra Mirra e il fidanzato. E, mentre la infelice eroina spiega tutta la sua forza di persuasione per convincere genitori e fidanzato ad accettare la soluzione delle nozze, che essi ormai consideravano come la causa stessa del suo turbamento, essa quasi sembra illudersi del suo aspetto di soluzione felice e rasserenatrice, lo carica di inebrianti immagini liberatrici e d'altra parte, nella necessità di giustificare tale decisione e le sue precedenti incertezze, sempre piú fa risuonare, sotto le immagini delle nozze e della partenza, l'eco tragica e funerea del suo scopo segreto. Sicché in quegli incontri con gli oggetti della sua passione, della sua istintiva gelosia, della sua naturale ripugnanza (padre, madre, fidanzato) sempre piú fa vibrare i suoi «feroci martíri», l'intreccio inestricabile della sua disperata volontà di purezza, della passione che si alimenta delle risposte amorevoli del padre, degli ingenui, incauti interventi della madre e la consapevolezza della potenza ostile di un nume «irato [...] implacabile, ignoto».

Pietà e orrore, nelle parole degli altri e nelle sue parole, si alternano alle espressioni della sua personalità di vittima innocente e contaminata da una passione oscura ed empia. Affermazioni di altissima sensibilità morale e concessioni involontarie all'inconscio prevalere della passione si incontrano (in una trama sempre piú minuta, serrata, ricchissima di sfumature, di contrasti, di impeti e di pause malinconiche e dolenti) con le rappresentazioni squallide del tormento di Mirra³⁵, con le immagini con cui essa cerca di illu-

negatale dalla nutrice.

³⁴ Vv. 305-307; ivi, p. 55.

³⁵ Specie nella scena seconda del terzo Atto, piena di continua e grande poesia tragica:

Irato un Nume,
implacabile, ignoto, entro al mio petto
si alberga; e quindi, ogni mia forza è vana
contro alla forza sua... Credilo, o madre;

dere i suoi e in qualche modo se stessa (coscienza del proprio stato disperato e illusioni e volontà liberatrice si fondono sempre piú strettamente), fino alla bellissima, tenera e struggente illusione (al cui fascino assurdo sembra momentaneamente cedere il suo stesso animo) di un successivo ritorno in Cipro con i figli che allieteranno la vecchiaia dei suoi genitori. E questi, turbati e dolorosamente perplessi, fra la sensazione della tragedia ineluttabile e la speranza e la volontà di salvare la figlia, stupiti, pietosi e inorriditi di fronte ad un tormento che di tanto supera la loro possibilità di comprensione e scuote paurosamente la solida pace in cui erano abituati a vivere, accettano ancora ciò che Mirra chiede con tanto disperato fervore, e a loro volta si fanno persuasori dello sventurato Pereo, lo inducono a un nuovo colloquio con Mirra in cui questa³⁶ travolge ogni esitazione dell'innamorato con un'ultima, suprema espansione dell'immagine radiosa (e profondamente tragica nei suoi sottintesi) della prossima partenza; con l'esuberanza disperata dei nomi con cui essa lo invoca:

Sí, dolce sposo; ch'io già tal ti appello;
se cosa io mai ferventemente al mondo
bramai, di partir teco al nuovo sole
tutta ardo, e il voglio. [...]
Il solcar nuovi mari, e a nuovi regni
irne approdando; aura novella e pura

forte, assai forte (ancor ch'io giovin sia)
ebbi l'animo, e l'ho: ma il debil corpo,
egro ei soggiace;... e a lenti passi in tomba
andar mi sento... – Ogni mio poco e rado
cibo, mi è toscò: ognor mi sfugge il sonno;
o con fantasmi di morte tremendi,
piú che il vegliar, mi dan martíro i sogni:
né dí, né notte, io non trovo mai pace,
né riposo, né loco. Eppur sollievo
nessuno io bramo; e stimo, e aspetto, e chieggo,
come rimedio unico mio, la morte.
Ma, per piú mio supplicio, co' suoi lacci
viva mi tien natura. Or me compiango,
or me stessa abborrisco; e pianto, e rabbia,
e pianto ancora... È la vicenda questa,
incessante, insoffribile, feroce,
in cui miei giorni infelici trapasso.
(Vv. 78-98; ivi, p. 61).

³⁶ Ma intanto, all'inizio dell'Atto quarto, la volontà, il febbrile ardore con cui questa si era esaltata nell'ansia di imporre il suo piano e quasi facendosi prendere dagli stessi aspetti piú consolatori della soluzione delle nozze e della partenza, improvvisamente si incrina e vacilla quando Mirra, in un breve colloquio con Euriclea, cede a un impeto di incenerimento sulla vera sorte che l'attende, subito dominato da una nuova ripresa della volontà che la inebria fino a esaltare quello che la sua coscienza piú profonda sente come "giorno estremo" nell'immagine di un giorno «Di gioja e nozze».

respirare, e tuttor trovarmi al fianco
 pien di gioia e d'amore un tanto sposo;
 tutto, in breve, son certa, appien mi debbe
 quella di pria tornare. [...]

[...] io scelgo
 d'ogni mio mal te sanator pietoso;
 ch'io stimo te, ch'io ad alta voce appello,
 Pereo, te sol liberator mio vero.³⁷

Ed è a questo punto che la tragedia ha la sua svolta più profonda e possente, quasi una prima catastrofe, dopo la quale essa si svolgerà in condizioni estreme di tensione, in un ambito sempre più chiuso e disperato.

È la scena terza dell'Atto quarto, scena di alta perfezione e potenza poetica. Nella cerimonia delle nozze tutti i personaggi della tragedia sono raccolti intorno a Mirra, e Ciniro (con un atteggiamento di fiducia e letizia persino esagerata involontariamente a coprire l'ansia, gli inquieti presentimenti che lo turbano nell'intimo³⁸) dà inizio alla cerimonia, agli inni del coro che (ben diversamente dai canti di David nel *Saul*) han qui un originale valore drammatico (pur arieggiando certi modi convenzionali dell'inno neoclassico del tempo) e superano ogni semplice valore letterario nella loro sicura, perfetta funzione tragica. Questi inni infatti (mentre costruiscono come una cupola sonora, ossessivamente monotona, come un alto salmodiare solenne, sotto il quale cresce il concitato dialogo di Mirra coi personaggi minori e cresce l'irresistibile inquietudine della protagonista fino allo scoppio furente della passione inizialmente dominata³⁹) contribuiscono direttamente a sollecitare le reazioni di Mirra, lo sviluppo mirabile della sua crescente tensione, con le immagini che essi offrono alla sua «egra fantasia». Immagini che, per analogia o per contrasto, alludono tutte al suo stato infelice, eccitano la sua sensibilità con parole che continuamente la richiamano al suo amore colpevole e all'impossibilità di accettare le nozze aborrite. Le immagini coniugali e amorose sconvolgono la sua volontà e fan prevalere in lei istinto passionale, orrore del suo stato, ripugnanza per l'abborrito abbraccio di Pereo e orrore e vagheggiamento per quello che essa

³⁷ At. IV, sc. 2, vv. 50-53, 57-62 e 103-106; ivi, pp. 75, 76, 77.

³⁸ «In sul tuo viso è sculta, / Pereo, la gioja; e della figlia io veggo / fermo e sereno anco l'aspetto. I Numi / certo abbiamo propizj» (vv. 117-120; ivi, p. 78). Atteggiamento che ricorda quello di Agamennone al suo ritorno in patria, e certo l'*Agamennone* è pur la tragedia che fra quelle giovanili più anticipa (pur nella sua diversa impostazione) certi caratteri della *Mirra*, come lo sviluppo profondo e lento del dramma, l'organica coerenza e fusione di tutti gli elementi.

³⁹ L'altissimo effetto di queste due direzioni di tono (il salmodiare alto del coro, l'incalzante susseguirsi dei dialoghi, prima sommessi, poi più alti ed aperti) non è stato in genere abbastanza rilevato dai critici, troppo fermi all'esame delle singole immagini dei cori, al loro linguaggio convenzionale. Lo intesero invece quegli spettatori francesi della recita della Ristori nel '55, che riconobbero a questa scena la sua grande efficacia tragica.

non può sperare, e di cui non può vincere il fascino morboso: «stringi la degna coppia unica al mondo», «e in due corpi una sola alma traspianta» (vv. 137 e 157). Mentre le immagini di orribili tormenti che il coro evoca per deprecarli accendono in lei, per congeniale affinità col suo vero stato d'animo, un'incontenibile furia: specie l'ultima parlata del coro che evoca «la infernale Aletto, / con le orribili suore», la «rabbiosa [...] feral Discordia»⁴⁰. E intanto l'attenzione degli altri personaggi, tutta concentrata in Mirra, mentre suggerisce le successive immagini della fanciulla (che, inizialmente calma, prima è percorsa da lieve tremito, poi si cambia tutta d'aspetto e vacilla sui piedi tremanti e infine traduce sul viso stravolto le furie che la agitano), accentua il suo turbamento rendendola cosciente di questo e tanto più turbata nel vano tentativo di ricomporsi e dominarsi. Finché la scena magistrale culmina nel grido di Mirra vaneggiante, la cerimonia viene interrotta e Pereo disperato si allontana preannunciando l'inutile sacrificio con cui egli crede (suprema ironia della sorte di Mirra incompresa) di rendere l'amata libera e salva.

In quel momento invece è decisa la sorte finale di Mirra, che non potrà più sperare nella soluzione tanto a lungo perseguita, e dovrà ripiegare, delusa e sconfitta, sulla richiesta supplichevole e ardente della morte immediata. La chiederà a Ciniro, con parole in cui si confondono la disperata brama della morte liberatrice, la coscienza della propria indegnità e infelicità, il presentimento del triste suicidio e l'ardore appassionato che dà a quella speranza di morte per mano del padre-amante anche la sfumatura inconsapevole di un estremo, funereo appagamento amoroso:

Entro al mio petto vibra
quella che al fianco cingi ultrice spada:
tu questa vita misera, abborrita,
davì a me già; tu me la togli: ed ecco
l'ultimo dono, ond'io ti prego... Ah! pensa;
che se tu stesso, e di tua propria mano,
me non uccidi, a morir della mia
ormai mi serbi, ed a null'altro.⁴¹

La chiederà (poiché il padre la nega) alla madre, che, ingenua, crede di poter consolare la figlia con una tenera affettuosissima assicurazione di perpetua vicinanza: una nenia dolce e carezzevole come un pietoso canto di culla, che con la sua stessa tenerezza eccita la sensibilità turbata di Mirra, e con le invocazioni di una continua vicinanza alla donna che è anche la fortunata rivale, la sposa felice di Ciniro, provoca un moto di furia gelosa, prima ricacciato e superato nella rinnovata, più imperiosa richiesta di morte:

⁴⁰ Vv. 169-170 e 174-175; ivi, p. 81.

⁴¹ Sc. 5, vv. 221-228; ivi, pp. 83-84.

Al mio destino orribile me lascia;...
o se di me vera pietà tu senti,
io tel ridico, uccidimi.

poi liberamente sfrenato nell'appassionata contrapposizione delle due donne legate allo stesso amore:

Tu vegliare al mio vivere? ch'io deggia,
ad ogni istante, io rimirarti? [...]
tu prima, tu sola,
tu sempiterna cagione funesta
d'ogni miseria mia...⁴²

La madre non comprende; e non comprende (nella trepida giustificazione con cui Mirra ricopre la rivelazione della sua passione) il tremendo accenno alla colpa nella nuova, piú struggente richiesta di morte da parte della figlia:

Tu, sí; de' mali miei cagione
fosti, nel dar vita ad un'empia; e il sei,
s'or di tormela nieghi; or, ch'io ferventi
prieghi ten porgo. Ancor n'è tempo; ancora
sono innocente, quasi...⁴³

Sicché essa risolve lo stato di abbattimento della figlia nella ingenua, materna illusione di un vaneggiamento causato dalla debolezza fisica, dal bisogno di «alcun ristoro». E nell'onda morbida di questa nuova nenia materna si scioglie momentaneamente la tensione di Mirra e si chiude l'Atto.

Ma non si tratta che di una pausa illusoria e nell'ultimo Atto Mirra ricomparirà sulla scena (chiamata dal padre che vuol tentare – dopo il suicidio di Pereo – di giungere ad ogni costo alla individuazione del segreto della figlia per poterla soccorrere piú convenientemente) ormai disposta alla sua ultima disperata lotta condotta sul limite delle sue forze e nell'intima coscienza della disfatta:

Oimè! come si avvanza
a tardi passi, e sforzati! Par, ch'ella
al mio cospetto a morire sen venga.⁴⁴

⁴² Sc. 7, vv. 275-257, 282-283, 289-291; ivi, pp. 86-87. L'Alfieri nel *Parere* mostrò bene di intendere l'audacia di questo passo e lo giustificò riferendosi alla sua energica distinzione di "suo" e "non suo" («Ognuno, spero, vedrà e sentirà in quel punto, che una forza piú possente di lei parla allora per bocca di Mirra; e che non è la figlia che parli alla madre, ma l'infelice disperatissima amante all'amata e preferita rivale») e con la sicurezza di aver sviluppato («discretamente però») questo nascosissimo, ma naturalissimo e terribile tasto del cuore umano» (*Parere* cit., pp. 132-133).

⁴³ Vv. 296-300; *Mirra* cit., p. 87.

⁴⁴ At. V, sc. 1, vv. 34-36; ivi, p. 90.

Non piú illusioni e immagini funebri e consolatrici insieme, non piú speranze di morte per mano del padre (solo all'inizio del dialogo, il rimpianto di questa occasione perduta): Mirra viene veramente a morire al cospetto del padre e il suo stesso linguaggio, che prima era anche capace di costruzioni complesse e volitive nella speranza e nella volontà di persuadere gli altri alle soluzioni piú desiderate, ora si è fatto spezzato, faticoso, e solo a poco a poco recupera una maggiore energia nel rinnovato supremo tentativo da parte della protagonista di celare almeno la natura e l'oggetto delle passioni, e con ciò la sua dignità e purezza, sotto l'incalzare delle interrogazioni del padre, divenuto piú acuto e stringente nella persuasione che la figlia celi un amore indegno (naturalmente non la passione incestuosa, ma forse un affetto per persona inferiore), una «oscura fiamma» che causi la vergogna, che egli ormai chiaramente individua sul volto disperato e disfatto di Mirra.

Tutta la grandissima scena (la seconda dell'Atto quinto) si svolge nel contrasto fra la volontà di Ciniro che adopera alternativamente, per indurre la figlia a rivelarsi, i mezzi della minaccia e della amorevolezza (la minaccia di privarla del suo affetto, l'amorevole indulgenza per il suo fallo e persino la disposizione a comprenderlo e ad esaudire il suo desiderio), e la volontà di Mirra di celare la sua passione, di sfuggire al gorgo in cui si sente progressivamente cadere, a mano a mano che nella sua difesa essa è costretta a ceder terreno, a rivelare qualche elemento del suo tremendo segreto. I due procedimenti adoperati da Ciniro (ricompare quasi l'energia e la sapienza inquisitoria di Filippo, ma in quale diversa direzione poetica!) spingono sempre piú Mirra là dove essa non vorrebbe essere ricacciata. L'amorevole comprensione del padre che scusa la passione e invoca incautamente la sua esperienza di uomo che conobbe «amor per prova», la induce a rivelare la natura passionale del suo tormento mentre proclama la decisione a non rivelarne il nome e l'oggetto:

Amo, sí; poiché a dirtelo mi sforzi;
io disperatamente amo, ed indarno.
Ma, qual ne sia l'oggetto, né tu mai,
né persona il saprà: lo ignora ei stesso...
ed a me quasi io 'l niego.⁴⁵

La minaccia della vergogna che la coprirebbe ammettendo proprio al padre un amore indegno, una «vile fiamma», la sforza a scoprire che la sua fiamma non è «vile», ma «iniqua». La nuova indulgenza di Ciniro che «non la condanna» (ancora fisso nella sua idea di un amore per un uomo di condizione sociale inferiore) la obbliga a precisare la particolare «iniquità» del suo affetto:

⁴⁵ Vv. 138-142; *ivi*, p. 94.

Raccapricciar d'orror vedresti il padre,
se lo sapesse... Ciniro...⁴⁶

E quando (dopo che essa ha invano tentato di sottrarsi all'interrogatorio sotto cui si sente vacillare, sollecitata dalla stessa passione che cresce smisuratamente nella vicinanza del padre-amante e nelle continue lusinghe del suo padre involontariamente ambiguo nei riferimenti affettuoso-amorosi) Ciniro la minaccerà di privarla per sempre del suo amore, essa, affascinata e atterrita dell'immagine estrema di una separazione e di una morte lontana dall'oggetto del suo amore, svelerà, nei suoi modi casti ed ardenti, tragici e appassionati, la natura e l'oggetto della sua passione:

Da te morire io lungi?...
Oh madre mia felice!... almen concesso
a lei sarà... di morire... al tuo fianco...⁴⁷

Ciniro finalmente intuisce, anche se vorrebbe ancora ridurre la portata della rivelazione, e concedere alla figlia una diversa spiegazione:

Che vuoi tu dirmi?... Oh! qual terribil lampo,
da questi accenti!... Empia, tu forse?...⁴⁸

Ma Mirra non può ulteriormente fingere e resistere, e la luce orrida della sua rivelazione (più affidata agli «accenti», al significato del tono che allo stesso preciso contenuto delle parole) illumina anche la sua volontà, fino allora esitante, ad attuare, anche se troppo tardi, l'unica soluzione veramente liberatrice.

La tragedia non si conclude con il gesto liberatore del suicidio. Il grande poeta ha intuito e realizzato un estremo, ulteriore svolgimento del dramma di Mirra tanto più intimo, tormentoso, complesso di quello degli altri suoi eroi, e ben coerente all'estremo sviluppo del suo intero diagramma tragico. E come in certi grandi "tempi" beethoveniani il motivo drammatico trova ancora, quando par giunto al suo culmine, più sottili ed intensi svolgimenti finali, così qui il dramma della infelice eroina trova altre supreme vibrazioni, un ultimo intreccio di pietà e di orrore, di squallida miseria e di purissima luce di virtù, di estreme illusioni e delusioni, di altri «feroci martiri» in un'ultima lotta di Mirra contro il limite tremendo che la rinchiude. Essa vuole illudersi di morir «men rea» perché si è punita con la morte:

Io vendicarti... seppi,...
e punir me... Tu stesso, a viva forza,

⁴⁶ Vv. 169-170; *ivi*, p. 96.

⁴⁷ Vv. 181-183; *ibid.*

⁴⁸ Vv. 184-185; *ivi*, p. 97.

l'orrido arcano... dal cor... mi strappasti...
ma, poiché sol colla mia vita... egli esce...
dal labro mio,... men rea... mi moro...⁴⁹

e ha vendicato l'offesa fatta al padre con la rivelazione della turpe passione con cui ha contaminato in qualche modo anche lui⁵⁰, e spera di poter almeno celare il suo peccato alla madre, di non offendere e non contaminare anche lei. E in questa speranza la sua indomita volontà di purezza ancora si tende, mai rassegnata e "indolente".

Ma anche questa speranza è frustrata. Cecri compare sulla scena, Mirra ne riconosce morente la voce («Oh voce!», ed è l'unica parola che essa pronuncia nella scena terza), e Ciniro è costretto a rivelare alla moglie il suicidio e lo *scelus* della figlia. E su questa cadono, come ultimi colpi della sorte implacabile, le parole inorridite dei genitori, l'invito di Ciniro a Cecri ad allontanarsi per «morir d'onta e di dolore altrove», l'addio della madre che la chiama «empia» e «sventurata» e che sottolinea proprio in un moto ininterrotto di tenerezza e di abbandono («Né piú abbracciarla io mai?») la solitudine in cui Mirra è lasciata, la sua definitiva esclusione da un mondo di affetti saldi e sicuri il cui calore, affascinante e tormentoso nella sua perdita irrimediabile, accresce per contrasto lo squallore della sua morte.

E quando si pensi come tutto il dialogo fra Ciniro e Cecri sia costruito sempre in funzione di Mirra e del tormento muto dei suoi ultimi momenti, ancor meglio si comprenderà il valore di questa scena che parve, a qualche critico, piú debole e quasi marginale (quasi un inutile dispersivo chiacchierio dei personaggi minori), e che invece giustamente l'Alfieri curò con grande attenzione in ogni suo minimo particolare («e qui si pesi ogni parola» scrisse per se stesso nel manoscritto della tragedia⁵¹) allargandola e graduandola piú perfettamente nella rielaborazione definitiva. Così come "pesò ogni parola" nella brevissima scena finale, nelle ultime parole che Mirra rivolge a Euriclea⁵², muta testimone del suo martirio. Prima aveva abbozzato:

⁴⁹ Vv. 193-197; *ibid.*

⁵⁰ L'estrema finezza artistica adegua qui perfettamente l'acutissima sensibilità morale dell'Alfieri di questo periodo e realizza potentemente quell'ispirazione di pietà e di "altruismo" che si era espressa in maniera così esuberante e tragicamente inefficace nella *Sofiniba*.

⁵¹ E aggiunse: «e se [Ciniro] debba dir tanto, o piú, o niente» (cfr. *ivi*, pp. 228-229). Poi scelse giustamente la graduazione piú intensa e piú tormentosa per Mirra, sostituendo le battute con cui Ciniro rivela a Cecri il peccato della figlia dopo una prima esitazione all'unica battuta che prima aveva scritto: «Vieni. A noi figlia / piú non era costei. D'amore orrendo / ella ardeva per Ciniro» (*ibid.*).

⁵² Anche su questo particolare l'Alfieri aveva inizialmente esitato («e se questi due versi dicesse alla madre?»), ma la soluzione definitivamente adottata è certamente ben piú coerente alla geniale impostazione del finale: Mirra muore abbandonata dai due genitori uniti anche nel dolore dal «Voler concorde», dall'«amor solo» di cui Cecri parla alla fine del primo Atto. E d'altra parte la presenza della «fida» Euriclea, muta, impietrita nel suo dolore,

D'un ferro,
quand'io tel chiesi, dovevi, Euriclea
soccorrermi... Innocente.., io allor... moriva.⁵³

Poi definí:

Quand'io... tel... chiesi,...
dar mi... allora,... Euriclea, dovevi il ferro...
io moriva... innocente;... empia... ora... muojo.⁵⁴

Con queste supreme parole, Mirra riassume i punti essenziali della sua vicenda, l'estrema infelicità di una conclusione piú dolorosa di quanto essa stessa potesse pensare, nello sconsolato confronto non fra la felicità e la morte, ma fra due morti, una «innocente», una «empia» (e tutto il divario è imperniato sulle due parole di «innocenza» ed «empietà» e sulla base costante della morte: «moriva», «muojo»), nel rimpianto di quella morte «innocente» che tanto incupisce lo squallore della morte «empia» (e quanta forza intensa nel contrasto del passato rimpianto e del presente aborrito: «allora», «ora»), ma che insieme indubbiamente induce in questa suprema catastrofe la luce di gentilezza, di eroica virtù a cui Mirra intona le sue parole, con cui Mirra appassionatamente ancora aspira alla sua innocenza, perduta nella rivelazione dello *scelus*, ma in realtà ancora cosí presente nel suo animo, nella sua voce purissima.

E se nelle ultime parole di Saul l'impeto eroico traspariva nella sua disfatta («almen da re, qui ... morto») e piú chiaro era l'ultimo urto con la forza superiore che lo abbatte («Sei paga, / d'inesorabil Dio terribil ira?»), in questa ultima parlata di Mirra ancor piú intimo e doloroso si è fatto il senso della crudeltà della sorte degli uomini e ancor piú limpida e affascinante la superiore pietà del poeta, la sua commossa ammirazione per le qualità nobili, eroiche della natura umana, tanto piú alte quanto piú essa è oppressa e tormentata, tanto piú provate quanto piú essa è intimamente pura, delicata, sensibile: sentimento tragico della vita, pietà e ammirazione tutti perfettamente tradotti in un personaggio e in una situazione, in una poesia che è l'estrema conclusione dell'esperienza poetica alfieriana piú autentica e storicamente profonda.

serve anche a ricollegare quest'ultima scena con la prima richiesta di morte rivolta da Mirra ad Euriclea alla fine dell'Atto secondo, e dà al disperato rimpianto di quella occasione perduta l'amaro rinforzo della triste certezza di Mirra della giustezza di quella richiesta, e la tenerezza dolente di un pietoso rimprovero ad Euriclea per non aver saputo comprendere e credere alle sue parole.

⁵³ Ivi, p. 230.

⁵⁴ Sc. 4, vv. 218-220; ivi, p. 100.

|

|

|

|

Il giudizio del Bettinelli sull'Alfieri (1957)

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 61°, serie VII, n. 1, gennaio-marzo 1957, pp. 62-65; poi in *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit., e in *Studi alfieriani* (1995).

|

|

|

|